

Joan Fontcuberta
Photography in the Era of Meteorites
Joan Fontcuberta
La photographie à l'ère des météorites

Alexis Desgagné

Numéro 93, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68444ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desgagné, A. (2013). Joan Fontcuberta: Photography in the Era of Meteorites / Joan Fontcuberta : la photographie à l'ère des météorites. *Ciel variable*, (93), 110-114.

Joan Fontcuberta Photography in the Era of Meteorites

AN INTERVIEW BY ALEXIS DESGAGNÉ

After forty years of international recognition and numerous exhibitions, today Catalan artist Joan Fontcuberta is a major voice in the discourse on photographic issues in the era of Web 2.0. In 2011, he was co-curator of the controversial exhibition “From Here On,” presented at the Rencontres d’Arles, dealing with artists’ appropriation of images on the Internet. When I met him in Quebec City in July 2012, Fontcuberta talked about the imminent extinction of “photosaurs” and the consequences of the impact of digital technologies on photography.

AD: For ten or fifteen years, the concept of the “death of photography” has been on everyone’s lips when current issues in the photographic medium are discussed. It’s as if a certain consensus has arisen around the idea that over the last decade there has been a paradigm shift from silver halide (analog) photography to digital photography. Many people involved in the discourse on photography have championed the idea that the digital revolution has led to the death of photography and that in the next few years we will be seeing the advent of a post-photographic era. What is your opinion about the ambient morbid tone in the discourse on photography? Do you feel that the death of photography is a reality?

JF: I put these questions into a Darwinian perspective. That is, the media are evolving, culture is evolving in a way that resembles the evolution of living beings. So, using this metaphor, we could say that a meteor fell on culture twenty years ago, and it changed our environment. On the one hand, there are photographers who don’t see that the atmosphere is beginning to change, that the light is different; I call them *photosaurs*. On the other hand, there are photographers who are beginning to adapt to a climate, a situation, and a landscape that are undergoing a dramatic transformation. I think that that this meteorite is digital technology. Digital technology is not simply a change of support for the image; mainly, it signifies the beginning of a cultural change, a change in behaviours, lifestyles, and so on. Digital technology has caused a total metamorphosis in human relations, but also in our relations with communications, the economy, and so on. Of course, the image and photography have not been left out of this revolutionary context.

Today, I think the essential thing is that this technology, which is now quite mature, has made it possible to create a completely different system for transmission of and access to images. In combination with social networks, mobile telephones, and the massification of cameras, the Internet represents a second digital technology revolution, affecting the nature of the

photographic image and, simultaneously, how it is analyzed. On the Internet, the image has escaped its traditional domain and must be thought of in a completely different context. The germinal values of photography – memory, truth, and archive – are adrift, and I don’t know if we can still speak of photography. The use of the awkward term “post-photography” testifies to the need to find a word that truly designates what we have in our hands when we do digital photography.

AD: The traditional parameters that, until quite recently, oriented our comprehension and appreciation of photography must now be reassessed in the light of the changes that you’re describing. Similarly, do you believe that we must also redefine the status of the photographer, and even more that of the artist, who, envisaging photography on the margin of the dominant relations with the medium, uses it as a means of creativity?

JF: Absolutely. I would say, radically, that photography done by artists has become boring, that photography done by professionals has become pathetic, and that our only hope may reside in the photography without quality made by amateurs in vernacular domains. The idea of “quality” refers to the question of canon: what standards can we use to assess how interesting images are? Today, these standards are no longer intrinsic to the images, but arise more from their circulation and use, which give them their significance. The image, itself, is nothing: it now bears an element of communication, transaction, or negotiation that brings the photograph into a black market on semiotics. And so, given this image saturation, I think that the question of the status of the artist, the creator, requires an environmental, ecological response: we must stop producing new images and, instead, recover and recycle existing images in order to *recontextualize* them. Therefore, creativity now consists of assigning new significances to these images through a system of prescriptions. The act of creation no longer resides in production, as once defined in the industrial economy. Rather, it consists in the management of ideas, the allocation of new ideas to existing images, which must be *resemanticized*. In this context, artists such as Erik Kessels and Joachim Schmid, in my view, are helping to create a clear updating of our visual culture.

AD: Doesn’t a position like the one you’re advocating reduce the range of artistic possibilities to the act of appropriation alone?

