

Photography and the Nature/Culture Divide La photographie entre nature et culture

Roger Hopgood

Numéro 99, printemps 2020

Plantes
Plants

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93185ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hopgood, R. (2020). Photography and the Nature/Culture Divide / La photographie entre nature et culture. *esse arts + opinions*, (99), 24–31.

Photography and the



Nature /

Binh Danh

(de gauche à droite | from left to right)
Jimmy W. Phipps (18 years old), 2008;
Shock and Awe, 2008; *Holding #2*,
2009.

Photos : permission de | courtesy of the artist
& Haines Gallery, San Francisco

Culture



Plant forms are deeply embedded in the history of photography. From Fox Talbot's "photogenic drawings" of ferns to Robert Mapplethorpe's eroticized tulips, the intricate details of plants have been comprehensively revealed in photographic form. Yet the recording of flora with the mechanics of lens and shutter has not always been fully regarded as a meeting of opposites. At times, the photographic process itself has been conceived of as a kind of natural accomplice, almost devoid of human determination. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, for example, who patented his daguerreotype process in 1839, took the view that photography was not so much an instrument that "serves to draw nature" as "a chemical and physical process that gives her [nature] the power to reproduce herself."

**Roger
Hopgood**

Divide

Perhaps we should not be too surprised that the early photographers saw their work in terms of a partnership with nature. The Romantics' adoration of the natural landscape had lingered on into the nineteenth century, and the newly available means of mirroring the world through the application of light and chemistry must have seemed almost magical.

Even in the following century, in the epoch of modernism, a similar sentiment remained. Although by this time the art of the photographer had come to be fully recognized and embraced, a recognition of the artistry of nature continued to permeate the work in a way that seemed to uncouple it from cultural determinants. In *The Photographer's Eye* (1966), John Szarkowski speaks of photography as being like "an organism born whole" and describes a need to acknowledge the "incomparable inventiveness" of the world itself and to try to make permanent "its best works and moments."²

In the view of Szarkowski and other advocates of the formalist aesthetic, the tie between the object and the photographic image was such that it was the "thing itself" that was the salient focus of concern, and it was something very close to the object that was presented to the viewer.³ Context and connotative meaning were largely seen as irrelevant, as the art object realized by photography was very much on the "nature" side of the fence and not connected with or sullied by cultural preconditions. In Edward Weston's succulents or Imogen Cunningham's calla lilies, it is the visual qualities born of natural form that shape the content of the picture and limit its referential scope. The play of light on the object and the sensitivity to light of the photographic material further cemented the idea of formalist photography sharing common ground with "nature's works."

Yet, while it is true that photographs, like plants, are greatly dependent on light, for the most part, they fail to flourish without human agency. In their book *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education* (2016), Peter Smith and Carolyn Lefley challenge the assumption of autonomy and isolation that underpins a formalist engagement with images. They argue that such a response fails to take account of associated meaning and that photography "belongs to every discipline and every institution."

In postmodern thinking, they affirm, photography is "inescapably part of everything and its meanings are constantly shifting."⁴

Seen in this way, photography is never so organic a process that its cultural impact can be overlooked. It is, instead, a medium that is always infused with meaning, and even in the case of images of plants, social, economic, and political conditions are likely to be osmotically absorbed.

Eschewing the medium's propensity for revelation of the thing itself, contemporary practitioners such as Robert Voit have tended to question or mock an excessive concern with photographic indexicality. Voit's series *The Alphabet of New Plants* (2015) is a clear reference to Karl Blossfeldt's *Urformen der Kunst (Art Forms in Nature)*, a close-up scrutiny of plant forms first published as a book in 1928. Voit's images trick us into assuming the work to be yet another embrace of nature and formalism, but in Voit's work, the plants and flowers are highly convincing artificial substitutes. With the real removed, any formalist delight in the fusion of photographic and botanical naturalism is annulled and what begins to surface instead are the advances in modern manufacturing that make it hard to tell artificial plants from their organic counterparts. It is easy to read this convincing deception as symptomatic of the growing difficulty in telling fact from fiction, either in terms of our ready acceptance of hyperreal convenience or as a fundamental crisis within the digital age, in which truth and untruth have become increasingly blurred. In images such as *Cornucopiae cucullatum, Trichtergras Busch* (2014), Voit employs the same soft light and isolating white background used by Blossfeldt. In such photography, it might be said that there is a paradox in the presence of the frame, which, on the one hand, heightens the formalist aesthetic through an interplay of shape, form, and negative space, but, on the other hand, makes us aware of a consciously imposed curtailment that directs and moderates our gaze. The frame and plant fakery in Voit's work are indicators of culture (rather than nature). The frame is inorganic and ideologically active. As Victor Burgin wrote, "Through the agency of the frame the world is organised into a coherence that it actually lacks."⁵

