

1.1.

Moi, j'habitais Rue Herschel

2.1.

De même que avec n'importe quelle autre genèse, la première histoire de la photographie est un sombre marais plein de mythes de création et de faits historiques difficiles à discerner.

Dans la vision orthodoxe de l'histoire de l'art canonique, il y a deux noms qui surgissent comme les archi-parents de la photographie: ceux de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833, qui est censé avoir fait "la première image photographique permanente du monde" moyennant l'enregistrement chimique d'images sur l'appareil photographique obscur" en 1826) et Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851; qui est censé être l'auteur de "L'invention de la vraie photographie", et du "Daguerrotype", plus spécifiquement en 1839). Pourtant, si éclatants qu'ils auraient pu être, ces exploits vraiment historiques – il n'y a pas de doute que ce sont eux qui ont vraiment mis la première pierre dans la fondation de la photographie, même si elles n'étaient pas de vraies "photographies" – leurs noms ont éclipsé les exploits également impressionnants de leur compatriote Hippolyte Bayard (1801-1881), aussi bien que ceux du savant anglais William Henry Fox Talbot (1800-1877), dont l'invention du processus d'impression négatif/positif, un exploit beaucoup au-delà de ce que Niepce et Daguerre auraient fait, allait prouver être réellement le moment de définition dans la fondation de l'art de la photographie tout pur.

3.1.

Le chef d'oeuvre d'Art dans l'Age de la Réproduction Mécanique (originellement et de façon beaucoup plus révélatrice, appelé *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, publié dans le *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936), est facilement l'essai qui a eu le plus d'influence sur la philosophie de l'art dans la première moitié du vingtième siècle, et jusqu'à ce moment, c'est encore l'article à cause duquel la mémoire du philosophe Walter Benjamin se trouve toujours vivante. À d'autres éditions qui sont apparues plus tard de cet essai séminal, Benjamin a ajouté ses réflexions "informelles" sur l'art de la photographie, succinctement appelée *Kleine Geschichte der Fotografie* ou *Petite Histoire de la Photographie*.

Comme s'il s'agissait de pousser le point initial de l'essai de 1930 que c'était précisément dans et moyennant la technique de la photographie (et non de la cinématographie) que l'art avait finalement trouvé une manière de se débarrasser de la charge bourgeoise de ce que Benjamin appelait "l'auréole" du chef d'oeuvre – l'idéologie de la "singularité", "authenticité", et divin génie créatif qui avait inondé la pratique de l'art occidental depuis ses débuts dans la Renaissance et qui avait beaucoup fait pour soumettre la production des chefs d'oeuvres d'art aux caprices possessifs et commerciaux des patrons capitalistes et de leur tendance innée à considérer tout comme des choses et des fétiches à leur service.

La photographie, comme art de reproduction mécanique, parlait de libération et d'émancipation, de massification et d'interminable (re)distribution & (re)territorialisation.

Comme s'il se fut agi de pousser le point initial de l'essai de 1930 qui était précisément que moyennant la technique de la photographie (et non pas de la cinématographie) l'art avait finalement trouvé un chemin pour s'ouvrir à la révolution de l'interminable reproduction mécanique – et également déconstruction révolutionnaire de la logique sévère et autocratique de la propriété.

Tandis que Daguerre et Niépce étaient encore profondément attrapés dans la sémantique conventionnelle et traditionaliste de la singularité “auréocratique” et de l’authenticité – leur discours était beaucoup plus “peindre avec de la lumière” et non “écrire avec de la lumière”, parce qu’ils, formellement, techniquement et théoriquement continuaient à être fermement enracinés dans la logique productiviste de la mode à la façon des peintres. En dernier cas, ils étaient encore les créateurs d’images uniques et singulières qui, pas contentes de porter une ressemblance superficielle aux œuvres et aux pratiques d’un Delacroix ou d’un Courbet, William Henry Fox Talbot, moyennant son invention du processus d’impression négatif/positif avait réellement ouvert les portes de l’histoire en détruisant littéralement la singularité de l’image imprimée/peinte/écrite –un négatif que l’on pourrait reproduire en puissance sans fin ou interminablement, dans une série illimitée de processus d’impression, ce qui donnait comme résultat une prolifération implacable d’images -aussi bien que de la singularité du processus créatif/images et de l’authenticité de l’acte d’art. Le chef d’œuvre entrait vraiment dans l’âge de sa reproduction mécanique en passant à travers les grilles en forme d’arche du “Processus de Mr. Fox Talbot.”