JF: No. In a context in which everything seems to have been photographed, we are still lacking certain images, and this makes possible, for example, a discipline of documentary photography focused on territories that are still virgin in our visual culture. But it is true that, on the whole, the super-saturation of images makes them worthless. They become *trash* – but without garbage it would be impossible to understand post-modernity. I believe, following Walter Benjamin, that the modern artist is a flea-market dealer: someone who can pick through the shit to find treasures. With this idea of “prescriptions,” I emphasize the fact that the artist’s work consists of choosing elements and placing them in context within a rhetorical system that highlights their conceptual value.

AD: For many years, your works and writings have testified to your skepticism with regard to shared belief in the supposed value of photographic truth.

Do you think that this question is now resolved?

JF: I would say that it has changed. When my career began, about forty years ago, the public had blind trust in photographic evidence. Today, digital technologies show us, very directly, how easy it is to intervene in the information of an image without leaving any trace. In the era of Photoshop, the documentary value of the photograph is in crisis. This implies that all the critical mistrust, the skepticism, that formed the basis of my projects must now be adapted to a new situation. I’m still interested in the question of truth in photography, but I’m trying to answer it on the basis of new elements. For example, my recent project on amateur self-portraits constitutes an essay on lying in the construction of identity. In these self-portraits, the presence of the camera dramatizes reality and thus makes it artificial. Today, we live in the appearance of information, which swallows up reality.

AD: This idea is not far from the notion of spectacle as Guy Debord defines it. Can we see your work as a critique of the spectacular nature of the image economy?

JF: Yes, I’m convinced that my work, beyond a semiotic and poetic façade, is political. Today, the stakes of politics *live* in the image. We, the “makers of images,” therefore have, more than ever, a responsibility with regard to society, for the images that we make are likely to be used to format thought. Think of Bill Gates, who said, “Whoever controls images, controls minds.”

The image itself is nothing: it now bears an element of communication, transaction, or negotiation that brings the photograph into a black market of semiotics.

AD: For the exhibition “From Here On,” you and your colleagues in fact revived the genre of the manifesto. To my mind, the historic importance of this exhibition may be due to the fact that it catalyzes the fundamental issues with which the world of photography has been confronted over the last decade and against which the signatories to this manifesto take a strong, authoritative position. Is this a desire to renew the tradition of avant-gardes?

JF: Of course, there is a nod to historical avant-gardes. But, to be honest, beyond a reflection on the lives of the image in the Internet age and the role of Google, Facebook, Wikipedia, and the like as new creative tools, this exhibition was really born out of a playful desire for collaboration shared among a few friends. The corpus that we put together is, in a way, a barometer of the current situation in photography. And the manifesto makes an observation about the profound changes engendered by the introduction of digital technologies and proposes a way of surviving in this new media, technological, aesthetic, and sociological climate.

AD: In the essay that he wrote for the exhibition catalogue, Clément Chéroux, referring to Roland Barthes, considers that artists’ “appropriationism” with regard to images gleaned on the Internet achieves the death

NOW, WE'RE A SPECIES OF EDITORS.
WE ALL RECYCLE, CLIP AND CUT, REMIX AND UPLOAD.
WE CAN MAKE IMAGES DO ANYTHING. ALL WE NEED IS
AN EYE, A BRAIN, A CAMERA,
A PHONE, A LAPTOP, A SCANNER, A POINT OF VIEW.
AND WHEN WE'RE NOT EDITING, WE'RE MAKING.
WE'RE MAKING MORE THAN EVER,
BECAUSE OUR RESOURCES ARE LIMITLESS AND
THE POSSIBILITIES ENDLESS.
WE HAVE AN INTERNET FULL OF INSPIRATION:
THE PROFOUND, THE BEAUTIFUL, THE DISTURBING,
THE RIDICULOUS, THE TRIVIAL, THE VERNACULAR AND THE INTIMATE.
WE HAVE NEXT-TO-NOTHING CAMERAS THAT RECORD THE LIGHTEST LIGHT, THE DARKEST DARK.
THIS TECHNOLOGICAL POTENTIAL HAS CREATIVE CONSEQUENCES.
IT CHANGES OUR SENSE OF WHAT IT MEANS TO MAKE. IT RESULTS IN
WORK THAT FEELS LIKE PLAY,
WORK THAT TURNS OLD INTO NEW, ELEVATES THE BANAL.
WORK THAT HAS A PAST BUT FEELS
ABSOLUTELY PRESENT.
WE WANT TO GIVE THIS WORK A NEW STATUS.
THINGS WILL BE DIFFERENT
FROM HERE ON...

of the creator. At the same time, it seems to me that your manifesto's statement is cathartic in nature, in that it opens up an infinite field of possibilities for creators. What do you think about this?

