

Avec le soutien de / with the support of:

Ernst Göhner Stiftung

Goerge Foundation

Migros pour-cent culturel

Pro Helvetia

Stanley Thomas Johnson Foundation

Etat de Vaud

Villes de Lausanne, Nyon, et Vevey

Remerciments à / thanks to:

Claude Baechtold & Serge Michel

Anne-Helène Darbellay

Agathe Jost

Felipe Li

Bill MacDonald, Artists for Kids foundation

Douglas Parsons

Michel Pittier

PhotoForumPasquart

Nicolas Savary

Christoph Schifferli

Francisco Sierra

Cette ouvrage est issu de l'exposition *Définitions*

présentée au PhotoForumPasquart, Bienne, Suisse

20.06 – 23.08.2009

This work is a continuation of the exhibition Définitions

presented at the PhotoForumPasquart, Bienne, Switzerland

20.06 – 23.08.2009

Un projet de Virginie Otth

A project by Virginie Otth

Avec la participation de / with the participation of:

Adrien Cater

David Gagnebin-de Bons

Eva Lauterlein

Nicolas Lieber

Beat Lippert

Adrien Missika

Nils Nova

Virginie Otth

Simon Senn

Michael Snow

Rudolf Steiner

Textes de / texts by:

Virginie Otth

Claus Gunti

Marco Costantini

Joël Vacheron

Définitions



Rudolph Steiner
*Pictures of me, shooting
myself into a picture*
1997

Qu'est ce que la photographie?

Contrairement à la peinture ou à la sculpture, dont l'histoire a établi la pratique, la photographie a toujours souffert d'un problème de définition. Tantôt simple moyen de reproduction mécanique, témoin du «ça a été», tantôt image para-artistique s'appropriant des caractéristiques de la peinture pour se légitimer, la photographie s'est toujours définie, jusqu'à très récemment, par rapport à quelque-chose d'autre (Barthes). Cette indécision - qui procède de la manière d'appréhender l'objet «photographie» plus que d'une propriété inhérente au médium - a pour conséquence assez directe une difficulté de le définir. L'image photographique oscille donc entre différents statuts, entre art et document, entre objet et représentation, entre image-trace et construction plastique, et le terme renvoie logiquement à une multitude de définitions, du plus tangible au plus abstrait. La photographie est en même temps un objet, un dispositif technique, un système de représentation, une image, un médium, une trace, un concept ou une catégorie épistémique. La photographie, devrait-on donc logiquement conclure, ne peut pas se définir de manière générique; il semblerait plus pertinent d'analyser les pratiques photographiques et les discours qu'elles génèrent. Pourtant, cela serait faire abstraction d'une persistance étonnante dans l'historiographie du médium. Depuis qu'il a été possible de fixer ce type d'images sur un support, photographes, critiques, artistes ou théoriciens tentent de déterminer ce qui caractérise la photographie, essayant de définir un concept, au détriments des paramètres du dispositif qui le constitue - représentation, discours, et spectateur - et des rapports qu'ils entretiennent.

Entre art et document

Cette réflexion sur la définition joue un rôle central dans le discours théorique sur la photographie tout au long de son histoire, ainsi que dans une multitude de pratiques qui, à des degrés divers, s'interrogent sur le médium. A partir des années 1970, par la convergence de nouvelles approches artistiques (on mentionnera notamment l'utilisation de l'image photographique par l'art conceptuel) et de certains facteurs institutionnels (le MOMA jouera un rôle central dans la reconnaissance du médium), la photographie intègre le champ artistique dont elle était jusque-là exclue et parachève ainsi son autonomisation, s'ouvrant à

de nouvelles interrogations sur ses propres caractéristiques. Dans cette période d'expérimentation, au tournant des années 1970, l'image photographique se définit par un statut particulièrement ambigu. Si de nombreux artistes et photographes s'intéressent à la faculté documentaire du médium, à son aptitude à enregistrer et à sa nature mécanique et reproductible, c'est plus le geste, l'inscription de l'image dans une démarche, qui permet à la photographie de devenir un média légitimé par les institutions commerciales, académiques et muséales. Le travail de Bernd et Hilla Becher, documentaire par essence, mais assimilé à l'art conceptuel pour son esthétique sérielle et sa distanciation par rapport à l'auteur est à ce titre exemplaire.

