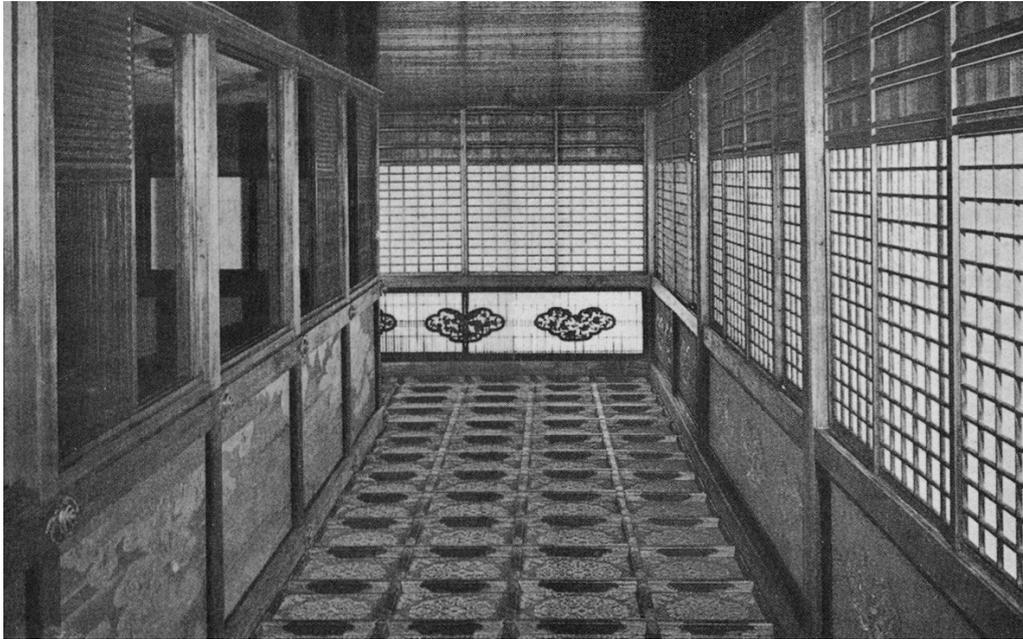


Sonia Voss, “Upending the gaze”

Essay on the occasion of the exhibition ‘Eloge du double’, Galerie Binome, Paris

October 5th - November 26th 2022



Rōka

From the series Point the Fuite, 2022

Archival pigment print on FineArt Baryta paper, mounted on a revolving frame.

The photograph can be manually rotated on 90°, 180° and 270° in both directions.

35 x 56 cm and 100 x 160 cm

[English version,](#)

[Please scroll down for the French version](#)

For a little more than ten years now, Laurence Aëgerter has been exploring para-photographic strategies to examine various characteristics of photography: its physical properties, its cognitive effects, its social functions, its place in art history, but also – and especially – its mysteries and the poetic nature of its relationship to our faculties of perception. Her most recent works grow naturally out of the investigation she has long been conducting through the media of photography, tapestry, installation, sculpture, and other forms. All these works demonstrate her careful attention to the subtle ways in which art affects us as viewers, as well as the admirable freedom with which she manipulates and associates ideas and materials.

Aëgerter’s most recent series, Point de fuite, takes as its point of departure a double-page spread at the centre of Roland Barthes’ Empire of Signs, showing a photograph of a corridor in the Nijo Castle in Kyoto. The image is accompanied by a handwritten inscription of the author, echoed in the final sentence of the book: “Turn the image upside down: nothing more, nothing else, nothing.” Taking this injunction at face value, Aëgerter undertook to examine what happens to this image – and to three others taken from books on Japanese architecture – as well as to our reading of the image, when it is turned. A device attaching the image to the wall, as discrete as it is sophisticated, permits the viewer to rotate the frame on a central axis in four steps, as one would turn a dial.