Voit denies us the biologically real, but in the work of Binh Danh, we are brought as close as we might get to an artist's partnership with nature. Danh, a photographer of Vietnamese heritage, places heavy emphasis on the natural in photographic image-making by employing a chlorophyll printing process in which negatives are contact-printed onto leaves by denying light to some areas of the leaf's surface. In the series *Immortality and the Remnants of the Vietnam and American War* (2005–2008), Danh contrasts this biological process with the content of found photographs—images of suffering from the U.S.–Vietnam conflict. The depicted horrors of war at first create a schism between the plant-based medium and content that speaks loudly of human-specific troubles. However, what then comes to mind is the way in which plant life was itself an innocent victim in a conflict that saw crops and forest cover destroyed by chemical warfare.

The image *Shock and Awe* (2008) could almost be read as insects settled on a large heart-shaped leaf, a reaction all the more inviting given that Danh encases his images in resin and we sense a connection with fossil-like traces preserved in stone or amber. But we soon recognize the "insects" to be an imprint of military aircraft on a bombing raid, and any harboured desire for nature to stay as nature is then disabused. As with Voit's work, there is, potentially, a reference to topical issues of the here and now and not just to the quoted historical moment. Humankind's destruction of forests has not abated. Though for largely alternative reasons, and mainly via alternative means, the assault has continued, and Danh's images, in a broader way, connect ideas of human suffering with the world's collapsing ecosystems. In this wider interpretation of Danh's work, we might amend the notion of schism and think more in terms of the interrelationship of plant and human life. In this way, leaves imprinted with suffering read almost as memories seared into the organism, alerting us of the threat to our shared, life-giving biosphere.

The U.S.–Vietnam War features also in Mathieu Asselin's project *Monsanto: A Photographic Investigation* (2017). In Asselin's work, there is a direct connection with Agent Orange, the chemical defoliant produced by Monsanto that was used to clear the Vietnamese

Mathieu Asselin

Corn Field, Van Buren, Indiana, 2013, tiré du projet | from the project *Monsanto: A Photographic Investigation*, 2017.

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



forests, and in his body of work as a whole the meanings associated with plants express rancour and division. Over a five-year period, Asselin researched and recorded Monsanto's impact on lives and communities, such as the birth defects suffered by those whose parents had had contact with Agent Orange, either from being in a combat region of Vietnam or from handling the chemical materials while serving in the U.S. military.

A further aspect of Asselin's investigation of Monsanto is its strict enforcement of plant seed patents, which prohibit farmers from saving seeds from their harvested crops. Monsanto won the right to patent seeds that, through genetic modification, were resistant to its herbicide product Roundup. The patents were approved by the U.S. Supreme Court in 2013, and Monsanto has since ensured that farmers are legally obliged to buy new GMO seed each year. Images such as *Troy Roush. Van Buren, Indiana* (2013) and *David Runyon and Son. Geneva, Indiana* (2013) are portraits of farmers who have suffered as a result of Monsanto's energetic pursuit of possible offenders. Asselin draws our attention to those who have been wrongly accused but have nonetheless suffered life-changing upheaval, such as onerous legal fees or estrangement from their community through fear of association. In the image *Corn Field, Van Buren, Indiana* (2013), Asselin presents us with a corn cob emerging from a plant that has been isolated from the field by being photographed in front of a white backdrop held in place by clamps. Asselin's white

background, to some extent, returns us to the formalist style in which the plant form becomes detached from any existence beyond the frame. But Asselin does not crop the image at the edges of the backdrop. Instead, he pulls back a little further to reveal the photographer's (ordinarily hidden) clamping apparatus and method of achieving the image. With the mechanism revealed, we are not tempted to "enter" the image through a formalist mindset. We are, rather, reminded of structures and context and the parts that they play in shaping understanding. The image is inwardly referential, but not in a way that disconnects it from the world beyond the photographic frame. Inwardness, in this case, points us toward a molecular structure hidden from the viewer's eye. Form is of key significance, but it is a form that is bioengineered and closely entwined with issues of ownership and patent infringement law.

