

# The Athens Effect

L'Image photographique dans l'Art contemporain

# The Athens Effect

## L'Image photographique dans l'Art contemporain

Commissaire : Birgit Hoffmeister

Essai d'Alexandra Moschovi

## Table des matières

7	<b>Remerciements</b>
8	<b>Avant-propos</b> <b>Michalis Siopsis</b>
9	<b>Avant-propos</b> <b>Jean-Luc Monterosso</b>
11	<b>Conteurs</b> Birgit Hoffmeister
13	<b>Photographie, photographies et le photographique :</b> <b>entre images, moyens d'expression et contextes</b> Alexandra Moschovi
	<b>Œuvres</b>
24	Kostas Bassanos
30	Christina Dimitriadis
36	Panos Kokkinias
42	Pandelis Lazaridis
48	Dimitra Lazaridou
54	Nikos Markou
60	Despina Meimaroglou
66	Nikos Navridis
72	Maria Papadimitriou
78	<b>Liste des œuvres</b>
81	<b>Biographies</b> Theophilos Tramboulis

L' « histoire » de Despina Meimaroglou, *East of Eden*, est un récit sur les jeunes femmes venant des pays de l'ancien bloc de l'Est qu'elle a trouvées dans les journaux, puis filtré une série de visages, ensuite manipulée par ordinateur. Ce sont des portraits typiques, non réalistes, qui cachent de tristes destins : la prostitution, l'exploitation, la mort, la beauté sale de la vraie vie.

Le premier de tous les réflexes humains est la respiration. Nikos Navridis décrit cet acte comme une fonction fondamentale de l'humain, et rend visible l'effort nécessaire pour y parvenir ; il transcende les limites demandant tout du corps, et à travers l'air, l'eau et le feu, il montre les archétypes de ces éléments.

Les photographies de Kostas Bassanos ont un caractère sculptural ; elles sont intégrées dans ses installations, parties d'une expérience en trois dimensions que l'observateur perçoit dans le contexte de l'espace. Ce sont des fragments de situations, provenant de contextes narratifs plus larges, qui communiquent une atmosphère mystérieuse.

Panos Kokkinias, quant à lui, est un photographe. A première vue, on peut penser que l'observation de la réalité est son obsession. Mais un regard plus attentif révèle une histoire d'amour différente, complexe et cachée avec les intérieurs, les femmes, le paysage, le monde. Même les images apparemment abstraites ou réduites sont saturées d'une étrange tension de la situation qui fait que son monde semble crypté.

Les œuvres de Christina Dimitriadis sont caractérisées par un lyrisme privé amoureux de lui-même, mais trahissent également un canon précis. Il est objectivé dans son regard du monde extérieur, qui révèle des aspects de la réalité.

Nous ne pouvons parler de l'authenticité d'une œuvre que lorsqu'elle porte la trace de l'environnement immédiat des artistes et d'un processus créateur conscient de son image ancré dans un moment historique précis.

Les fractures et contradictions dans l'attitude de cette génération envers le passé de leur pays représentent une part de leur attente d'accepter les réalités immédiates de la société grecque d'aujourd'hui, et c'est cela qui constitue la qualité authentique de ces œuvres, dans lesquelles les artistes exercent leur mémoire, pour donner un regard assuré ou critique sur ce qu'ils ont déjà vu ou imaginé dans l'avenir.

# Photographie, photographies et le photographique : entre images, moyens d'expression et contextes

ALEXANDRA MOSCHOVI

## Ontologies

“Si la photographie a été inventée en 1839, ce n'est que dans les années 60 et 70 qu'elle a été découverte.”  
DOUGLAS CRIMP<sup>1</sup>

Longtemps négligée et considérée comme une servante des arts visuels, la photographie en tant que telle a été pleinement accueillie dans les musées à la fin des années 70, cette évolution ayant coïncidé chronologiquement et ontologiquement avec l'avènement du postmodernisme. Douglas Crimp a suggéré que cette institutionnalisation tardive était le résultat non pas d'une reconnaissance attendue depuis longtemps de la sensibilité artistique de la photographie en tant que telle, mais de sa réinscription en tant qu'art autonome<sup>2</sup>. John Szarkowski, conservateur des photographies au Musée d'Art moderne de New York depuis la fin des années 60, a été une figure-clé de ce renouveau, préconisant la formulation d'« un vocabulaire et d'une perspective critique plus pleinement réceptifs au phénomène unique de la photographie »<sup>3</sup>. Passionné de la « straight photography » (photographie pure), Szarkowski a souligné que le caractère ontologique distinctif de la photographie prenait ses racines dans l'acte de photographier lui-même : il était basé « non sur une synthèse mais sur une sélection », et « les tableaux étaient *faits* – construits à partir d'une mine de schémas traditionnels, de savoir-faire et d'attitudes – mais les photographies [...] étaient *prises* »<sup>4</sup>. Ainsi, la perception et l'intuition, incarnées dans « l'œil du photographe » ou dans les dogmes du « moment décisif », devaient devenir les éléments centraux de la cartographie de la photographie en tant qu'art autonome, au sens moderniste<sup>5</sup>.