The cognitive and aesthetic experience that Aëgerter proposes here picks up on an experience we have all had at least once, lying on a sofa at home: with our head at rest in the supine position, we find our familiar environment upended. The lines of the parquet floor are suddenly on the ceiling, the ceiling moulding adorns the floor. Our coordinates jumbled, we fall briefly into a state of hebetation: our living room becomes unrecognizable, our sense of orientation is drawn into question, our faculties of perception thrown into disorder. A caesura appears between our eye and the world. Point de fuite produces on the viewer the same feeling of a disjunction of meaning. This feeling is reinforced by the black-and-white print and by the simplicity of Japanese décor, with its ascetic, unornamented spaces: verticality, an elemental physical principle of our presence in the world and of our aesthetic culture, is destabilized. Each time we rotate the image, we need a certain amount of time to adapt and decipher it. In this short interval of time, in which our brain is forced to re-boot, the image loses its indexical function. It floats.

This obligatory coexistence, in the photographic object, of the referent and its translation into an image, of the signifier and the signified, is without doubt one of the medium's most troubling characteristics. It has furnished ample occasion for reflection in the mind of theorists – the most prominent of which include Barthes himself (who was intrigued by Japanese culture precisely because it offers so many opportunities for examining the relationship between the sign and that which it designates) – as well as ample raw material for the work of artists, notably those who have pushed photography into the realm of abstraction and sought, by rendering the referent unrecognizable, to trouble the supposed transparency of photography. The beauty of Aëgerter's gesture resides, however, in its simplicity: with a single operation, she succeeds in altering our gaze, enabling it to pass through the image and enter another dimension. The image is as it were lightened, relieved of its responsibility to represent. But paradoxically, the very process lending lightness to the image reduces it to an essence: no longer required to render an accounting to reality, the image begins to exist in and for itself. It takes on the status of an autonomous object, with its own intrinsic graphic and physical qualities.

The artist avows that this “caesura in [her] perception ... sometimes feels like a relief”. The various interventions carried out by Aëgerter in effect permit us, as well, to break with our habits as viewers and discover a new relationship with the artwork. The idea of cracking open the image is similarly at the heart of three other series presented in this exhibition. All three were presented in the artist's retrospective at the Petit Palais in 2020-2021; one of them, *Cathédrales hermétiques*, was also shown at the *Rencontres d'Arles* in 2019. We should point out that the *Compositions catalytiques* shown here constitute a new chapter – focused on the paintings of Ruisdael – in the series so named which the artist presented at the Petit Palais.

While the title properly makes reference to chemistry, Aëgerter's *Compositions catalytiques* play with an optical phenomenon. Working with reproductions of landscapes painted by the Dutch artist Jacob van Ruisdael (one work, completing the series, takes an approach significantly different from that described below), Aëgerter has placed – perpendicularly to the vertical plane of the canvas and at differing heights, depending on the composition of each painting – a mirror on a plane extending from the line which, in the painting, separates the sky from the earth's surface. The lower part of the canvas is thus hidden from view, but

the mirror reveals to us another possible landscape. Once the assemblage has been re-photographed, rural landscapes of Ruisdael appear to have been transformed into majestic seascapes – the church bell towers, doubled in the mirror, become sails on boats that glide smoothly, leaving no wake; the water's surface, itself placid, reflects the changing moods of the sky. In the novel simplicity of their compositions and the salient expressivity of the clouds, the images evoke the landscapes of Normandy created by Gustave Le Gray, who was a painter before becoming a pioneer of the medium of photography and developing the technique called *ciel rapporté*. This technique allowed him, by integrating two distinct negatives into a single image during the printing process, to get around the disparity in the luminosity of sky and landscape. For Aëgerter, too, photography is an activity that traffics in manipulation and illusion, where magic holds sway. The doubling of the image in *Compositions catalytiques* – which again involves a reversal, but one that mimics the upside-down inversion produced by the mirror of a reflex camera and observed directly by those who work with a large-format camera – plunges us into a novel space, one that operates a renewal of sense (and of the senses); plunges us into reverie, even meditation.

