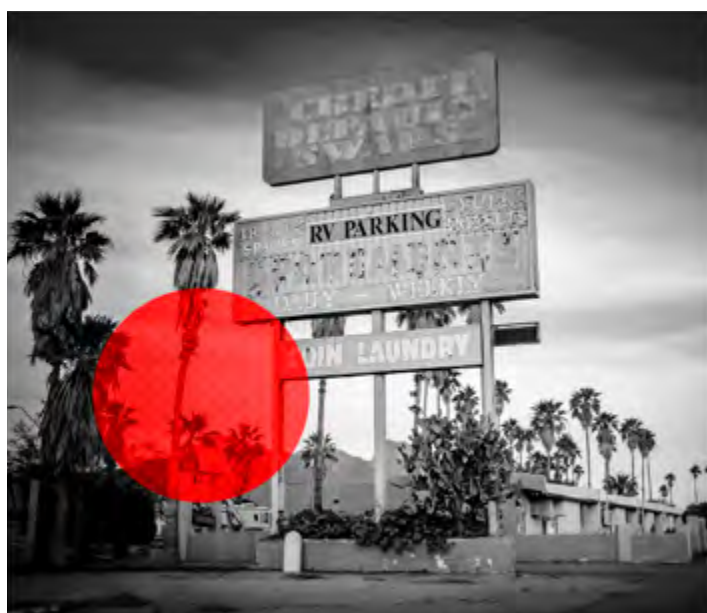
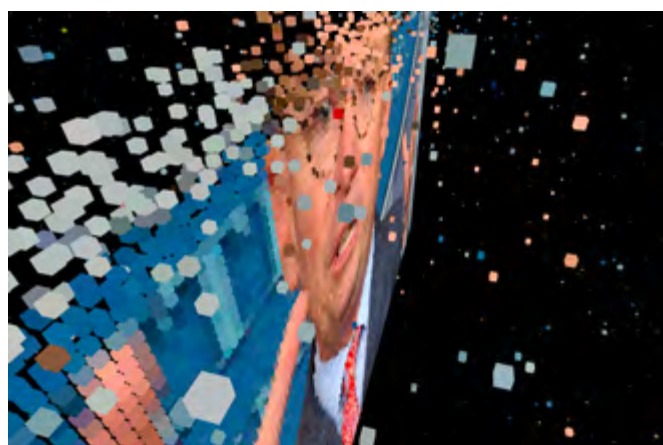
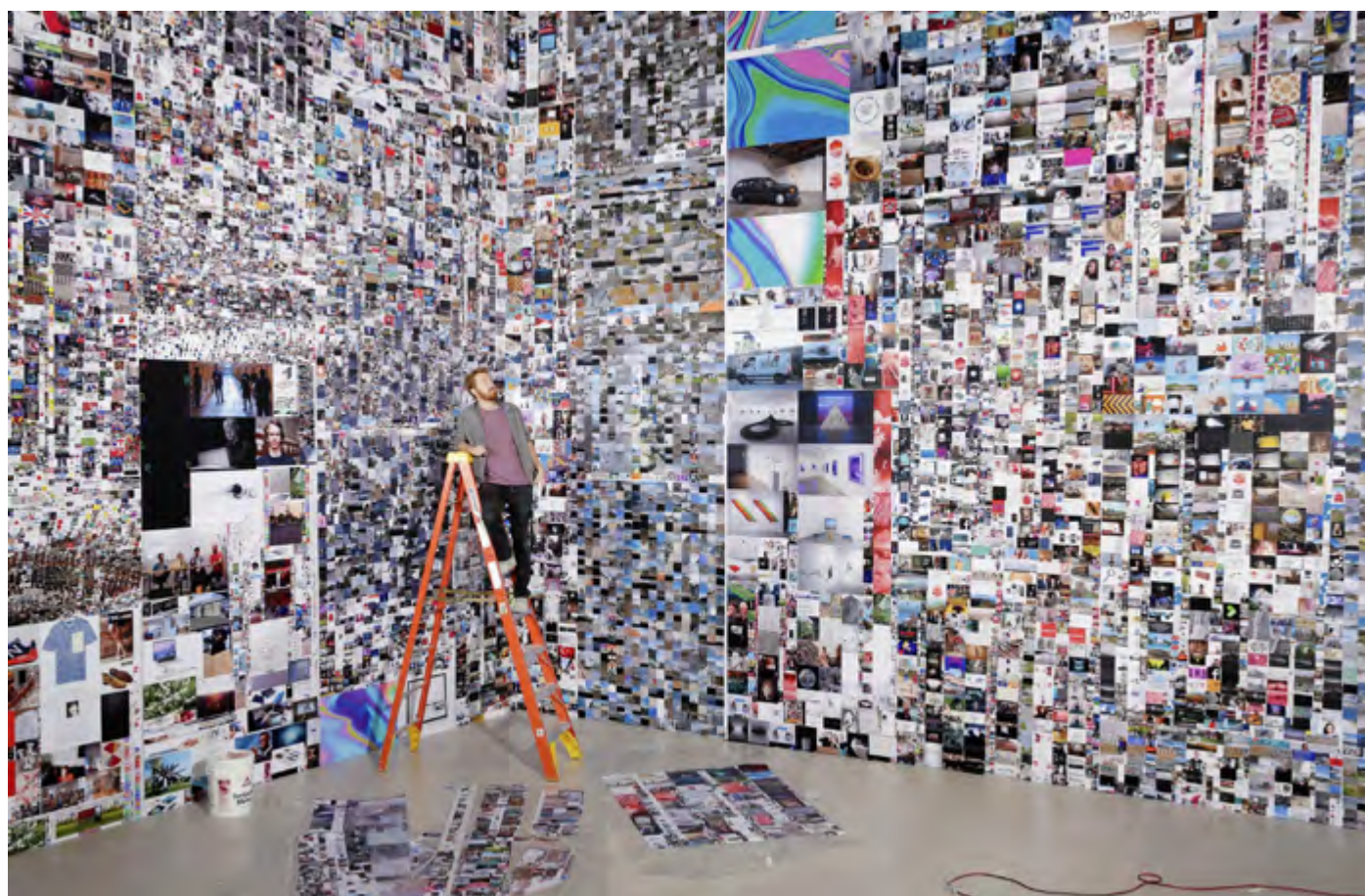


LE SUPERMARCHÉ DES IMAGES

11/02-07/06/20



JEU DE PAUME

Couverture

Evan Roth, *Since You Were Born*, 2019

Jeff Guess, *Addressability*, 2011

Max de Esteban, *Twenty Red Lights*, 2017

.....

SOMMAIRE

4	POINTS FORTS
5	ÉDITO
6	EN CHIFFRES
7	L'EXPOSITION
23	ESSAI
25	CATALOGUE
26	MÉCÈNE
27	VISUELS PRESSE
36	INFORMATIONS PRATIQUES

.....

COMMISSAIRES

Commissaire général, Peter Szendy

Commissaires associés, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa

.....

MÉCÈNE

La **MANUFACTURE JAEGER-LECOULTRE** a choisi d'apporter son soutien à l'exposition
« Le supermarché des images » à Paris.



.....

PARTENAIRES

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.

Il bénéficie du soutien de la **MANUFACTURE JAEGER-LECOULTRE**, mécène privilégié.

.....

PARTENAIRES MÉDIA

Figaroscope, Les Inrockuptibles, Konbini, L'Obs, France Télévisions.

Remerciements à l'Hôtel Castille, Paris.

POINTS FORTS

- Déployée sur l'ensemble du bâtiment, cette grande exposition thématique présentée au Jeu de Paume de février à juin 2020 questionne l'économie des images en confrontant le public à l'omniprésence des images dans notre monde moderne.
- Point de départ du projet, *Le supermarché du visible, Essai d'iconeomie*, ouvrage de Peter Szendy, commissaire général de l'exposition, propose une analyse sur la dimension économique de la vie des images. Leur stockage, notamment par le biais des banques d'images, la vitesse à laquelle elles circulent, les matières qui les composent ainsi que leur valeur.
- Une cinquantaine d'artistes venus des quatre coins du monde posent un regard incisif et vigilant sur ces enjeux, à travers plus de 60 œuvres, dont certaines ont été spécialement conçues pour l'exposition. Des artistes reconnus comme Sophie Calle et Maurizio Cattelan, des artistes historiques comme Vasarely et Malévitch et des artistes émergents d'Evan Roth à Minerva Cuevas entremêlent leurs récits pour former une grande fresque.
- Exposition pluridisciplinaire, *Le supermarché des images* présente différents médiums : photographies, dessins, peintures, vidéos, films, créations numériques et installations multimédia.
- Composée de modules jouant sur la transparence et les matériaux, la scénographie créée spécialement par MBL architectes pour *Le supermarché des images*, s'inspire indirectement de l'esthétique propre aux lieux de stockage de la grande distribution.
- L'exposition aborde des sujets d'actualité : omniprésence des géants du Web avec *Amazon* de Gursky, protection des données personnelles avec *Géraldine Juarez* et son *Gerry Image*, microtravail avec *Aram Bartholl*, travailleurs du clic avec *Martin le Chevallier* ou cryptomonnaie avec *Kevin Abosch* - autant de pratiques qui construisent le monde actuel.

Nous habitons un monde de plus en plus saturé d'images.

Leur nombre connaît une croissance tellement exponentielle – aujourd'hui plus de trois milliards d'images partagées chaque jour sur les réseaux sociaux – que l'espace de la visibilité semble être littéralement submergé. Comme s'il ne pouvait plus contenir les images qui le constituent. Comme s'il n'y avait plus de place, plus d'interstices entre elles.

On s'approcherait ainsi de la limite que Walter Benjamin, il y a un siècle déjà, imaginait sous la forme d'« un espace à cent pour cent tenu par l'image ».

Face à une telle surproduction d'images, se pose plus que jamais la question de leur stockage, de leur gestion, de leur transport (fût-il électronique) et des routes qu'elles suivent, de leur poids, de la fluidité ou de la viscosité de leurs échanges, de leurs valeurs fluctuantes – bref, la question de leur économie. Dans l'ouvrage¹ duquel est issue cette exposition, la dimension économique de la vie des images prend le nom d'iconomie.

Les œuvres choisies pour « Le supermarché des images » posent un regard incisif et vigilant sur de tels enjeux. D'une part, elles réfléchissent les bouleversements qui affectent aujourd'hui l'économie en général, qu'il s'agisse de stocks aux dimensions inouïes, de matières premières raréfiées, du travail et de ses mutations vers des formes immatérielles ou encore de la valeur et de ses nouvelles expressions, notamment sous forme de cryptomonnaies. Mais, d'autre part, ces œuvres interrogent aussi le devenir de la visibilité à l'ère de l'iconomie globalisée : entraînée dans des circulations incessantes, l'image – toute image – nous apparaît de plus en plus comme un arrêt sur image, c'est-à-dire comme une cristallisation momentanée, comme l'équilibre provisoirement stabilisé des vitesses qui la constituent.

Dans le supermarché qui s'expose ici, en somme, les images de l'économie parlent chaque fois de l'économie de l'image. Et vice versa, comme si elles formaient un recto-verso.

Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa
commissaires

¹ Peter Szendy, *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

EN CHIFFRES

67 œuvres

48 artistes

5 sections

Kevin Abosch	Yves Klein
Aram Bartholl	Martin Le Chevallier
Taysir Batniji	Zoe Leonard
Samuel Bianchini	Auguste et Louis Lumière
Robert Bresson	Kazimir Malévitch
Sophie Calle	Elena Modorati
Maurizio Cattelan	László Moholy-Nagy
Emma Charles	Andreï Molodkin
Chia Chuyia	Ana Vitória Mussi
Minerva Cuevas	Trevor Paglen
Disnovation.org	Julien Prévieux
Sergueï Eisenstein	Wilfredo Prieto
Max de Esteban	Rosângela Rennó
Harun Farocki & Antje Ehmann	Hans Richter
Sylvie Fleury	Martha Rosler
Beatrice Gibson	Evan Roth
Máximo González	Thomas Ruff
Jeff Guess	RYBN.ORG
Andreas Gursky	Richard Serra
Li Hao	Hito Steyerl
Femke Herregraven	Hiroshi Sugimoto
Lauren Huret	Ben Thorp Brown
Geraldine Juárez	Victor Vasarely
William Kentridge	Pierre Weiss

LE SUPERMARCHÉ DES IMAGES

11/02-07/06/20

L'ensemble des notices d'œuvres est disponible dans le catalogue d'exposition.