C'étaient ces revendications d'« auto-retenu » et d'expressivité que les théoriciens occupant le devant de la scène à la fin des années 70, sous le couvert de la Déconstruction, ont attaqué en tant que partie d'un « concept fétichiste, rétrograde et tout à fait complaisant de la création artistique »<sup>6</sup>. Au contraire, il était suggéré que la photographie devait être considérée comme un moyen de démythification des codes et des systèmes de représentation, et, s'appuyant sur les écrits de Roland Barthes sur l'intertextualité et sa proclamation de « la mort de l'auteur », comme la subversion de toute notion d'originalité et de paternité artistique. Comme l'affirmait l'artiste et théoricien britannique Victor Burgin, il ne peut exister « un seul système signifiant (en opposition à l'appareillage technique) dont toutes les photographies dépendent », mais uniquement « un complexe hétérogène de codes auquel la photographie peut faire appel »<sup>7</sup>. Dans la même veine, John Tagg déclarait au début des années 80 que « la photographie en tant que telle n'a pas d'identité »<sup>8</sup>. Ce qui pouvait entraîner les différents fonctionnements de la photographie, qu'il nommait « photographies » était « la formation sociale elle-même : les espaces historiques spécifiques pour la représentation et la pratique qu'elle constitue »<sup>9</sup>. Et ce serait dans les locaux du musée postmoderne, vers la fin de cette décennie, que la diversité de ces « photographies » serait accueillie sous une égide commune.

## L'image photographique dans les arts visuels

Alors que la photographie elle-même s'est gravée selon les métaphysiques modernistes, les photographies se sont imposées dans les arts visuels à travers le Pop art et les pratiques avant-gardistes des années 60 et 70. Dans les pratiques du proto Pop art apparues dans les années 50, l'utilisation des photographies comme ready-made annonçait la redéfinition du quotidien et du populaire comme « nouvelle objectivité » et en même temps il s'agissait d'un effet de l'urgence renouvelée que la nation d'avant-garde de l'anesthésique et de la dépersonnalisation du processus créatif gagnait en sapant la condition de l'art. De la mode et des photos publicitaires aux clichés illustrant la presse et aux photos d'identité, en passant par les instantanés ordinaires, les cartes postales et même les photogrammes télévisuels, les photographies dans les pastiches pop de Richard Hamilton, les œuvres planes (*flatbeds*) de Robert Rauschenberg, et les photos-peintures de Gerhard Richter du capitalisme réaliste ont réintroduit la vraie vie, la bassesse et le banal dans les formes prestigieuses de l'art.

Alexandra Moschovi est historienne de l'art et conservatrice indépendante. Elle est enseignante à l'Université de Sunderland, UK.

La photographie devait devenir le porte-parole parfait des interventions conceptualistes de la fin des années 60. Pour les œuvres dont la nature était caractérisée par l'éphémère et l'entropie, notamment les gestes immatériels artistiques, l'art corporel et les happenings, ou les in situ, la photographie est devenue un mode de documentation, et la photo, une preuve d'une présence pouvant servir d'intermédiaire (et rematérialiser) l'« œuvre » dans l'espace et le temps. En tant que ready-made, l'imagerie photographique était utilisée pour commenter les mécanismes des systèmes de représentation (et notamment la factographie), et leurs applications au sein des appareils idéologiques du consumérisme, de la culture de masse et de la politique. Étant l'« Image ne pouvant être intégrée au 'régime' », la photographie était considérée comme un moyen d'opposition potentiel<sup>10</sup>.

Au contraire de la photographie d'art, le photoconceptualisme se concentrait sur la capacité des photographies à « assembler, préserver et présenter des informations extérieures, non à 'faire de l'art' »<sup>11</sup> et l'élan duchampien sous-jacent à l'art conceptuel (l'exécution selon la célèbre déclaration de Sol LeWitt était une « affaire superficielle») a également favorisé l'accent conceptualiste mis sur la « déqualification » et l'amateurisation de la photographie<sup>12</sup>. Malgré les disparités idéologiques ayant longuement séparé les artistes utilisant la photographie et les photographes, les deux camps opposés ne se mêlant officiellement pas, le photoconceptualisme a été, aussi paradoxal que cela puisse paraître, déterminant pour l'acceptation totale de la photographie en tant qu'art dans la fin des années 70. Comme Jeff Wall l'a déclaré, « la photographie pouvait émerger socialement en tant qu'art uniquement lorsque ses présuppositions esthétiques semblaient subir une critique radicale cinglante, une critique visant apparemment à s'emparer de toute esthétisation plus avant du moyen »<sup>13</sup>.

### **La constitution du « photographique » : une histoire de (con)fusion**

L'analogie idéologique de la tradition anti-esthétique de l'art conceptuel peut être retrouvé dans « l'activité photographique du postmodernisme »<sup>14</sup>, lors de la décennie suivante. À travers l'appropriation, la citation, la répétition, l'hybridation et l'allégorie (ce que Craig Owen résumerait comme « l'élan allégorique » du postmodernisme<sup>15</sup>), les pasticheurs ou bricoleurs postmodernes des années 80 visaient à ébranler non seulement le status quo de l'art moderne, mais aussi les préconceptions de la culture visuelle de masse et leur infiltration dans la vie de tous les jours. Le travail de Cindy Sherman, Sherrie Levine et Richard Prince, pour ne nommer que quelques-uns des « appropriateurs » renommés de la période, ont retourné la « véracité » et la reproductibilité de la photographie pour montrer que « sous une image, il existe toujours une autre image »<sup>16</sup>.