1.2.

“Je me rappelle d’être couché sur la plage, une journée de l’été dernier, en train de lire un chapitre du *Baiser de Judas* de Joan Fontcuberta – *Photographie et Vérité* (Je prends ce soubtitre, “Photographie et Vérité” comme un jeu de mots allusif à *Peinture et Vérité* de Jacques Derrida”) appelée *L’écriture des apparences*. En réalité je ne suis pas un grand fanatique de l’œuvre de Fontcuberta comme photographe, assez secondaire et clairement illustratif de son œuvre comme théoricien et/ou critique (c’est ici où, selon moi, se trouve sa vraie force).

Les premières lignes du chapitre disent quelque chose comme: “Pourquoi est-ce que nous donnons ce nom de photographie à la photographie. Était-ce parce que William Henry Fox Talbot ne connaissait pas le grec?” Ou peut être ne savait-il pas assez de Grec – Fontcuberta en réalité n’est pas sûr lui même, parce que la suggestion de la censée ignorance de Fox Talbot a été faite originellement par un autre théoricien au nom de Vilém Flusser (1920-1991).

Telle fut la nature de ma première rencontre avec le nom de William Henry Fox Talbot, génie énigmatique, Victorien, vagabond solitaire du dix-neuvième siècle que se montra être le vrai père de la photographie.”

2.2.

Selon la légende, William Henry Fox Talbot, né le 11 février 1800 à Melbury, Dorset, seul fils de William Davenport Talbot de Lacock Abbey et d’Elisabeth Teresa, fille du second comte d’Ilchester, en réalité travaillait à inventer le processus de la photographie, soit du “dessin photogénique”, comme il aimait l’appeler lui même, à cause de la frustration de devenir “le seul dans le groupe incapable d’esquisser le paysage du Lac de Como en Italie”, où il passa ses vacances en octobre 1833 avec la compagnie de ses soeurs et de sa seconde femme. Au lieu d’essayer de dessiner péniblement en prenant la nature comme modèle, en employant l’outil commun du peintre qui était l’appareil photographique obscur, William Henry Fox Talbot, en ce moment là, avait commencé à rêver de “comme il serait charmant si ces images naturelles fussent imprimées à long terme et pussent rester fixées sur le papier.” C’est comme ça que naquit le concepte de la photographie.

2.3.

John Herschel naquit fils de William Herschel, l'astronome qui découvrit la planète Uranus et de Mary Pitt, fille d'un riche commerçant, le 7 mars 1792. Enfant prodige, qui après ferait des découvertes révolutionnaires dans des domaines si amplement divergents de recherche scientifique comme l'astronomie, l'analyse mathématique, l'algèbre et les séries de trigonométrie, d'optique et de chimie, Herschel prouverait être indispensable pour développer le cas de la photographie ensemble avec la ligne du processus d'impression négatif/positif de Talbot. En vérité, ce fut l'occasion d'une rencontre avec John Herschel à Munich en 1824 qui décida le fait que Talbot aurait décidé de tourner vers la recherche de la lumière et des phénomènes optiques, ce qui allait après le conduire vers son engagement de toute la vie avec l'art d' "écrire avec de la lumière" – terme employé par Sir John Herschel pour la première fois à l'occasion de la présentation d'un article devant la Société Royale le 14 mars 1839 appelé "Note sur l'art de la Photographie, ou "L'Application des Rayons de Lumière Chimique au But de la Représentation Pictorique".

(Le 31 janvier 1835, il y eut une lecture de l'article de Talbot "Explication sur le Dessin Photogénique de l'art" devant la même Société Royale).

