

Joan Fontcuberta, Trauma-Autopsie d'une disparition Joan Fontcuberta, Trauma-Autopsy of a Disappearance

Sylvain Campeau

Number 107, Fall 2017

Ruines
Ruins

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86667ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

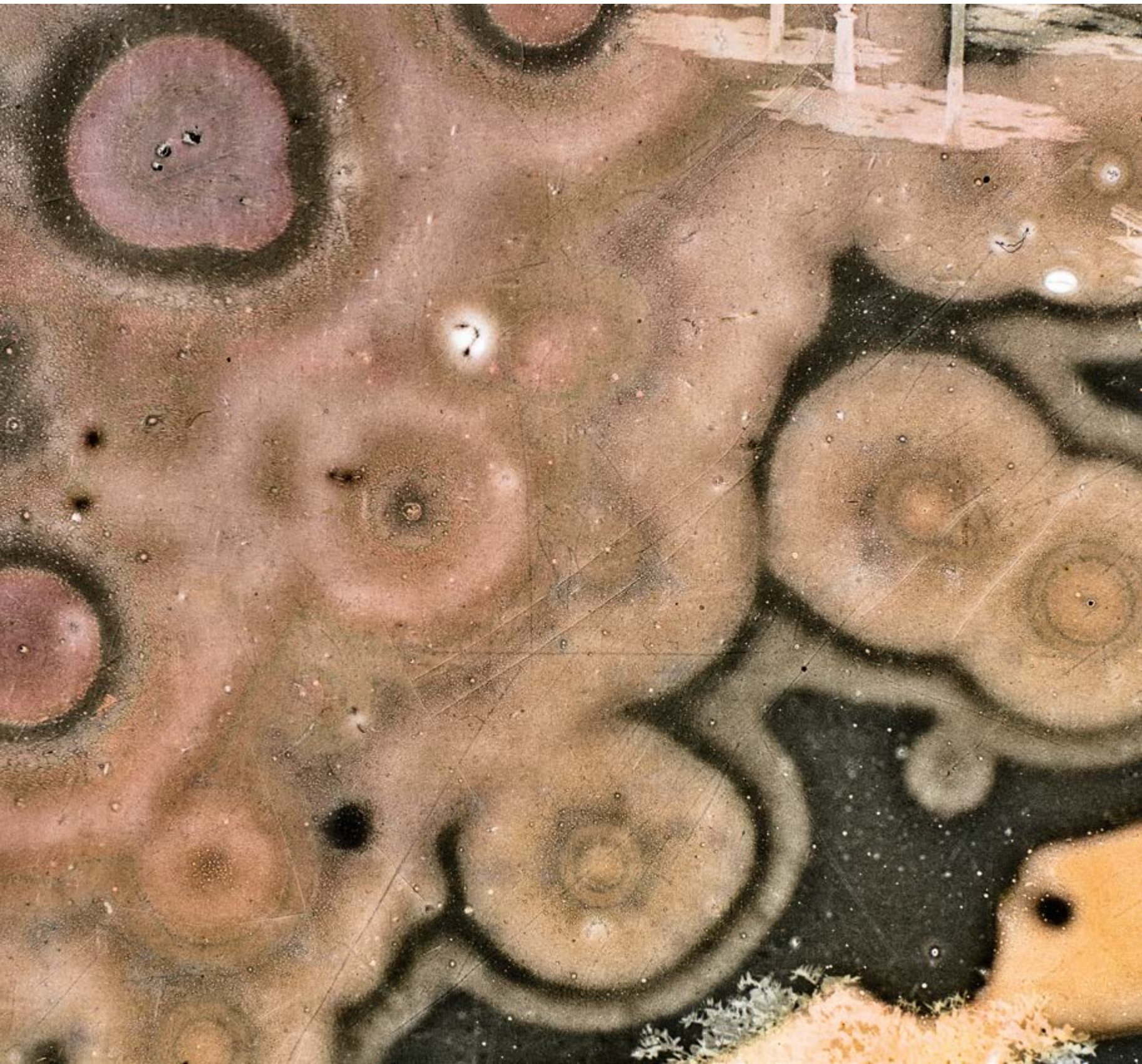
Campeau, S. (2017). Joan Fontcuberta, Trauma-Autopsie d'une disparition / Joan Fontcuberta, Trauma-Autopsy of a Disappearance. *Ciel variable*, (107), 34-45.