À l'opposé de ce courant iconoclaste et au diapason du glorieux renouveau de la figuration dans la peinture et sculpture contemporaines, se dressait un nouveau métissage photographique qui cultivait un retour manifeste à la représentation. Rivalisant avec les gestes épiques du néo-expressionnisme pour une place sur les murs des musées, l'image construite des années 80, un bricolage de concepts, de moyens d'expression, de styles et de pratiques anciens et nouveaux, a tiré parti des développements de la technologie photographique et s'est accrue. C'était peut-être que spectacle remplaçant le « regard scrutateur » et l'« intimité »<sup>17</sup> traditionnellement associés à l'expérience des tirages de petite dimension, associé à un art réinventé accompagnant ce changement (les pratiques « ralentissantes »<sup>18</sup> de la mise en scène, de la sérialité, du collage et de la manipulation censées désengager la photographie de son instantanéité), l'image photographique a acquis une nouvelle sorte de matérialité et ainsi une nouvelle valeur d'exposition (et d'échange). « Art remis à neuf de la difficulté, invention formelle et grand sérieux »<sup>19</sup>, cette nouvelle photographie hybride devait faire monter l'échelle de la noblesse artistique au fil de cette décennie, préparant le chemin pour la symbiose institutionnelle de divers types d'imagerie photographique en nature : des analogues grand format et des photographies manipulées numériquement aux projections vidéo, et aux projets interactifs basés sur Internet ; de l'autportrait existentialiste aux pratiques conceptualistes et d'art du paysage. Dans ce climat postmoderne de pluralisme et de différence, même le retour exceptionnel au réel et au fabulisme ravivé avec le « data sublime »<sup>20</sup> des années 90 devait être à multiples facettes : la réinterprétation

de l'Ecole germanique de l' « objectivité » détachée de la Neue Sachlichkeit et le réalisme détaché (*deadpan*) figurent près du « réalisme » rétabli, de tableaux -photographies (ou « mode directorial », selon A.D. Coleman au milieu des années 70) qui remontent conceptuellement et techniquement aux tirages composites et photographies de genre du milieu du XIXe siècle, et s'entretiennent avec le réalisme sale de la photographie du type « journal intime ».

L'établissement du terme « le photographique » qui a aujourd'hui largement remplacé l'ancien « photographie » à demi défini aborde, de façon plus éloquente, la relation « référentiel »<sup>21</sup> entre les pratiques photographiques contemporaines et la photographie. Le libéralisme « tout passe »<sup>22</sup>, le « polyglottisme »<sup>23</sup> qui semblent caractériser la nouvelle place de l'image photographique au sein de l'art et de la culture ont marqué une rupture idéologique drastique avec l'ancienne conscience de la photographie et ont souvent été considérés comme une confusion plutôt qu'une fusion attendue depuis longtemps. Dans ce cadre « élargi », il est désormais possible de voir côte à côte les typologies de Berndt et Hilla Becher et les *American Photographs* de Walker Evan, les instantanés conceptualistes de Bruce Nauman et les photographies de magazine de Wolfgang Tillman, ou les trompe-l'œil de Gregory Crewdson et des drames de la classe ouvrière de Richard Billingham. Certains considèrent tout cela comme une « mutation »<sup>24</sup> postmoderne, mais personne ne devrait ignorer les similarités frappantes que cette condition comporte avec l'idéal de la « New Vision »<sup>25</sup> de Moholy-Nagy d'une « Fotokunst » diversifiée devant englober tous les genres et technologies proposés. Et c'est précisément ces éléments du support photographique, sa mutabilité physique et contextuelle, son expansivité, sa reproductibilité et son ambiguïté, qui ont été les qualités « génériques » de la photographie depuis toujours, ses « accents inhérents de postmodernisme »<sup>26</sup> selon Andy Grundberg, qui, légitimés dans le contexte du postmodernisme, peuvent désormais être pleinement explorés<sup>27</sup>.

L'exposition *L'Effet Athènes : Images photographiques dans l'art contemporain* vise à aborder, d'une manière inévitablement schématique, la variété et les oppositions, le souffle et la profondeur des pratiques photographiques dans l'art grec contemporain, en montrant comment des genres d'images photographiques qui s'excluaient formellement entre eux peuvent co-exister dans les arts et posséder le même sérieux.

### **Le paradigme grec**

L'acceptation totale de la photographie par l'institution artistique grecque a eu lieu assez tard dans les années 1990. Bien que l'image photographique en tant que ready-made et documentation se soit imposée dans les arts visuels depuis les années 1960, la photographie, comme c'est également le cas ailleurs, a longtemps été considérée par les artistes locaux comme un moyen plutôt qu'une fin en soi. Propageant un élan anti-establishment, et non moins dû aux troubles politiques ayant marqué les années 1960 et 1970, les artistes grecs se sont efforcés non seulement de déconstruire les canons régissant ce qui était considéré comme académique, mais aussi de réinterpréter des stéréotypes indigènes et importés de la grécité. A la recherche d'une nouvelle conscience d'engagement politique, les artistes de la diaspora et ceux rapatriés au milieu des années 1970 ont utilisé une vaste gamme de moyens d'expression et de pratiques, des montages et performances aux happenings improvisés, adoptant et adaptant des clichés locaux et des maniérismes importés pour commenter les événements politiques du jour et s'opposer à l'américanisation et à la commodification de la culture grecque<sup>28</sup>. Déployée vers divers objectifs dans différents cadres artistiques et théoriques, la photographie était instrumentalisée pour soutenir les performances de Leda Papaconstantinou, les feux d'artifices de Takis et la parodie théâtrale des signes sociaux de Theodoros, tandis que les photographies généralement prises dans la presse quotidienne étaient également appropriées en tant qu'objets trouvés pour les montages par les Nouveaux Réalistes locaux comme Vlassis Kaniaris. Néanmoins, peu d'artistes comme Nikos Kessanlis et son Mec Art ont utilisé l'instrumentalité de la photographie jusqu'à son potentiel pictural. A l'époque, la photographie en elle-même n'avait pas établi d'histoire (de l'art) personnelle, ainsi divers types et pratiques pouvaient être incorporés ensemble dans un tout

homogène, et donc perçus comme quelque chose d'autre qu'une pratique appliquée, un document humain, ou un passe-temps à la mode pour les esthètes des classes moyennes qui fréquentaient les variés clubs photo et recherchaient des opportunités photographiques très romantiques (comme les couchers de soleil, les paysages marins et le pittoresque bucolique).

