

LAUSANNE

reGeneration³

Musée de l'Élysée/29 mai - 23 août 2015

Le musée de l'Élysée fête ses trente ans et présente la troisième édition d'un panorama de la jeune création photographique internationale. Comme en 2005 et en 2010, il réunit une cinquantaine d'artistes présélectionnés par des écoles dont ils sont récemment diplômés. Gage de qualité, le procédé a le défaut d'exclure les autodidactes, dont les travaux sont parfois plus singuliers, et de dépendre du bon vouloir des écoles contactées. On regrette ainsi l'absence de diplômés de l'école d'Arles qui n'a visiblement pas jugé bon de participer à cette édition de *re-Generation* dont la reconnaissance internationale, appuyée sur une itinérance dynamique, est réelle. Comme l'école d'Arles n'est pas la seule en France et que les artistes se forment aussi à l'étranger, quelques Français sont néanmoins présents. Mais l'intérêt de *reGeneration³* est son ouverture internationale, encore accentuée cette année. Elle rassemble 26 nationalités et tous les continents. Un grand nombre des artistes a entre 25 et 30 ans. Certains sont plus expérimentés, signe qu'en plus d'être mobiles, ils prolongent leur formation. Le travail de Delphine Burtin est, ainsi, déjà visible depuis quelque temps. Née en 1974, l'artiste est sortie diplômée de l'école de Vevey en 2013.

Il est pourtant des différences avec les éditions précédentes. La première est son « approche multidisciplinaire » qui entend saisir le « caractère polymorphe » de la photographie d'aujourd'hui. Elle explique les installations et les travaux associant photographie et objet, texte, son ou vidéo, qui sont des manières de montrer ou de mettre en tension la photographie. (Attaché à la ques-

tion du médium et à ses bouleversements spécifiques actuels, je trouve plus discutables, dans ce contexte, les quelques vidéos qui n'empruntent rien à la photographie et contribuent à la diluer dans le grand bain des images.) Une autre différence est la volonté d'articuler ce panorama. Les trois thématiques, se déployant chacune sur un étage du musée, semblent trop larges. Mais, chacune à sa manière, « La question de la mémoire », « La diversité des formes documentaires » et « La richesse des expressions esthétiques » s'avèrent efficaces.

La première confirme que la mémoire, qui ne se réduit pas à l'intime mais peut tendre vers l'histoire, est effectivement une préoccupation dominante, qu'elle donne lieu à des travaux expressifs ou beaucoup plus ironiques. La deuxième insiste sur le renouvellement du documentaire et semble vouloir en élargir la définition. La série de Rachel Boillot sur la disparition des bureaux de poste dans le sud des États-Unis est fidèle, par son sujet et sa frontalité, à la tradition documentaire. Mais elle semble anachronique face à des travaux qui recourent explicitement à la performance ou à l'image construite. Giacomo Bianchetti s'intéresse aux grandes entreprises suisses. Mais, en manière d'enquête, il installe sa chambre photographique juste devant leurs entrées et consigne les réactions à cette insistance intrusive. Jennifer B. Thoreson repousse encore les limites du genre : ses mises en scène où les corps deviennent des masses informes, entre cocons et éponges, parlent avec justesse, mais de manière imagée, des crises de l'existence.

Encore plus hétérogène, mais tout aussi stimulante, la troisième partie avance l'idée que les derniers développements conceptuels et formels de la photographie sont indexés sur l'histoire du médium, ses techniques et ses usages, et plus généralement sur l'histoire de l'art. Simon Rimaz présente ainsi le hors-champ de tirages de presse recadrés avant publication (voir p. 60) quand Michael Etszperger contribue au débat, auquel Wölfflin avait participé en son temps, sur la difficile reproduction photographique de sculptures. Les découpes qu'il opère dans des pages de livres d'histoire de l'art redonnent du volume au marbre et l'animent.

Elizabeth Hewson. « Lacuna » (détail). 2014. Installation multimédia (projection de diapositives avec son). © E. Hewson



Jennifer B. Thoreson. « Cancer ». Série « Testament ». 2014. © J. B. Thoreson

ReGeneration³ atteste ainsi que la sculpture est à nouveau une question centrale de la photographie. En témoignent également les équilibres instables de Delphine Burtin qui transforme des rebuts en sculptures en deux dimensions et dépasse cette contradiction en métamorphosant l'image en cube. L'effet est volontairement paradoxal : l'objet initial, déjà dénaturé par la photographie, est désormais illisible.