While *Point de fuite* and *Compositions catalytiques* play with the notion of displacement around a point of rotation or the fine line of a horizon, *Cathédrales* and *Cathédrales hermétiques* introduce that of temporal duration. The photographs – here again found images – are subjected to a modification in time. They are activated and de-activated by light and by the variation of light: *Cathédrales* by the simple device of placing an art book near a window in the setting sun; *Cathédrales hermétiques* by the technically much more sophisticated device of thermochromatic ink, the opacity of which varies according to the UV radiation and heat levels of the available light. These two series re-enact in broad daylight the “miracle” of the dark room: the revelation of the latent image and its progressive darkening and erasure (happily interrupted, in the reality of the laboratory, by the fixing bath). And the word miracle seems appropriate here not so much owing to the fact that we are dealing with religious edifices, but rather because the experience of appearance and disappearance prepared for us by Aëgerter parallels the cosmic phenomenon of the succession of day and night, or the metaphysical experience of death and the eternal cycle of the elements in nature, which never ceases to arouse in us astonishment and vertigo.

[French version](#)

Depuis un peu plus d'une dizaine d'années, Laurence Aëgerter invente des formes para-photographiques pour examiner diverses caractéristiques de la photographie : ses propriétés physiques, ses effets cognitifs, ses fonctions sociales, sa place dans l'histoire de l'art, mais aussi – et surtout – ses mystères et les liens poétiques qu'elle entretient avec notre perception. Ses derniers travaux sont la prolongation d'une recherche déjà déclinée sous forme d'œuvres photographiques mais aussi de tapisseries, installations, sculptures et objets divers. Ils témoignent tout autant d'une attention aux subtils effets que les œuvres d'art produisent sur nous qui les regardons, que d'une liberté admirable dans le maniement et le mariage des idées et des matériaux.

Point de fuite, la série la plus récente d'Aëgerter, a pour point de départ une double page au centre de *L'Empire des signes* de Roland Barthes sur laquelle se déploie la photographie d'un

corridor du château de Nijo à Kyoto. L'image est accompagnée d'une inscription manuscrite – reprise en substance dans la dernière phrase du livre – : « Renversez l'image : rien de plus, rien d'autre, rien ». Prenant au pied de la lettre l'injonction de l'auteur, Aëgerter a entrepris d'examiner ce qui advenait à l'image – ainsi qu'à trois autres, trouvées dans des ouvrages sur l'architecture japonaise – et à notre lecture de cette image, lors de son renversement. Celui-ci se fait au moyen d'un système de fixation au mur aussi sophistiqué que discret, permettant au cadre de pivoter sur lui-même en quatre mouvements, comme en un tour de cadran.

L'expérience cognitive et esthétique proposée par Aëgerter rejoint une expérience que nous avons tous vécue au moins une fois sur notre canapé : la tête en arrière, nous découvrons notre environnement familier soudain bouleversé. Les lignes du parquet se retrouvent au plafond, les moulures ornent le plancher. En découle une brève hébétude, une perte de repères : notre salon est méconnaissable et notre orientation remise en cause, occasionnant un désordre de la perception, une césure entre notre œil et le monde. Le même sentiment de décollement du sens advient dans Point de fuite, renforcé par le noir et blanc et la simplicité des éléments de décor japonais, espaces ascétiques et sans ornements : la verticalité, principe physique de notre présence au monde mais aussi de notre culture esthétique, est mise à mal. À chaque nouveau positionnement, l'image nécessite de la part du spectateur un temps d'adaptation pour être déchiffrée. Dans ce court délai, ce retard à l'allumage de notre cerveau, l'image perd sa fonction indexicale, elle se met à flotter.

Cette coexistence obligée, dans l'objet photographique, du référent et de sa traduction en image, du signifiant et du signifié, est sans doute l'une des caractéristiques les plus troublantes du médium. Elle a alimenté les réflexions des théoriciens, au premier rang desquels Barthes lui-même (qui s'est justement intéressé à la culture nippone pour les nombreuses occasions qu'elle offre de réfléchir au rapport du signe à l'objet désigné), et les travaux de nombreux artistes – notamment ceux qui ont transporté la photographie dans le champ de l'abstraction et cherché ainsi, en rendant le référent méconnaissable, à troubler la supposée transparence de la photographie. La beauté du geste d'Aëgerter réside pourtant dans sa simplicité : par une seule intervention, elle parvient à altérer notre regard et à lui faire traverser l'image pour en atteindre une autre dimension. L'image en est comme allégée, débarrassée de sa responsabilité de représentation. Mais paradoxalement, cette légèreté gagnée est aussi une essentialisation : n'ayant plus de compte à rendre au réel, l'image existe pour elle-même, elle devient un objet en soi, avec ses qualités graphiques et physiques intrinsèques.

