

**camera**

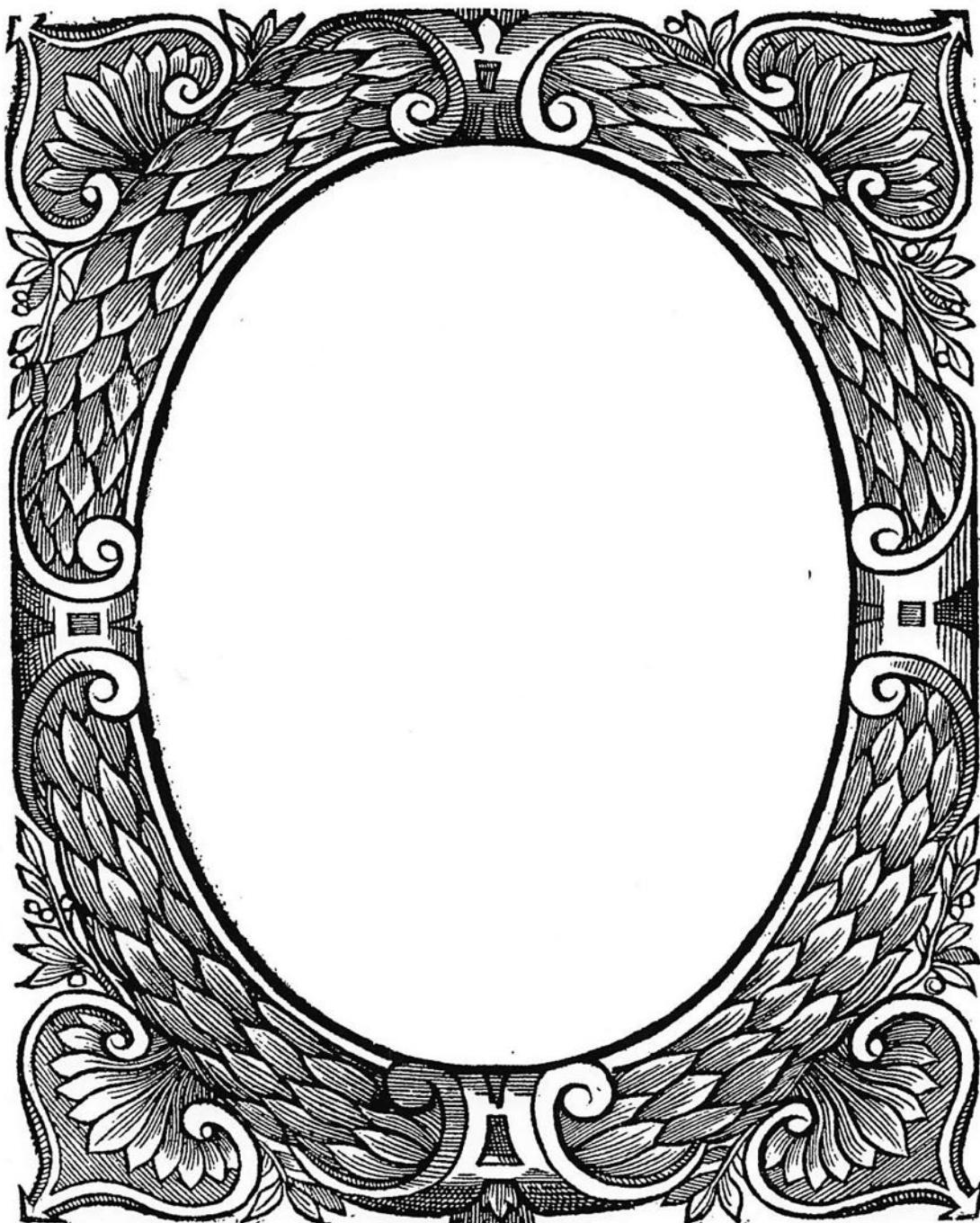


9€/£8

9 791094 965115

# Portrait

Par Jean-Marie Schaeffer



# Anti - portrait

Le destin historique du genre du portrait, que ce soit dans le domaine de la sculpture, de la peinture ou de la photographie, est lié à deux facteurs. Le premier est d'ordre éthologique : dans l'expérience visuelle des humains, les visages de nos congénères sont des *stimuli* privilégiés, comme l'atteste l'existence d'une aire spéciale du cerveau dédiée exclusivement à leur reconnaissance. C'est que le visage, par les mimiques, la carnation de la peau etc., nous donne accès aux affects et attitudes d'autrui à notre égard, connaissance qui est indispensable pour l'espèce sociale que nous sommes. Aussi, tous les humains développent-ils dès les premières semaines de leur vie cette double capacité de reconnaissance et d'interprétation affective des visages. Le deuxième facteur est culturel : cette attractivité *perceptive* universelle du visage ne se traduit pas dans toutes les cultures avec la même intensité au niveau des pratiques de *l'image*. En fait, il semble bien que ce ne soit que dans la culture occidentale que le succès du portrait (et de son ombre portée qu'est l'autoportrait) a été le résultat de forces endogènes. Les autres cultures n'ont pris le même chemin que dans le cadre de la mondialisation. Mais si elles ont pu le prendre, c'est évidemment parce qu'au niveau de la perception, elles ont le même bagage éthologique que les Occidentaux.

Le portrait photographique, s'inscrivant dans cette double causalité, en est venu «tout naturellement» à remplir les fonctions traditionnelles du portrait : fonction mémorielle, fonction de légitimation, fonction de prestige et fonction expressive. S'y ajoute cependant une fonction inédite (si on fait abstraction de la tradition des *verae imagines* du début du christianisme), rendue possible par la causalité indicielle de la photographie : la fonction d'attestation, illustrée de façon exemplaire par la photo d'identité et par la photographie criminelle.

Selon Roland Barthes, «la Photo-portrait est un champ clos de forces» : «Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art»<sup>1</sup>. Nadar déjà avait noté à quel point certains de ses clients étaient désappointés lorsqu'il leur remettait leur portrait, souvent fort éloigné de la représentation imaginaire qu'ils avaient d'eux-mêmes. Leur protestation présupposait la croyance que leur visage portraituré ne pouvait être que l'enregistrement fidèle de leur façon de se voir eux-mêmes «de l'intérieur». Ils ne se rendaient pas compte de la complexité de l'ontologie de l'image photographique qui fait que le portrait photographique oscille en permanence entre trace, présentation, reproduction et représentation.