De l'image-trace au dispositif photographique

Relativement peu considéré dans l'histoire de la photographie, Michael Snow s'intéresse dès la fin des années 1960 au dispositif photographique, à l'image dont la fonction n'est pas uniquement l'archive, mais qui fait partie d'un système dans lequel interagissent une multitude d'éléments, qui combine informations, image et spectateur. Son œuvre possède, dans ce sens, des caractéristiques qui interrogent ce que la photographie dite postmoderne va thématiser une décennie plus tard. La photographie des années 1970 se veut documentaire et, par souci d'objectivité, rejette le plus possible l'intervention d'un auteur. Dans *Authorization* (1969) pourtant, celui-ci s'impose à nous, sous la forme du reflet du photographe, dans l'image même. Mais il n'est pas ici question d'un auteur au sens littéraire, avec toutes les incidences que cela présuppose, mais plutôt d'une variable parmi d'autres, élément nécessaire dans toute photographie, qui par cette mise en abîme est signifié et rendu manifeste. En cela, Snow introduit en quelque sorte la réflexion sur la dispositif photographique, interrogeant un système, composé de nombreux paramètres, dont la réévaluation permanente sera le moteur d'une grande partie de la photographie contemporaine.

En cela, l'artiste semble conduire une investigation moins orientée que le discours théorique de son époque, bien que procédant très directement elle aussi, de cette exigence de définition. Par analogie avec l'approche linguistique, le structuralisme tentera, à partir des années 1960, de définir la photographie en analysant les

signes, la codification, réduisant le discours au rapport entre représentation et objet représenté, tentant ainsi de dégager une essence de la photographie. Ce n'est qu'au tournant des années 1980, que ce système de lecture va s'ouvrir à des paramètres extérieurs à ce rapport entre l'image et ce qui est représenté, prenant notamment en compte l'un des acteurs principaux de la photographie, le spectateur, qui va devenir une donnée centrale dans bon nombre de travaux d'artistes et qui prendra de plus en plus d'importance dans le discours sur le médium. La théorie du dispositif, qui inclut l'objet, le discours et le spectateur, des variables que les photographes intègrent nécessairement dans leur approche du médium, consciemment ou non, permet donc de subordonner tous ces paramètres à un système, afin d'en comprendre les mécanismes et les enjeux.

Le numérique

L'apparition graduelle de technologies de capture et de retouche numériques au cours des années 1990, va produire une nouvelle remise en question du médium photographique. Au cours de cette décennie apparaissent parallèlement deux phénomènes qui auront un impact considérable sur le discours sur la photographie. D'une part, on constate un mouvement théorique qui postule une rupture entre photographie et un après de la photographie. Dans *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*¹, ouvrage qui aura une influence considérable sur le débat sur cette «post-photographie», William J. Mitchell postule que l'image photographique, définie par cette analogie entre réel et représentation que l'on avait si longtemps essayé de définir, a fondamentalement changé. La résolution de l'image numérique, réduite à des pixels, basée sur un calcul, remettrait en question l'idée même de photographie. D'autre part, on constate que tout un courant de photographes qui ont produit des images retouchées ou composites², ont été assimilés par l'histoire de l'art à ce courant post-photographique, comme si l'imagerie qu'ils véhiculaient – la majorité de ces travaux met en scène le corps humain – incarnait ce nouveau paradigme. Si aujourd'hui cette idée de rupture n'est plus guère d'actualité, il est néanmoins intéressant de constater à quel point cette volonté de définir la photographie a orienté le discours sur celle-ci. Les arguments invoqués pour essayer de comprendre cette nouvelle imagerie, obsolètes aujourd'hui au regard du développement exponentiel de la technique,

ainsi que le postulat de rupture qui en découle, ont clairement été conditionnés par cette volonté de définir le médium de manière générique, sans prendre en compte les images, sans relativiser l'impact des technologies sur celles-ci. Et même si les conclusions qui en résultent ne sont pas aussi radicales, on constate que les questions que posent les développements technologiques actuels de la photographie témoignent également de ce besoin incessant de se confronter au médium, de cette exigence à le réévaluer constamment.

L'exigence de définir

Aujourd'hui le statut artistique de la photographie n'est plus remis en question. Pourtant, elle ne cesse de produire une réflexion sur elle-même, sur les éventuelles spécificités du médium, sur son rapport à la peinture ou sur sa fonction en tant qu'archive. Alors que la photographie des années 1980 s'interrogeait surtout sur l'image comme construction, questionnant autant un système de représentation que le rapport entre un spectateur et un objet bidimensionnel, s'inscrivant ainsi dans une réflexion sur le dispositif, l'apparition des technologies numériques a provoqué une résurgence des questions théorisées par le structuralisme dans les années 1970, qui tentait de saisir le rapport entre image et objet représenté. A l'ère du numérique, les artistes sont donc à nouveau confrontés à une fragilisation du statut de leur médium ce qui, durant les années 1990, aura même conduit certains théoriciens à postuler la fin de la photographie. Une fois encore, l'image photographique va donc s'interroger sur cette fonction documentaire que la nature numérique semble remettre fondamentalement en question, réfléchir à son aptitude à représenter (la définition, la résolution et la diffusion de l'image semblent la confronter à un nouveau paradigme) et à reconsidérer son rapport à la peinture (les potentialités de retouche rapprochent les deux médias). Le projet *Définitions*, par sa volonté de montrer que de jeunes artistes se soumettent eux-aussi à cette «exigence», tente de comprendre pourquoi, alors qu'il n'est plus nécessaire d'en légitimer la pratique, la photographie semble intimement liée à une réflexion sur sa propre existence.