C'est au début des années 1980 que la nouvelle génération de photographes allait s'unir sous le drapeau de ce qu'ils appelaient la photographie « créative », se distinguant idéologiquement des pratiques des photographes professionnels et du dimanche et de l'utilisation par les artistes de la photographie. Ce faisant, ils ont encouragé une approche fondamentalement puriste qui s'appuyait principalement sur les principes de Szarkowski concernant la photographie d'art autonome, c'est-à-dire sur les caractéristiques propres à la photographie elle-même, dénonçant toute relation ou interaction avec les autres arts.

Tandis que la pratique basée sur la photo des années 1980, comme présentée à l'époque dans les quelques galeries qui exposaient des œuvres de nature photographique, se concentraient soit sur l'abstraction soit sur l'utilisation de photographies en tant que ready-made dans les peintures ou sculptures, les photographes s'occupaient de se concentrer sur des genres considérés comme la quintessence de la photographie, comme le documentaire social, la photographie de rue et le portrait. Cependant, la photographie créative et l'idée du photographique (ontologiquement très différent du « photographique » des années 1990) étaient piégées dans un cadre de transition, que j'ai appelé ailleurs le « moment d'(in)décision de la photographie grecque »<sup>29</sup>, puisque non politiquement engagées avec un P majuscule, ni considérées comme partie des arts visuels, propageant le culte du beau tirage, mais sans avoir de statut établi en tant que forme artistique négociable.

Cette « tyrannie de l'analogie »<sup>30</sup> s'est désintégrée au début des années 1990 lorsque des photographes, largement influencés par les courants postmodernes et la théorie du *Contravisionen* et *Visualismus* qui, apparaissant dans le camp photographique européen dans les années 1980, préconisaient la subversion du programme canonique de l'appareil photo, tentant de se libérer des chaînes du réalisme et démythifiant les idées d'antan d'objectivité et de vraisemblance. Cependant, ils l'ont fait en recourant consciemment à des moyens purement photographiques et à un contrôle formel comme des techniques d'impression non orthodoxes et de montage en chambre noire ou des sténopés faits maison, rejetant vigoureusement les signes autographiques faits main (principalement de peinture).

La fin des années 1990 a correspondu à un jalon dans la pratique photographique en Grèce. Tentant de suivre le rythme de la scène internationale, les galeries d'art et les institutions semblent avoir été balayées par une bouffée irrésistible de photo-pholie tandis que tombait finalement le mur de ségrégation entre les pratiques. Des artistes travaillant sur ou avec la photographie, issus du monde de la photo, de la peinture ou de la sculpture, sont retournés à la critique du réalisme. Par rapport à ces voies, la vieille conscience de la photographie documentaire a été révisée en reconnaissant à la fois sa subjectivité et son pouvoir d'évidence, tandis que la pratique directoriale a réinventé le réalisme photographique en simulant et construisant l'élément chance, le paradoxal et le quotidien.

La pierre de touche de la pratique actuelle est la transgression : des frontières esthétiques, disciplinaires, thématiques et contextuelles ; de l'iconoclasme et du narratif ; des faits et du faire semblant ; de l'esthétique habituelle de l'instantané et des capacités directoriales sophistiquées, de la tradition et de l'innovation ; du public et du privé ; de l'autobiographie et de l'engagement politique ; de l'intérieur et de l'extérieur. Ainsi, l'ordre du jour de ces artistes est tout aussi centré sur des thèmes concernant les problèmes sociaux et politiques du moment, les questions de l'identité nationale, l'immigration et l'exclusivité sociale, la discrimination et la pauvreté, l'influence des médias sur la culture, la mondialisation de l'économie, l'urbanisation, l'écologie et le dipôle nature culture, et en même temps des questions plus intimes comme la place de l'individu dans la société d'aujourd'hui, ou les sentiments de perte, d'éloignement et de peur. L'éclectisme est une caractéristique centrale de la pratique contemporaine grecque, ce qui signifie que les références d'un artiste ne peuvent être recherchées dans une seule école, discipline, style ou source; de même la préoccupation commune



quant à la forme et le contenu de l'œuvre est une caractéristique partagée par la plupart des artistes . La présente sélection commence par des approches plus directes de la tradition photographique pour démêler, au fil du texte, les diverses utilisations du moyen d'expression photographique dans un contexte conceptuel, artistique et politique plus vaste.

