

DUST:  
The Plates  
of the Present

MADELEINE AKTYPI  
ROXANE ALAIME  
LAËTITIA  
BADAUT HAUSSMANN  
DANIELA BALDELLI  
ANTOINE BARBERON  
ANTHEA BEHM  
JESÚS ALBERTO BENÍTEZ  
EMILIE BENOIST  
SIMON BERNHEIM  
JULIEN BETTOLI  
VIKTORIA BINSCHTOK  
JEAN-LUC BLANC  
JULIEN BOUILLON  
JADE  
BOYELDIEU D'AUVIGNY  
GUILLAUME BRESSON  
NANCY BROOKS BRODY  
LAURA BRUNELLIÈRE  
AÏDA BRUYÈRE  
MOLLY JO BURKE  
A.K. BURNS  
ROBIN CAMERON  
JULIEN CARREYN  
DAVIDE CASCIO  
LÉO CHALIÉ  
LORRAINE CHÂTEAUX  
ELÉONORE CHENEAU  
LÉO CHESNEAU  
VICTOIRE COYON  
CÉCILE DAUCHEZ  
RAFFAELLA DELLA OLGA  
NICOLAS DESCOTTES  
CHRIS DOMENICK  
ANTOINE DONZEAUD  
BEN DOWELL  
DROOID5Z  
MIMOSA ECHARD  
SONJA ENGELHARDT  
JOY EPISALLA  
SYLVIE FANCHON  
CAMILA FARINA  
MARINA FAUST  
AMANDA GRACE FINKEL  
BENOIT FOUGEIROL  
THOMAS FOUGEIROL  
IKATIE B FUNK!  
PAUL GACON  
MUNRO GALLOWAY  
MAR GARCÍA ALBERT  
THEO GHIGLIA  
DAIGA GRANTINA  
NATHAN GWYNNE  
HIROSHI HAYAKAWA  
YIN HO  
MY-LAN HOANG-THUY

HELEN HOFFELT  
KATHERINE HUBBARD  
MO HUSAIN  
HERVÉ IC  
JOSEPH IMHAUSER  
BETSY KENYON  
TATIANA KRONBERG  
ANTONIA KUO  
EMMANUEL LAGARRIGUE  
FABIEN LAMARQUE  
NOKUKHANYA LANGA  
LAURA LARSON  
NATHALIE LÉTÉ  
NADIA LICHTIG  
AGNES LUX  
JEAN-BAPTISTE MAITRE  
TANGUI MARCHAND  
HUBERT MAROT  
LINDA MATALON  
KATHY L. MCGHEE  
RAYANE MCIRDI  
ADRIEN MENARD  
DANIELLE  
MICHAX SAMSON  
ANTHONY MILER  
JAMES MILLER  
ZANE MILLER  
JOE NAMY  
BETTIE NIN  
CÉCILE NOGUÈS  
NICK OBERTHALER  
CAMILA  
OLIVEIRA FAIRCLOUGH  
J. PASILA  
JULIE PASILA  
ZOË PAUL  
JIAHAO PENG  
RICHARD PETRY  
LIA PRADAL  
LIBBY PRATT  
CHLOÉ QUENUM  
SHANTA RAO  
RENAUD REGNERY  
PATRICIA REINHART  
CARLOS REYES  
SAMUEL RICHARDOT  
AARON RICHARDSON  
EVARISTE RICHER  
TIM RIETENBACH  
MARLA RODDY  
CLÉMENCE ROUDIL  
GEORGE RUSH  
ANNE LAURE SACRISTE  
PEPO SALAZAR  
LOUP SARION  
ADRIAN SAUER

AMELIA SAUL  
AMY SCHUESSLER  
TAKUJI SHIMMURA  
SUZANNE SILVER  
JULIEN SIRJACQ  
DUNCAN J. SNYDER  
ALLISON SOMERS  
JESSE STECKLOW  
MICHAEL STICKROD  
CAMILLE TALLENT  
TARWUK  
GWENN THOMAS  
JARED THORNE  
AGNÈS THURNAUER  
ALICIA TRÉMINIO  
DELPHINE TROUCHE  
NICKOLAUS TYPALDOS  
FRANCE VALLICIONI  
JÉRÔME VALTON  
EMMANUEL  
VAN DER MEULEN  
SERGIO VERASTEGUI  
YONATAN VINITSKY  
G. WILLIAM WEBB  
CLAIRE ELYCE WIEDMAN  
ISOBEL WOHL  
OFER WOLBERGER  
CARRIE YAMAOKA  
JIA JIA ZHANG

DILUTION ①  
DEVELOPER  
FIXATEUR  
DILUTE CONCENTRATE  
(1+9)