L'art du portrait photographique quant à lui est le «jeu» sans cesse relancé entre ces quatre statuts. Pour pouvoir entrer dans ce «jeu», l'image doit se démarquer de la transitivité communicationnelle du portrait fonctionnel. Autrement dit, elle doit gagner un certain degré d'opacité qui lui permet de devenir l'objet d'une communication auto-expressive, une invite à un investissement esthétique. À travers la multiplicité irréductible de ses mises en œuvre, depuis Nadar jusqu'aux pratiques les plus contemporaines, l'art du portrait photographique n'a cessé, selon les cas, de buter sur, d'essayer de répondre à, de questionner, de révoquer en doute, de critiquer ou de se jouer de, ce choix impossible entre transparence et opacité – et donc d'être tendu entre portrait et anti-portrait.

The historical fate of the portrait genre, whether in the field of sculpture, painting, or photography, is connected to two factors. The first factor is ethological. The faces of our fellows are privileged *stimuli* in the visual experience of humans, as demonstrated by the existence of a special area in the brain exclusively dedicated to recognizing them. Through its facial expressions, complexion, etc., the human face gives us access to the affects and attitudes of others toward us, knowledge that is indispensable for the social species that we are. In addition, all humans develop this dual capacity of recognition and affective interpretation of faces beginning in the first weeks of their lives. The second factor is cultural. The universal *perceptive* attractiveness of the face is not reflected in all cultures with the same intensity in connection with practices surrounding the *image*. In fact, it appears that only in Western culture was the success of the portrait (and its projected shadow that is the self-portrait) the result of endogenous forces. Other cultures went down this path only in the context of globalization. But they were clearly able to do so because on the level of *visual* perception they have the same ethological equipment as Westerners.

Taking its place within this dual causality, the photographic portrait came “naturally” to fulfill the traditional functions of the portrait: memorial function, legitimizing function, prestige function, and expressive function. However, a hitherto unseen function was added (if we disregard the tradition of “*verae imagines*” from early Christianity), made possible by photography's indicial causality: the function of bearing witness, illustrated in exemplary fashion by the ID photograph and criminal photography.

According to Roland Barthes, “The portrait-photograph is a closed field of forces”: “Four image-repertoires intersect here, oppose and distort each other. In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art.”<sup>1</sup> Nadar had already noted how disappointed some of his clients were when he gave them their portrait, which was often quite removed from the imaginary representation they had of themselves. Their protests presumed that their portraitized face could be none other than the faithful recording of how they saw themselves from the “inside.” They were unaware of the photographic image's complex ontology, which causes the photographic portrait to permanently fluctuate between trace, presentation, reproduction, and representation.

The art of the photographic portrait is the ceaselessly rekindled “interplay” between these four statuses. In order to take part in this “interplay,” the image must distinguish itself from the communicational transitivity of the functional portrait. In other words, it must attain a certain degree of opacity, which allows it to become the object of a self-expressive communication, an invitation to an esthetic investment. Through the irreducible multiplicity of its implementation, from Nadar down to the most contemporary practices, the art of the photographic portrait has continued, depending on the case, to stumble over—or try to answer, explore, question, criticize, or deceive—this impossible choice between transparency and opacity, and to consequently be pulled between portrait and anti-portrait.

Jean-Marie Schaeffer est philosophe de la réception esthétique et de la définition d'art. Il est chercheur au CNRS et directeur d'études à l'EHESS.

1. Roland Barthes, *La Chambre claire* in *Oeuvres complètes*, tome V, (Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty), Editions du Seuil, 2002, p. 798-799

Jean-Marie Schaeffer is a philosopher of aesthetic reception and the definition of art. He is a researcher at the CNRS and director of studies at EHESS.

1. Roland Barthes, *Camera Lucida : Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, [1982] 2010, p. 13.

# Nadar

Dans *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*<sup>2</sup>, Nathalie Heinich a mis en lumière le rôle central de l'image photographique dans l'instauration de la forme moderne et contemporaine de la célébrité qu'est la «visibilité». Nadar a été un de ceux qui ont le plus vite compris le potentiel du médium photographique du point de vue de cette nouvelle figure de la célébrité. Et de toutes les célébrités de son époque, Sarah Bernhardt était sans conteste celle qui maîtrisait avec le plus d'efficacité les règles de ce nouveau régime : première «star», elle a inauguré la forme emblématique de la célébrité en régime médiatique. Leurs chemins ne pouvaient donc que se croiser.

Nadar savait que la vraie valeur d'un portrait photographique réside dans la conjonction réussie du «sentiment de la lumière» et de «la ressemblance intime»<sup>3</sup>. Ses portraits de la jeune Sarah Bernhardt réalisés en 1864 montrent la puissance de cette vision photographique. Portraiture ici, en 1893, dans le rôle de Phèdre, l'actrice réveille chez le photographe ce qui avait fait la qualité de ses portraits du début des années soixante, dont ceux de Bernhardt. En témoignent la suppression de tout élément décoratif ou illustratif, la dramaturgie parfaitement maîtrisée de la lumière, la construction formelle rigoureuse en forme de pyramide glissant vers la droite, l'enveloppement de l'espace par la blancheur funèbre du vêtement de l'héroïne.

Le photographe entre dans le jeu de scène de l'actrice, afin de saisir l'«instant de compréhension qui vous met en contact avec le modèle, qui vous (...) guide vers ses idées et son caractère»<sup>4</sup>. Ce caractère est-il celui de l'actrice ou celui de Phèdre ? Le narrateur de la *Recherche du Temps perdu* note que la Berma (dont Sarah Bernhardt était un des modèles) prenait à certains moments des poses figées formant «tableau», la posture de l'actrice exprimant alors la nature intime de l'héroïne<sup>5</sup>. Telle est la nature vertigineuse de la pose enregistrée ici par Nadar : l'actrice et l'héroïne ne font plus qu'une, la vérité du portrait et le vraisemblable de la fiction se rejoignent.

In *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*<sup>2</sup>, Nathalie Heinich has highlighted the photographic image's central role in establishing the modern and contemporary form of celebrity that is "visibility." Nadar was one of the earliest to understand the potential of the photographic medium from the perspective of this new figure of celebrity. And of all the celebrities of his time, Sarah Bernhardt was indisputably the one who most effectively mastered the rules of this new system: the first "star," she launched the emblematic form of celebrity within a media system. Their paths therefore had to cross.