Cette expérience de la « césure dans la perception », l'artiste confie la ressentir « parfois comme un soulagement ». Les diverses interventions opérées par Aëgerter permettent en effet de rompre avec nos habitudes de regardeur et libèrent un nouveau rapport à l'œuvre. Cette ouverture de l'image est également au cœur des trois autres séries présentées dans l'exposition, déjà dévoilées au public lors de la rétrospective de l'artiste au Petit Palais en 2020-2021 et, pour Cathédrales hermétiques, aux Rencontres d'Arles en 2019. À noter que les Compositions catalytiques exposées ici sont le prolongement, ciblé sur les œuvres de Ruisdael, de la série homonyme présentée au Petit Palais.

Si leur titre renvoie à la chimie, c'est bien d'abord sur un phénomène optique que les Compositions catalytiques reposent. Travaillant à partir de reproductions de paysages du peintre néerlandais Jacob van Ruisdael (une œuvre complète la série et se distingue sensiblement de l'approche décrite ci-après), Aëgerter a placé, perpendiculairement au plan vertical des tableaux et à des hauteurs variables selon leurs compositions, un miroir dont la ligne coïncide avec celles qui, sur les toiles, séparent les ciels de la surface terrestre. La partie basse du tableau est ainsi escamotée, mais le tain révèle un autre paysage possible. Une fois le dispositif rephotographié, les vues agrestes de Ruisdael apparaissent transformées en majestueuses marines – les clochers des églises, dédoublées, sont des voiles de bateaux qui glissent sans remous, la surface de l'eau reflète les humeurs du ciel avec une parfaite placidité. Dans la simplicité nouvelle de leurs compositions et la prédominance expressive des nuages, elles évoquent les paysages normands du pionnier Gustave Le Gray, qui fut peintre avant d'être photographe et développa la technique dite du ciel rapporté. Celle-ci lui permit, à l'aide de deux négatifs distincts, associés lors du tirage, de contourner la différence de luminosité entre le ciel et le paysage. Chez Aëgerter aussi, la photographie est affaire de manipulations et d'illusion, et la magie opère à plein. Le dédoublement de l'image – qui est ici encore un renversement, mais cette fois une simple inversion haut-bas telle qu'opérée par le miroir de l'appareil photographique et observée par ceux qui travaillent à la chambre – nous plonge dans un nouvel espace, qui est à la fois celui du renouvellement du (et des) sens, de la rêverie, voire de la méditation.

Si Point de fuite et Compositions catalytiques jouent avec la notion de bascule autour d'un point de rotation, d'une fine ligne d'horizon, Cathédrales et Cathédrales hermétiques introduisent une durée ; les photographies – ici encore des images trouvées – sont soumises au temps long. Les œuvres sont activées et désactivées par la lumière et ses variations : Cathédrales par le simple biais d'un livre d'art placé près d'une fenêtre, sous un jour déclinant, Cathédrales hermétiques par celui beaucoup plus technique d'une encre thermochromatique dont l'opacité est fonction des UV et de la chaleur des sources lumineuses en présence. Les œuvres rejouent en plein jour le « miracle » de la chambre noire : la révélation de l'image latente et son progressif mais inéluctable effacement par noircissement (heureusement interrompu, dans la réalité du laboratoire, par le bain fixateur). Et ce n'est pas tant parce que l'on a affaire à des édifices religieux que le terme de miracle s'impose ici, mais à cause du parallèle entre l'expérience de l'apparition/disparition proposée par Aëgerter et le phénomène cosmique de la succession des jours et des nuits, ou encore l'expérience métaphysique de la mort et de l'éternel retour des choses de la nature, qui ne cessent de susciter en nous émerveillement et vertige.