Même que l'intérêt de Herschel dans la photographie fut largement théorique et presque informel par sa nature, il a suggéré de remplacer le "dessin photogénique" ou "héliographique" pour la plus aimable "photographie", et peu après il commença à employer aussi le double terme "négatif/positif".

3.2.

Le point central de l'oeuvre d'art est une célébration directe et simple du torrent de richesses déchaîné sur la pratique de produire des images, et de cette façon aussi sur la pratique de faire de l'art moyennant l'invention de William Henry Fox Talbot du processus d'impression positif/négatif: une seule image "originelle", ce que voulait dire un seul négatif que l'on peut reproduire de façon indéfinie et interminable en employant toute la gamme de différents processus d'impression qui ont vu la lumière du jour depuis que William Henry Fox Talbot posa ses yeux pour la première fois sur les fenêtres du belvedere de l'Abbaye de Lacock.

La seule image "négative" dans ce cas-ci a été un fragment d'un portrait, un premier plan du mur blanc, sans fenêtres, qui court tout au long de la salle d'exhibition de la Galeria de Arte Mexicano: un objet en lui-même pour sûr (l'illumination, tellement particulière, littéralement souligne ses qualités sculpturelles spectaculaires et nous rappelle les couloirs obtrusifs de Bruce Nauman et de Gordon Matta Clark dans ses "coupes" elliptiques et nous rappelle aussi, plus directement, l'esthétique minimaliste "classique") qui, en jettant sa lumière lunaire en arrière sur ses propres images nous rend capables de regarder les portraits faits de cette même structure d'appui.

Nous sommes en train de regarder toutes les deux choses, le mur, une image assez générique du mur et neuf vues photographiques différentes d'un mur prises en 2002 par Iñaki Bonillas fondamentées sur le processus de M. Fox Talbot – et de cette façon l'on s'engage totalement dans un dialogue en spirale tautologique entre l'objet et la représentation, entre la primauté et la médiation entre ce qui est l'oeuvre, sur ce qui est l'oeuvre et comment fonctionne réellement l'oeuvre.

3.3.

Quand on considère la tautologie et ce qui est tautologique, nous arrivons au coeur et à l'âme de la pratique artistique de Iñaki Bonillas, qui définitivement tourne autour de

l'idée d'auto-référentialité, selon laquelle a été engendrée son projet de "photographier la photographie" (le fait de photographier des "mauvais photographes" qui est une autre oeuvre exemplaire) – plus généralement, la photographie comme enregistrement et maîtrise de la lumière. C'est à travers son choix d'un mur blanc comme appui (avec la couleur blanche comme le point théorique de convergence de tout le spectrum de couleur, soit la lumière pure, intensifiée, "accélérée") que l'artiste atteint un absolu plastique déjà suggéré dans ses *Oeuvres Photographiques* de 1998. Sans rien à voir sauf l'absence de toutes et de n'importe quelle des images, neuf vues photographiques d'un mur blanc doivent, par définition, suggérer une réflexion radicalement "meta-visuelle" sur la nature – Talbotienne, pas Daguerrienne – de la photographie per se, et pas tant sur les images qu'elle garde habituellement. En ignorant la considération sur le fait s'il y a quelque chose à regarder ici, en réalité nous sommes en train de regarder neuf processus d'impression qui deviennent "visibles", ou au moins "matériels", neuf nuances différentes de blanc qui sont le résultat de la technologie photographique, pas de l'image. (Naturellement l'emploi de neuf processus d'impression différents nous oblige à faire face à neuf images différentes, celles qui, dans ce cas, paraissent être neuf vues du rien, soit que la source de ces images soit une et la même – un négatif, un certain fragment d'un mur blanc – qui peu à peu devient peu important dans le processus de vision.)

C'est le plus qu'on peut "être comme l'on est". Ou, pour employer une formule plus usée encore: le médium vraiment est devenu le message.