I. STOCKS

Avec sa photographie monumentale intitulée *Amazon* (2016), **Andreas Gursky** a donné une image mémorable des immenses entrepôts de la culture marchandisée d'aujourd'hui. Mais ce sont aussi les images elles-mêmes que l'on entrepose dans des stocks : elles s'y amoncellent et en débordent, à l'instar de la cascade de 22 000 négatifs que **Ana Vitória Mussi** met en scène dans *Por um fio* (1977-2004) ou de l'avalanche de pages Internet qui s'accumulent dans la mémoire cache avec laquelle **Evan Roth** tapisse les espaces du musée (*Since You Were Born*, 2019-2020). Pour *Storage* (2017), **Geraldine Juárez** a moulé dans la glace des supports anciens ou récents, comme les cassettes ou les clés USB. Mais en inscrivant le logo *getty images*® sur un miroir (*Gerry Images*, 2014), elle suggère que c'est tout le visible qui, à la limite, devient une banque de données. De ce devenir-stock de la visibilité, on peut voir les prémices dans la collection de manuels de photographie de diverses époques qu'entasse **Zoe Leonard** (*How to Make Good Pictures*, 2018) ou, déjà, à travers la série de diagrammes par lesquels **Kazimir Malévitch** représentait les grands mouvements de circulation iconique au sein de l'histoire de l'art.

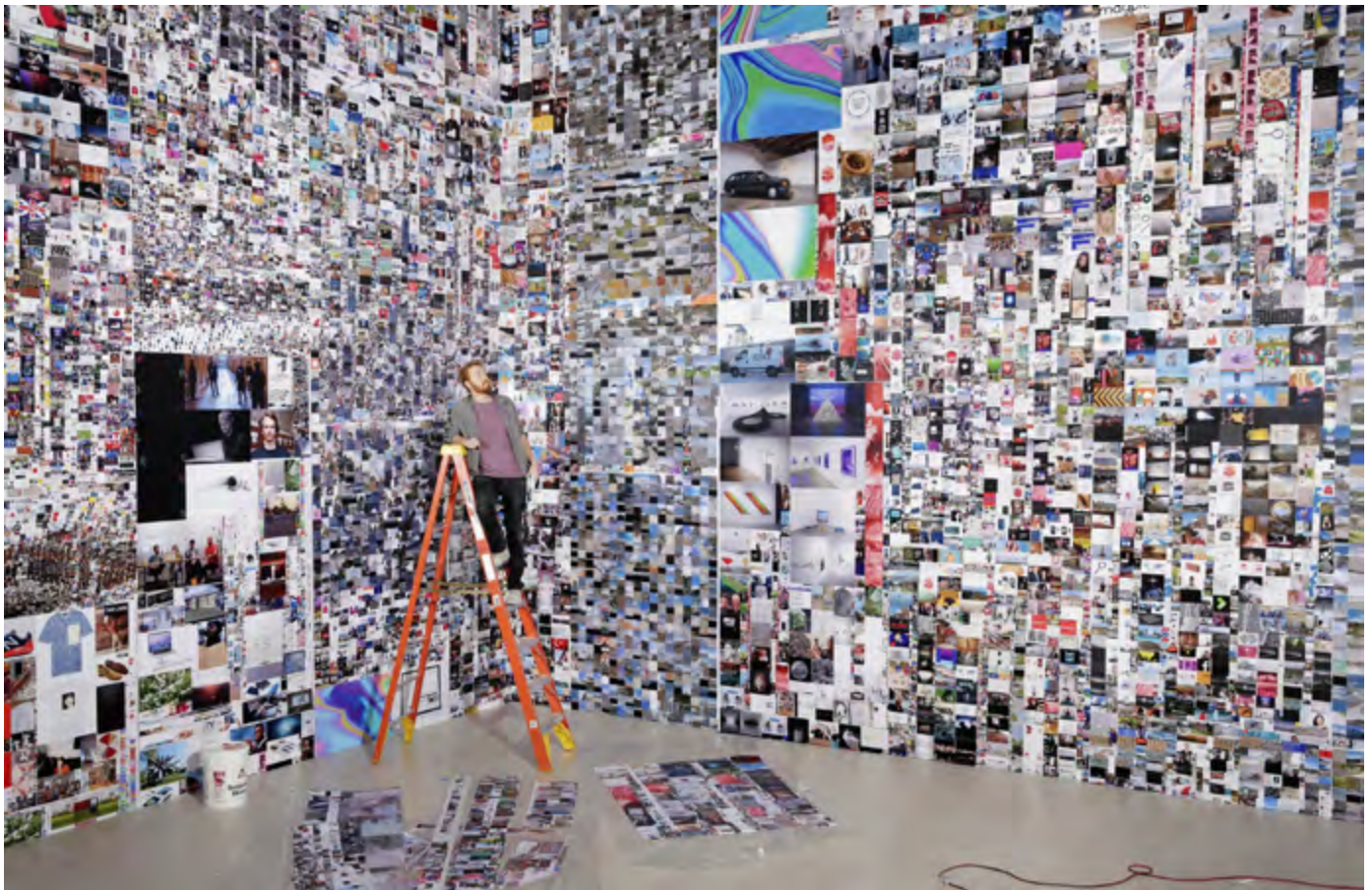
Artistes présentés dans cette section :

Harun Farocki, Andreas Gursky, Geraldine Juárez, Zoe Leonard, Kazimir Malevitch, Ana Vitória Mussi et Evan Roth.



Geraldine Juárez
Gerry Images, 2014

Getty Images est une immense banque d'images constituée au fil de rachats et d'accords (comme celui passé avec l'Agence France-Presse en 2003). En 2014, Getty Images a mis en ligne gratuitement plus de 35 millions d'images, pour lutter contre leur détournement frauduleux sur Internet. En effet, comme l'explique Craig Peters en 2014, responsable du contenu et du marketing : « Tout le monde aujourd'hui est éditeur grâce aux réseaux sociaux et aux plateformes d'autoédition. » La stratégie est dès lors la suivante : proposer des « images embarquées », dont l'utilisation implique d'inscrire dans le code de la page web où elles apparaîtront un lien vers le serveur de Getty Images. Getty Images pourra dès lors savoir « qui utilise et voit cette image et comment », sachant que, comme le précise Craig Peters, « nous nous réservons le droit d'exploiter ces données pour le bénéfice de notre activité ». Sous un titre qui retouche légèrement le nom de la compagnie, *Gerry Images* détourne ce procédé d'appropriation et le rend apparent. Geraldine Juárez reproduit en effet sous la forme d'un lettrage en vinyle le filigrane utilisé par Getty Images pour marquer chacune de leurs photographies et elle le colle sur un miroir. Tout ce qui s'y reflète pourrait ainsi appartenir virtuellement au vaste stock d'images. Est-ce vers cette privatisation générale du visible que l'on tend aujourd'hui ?



Evan Roth
Since You Were Born, 2019-2020

Depuis le développement d'Internet et des plateformes, des réseaux sociaux ou encore des navigateurs, une grande partie de nos recherches d'information, achats, échanges personnels ou professionnels, lectures et loisirs passe par le web. Toutes ces interactions laissent des traces indélébiles en générant des données que les grands fournisseurs d'accès à Internet archivent et monnayent.

Evan Roth a entamé en 2012 une série intitulée *Internet Cache* (« Le cache Internet ») en se servant d'images provenant de sa propre navigation et accumulées dans la mémoire cache de son ordinateur. Afin de créer ces pièces, Roth utilise le logiciel employé pour générer des feuilles de *sprites* ou animations de jeux vidéo, mais en le trafiquant pour qu'il produise des groupes d'images dont les dimensions sont déterminées par un algorithme. La philosophie *hacker* imprègne le travail de l'artiste, qui collabore également avec des collectifs alternatifs tels que Free Art and Technology Lab (F.A.T. Lab).

Pour l'installation *Since You Were Born* [Depuis que tu es née], il prend comme point de départ la naissance de sa seconde fille, le 29 juin 2016, en vue de concevoir un projet *in situ* en imprimant toutes les images stockées dans son cache web sans aucune sélection ni hiérarchie. Photos de famille, logos, captures d'écran et bannières publicitaires s'accumulent en saturant l'espace virtuel qui entoure le spectateur pour faire apparaître un portrait à la fois personnel et universel du XXI^e siècle. Roth propose ainsi une autre façon de conserver les données en ligne, transformées en installation artistique permanente conçue par des algorithmes, en narration créée par la technologie. Au passage, il nous confronte aussi physiquement à la grande quantité d'images avec laquelle nous sommes en contact au quotidien.

Marta Ponsa



Andreas Gursky
Amazon, 2016

Les millions d'articles en attente d'être expédiés forment un ensemble organique et encombrant qui contredit l'apparente fluidité des échanges commerciaux dématérialisés pratiqués par la plateforme de vente en ligne. Derrière un monde numérique prétendument éthéré se cache une saturation d'objets, détachés de leur fonction et organisés selon une seule classification logistique. Les rapports hiérarchiques et la force de travail, invisibilisée derrière les algorithmes, sont évoqués par des piliers qui, imposants dans leur verticalité, servent de supports à des injonctions à la productivité et des slogans managériaux. Gursky, intéressé par les infrastructures de la globalisation, offre également une réflexion sur l'image. Si l'œuvre renvoie par son format à la peinture romantique, elle doit sa haute définition aux technologies digitales. Appréhendée dans son ampleur, l'image crée un vertige, tandis que son examen rapproché révèle une infinité de détails qui, tels des pixels, la décomposent jusqu'à l'abstraction. Elle révèle une réalité excessive, incommensurable en même temps qu'elle en souligne, par son formalisme, l'absurdité et l'inanité.

Sonia Voss

Ana Vitória Mussi
Por um fio, 1977-2004

De 1979 à 1989, Ana Vitória Mussi collabore en tant que photojournaliste avec divers périodiques de Rio de Janeiro, faisant le portrait de politiciens, de célébrités et de membres de la haute société carioca dans les derniers temps de la dictature militaire. Lorsque, au cours des années 2000, elle récupère des milliers de négatifs de ces clichés suite à la numérisation ou à la fermeture de certains des journaux pour lesquels elle a travaillé, l'artiste décide d'en faire la matière première d'une série d'installations. Pour créer *Por um fio* (« À un fil »), elle suspend ainsi plus de 20 000 négatifs en une sorte de cascade s'écoulant du mur jusqu'au sol. Par le biais de ce rideau de pellicule, Mussi semble vouloir évacuer le narcissisme inhérent aux photos de la presse *people* afin de plonger dans l'obscurité de l'anonymat et dans la massification la classe dirigeante de son pays en période d'autocratie. Ces portraits latents fragilement retenus les uns aux autres par un fil n'apparaîtront plus à la lumière du jour, ils ne seront plus reproduits ni diffusés ; cette installation les déforme pour en faire la matérialisation massive d'un support obsolète : le celluloïd, qui a cédé sa fonction de conservateur de la mémoire aux bases de données virtuelles. L'artiste transforme ainsi le négatif en élément artistique abstrait, à partir duquel elle crée une installation conceptuelle qui questionne le sort des images d'archives et celui des acteurs d'un sombre épisode de l'histoire du Brésil aujourd'hui révolu – mais dans quelle mesure ?