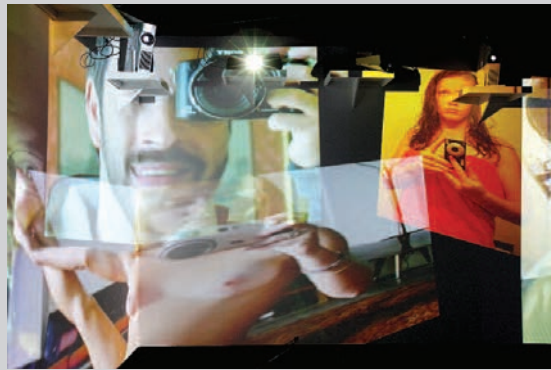
JF: It's true that one of the interesting things about this exhibition, I think, is the questioning of the notion of creative artist. We are in a time of transition: there are anonymous works, collective works, interactive works... In short, a number of nuances are now affecting the monolithic unity of the traditional notion of creator. An entire image economy is based on the concept of copyright, but the current situation raises a political and philosophical question: do we want a society based on the principle of ownership or the principle of sharing? This is a choice to be made. If, given the current evolution of photography, artists

and intellectuals conclude that they want to subscribe to the latter principle, then it is a death sentence for copyright as we have known it from the legal and economic points of view. In terms of what concerns me, I believe that the function of the creator still exists, but it's losing its former "physicality" and being inscribed in the flow of thought.

Finally, I believe that "appropriationism" has become so institutionalized a practice that we have to move beyond it. I propose the idea of no longer "stealing" images but adopting them. The word "adopt" has a Latin origin, *ad optare*, which means "to choose." In the family sphere, adoption is an affirmation of the superiority of culture, or law, over nature, or birth. Whereas appropriation is private, adoption is by definition a form of public declaration: to appropriate is to

capture, whereas to adopt is to state a choice. When post-photographic artists adopt an image, they are the guardians of a step in that image's life, they manage its growth, but they don't necessarily feel like they are its biological parent. *Translated by Käthe Roth*

Alexis Desgagnés, an art historian, curator, and artist, is artistic director of VU, centre de photographie and a lecturer at the Université de Montréal and Université Laval. A regular contributor to *Ciel variable*, his research concerns mainly the history of photography of the past and present. His photographs have been exhibited at *L'Œil de poisson* and in *Inter art actuel* and *Der Greif*. The present interview is part of the project *Adieu photographie? Vies et morts de la photographie à l'ère numérique*.



Joan Fontcuberta, *Reflectogrammes*, 2011, vue d'installation de la mosaïque photographique / installation view photographic mosaic, Sonimagfoto, Barcelone; *Derrière le miroir*, 2011, deux vues de l'installation vidéo / two views of video installation, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá

[suite de la page 114]

AD: Cette idée n'est pas éloignée de la notion de spectacle tel que l'entend Guy Debord. Peut-on comprendre votre travail comme une critique du caractère spectaculaire de l'économie de l'image?

JF: Oui, je suis convaincu que mon travail, au-delà d'une façade sémiotique et poétique, est politique. Aujourd'hui, l'enjeu de la politique vit dans l'image. Nous, les « faiseurs d'images », avons donc, plus que jamais, une responsabilité par rapport à la société, car les images que nous produisons sont susceptibles de servir à formater les consciences. Pensons ici à Bill Gates lorsqu'il affirmait que « qui contrôle les images contrôle les esprits ».

AD: À l'occasion de l'exposition *From Here On*, vous et vos compagnons avez d'ailleurs renoué avec le genre du manifeste. À mon sens, l'importance historique de cette exposition peut être imputée au fait qu'elle catalyse des enjeux fondamentaux auxquels le monde de la photographie a été confronté au cours de la dernière décennie et envers lesquels les signataires de ce manifeste se positionnent avec force et autorité. Est-ce là un désir de renouer avec la tradition des avant-gardes?