Joan Fontcuberta
Trauma





Autopsie d'une disparition | Autopsy of a Disappearance

SYLVAIN CAMPEAU

Il m'a souvent semblé qu'existaient deux versants, complémentaires, qui pouvaient rendre compte de ce qui constituait l'esthétique propre de Joan Fontcuberta. Un premier pourrait regrouper des œuvres comme *Fauna Secreta*, *Sputnik*, *L'Artiste et la photographie*, le projet *Miracles et cie*. Toutes sont des séries où l'image photographique se présente comme témoignage délirant, trace d'un réel inventé, artefact probant d'une réalité construite sur la base de ce médium perçu comme purement documentaire. Puis il en est un autre où la vérité de la photographie passe par sa réalité plane, son contact apparemment immédiat, comme papier photosensible, avec une matière dont elle s'imprègne. Je pense ici à des séries comme *Constellations*, s'offrant comme saisies de ciels étoilés mais qui sont en fait les photogrammes des insectes écrasés sur le pare-brise de sa voiture lors des déplacements de l'artiste. D'autres jouent de l'évocation de cette empreinte, comme *Hémogrammes*, en ces images de sang séché, les *Frottogrammes*, *Palimpsestes* et *Terrains vagues* où l'empreinte

Ce qui est vu ici, autant dans les images photographiques que dans l'extrait vidéo où Thomas scrute l'image en l'agrandissant sans cesse, c'est, plutôt qu'un assassinat tangible, celui, figuré, de la représentation même.

d'un photogramme n'est jamais loin de l'intervention directe sur papier, propre à créer des images jetées directement sur la matière sensible de l'épreuve ou se montrant comme tel. Dans ce passage de l'un à l'autre de ces versants, la photographie se mesure à un enjeu de véridicité. Mais celle-ci peut-elle être appréhendée dans son rapport au réel ou doit-elle être réduite à sa réalité plastique, son statut d'empreinte par contact, son imprégnation de matières chimiques ? L'image, rappelons-le, dans sa dimension analogique, est coprésence, témoignage de ce qui a déjà été mis en présence avec l'appareil. Dans le cas des premiers exemples offerts, il s'agit de la réalité suggérée d'événements, témoignages narrativisés de faits présentés comme effectifs. Dans le deuxième cas, c'est la vérité du contact qui était sollicité. Il en va comme si c'était le statut même de la photographie, sa capacité documentaire qui était évoqué, dans un premier ensemble de faits présentés comme réalité, alors que la seconde série réduit les opérations à des matières en contact et que là résiderait la véritable réalité de l'image, des images.

Certes, il y a eu depuis les séries *Orogénèse* et *Googlegrammes* où l'image photographique s'est mesurée à sa dispersion, à son incroyable démultiplication et à la manière dont elle se trouve changée par sa version numérique et son absorption par le Web, la rendant ainsi protéiforme et ubiquitaire. On était désormais dans le royaume du numérique, moins concerné par la réalité plastique de l'image, qui paraît ne plus obéir à cette réalité, que par sa fluidité, son inaptitude,

It has often seemed to me that Joan Fontcuberta's particular aesthetic involves two complementary aspects. One aspect might bring together works such as *Fauna Secreta*, *Sputnik*, *The Artist and the Photograph*, and the *Miracles & Co.* project. In all of these series, the photographic image is presented as an exuberant testimonial, a trace of an invented real, a convincing artefact of a reality constructed on the basis of a medium perceived as purely documentary. In the other aspect, the truth of the photograph is the result of its flat reality – the apparently immediate contact between photosensitive paper and a material that permeates it. I am thinking here of series such as *Constellations*, which seem to be shots of starry skies but are in fact photograms of insects that are crushed on the windshield of Fontcuberta's car as he drives. Fontcuberta plays with similar traces in other series: in *Hemogrammas*, he makes images from dried blood; in *Frottogrammas*, *Palimpsestos*, and *Terrains vagues*, the trace of a photogram is never far from the direct intervention on the paper; it almost looks as if the images he creates are thrown directly onto the sensitive material of the print. In the transition from one aspect to the other, the photograph is held up to a measure of authenticity. But can this authenticity be understood as having a relationship with the real or must it be reduced to its visual reality, its status as trace by contact, its infusion with chemical substances? The image, in its analogue dimension, is co-presence – evidence of what has been placed in the presence of the camera. In the case of the first aspect described above, the reality of events, narrativized accounts of facts presented as actuality, is suggested. In the case of the second aspect, it is the truth of the contact that is at issue. It is as if Fontcuberta is evoking the very status of the photograph and its documentary capacity: first, as fact presented as reality; second, as reduced to materials in contact, in which would reside the true reality of the image, of images.

