

Infra paysages

LISA OPPENHEIM

À VOIR

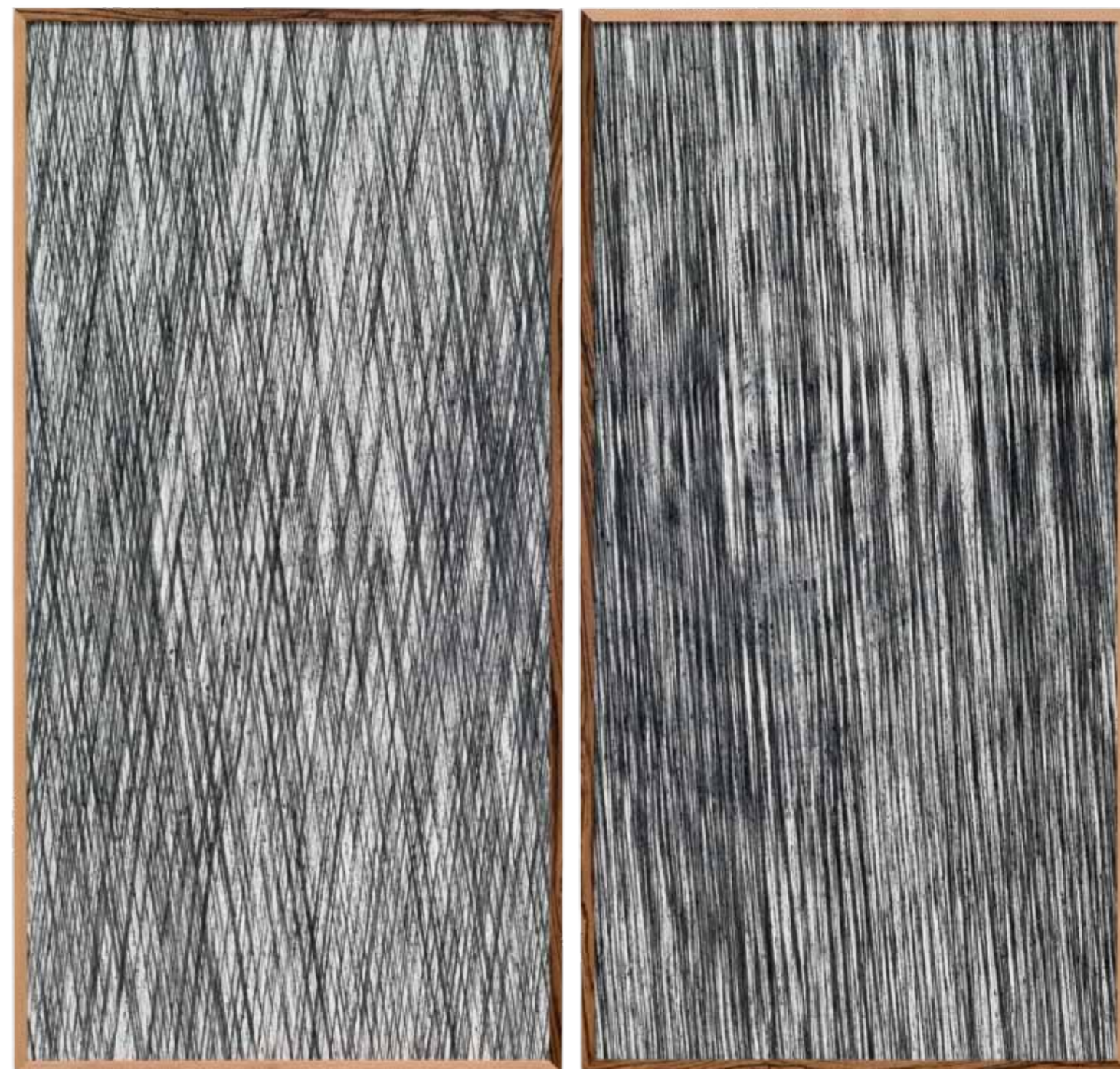
Exposition collective :
• "The Sun Placed In
The Abyss", Columbus
Museum of Art,
Columbus, Ohio,
du 7 octobre 2016 au
8 janvier 2017.