The paradigmatic shift revealed in Asselin's project is the way in which Monsanto and other agrochemical giants have broken free from an order that has defined farming practices for centuries, if not millennia. The cyclical practice of farmers using seeds gleaned from their harvested crops has now, it would seem, been outmoded and, for the most part, is destined to be replaced by an unavoidable annual purchase of GMO seed with properties developed, owned, and distributed by an oligopoly of global corporations. Seeds and plants, in some respects, are no longer what they were, and the work of Voit, Danh, and Asselin might be seen as indicative

of a break with the photographic past. In their work, an aesthetic of autonomous, isolated form is bypassed in favour of a more discursive endeavour, and their practices perhaps evidence our growing realization that plants are not the stable signifiers of "nature" that we once presumed them to be. ●

1 — See Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (London: Laurence King, 2006), 23.

2 — *The Photographer's Eye* by John Szarkowski was first published in 1966 to accompany an exhibition of the same name at the Museum of Modern Art, New York. Szarkowski was curator of photography at MoMA, and in the text he identifies five important characteristics unique to photography. Strong emphasis is placed on form rather than referential meaning.

3 — "The Thing Itself" is the first issue identified by Szarkowski in *The Photographer's Eye*. He stresses photography's connection with "the actual."

4 — See Peter Smith and Carolyn Lefley, *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education* (Abingdon and New York: Routledge, 2016), 32.

5 — See Victor Burgin, "Looking at Photographs," in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells (Abingdon and New York: Routledge, 2003).



Robert Voit

(haut | top) *Cornucopiæ cucullatum*,
Orientalisches Füllhorngras; (à droite |
right) *Cypripedium calceolus*, *Gelber*
Frauenschuh, du projet | from the
project *The Alphabet of New Plants*,
2015.

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

La photographie entre nature et culture

Roger Hopgood

Les végétaux sont bien enracinés dans l'histoire de la photographie. Des « dessins photogéniques » de fougères réalisés par William Henry Fox Talbot aux tulipes érotisées de Robert Mapplethorpe, la sophistication naturelle des plantes et des fleurs se révèle tout entière dans la forme photographique. Or, la capture de la flore par les moyens mécaniques de l'objectif et de l'obturateur n'est pas toujours comprise comme la rencontre de deux opposés. Il arrive même que le procédé photographique passe pour une sorte de complice naturel, presque vierge de toute détermination humaine. Pour Louis-Jacques-Mandé Daguerre, par exemple, à propos du daguerréotype, qu'il breveta en 1839, la photographie « n'est pas un instrument servant à dessiner la nature, mais un processus chimique et physique qui lui donne la facilité de se reproduire d'elle-même¹ ».

On ne devrait pas trop s'étonner de ce que les premiers photographes aient perçu leur travail comme une sorte de partenariat avec la nature. La vénération des romantiques pour le paysage s'était étendue bien avant dans le 19^e siècle, et les nouveaux moyens de produire un reflet du monde grâce à la lumière et à la chimie devaient avoir un effet magique, au début.

Même au siècle suivant, en pleine modernité, un sentiment semblable continuait d'exister. Bien que l'art du photographe ait été désormais apprécié et adopté comme tel, la reconnaissance du talent artistique propre à la nature imprégnait toujours les œuvres de telle sorte qu'elles semblaient dissociées de leurs déterminants culturels. Dans *L'œil du photographe*, John Szarkowski affirme que « comme tout organisme vivant, la photographie est née entière », et il décrit la nécessité de reconnaître « l'incroyable inventivité » du monde et de rendre permanents « ses plus belles œuvres et ses meilleurs moments »².