Si l'on souhaite tirer quelques conclusions d'ordre général de *reGeneration³*, on constatera la disparition de certains poncifs, par exemple le motif de la ville, son abstraction et sa solitude, et l'essor de formes moins autoritaires que le grand format, comme le livre, auquel le musée de l'Élysée est historiquement attaché. Le numérique et ses possibilités, jusqu'au jeu vidéo conçu par Emile Barret pour voyager dans ses images, sont largement assumés. C'est pourquoi les techniques anciennes sont ici moins revisitées par rejet du numérique que pour leur matérialité (sompoteux Dye-Transfers abstraits de Matt Waples) ou leur symbolique (le Polaroid dans les travaux portant sur la mémoire, par exemple chez Piotr Zbierski). En revanche, le retour du travail en studio est peut-être, lui, une réponse aux images vernaculaires trouvées ou retrouvées en nombre sur Internet ou dans des albums. Ces dernières restent présentes, mais désormais dépourvues de l'aura que l'engagement à leur

égard leurs a conféré ces dernières années. Volontiers iconoclastes, les artistes se les réapproprient, comme Silin Liu qui incruste sa silhouette à côté de celles de célébrités, ou, pis encore, en soulignent la vacuité. Elizabeth Hewson altère ainsi numériquement ses photographies de famille qui ne sont, à ses yeux, que des images vides des souvenirs effacés de sa mémoire. Aucun des artistes ne se contente plus de compiler ce matériau ambigu. Aussi, si l'archive est présente, c'est avant tout comme modèle taxinomique, par exemple chez Tereza Zelenkova qui réunit ses photographies dans de grandes planches faisant écho à des définitions inspirées du « Dictionnaire critique » de la revue *Documents*. Peut-on voir dans ces évolutions récentes un désir retrouvé de faire des photographies qui ne soient pas que des images ?

Étienne Hatt

The Musée de l'Élysée is celebrating its thirtieth birthday by presenting the third edition of a survey of internationally emerging photographers. Like in 2005 and 2010, the show comprises work by some fifty artists shortlisted by the art schools from which they recently graduated. This ensures a certain level of quality, but it also excludes autodidacts, whose work is sometimes more unique, and the process depends on the willingness of the schools that have been asked to participate. As a result, there are some notable lacunae, such as the absence of gra-



duates from Arles, France's leading school for photography, which obviously chose not to take part in this edition of *reGeneration*, despite the international reputation this itinerant event has gained for its dynamism. Since Arles is not the country's only photography school and many French artists are trained abroad, some are included in this show. But what makes *reGeneration* so interesting is its international inclusivity, an ambit even broader this year, with artists from 26 countries and every continent, many of them between 25 and 30 years old. Some are more experienced, because in addition to being geographically mobile they have studied longer. Delphine Burtin, for instance, has been showing for a while now. Born in 1974, she obtained her diploma from the Vevey school in 2013.

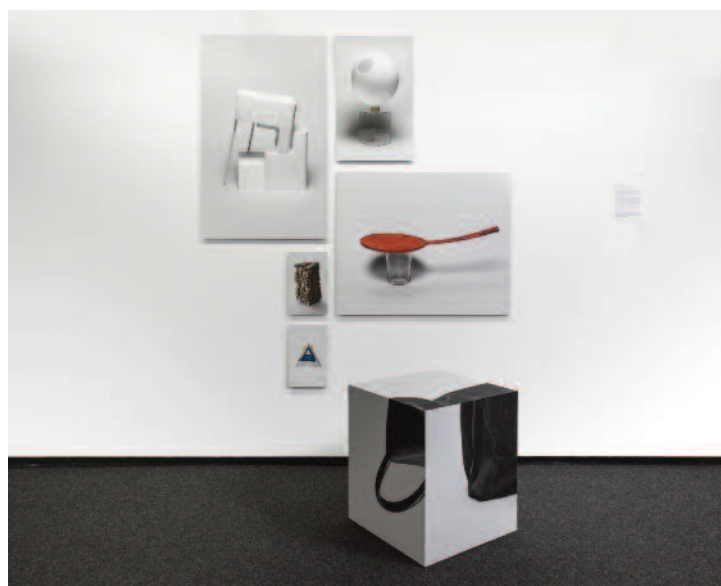
Yet this edition is not like previous years in several ways. The first difference is this year's "multidisciplinary approach," meant to capture the "polymorphic nature" of photography today. This explains the presence of installations and pieces combining photos and objects, text, sound or video, all different ways to show or problematize photography. (Being concerned, personally, with the specificity of the medium and the particular upheavals it is undergoing today, I was uneasy about the inclusion of some of the videos shown in this photography show, since they owe nothing to photography and facilitate the tendency to dissolve it into one big sea of images.) Another dissimilarity of this year's overview lies in the attempt to articulate the panorama of work thematically. The three themes, one for each of the museum's three floors, seem too broad. But, each in its own way—"The question of memory," "The diversity of documentary forms" and "The richness of aesthetic expressions"—they do seem to work.