JF: Il y a évidemment un clin d'œil aux avant-gardes historiques. Mais, pour être honnête, au-delà d'une réflexion sur les vies de l'image à l'âge d'Internet et sur le rôle de Google, Facebook, Wikipedia, etc. en tant que nouveaux outils de création, cette exposition est plutôt née d'une volonté ludique de collaboration partagée par quelques amis. Le corpus que nous avons composé est, en quelque sorte, un baromètre de la situation actuelle en photographie. Et

le manifeste émet un constat face aux changements profonds engendrés par l'introduction des technologies numériques et propose une façon de survivre dans ce nouveau climat médiatique, technologique, esthétique et sociologique.

AD: Dans le texte qu'il signe dans le catalogue de l'exposition, Clément Chéroux, se référant à Roland Barthes, considère que « l'appropriationnisme » d'images glanées sur Internet par des artistes réalise la mort de l'auteur. Dans un même temps, il me semble que le propos de votre manifeste possède un caractère libérateur, en ce qu'il ouvre, pour les créateurs, un champ infini de possibles. Qu'en pensez-vous?

JF: C'est vrai qu'un des aspects qui me semble intéressant dans cette exposition est la mise en question de la notion d'auteur. Nous sommes dans une époque de transition : il y a des œuvres sans auteur, des œuvres collectives, des œuvres interactives... Bref, plusieurs nuances changent désormais l'unité monolithique de la notion traditionnelle d'auteur. Toute une économie de l'image est fondée sur le concept du droit d'auteur, mais la situation actuelle implique une décision politique et philosophique. Souhaitons-nous une société fondée sur le principe de propriété ou sur le principe de partage? Il y a un choix à faire. Si, face à l'évolution actuelle de la photographie, les artistes et les intellectuels tirent la conclusion qu'il est préférable de souscrire à ce dernier principe, alors il s'agit d'une sentence de mort pour le droit d'auteur tel qu'on l'a connu aux points de vue juridique et économique. En ce qui

me concerne, je crois que la fonction d'auteur existe toujours, mais elle perd sa « physicalité » d'antan pour s'inscrire dans le flux de la pensée. Enfin, je crois que l'« appropriationnisme » est devenu une pratique tellement institutionnalisée qu'il faut la surpasser. Je propose l'idée de ne plus « voler » des images mais plutôt de les adopter. Le mot « adopter » a une origine latine, *ad optare*, c'est-à-dire « choisir ». L'adoption est l'affirmation dans la sphère de la famille de la supériorité de la culture, ou du droit, sur la nature, ou sur la naissance. Si l'appropriation est privée, l'adoption, en revanche, est par définition une forme de déclaration publique : s'approprier, c'est capter, alors qu'adopter, c'est déclarer avoir choisi. Lorsque l'artiste post-photographique prend en adoption des images, il est tuteur d'une étape de leur vie, il gère leur croissance, mais il ne s'en sent pas nécessairement le parent biologique.

Historien de l'art, commissaire et artiste, Alexis Desgagnés est directeur artistique à VU, centre de photographie (Québec), ainsi que chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Laval. Collaborateur régulier de *Ciel variable*, ses recherches concernent principalement l'histoire de la photographie d'hier et d'aujourd'hui. Son travail photographique a été montré à *L'Œil de poisson* (Québec) et dans *Inter art actuel* (n° 110) et *Der Greif* (n° 5). La présente entrevue s'inscrit dans le cadre du projet *Adieu photographie? Vies et morts de la photographie à l'ère numérique*.

MAINTENANT, NOUS SOMMES UNE ESPÈCE D'ÉDITEURS,
TOUS, NOUS RECYCLONS, NOUS FAISONS DES COPIER-COLLER,
NOUS TÉLÉCHARGEONS ET REMIXONS.
NOUS POUVONS TOUT FAIRE FAIRE AUX IMAGES.
TOUT CE DONT NOUS AVONS BESOIN, C'EST D'UN ŒIL, UN CERVEAU,
UN APPAREIL PHOTO,
UN TÉLÉPHONE, UN ORDINATEUR, UN SCANNER, UN POINT DE VUE.
ET, LORSQUE NOUS N'ÉDITONS PAS, NOUS CRÉONS.
NOUS CRÉONS PLUS QUE JAMAIS,
PARCE QUE NOS RESSOURCES SONT ILLIMITÉES
ET LES POSSIBILITÉS INFINIES.
L'INTERNET EST PLEIN D'INSPIRATIONS,
DU PROFOND, DU BEAU, DU DÉRANGEANT,
DU RIDICULE, DU TRIVIAL, DU VERNACULAIRE ET DE L'INTIME.
NOS PETITS APPAREILS DE RIEN DU TOUT, CAPTURENT
LA LUMIÈRE LA PLUS VIVE
COMME L'OBSCURITÉ LA PLUS OPAQUE.
CE POTENTIEL TECHNOLOGIQUE A DES RÉPERCUSSIONS ESTHÉTIQUES.
IL CHANGE L'IDÉE QUE NOUS NOUS FAISONS DE LA CRÉATION. IL EN RÉSULTE
DES TRAVAUX QUI RESSEMBLENT À DES JEUX,
QUI TRANSFORMENT L'ANCIEN EN NOUVEAU, RÉÉVALUENT LE BANAL.
DES TRAVAUX QUI ONT UNE HISTOIRE, MAIS S'INSCRIVENT
PLEINEMENT DANS LE PRÉSENT.
NOUS VOULONS DONNER À CES TRAVAUX UN NOUVEAU STATUT.
CAR LES CHOSES SERONT DIFFÉRENTES,
A PARTIR DE
MAINTENANT...