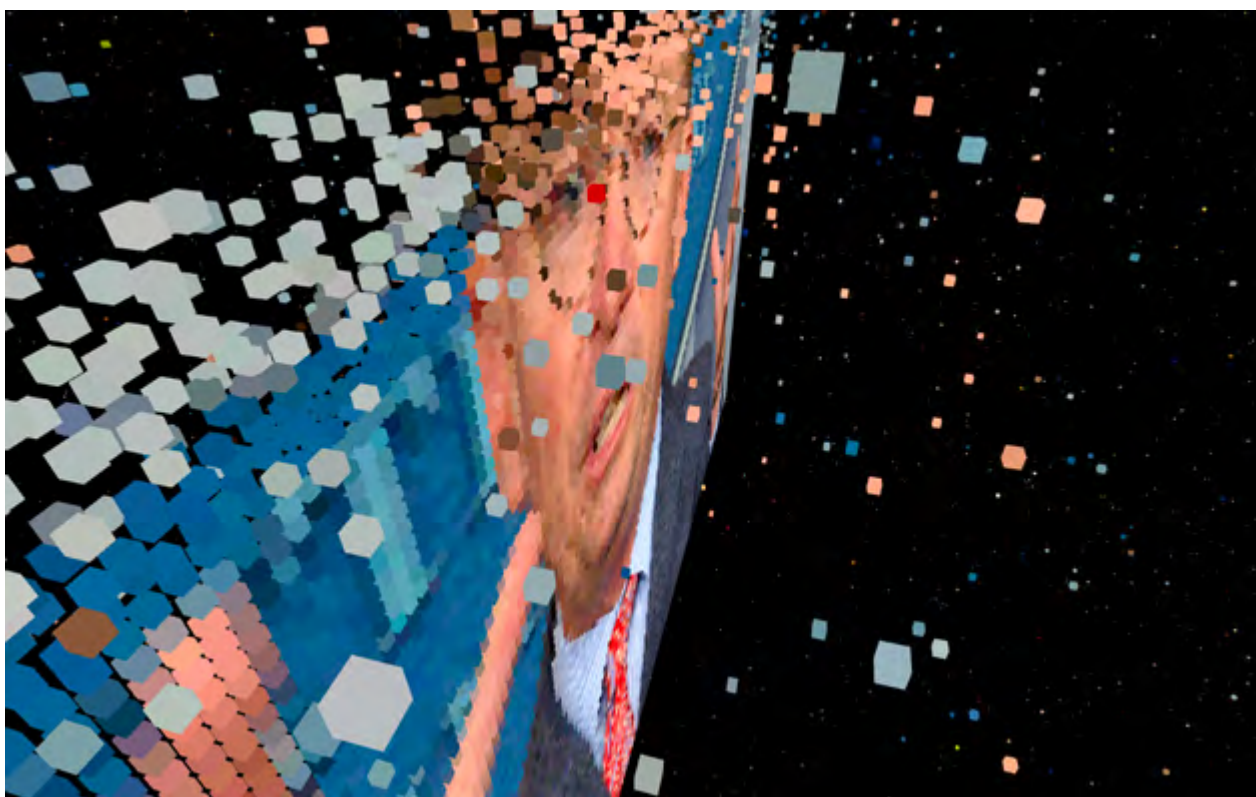
Marta Ponsa

II. MATIÈRES PREMIÈRES

À la délicatesse de la cire qui forme les transparences de l'œuvre *On Balance* (*dare e avere*) d'**Elena Modorati** (2019) répond la lourdeur poisseuse du pétrole brut qui alimente les images chez **Andreï Molodkin** (*YES*, 2007) ou chez **Minerva Cuevas** (*Silver Shell*, 2015, et *Horizon II*, 2016). Les matières qui constituent le visible semblent infiniment variées : **Chia Chuyia** tisse un écran protecteur avec des fils de poireaux (*Knitting the Future*, 2015-2020) et **Thomas Ruff** dissout des mangas trouvés sur Internet en des flux colorés (*Substrat 8 II*, 2002). Mais la matière première de l'image aujourd'hui, c'est avant tout son grain, sa résolution, comme le montrent les pixels qui s'agrègent et se désagrègent dans *Addressability* de **Jeff Guess** (2011) ou les captures d'écran d'une conversation brouillée sur WhatsApp dans *Disruptions* de **Taysir Batniji** (2015-2017). Au bout du compte, la fabrique actuelle du visible repose essentiellement sur du code : dans *Visible Hand* (2016), une allusion à la main invisible d'Adam Smith, **Samuel Bianchini** indexe la texture de l'image – les chiffres et lettres qui composent une main en basse définition – sur l'évolution en temps réel des indices boursiers.

Artistes présentés dans cette section :

Taysir Batniji, **Samuel Bianchini**, **Chia Chuyia**, **Minerva Cuevas**, **Jeff Guess**, **Elena Modorati**, **Andreï Molodkin**, **Thomas Ruff** et **Victor Vasarely**.



Jeff Guess
Addressability, 2011

La photographie est, par essence, un arrêt sur image. Une image fixe et fixée. Même sur écran, elle semble immobile, à moins qu'il y ait un problème d'affichage dû, a priori, plus à l'écran qu'à elle-même. Pourtant, si l'on en suit la définition de Friedrich Kittler, que Jeff Guess aime à citer en référence – « une image numérique est un mélange additif bidimensionnel de trois couleurs de base présenté dans le cadre du moniteur qui l'accueille » –, il y a en effet une différence entre la forme sous laquelle l'image numérique est stockée et la forme sous laquelle elle apparaît, en tant qu'image. C'est ce moment précis d'agencement des pixels qui la composent que décrit *Addressability*. La compréhension de l'image se fait par bribes, ses unités transitant vers leur emplacement dédié tout en effectuant les ajustements de couleurs nécessaires à ce qu'ils vont représenter : des images prélevées en temps réel chez les grands agrégateurs d'information. Reflétant la matérialité même des flux, la transmission fragmentaire des contenus dont la diffusion procède par recomposition, la nature de ces images qui ne font que passer sur nos écrans comme sur celui-ci, *Addressability* manifeste ces processus perpétuels que l'artiste a voulu sans aucun archivage, sans aucune fixation.

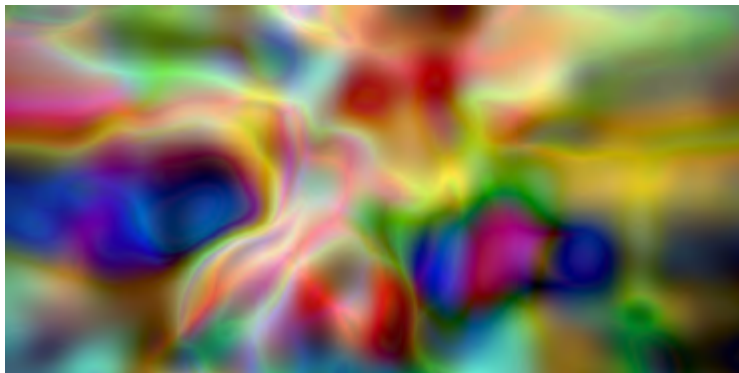
Aude Launay

Samuel Bianchini
Visible Hand, 2016

Dès l'art rupestre préhistorique et jusqu'à nos jours, la main a été l'un des motifs les plus représentés dans l'histoire de l'art. Dans le domaine socio-économique, la « main invisible » renvoie à une expression forgée par le philosophe et économiste Adam Smith en tant que métaphore pour désigner les lois du marché qui réguleraient de façon harmonieuse l'offre et la demande.

Visible Hand (« Main visible ») est une œuvre connectée à Internet qui représente une main exclusivement constituée de caractères typographiques ASCII (American Standard Code for Information Interchange), une norme informatique de codage créée dans les années 1960 et principalement composée de chiffres et de lettres. Les caractères qui forment la « main visible » de Bianchini fluctuent puisqu'ils sont générés en temps réel suivant l'évolution des indices boursiers à l'échelle mondiale. La représentation de la main est donc plus ou moins visible en fonction du cours de la Bourse. Il est évident que les images numériques (parfois appelées « digitales ») dépendent de plus en plus des flux monétaires ainsi que des flux d'informations et des énergies qui les alimentent. La matière première de ce type d'images n'est pas seulement le pixel, ce sont aussi l'électricité et le gaz, ainsi que les pouvoirs économiques dont ces énergies sont tributaires. La main de Bianchini, avec laquelle on peut compter sur ses doigts (d'où l'adjectif « digital », synonyme de numérique, qui vient du latin digitus), est tirée de la photographie de celle d'un courtier en Bourse qui, loin d'équilibrer les marchés financiers, comme le postulait la main invisible de Smith, se laisse manipuler par eux.

Marta Ponsa



Thomas Ruff
Substrat 8 II, 2002

Avec la série *Substrats*, Ruff pousse à l'extrême la déconstruction de l'image photographique poursuivie depuis le début de son parcours artistique. Travaillant à partir d'illustrations de mangas trouvées sur Internet, choisies pour leur dessin simple et leurs teintes saturées, il commence par en dissoudre les contours au moyen d'outils numériques, puis les juxtapose jusqu'à ce qu'elles deviennent tout à fait méconnaissables : tâches chromatiques fondues les unes dans les autres. Éloignée de la photographie tant par la méthode (ni appareil ni chimie à l'œuvre ici) que par le renoncement à toute référence au réel, *Substrats* réagit à l'évolution récente du médium : les photographies sont toujours plus sujettes à manipulation, et en ce sens toujours plus suspectes, et toujours plus détachées de leur support matériel. Le résultat, aléatoire, de ce processus est une abstraction complète, voire une vision psychédélique relevant du délire plus que de la représentation. La photographie est devenue une expérience technologique et formelle, prenant appui sur des images préexistantes et appréhendées comme matière première, malléable à l'infini. On pense dès lors à la signification même du mot substrat, qui désigne la base, le terreau d'une chose ou d'un phénomène, et à l'étrange similitude qui relie les images de la série, avec leurs iridescences et leurs formes mouvantes, aux flaqes d'essence, cette source énergétique bien physique dont dépend notre monde prétendument dématérialisé.

Sonia Voss



Minerva Cuevas
Horizon II, 2016

Les deux œuvres de Minerva Cuevas sélectionnées dans le cadre de cette exposition appartiennent à la série *Hidrocarburos* (« Hydrocarbures »), à travers laquelle l'artiste analyse les conséquences de l'exploitation intensive du pétrole et du gaz dans la péninsule du Yucatán. Cuevas fait tremper une boîte d'huile moteur ainsi qu'un paysage marin dans le *chapopote*, terme d'origine nahuatl qui désigne le goudron ou l'asphalte, ces dérivés du pétrole brut qui se déversent dans l'Atlantique à la suite des accidents survenant sur les nombreuses plateformes pétrolières du golfe du Mexique. Extractions, explosions, fuites... Depuis plus de quarante ans, l'écosystème de cette région d'Amérique centrale est envahi et transformé par l'activité humaine liée à la quête d'énergies fossiles. Et les conséquences écologiques sont terribles. Au Mexique, Shell représente la plus grande multinationale spécialisée dans la production de lubrifiants et autres dérivés pétrochimiques. C'est donc dans une optique à la fois métaphorique et ironique que l'artiste souille de mazout une boîte portant le logo Shell (« Coquillage » en anglais) et une marine, rappelant les ravages que produisent effectivement les catastrophes pétrolières. Cuevas se revendique activiste et elle opère à travers son travail une critique de l'économie de marché en l'intégrant à sa stratégie artistique. En 1997, elle a fondé « Mejor Vida Corp » (« Sté Vie meilleure »), une société à but non lucratif qui remet en cause le capitalisme en créant et en distribuant gratuitement produits et services. Dans nombre de ses œuvres, elle s'approprie en le détournant le langage du marketing et de la publicité afin d'aborder des problématiques sociales telles que la surexploitation des ressources naturelles ou l'influence de l'économie sur nos systèmes politiques. Elle reprend souvent des éléments de la culture populaire pour les réintégrer dans des logos, campagnes publicitaires, affiches, autocollants, etc. Pour Cuevas, produire un objet artistique est une manière personnelle de faire de la politique, d'échanger avec les gens, d'imaginer des projets qui débouchent parfois sur des expériences culturelles et s'efforcent d'avoir un impact – notamment sur le plan social. Pratiquant systématiquement l'humour et l'ironie, elle conçoit l'art comme une forme de résistance à l'égard du pouvoir et une manière de faire évoluer les consciences.

Marta Ponsa



Chia Chuyia
Knitting the Future, 2016-2020

Certains ingrédients culinaires sont associés à des vertus curatives, des rituels ou des croyances populaires. En Chine, les plantes du genre *Allium* (oignons, poireaux, ail) sont par exemple traditionnellement employées dans les plats typiques du Nouvel An car on attend d'elles qu'elles apportent la prospérité au foyer (un proverbe chinois assimile comme homonymes les mots « ail » et « compter »). Fidèle à sa culture et à son identité, chaque région cuisine ainsi une espèce choisie pour cette période de l'année. Originaire de la province du Guangdong, la communauté Teochew à laquelle Chia Chuyia appartient mange pour sa part de l'ail vert (ou *chi suan*), parfois remplacé par des poireaux, car il est difficile de s'en procurer.

La puissante industrie agroalimentaire d'aujourd'hui normalise et uniformise la production, réduisant à la portion congrue les espèces les moins consommées et les moins rentables. Dans ce contexte de monopole des semences et des cultures où les OGM triomphent, Chia lance un cri d'alerte en faveur de la nature pour préserver les particularités et les traditions de chaque région. Notre alimentation est tributaire des politiques gouvernementales et de l'économie mondiale néolibérale. À travers une performance lente et laborieuse qui consiste à tisser cette matière première végétale qu'est le poireau, l'artiste entend rappeler la nécessité de protéger notre planète au nom des générations futures. Quelques semaines durant, elle va donc confectionner au tricot une armure à la fois poétique et fragile – c'est-à-dire une sorte de toile dont la texture évoque la matière première des images – pour ensuite s'en envelopper. Ce geste artistique vise aussi à donner davantage de visibilité au travail féminin, généralement moins considéré et moins bien rémunéré.