Nadar knew that the true value of a photographic portrait consisted in the successful convergence of the "impression of light" and "intimate resemblance."<sup>3</sup> His portraits of the young Sarah Bernhardt taken in 1864 show the power of this photographic vision. Appearing here in an 1893 portrait as Phedre, the actress revived what had made his portraits from the early 60s of such high quality, including those of Bernhardt. This can be seen by the elimination of any decorative or illustrative elements, the perfectly controlled staging of light, the formal and rigorous construction in a pyramidal form sliding to the right, and the invasion of the space by the funereal whiteness of the heroine's clothing.

The photograph goes along with the actress's performance in order to capture the "moment of understanding that puts you in contact with the model, that (...) guides you toward her ideas and personality."<sup>4</sup> Is this personality that of the actress or Phedre? The narrator of *Remembrance of things past* notes that Berma (partially modeled on Bernhardt) at certain moments struck poses that formed a "tableau," with the posture of the actress expressing the heroine's<sup>5</sup> intimate nature. This is the dizzying nature of the pose captured here by Nadar, as the actress and heroine become one, and the truth of the portrait intersects with the verisimilitude of fiction.

2. Nathalie Heinich, *De la visibilité*, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 2012
3. Nadar, «Profession de foi», *La Tribune judiciaire*, 12 décembre 1857, in Benoit Peeters, *Les Métamorphoses de Nadar*, Marot, 1994, p. 44-46
4. *Ibid.*
5. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Les jeunes filles en fleur*, Pléiade, Gallimard, 1954, p. 395 sqq.
2. Nathalie Heinich, *De la visibilité*, [On visibility] Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 2012
3. Nadar, "Profession de foi" [Profession of Faith], *La Tribune judiciaire*, December 12, 1857, in Benoit Peeters, *Les Métamorphoses de Nadar*, Marot, 1994, p. 44-46
4. *Ibid.*
5. Marcel Proust, *In search of lost time*, *In the shadow of young girls in flower*, trans. C.K. Scott Moncrieff, Yale University Press, 2015 [1924], p. 23.



Nadar (Félix Tournachon), *Sarah Bernhardt dans le rôle de Phèdre*, 1893  
© Collection Roger-Viollet / Roger-Viollet



August Sander, *Children Born Blind*, ca. 1930  
© Galerie Julian Sander

# August Sander

À travers son projet inachevé, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, August Sander s'est imposé comme un des maîtres absous du portrait photographique. Il a très bien résumé son programme : «Voir, observer, penser». Ses portraits invitent en effet le spectateur à une expérience de méditation visuelle qui noue ensemble la passivité réceptive face à l'image qui apparaît, l'activité attentionnelle du regard qui discrimine et la réflexivité de la pensée proprement visuelle.

*Menschen des 20. Jahrhunderts* contient plusieurs portraits d'enfants aveugles. «*Blindgeborene Kinder*» est peut-être le plus saisissant d'entre eux. En effet, même si on y retrouve les traits distinctifs du style de Sander - portrait en pied à hauteur et à distance d'homme, importance de la lumière naturelle, utilisation subtile du bokeh<sup>6</sup>, etc. – cette image est le lieu d'une «inquiétante étrangeté» qui trouble profondément.

Ce trouble trouve sa racine dans le fait que les deux enfants ne regardent pas vers la caméra (ce qui est très rare chez Sander). La façon dont ils dirigent leurs têtes suggère des «regards» qui s'absentent de l'espace photographié. Mais bien sûr il n'y a là aucun regard : en réalité les deux enfants ne regardent nulle part parce qu'ils ne voient rien.

Ils ne voient pas, ils ne regardent pas, et pourtant leur présence envahit l'image. Les postures corporelles, la façon dont la fille, plus âgée, tient le garçon par la main, la manière dont son bras gauche avec sa main étendue semble littéralement reposer sur l'air, l'impression d'une concentration interrogative intense, presque douloureuse, mais tournée vers le dedans, qui se dégage du visage du garçon – tout concourt à nous faire entrer dans un autre espace, un espace tactile-sonore qui est comme l'envers de l'espace photographique que voit le spectateur. L'«inquiétante étrangeté» de «*Blindgeborene Kinder*» réside dans cet engloutissement progressif de l'espace visuel du portrait par l'espace tactile de «l'être dans le monde» des deux corps non-voyants, qui semble frapper de nullité le projet même du portrait photographique.

In his unfinished project, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, August Sander established himself as one of the unquestioned masters of the photographic portrait. He ably summarized his approach as “see, observe, think.” His portraits invite the viewer to experience a visual meditation, one that connects the receptive passivity when standing before an image with the attentional activity of the distinguishing gaze and the reflexivity of specifically visual thought.

*Menschen des 20. Jahrhunderts* includes a number of portraits of blind children. “*Blindgeborene Kinder*” is perhaps the most striking of them. Although one finds the distinctive characteristics of Sander's style—full-length portrait at human height and distance, importance of natural light, subtle use of bokeh<sup>6</sup>, etc.—this image contains a deeply disturbing “uncanny.”

This disturbance has its roots in the fact that the two children are not watching the camera (which is very rare with Sander). The way their heads are aimed suggests “gazes” going away from the photographed space. But of course there is no gaze here, for the two children are in fact not looking anywhere, because they cannot see anything.

They do not see, they do not look, and yet their presence pervades the image. Their body posture, the way in which the older girl is holding the boy by the hand, how her left arm with its extended hand seems to literally be resting on air, or the impression of intense and questioning concentration that emanates from the boy's face, one that is almost painful but turned inward—everything leads us to enter another space, a tactile-sound space that is like the other side of the photographic space seen by the viewer. The “uncanny” quality of “*Blindgeborene Kinder*” consists of this gradual engulfing of the portrait's visual space by the tactile space of the “being-in-the-world” of two blind bodies, which appears to mark the very project of the photographic portrait with invalidity.