Provenant d'une culture essentiellement documentaire, Nikos Markou s'est focalisé, durant la dernière décennie approximativement, sur la construction de la nature par la culture. Son projet en évolution *Cosmos* (1999-) décrit avec un esprit ironique la grandeur passée de la civilisation industrielle, les dégâts tenaces mais souvent pittoresques, en un sens post-industriel, que l'urbanisation et la transformation en banlieue ont causé à l'environnement. Avec une sensibilité politique européenne, mais utilisant le répertoire, les maniérismes et les calembours visuels des paysagistes américains, notamment Joel Sternfeld et Richard Misrach, Markou interprète le terme de document au-delà des limites traditionnelles du document social et le positionne dans un espace entre la factographie et la photographie d'art. Comme les Nouveaux Topographes des années 1970 et leurs descendants, il montre en même temps un dégoût et une profonde attention au caractère non attrayant de l'ordinaire et du non observé, aux vilains débris et décombres de la ville, aux vestiges abandonnés de l'humanité dans ses marges. Pourtant, il ne suit pas leur indifférence esthétique qui dénonçait la forme comme s'il s'agissait d'un complexe d'œdipe ; son réalisme joue de façon équilibrée sur l'indexical, en tant que partie de la tradition de la photographie pure, et sur l'iconique. Utilisant sa dextérité technique, Markou parodie le vocabulaire pictural du Romantisme (la lumière dramatisée, les cieux évocateurs et les vues panoramiques) pour commenter la mutabilité de la beauté et du sublime, toujours dépendant du contexte et de nos préconceptions : en y regardant de plus près, le panorama rouge écarlate s'avère très éloigné d'une idylle arcadienne lorsqu'on distingue les déchets de la société de consommation représentés en couleurs saturées.

Baignées de nuances brillantes ou presque monochromatiques, que ce soit des ruelles désertes et des bâtiments desséchés dans des quartiers d'immigrés à présent en ruines, des salles de jeux vidéo ou simplement des portes d'entrée, les photographies de Dimitra Lazaridou manquent à dessein de tension théâtrale. Malgré son flirt d'un point de vue morphologique avec l'approche clinique germanique du réalisme détaché<sup>31</sup>, Lazaridou ne se passe pas d'engagement émotionnel, contrairement à ses homologues allemands, ou même d'engagement narratif. De ce point de vue, la sérialité n'est pas un eureka taxinomique, mais intensifie le narratif. Ses révélations apparemment sans vie, parfois détachées des contingences, parfois concernant des espaces particulièrement banals, fondent des récits dans les lieux communs du quotidien : des mégots écrasés dans quelque hall inconnu, une annonce mal orthographiée, peinte maladroitement sur un mur, une tasse en papier et un gant de jardinier pris dans les brindilles d'un lierre mal taillé, une porte scellée au ciment. Les photographies des séries *Unborderville* (2005), malgré leur spécificité en termes de description, rétrogradent la spécificité de l'endroit, car le sujet de Lazaridou n'est pas l'endroit en lui-même, ou son état en tant que tel, mais les thèmes plus larges de l'isolement, de l'aliénation et de la mémoire collective.

Travaillant constamment sur l'interface entre le public et le privé, Christina Dimitriadi utilise également l'index photographique de l'espace urbain comme un symbole pour projeter la réalité non représentationnelle des sentiments et des souvenirs. Dimitriadi voit l'image photographique comme un miroir; en questionnant ses principes ontologiques, elle aspire à « lui faire rendre sa dialectique de l'engloutissement/ de la distance » et ainsi refléter « les structures de la formation identitaire »<sup>32</sup>. De là, le réel sous l'apparence d'un visage familier, d'un intérieur ou d'un paysage urbain devient la clé de l'énigme psychologique que l'artiste nous invite à éclaircir. Les figures fantomatiques habitant les couloirs des séries *Brunnestrasse* (1995) et *Living Together* (1995), par exemple, attestent la présence de l'éphémère qui confirme sa temporalité par son absence en utilisant la dimension spectrale de la photographie en tant que l'« art de fixer une ombre »<sup>33</sup>. De façon similaire, ses récentes vues de Berlin, dans la série *Chimneys* (2006) densément ponctuées de cheminées d'usine fumantes comme l'étaient ses *Cranes* (1996-9) semblent presque toucher les prémisses de la photographie paysagiste

sociale des années 1980. Cependant, malgré leur sérialité du style Becher, elles ne sont pas destinées à représenter des descriptions socialement approfondies de la reconstruction de la ville ou des vues dystopiques d'une ère post-industrielle. Comme ses photographies de mines dans la Grèce du Nord qui soulignent le passé ouvrier de sa famille, il s'agit d'instantanés autobiographiques : ce sont des témoins d'un paysage qui a été mystérieux, mais qui constitue à présent une partie de son expérience quotidienne, publique et devenant progressivement intériorisée.

C'est un réalisme haute définition qui nourrit la vraisemblance des allégories de Panos Kokkinias de la vie quotidienne et des drames bucoliques. Mis en scène avec habileté et faisant allusion à la notion d'après Breton de la « beauté convulsive » (et de l'explosante-fixe en particulier), ses tableaux vivants photographiques oscillent entre les faits et la fiction, le quotidien et l'extraordinaire, le hasard et l'intention, l'intérieur et l'extérieur. La véracité du réel s'effondre au moment où l'élément perturbateur introduit dans l'image fait surface, et comme un « punctum » barthien, pique de façon dérangeante l'observateur et le fil de sa pensée<sup>34</sup>.

Malgré leurs affinités picturales avec les peintures figuratives (essentiellement américaines) et leurs sensibilités littéraires et filmiques, les photographies de Kokkinias sont d'un point de vue visuel et conceptuel bien plus complexes et stimulantes que de simples appropriations iconographiques ou des « moments arrêtés d'un film » comme il a souvent été suggéré<sup>35</sup>. Même si ses mises en scène idiosyncrasiques semblent résumer un certain moment (pseudo-décisif), sa pratique est profondément ancrée dans la relation ontologique de la photographie avec le temps et son ambiguïté inhérente en tant que signe tripartite dans sa nature.