Exposition individuelle :
• Moca Cleveland,
Cleveland, Ohio,
à partir de janvier 2017.
www.lisaopp.net

Lisa Oppenheim est
représentée par les galeries
The Approach (Londres),
Tanya Bonakdar
(New York) et Juliette
Jongma (Amsterdam).

La pratique de Lisa Oppenheim (née en 1975 à New York) embrasse photographie et vidéo. L'artiste, qui réinterprète les images grâce à des technologies anciennes et nouvelles, se sert également de matériaux inhabituels : tissus, dentelles,

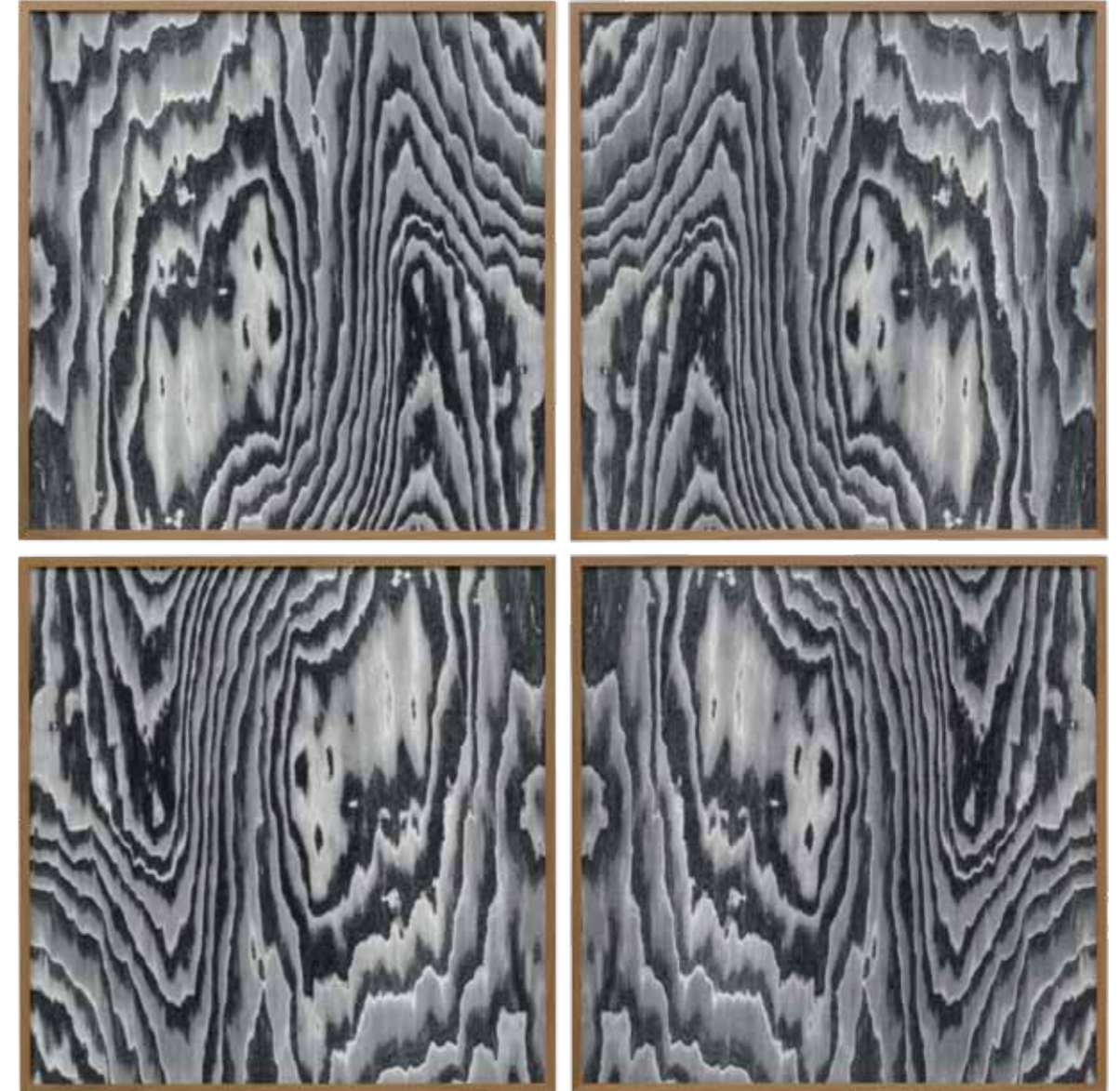
bois. La série *Landscape Portraits* qu'elle a confiée à *L'Officiel Art* est le résultat d'une nouvelle expérimentation. Elle s'entretient à ce propos avec Chris Sharp, critique et commissaire d'expositions.



PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND THE APPROACH, LONDON

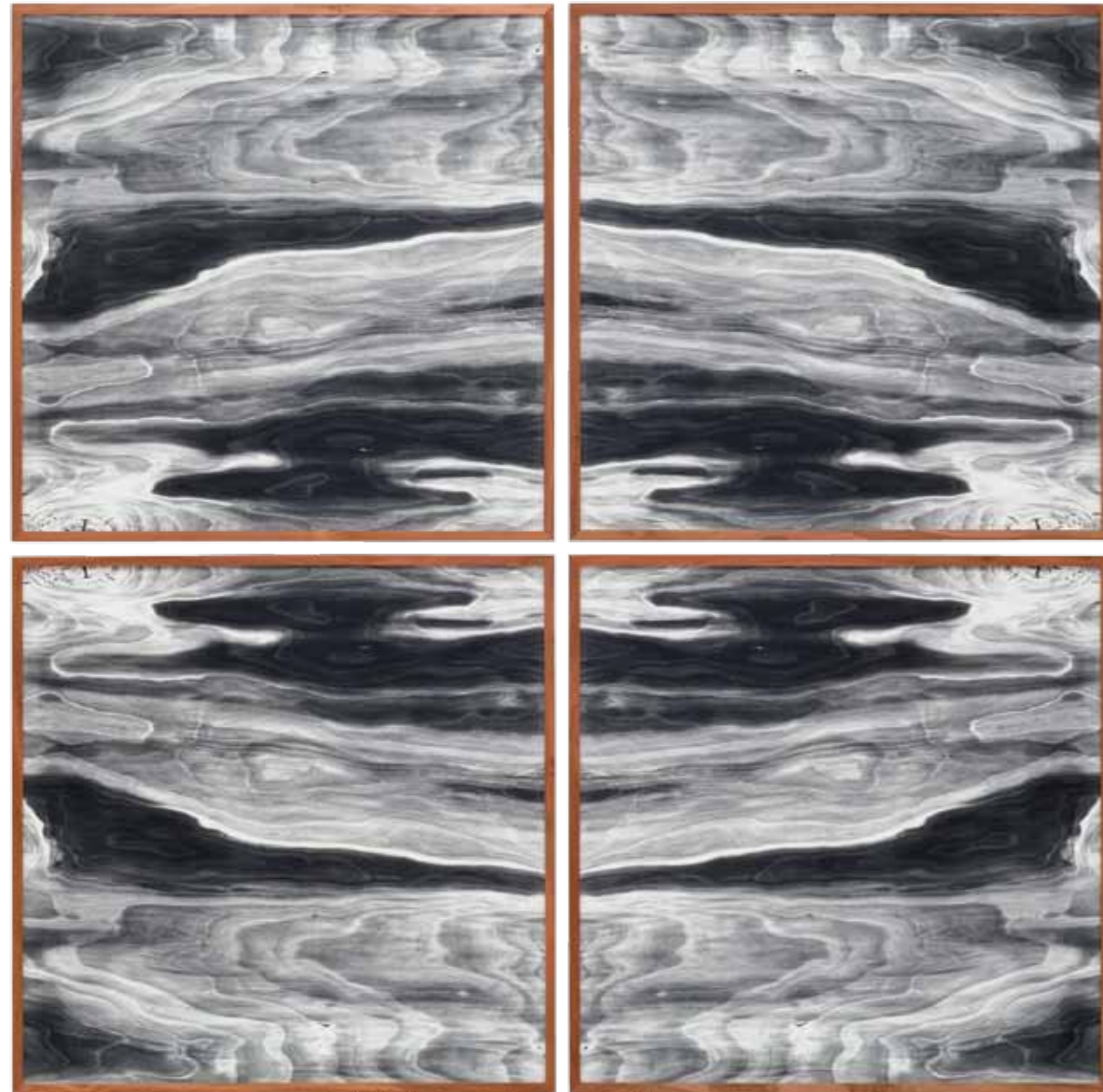


PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND THE APPROACH, LONDON



PAGE PRÉCÉDENTE, LISA OPPENHEIM, *LANDSCAPE PORTRAITS (ENGINEERED ZEBRA) (VERSION II)*, 2016, SÉRIE DE DEUX PHOTOGRAPHIES ARGENTIQUES SUR GÉLATINE, 96,5 X 102 CM. CI-DESSUS, LISA OPPENHEIM, *LANDSCAPE PORTRAITS (SASSAFRAS) (VERSION I)*, 2016, SÉRIE DE QUATRE PHOTOGRAPHIES ARGENTIQUES SUR GÉLATINE, 125,4 X 125,4 CM. PAGE DE GAUCHE, DÉTAIL DE L'ŒUVRE.

“Dans *Landscape Portraits*, les lamelles de bois sont à la fois le sujet de la photographie et l’objet qui produit directement l’image. Je m’intéresse à la manière dont ces images opèrent d’une façon très différente de la photographie traditionnelle.”



LISA OPPENHEIM, *LANDSCAPE PORTRAITS (APPLE) (VERSION IV)*, 2016, SÉRIE DE QUATRE PHOTOGRAPHIES ARGENTIQUES SUR GÉLATINE, 125,4 X 125,4 CM.

PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND THE APPROACH, LONDON

CHRIS SHARP : Vos *Landscape Portraits* qui, aussi incroyable que cela paraisse, sont des photogrammes, ne relèvent pas seulement de l’intérêt général à l’égard de l’histoire technique de la photographie que vous manifestez dans votre travail, mais renvoient plus spécifiquement à celle du photogramme. Le photogramme, qui se passe du mécanisme d’un appareil photographique et enregistre un objet ou un matériau donné directement sur le papier photographique, pourrait être considéré comme la photographie indicielle par excellence. Pourquoi le photogramme revêt-il une si grande importance pour vous ?