1: Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 (1992)

2: Par exemple Nancy Burson, Keith Cottingham ou Aziz et Cucher.

Photography and Definition

Claus Gunti

Translated from French by Douglas Parsons

What is photography?

In contrast to painting or sculpture, whose history has legitimized its practice, photography has always suffered from a problem of definition. According to Roland Barthes, photography has until quite recently always been defined in relation to something else. Sometimes photography was just a simple means of mechanical reproduction, a record of what “was”, and at other times a para-artistic image, appropriating characteristics of painting to legitimize itself. Thus for a long time it was characterized by an oscillation between various roles: between art and document, between object and representation, between the trace of an image and a visual construction. As a consequence of this indecision – which springs from the manner in which the photographic object is apprehended rather than a property inherent to the medium itself – the term “photography” conjures up a whole host of definitions, from the most tangible to the most abstract. Photography is all at once: an object, a technical apparatus, a system of representation, an image, a medium, a trace, a concept, and an epistemological category. In this, we must conclude that photography cannot be defined in a generalized manner. It would seem more appropriate to instead analyze photographic practices and the discourses they generate. Yet, such an analysis would ignore photography’s surprising persistence. Ever since it was first possible to fix a photographic image, photographers, critics, artists, and theoreticians have been trying to determine exactly what characterizes “photography”; in other words, trying to define the concept of it – to the detriment of images themselves, which, in the end, constitute the very foundation of the medium.

Between art and document

The idea of definition has played a central role in the theory of photography all through its history, as well as in the numerous projects which, to varying degrees, explore the medium itself. Beginning in the 1970s, through the convergence of new artistic approaches (for example the use of the photographic image in conceptual art), as well as certain institutional factors (MOMA playing a central role in the recognition of the medium), photography began to integrate into the field of art from which it had, up to that time, been excluded – and finally achieved its autonomy, opening up to new inquiries into its own characteristics. During this period of experimentation in the turbulent 1970s, the photographic image was defined by a particularly ambiguous

relationship. Although numerous artists and photographers were interested in the documentary faculty of the medium, its aptitude for recording, and its mechanical and reproducible nature – it is more the gesture itself, the inscribing of the image into an entire way of working, which allowed photography to become a medium legitimized by commercial and academic institutions. The work of Bernd and Hilla Becher – which is essentially documentary in nature, but assimilated into conceptual art because of its distancing from the idea of the author and because of its serial aesthetic – is exemplary in that respect.

From the image-trace to the photographic apparatus

*Though relatively unacknowledged in the history of photography, Michael Snow showed interest in the photographic apparatus at the end of the 1960s; specifically, interest in the image whose function is not simply as a record, but rather as part of a system in which a multitude of elements interact: information, image, and spectator. His work has particularly interesting characteristics that, strangely, are a bit above the preoccupations of his time, exploring what so-called “post-modern” photography will eventually take up as its theme a decade later. Photography from the seventies is generally documentary in character, and for fear of not coming across as objective, rejects as often as possible the idea of the role of an author. Yet in Snow’s work titled Authorization (1969), we see the actual reflection of the photographer in the image. But in this case, the piece is not about the artist per se, with all the predictable associations. Instead, the artist is just one parameter among many – and yet a necessary part of any photographic activity, signified and made manifest here precisely by this *mise en abyme*, which Snow uses to introduce a kind of reflection on the photographic process; an investigation of a system composed of numerous parameters, whose constant reevaluation was eventually to become a mainstay of contemporary photography.*

In doing so, Snow seems to lead a less oriented investigation than the dominant theoretical discourse of his epoch, which also proceeds in a very direct way from the need for definition. Analogous to the linguistic approach, post-structuralism would attempt to define photography by analyzing its signs – its codification – reducing that theory to the relationship between representation and the object represented, thus trying to unlock photography’s “essence”. It was not until the 1980s that this way of

reading things would open up to parameters outside of the relation between the image and that which is represented, taking into account one of the central elements of photography: the spectator, who becomes the focal point of a good number of artist's works, and plays an increasingly important role in the theory of the medium. The theory of the photographic dispositif ("device" or "apparatus") includes the object, the theoretical aspect, and the spectator: parameters that photographers integrate, even unconsciously, into their reflections on the medium. It allows the subordination of all these elements to a system, in order to understand the mechanisms and issues at work.