A part de la référence Kosuthienne évidente de "l'art après la philosophie" – selon laquelle Kosuth se montre lui même comme un lecteur avide et acolyte du tout puissant Ad Reinhardt, célèbre à cause de ses peintures toutes noires (et quelques unes toutes blanches) et sa polémique déclaration "l'art est l'art et l'art n'est rien que l'art, et tout le reste est tout le reste" – il y a un autre motif en jeu dans le déploiement total de la meta-photographie tautologique, si typique de Iñaki Bonillas, qui est beaucoup plus Borgesienne en sa nature. Encore une fois ce projet Borgesien est apparu d'abord dans la série *Oeuvres Photographiques* de 1998, qui avait 7 tableaux qui représentaient un écran d'ordinateur bleu, avec échelle de 1:1, parce que un tableau qui montre les mesures standard 5" x 7" dans la vie réelle mesurait aussi 5" x 7". La déclaration McLuhaniste que "le médium est ou devrait être le message" **acquista** de cette manière une qualité réaliste symboliquement chargée et... bon, littéralement réelle: l'on se rappelle l'allégorie Borgesienne de la carte du monde 1:1 qui, vers la fin, dans son essai pour acquérir une réalité de représentation jusqu'à ce moment là même pas rêvée, noie et éclipse le monde même qu'elle veut représenter sur une carte. Voici les instruments tautologiques et circulaires de l'entreprise réaliste qui se trouvent inscrits dans le code génétique du projet de photographie en sa totalité: le signe qui devient un significateur qui sera là toujours à chasser la signification jusqu'à ce qu'en dernière instance il devient cette réalité représentée – jusqu'à ce que l'objet primaire n'est plus vu, et la représentation médiée de l'objet secondaire est la seule et unique hyper/réalité qui nous reste.

4.1.

UNE TRADUCTION D'UNE LANGUE A UNE AUTRE. Lawrence Weiner

4.2.

"*Der Nebel, der über den –Anfängen der Photographie liegt, ist nicht ganz so dicht wie jener, der über den Beginn des Buchdrucks sich lagert*" avait dit Walter Benjamin sur

les lignes d'ouverture de définition de sa *Kleine Geschichte der Photographie* ou *Petite Histoire de la Photographie*. Une analogie encore plus révélatrice dans le contexte même de cette réflexion critique de l'oeuvre de Iñaki Bonillas, dans laquelle son corps de travail en expansion, en plus du plongeon généalogique dans les profondeurs de la photo-histoire actuellement sous discussion, comprend maintenant aussi une excursion pleine de vision interne (ou une excavation archéologique) dans le monde de la manufacture de livres et de l'impression de livres.

Ensemble avec – mais, comme entreprise artistique par son propre droit, sans rien avoir avec – la seule photographie (originelle) originante d'un mur blanc qui résulte en un ensemble limité de mettre à échelle des espaces vides (par exemple "blancheur générale"), Iñaki Bonillas et Roger Willems ont conçu un *White Book*. En numérotant les volumineuses 896 pages légères qui sont le rien absolu, on a modélé soit le format que la qualité du papier d'après les bottins génériques de la ville natale de l'artiste, la Ville de Mexico ou l'artiste, sans une seule page, pas même la plus faible trace d'impression (signification) en elle pour simuler les conditions pures et irréductibles du "livre", le modèle originel a été livré après à un nombre d'artistes et photographes qui avaient été invités chacun à montrer le *White Book* selon le livre leur faisait plaisir ou selon ils le voyaient. Ces photographies, huit en total, ont été insérées de retour dans le livre. Quelques unes montraient le livre sous la forme d'un grand morceau de matière massive, monolithe de gravité blanche. D'autres ont essayé de transmettre quelque chose sur les dimensions tactiles du livre dans la vie réelle. Un autre a capturé le livre en train de sécouer ses ailes, comme s'il était un oiseau, à mi-vol, juste en face du mur blanc. Et naturellement, dans le cas de la plupart de ces instances le livre blanc, comme son chapitre final en papier, vraiment ressemble le mur blanc. (Deux photographies en particulier ont réduit le livre à l'éclat de la surface de déclarations esthétiques hautement modernistes telles qu'un tableau de Malevitch, Mangold, Marden ou Martin). Le résultat final du *White Book* publié par ROMA avait 888 espaces blancs et huit pages de photographies qui montraient la version ("modèle") originelle, se pliant sur elle même à la façon la plus Deleuzienne, tautologie totale, la photo projet/procéssus est devenue un procéssus/projet d'impression et viceversa.