Marta Ponsa

III. TRAVAIL

Dans le projet collectif qu'ils ont initié en 2011 (*Eine Einstellung zur Arbeit*), **Harun Farocki** et **Antje Ehmann** ont rassemblé des séquences filmiques de deux minutes en vue d'une véritable encyclopédie des formes de travail dans le monde. D'autres exposent le désœuvrement, comme **Emma Charles** qui filme la Bourse après la clôture des échanges (*After the Bell*, 2009). Or, parmi ces innombrables images du travail ou de son envers, certaines montrent la fabrique des images elles-mêmes, qui a connu des mutations considérables : si les *Telephone Pictures* de **László Moholy-Nagy** (1923) ont sans doute été les premiers tableaux entièrement réalisés à distance, aujourd'hui, le télétravail de l'image, c'est celui des hashtags ou des likes à la chaîne que produisent les ouvrières du numérique racontées par **Martin Le Chevallier** dans *Clickworkers* (2017). **Ben Thorp Brown** documente quant à lui la fabrication des trophées iconiques commémorant des transactions financières (*Toymakers*, 2014). Enfin, c'est le simple fait de regarder ce qui peut être considéré comme du travail déguisé : comme le rappelle **Aram Bartholl** avec ses gigantesques CAPTCHA (*Are You Human ?*, 2017), les puzzles d'images que Google demande à l'utilisateur de reconnaître ne servent pas seulement à départager les humains et les robots, mais aussi au perfectionnement des logiciels de reconnaissance ou de conduite automatique.

Artistes présentés dans cette section :

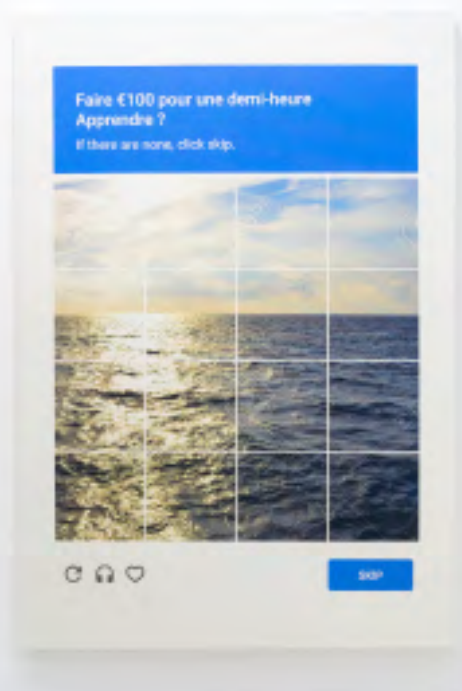
Aram Bartholl, **Emma Charles**, **Harun Farocki** et **Antje Ehman**, **Martin Le Chevallier**, **László Moholy-Nagy** et **Ben Thorp Brown**.

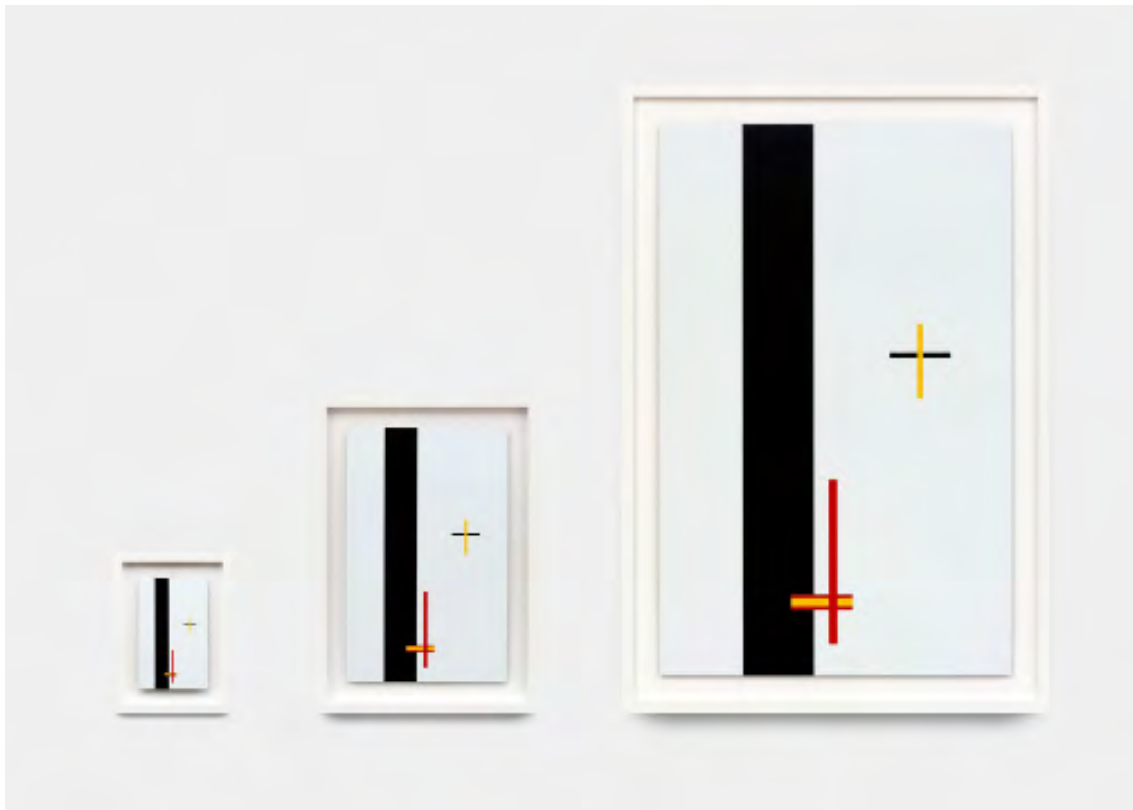
Aram Bartholl
Are You Human ?, 2017

Dans le flux de notre navigation Internet, il arrive bien souvent que nous soyons stoppés net par ce qui ressemble à un petit exercice de casse-tête : déchiffrer un mot, un nombre, reconnaître des éléments dans une image. Il s'agit de CAPTCHAs (Completely Automated Public Turing Test to tell Computers and Humans Apart) qui permettent aux ordinateurs de vérifier si la personne qui interagit avec eux est bien un être humain afin d'empêcher entreprises et criminels d'utiliser certains services en masse. Ce micro-travail que nous exécutons sans nous en rendre compte a contribué à la numérisation de millions d'articles et d'ouvrages pour Google Books parcellisés en séquences de mots. Contrairement à tous les fichiers d'images qui peuplent nos outils numériques, les CAPTCHAs sont à usage unique et disparaissent une fois lus : Aram Bartholl les fige en un mémorial à ce labeur invisible.

Quant aux passages piétons et autres feux de signalisation que l'on nous demande d'identifier, ils alimentent les systèmes de conduite des véhicules autonomes et perfectionnent les algorithmes de reconnaissance d'image de la firme de Mountain View. L'artiste les remplace ici par des images liées au mot clé de « frontière » car, tandis que le déséquilibre économique entre les pays s'intensifie chaque jour, les banques d'images monétisent des paysages de migration sous copyright.

Aude Launay





László Moholy-Nagy

Construction en émail 1, 2 et 3 (Telephone Pictures), 1923 (réédition de 2012)

Les *Telephone Pictures* de Moholy-Nagy sont entrés dans la légende. Commandés par téléphone à un fabricant d'enseignes industrielles, l'artiste, qui enseigne à l'époque au Bauhaus, inaugure avec cette série ce que l'on pourrait appeler l'art à distance, tout en inventant aussi – avant l'heure – l'art numérique, puisque son principe repose sur la décomposition des éléments picturaux. Moholy-Nagy en fait le récit suivant : « En 1922, j'ai commandé par téléphone cinq peintures sur porcelaine émaillée à un fabricant d'enseignes. J'avais le nuancier de l'usine devant les yeux ainsi que mon dessin, réalisé sur papier millimétré. À l'autre bout du fil, le directeur de la fabrique tenait devant lui une feuille de ce même papier, divisée en carrés. Il y transcrivait les formes que je lui indiquais dans la position adéquate. (C'était comme jouer aux échecs par correspondance.) L'un de ces tableaux me fut livré en trois dimensions différentes, ce qui me permit de voir les subtiles variations provoquées dans les relations de couleur par l'agrandissement et la réduction. » Étape cruciale dans l'histoire de l'économie des images, les *Telephone Pictures*, présentés ici dans une réédition, font entrer l'art de plain-pied dans l'époque du télétravail, avec des images résultant d'un transfert de données.

Emmanuel Alloa

Martin Le Chevallier

Clickworkers, 2017

« Je regarde des photos de cul, des décapitations, des trucs comme ça, et je les tague. Je leur mets des étiquettes », dit la voix qui, imperturbable, poursuit : « On vend des likes par paquets de mille. Des likes au kilo. On passe notre temps à liker, on passe nos journées à aimer. » Dans la vidéo de Martin Le Chevallier, les témoignages se succèdent, décrivent les journées de ceux que l'on appelle les travailleurs du clic, journées qui sont parfois des nuits, successions de courtes sessions comme des tours de cadran. C'est qu'ils sont libres de leur temps, travaillent d'où ils veulent et quand ils le veulent. Flexibles jusqu'à plus soif. Ils se relèvent la nuit lorsqu'une nouvelle tâche est disponible. La voix est uniforme, les parcours distincts et pourtant si communs ; d'un continent à l'autre, le récit est le même ou presque. Tant et si bien que le fait que ces récits-là sont fictionnels ne trouble en rien la matière du réel, ils ne font que confirmer nos informations. On ne les voit jamais, les personnages qu'incarne la voix, car c'est derrière la toile qu'ils officient, pour qu'elle soit sans accroc, selon la volonté de ceux qui la gouvernent. Il faut qu'elle soit lisse, la toile que les GAFAM – les géants du web – tissent autour de nous, conforme à leurs polices d'utilisation. C'est pour cela que, pour quelques centimes du clic, des millions d'êtres humains se relaient dans l'ombre, formant aussi les machines qui les remplaceront un jour, et ont déjà commencé.



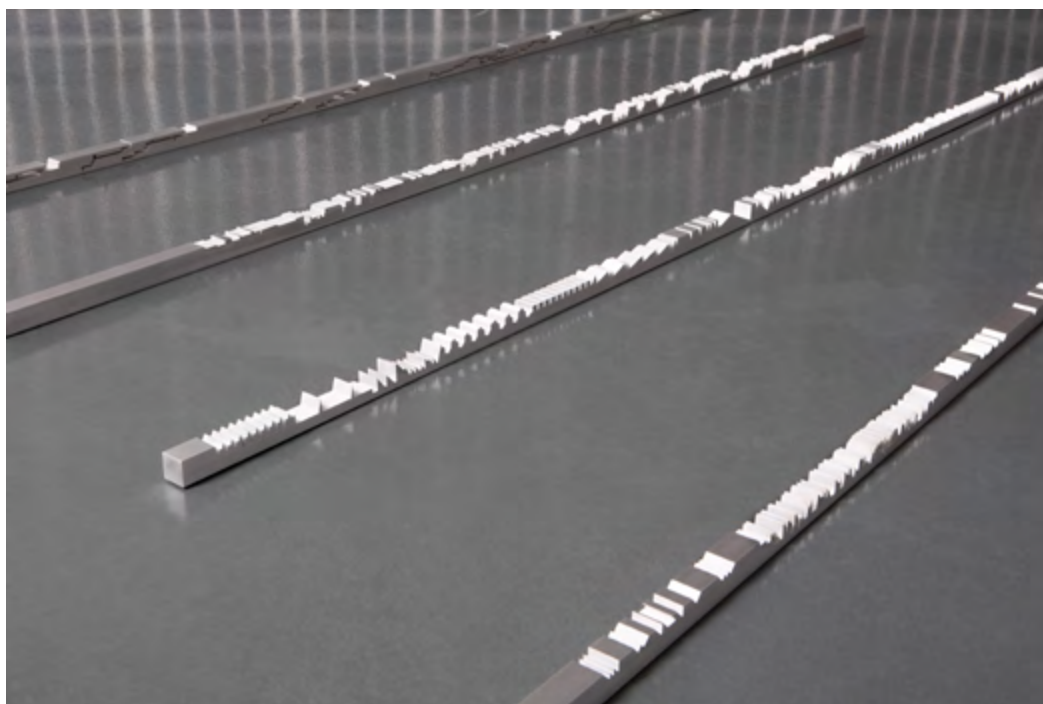
Aude Launay

IV. VALEURS

L'argent est un motif visuel récurrent, depuis le bref film que **Hans Richter** consacre à l'inflation en 1928 jusqu'aux vastes installations murales que **Máximo González** compose avec des billets hors d'usage (*Degradación*, 2010). La valeur s'immisce dans les gestes du quotidien : **Robert Bresson** chorégraphie les mains qui saisissent les billets (*L'Argent*, 1983) et **Sophie Calle** collecte les images de vidéosurveillance d'un distributeur pour donner à voir les regards de ceux qui regardent l'argent (*Unfinished – Cash Machine*, 1991-2003). La matérialité constitue un enjeu crucial pour l'art comme pour la finance à l'ère des cryptomonnaies : **Yves Klein** échangeait contre de l'or ses « zones de sensibilité picturale immatérielle » en forme de chèque tandis que **Kevin Abosch** rematéréalise avec son propre sang l'adresse de la *blockchain* qui représente les dix millions d'œuvres virtuelles de la série *IAMA Coin* (2018). Si l'art est lui-même objet de spéculation (Kunst = Kapital, écrivait Joseph Beuys sur des billets de banque), il permet aussi de visualiser les processus spéculatifs les plus insaisissables. **Wilfredo Prieto** fait ainsi proliférer l'image spéculaire d'un billet placé entre deux miroirs (*One Million Dollars*, 2002). Et des artistes comme **Femke Herregraven** (*Rogue Waves*, 2015) ou le collectif **RYBN.ORG** (*ADM XI*, 2015) cristallisent ou détournent dans leurs œuvres les formes temporelles que décrivent les algorithmes boursiers.