Digital

The gradual appearance of image-capture and retouching technologies in the 1990s created a fundamental crisis for the medium of photography. Over that decade two parallel phenomena appeared which were to have a considerable impact on the theory of photography. On the one hand, there was a theoretical movement that postulated a rupture between photography as it was practiced, and an "after photography". In *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*¹, an essay that had a considerable influence on the debate about the idea of a "post-photography", W. J. Mitchell postulates that the photographic image – as defined by the analogy between the real and its representation, and which we had tried for so long to define – was broken. The resolution of the digital image, reduced to pixels and based on calculation, questioned very idea of photography. In fact many photographers who produced composite or retouched images² were assimilated by art history into this post-photographic rush, as though the imagery that they conveyed – mostly work about the human body at that time – somehow incarnated this new paradigm. While today the idea of a rupture is not really seriously considered, it is nonetheless interesting to note to what degree the desire to precisely define photography has fueled the discourse on the medium. The arguments invoked to try to comprehend this new imagery – completely obsolete today in light of the exponential development of technology – as well as the imagined rupture which resulted, were clearly conditioned by the desire to define the medium in a generalized way, without taking into account the images themselves, and without weighing the impact of technology on those images. Nevertheless, the questions posed by current technological developments in photography, and the resulting

experiments, bear witness to the endless need to confront the medium, and the desire to constantly reevaluate it.

The desire to define

Today, the artistic status of photography is no longer questioned. Yet, photography still goes on mercilessly producing reflections upon itself: on the eventual specificities of the medium, on its relationship to painting, and on its role as a document. The photography of the 1980s mostly addressed the idea of the image as a construction, questioning as much the system of representation as the relationship between the spectator and the two-dimensional object, and addressing the question of the dispositif. But the appearance of digital technologies provoked a resurgence of the issues raised by post-structuralism in the 1970s, once again attempting to grasp the relation between the image and the object it represents. In the digital era, artists are again confronted with a weakening of the status of their medium, which, in the 1990s, drove certain theorists to postulate an end to photography. Once more, photography thus begins to reflect on that documentary role which the nature of digital seems to fundamentally challenge, and reflect on its ability to represent, since the recent changes in definition, resolution, and distribution appear to confront it with a new paradigm. And it also begins to reconsider its relation to painting, in the sense that the possibilities of retouching bring the two media together. The *Definitions* project, demonstrating that young artists also incarnate this "desire" to define, tries to show to what degree photography, although it is no longer necessary to legitimize its practice, seems intimately linked to a reflection on its own existence.

1: Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 (1992)

2: For example Nancy Burson, Keith Cottingham or Aziz & Cucher.

La tâche aveugle de l'image photographique

Marco Costantini

Dans son ensemble, il est possible de qualifier le travail photographique de Virginie Otth comme une recherche sur la définition même de la photographie. Des qualités du procédé à sa technique, de ses limites aux accidents, ces recherches constituent un champ rarement exploré par les photographes – champ davantage prospecté par les sémiologues –, mais auquel s'attaque Virginie Otth.

Si depuis le milieu des années 1970, une bonne partie de la réflexion théorique sur l'image photographique s'est largement articulée autour des textes de Charles S. Peirce écrits en 1938 et consacrés au signe, elle s'est également limitée à une portion congrue de ces textes, celle consacrée à la distinction entre icône, indice et symbole. Les questions de rapport aussi entre analogie et convention, ou encore de l'image photographique comme trace, sont fréquemment abordées par les théoriciens de l'image; tout particulièrement aujourd'hui, tant l'image numérique remet en question la problématique du rapport entre objet représenté et image.

Nul besoin de s'attarder sur l'objet représenté dans les images de Virginie Otth pour saisir l'intérêt de son travail. L'objet représenté n'y est jamais le réel sujet, il n'y constitue bien souvent qu'un support du discours qui, dans un renversement des habitudes, devient le véritable sujet.

La définition d'une image photographique se traduit la plupart du temps par un nombre de pixels qui, assemblés, constituent non seulement l'image mais le degré de précision de celle-ci, rejoignant en quelque sorte la touche du peintre. Elaborée à l'aide d'un pinceau fin ou au contraire à grands coups de brosse, la touche confère la vibration visuelle de la couleur au sujet représenté.

Mais la définition est également un discours qui occupe dès l'Antiquité les penseurs de tout bord. Désignant ce qu'est une chose, elle indique simultanément ce que signifie un nom. André Lalande, dans son *Vocabulaire technique et critique de*

la philosophie, en donne la définition suivante: «Une définition est la détermination des limites de l'extension d'un concept».