Joan Fontcuberta

La photographie à l'ère des météorites

UN ENTRETIEN PAR ALEXIS DESGAGNÉS



Photo : Patrice Josserand, 2012

Fort de la reconnaissance internationale que lui ont procurée ses nombreuses expositions et publications depuis environ quarante ans, l'artiste catalan Joan Fontcuberta est, aujourd'hui, un acteur incontournable du discours sur les enjeux photographiques à l'ère du Web 2.0. En 2011, il a été co-commissaire de l'exposition controversée *From Here On*, présentée notamment aux Rencontres d'Arles et qui portait sur l'appropriation artistique d'images tirées d'Internet. Rencontré à Québec en juillet 2012, Joan Fontcuberta s'exprime sur l'extinction imminente des « photosaures » et les conséquences de l'impact des technologies numériques sur la photographie.

AD : Depuis dix ou quinze ans, le concept de « mort de la photographie » est omniprésent dans la discussion des enjeux actuels du médium photographique. Tout se passe comme si un certain consensus s'était peu à peu installé autour de l'idée voulant qu'il se soit opéré, au cours de la dernière décennie, un changement de paradigme à la faveur du tournant de la photographie argentique vers la photographie numérique. Beaucoup des acteurs du discours sur la photographie ont soutenu que la révolution numérique aurait engendré la mort de la photographie et qu'on assisterait depuis quelques années à l'avènement d'une ère post-photographique. Quelle est votre opinion sur cette morbidité ambiante du discours sur la photographie ? La mort de la photographie est-elle, pour vous, une réalité effective ?

JF : Je place ces questions dans une perspective darwinienne, c'est-à-dire qu'il y a une évolution des médias, une évolution dans la culture qui ressemble à l'évolution des êtres vivants. Alors, en utilisant cette métaphore, on peut convenir qu'il y a vingt ans, une météorite est tombée dans la culture, ce qui modifie notre environnement. D'une part, il y a des photographes qui ne s'aperçoivent pas que l'atmosphère commence à changer, que la lumière est différente ; je les appelle des photosaures. D'autre part, il y a des photographes qui commencent à s'adapter à un climat, à une situation, à un paysage qui sont en train de se transformer dramatiquement. Je pense que cette météorite est la technologie numérique. La technologie numérique ne constitue pas seulement un changement de support de l'image ; elle signifie surtout le début d'un changement culturel, un changement de notre comportement, de notre façon de vivre, etc. La technologie numérique a métamorphosé complètement tous nos rapports humains, mais également nos rapports avec la communication, l'économie, etc. Bien sûr, l'image et la photographie ne vont pas rester en

dehors de ce contexte révolutionnaire. Aujourd'hui, ce qui, à mon avis, est désormais d'une importance capitale est que cette technologie, parvenue à une certaine maturité, a permis la création d'un système de transmission et d'accès à l'image complètement différent. Internet, de pair avec les réseaux sociaux, les téléphones mobiles et la massification des appareils photographiques, représente une deuxième révolution de la technologie numérique, affectant la nature de l'image photographique et, simultanément, la manière de l'analyser. Avec Internet, l'image s'échappe de son domaine traditionnel et doit être pensée à la lumière d'un contexte complètement différent. Les valeurs germinales de la photographie que sont la mémoire, la vérité et l'archive sont à la dérive et je ne sais pas si on peut encore parler de photographie. L'utilisation du terme maladroit de « post-photographie » témoigne de la nécessité de trouver une appellation qui désigne vraiment ce qu'on a entre les mains lorsqu'on fait de la photographie numérique.