~~STOP BATH~~  
STOP BATH  
(1+19)  
DILUTE

REVELEUR  
DEVELOPER  
1 MN

SOLARISATION  
~

STOP  
BATH  
30 to  
SEC

DEV  
2 MN

① DEV - DEV

WASH



# DUST: The Plates of the Present

Une installation photographique et  
un projet collectif, initiés par  
Thomas Fougeirol et Jo-ey Tang

A photographic installation and a  
collective project, initiated by  
Thomas Fougeirol and Jo-ey Tang

2013 – 2018

004 – 007

INTRODUCTION  
BERNARD BLISTÈNE

008 – 023

CONVERSATION  
MARA HOBERTMAN  
THOMAS FOUGEIROL  
JO-EY TANG

025 – 153

PHOTOGRAMMES/  
PHOTOGRAMS  
2013 – 2016

155 – 165

21 OCTOBRE, 2020  
— 8 MARS, 2021/  
21 OCTOBER, 2020  
— 8 MARCH, 2021  
CENTRE POMPIDOU

167 – 299

PHOTOGRAMMES/  
PHOTOGRAMS  
2017 – 2018

300 – 303

INDEX

304

COLOPHON

CONVERSATION AVEC  
MARA HOBEBMAN  
THOMAS FOUGEIROL  
JO-EY TANG

- MH Le titre de votre projet, *The Plates of the Present*, fait référence à William Henry Fox Talbot, inventeur d'une ancienne technique photographique appelée le calotype. Quel est le lien entre Talbot et la chambre noire collective que vous avez installée à Ivry-sur-Seine en 2013 ?
- JT Entre 1844 et 1846, Talbot a publié six volets de *The Pencil of Nature*, le premier livre illustré avec des photographies et publié dans le commerce. Il avait l'intention d'en publier d'autres, mais le succès n'a pas été au rendez-vous et l'édition a été interrompue, faute de recettes. Lorsque Thomas et moi avons installé la chambre noire à Ivry en 2013, il l'a appelée *DUST* - un clin d'œil à *L'Élevage de poussière* de Marcel Duchamp et Man Ray, publiée en 1920 et considérée rétrospectivement comme l'une des premières photographies surréalistes. C'est dans cette chambre noire que nous avons conçu notre projet *The Plates of the Present*, autour de la technique du photogramme. Traditionnellement, pour réaliser un photogramme, les objets sont placés sur du papier photosensible. La lumière naturelle ou la lumière projetée par une source telle qu'un agrandisseur photographique projette des ombres et expose le papier. Le papier est ensuite immergé dans divers produits chimiques pour révéler et stabiliser l'image : on développe, on arrête le bain et on fixe l'image. L'idée de Talbot de travailler en volets, malgré l'éventualité d'un échec, nous a en quelque sorte permis de construire un projet non délimité dans le temps et de nature indéterminée.
- TF Dès le début, tout est apparu comme très organique, un peu comme une sorte de jardin rempli de plantes diverses. La structure que nous avons mise en place devait donc permettre au projet de grandir, d'évoluer et de muter. Ce projet avait aussi une qualité documentaire, dans le sens où les photogrammes sont une sorte d'enregistrement, d'empreinte de notre époque, du présent.
- JT En repensant à cette sorte de début sans fin, sans but, en dehors de l'économie de l'art et de son écosystème établi, nous nous sommes inspirés d'une citation de Talbot qui semblait tenir lieu de mode d'emploi dans son ouvrage *The Pencil of Nature* :
- « Les planches du présent ouvrage sont imprimées par la seule action de la lumière, sans aucune aide du crayon de l'artiste. Ce sont les images du soleil lui-même et non, comme certains l'ont imaginé, des gravures qui l'imiteraient. »
- MH Thomas, vous avez comparé la chambre noire d'Ivry à une surface sur laquelle chaque artiste invité a laissé une empreinte (selon vos termes, une sorte d'enregistrement journalistique). Pouvez-vous décrire l'espace physique de la chambre noire, ainsi que quelques-unes des multiples façons dont les artistes ont utilisé l'espace ?
- TF À l'origine, le lieu était utilisé comme un espace de stockage. Il fait quatre-vingt mètres carrés avec de très grandes fenêtres donnant sur la rue et sur une cour. Comme je ne l'utilisais pas entièrement, je l'ai divisé en deux : un côté pour la chambre noire, séparée par un double rideau d'un autre espace, lui-même éclairé par la lumière du jour. Mon frère Benoît, artiste photographe et ancien tireur photo, m'a aidé à installer l'agrandisseur et m'a appris les rudiments techniques du papier, des produits chimiques, etc. C'était la première fois que je faisais un photogramme. Le reste de l'installation de la chambre noire a été largement improvisé. Pour préserver la pièce de la lumière, j'ai essayé de l'isoler avec du papier kraft, mais

malheureusement cela n'a pas suffi. J'ai donc agrafé et scotché des morceaux de tissu noir, que j'utilisais à l'époque pour mes peintures, pour couvrir les fenêtres.