Socrate, selon Platon, serait l'inventeur de la définition. Ainsi, dans *l'Hippias majeur*, il s'interroge sur le pourquoi de la beauté des choses. Existerait-il un caractère commun à tout ce qui est beau, une sorte d'essence qualificative qui serait la définition? Pour Socrate cependant, cette question est davantage d'ordre existentiel et doit conduire à une prise de conscience vis-à-vis de nos dires et de nos actions lors des réflexions morales ou scientifiques. La définition oblige à préciser notre savoir.

Dans le cas des *Petites définitions* qui nous occupe, c'est la définition du regard qui est au centre du débat et qui tente de se préciser. Ici, la technologie des appareils photographiques numériques intégrés aux téléphones portables des premières générations remplace les mots. Dans un désir de grand écart d'ordre esthétique, la qualité moindre de cette technologie est confrontée au genre du portrait peint classique tel que pouvait le pratiquer le Titien. C'est une dialectique multiple qui s'établit dès lors: signifiant versus signifié, peinture versus photographie, qualité versus médiocrité, classicisme versus modernité, illusion versus abstraction, présence versus absence.

La référence à la peinture n'est pas nouvelle dans la photographie. Longtemps, en effet, elle a cherché à être reconnue comme forme artistique, en empruntant à l'art pictural ses formats comme ses structures esthétiques. Un cas exemplaire et contemporain est l'ensemble des portraits historiques de Cindy Sherman réalisés à la fin des années 1980. Hans Belting a noté à leur sujet combien «lorsque la photographie adopte la composition du portrait historique, elle ne se transforme pas en peinture, mais ne demeure pas non plus photographie au sens ancien du terme». Dans ces images s'opère en effet une étrange action, qui paradoxalement cite autant qu'elle nie le modèle.

Si dans le cas des portraits historiques de Sherman, et comme le remarque à nouveau Belting, «[ils] ressemblent à des tableaux non seulement par imitation,

Virginie Otth

small definition of a figure_01

2008

mais aussi par leur référence aux pièces de musée», chez Virginie Otth les mises en scènes empruntées à la peinture – portrait d’homme, Olympias allongées, natures mortes, paysages – se retrouvent parasitées par une dimension technique bien plus présente que chez Sherman. Car si Sherman use «classiquement» de la technique photographique en produisant une image claire, lisible, lisse, Otth y introduit un élément perturbateur, la pixellisation, qui déjoue toute confusion avec la peinture bien qu’en y faisant explicitement allusion. La peinture n’est ainsi plus l’objet de référence ou de dialogue, mais le support d’une recherche ontologique du médium photographique.

Les *Petites définitions* de Virginie Otth semblent être des instants transitoires entre toutes les dualités précitées. Espaces hiatus, elles fonctionnent en révélant notre relation au réalisme des images. De la hiérarchie des genres à laquelle les sujets renvoient, les *Petites définitions* établissent une nouvelle réflexion sur la hiérarchie des techniques, leur rapide obsolescence mais aussi, et à travers elles, sur ses utilisateurs et ses qualités esthétiques propres. L’usage d’un téléphone portable déjà dépassé pour la prise de vue, comme l’éclairage des modèles à l’aide d’un écran d’ordinateur inscrit autant l’œuvre dans une période de technologie avancée qui dénote, par l’emploi qui en est fait, d’un bricolage digne des premiers essais photographiques du XIX^e siècle. Ainsi si le «bruit» de l’image s’oppose à la fonction de rendu réaliste auquel nous pourrions nous attendre de la part d’un appareil photographique numérique, la médiocrité du résultat en fait paradoxalement la qualité esthétique première. Et si Virginie Otth parle volontiers d’une conservation comme relique d’une étape de la technologie photographique, elle témoigne ainsi de notre aveuglement face à l’accélération de celle-ci et introduit des notions tels que l’accident ou le trouble du JPEG dans le champ esthétique de la photographie.

Il est intéressant de noter que cette question de définition JPEG a également intéressé l’un des ténors de la photographie de type documentaire et objective telle qu’enseignée par le couple Becher à l’Académie de Düsseldorf, ou Thomas Ruff. Initiée en 2004, la série de ce dernier, intitulée simplement *JPEGS*, est définie par Bennett Simpson comme une allégorie de la dispersion. Dispersion de l’image dans le «flou» du brouillage numérique dû à l’agrandissement de ces images trouvées

sur le web en basse résolution comme dispersion des objets «représentés» fragmentés par des explosions, le temps, une jungle envahissante ou des éléments naturels déchaînés.