6. Flou artistique d'arrière-plan d'une photographie.

6. Artistic blurring of a photograph's background.

# Richard Avedon

Richard Avedon est sans conteste avec August Sander le représentant le plus connu dans l'histoire du portrait photographique au XX<sup>e</sup> siècle. Mais tout oppose leur philosophie du portrait. Avedon en effet ne s'intéresse pas à l'homme social mais uniquement aux corps, et plus précisément à «l'être voué à la mort» dont le visage porte la trace. Il scrute les visages, non pas pour y découvrir l'essence intérieure, mais pour y débusquer le travail de la mort. Du même coup, toute autre partie du corps peut à son tour devenir métonymiquement un «visage», et donc un portrait, puisque «l'être voué à la mort» égalise le visage et le reste du corps.

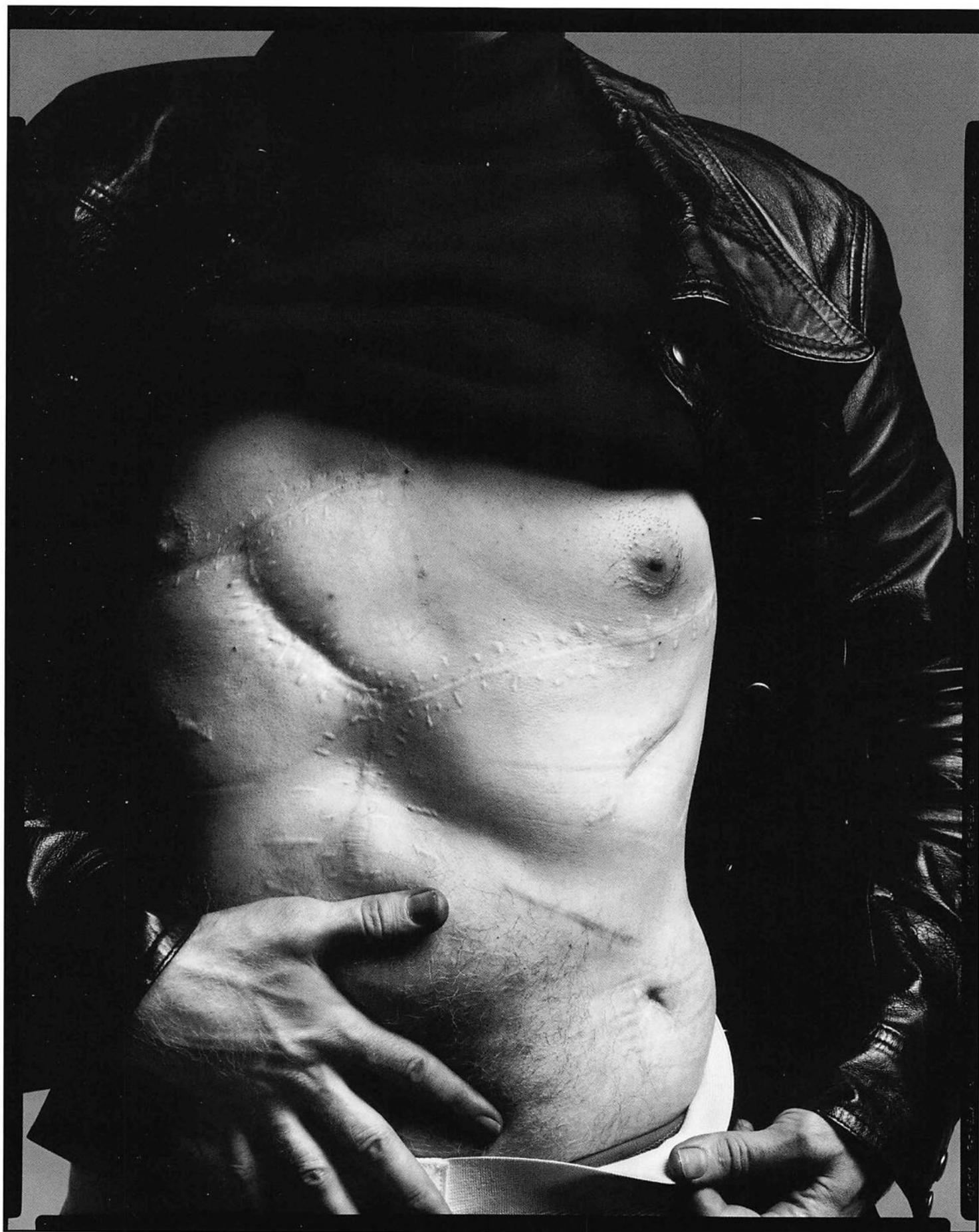
*Andy Warhol, artist, New York, August 29, 1969* est un portrait métonymique de ce type. Avedon a réalisé au moins trois portraits de l'artiste pop dans lesquels celui-ci exhibe les cicatrices témoignant de la tentative d'assassinat dont il fut la victime le 3 août 1968. Les deux autres photos sont des portraits en pied. Ici, en revanche, nous ne voyons que le torse nu de Warhol ainsi que ses deux mains (ses bras sont cachés par le cuir de la veste). La main droite, doigts écartés, est posée sur le bas-ventre alors que la main gauche saisit le haut du caleçon, comme pour le baisser, geste équivoque qui n'est sans doute pas pour rien dans le trouble qui se dégage de la photo.

Les choses sont encore plus compliquées. Le titre «*Andy Warhol, artist, New York, August 29, 1969*» montre que la fonction d'attestation (indiquée par la datation) n'est qu'un aspect de l'œuvre. L'indication «*artist*» qui semble redondante avec le nom propre, nous mène ailleurs : la littéralité de la trace de la corporéité est débordée par une allégorisation du corps de Warhol. Et pas n'importe quelle allégorisation : l'artiste comme martyr, voire figure christique, exhibant les stigmates d'une Passion moderne (dans un des deux portraits en pied, Warhol tient d'ailleurs les bras étendus vers le bas les paumes des mains dirigées vers le spectateur, comme le font les saints des tableaux de la Renaissance exhibant leurs stigmata). Cette oscillation entre attestation de l'être pour la mort du portraituré et transfiguration allégorique du corps de l'artiste fait sans doute de ce portrait un autoportrait caché du photographe.