LISA OPPENHEIM : Les photogrammes sont, par définition comme vous le soulignez, des photographies réalisées sans appareil. Mais ils enregistrent aussi un objet d’une façon différente qu’une photo faite avec un appareil. Par exemple la densité d’un objet est quelque chose qui n’est pas apparent dans une photographie. L’épaisseur d’une lamelle de bois ou l’aspect collant de sa texture n’est pas visible. Une photographie enregistre avant tout la surface du matériau. La quantité de lumière filtrant à travers les feuilles de bois que j’ai utilisées pour réaliser les *Landscape Portraits* et qui va impressionner le papier photographique placé en dessous est déterminée par la densité et l’épaisseur du bois lui-même. Il y a très peu de décisions à prendre. Aucun “moment décisif”, aucune composition à prendre en compte. C’est l’objet lui-même, et non l’appareil photo, qui produit l’image finale sur le papier. De cette manière, dans *Landscape Portraits*, les lamelles de bois fines comme des feuilles de papier sont à la fois le sujet de la photographie et l’objet qui produit directement l’image. Je m’intéresse à la façon dont ces images, et les photogrammes en général, opèrent d’une façon très différente de la photographie traditionnelle dans le rendu de représentation d’un objet.

Je n’avais jamais pensé au photogramme en tant que négation partielle de l’aurat, alors que de toute évidence c’est exactement cela : un mode de délégation. Vous êtes, jusqu’à un certain point, une déléguée, fonction qui ne doit pas être confondue avec celle d’administratrice. Une des choses que je trouve extrêmement rafraîchissantes dans votre travail est

qu’en dépit du fait qu’il s’insère dans un cadre rigoureusement conceptuel, il reste incroyablement sensible aux matériaux et exprime une forte sensibilité personnelle. Quelle est votre relation au “moment décisif” dont le rejet paraît jouer un rôle important dans votre pratique ?