Artistes présentés dans cette section :

Kevin Abosch, Robert Bresson, Sophie Calle, Max de Esteban, Beatrice Gibson, Máximo González, Femke Herregraven, Yves Klein, Wilfredo Prieto, Hans Richter et RYBN.ORG.



Femke Herregraven
Rogue Waves, 2015

Bien avant qu'Euclide ne définisse les nombres comme des « multitudes d'unités », on calculait déjà : des trajectoires astronomiques autant que des valeurs commerciales. Le plus ancien système de figuration des nombres est celui des collections de traits verticaux, encore en usage lors du dépouillement de votes notamment. Les premières traces que l'on en connaît sont des encoches faites dans des os, une technique datant d'il y a au moins 35 000 ans. Les graphiques auxquels donnent aujourd'hui lieu les opérations sur les marchés financiers prennent aussi souvent la forme de collections de traits verticaux. Ces tracés décrivent des événements qui se déroulent en une fraction de seconde, figurant l'ineffable : ici, l'aluminium est gravé des manipulations illégales des marchés par des algorithmes de trading à haute fréquence, c'est-à-dire réalisant des transactions à une vitesse inférieure de seulement 25 microsecondes à celle, théorique, de la lumière traversant le vide. La matérialisation de la finance, pour la rendre moins abstraite et moins opaque, est au cœur de la pratique de Femke Herregraven, qu'elle produise un guide des entreprises enregistrées à Amsterdam mais qui y sont invisibles car elles n'y possèdent qu'une adresse de façade (*Geographies of Avoidance*, 2011), qu'elle étudie l'histoire de la mise en place de zones dites « offshore » (*Foul Footprints*, 2018) ou encore les liens entre réchauffement climatique et nouvelles routes sous-marines de trading (*Volatility Storms*, 2014).



Max de Esteban
Twenty Red Lights, 2017

Les photographies qui composent la série *Twenty Red Lights* (« Vingt feux rouges ») renvoient à des concepts fondamentaux et problématiques de l'économie néolibérale. On y voit des termes et expressions empruntés au vocabulaire de la finance reproduits sur des espaces d'affichage publicitaires, des panneaux lumineux ou des affiches situés dans des paysages désolés, d'où l'humanité est absente même si sa trace y est encore perceptible. Économiste de formation, Max de Esteban prend comme point de départ de sa critique du modèle financier actuel les théories de l'Américain Milton Friedman selon lesquelles le libéralisme est une condition nécessaire à la liberté économique, limitant l'interventionnisme étatique et éliminant le concept de responsabilité sociale du domaine des affaires. Seul le respect de la loi restreint donc la maximisation du profit. Si l'on pousse cette logique jusqu'à sa limite, la finance déterminerait ces domaines essentiels que sont l'investissement dans la recherche, l'innovation et le développement de nos sociétés, entraînant une mécanisation extrême qui pourrait rendre la présence humaine superflue.

En vue de rendre visible le pouvoir de la finance, l'artiste a recours au médium photographique – lui-même issu du développement technologique, ainsi que le soulignait Walter Benjamin. Les points rouges en surimpression sur ces vingt clichés donnant un aperçu d'un futur dystopique semblent tenter de nous mettre en garde : désormais, il nous faudra prendre en compte les feux rouges et non plus les griller avec une joyeuse insouciance, comme dans la chanson des Rolling Stones *Far Away Eyes* dont les paroles donnent leur titre à cette œuvre de Max de Esteban. Nous avons perdu confiance en l'avenir et, sans responsabilité sociale, les algorithmes remplaceront un jour les banquiers, les espaces publicitaires les humains, et les vestiges désolés le paysage naturel.

Marta Ponsa



Kevin Abosch
Personal Effect, 2018

À ce jour, près de 4 millions de bitcoins sont perdus à jamais, et bien d'autres cryptomonnaies aussi. Pourquoi ? Parce que les clés privées permettant l'accès aux portefeuilles qui les contiennent n'ont pas été correctement sauvegardées. Détenir des cryptomonnaies implique en effet d'ouvrir un portefeuille adéquat auquel l'accès est régi par deux clés numériques, l'une publique et l'autre privée.

Kevin Abosch qui, pour son projet I AM A COIN, a créé dix millions d'IAMA coins, en a déposé quelques centaines à différentes adresses sur la blockchain Ethereum, adresses qu'il a ensuite imprimées sur de grands sacs de toile qu'il présente fermés et comme remplis (d'or ou de linge sale ?). Les clés privées permettant d'utiliser les « pièces » métaphoriquement contenues dans les sacs n'ont volontairement pas été sauvegardées, rendant ces « pièces » inaccessibles. S'inscrivant dans la tradition des œuvres qui impliquent que leur regardeur fasse confiance à l'artiste quant à ce qu'elles disent être, ces mystérieux contenus évoquent, selon Abosch, des « morceaux de lui-même » dont l'existence occultée en fait « des reliques, des effets personnels ».

Aude Launay

RYBN.ORG ADM XI, 2015

Troisième et dernier volet de la trilogie de RYBN.ORG sur la finance algorithmique entamée en 2011, ADM XI est un ensemble en ligne d'algorithmes boursiers dissidents, irrationnels et expérimentaux imaginés par des artistes non professionnels de la finance. Ces algorithmes (influencés, par exemple, par des organismes vivants, des formules mathématiques ésotériques ou des phénomènes surnaturels) sont mis en concurrence sur un marché organisé par RYBN.ORG. Dans ADM XI, le marché n'est plus régulé par les indices des cours (algorithmes tournés vers l'optimisation et la maximalisation des profits), mais animé par des organismes vivants – sol, végétaux, bactéries – et régi par des règles environnementales, astronomiques, numérologiques, cryptographiques, esthétiques ou ésotériques. Certains de ces algorithmes d'échange tentent de favoriser un chaos total et irréversible, d'autres d'agir sur les cours pour que leurs courbes offrent une géométrie esthétique.

Le projet prend la forme d'une galerie d'anatomie algorithmique comparée ou d'un bestiaire monstrueux d'algorithmes transactionnels tout en utilisant l'approche zoosystémique de Louis Bec et de Vilém Flusser. Chaque algorithme est consigné à la façon des dessins des botanistes du XIX^e siècle, avec schémas opérationnels, diagrammes logiques, options de classification, descriptions textuelles... Comme dans un zoo, le comportement de chaque algorithme est également visible à l'aide d'un système d'écrans. Celui-ci permet d'observer en temps réel le creuset de l'ingénierie algorithmique contemporaine, vu ici sous l'angle d'une future gouvernamentalité algorithmique.



Inke Arns

V. ÉCHANGES

Le mouvement des images est passé du lent feuilletage dont se souvient **William Kentridge** (*Second-Hand Reading*, 2013) au défilement rapide que met en scène **Richard Serra** (*Hand Catching Lead*, 1968). Et c'est au fond tout le visible qui s'est retrouvé mobilisé. Les images circulent à travers les câbles à haut débit que photographie **Trevor Paglen** et leur vitesse permet les échanges de pair-à-pair que l'on suit dans *The Pirate Cinema* du collectif **DISNOVATION.ORG** (2012). Mais ce sont aussi les regardeurs qui sont en mouvement : ils sont embarqués sur des trottoirs roulants (ceux de l'Exposition universelle de 1900), ils décollent dans les ascenseurs qu'évoquent **Pierre Weiss** (*PATERNOSTER*, 1995) ou **Maurizio Cattelan** (*Untitled*, 2001). Les yeux ont donc leurs trajectoires que **Julien Prévieux** retrace avec du fil (*Patterns of Life*, 2015).

En somme, face au transport des images-marchandises que **Martha Rosler** représente dans *Cargo Cult* (1966-1972), il y a des regards qui sont également entraînés dans d'incessants échanges de vues (**Lauren Huret** revisite en ce sens l'iconographie de sainte Lucie).

Au bout du compte, deux questions attendent le visiteur : le visible n'est-il pas voué à une obsolescence programmée, comme le suggère **Martin Le Chevallier** (*Obsolete Heroes*, 2019) ? Et que reste-t-il du concept d'image lorsque, comme chez **Hiroshi Sugimoto** (*U.A. Play House*, New York, 1978, 1978 et *Palms Detroit*, 1980), son immobilité est le résultat d'une vitesse infinie ?

Artistes présentés dans cette section :

Maurizio Cattelan, **DISNOVATION.ORG**, **Lauren Huret**, **William Kentridge**, les **Frères Lumières**, **Martin Le Chevallier**, **Hao Li**, **Trevor Paglen**, **Julien Prévieux**, **Rosângela Rennó**, **Martha Rosler**, **Richard Serra**, **Hito Steyerl**, **Hiroshi Sugimoto** et **Pierre Weiss**.



Maurizio Cattelan
Untitled, 2001

Indissociables de l'économie marchande dans laquelle ils voient le jour, les ascenseurs mécanisés viennent avant tout pourvoir, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les bâtisses des grands magasins. Il s'agit non seulement de fluidifier et d'accélérer les flux de personnes et marchandises à l'intérieur de ces espaces, stimulant ainsi les échanges, mais aussi d'éveiller le désir de voir, en particulier lorsque les ascenseurs sont panoramiques – comme ceux que le Printemps intègre à son bâtiment en 1874 et qui transforment à son tour en marchandise le regard des visiteurs venus en masse profiter du spectacle des articles de vente mis en scène. Artiste célèbre pour ses sculptures hyperréalistes paradoxales et/ou provocatrices, Maurizio Cattelan propose ici une installation consistant en deux ascenseurs miniatures, reproduisant dans les moindres détails (capteurs de mouvements, bruitage coutumier, portes automatiques, présence de boutons à l'intérieur, etc.) des ascenseurs en taille réelle. La manipulation de l'échelle monumentalise le spectateur et fétichise l'ascenseur, le délivrant de la banalité, mais suspendant sa valeur d'usage. En effet, face aux ascenseurs miniatures, le spectateur gullivérien ne peut plus accéder à l'univers des échanges dont l'appareil est l'emblème.

Teresa Castro



Li Hao

Le Mécanisme Répétitif 05, 2012

« Chaque jour à la même heure, je retourne au même endroit et j'utilise le même cadrage. Je me limite chaque fois à presser sur l'obturateur et rassemble ainsi plusieurs images sur le même négatif. » Les photographies de la série *Le Mécanisme répétitif* enregistrent le passage du temps ou plutôt, dans une perception cyclique, l'éternel retour d'un même présent. Les lieux choisis par Li Hao ne sont pas anodins : il s'agit d'archétypes de notre monde contemporain, industrialisé et capitaliste. Lieux de transit (gare, escalators) ou de consommation (supermarché) que la vie moderne qui organise (et aliène) nos mouvements nous amène à emprunter dans une routine quotidienne. Cette mécanisation de nos déplacements est imitée, voire adoptée, par l'artiste dans son processus de prise de vue : ainsi l'objet de son regard critique devient le fondement de son dispositif esthétique. Le subtil décalage qui advient lors de la production de ces images crée une vibration : malgré la sophistication du dispositif, celles-ci ne coïncident pas parfaitement mais laissent apparaître entre elles comme un infime aller-retour, suscitant une impression d'enfermement dans une bulle de temps. Impossible de s'échapper du présent, de la répétition du moment. Impensable de se projeter dans un futur inconnu et peut-être libérateur. Cet effet optique troublant introduit une déréalisation, une abstraction tridimensionnelle : ces images frappent autant par leur forme inédite que leur dimension politique.

Sonia Voss

Martha Rosler
Cargo Cult, 1966-72

Les produits ont besoin d'un côté humain pour se « vendre » et des visages humains pour les incarner. Avec ses visages en cours de montage – aussi bien d'un point de vue logistique, comme cargaisons à charger, que du point de vue du maquillage, comme application du *make-up* –, *Cargo Cult* donne à voir un monde où le visage féminin est devenu un substitut marchandisé et interchangeable, un masque que l'on peut enfiler et enlever à volonté. Avec son photomontage, Martha Rosler anticipait déjà ces nouvelles « cargomobilités » de l'économie globale, tout en indiquant pourquoi celle-ci correspond toujours, invariablement, à une économie de l'écran : outre le fait qu'ils sont des « boîtes noires » dont le trafic demeure obscur, les containers n'exhibent toujours que leurs faces ; des faces d'une extériorité pure, qui installent un écran sur lequel le spectateur peut projeter tous ses fantasmes. Mais au-delà d'une certaine critique du spectacle, l'œuvre de Rosler vise également à déplacer la dénonciation convenue de la marchandisation : par son titre, *Cargo Cult* rappelle qu'en Mélanésie et dans certaines îles du Pacifique, l'arrivée de cargaisons chargées de biens de consommation occidentaux était associée à des pouvoirs magiques, que certaines pratiques de culte étaient censées pouvoir capter. Tout en reconnectant le fétichisme des biens de consommation aux contextes rituels, Rosler insiste aussi sur les possibilités de réappropriations ludiques dans le sillage d'économies visuelles prétendument hégémoniques.