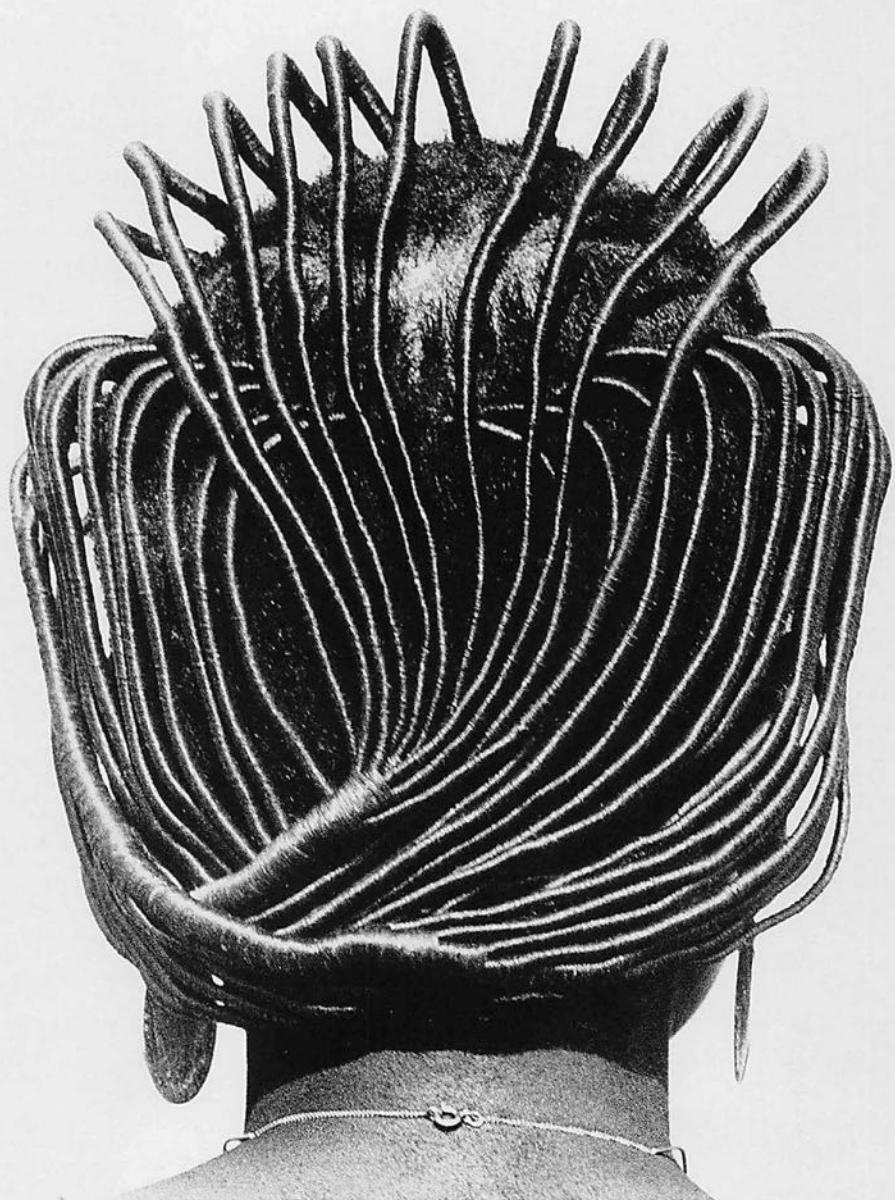
Richard Avedon is, along with August Sander, unquestionably the best-known representative in the history of the photographic portrait during the 20<sup>th</sup> century. Yet their philosophies of the portrait are entirely opposed. Avedon is not interested in the social being, but only in bodies, and more precisely in “being-toward-death,” whose trace is borne by the face. He examines faces not only to find in them the inner essence, but to flush out the work of death. By the same token, any other part of the body can, in turn, metonymically become a “face,” and therefore a portrait, since “being-toward-death” equalizes the face and the rest of the body.

*Andy Warhol, artist, New York, August 29, 1969* is a metonymic portrait of this type. Avedon took at least three portraits of the pop artist, in which he displays the scars left by the suicide attempt he suffered on August 3, 1968. The two other photos are full-length portraits. In this photo, however, we only see Warhol's nude torso and his two hands (his arms are hidden by the leather of the jacket). The right hand, with its fingers spread, is placed on his groin, while the left hand grasps the top of the boxer shorts as if to lower them, an ambivalent gesture that no doubt contributes to the ambiguity conveyed by the photo.

Things are even more complicated. The title “*Andy Warhol, artist, New York, August 29, 1969*” shows that the function of certification (indicated by the dating) is only one aspect of the work. The mention of “*artist*,” which seems redundant given the proper name, takes us elsewhere: the literalness of the trace of corporeality is overwhelmed by an allegorization of Warhol's body. And not just any allegorization: the artist as martyr or even Christ-like figure, displaying the stigmata of a modern Passion (in one of the two full-length portraits, Warhol is extending his arms downward with the palms of his hands aiming toward the viewer, as done by the saints in Renaissance paintings who display their stigmata). This vacillation between the certification of the sitter's being-toward-death, along with the allegorical transfiguration of the artist's body, no doubt makes this portrait a hidden self-portrait of the photographer.



*Andy Warhol, artist, New York, August 29, 1969.*  
Photograph by Richard Avedon © The Richard Avedon Foundation



HD 568  
74  
© J. D. OKHAI OJEKERE  
010-0200046  
Léonard  
26-01-2000

J.D. 'Okhai Ojeikere, *Agaracha, Hairstyles*, 1971  
© J.D. 'Okhai Ojeikere, Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris.

# J.D. Okhai Ojeikere

Le photographe nigérian J.D. Okhai Ojeikere a été un des pionniers les plus importants de la photographie africaine. Il est l'auteur d'une œuvre personnelle importante consacrée aux différents domaines de la culture nigériane, qui célèbre la richesse et la variété d'une nation naissante et d'une culture soumise à des mutations accélérées.

La partie la plus célèbre et la plus montrée de ce vaste travail est la série *Hairstyles*, un ensemble de plus de mille photos de coiffures de femmes nigérianes, photographiées selon un protocole immuable : la tête est photographiée la plupart du temps de dos, le cadrage, serré, est le même dans toutes les images. Du fait du regroupement de ses « portraits » capillaires en séries, du fait aussi du caractère immuable du protocole de prise de vue, *Hairstyles* peut faire penser aux travaux des Becher consacrés aux bâtiments industriels. La proximité est plus troublante encore, car à bien des égards les photos de coiffures sont des photos d'architecture.