Beaucoup de choses, en matière de photographie, ont été écrites, à commencer par Cartier-Bresson lui-même, sur l’instant où une photo est prise. Or, ce que j’ai toujours trouvé problématique par rapport à ce “moment décisif” (et je pense que cela concerne aussi la photographie de studio, dans laquelle le “moment décisif” est peut-être juste un peu plus préparé) est que le cadre temporel est vraiment très réduit. Comment l’image circule-t-elle ? Que lui arrive-t-il physiquement au fil du temps ? De quelle façon la regarde-t-on le lendemain du jour où elle a été prise et cinquante ans après ? Est-ce que tout cela n’est pas précisément le temps représenté par une photo ? Les photos ne rendent pas seulement compte d’un moment dans le temps, mais aussi et surtout d’une abondance de temps, qui s’étend même avant le moment où une image a été réalisée. Dans mes *Landscape Portraits*, je pense aux arbres comme à des exemplaires d’objets qui contiennent des représentations du temps, puisque leurs cercles de croissance suivent des rythmes plus ou moins reconnaissables. Tous ces moments, toutes ces formations d’anneaux de croissance précèdent nécessairement le moment où la feuille de bois est placée sur le papier photographique et exposée dans une chambre noire, et pourtant l’image obtenue les contient les uns comme les autres. Et, si l’on se tourne vers le futur, la façon de lire ces photogrammes changera nécessairement. Et si une des espèces d’arbre que je documente venait à disparaître ? Et si l’épreuve elle-même venait à être endommagée, dans un incendie, par exemple ? Toutes ces éventualités deviendront des événements et des moments qui seront contenus dans l’image et en modifieront fondamentalement la lecture. Ce qui m’intéresse et m’inspire constamment en tant qu’artiste travaillant dans le domaine de la photographie, c’est de constater à quel point le temps représenté dans une image peut être extensible.

Vous décrivez ce que j’appellerais un art de contingence, un art qui cherche à reconnaître ses propres passé, présent et futur mutables, sensible et accommodant à l’égard de tout changement susceptible d’intervenir dans sa lecture. A une époque où une si grande partie de l’art contemporain ne s’adresse qu’au présent et peut-être au futur immédiat, cela est extrêmement réconfortant. Une telle conscience des multiples temporalités ferait presque de vous une classique, ou une néo-classique ?

Ma première impulsion serait de répondre non. Je ne pense pas être une classique. Lorsque je pense à des artistes classiques ou néo-classiques, je pense à des artistes qui pratiquent activement des modes de production ou des représentations artistiques liées à l’histoire de l’art : reproduire une sculpture classique en l’imprimant en 3D, par exemple. Je suis en revanche extrêmement intéressée par l’histoire matérielle de la photographie. Il est difficile de travailler dans cette veine sans fétichiser des matériels désuets ou certains gadgets archaïques, mais j’essaie autant que possible de ne pas tomber dans ce travers. Je m’intéresse à des artistes comme Liz Deschenes et Morgan Fisher qui abordent eux aussi cette histoire de manière non fétichiste. Pour emprunter et détourner légèrement une remarque de Godard à propos du cinéma, une photo est toujours un document sur sa propre réalisation. Mon intérêt et ma pratique tournent autour de cette notion – à savoir que l’objet matériel est à la fois la forme et le contenu de sa production. Où et de quelle façon une photographie est exposée relèvent l’un et l’autre des circonstances qui produisent son contenu. De la même façon, l’ensemble des relations sociales et des relations de travail entre le photographe et l’objet ou la personne qui est photographiée contribue, autant que l’image elle-même, au contenu de la photo. Même la pâte utilisée pour fabriquer le papier photo, ou la source de l’argent contenu dans l’émulsion, peut également générer du sens. En cela, et tout bien considéré, j’ai quelque chose d’une classique dans la mesure où j’espère que mon travail parle à un passé vécu et matériel qui n’est pas cantonné à un moment historique particulier, mais qui s’étend à travers tout un réseau de relations dans et en dehors de la photographie.