Le lieu commun, à la fois en tant que platitude et banalité, a été un canevas pertinent pour l'absurde dans ses tableaux énigmatiques, qu'il s'agisse de l'idylle kitsch (dans son sens original de populaire) de la campagne grecque, brusquement interrompue par des habitants de la ville à l'agonie, de l'intimité d'une maison ou de la désinvolture et de l'anonymat d'un passage souterrain. Comme Jeff Wall et Philippe Lorca di Corcia, Kokkinias fige les gestes soit non observés soit largement réalisés dans l'intimité, qui illustrent discrètement les complexités de la vie sociale ; et sa révélation du non vu comme un instant prolongé fournit le drame irrésolu dans l'image.

Dans son dernier travail intitulé *Here we are* (2002-), il se tourne à nouveau vers le lieu commun photographique pour renverser des idées de « photographicités » et de spécificités des genres en simulant les codes et le répertoire de divers types, styles et écoles photographiques : un intérieur vide tout blanc, une nature morte d'un cafard mort, l'instantané qui a du grain, comme un reportage, d'un homme dans une gare, une marine sereine. Les artifices derrière leur création sont intelligemment dissimulés vu qu'ils apparaissent comme authentiques, à tel point qu'on peut vérifier leur inauthenticité. Kokkinias démythifie à présent l'auto-retenu de la photographie autonome, comme elle se manifestait dans ses premières œuvres, et revient à dessein à la série narrative, en investissant dans les connexions associatives entre le référentiel et le contextuel. Les idées de la mort, de l'ennui, de l'aliénation et de la détresse qui sont depuis longtemps les thèmes récurrents de ses photographies ne peuvent être déchiffrées que lorsque la série est vue comme un tout. L'immobilité détachée et l'impénétrabilité conceptuelle de ces pauses lourdes de sens à la Beckett prolongent le temps enchâssé en elles ; elles représentent le temps *ad infinitum* ; elles sont des natures mortes photographiques dans tous les sens.

Après s'être préoccupée pendant une décennie de politique identitaire, Maria Papadimitriou s'est tournée vers une pratique socialement engagée à la suite d'une rencontre fortuite avec les tribus nomades des Gitans et des Roumains Valaques habitant Avliza, un quartier dégradé à quelques kilomètres du centre d'Athènes. Depuis 1998, année de sa première visite de ce « pied-à-terre » de fortune, l'artiste s'est concentrée sur ce qui s'est avéré être un projet activiste et collectif impliquant les communautés locales Rom ainsi que ses acolytes, parmi lesquels des artistes, architectes et sociologues ayant chaleureusement embrassé l'initiative.

Appelant à une réforme sociale plus qu'à une contemplation esthétique, le projet T.A.M.A. décrit

les problèmes du logement, de l'insuffisance des prestations en matière de santé et d'éducation, les préjugés sociaux que ces immigrés doivent affronter, sans les coloniser en tant qu'objets exotiques pour un examen anthropologique ou ethnographique, et sans permettre leur objectification, même dans l'espace socialement privilégié de la galerie. Papadimitriou a travaillé près de cette communauté, photographiant les abris rudimentaires bricolés à partir des débris et déchets du capitalisme consommateur, la zone du cantonnement et ses habitants, les présentant avec des vidéos et des actions publiques. Une fois de plus, ces photographies ne sont pas destinées à être un produit final, mais font partie de la documentation de ce processus varié ; elles concernent le sens de l'expérience et de l'engagement, et cela, comme l'a suggéré Yiorgos Tzirilakis, est en parfait accord avec « l'idiosyncrasie grecque » marquant la perception de la réalité<sup>36</sup>.

Le nom T.A.M.A. est l'acronyme de Temporary Autonomous Museum for All (Musée autonome provisoire pour tous), mais le mot veut également dire en grec « ex-voto », une promesse à un saint auquel on demande de l'aide. Pour Papadimitriou, la photographie semble incarner ces concepts. Son caractère éphémère, sa nature non onéreuse d'une part et sa capacité de préserver le fugitif d'autre part, se rapportent à l'adjectif « provisoire ». En parallèle, la photographie a défié les valeurs fondatrices des musées en réintroduisant la praxis de la vie dans l'art, le social et la petite vie dans son sanctuaire stérilisé, en l'ouvrant à ceux qu'ils excluaient précédemment. Donnant au peuple la chance de reconquérir sa propre voix et de contrôler ses représentations, la photographie pouvait devenir un moyen d'expression « pour tous ».

Despina Meimaroglou s'est appropriée des images tirées des médias dans son traité tenace sur la violence. Emboitant le pas à la théorie poststructuraliste et ayant travaillé comme graphiste publicitaire pendant plus d'une décennie, Meimaroglou adopte une approche intertextuelle, utilisant des images ready-made et des textes pour commenter la violation des droits de l'homme, l'abus et l'exploitation des moins privilégiés, et en même temps pour exposer, comme Victor Burgin et Martha Rosler, l'insuffisance des deux systèmes de représentation. De ce point de vue, la manipulation digitale est plus qu'un outil pour modifier les apparences, permettant de simuler les styles du Caravage ou d'A. Warhol ; comme l'explique l'article, c'est une « arme » employée pour « éliminer la réalité » et « reconstruire une réalité personnelle »<sup>37</sup>.