Mais ces architectures sont en même temps des portraits, et le but du photographe nigérian ne saurait être identifié à l'objectivisme des Becher. Le recours à la série n'a pas pour fonction de souligner les constantes et les récurrences, mais au contraire de faire éclater l'originalité de chaque coiffure : chacune est individualisée et individuante au même titre que le serait le visage correspondant. Ce sont des coiffures-signatures : chacune renvoie à une personne précise et incarne son identité. Mais cette identité n'est pas ici celle d'une intériorité transparaissant à travers le visage : elle est celle d'une œuvre à même le corps. L'artificialisation et l'artification du portrait opérées par *Hairstyles* d'Okhai Ojeikere sont un éloge de l'abstraction, de la force des signatures formelles et de l'identité de l'individu comme style.

The Nigerian photographer J.D. Okhai Ojeikere was one of the most important pioneers of African photography. He is the author of a major personal œuvre dedicated to different areas of Nigerian culture, celebrating the wealth and variety of a dawning nation and a culture subject to rapid change.

The most famous and exhibited part of this vast work is the series *Hairstyles*, a collection of over a thousand photos of the hairstyles of Nigerian women, photographed according to an unchanging protocol: the head is most often photographed from behind, and the tight framing is the same in all images. Due to the grouping of his hair “portraits” in a series, as well the unchanging nature of the protocol for the shots, *Hairstyles* can bring to mind the Becher’s work on industrial buildings. The similarity is even more troubling, for in many respects the photos of hairstyles are photos of architecture.

But this architecture is a portrait at the same time, and the Nigerian photographer's objective cannot be identified with Becher's objectivism. The use of series is not meant to emphasize the constants and recurrences, but on the contrary to break the originality of each hairstyle: each one is individualized and individualizing, just as the corresponding face would be. These are hairstyle-signatures, each one referring back to a specific person and embodying their identity. Yet this identity is not an interiority showing through the face, but rather a work directly on the body. The artificialization and artification of the portrait carried out by Okhai Ojeikere's *Hairstyles* praise abstraction, the power of formal signatures, and the identity of the individual as style.

# Thomas Ruff

Thomas Ruff, qui s'est formé auprès de Bernd et Hilla Becher, partage leur projet documentaire, puisqu'il a repris non seulement leur protocole sériel, mais aussi leur éthique objectiviste de la photographie. Mais les Becher se sont réclamés de Sander, or Ruff ne croit pas que la photographie puisse révéler l'essence des choses (comme le pensait Sander). Le portrait en particulier ne peut selon lui que reproduire la surface des personnes.

*Portrait (Andrea Kachold)* date de 1987 et fait partie de la série *Portraits*. Une caractéristique importante de cette série réside dans la taille monumentale des images : chaque portrait fait 2,10m sur 1,65m. Cette taille surhumaine, qui selon Ruff doit produire un effet de distanciation, est d'autant plus impressionnante qu'il ne s'agit pas de portraits en pied mais de portraits-bustes adoptant le cadrage des photos d'identité. Une autre caractéristique est leur haute définition : uniformément nettes, elles sont d'une extrême précision qui rend visibles les moindres détails de la peau. Enfin, les personnes portraiturées, placées devant un fond neutre, sont illuminées de manière uniforme et cultivent une attitude neutre, inexpressive.

Ruff conseillait à ceux qu'il portraitait de penser, pendant la prise d'image, au fait qu'ils étaient photographiés. Ce conseil est en accord avec sa thèse selon laquelle le contenu du portrait photographique se limite au fait qu'elle est la photographie d'une personne. Le portrait ne donne pas accès à un au-delà de l'apparence (photographiée). En vidant ainsi le portrait de toute charge référentielle et herméneutique différenciée au profit d'une logique autoréférentielle et tautologique, Ruff veut rendre les spectateurs sensibles au véritable contenu des photos : le médium photographique lui-même.

Pourtant, ce programme métaphotographique ne rend pas compte d'un autre effet opéré par *Portrait (Andrea Kachold)*. Lorsqu'on voit le portrait en grandeur « nature », on entre dans un rapport de fascination : il est difficile de détourner ses yeux de ceux de la portraiturée. Son regard, immense, à la fois neutre, perçant et impénétrable ne cesse de nous solliciter. À la fin, ce n'est plus le spectateur qui interroge le portrait, mais la portraiturée, idole de taille surhumaine, tête de Méduse pétrifiante, qui questionne le spectateur. Cette tension constitutive entre un projet critique métareprésentationnel et un mode d'action sur le spectateur qui, à travers la taille démesurée des yeux, affole chez celui-ci la réceptivité éthologiquement ancrée pour les visages et notamment les yeux, est la signature d'un art profond.

Thomas Ruff, who trained with Bernd and Hilla Becher, shares their documentary project, as he not only took up their serial protocol, but also their objectivist ethic of photography. However, the Bechers identified with Sander, whereas Ruff does not believe that photography can reveal the essence of things (as Sander thought). For him the portrait in particular can only reproduce the surface of people.

*Portrait (Andrea Kachold)* is dated from 1987, and is part of the series *Portraits*. An important characteristic of this series consists of the monumental size of the images: each portrait measures 2,10m by 1,65m. This superhuman size, which according to Ruff should produce an effect of distanciation, is all the more impressive in that it does not involve full-length portraits but portrait-busts that use the framing of ID photos. Another characteristic is their high definition: uniformly sharp, their extreme precision reveals the smallest details of the skin. Finally, the sitters, who are placed in front of a neutral background and lighted in a uniform way, cultivate neutral and inexpressive attitudes.

Ruff advises his sitters to think during the shot about the fact that they are being photographed. This advice is in keeping with his theory that the content of the photographic portrait is limited to the fact that it is the *photograph* of a person. The portrait does not give access to something beyond (photographed) appearance. By thereby emptying the portrait of any referential task or differentiated hermeneutic in favor of a self-referential and tautological logic, Ruff seeks to sensitize viewers to the true content of photos, the photographic medium itself.

Yet this metaphotographic program does not take into account another effect brought about by *Portrait (Andrea Kachold)*. When the portrait is seen “life-size,” a relation of fascination sets in, as it is difficult to take one's eyes off the sitter's. Her immense gaze—simultaneously neutral, piercing, and impenetrable—continues to appeal to us. In the end it is no longer the viewer who is questioning the portrait, but rather the sitter, a super-sized idol with a petrifying Medusa head, who is questioning the viewer. This constitutive tension between a metarepresentational critical project and a form of action on the viewer—which, through the excessive size of the eyes, throws into panic his or her ethologically anchored receptivity for faces and notably eyes—is the signature of a profound art.