Du point de vue de Szarkowski et d'autres partisans de l'esthétique formaliste, le lien entre l'objet et sa photographie est si étroit que « la chose en elle-même » est le centre d'intérêt, et que ce que l'on présente au public est très proche de l'objet original³. Ils tiennent le contexte et les connotations pour non pertinents, puisque

l'objet d'art produit par photographie se positionne déjà du côté « nature » de la séparation et qu'il n'est ni connecté à ses présupposés culturels ni contaminé par eux. Dans les photos de succulentes d'Edward Weston ou celles d'arums blancs d'Imogen Cunningham, ce sont les qualités visuelles des formes naturelles qui façonnent le contenu de l'image et restreignent sa portée référentielle. Le jeu de la lumière sur le sujet et la photosensibilité du support ont renforcé encore plus l'idée que la photographie formaliste a beaucoup en commun avec « l'œuvre de la nature ».

Pourtant, s'il est vrai que les photographies, comme les plantes, dépendent beaucoup de la lumière, il est vrai aussi que la plupart ne peuvent éclore sans un vouloir humain. Dans leur ouvrage intitulé *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, Peter Smith et Carolyn Lefley remettent en question le présupposé d'autonomie et d'isolement qui sous-tend l'interaction des formalistes avec les images. Selon eux, cette position ne tient pas compte des significations connexes ni du fait que la photographie « appartient à toutes les disciplines et à toutes les institutions⁴ ». Dans la pensée postmoderne, affirment-ils, la photographie « fait irrévocablement partie de chaque chose et ses significations varient constamment⁵ ».

1 — Voir Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, Londres, Laurence King, 2006, p. 23. [Version française tirée de François Brunet, « La photographie : (nature + culture) x histoire », *Nature ou culture*, Institut universitaire de France et Université de Bourgogne, mai 2014, Dijon, France, p. 143-154, <<https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01378203/document>>.]

2 — John Szarkowski, *L'œil du photographe*, Milan, 5 Continents Éditions, 2007, p. 11 et 8 respectivement. *The Photographer's Eye* de John Szarkowski est paru en 1966 pour accompagner l'exposition du même nom présentée au Musée d'art moderne (MoMA) de New York, où Szarkowski était conservateur de la photographie. Dans ce texte, il nomme cinq caractéristiques propres à cet art, et la question de la forme y occupe une place beaucoup plus importante que celle de la signification du référent.

3 — « La chose en elle-même » est la première question abordée par Szarkowski dans *L'œil du photographe*. L'auteur souligne que « la photographie porte sur le réel ».

4 — Peter Smith et Carolyn Lefley, *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, Abingdon et New York, Routledge, 2016, p. 32. [Trad. libre]

5 — Ibid. [Trad. libre]

Vue sous cet angle, la photographie est un procédé bien plus qu'un processus : elle n'est jamais organique au point qu'on puisse passer outre à son impact culturel. Elle est au contraire toujours imprégnée de sens, et même les images de végétaux sont susceptibles d'absorber, par osmose, dirait-on, les conditions sociales, économiques et politiques de leur production.

Rejetant la propension de la photographie à vouloir révéler la chose elle-même, des artistes contemporains comme Robert Voit cherchent à mettre en doute, voire à tourner en dérision cette préoccupation excessive pour l'indexicalité de leur moyen d'expression. La série *The Alphabet of New Plants* (2015) est une référence évidente aux *Urformen der Kunst* (« les formes originelles de l'art ») de Karl Blossfeldt, minutieuse étude des formes végétales publiée en 1928⁶. Mais les images de Voit nous tendent un piège, qui consiste à nous faire croire que l'œuvre est un éloge (encore un autre !) de la nature et du formalisme... alors que les plantes et les fleurs qu'il croque avec son appareil sont des imitations – artificielles, mais extrêmement convaincantes. Or, une fois le vrai retiré de l'image, le ravissement des formalistes devant la fusion des naturalismes photographique et botanique n'a plus de raison d'être ; ce sont plutôt les progrès manufacturiers modernes, capables de rendre les plantes artificielles difficiles à distinguer de leurs modèles naturels, qui prennent le dessus. De là à lire cette éloquente supercherie comme un symptôme de notre difficulté croissante à séparer les faits de la fiction – qu'il s'agisse de notre prompt adhésion à l'hyperréalisme des objets de consommation ou d'une crise fondamentale de l'ère du numérique, où la ligne entre vérité et contrevérité est de plus en plus floue –, il n'y a qu'un pas. Dans des images comme *Cornucopia cucullatum*, *Trichtergras Busch* (2014), Voit emploie la même lumière douce et le même fond blanc isolant que Blossfeldt. Toutefois, la présence du cadre génère un paradoxe, dans la mesure où elle accentue l'esthétique formaliste par le jeu sur le contour, la forme et l'espace négatif, d'une part, mais nous fait prendre conscience d'une limite sciemment imposée qui dirige et module notre regard, d'autre part. Dans l'œuvre de Voit, cadre et faux-semblant végétal sont des indices de la culture (plutôt que de la nature). Le cadre est inorganique et idéologiquement actif ; comme l'écrit Victor Burgin, « [son] pouvoir d'action lui permet d'organiser le monde selon une cohérence qui lui fait défaut en réalité⁷ ».