Si Virginie Otth construit patiemment ses images, bien que brouillées par la technique sommaire des téléphones portables, Thomas Ruff ne fait que les collecter. Tous deux s’attachent au procédé photographique avant le sujet par l’extrême visibilité de l’encodage numérique de l’image. Thomas Ruff souligne l’aspect générique des images disponibles en quantité pléthorique sur le web, comme Virginie Otth s’empare des genres picturaux comme simples supports: mais, paradoxalement, par l’annulation de la visibilité, par ce qui fait habituellement «image», c’est-à-dire la netteté, tous les deux réintroduisent les notions importantes d’auteur, de sens et de précision.

La série d’images *Despotting* s’associe volontiers aux *Petites définitions* dans le fait qu’elles font de «l’accident» l’objet même des images présentées. Il s’agit de filtres de dépoussiérage en pixels. Outil informatique propre au logiciel Photoshop, le filtre de dépoussiérage pourrait être comparé à une fine pellicule sur laquelle s’effectuent toutes les corrections, les nettoyages d’une image. Le sujet de l’image disparu, ne subsistent dès lors plus que les traces de retouche qui, comme le pixel agrandi, renvoient inmanquablement à la touche du peintre. Du simple point à la tache généreuse, en noir et blanc ou en couleur, toutes les corrections apportées à l’image passent de l’invisible au visible par la disparition du sujet. Le renversement des valeurs qui fait que le calque de dépoussiérage est désormais l’image offerte au regard, témoigne non seulement des limites – ou des qualités – du médium numérique, mais fait acte également d’émancipation de la fonction de retouche.

Abstraites ou frôlant quelques fois la figuration par un sentiment d’apparition, toutes ces nouvelles images relèvent l’illusoire perfection dont sont faites les photographies numériques habituellement offertes à notre regard et accroissent la planéité constitutive du médium. La question de la planéité n’est pas anodine car comme l’a signalé Eric de Chassey: «le recours à la platitude est également une manière pour un photographe d’attirer discrètement l’attention sur le caractère

Virginie Otth

Née en suisse en 1971, elle vit et travaille comme photographe et artiste à Lausanne. Diplômée de l'école de photographie de Vevey en 1994, elle gagne une bourse pour une école de cinéma à New-York, elle est ensuite invitée à *FABRICA* à Treviso (IT) pour une année. Elle enseigne à l'école de photographie de Vevey et s'occupe de l'atelier photo de la *HEAD* à Genève. Membre fondateur depuis 2005 de *standard/deluxe*, espace de recherche liée à l'art et la photographie contemporaine à Lausanne.

Born in Switzerland in 1971, lives and works as a photographer and artist in Lausanne. Graduated from the photography school of Vevey in 1994, and recieved a grant to study cinema in New York. She then studied at FABRICA in Treviso (IT) for a year. She teaches photography in Vevey, and runs the photography studio at the HEAD in Geneva. Founding member of the standard/deluxe contemporary photography and art space in Lausanne since 2005.

presque-rien.net
standard-deluxe.ch

Simon Senn

Né en 1986 à La Chaux-de-Fonds en Suisse, il vit et travaille à Genève et à Bâle. Après un voyage en vélo seul en Amérique et un stage de massage en Thaïlande, Simon Senn est actuellement étudiant à la *HEAD* de Genève dans le pôle Art/Action avec Yan Duyvendak. Il est fait partie du groupe *californium 248*. Il obtient le prix *Kiefer Hablitzel* lors des *Swiss Art Awards* 2009.

Born in 1986 in La Chaux-de-Fonds, lives and works in Geneva and Basel. After a solo bicycle trip across America and a massage apprenticeship in Thailand, Simon Senn is currently studying at the HEAD in Geneva in the Art/Action section with Yan Duyvendak. He is a founding member of the group californium 248. He was awarded the Kiefer Hablitzel prize at the Swiss Art Awards 2009.

simonsenn.com

Nicolas Lieber

Né en Suisse en 1967, il vit et travaille comme artiste et photographe à Genève. Après un bref passage aux Beaux-Arts de Genève et une licence en Relations internationales à l'*Institut Universitaires de Hautes Etudes Internationales de Genève*, Nicolas Lieber se consacre entièrement à la photographie. Son travail personnel s'articule autour des ambigüités de temps, de lieux et de genres.

Born in Switzerland in 1967, lives and works as a photographer and artist in Geneva. After a brief stint at the Beaux-Arts school in Geneva, he graduated in International Relations from the Graduate Institute of International Studies in Geneva, and now works exclusively in photography. His personal work deals with ambiguities of time, place, and gender.

viniphoto.com

Eva Lauterlein

D'origine allemande, née en 1977, elle vit et travaille comme photographe et artiste à Vevey. Elle est diplômée en 2003 de la *Formation Supérieure* de l'école de photographie de Vevey. Elle obtient le prix *Kiefer Hablitzel* lors des *Swiss Art Awards* 2003. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives, notamment à *reGeneration* et *Faire Face* proposées par le Musée de l'Elysée de Lausanne. Son travail porte essentiellement sur le portrait photographique comme matière de réflexion sur les notions de perception et de représentation.