Formulée par des suppositions sociales et culturelles concernant les sexes, la féminité, en tant qu'artefact d'interprétations fondées en regardant ce que Laura Mulvey a décrit comme « l'état d'être regardé » (« to-be-looked-at-ness »), est au cœur du travail orienté vers le féminisme de Meimaroglou à la fin des années 1990. Dans sa série *Women* (1997), elle a manipulé l'imagerie provenant des magazines de mode féminins, qu'elle a juxtaposé avec du texte dans le style de la publicité glamour pour commenter la naturalisation des idéaux de la beauté féminine dans la culture visuelle d'aujourd'hui, et la marginalisation des femmes qui ne correspondent pas à ces standards, en tant que « peu féminines ». C'est également le thème sous-jacent de la série *East of Eden* (2000) présentée dans l'exposition. Comme c'était le cas dans son installation multimédia *Against the Wall* (1999-2001) dans laquelle elle a combiné en numérique les traits de femmes condamnées à mort pour attirer l'attention sur les similarités de leurs histoires<sup>38</sup>, Meimaroglou mélange des éléments physionomistes pris dans les photographies de « belles » femmes pour construire un nouvel idéal de la Femme qui soit un spectacle pour l'« Autre » masculin. Imprimés sur une surface brillante pour rappeler les cultures consuméristes de l'étalage ou sur matériau PVC comme les affiches de cinéma, les six portraits composites constituant *East of Eden* apparaissent d'un anormal troublant. Mais ce qui est encore plus perturbant est la réalisation par les textes d'accompagnement qui se rapportent aux filles de l'ancien bloc de l'Est victimes de trafic, exportées comme des objets sexuels dans les pays occidentaux riches. Chez Meimaroglou, l'utilisation élaborée des contextes et des styles d'exposition, des livres des artistes et des installations aux images générées par ordinateur et aux tirages lithographiques faits main, souligne d'une façon très expressive la mutabilité morphologique et conceptuelle de l'image photographique.

Nikos Navridis emploie divers moyens concernant l'objectif pour visualiser l'invisible, pour faire

que l'air, principal matériau de son travail depuis plus de dix ans, acquière une présence visible. La pratique de Navridis ne peut pas être facilement classée dans une simple catégorie : elle est performative, au sens le plus théâtral, mais ses performances sont conçues pour être filmées dans un studio, l'artiste étant le réalisateur plus que l'acteur, et les installations vidéo ou les photographies étant, en fait, des objets d'art dans leur bon droit. Ainsi, son art ne peut être vu strictement dans les limites de la vidéo artistique ou de la photographie en tant que tels : le visuel (visible comme invisible) peut figurer parmi les préoccupations majeures de Navridis, mais cela, une fois de plus, fait partie d'un processus bien plus complexe basé de façon égale sur les questions de présence physique, de distance et de matérialité, qui ont toujours fondé son travail.

En accord avec l'accent psychanalytique des « new somatics » sur le corps humain, Navridis se concentre sur la respiration, non seulement en ce qui concerne son instrumentalité en contenant ou en renversant sa fonction, mais aussi en tant que partie et parcelle de la constitution du sujet tandis qu'il devient un véhicule pour exprimer des trajets et désirs réprimés (*Traps*, I et II, 1998). Pour illustrer l'espace invisible ou ce qui est perçu comme le vide occupé par la respiration, il utilise en particulier des ballons en latex manufacturés en tant que réceptacles ; peut-être est-ce un hommage, disent certains, à Pierro Manzoni et son *Souffle d'Artiste* (1960) ou *Fiato d'Artiste* (1960)<sup>39</sup>. Les gens soufflent dans les ballons, « modelant »<sup>40</sup> ce vide (*The Question of the Age of Void*, 1995), ou, les portant comme des passe-montagne (*Looking for a Place*, 1999), inspirent l'air qu'ils expirent, interagissant l'un sur l'autre dans un état d'aveuglement, « utilisant leur instinct, leur toucher, [...] un sentiment de peur et d'expérience, et l'espace de leur propre corps »<sup>41</sup>. Ayant ajusté une petite caméra dans les ballons (*On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*, 1997), Navridis nous fournit une image incommode du visage humain qui rappelle les interprétations de Bakhtine et de Bataille du primitivisme et de l'animalité ; la bouche devint un symbole animalesque et, en même temps, une entrée pour la psyché, une métaphore des sentiments de violence, de douleur, de souffrance et de désespoir, mais aussi de la joie de vivre, qu'il élève comme des vérités universelles.

Ses photographies combinent le côté de la photographie se limitant aux faits au dynamisme métaphysique sensuel et au lyrisme du moment fixé que l'on peut trouver dans les films de Sergei Eisenstein. La série *Difficult Breaths* (2003) illustre divers types de respirations physiquement exigeantes pour des tâches extrêmes effectuées par des performers respirant ou mangeant du feu, des haltérophiles, des yogis nettoyant et préparant leur corps, des bergers soufflant dans les pattes de moutons massacrés pour détacher la peau de l'animal de sa chair. Une fois de plus, l'élément déterminant est le temps ; contrairement à ses vidéos où la durée du temps crée un espace engouffrant dans lequel l'action toute entière se déroule devant nos yeux, ces photographies ne révèlent pas l'action exacte ou son résultat ; ce sont des « espaces intermédiaires », comme l'a déclaré l'artiste, « où rien ne colle, même pas un simple cheveu »<sup>42</sup>.