Of course, since then Fontcuberta has produced the *Orogénèse* and *Googlegrams* series, in which the photographic image is measured against its dispersion, its incredible amplification, and the way in which it is changed by its digital version and its absorption by the web, making it both protean and ubiquitous. We are now in the realm of the digital, less concerned with the visual reality of the image, which no longer seems to conform to this reality, than with its fluidity, its incapacity – by nature, one might say – to attach itself anywhere except for a brief period.

In short, it is as if Fontcuberta's production has evolved alongside new developments in how photography can be thought of and measured, through the changes it has undergone in terms of materials and significance. Thus, we can understand Fontcuberta's practice as quite exemplary of what happens to photography as it is absorbed by digitization and then subjected to the imperatives of its dissemination through all imaginable networks established after this fundamental alteration. It is an evolution magnificently challenged by Fontcuberta's inquisitive and innovative (and intellectually rebellious) mind.

L'œuvre de Joan Fontcuberta s'interroge sur les effets du réel et sur la capacité de vérité générée par l'image technologique, dans une volonté de dénonciation des discours autoritaires dans le contexte de l'information et de la connaissance. Il porte également sur la nature et les fonctions de l'image dans la culture numérique. Son travail a été exposé et est collectionné par d'importantes institutions à l'échelle internationale et a fait l'objet de nombreuses distinctions. Hormis son travail d'artiste visuel orienté vers le champ de la photographie, Fontcuberta développe une activité plurielle comme enseignant, écrivain et commissaire d'exposition. *Pandora's Camera*, son plus récent livre sur la photographie, vient de paraître en français aux Éditions textuel sous le titre *Le boîtier de Pandore. La photographie après la photographie*.



de nature dirait-on, à se fixer quelque part, sinon pour un court intervalle de temps.

Bref, il en va comme si la production de cet artiste évoluait au gré de la manière (des manières) dont peut se penser et s'éprouver la photographie, sur le fil des modifications que sa matière et sa portée ont bien pu subir. Aussi peut-on comprendre la pratique de l'artiste comme assez exemplaire de ce que subit la photographie dans les modifications qu'engendrent son absorption par le numérique et sa soumission subséquente aux impératifs d'une dissémination à travers tous les réseaux imaginables, mis en place depuis cette altération fondamentale. Altération magnifiquement mise à l'épreuve de l'esprit inquisiteur et innovateur (et intellectuellement frondeur) d'un Joan Fontcuberta.

C'est ainsi qu'il faut aborder la mise en commun et en comparaison, presque, des séries exposées dans l'exposition *Trauma*¹, dans les salles d'Occurrence, puis de VU, à Québec. Ces séries sont au nombre de trois: *Blow Up Blow Up*, *Gastrópoda* et *Trauma*, qui donne son nom à tout l'assortiment.

La première salle de la galerie expose de larges pans de *Blow Up Blow Up*. Cet ensemble de trois images collées, en deux composés distincts, fait évidemment référence au célèbre film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, de 1966, si souvent cité dans de savantes analyses sur le statut de l'image. Thomas, dont le personnage aurait été inspiré, raconte-t-on, par David Bailey, est un photographe de mode un rien déjanté, à l'allure et au comportement typique d'une bohème des années 1960. Son rapport au temps semble calqué sur le mode photographique, parfois frénétique dans sa pratique, parfois lent et absent à ce qui se passe devant lui, selon qu'il est en régime de chasse à l'image ou non. À l'affût ou au repos, il prend et abandonne tout de suite ce qu'il capte, c'est selon. Le hasard le conduit dans un parc où il prend en image un couple d'amants, dont le comportement est un rien étrange. C'est lorsqu'il agrandit les images, car il est d'un temps où cela se faisait encore, qu'il suit le fil d'un regard consterné de la femme pour arriver à distinguer, confusément dans le grain surdimensionné des sels d'argent, les images d'un cadavre et du pistolet d'un tireur embusqué. Il retourne au parc pour confirmer ses saisies, mais tout a disparu. Rien ne vient attester de la réalité de ce qu'il n'a pas vu, de prime abord, mais bien saisi malgré lui, par ce que peut voir la photographie.