Emmanuel Alloa



DISNOVATION.ORG
The Pirate Cinema, 2012

Des bobines copiées de nuit dans les cabines de projectionnistes au refilmage pendant les projections publiques, en passant par le magnétoscope à double cassette qui fut instantanément labellisé outil d'assistanat des pirates par les studios hollywoodiens, l'histoire du piratage de films est presque aussi longue que celle du cinéma. Si l'internet a bien évidemment bouleversé et accéléré la diffusion de ces « copies », c'est principalement grâce au pair-à-pair, cette technologie décentralisée de transfert de données d'ordinateur à ordinateur utilisée par l'ancien Napster et par BitTorrent. Lors de ces échanges, les fichiers sont fragmentés pour en fluidifier le téléchargement. La linéarité du film, du clip, du match est alors dissoute dans cette course à la vitesse de transmission. Travaillant autour de la question de la désobéissance technologique, le groupe de recherche Disnovation.org produit, avec *The Pirate Cinema*, une visualisation immersive de ces transferts de données. Les interceptant en temps réel, l'installation exhibe ainsi des bribes des produits de consommation visuelle les plus populaires. Selon ses concepteurs, « *The Pirate Cinema* propose de revoir ces films selon la logique des câbles (qui est unique à chaque connexion et à chaque lieu) » et non selon celle, narrative, de l'humain, et soulève la question du contrôle de l'accès aux images : que se passe-t-il lorsque l'exception du droit à la copie privée se répand à l'échelle planétaire ?

Aude Launoy



Trevor Paglen
NSA-Tapped Undersea Cables, North Pacific Ocean, 2016

Dès 1902, un réseau sous-marin de câbles télégraphiques reliait les régions de l'Empire britannique. En 1986, éclatait au grand jour l'histoire de dix ans d'enregistrements américains des communications militaires soviétiques via ces mêmes câbles. Et si les routes de l'internet suivent encore aujourd'hui celles des communications impériales, elles ne sont toujours pas plus sûres : en 2013, c'était le scandale des programmes d'écoute des citoyens par les agences de renseignement des Five Eyes qui était dévoilé. Car ces câbles permettant de faire transiter toujours plus de données, toujours plus vite, sont à la fois des autoroutes de l'information mais aussi des dispositifs de surveillance de masse.

Après avoir collaboré à la réalisation de *Citizenfour*, film retraçant les révélations du lanceur d'alerte américain Edward Snowden à ce sujet, Trevor Paglen décide de prolonger sa quête des lieux de pouvoir non visibles en explorant ces manifestations physiques du virtuel que sont les infrastructures de l'internet. Fort des détails divulgués par les *Snowden Leaks* (les « fuites de Snowden »), il apprend alors à plonger pour aller photographier les points exacts auxquels l'espionnage a lieu ; sa manière de montrer, comme il le dit, « le moment historique dans lequel nous vivons » et, par là même, ces fameux câbles qui acheminent 98 % des données mondiales.

Aude Launay

Extrait de l'essai *Voiries du visible, économies de l'ombre*, par Peter Szendy.

L'essai est disponible dans son intégralité dans le catalogue d'exposition.

Il y a tant d'images. Tant et tant d'images. Leur nombre est immense. Leur foule, leur flot est littéralement immensurable. On produit et on fait circuler aujourd'hui une quantité inouïe de photos et de vidéos. Et quand on essaye d'imaginer — de produire une image — de cette pléthore d'images, on se retrouve nécessairement avec une pauvre métonymie (aussi frappante soit-elle), une petite partie pour l'inimaginable tout.

Ce déferlement, cette avalanche perpétuelle n'est rien, toutefois, en comparaison du nombre d'images qui ne cessent d'être produites sans nécessairement se retrouver sur les réseaux sociaux : Kodak annonçait en 2000 que « les consommateurs du monde entier avaient pris 80 milliards de photos » ; mais les chiffres ont augmenté de façon exponentielle avec la dissémination de la photographie numérique, si bien que, en 2015, la société d'études InfoTrends prévoyait « plus de mille milliards (*more than one trillion*) de photos ».

Pour se faire une idée juste de l'incalculable prolifération d'images qui nous arrive, il faut encore considérer, comme le suggérait récemment Trevor Paglen, que « la culture visuelle humaine est devenue un simple cas particulier de la vision (*a special case of vision*), voire une exception à la règle », car « l'écrasante majorité des images est désormais produite par des machines pour d'autres machines, les humains étant rarement dans la boucle ». Depuis les lecteurs automatiques de plaques d'immatriculation jusqu'aux caméras des centres commerciaux qui suivent le mouvement et détectent les expressions faciales des consommateurs en passant par les dispositifs d'imagerie permettant de contrôler l'emballage ou la distribution des produits, l'artiste américain énumère toute une série d'images que, en d'autres temps et contextes, on aurait sans doute appelées *acheiropoïètes* (littéralement : non faites à la main). Cette part croissante du visible qui échappe à l'emprise sensorielle humaine, poursuit Paglen, constitue ce qu'il qualifie paradoxalement de « culture visuelle invisible » (*invisible visual culture*) : la visibilité, en somme, est de plus en plus produite, régie et exploitée à notre insu.

Ce trop-plein iconographique, cette surabondance d'images dont nous sommes témoins (mais dont il nous est de plus en plus difficile de témoigner) va de pair avec ce qui apparaît (ou disparaît) comme une économie de l'ombre.

Le versant obscur ou ombreux de l'actuelle surproduction d'images, ce sont d'abord des masses de travailleurs du clic auxquels des sites comme *clickworker.com* offrent un non-contrat dont on vante la liberté et la flexibilité. Les « fermes à clics » qui rassemblent des centaines d'écrans de téléphones et des milliers de cartes Sim sont le lieu où se produit aujourd'hui le travail à la chaîne de la visibilité, effectué par une main d'œuvre bon marché dont on exploite la cheiropoïèse aliénée. C'est ce que montre Martin Le Chevallier dans sa vidéo de 2017 intitulée *Clickworkers*, en donnant une voix à celles et ceux dont le labeur quotidien contribue à organiser et gérer la circulation des images : accompagnant chaque fois un plan fixe sur une chambre vide quelque part (quelque part qui pourrait être partout ou nulle part), une même voix off féminine raconte sur un ton volontairement monocorde des bribes d'autobiographie prélevées sur cette économie de l'ombre.

Acquérir de la visibilité suppose une sous-traitance qui se trame dans l'ombre, là où se négocient aussi d'autres profits obscurs. C'est en effet derrière les images échangées et consommées, c'est sous leur surface brillante ou pixellisée que se monnaie ce que j'appelais, dans *Le Supermarché du visible*, « l'écriture secrète de leur apparaître même », à savoir leur codage, leur formatage, leur pesée (leur haute ou basse résolution qui les rend plus ou moins légères ou lourdes), leur indexation, bref, ce qu'on pourrait appeler *la gestion de leur affleurement au visible*.

Les images suivent des routes, des tracés dans l'espace du visible. La visibilité est striée, elle est traversée de voies, d'impasses, d'avenues, de boulevards ou d'autoroutes dont l'étude et le relevé s'ébauche, avant Benjamin, déjà chez Aby Warburg.

C'est chez lui, en effet, que l'on voit se dessiner l'idée d'un mouvement circulatoire des images qui s'organise selon des acheminements routiers, pour la description desquels tout un vocabulaire nouveau se constitue. Ce que Warburg appelle la « migration d'images » passe ainsi par des « routes migratoires » (*Wanderstrassen*) qu'il s'agit de cartographier en tant qu'itinéraires permettant l'« échange » iconique. Mais la mobilité des images est aussi le fait de ce que Warburg nomme leurs « véhicules », parfois qualifiés d'« automobiles », ou encore leurs « moyens de transport ».

La question qui se pose pour le champ de ce que j'ai suggéré d'appeler l'économie — cette économie générale des images qui tente de saisir les lois de leur circulation et de leurs échanges —, c'est non seulement

le devenir des routes et des véhicules iconiques à l'ère du numérique, mais aussi leur histoire, leur généalogie à partir des voiries passées qui ont strié le visible. Car d'une part, les infrastructures actuelles du visible s'inscrivent souvent dans une continuité insoupçonnée avec les réseaux communicationnels qui les ont précédées ; et d'autre part, elles introduisent des différentiels de vitesses dans le visible, des contrastes si criants entre le haut débit et la lenteur extrême de la propagation des images que celles-ci semblent participer en même temps à des régimes d'existence vertigineusement disjoints.

Le regard qui circule entre les images ou dans les images — de même que celles-ci circulent entre elles —, le regard qui va et vient, qui oscille, qui saccade son mouvement, qui balaye, ponctue, évalue sans cesse, ce regard à la recherche de la moindre différence, qu'est-ce qu'il ne voit pas ? Qu'est-ce qu'il ne peut voir ? Qu'est-ce qui, pour lui, reste nécessairement *dans l'ombre* ?

S'il se passe beaucoup de choses dans l'entr'images, il s'en trame aussi derrière elles, pour ainsi dire ; ou mieux : *sous leur surface*. C'est là, dans la zone

infraperceptuelle des images (dans leur texture ou leur texte codé, qui n'affleure pas comme tel à l'apparaître), que se joue et se négocie toute une économie iconique cachée.

Comment s'organise-t-elle, cette *économie de l'ombre* ?

Pour le comprendre, il faut, après avoir exploré la voirie du visible, après avoir exhumé les infrastructures routières qui cartographient d'avance les trajectoires des regards et des images, revenir maintenant vers ce que j'appelais « l'écriture secrète de leur apparaître même », à savoir leur codage, leur formatage, leur résolution ou définition qui détermine leur poids, c'est-à-dire l'encombrement qu'elles représenteront sur les voies qu'elles sont appelées à parcourir ainsi que la vitesse de leurs déplacements.

Ce qui se trame ainsi dans l'ombre, c'est, de fait, toute une économie politique du *devenir-visible*, qui passe avant tout par les techniques de compression.

C'est là, dans cette économie de l'ombre qui répond aux actuelles voiries du visible, que se négocie l'apparaître de l'image en tant que différentiel de vitesses.

CATALOGUE



Le supermarché des images

Sous la direction de Peter Szendy, avec Emmanuel Alloa et Marta Ponsa.

Textes d'Emmanuel Alloa, Hervé Aubron, Matthias Bruhn, Yves Citton, Elena Esposito, Jean-Joseph Goux, Maurizio Lazzarato, Catherine Malabou, Marie Rebecchi et Elena Vogman, Antonio Somaini, Peter Szendy, Leah Temper, Dork Zabunyan.

Parution : 6 février 2020

Relié, 16,5 x 23 cm, 312 pages

Publication : février 2020

Coédition Jeu de Paume/Gallimard

ISBN : 978-2-07-285468-2

Prix de vente : 39 €

> En résonance



Frivolité de la valeur,
essai sur l'imaginaire du capitalisme
Jean-Joseph Goux
Éditions Blusson
2010
22,71 €



Représenter le capital
Fredric Jameson
Amsterdam
2017
17 €



L'âge de l'accès
La nouvelle culture du capitalisme
Jeremy Rifkin
La Découverte
2005
13,50 €



JAEGER-LECOULTRE SOUTIENT L'EXPOSITION LE SUPERMARCHÉ DES IMAGES, PRÉSENTÉE PAR LE JEU DE PAUME À PARIS

Partenaire privilégié du Jeu de Paume depuis 2006, Jaeger-LeCoultre invite à découvrir l'exposition *Le Supermarché des images*, une puissante réflexion sur l'économie des images – ou iconomie – à partir du 11 février 2020 à Paris. Lieu de création dédié à l'image et à la photographie contemporaine, le Jeu de Paume manifeste une volonté de transversalité dans l'étude de la culture visuelle. Grâce notamment au soutien de la Grande Maison, un collectif de talents a pu confronter sa vision à l'hyper production d'images caractéristique de notre société et questionner les enjeux de circulation et de gestion qui en découlent. Une exposition au rythme d'une époque, à l'image de son temps.

Un collectif de talents à l'oeuvre

Dans le cadre de son partenariat Jaeger-LeCoultre a le souhait d'accompagner un élan artistique et de participer à la mise en mouvement de la création, de toutes les formes de création.