Si Voit nous prive du réel biologique, l'œuvre du photographe d'ascendance vietnamienne Binh Danh nous emmène, elle, au plus près de l'association entre l'artiste et la nature. Danh accorde une place prépondérante au naturel dans son processus de fabrication d'images photographiques. Il emploie en effet un procédé d'impression à la chlorophylle dans lequel les négatifs s'impriment sur les feuilles par contact, en privant plus ou moins de lumière certaines parties de la surface selon que le négatif est plus ou moins foncé. Dans la série *Immortality: The Remnants of the Vietnam and American War*

(2005-2008), Danh contraste ce procédé biologique et le contenu de photos trouvées, des images de souffrance tirées du conflit entre les États-Unis et le Vietnam. Les horreurs qu'elles illustrent provoquent d'abord une scission entre le support de nature végétale et le contenu, qui évoque sans subtilité des problèmes très humains. Mais l'idée qui nous vient ensuite à l'esprit est que la vie végétale est elle-même une victime innocente de ce conflit, au cours duquel les cultures et la forêt ont été détruites par les armes chimiques.

Quant à *Shock and Awe* (2008), on pourrait presque y voir des insectes installés sur une grande feuille en forme de cœur, lecture d'autant plus tentante que Danh recouvre ses images de résine et qu'on a l'impression très nette d'un rapport avec les traces fossilisées dans l'ambre ou la pierre. Mais on s'aperçoit rapidement que les « insectes » sont en fait, imprimées, des images d'avions militaires au cours d'un bombardement, ce qui vient frustrer tout désir que l'on pourrait entretenir de voir la nature demeurer naturelle. Comme chez Voit, il se peut qu'il y ait ici une référence à des questions d'actualité, et pas seulement à l'épisode historique évoqué par le titre. La destruction des forêts par les humains, en effet, n'a jamais cessé. Bien que ce soit pour des raisons substantiellement différentes, et surtout par des moyens différents, l'assaut sur elles se poursuit, et les images de Danh associent symboliquement la souffrance humaine à celle des écosystèmes en train de s'effondrer. Dans cette interprétation plus large de l'œuvre de Danh, on gagne à modifier la notion de scission et à penser davantage en termes d'interrelation entre vie humaine et vie végétale. Les feuilles, pour ainsi dire « imprimées » de souffrance, se lisent alors comme des souvenirs gravés dans le vivant ; elles nous avertissent du danger qui plane sur notre milieu de vie commun, la biosphère dont toute vie dépend.

La guerre entre les États-Unis et le Vietnam figure aussi dans le projet de Mathieu Asselin intitulé *Monsanto : une enquête photographique* (2017). Le lien se fait ici par l'agent orange, défoliant chimique produit par Monsanto et utilisé par l'armée étatsunienne pour éclaircir les forêts du Vietnam. Dans l'ensemble de l'œuvre d'Asselin, les significations données aux végétaux expriment rancœur et division. Pendant cinq ans, il a étudié l'impact de Monsanto sur les vies et les collectivités, notamment les anomalies congénitales d'enfants dont les parents avaient été en contact avec l'agent orange, soit qu'ils s'étaient trouvés dans une zone de combat au Vietnam ou qu'ils avaient manipulé ce produit chimique alors qu'ils travaillaient pour l'armée des États-Unis.