Initialement inspiré par l'abstraction richement texturée de l'*informel*, l'architecte et peintre Pantelis Lazaridis devait évoluer rapidement, au milieu des années 1960, vers l'art de l'assemblage en tant qu'acte d'opposition à l'absolutisme du canevas et son attirail esthétique. Cependant, comme Robert Rauschenberg et contrairement à de nombreux Nouveaux Réalistes de sa génération, Lazaridis s'est approprié le ready-made en retenant son adhésion originelle à la gestuelle car, comme il l'a déclaré, il voulait avoir une relation physique avec la surface et la texture<sup>43</sup>. Son évolution vers le (néo)réalisme a été déclenchée par son intérêt, puis son engagement actif dans la politique et par les utilisations potentielles que le document peut avoir au sein de sa pratique de peinture en tant que partie d'un récit politique plus vaste.

Dans sa série *Urban Bits://Archive Readings* (2003-2004), il reproduit, manipule et recontextualise l'imagerie médiatique et des séquences d'informations, puisant dans sa collection personnelle (« l'observatoire » comme il l'appelle) pour démythifier les mécanismes des contes, les politiques et intermédiaires dans le contrôle de la communication de masse, et la façon dont de tels facteurs forment et guident l'opinion publique. Pour Lazaridis, les photographies sont des fragments indexicaux

de l'expérience mondiale contemporaine, des événements politiques, des mythes urbains et des futilités qui envahissent notre vie quotidienne. Son choix de présenter ses collages sous forme de copies sur imprimante pas chères, reproductibles à l'infini, épinglés sur un tableau permettant la modification de leur ordre à volonté, non seulement souligne le caractère éphémère de ces images, mais aussi confirme la revendication de l'artiste de la responsabilisation de l'observateur dans la construction du sens. Comme les installations de plain-pied de Wang Du d'imagerie médiatique recréée, Lazaridis construit un environnement claustrophobique à la Debord fait de messages tirés des mass médias. Ce flou de l'actuel à travers l'expérience physique de l'installation et le virtuel par des moyens d'imagerie doublement manipulée fournit des points de médiation de la vie à travers les représentations, affirmant, sur un ton assez pessimiste, que dans la « société du spectacle », rien n'existe hors du royaume des représentations.

Simulant l'imagerie, immobile ou non, qui forme la culture visuelle d'aujourd'hui, Kostas Bassanos revisite divers aspects de la surveillance sociale, proposant des récits faisant fusionner le privé et le public ainsi que « le virtuel et le réel »<sup>44</sup>. Bassanos utilise une large gamme de moyens concernant l'objectif, des appareils photo, des télévisions en circuit fermé et de la caméra web à la vidéo, et trie sur le volet des références issues de divers pôles et disciplines iconographiques, de l'histoire de l'art et du cinéma narratif au World Wide Web. Ses photographies et vidéos sont des récits sémantiquement denses qui évoluent du niveau symbolique (signification) vers ce que Roland Barthes appelait « sens obtus » (ou signifiante, selon Julia Kristeva), à savoir le sens indéterminé situé « entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation »<sup>45</sup>.

Bien qu'il s'occupe plus souvent d'imagerie immatérielle, ayant reçu une formation initiale de sculpteur, l'artiste utilise l'espace de l'exposition comme un matériel brut pour donner à son œuvre un poids sculptural. Qu'il crée un espace physique engouffrant d'écrans multiples ou une installation peu orthodoxe d'œuvres multimédia dans les cubes blancs de la galerie, ou qu'il projette ses vidéos sur le toit d'immeubles résidentiels du centre d'Athènes, les installations de Bassanos réinventent la théâtralité de matérialité minimaliste (ou plutôt post-minimaliste) qui requiert la participation physique de l'observateur et fait de l'espace une partie intégrante de l'œuvre elle-même.

La perception de l'espace, réel et représenté, est également le thème central du projet *I Can't Get You out of my Head* (2005). Par des photogrammes de caméras web imprimés grandeur nature, Bassanos recrée l'espace domestique au sein de la galerie. Malgré leur apparence physique, les photographies ne piègent pas l'observateur dans un environnement de plain-pied, une fenêtre sur le domestique comme on aurait pu s'y attendre. Au contraire, en présentant le familier et le banal d'une manière inconnue, et en attribuant une signification en contradiction avec leur valeur habituelle, l'artiste produit un espace symbolique où on entre à travers le langage plutôt que par le mouvement physique ou la vue. Des thèmes quotidiens photographiés, comme une ampoule allumée, peuvent toujours être considérés comme une composition dans la tradition de la nature morte quand ils sont regardés comme une image autonome sur le mur. Cependant, dans cette corrélation, un tel objet devient un sujet autonome ; reproduit, monté sur un Placoplâtre et occupant un espace tridimensionnel sur le sol, il acquiert quelque chose de la « chosité » de son référent. Son décalage par rapport à la position depuis laquelle nous le voyons normalement, affecte notre perception et la distance alternée entre nous, l'espace et l'objet.

Les diverses positions, les multiples récits et contextes que ces artistes utilisent mettent au jour un champ d'opérations assez dispersé et en expansion. Comme pour l'art contemporain au sens large, tenter de définir ces pratiques synchrones en établissant simplement une liste des caractéristiques indicatives ou thématiques ou une standardisation morphologique pour pouvoir les étiqueter n'aurait pas de sens. La dynamique de ce large panorama ne se trouve pas dans son uniformité mais dans son pluralisme, dans ses propres dialectiques et poétiques de différence.

Sounion 2006