Le Supermarché des images confronte le visiteur à un à un questionnement autour des images, de leur circulation et de leurs échanges dans notre monde moderne, le travail humain (ou non humain) qui participe à leur création, ainsi que la fluctuation de leurs valeurs au cours de leur circulation globalisée. Un seul regard n'aurait pu suffire à appréhender un sujet si ambitieux. La force du collectif s'est imposée au Jeu de Paume pour en apporter les nuances et les aspérités.

Jaeger-LeCoultre qui depuis sa fondation, cultive le travailler, créer et innover ensemble, salue cette approche. Elle reflète l'état d'esprit qui donne à la Manufacture sa dynamique si particulière. En photographie comme en horlogerie, le *genius loci* a trouvé sa maison.

Une vision partagée

La rencontre entre Jaeger-LeCoultre et le Jeu de Paume en 2006 est celle de deux univers qui constatent à quel point tout ce qui leur est essentiel les rapproche. Depuis 1833, la Manufacture réunit sous un même toit : horlogers, ingénieurs, designers et artisans. Dans ce lieu d'interaction et de transmission, dans cet espace de confiance se tisse un sentiment d'appartenance qui donne corps au style distinctif de la Manufacture, l'équilibre absolu entre l'élégance et la prouesse technique. Accueillant expositions, visites et conférences, colloques, formations et performances, le Jeu de Paume est lui aussi un lieu de convergences. Là, la photographie ne cesse de se réinventer en tant que force novatrice, disruptive parfois, parce qu'il est salutaire de repousser les limites. L'avenir s'envisage ainsi.

L'inspiration qui circule dans ces deux lieux, l'un à Paris, l'autre en Vallée de Joux, est également teintée de respect. Une photo ne saurait capturer une image pour l'enfermer dans un cadre figé. De même, selon Jaeger-LeCoultre, une montre n'a pas pour vocation d'emprisonner le temps mais bien de l'incarner dans son expression la plus précise et la plus significative. Le lien entre le Jeu de Paume et la Grande Maison est de ceux faits pour durer.

Jaeger-LeCoultre : LA GRANDE MAISON DE LA VALLÉE DE JOUX DEPUIS 1833

Nichée dans le décor serein de la Vallée de Joux, notre Maison offre un sentiment d'appartenance unique. C'est ici, inspirée par les paysages exceptionnels des montagnes du Jura et guidée par une flamme intérieure inextinguible, que la Grande Maison trouve son âme. Tous nos savoir-faire sont réunis sous un seul toit, à la Manufacture : horlogers, ingénieurs, designers et artisans travaillent en harmonie pour donner naissance à nos pièces de Haute Horlogerie. Guidés par une énergie éternelle et un esprit d'invention collectif qui inspire chaque jour chacun des membres de notre famille, nous cultivons notre sophistication élégante et notre créativité technique. C'est cet esprit qui, depuis 1833, a présidé à la création de plus de 1 200 calibres et fait de Jaeger-LeCoultre l'Horloger des Horlogers.

VISUELS PRESSE

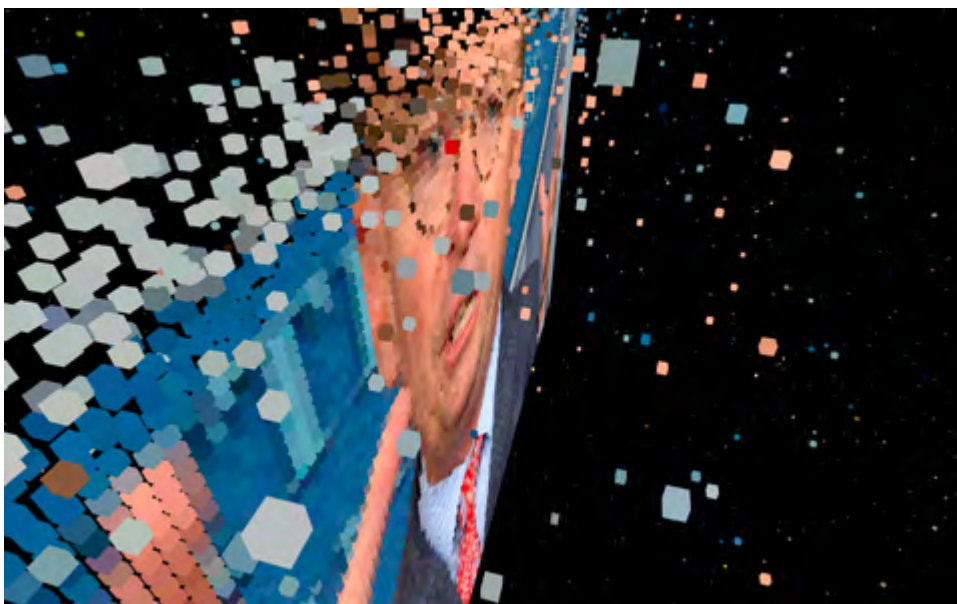
La reproduction et la représentation des images de la sélection ci-après est autorisée et exonérée de droits dans le cadre de la seule promotion de l'exposition du Jeu de Paume et pendant la durée de celle-ci.



1.

Visuels presse
téléchargeables sur
www.jeudepaume.org

Identifiant : presskit
Mot de passe : photos



2.

1. Geraldine Juárez

Gerry Images, 2014

Courtesy de l'artiste

© Documentation images Philipp Ottendörfer

2. Jeff Guess

Addressability, 2011

Courtesy de l'artiste © Jeff Guess



3.



4.

3. Andreas Gursky

Amazon, 2016

© Andreas Gursky / Courtesy de l'artiste

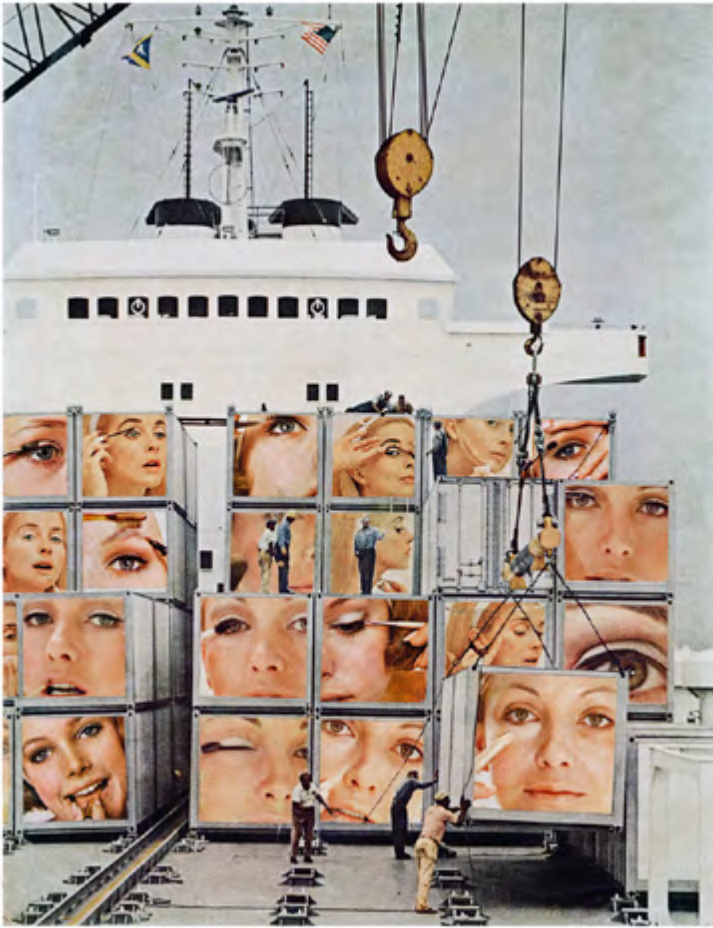
et Sprüth Magers / ADAGP, 2019

4. Chuyia Chia

Knitting the future, 2016

Courtesy de l'artiste et du Singapore Art Museum

© DR - Singapore Art Museum



5.

5. Martha Rosler

Cargo Cult, 1966-1972

d'après la série : *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*

Courtesy de l'artiste et de la galerie Nagel Draxler Berlin / Cologne

© Martha Rosler

6. Femke Herregraven

Rogue Waves, 2015

détail dell'exposition *Infosphere* / ZKM (DE)

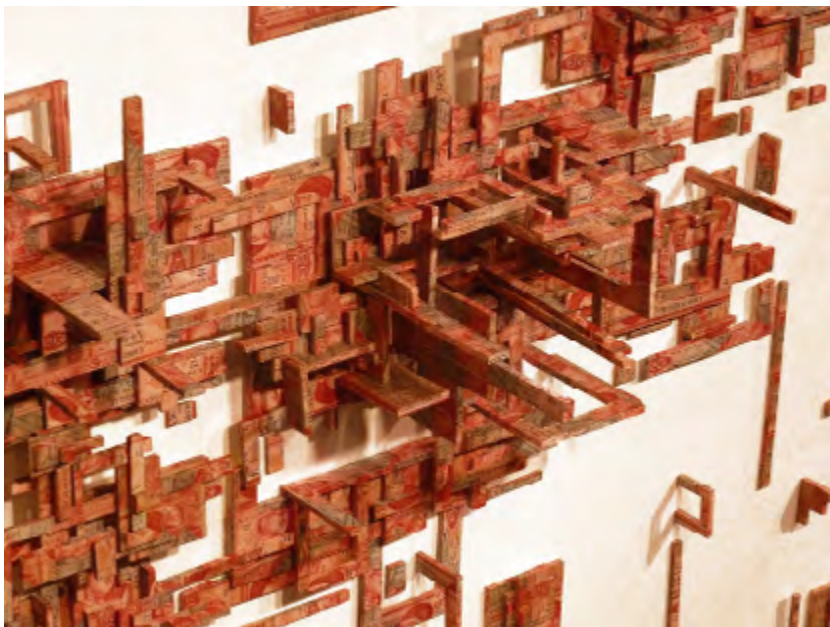
Courtesy de l'artiste et de la galerie Future, Berlin

© Femke Herregraven



6.

7.



7. Máximo González

Degradación (Degradation), 2010

Courtesy de l'artiste © Máximo González

8. Aram Bartholl

Are You Human?, 2018

vue d'exposition au Kallmann Museum, Ismaning

Courtesy de l'artiste © Aram Bartholl

9. László Moholy-Nagy

Construction en émail 1, 2 et 3 (*Telephone Pictures*), 1923
(réédition de 2012)

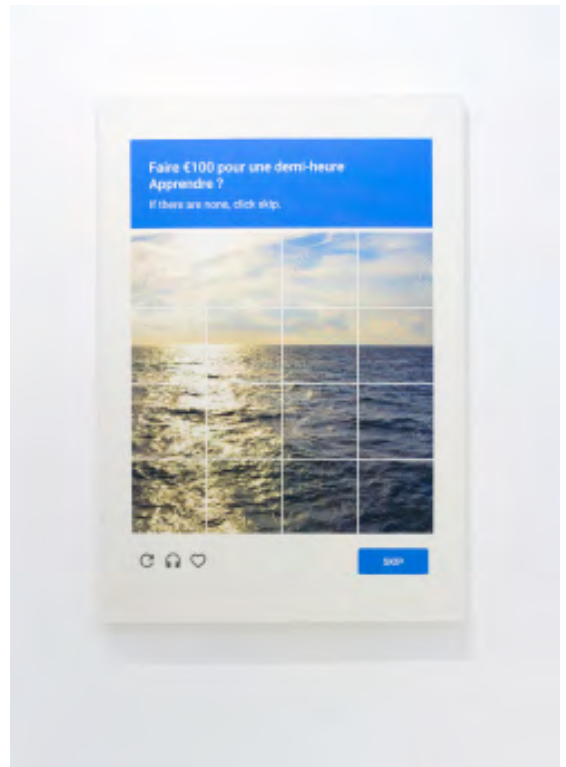
© Courtesy Almine Rech et l'Estate László Moholy-Nagy