Thomas Ruff, *Portrait (A. Kachold)*, 1987  
© Thomas Ruff/Gallery David Zwirner



Mauren Brodbeck, *Misrep 01*, série *Shame/vulnerability*, 2012  
© Maureen Brodbeck

# Mauren Brodbeck

Mauren Brodbeck est une artiste versatile dont les travaux ne se laissent pas enfermer dans une forme d'art spécifique. La photographie en général et le portrait photographique en particulier ne sont que deux parmi les multiples champs artistiques qu'elle a investis. Mais les portraits qu'elle a réalisés, et notamment la série *Shame & Vulnerability* qui présente des portraits numériquement transformés d'adolescents et d'adolescentes d'origines et de milieux divers, constituent une contribution très originale à la question du portrait photographique.

*Misrep 01* pose la question de ce qui reste du portrait lorsque le visage est oblitéré, mais elle la pose dans le cadre plus général d'une interrogation sur la relation entre la fonction mimétique du portrait et le langage des formes et des couleurs. L'œuvre s'installe consciemment à la frontière entre figuration et abstraction, entre décalque mimétique et expressivité colorée. La «lisibilité» de la corporeité est réduite pour l'essentiel à ses contours, les différenciations internes des volumes s'évanouissant sous une division abstraite du corps en champs colorés opaques ou légèrement translucides. Le visage quant à lui est doublement masqué. Il est masqué mimétiquement, puisqu'il est caché dans un sac sur lequel est inscrite une réclame pour un magasin qui ne vend que des produits à 99 cents. Cette indication introduit une dimension (auto)ironique évidente dans le portrait, puisqu'elle dévalorise son contenu, à savoir la tête et le visage. Mais il est masqué aussi formellement, puisque le sac est lui-même recouvert par une couleur arbitraire translucide qui produit un tremblement entre volume et planéité.

Cependant si les couleurs de Brodbeck se caractérisent par le refus de tout souci réaliste, l'autonomie qu'elles acquièrent n'est pas seulement formelle. Elle les libère aussi pour une nouvelle fonction herméneutique, non plus mimétique mais expressive. Les couleurs mettent au jour la «*Gestimmtheit*» – la disposition affective – des sujets photographiés, en l'occurrence des adolescent(e)s, un âge où notre corps et notre identité perdent la transparence de l'innocence enfantine et deviennent opaques et étrangers. L'abstraction expressiviste du *colorfield*, en réduisant le vacarme des corps et esprits adolescents à un rythme de tonalités expressives, permet à Brodbeck de mettre en scène les lignes de force affectives qui structurent les identités instables, non assurées, problématiques de cet âge crucial dans notre vie.

Mauren Brodbeck is a versatile artist whose works do not allow themselves to be enclosed within a specific form of art. Photography in general and the photographic portrait in particular are only two of many artistic fields that she has been involved with. Yet the portraits she produced, notably the series *Shame & Vulnerability*, which presents digitally transformed portraits of teenagers of different ancestry and background, are a highly original contribution to the question of the photographic portrait.

*Misrep 01* raises the question of what remains of the portrait when the face is erased, although Brodbeck places this in the broader context of examining the relation between the portrait's mimetic function and the language of forms and colors. The work consciously places itself at the border between figuration and abstraction, between mimetic tracing and colored expressivity. The "legibility" of corporeality is essentially reduced to its contours; the internal differentiations of volumes vanish beneath an abstract division of the body in opaque or slightly translucent colored fields. The face is doubly masked. First mimetically, because it is hidden in a bag displaying an advertisement for a 99 cent store, which gives the portrait an obvious (self-)ironic dimension, because it devalues the bag's contents, which is to say the head and face. Yet it is also masked formally, as the bag is itself covered in an arbitrary translucent color that creates a shuddering between volume and flatness.

While Brodbeck's colors are characterized by a rejection of any realist considerations, the autonomy they acquire is not solely formal. It also frees them up for a new hermeneutic function, one that is no longer mimetic but rather expressive. The colors expose the "*Gestimmtheit*"—the affective disposition—of the photographed subjects, in this case teenagers, an age where the body and identity lose the transparency of childlike innocence and become opaque and foreign. By reducing the tumult of adolescents' bodies and spirits to a rhythm of expressive tonalities, the abstract expressionism of *colorfield* enables Brodbeck to dramatize the key affective elements that structure unstable, uncertain, and problematic identities during this crucial age of our lives.

# Hannah Whitaker

La continuité quasi-perceptive du champ imagé et l'unicité de la surface sensible sont généralement considérées comme des propriétés d'essence de la photographie. Toute pratique qui déconstruit une de ces propriétés (comme le font le photomontage ou le photocollage) est supposé détruire l'ontologie indicelle de la photographie. Le travail d'Hannah Whitaker s'inscrit dans une telle démarche déconstructive.

*Blue shirt* de 2013 est tout à fait représentatif du processus à travers lequel elle réalise cette déconstruction. Par un système complexe de caches Whitaker multiplie les niveaux de profondeur. Ces caches sont de deux types : des formes géométriques abstraites de couleur noire et des formes géométriques « colorées » qui sont en fait des découpes faites dans le contenu représentationnel du portrait (ou d'une copie du portrait). Ils transforment l'unicité de la surface imagede en un feuilletté qui détricote la croyance mimétique ancrée dans la continuité du champ imagé et l'unicité de la surface sensible.

On peut commencer par noter que le titre du portrait ne se réfère pas à la personne portraituree mais à la chemise qu'elle porte. Cela consonne avec le fait que la chemise est ironiquement la partie la plus « lisible » de l'image. Ici les caches, bien qu'ils interrompent la continuité spatiale, ne la désorganisent pas. Il n'en va pas de même dans les zones correspondant au visage ou les caches à contenu figuratif sont utilisés de telle sorte qu'ils détruisent la cohérence perceptive du champ mimétique (le visage portraiture). Une oreille appartenant au portrait « original » se voit ainsi juxtaposée à un cache à contenu figuratif découpé et placé de telle sorte qu'il présente une deuxième fois cette même oreille, légèrement décalée. La même chose se passe pour les yeux et le nez. Bref, l'espace imagé se transforme en espace pseudo-cubiste qui fragmente et disperse le motif.