Of German origin, born in 1977, lives and works in Vevey as a photographer and artist. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2003. She was awarded the Kiefer Hablitzel prize at the Swiss Art Awards 2003. She has participated in numerous exhibitions, notably reGeneration and About Face curated by the Musée de l'Elysée in Lausanne. Her work focuses essentially on the photographic portrait as a subject for reflection on perception and representation.

evalauterlein.net
galerie-wagner-partner.com

Rudolf Steiner

Né 1964 à Niederbipp, vit et travaille à Biel/Bienne comme photographe et artiste autodidacte. Avec Barbara Meyer Cesta il dirige l'entreprise artistique *Haus am Gern* et poursuit son travail sur la perception et les conditions de la photographie.

Born in 1964 in Niederbipp, lives and works in Biel/Bienne as a self-taught artist and photographer. With Barbara Meyer Cesta, he runs the Haus am Gern artistic enterprise, and continues his work on perception and the nature of photography.

hausamgern.ch

Adrien Missika

Né à Paris en 1981, vit et travaille à Lausanne. Diplôme HES en photographie de l'*ECAL* en 2007. Membre fondateur de *1M3* in Lausanne depuis 2006. Pratique artistique centrée sur l'imagerie culturelle. Il obtient la *Bourse fédérale suisse* en 2009.

Born in Paris in 1981, lives and works in Lausanne. Graduated HES in photography at the ECAL in 2007. Founding member of 1M3 since 2006. His artistic work is centered on cultural imagery. He received the Swiss Federal Art Award in 2009.

adrienmissika.com

Beat Lippert

Né en 1977 en Suisse, il vit et travaille à Genève. A la suite de ses études de sculpture à Bonn (DE), il a suivi la HEAD à Genève, il obtient son diplôme en 2007. Il obtient de nombreuses bourses comme la *Mobilière Young art* lors des *Swiss Art Awards 2007*, La bourse *Berthoud pour les arts plastiques* en 2008, le Prix de la *fondation Gertrude Hirzel*, et la Bourse de la *Fondation Simon Patino* avec une résidence à la *Cité des Arts*, Paris pour 2009-10.

Born in 1977 in Switzerland, lives and works in Geneva. Following studies in sculpture in Bonn (DE), he studied at the HEAD in Geneva where he graduated in 2007. He has recieved numerous awards such as la Mobilière Young Art at the Swiss Art Awards in Basel 2007, the Berthoud grant for visual art in 2008, the Gertrude Hirzel Foundation prize, and the Simon Patino Foundation grant with a residency at the Cité des Arts in Paris for 2009-10.

beat-lippert.ch

Nils Nova

Né à El Salvador en 1968, il vit et travaille à Luzerne. Après des études d'art à Lucerne, il a reçu trois fois la *Bourse fédérale suisse* et le *prix Manor*, il a également bénéficié de résidences: à la *Cité des Arts* à Paris, à Berlin (Landis & Gyr) et en 2009 à Chicago (Stipendium Schwesterstädte Luzern).

Born in El Salvador in 1968, lives and works in Luzern. After studying art in Luzern, he became a 3-time winner of the Swiss Federal Art Awards, the Manor prize, and has had residencies in Paris at the Cité des Arts, in Berlin at Landis & Gyr, and in Chicago in 2009 via the Luzern sister-city grant program.

nilsnova.tv

Michael Snow

Né en 1929 à Toronto ou il vit et travaille. Depuis sa première exposition personnelle en 1957, ses accomplissements sont bien trop nombreux pour être listés ici. Il travaille simultanément les media suivants: la musique, le cinéma, la photographie, l'holographie, la peinture, la sculpture, l'édition, et des dispositifs d'installation.

Born in Toronto in 1929, where he currently lives and works. Since his first solo show in 1957, his accomplishments are far too numerous to list here. He works in many different media including music, film, photography, holography, painting, sculpture, books, and installations.

David Gagnebin-de Bons

Né en Suisse en 1979, il vit et travaille comme photographe et artiste à Lausanne. Il est diplômé en 2003 de la *Formation Supérieure* à l'école de photographie de Vevey. Son travail personnel s'articule autour de la mémoire et de la relation entre le texte et l'image.

Born in Switzerland in 1979, lives and works as an artist and photographer in Lausanne. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2003. His personal work is related to memory and the relationship between text and image.

davidg.ch

Adrien Cater

Né en 1977 aux Etats-Unis, vit et travaille en Suisse. Diplômée de la *Formation Supérieure* à l'école de photographe de Vevey en 2000, il poursuit une travail artistique basé sur la confrontation de l'image à son médium, son contexte, et le texte. Il travaille également dans le graphisme et les nouveaux media. Membre fondateur depuis 2005 de *standard/deluxe*, espace de recherche lié à l'art et la photographie contemporaine à Lausanne.