10. Trevor Paglen

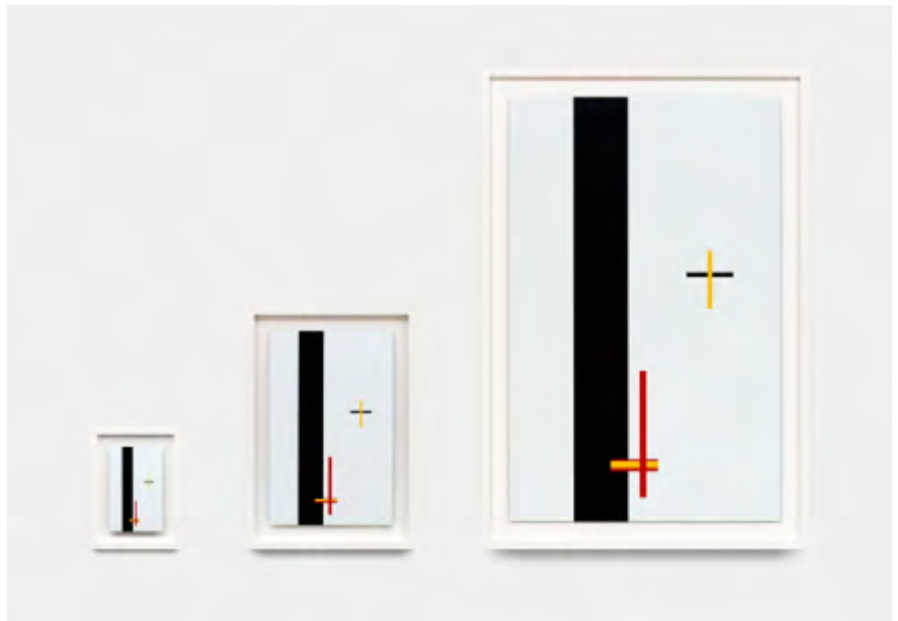
NSA-Tapped Undersea Cables,

North Pacific Ocean, 2016

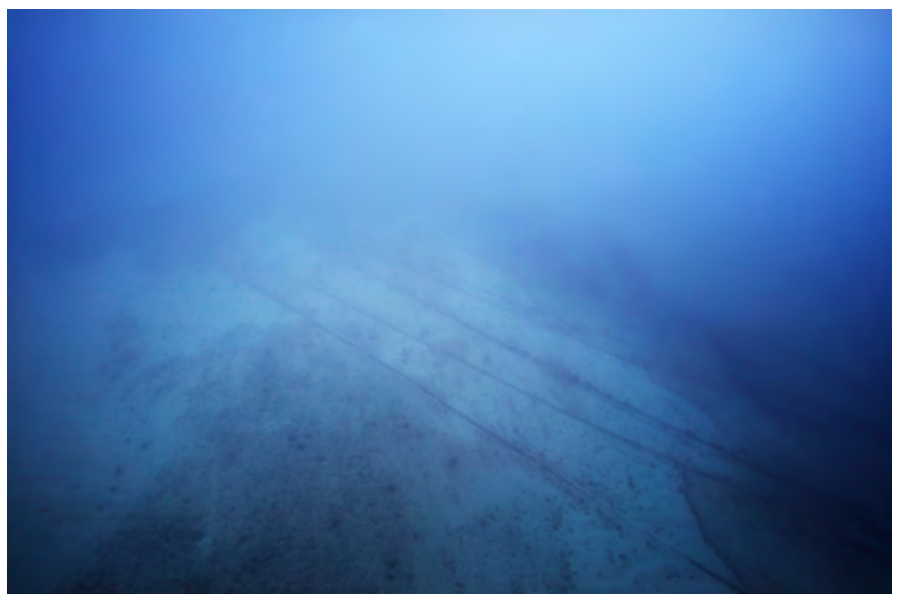
Courtesy de l'artiste et de Metro Pictures, New York



8.



9.



10.



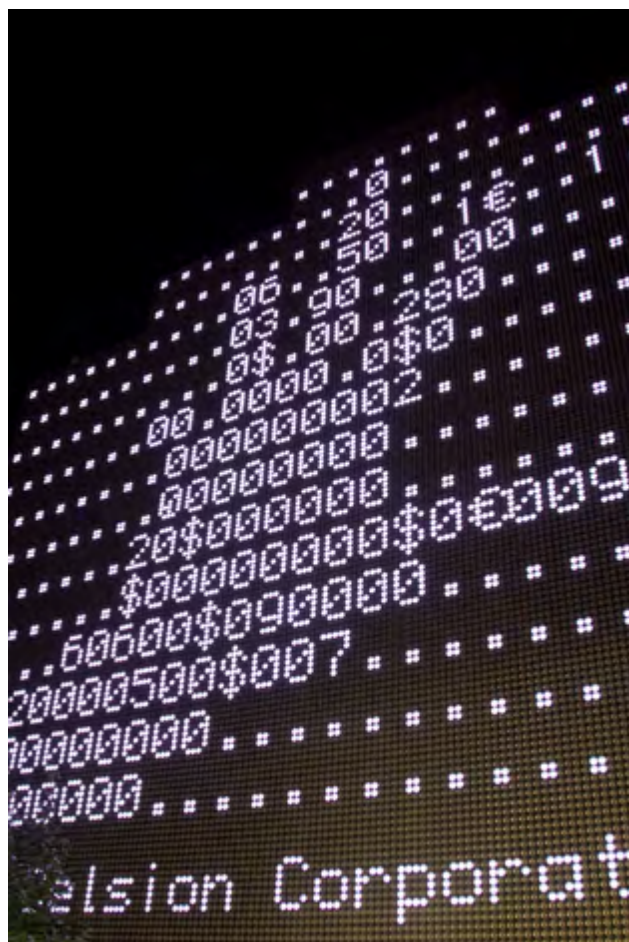
11.

11. Ana Vitória Mussi

Por um fio, 1977-2004

Courtesy de l'artiste et de la galerie Lume, São Paulo

© Ana Vitoria Mussi



12.

12. Samuel Bianchini

Visible Hand, 2016

vue installation au Medialab-Prado, Madrid

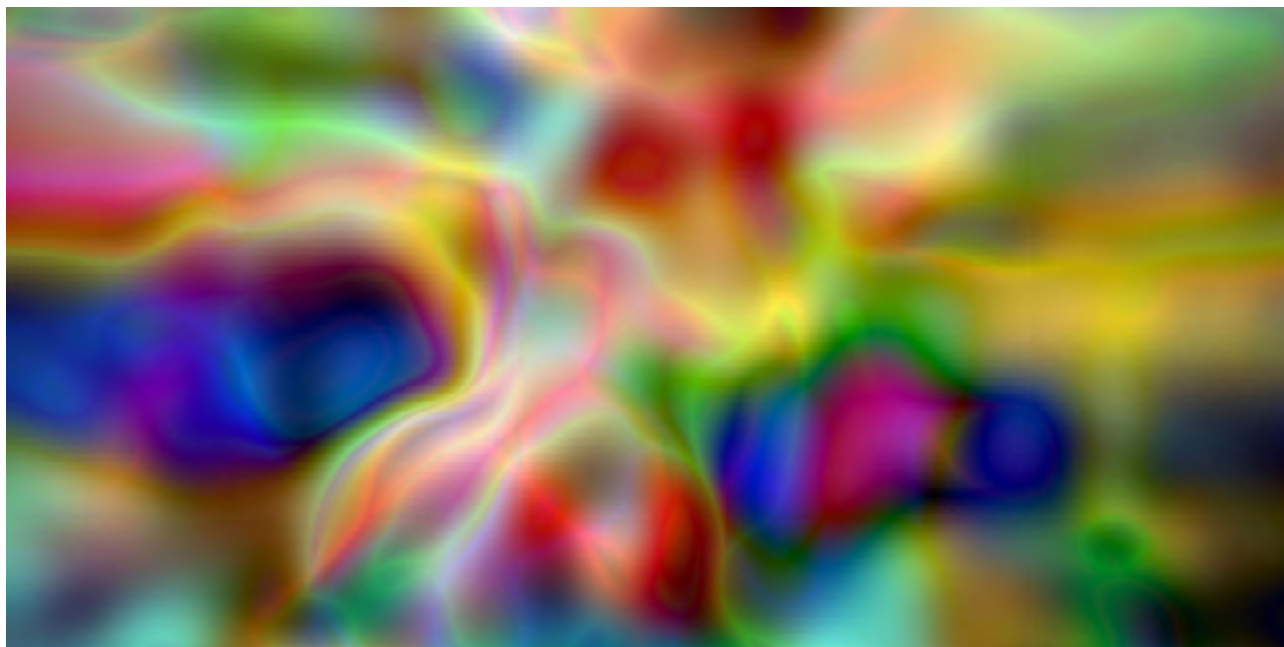
Courtesy de l'artiste

© Samuel Bianchini - ADAGP, Paris, 2019

13. Ruff Thomas

Substrat 8 II, 2002

© ADAGP, Paris 2019 / CNAP © Photo Galerie Nelson, Paris



13.



14.



15.



16.

14. Minerva Cuevas

Horizon II, 2016

Courtesy de l'artiste et de la galerie kurimanzutto, Mexico City / New York

© Minerva Cuevas

15. RYBN.ORG

ADM XI, 2015

Vue de l'installation, Festival Gamerz, Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, 2016

© RYBN.ORG, Photo Luce Moreau

16. Kevin Abosch

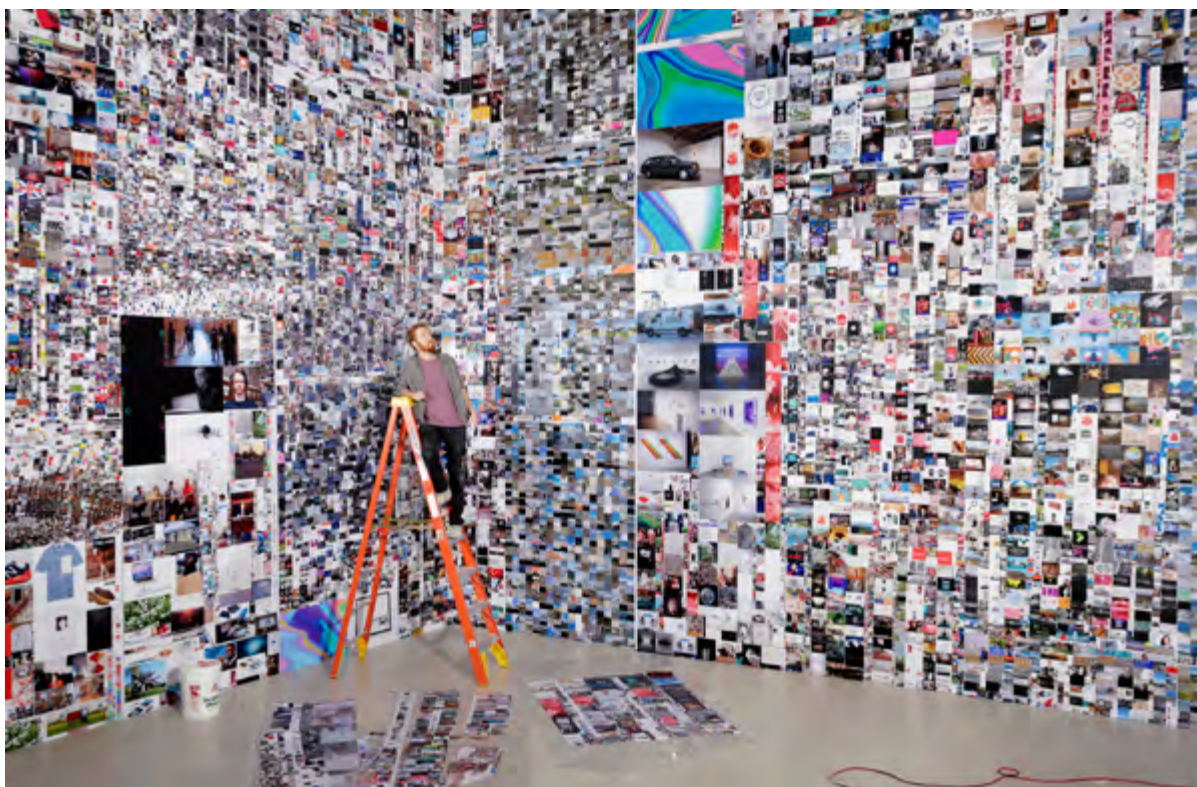
Personal Effect, 2018

Courtesy du Studio Kevin Abosch

© Studio Kevin Abosch



17.



18.

17. Maurizio Cattelan

Untitled, 2001

Vue de l'installation au Museum Voorlinden

© Courtesy Maurizio Cattelan's Archive / Photo Antoine van Kaam

18. Evan Roth

Since You Were Born, 2019

© Photo by Bob Self/The Florida Times-Union / Courtesy of MOCA, Jacksonville, Florida



19.



20.

19. Max de Esteban

Twenty Red Lights, 2017

Vue de l'installation au Museum Voorlinden

Courtesy de l'artiste

© Max de Esteban

20. Hao Li

Le Mécanisme Répétitif 05, 2012

Courtesy de l'artiste

© Li Hao

JEU DE PAUME

1, PLACE DE LA CONCORDE · PARIS 8^E

M° CONCORDE

+33 (0)1 47 03 12 50

WWW.JEUDEPAUME.ORG



HORAIRES D'HIVER

Mardi (nocturne) : 11 h - 21 h
Mercredi à dimanche : 11 h - 19 h
Lundi : fermeture

TARIFS

Plein tarif : 10 €
Tarif réduit : 7,50 €

CONTACTS

Presse Eleonora Alzetta
eleonoraalzetta@jeudepaume.org
+33 (0)1 47 03 13 22 / + 33 (0)6 42 53 04 07

Communication Arantxa Vaillant



@JEUDEPAUME
#JEUDEPAUME