Ce sont ces agrandissements impressionnants que Joan Fontcuberta a suspendus sur fils, comme on le fait d'une image qui sèche encore depuis sa révélation. Sauf qu'ici ces reprises des images ont été effectuées au moyen d'un appareil numérique, superposant à la facture du grain de la version originale analogique le rendu du pixel! Passé cela, on se bute ici encore au statut ambigu de l'image comme épreuve du réel. Cela, on le sait, a été dit et redit. Mais l'artiste voit en cet extrait la manifestation d'un projet critique de longue haleine, dont la fortune interprétative s'étend jusqu'à aujourd'hui. Il y ajoute même, dans la sagacité friponne qu'on lui connaît, une dernière étape. Ce qui est vu ici, autant dans les images photographiques que dans l'extrait vidéo où Thomas scrute l'image en l'agrandissant sans cesse, c'est, plutôt qu'un assassinat tangible, celui, figuré, de la représentation même.

La seconde série, *Gastrópoda*, repose sur la voracité des escargots et leur propension à privilégier, comme aliment, photographies et cartons d'invitation. Définis comme auteurs par délégation, ces petits mollusques lacèrent le papier jusqu'à permettre de révéler les entrailles de la matière,

This is how we should address how the series in the exhibition *Trauma* at Galerie Occurrence and at Centre VU are almost both combined and compared.¹ There are three of them: *Blow Up Blow Up*, *Gastrópoda*, and *Trauma*, the last of which lends its name to the show's title.

The first gallery contains wide sections of *Blow Up Blow Up*. This ensemble of three attached images, in two different combinations, obviously refers to Michelangelo Antonioni's celebrated 1966 movie *Blow-Up*, so often cited in scholarly analyses of the status of the image. Thomas – whose character, it is said, was inspired by David Bailey – is an eccentric fashion photographer who looks and behaves like a typical 1960s bohemian. His relationship with time seems to be based on photographic method – sometimes frenetically taking pictures, sometimes slow and unaware of what's going on in front of him, depending on whether or not he is on the hunt for images. On the hunt or at rest, he may take and immediately abandon what he captures. Chance leads him to a park,

Thus, we can understand
Fontcuberta's practice as quite
exemplary of what happens to photography
as it is absorbed by digitization and
then subjected to the imperatives
of its dissemination through all
imaginable networks [...]

where he takes a picture of a couple of lovers who are behaving strangely. When he enlarges the photographs (as it was done at the time), he follows the upset woman's line of sight to make out the images of a corpse and a sniper's gun, almost unintelligible in the oversized silver grains. He returns to the park to confirm what he has seen, but everything is gone. There is no evidence of the reality – a reality that he hadn't actually captured but was captured inadvertently by what the photograph could see.

It is these oversized enlarged prints that Fontcuberta hung on wires, as one would do with an image to dry it after developing. Except that these reprised images have been made with a digital camera, superimposing the rendering of pixels over the artisanal grain of the original analogue version! Beyond this, we still stumble over the ambiguous status of the image as proof of the real – a notion, of course, that has long been debated. But Fontcuberta sees in this excerpt the manifestation of a long-term critical project, the interpretive heritage of which lives into the present. He even adds, in the mischievous insight for which he is known, a final step. What is seen here, in both the photographic images and the video excerpt in which Thomas examines the image and enlarges it over and over, is not so much an actual murder but the figurative murder of representation itself.

Gastrópoda is based on the voracious appetite of snails and their propensity to munch on photographs and invitations. Delegated as authors by definition, these little molluscs lacerate the paper to the point that they reveal the entrails of the material, repository of chemical or digital images. They offer a parallel to our role as image consumers: we constantly take and retake various images, stealing them, ingesting them, and recycling them like the snails do, using our postmodern and post-photographic tools such as social networks and other media. It is the vestiges of this never-totally-completed consumption that Fontcuberta's images show.

In his work, **Joan Fontcuberta** explores the effects of the real and the capacity for truth generated by the technological image, in order to denounce the authoritarian discourses regarding information and knowledge. His other subjects include nature and the functions of the image in digital culture. His work has been shown in and is collected by major international institutions and has won numerous awards. Aside from his work as a visual artist, Fontcuberta has a multifaceted career as teacher, writer, and exhibition curator. *Pandora's Camera*, his most recent book on photography, has just been published in French, at Éditions textuel, under the title *Le boîtier de Pandore. La photographie après la photographie*.