Born in 1977 in the U.S., lives and works in Lausanne. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2000, he continues his artistic research on the confrontation of the image and its medium, its context, and text. He also works in graphic design and new media. Founding member of the standard/deluxe contemporary photography and art space in Lausanne since 2005.

boring.ch

standard-deluxe.ch

Claus Gunti

Historien de l'art spécialisé en photographie contemporaine, il est chercheur à la section *d'histoire et esthétique du cinéma* de l'Université de Lausanne (UNIL), enseignant dans le programme *Sciences Humaines et Sociales* de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) et intervenant à l'École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). Ses axes de recherches – historiographie et épistémologie de l'objet « photographie », impact des nouvelles technologies dans ses usages ou analyse de discours – tentent de produire une compréhension transversale de l'image photographique, en confrontant théorisation, pratiques et réception. Actuellement, il rédige une thèse de doctorat sur la photographie à Düsseldorf.

Art historian specialized in contemporary photography, he researches the history and aesthetics of cinema at the University of Lausanne (UNIL), teaches in the Social and Human sciences section at the Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), and gives workshops at the Ecole Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). His lines of research – historiography and epistemology of the photographic object, the impact of new technologies on the uses of photography, and analysis of theory – aim to create a rich comprehension of the photographic image, by confronting theory, practice, and interpretation. Currently, he is writing a doctoral thesis on photography in Düsseldorf.

Marco Costantini

Historien de l'art, Il enseigne la théorie et l'esthétique de l'art contemporain à l'École cantonale d'art du Valais (ECAV) et est conservateur assistant au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Il mène également une carrière de commissaire d'expositions indépendant. Ses domaines de recherches sont centrés sur les représentations et les usages du corps dans les différentes pratiques artistiques de la deuxième moitié du xx^e siècle à aujourd'hui ainsi que sur les interactions des arts plastiques avec la danse contemporaine et le design. Il a organisé plusieurs expositions dont *Eau Sauvage* à la galerie Mackintosh de Lausanne (2006), *Eau Sauvage part II* à la Fieldgate Gallery de Londres (2007), *Alt. +1000. Photographies de montagne* à Rossinière (2008). Il prépare actuellement une importante exposition sur le papier peint d'artistes plasticiens pour le Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) de Lausanne et le Musée de Pully (2010).

Art historian, he teaches theory and aesthetics of contemporary art at the Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV) and is assistant curator at the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne. His research is centered on the representation and use of the body in various artistic practices from the second half of the 20th century to today, as well as the interaction between visual art and contemporary dance and design. He also has a career as an independent curator, having organized many shows including Eau Sauvage at the Mackintosh gallery in Lausanne (2006), Eau Sauvage part II at the Fieldgate Gallery in London (2007), Alt. +1000 mountain photography in Rossinière (2008). He is currently preparing a significant exhibition on the subject of wallpaper by contemporary artists for the Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) in Lausanne and the Musée de Pully (2010).

Joël Vacheron

Après une licence et une maîtrise en sciences sociales à l'Université de Lausanne (UNIL), il a fait un master en photographie et « Urban Cultures » au Goldsmith College, Université de Londres dans le département de sociologie. Il est actuellement rédacteur en chef du site de *Vibrations* (vibrationsmusic.com), il travaille régulièrement pour *JRP/Ringier*, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, le Musée de l'Elysée à Lausanne, et il contribue régulièrement comme auteur et photographe aux magazines: *Abstract*, *Come.in*, *Vibrations*, *IdPure*, *Montres Passion* et *Clark*.

After graduating in social sciences at the University of Lausanne (UNIL), he completed a masters in photography and Urban Cultures at Goldsmith College, University of London, in the sociology department. He is currently editor of Vibrations (vibrationsmusic.com), and regularly works for JRP/Ringier, the Ethnography Museum in Neuchâtel, for the Musée de l'Elysée in Lausanne, and regularly contributes as an author and photographer to such magazines as Abstract, Come.in, Vibrations, IdPure, Montres Passion, and Clark.

Dépôt légal en Suisse, septembre 2009: Bibliothèque Cantonale, Lausanne, Vaud

Cataloging-in-Publication Data: National Library, Bern

ISBN: 978-2-940440-00-9

Copyright © 2009 Virginie Otth & Adrien Cater, Suisse, Tous droits réservés pour tous pays

Publishing: Riverboom SARL, Ruelle du Lac 1, 1800 Vevey, Switzerland – www.riverboom.com

Design & Production: Adrien Cater, Lausanne

Printing: A4 Ofset, Istanbul – www.a4ofset.com