L'enquête d'Asselin porte également sur la défense stricte par Monsanto de ses brevets interdisant aux agriculteurs de conserver une partie de leurs récoltes pour réutiliser les graines l'année suivante. Monsanto s'est acquis le droit de breveter des semences qui, par modification génétique, sont résistantes à son herbicide Roundup. La Cour suprême des États-Unis a reconnu la validité des brevets en

2013 et, depuis, Monsanto veille de près à ce que les agriculteurs respectent leur obligation légale d'acheter chaque année de nouvelles semences génétiquement modifiées. Des images comme *Troy Roush. Van Buren, Indiana* (2013) et *David Runyon and son. Geneva, Indiana* (2013) sont des portraits de cultivateurs affectés par les poursuites vigoureuses entamées par Monsanto contre les éventuels contrevenants. Asselin attire notre attention sur ces personnes accusées à tort, mais dont la vie a quand même été bouleversée par des conséquences telles que des frais juridiques ruineux ou l'aliénation de leur communauté, dont les membres craignaient de leur être associés. La photo *Corn Field, Van Buren, Indiana* (2013) montre un épi de maïs sortant d'un plant qu'Asselin isole du reste du champ en le photographiant devant un carton blanc tenu en place par des pinces. Cet arrière-plan blanc nous ramène, jusqu'à un certain point, au style formaliste, qui détachait la forme végétale de toute existence en dehors du cadre ; sauf qu'ici, le photographe ne découpe pas l'image le long des bords de l'arrière-plan. Il se recule, plutôt, révélant le système d'accrochage (habituellement caché) qu'il a mis en place. Or, quand le moyen employé pour obtenir l'image s'affiche ainsi, l'état d'esprit qui nous permettrait d'aborder cette image comme une œuvre formaliste est rompu. Nous pensons plutôt aux structures et au contexte, ainsi qu'à leur rôle dans notre façon de comprendre ce que nous voyons. La référence se fait donc vers l'intérieur, sans que la photo se dissocie pour autant du monde qui existe au-delà de son cadre. Dans ce cas précis, l'intériorité pointe vers une structure moléculaire dissimulée aux yeux du public. La forme a une importance majeure, mais il s'agit d'une forme génétiquement modifiée et étroitement mêlée à des enjeux juridiques de propriété et de violation de brevet.

C'est donc un transfert de paradigme que révèle le projet d'Asselin : Monsanto et les autres géants de l'industrie agrochimique se sont libérés de l'ordre qui régulaît les pratiques agricoles depuis des siècles, voire des millénaires. Le cycle qui consistait pour les cultivateurs à semer des graines prélevées sur leurs propres récoltes est devenu obsolète, semble-t-il, et serait destiné, pour l'essentiel, à être remplacé chaque année par l'inéluctable achat de semences génétiquement modifiées. Celles-ci sont distribuées par un oligopole formé des multinationales qui les ont mises au point et en demeurent les seules propriétaires. Les semences et les plantes, à certains égards, ne sont plus ce qu'elles étaient, et on peut considérer que les œuvres de Voit, de Danh et d'Asselin indiquent une rupture avec le passé photographique. Ces artistes détournent l'esthétique de la forme autonome et isolée au profit d'une entreprise plus discursive, et leurs pratiques illustrent, peut-être, une prise de conscience : les végétaux ne sont pas les signifiants stables de la nature pour lesquels on les prenait jadis.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

Mathieu Asselin

(haut | top) Troy Roush, Van Buren, Indiana, 2013; (bas | bottom) David Runyon and son, Geneva, Indiana, 2013, portraits tirés du projet | portraits from the project *Monsanto : une enquête photographique*, 2017. Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



6 — Une adaptation française est parue en 1929 chez A. Calavas éditeur sous le titre *La plante : Cent vingt planches en héliogravure d'après des détails très agrandis de formes végétales*.

7 — Victor Burgin, «Looking at Photographs», dans Liz Wells (dir.), *The Photography Reader*, Abingdon et New York, Routledge, 2003. [Trad. libre]