De façon idéale, naturellement, il y a une autre reconsidération commandée sur mesure du *White Book* qui devrait maintenant comprendre ces trois cent et quelques paroles de meta-discours.

2.4

Ahh – les fenêtres, toujours les fenêtres, les fenêtres qui continuent à retourner et à réapparaître... Toujours en ligne avec la vue orthodoxe de l'histoire de l'art canonique, nous trouvons que "la première photographie permanente du monde" était en réalité la "Vue De sa Fenetre à Gras" de Joseph Nicéphore Niépce, une héliographie avec 8 heures d'exposition prise en 1826.

Les premiers "dessins photogéniques" (ou "photographies" comme Sir John Herschel les nommerait plus tard) que William Henry Fox Talbot aurait jamais fait étaient de ces trois fenêtres du belvedere de son foyer à Lacock Abbey pendant l'été de 1835.

"Juste au moment quand on commence à s'éveiller, peut être en sortant d'un rêve, les yeux luttent pour s'ouvrir et un monde à peine défini commence à prendre forme. La lumière se sépare en lignes et formes au même moment que les souvenirs commencent à s'imposer. Ce moment de la genèse de la vue se trouve merveilleusement représenté ici. Une ouverture sur le monde se matérialise – une fenêtre – mais il s'agit d'une fenêtre fantastique, qui met notre expérience à l'invers et qui laisse passer l'obscur mystère au lieu de la lumière éclatante. C'est une magie naturelle.... La nature a

littéralement dessiné le sujet sur papier, et là, toujours là ou la lumière se trouve présente, apparaît un dépôt d'argent couleur de pourpre. Après une longue exposition – certes beaucoup de minutes et peut être même plus d'une heure – la feuille de papier a été retirée de l'appareil photographique, et l'image de la fenêtre était aussi visible qu'elle le serait jamais."

La peinture a été appelée en d'innombrables occasions "une fenêtre sur le monde". (Et personne n'a jamais fait plus pour compliquer cette notion de ce qui appartient à la peinture avec plus de succès que le surréaliste belge René Magritte.)

On a fait vingt "dessins photogéniques", pas de négatifs, de quelques sept ou huit fenêtres en total, en employant du papier héliographique ("línea azul mediano") et une exposition moyenne de trois minutes.

Les "Daguerrotypes", d'une certaine façon, au fur et à mesure des dessins et des plans, sont également uniques – strictement "positifs" comme n'importe quelle peinture "de la nature": en employant les techniques dont le triumvirat français est le pionnier:

Niéce, Daguerre et Bayard, qui ne sont pas tant les *inventeurs* que les *précurseurs* de l'art de la photographie telle que nous le connaissons et le pratiquons encore aujourd'hui. Ils sont le complément historique parfait à n'importe quel hommage à l'exploit unique de William Henry Fox Talbot, qui est vraiment le fondateur de l'art de la photographie, comme le sait très bien Iñaki Bonillas et comme il le pratique aujourd'hui.

1.3.

"Nous étions en train de visiter le Metropolitan Museum of Art à New York, il y a deux mois. Il y avait une exhibition d'un anglais plutôt inconnu (il ne figurait pas sur ma copie de l'*Encyclopédie de la Photographie*, publiée par la International Center for Photography). Il s'appelait Benjamin Brecknell Turner, un autre pionnier de la mi-siècle de l'art de la photographie, déjà à moitié oublié.

Le frontispice du livre à partir duquel on a choisi ses "Vues Photographiques de la Nature (prises en 1852, 1853 et 1854)" dit que ces "images" ont été imprimées sur papier en employant "le procès de Mr. Fox Talbot."