PAGES 34-35, 39, 41

Sans titre
de la série / from the series
Gastrópoda, 2009-2014
épreuves au jet d'encre / inkjet prints
formats variables / variable sizes
avec vidéo, 7 min, aquarium et escargots /
with video, 7 min, aquarium and snails

PAGES 36-37, 42-43, 44

Sans titre
de la série / from the series
Trauma, 2014-2016
épreuves au jet d'encre et boîtiers lumineux /
inkjet prints and light boxes
formats variables / variable sizes

PAGE 45

Sans titre
de la série / from the series
Blow Up Blow Up, 2016
épreuves au jet d'encre / inkjet prints
240 × 360 cm
avec vidéo / with video, 3 min

dépositaire des images chimiques ou numériques. Ils sont à l'avenant de notre rôle de consommateurs d'images, alors que nous ne cessons de prendre et reprendre des images diverses, les volant, les ingérant et les recyclant comme eux, à l'aide de nos outils post-modernes et post-photographiques, comme les réseaux sociaux et autres supports. Ce sont les restes de cette consommation jamais totalement achevée que montrent les images de l'artiste.

Trauma permet de clore la boucle, de revenir sur la matérialité de l'image comme empreinte physicochimique, de ce qui a été largement abandonné par le virage numérique. Joan Fontcuberta s'est approprié des images en provenance d'archives. Images abîmées par le temps, maculées, accumulant les traces d'une chimie devenue folle, elles rendent compte de la matière première de la photographie, l'image résultant d'une densification de sels d'argent produite par l'effet de la lumière. En cela, ce dernier opus s'apparente à *Constellations*, pour une. Ou à d'autres, plus anciennes, comme *Ría de Bilbao*, de 1993-1994, où, sur le fond d'images d'un quartier industriel de Bilbao bientôt détruit pour faire place au Musée Guggenheim, il surimpose les photogrammes d'objets trouvés sur les lieux de cette friche.

De ces images à haut potentiel de nostalgie à celles de *Trauma*, il n'y a qu'un pas. Sauf que cette série plus récente, cette introspection de la matière photographique apparaît, sur le fond des bouleversements révélés par la post-photographie dont l'artiste s'est fait l'un des révélateurs, comme une sorte d'autopsie, opérée sur le corps encore chaud de la matière-mère.

1 L'exposition a été organisée conjointement par la galerie Occurrence et le centre VU à Québec. Elle était présentée à la galerie Occurrence du 26 mai au 4 juillet 2017, puis au Centre VU du 8 septembre au 15 octobre 2017. *Gastrópoda* et *Blow Up Blow Up* sont également exposées à Matane dans le cadre du Festival PHOS en septembre et en octobre 2017. Une publication comportant un essai de Mona Hakim et produite par Roca Umbert Fàbrica de les Arts, Granollers, accompagne l'exposition.

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure* : photographie et installation, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis* de même que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.

Trauma closes the loop, returning to the materiality of the image as the physical and chemical trace that has for the most part been abandoned in favour of digital. Fontcuberta has appropriated images from archives. These images, damaged by time, stained, accumulating the traces of chemistry gone rogue, show the raw material of photography, the image resulting from a densification of silver salts produced by the effect of light. In that sense, this last opus is related to *Constellations* – or to other, older series, such as *Ría de Bilbao* (1993–94), in which, on the background of images of an industrial area of Bilbao soon to be destroyed to make room for the Guggenheim Museum, he superimposes photograms of objects found on this cleared site.

From these images with a high potential for nostalgia to those in *Trauma* is just one step. Except that in the more recent series, this introspection on the material of photography appears against the background of upheavals revealed by postphotography – of which Fontcuberta is one of the developers (in the photographic sense) – like a sort of autopsy performed on the still-warm body of the mother lode.
Translated by Käthe Roth

1 The exhibition was organized jointly by Galerie Occurrence and Centre VU in Quebec City. It was at Galerie Occurrence from May 26 to July 4, 2017, and then at Centre VU from September 9 to October 15, 2017. *Gastrópoda* and *Blow Up Blow Up* are also exhibited at Matane during the Festival PHOS in September and October 2017. A catalogue, with an essay by Mona Hakim (Granollers: Roca Umbert Fàbrica de les Arts, 2017), accompanies the exhibition.

Sylvain Campeau contributes to numerous Canadian and European magazines. He is the author of *Chambre obscure*: photographie et installation, *Chantiers de l'image*, and *Imago Lexis*, as well as five books of poetry. He has also curated thirty exhibitions.