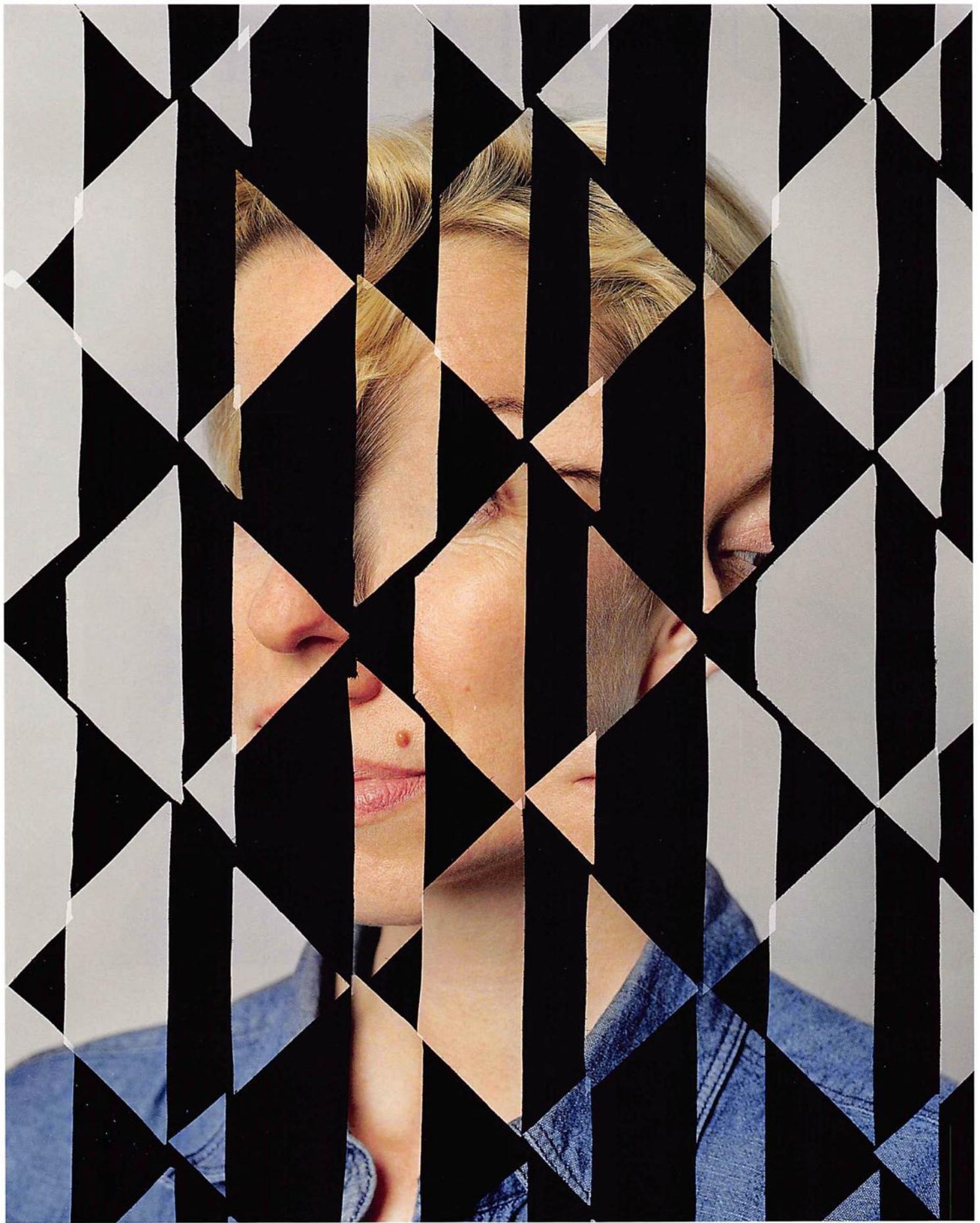
*Blue shirt* ne se borne pas déconstruire l'unicité de l'espace du portrait, ni à superposer, comme on peut le lire parfois, une grille formelle par-dessus un fond représentationnel. L'œuvre de Whitaker efface les frontières mêmes entre surface et profondeur, entre abstraction et figuration, entre forme et contenu. Le portrait en ressort non seulement fragmenté, mais dispersé et éclaté, à l'instar du reflet de l'héroïne dans les débris des miroirs se brisant en mille morceaux lors du *showdown* final de *La Dame de Shanghai*.

The quasi-perceptive continuity of the imaged field and the uniqueness of the perceptible surface are generally considered to be the essential properties of photography. Any practice that deconstructs one of these properties (such as photomontage or photocollage) is supposed to destroy photography's indicial ontology. Hannah Whitaker's work takes its place in such a deconstructive approach.

*Blue shirt* from 2013 is entirely representative of the process through which she carries out this deconstruction. Whitaker uses a complex system of covers to multiply levels of depth. There are two types of such covers: black abstract geometrical forms, and "colored" geometrical forms that are in fact cutouts from the representational content of the portrait (or from a copy of the portrait). They transform the uniqueness of the imaged surface into a multi-layered stratum, one that unravels the mimetic belief anchored in the continuity of the imaged field and the uniqueness of the perceptible surface.

We can begin by noting that the title of the portrait does not refer to the person in the portrait, but to the shirt he or she is wearing. This echoes the fact that the shirt is ironically the most "legible" part of the image. In this instance, the covers do not disorganize spatial continuity even though they interrupt it. The same is not true of the areas corresponding to the face, in which the covers with figurative content are used in such a way as to destroy the perceptive coherence of the mimetic field (the portraitured face). An ear belonging to the "original" portrait can thus be juxtaposed with a cover bearing figurative content, and that was cut out and placed in such a way as to present this same ear a second time, slightly shifted. The same thing takes place for the eyes and nose. In short, the imaged space is transformed into a pseudo-cubist space that fragments and disperses the motif.

*Blue shirt* does not confine itself to deconstructing the uniqueness of the portrait's space, nor to superimposing, as is sometimes written, a formal grid on top of a representational background. Whitaker's work erases the very boundaries between surface and depth, abstraction and figuration, form and content. The portrait emerges not only fragmented but also dispersed and shattered, like the heroine's reflection in the thousands of shards from the broken mirror during the final *showdown* in *The Lady from Shanghai*.



Hannah Whitaker, Blue Shirt, 2013  
© Hannah Whitaker & Galerie Christophe Gaillard, Paris