The first section attests to the fact that memory, taken in the historical and not just personal sense, is one of photography's main preoccupations today, inspiring both expressive and highly ironic work. The second foregrounds today's renewal of the documentary field and seems to seek to enlarge its definition. For example, Rachel Boillot's project about the disappearance of post offices in the American rural south is faithful to

the documentary tradition in terms of the frontality of its views and even its subject. It seems anachronistic when seen alongside other works that explicitly privilege performance art or constructed images. Leading Swiss corporations are Giacomo Bianchetti's subject. To conduct his enquiry he stationed himself and his camera right in front of their entrances and recorded the reactions to this stubborn intrusion. Jennifer B. Thorson pushes the boundaries of this genre even further. Her staged photos in which bodies become shapeless forms, like cocoons or sponges, imaginatively and powerfully convey existential crises.

The equally stimulating and even more heterogeneous third section puts forward the argument that the latest conceptual and formal developments in photography correspond to the history of the medium, its technologies and uses, and art history more generally. Simon Rimaz shows us what got lost when press photos were cropped for publication (see p.66). Michael Etzensperger contributes to the debate in which the art historian Heinrich Wölfflin took part, in his time, about the difficulty of reproducing the sculptural experience in photos. His way of cutting into the pages of art history books restore a degree of volume to the marble and bring it alive. *ReGeneration3* thus attests to the fact that sculpture has once again become a central question in photography. This can also be seen in the unstable equilibriums of Delphine Burtin, who transforms scraps into two-dimensional sculptures and overcomes this contradiction by metamorphosing the picture into a cube. The effect is deliberately paradoxical: the initial object, already deformed by its reduction to two dimensions in the photo, becomes totally unrecognizable in three dimensions.

If we wanted to draw some general conclusions from this exhibition, we would note the disappearance of certain platitudes, such as the abstraction and solitude of the city, and the prospering of formats that are less authoritarian than larger-than-life prints, specifically book formats, for which the Musée de l'Élysée has had a penchant historically. Digital work holds a salient place (for example, the videogame designed by Emile Barret that allows players to explore his visual



Ci-dessus/above: Delphine Burtin.

« Sans condition initiale ». 2014-15.

Installation. (© D. Burtin)

Ci-dessous/below: Emile Barret.

« LLIAISONS ». 2015. Installation (détail).

Impressions sur tissu, jeu vidéo.

(© LLIAISONS, Emile Barret & Co)

world). If older technologies are also prominent, it is not so much because of a rejection of digitalization as because of their material quality (Matt Waples's gorgeous dye-transfer abstracts) or symbolic value (the use of Polaroids in pieces about memory, such as in the work of Piotr Zbierski). The comeback of studio shoots, on the other hand, may be a reaction to the vernacular images swarming on the Web and in photo albums. The latter are still present, but stripped of the aura that fickle fashion bestowed on them in recent years. These young artists

are deliberately iconoclastic, reappropriating their own images, like Silin Liu, who inserts herself Forrest Gump-like into pictures of celebrities, and even emphasizing the vacuity of their own work. Elizabeth Hewson digitally alters her family photos, which she clearly considers empty images left behind by deleted memories. None of these artists rests content with compiling ambiguous material anymore. While their practice sometimes still involves archives, it is above all as a taxonomic model, like in the work of Tereza Zelenkova who groups her photos on large plates, evoking definitions inspired by the "Dictionnaire critique" published by the magazine *Documents*. In these recent evolutions, are we witnessing a renewed desire to make photos that are not just images?

Translation, L-S Torgoff