AD : Les paramètres traditionnels qui orientaient jusqu'à tout récemment notre compréhension et notre appréciation de la photographie doivent aujourd'hui être réévalués à la lumière des changements que vous décrivez. De la même manière, croyez-vous qu'on doive également redéfinir le statut du photographe, et qui plus est de l'artiste, qui, envisageant la photographie en marge des rapports dominants à ce médium, l'utilise comme un moyen de création ?

La situation actuelle implique une décision politique et philosophique : souhaitons-nous une société fondée sur le principe de propriété ou sur le principe de partage ?

JF : Absolument. Je dirais d'une façon radicale que la photographie faite par les artistes est devenue ennuyeuse, que la photographie faite par les professionnels est devenue pathétique, et que, peut-être, notre seul espoir réside dans la photographie sans qualités, faite par les amateurs dans les domaines du vernaculaire. L'idée de « qualité » renvoie à la question du canon : quels standards nous permettent d'évaluer la valeur des images ? Aujourd'hui, ces standards ne sont plus intrinsèques aux images, mais relèvent davantage de leur circulation, de leur utilisation, qui assignent à celles-ci leur signification. L'image, elle-même, n'est rien : elle porte désormais en elle un élément de communication, de transaction, de négociation faisant entrer la photographie dans un

marché noir de la sémiotique. Alors, face à une certaine saturation des images à laquelle on assiste, je pense que la question du statut de l'auteur, du créateur impose une réponse environnementaliste, écologiste : il faut cesser de produire de nouvelles images et, plutôt, récupérer et recycler des images déjà existantes afin de les *recontextualiser*. La création consiste donc, désormais, à assigner à ces images de nouvelles significations par le biais d'un système de prescriptions. L'acte de création ne réside plus dans la production, tel que l'entendait jadis l'économie industrielle. Cet acte consiste plutôt en la gestion d'idées, en l'assignation de nouvelles idées à des images existantes qu'il s'agit de *resémantiser*. Dans ce contexte, des artistes comme Erik Kessels ou Joachim Schmid, à mon avis, contribuent à renouveler sensiblement notre culture visuelle.

AD : Une position comme celle que vous avancez ne réduit-elle pas l'étendue des possibilités artistiques au seul geste d'appropriation ?

JF : Non. Dans un contexte où tout semble avoir été photographié, il nous manque encore certaines images, ce qui rend possible, par exemple, une photographie documentaire s'intéressant aux territoires encore vierges de notre culture visuelle. Mais il est vrai que, globalement, la sursaturation des images les rend sans valeur. Elles deviennent alors des *ordures*, mais, sans poubelles, il serait impossible de comprendre la postmodernité. Je crois, à la suite de Walter Benjamin, que l'artiste moderne est plutôt un brocanteur : quelqu'un qui fouille dans la merde pour y trouver des trésors. Avec cette idée de « prescriptions », j'insiste sur le fait que le travail de l'artiste consiste à choisir des éléments et à les mettre en contexte au sein d'un système rhétorique opérant leur mise en valeur conceptuelle.

AD : Pendant de nombreuses années, vos œuvres et vos écrits ont témoigné de votre scepticisme à l'égard de la croyance commune en une supposée valeur de vérité de la photographie. Cette question est-elle, pour vous, désormais résolue ?

JF : Je dirais qu'elle a changé. Lorsque ma carrière a débuté, il y a environ quarante ans, le public avait une confiance aveugle en l'évidence photographique. Aujourd'hui, les technologies numériques nous montrent, de manière très directe, à quel point il est facile d'intervenir dans l'information d'une image sans laisser de traces. À l'époque de Photoshop, la valeur documentaire de la photographie est en crise. Cela implique que tout le travail critique, l'attitude sceptique qui constituait la base de mes projets, doit maintenant être adapté à une nouvelle situation. Je m'intéresse toujours à la question de la vérité en photographie, mais je cherche à y répondre à l'aide de nouveaux éléments. Par exemple, mon projet récent sur les autoportraits amateurs constitue un essai sur le mensonge dans la construction de l'identité. Dans ces autoportraits, la présence de l'appareil photographique théâtralise la réalité et, de ce fait, la rend artificielle. Aujourd'hui, on habite dans l'apparence de l'information, qui phagocyte la réalité.

[suite à la page 112]