JT Une des artistes, Laura Larson, qui est photographe, a dit avoir été frappée par la porosité de la chambre noire avec le monde extérieur. Comme c'est au niveau de la rue, on peut entendre les voitures et les gens qui passent. Elle a trouvé ça troublant car, la plupart du temps, une chambre noire traditionnelle est bien isolée et donne l'impression d'être éloignée du monde extérieur. Cette chambre noire est relativement grande. Les choses sont étalées, il y a de la place pour bouger, ce qui permet des collaborations. Il y en a eu treize : Antoine Barberon et Mimosa Echard, Simon Bernheim et Julien Sirjacq de The Bells Angels, Jean-Luc Blanc et Sylvie Fanchon, Jade Boyeldieu d'Auvigny et Clémence Roudil, A.K. Burns et Katherine Hubbard, Davide Cascio et Delphine Trouche, Victoire Coyon et Adrien Menard d'edition.studio et Paul Gacon, DROOID5Z, Camila Oliveira Fairclough et Emmanuel Van der Meulen, Thomas Fougeirol et Allison Somers, Nick Oberthaler et Samuel Richardot, Lia Pradal et Camille Tallent de Païen, et enfin Tarwuk. Joy Episalla et Carrie Yamaoka, qui sont membres du collectif d'artistes *queer*, fierce pussy (avec Nancy Brooks Brody, également dans le projet, et Zoe Leonard), ont travaillé ensemble dans la chambre noire, mais chacune sur leurs séries personnelles. Elles ont décrit une sorte de danse entrecroisée d'une pièce à l'autre, entre lumière et obscurité.

TF Les artistes sont venus à Ivry pour des durées variables. G. William Webb, le premier artiste du projet, y a travaillé pendant environ deux mois. D'autres sont restés un après-midi ou une semaine. La moyenne était d'environ un ou deux jours. C'était très intéressant de voir ce que les artistes avaient laissé derrière eux. Il doit y avoir des centaines d'objets et de matériaux qu'ils ont apportés, utilisés ou pas : sacs plastiques, bouts de papier, de la peinture, tickets de métro, pochettes de classeur en plastique, tickets de caisse de boulangerie, filets pour les avocats et les oranges, des résidus de plantes et autres petits objets non identifiables.

Pour la plupart des artistes, c'était leur première fois dans la chambre noire, donc même si nous avons demandé à chacun huit tirages pour les archiver, la plupart ont expérimenté davantage et ont produit plus de tirages que ce que nous avons demandé. Finalement le résultat de nombre de ces expériences s'est retrouvé à la poubelle. C'était intéressant de voir quels artistes avaient jeté leurs essais et lesquels n'avaient rien jeté du tout. Parfois, je ne vidais pas les poubelles de la chambre noire avant que dix artistes y aient travaillé. Les photogrammes jetés à la poubelle - dont beaucoup étaient encore humides et collants à cause des produits chimiques - se collaient les uns aux autres et aux mégots de cigarettes, aux sachets de thé, etc. et composaient des formes étranges. Nous avons sauvé certaines de ces sculptures collectives involontaires. Elles rappellent la masse de débris accumulés le long des rives, connue sous le nom de *plastiglomerate*. Appelons-les des « photogrammes-glomerates ». Nous les exposerons peut-être un jour.

JT Les déchets génèrent l'art, qui génère les déchets qui généreront l'art : c'est une circularité.

MH Combien d'artistes sont passés par la chambre noire entre 2013 et 2018 ?

- TF Cent trente-six artistes font partie du projet. Mais nous avons toujours enfreint nos règles. Un petit nombre d'entre eux n'ont pas pu voyager et ont travaillé de leur côté, ailleurs (à New York par exemple).
- MH Avez-vous identifié une réponse « type » à votre invitation à créer une série de huit photogrammes ?
- JT Il y a deux types de participants : ceux qui ont une expérience préalable de la chambre noire du fait de leur pratique artistique ou suite à leurs études, et ceux qui découvrent le procédé. Pourtant, pour chacun d'entre eux, l'hésitation a été la plupart du temps suivie d'une curiosité et d'une adhésion totale au procédé du photogramme ! Dans les cours de photographie aux États-Unis, l'introduction à la création photographique passe souvent par le photogramme. J'ai remarqué que nombre d'artistes européens n'avaient pas cette expérience pédagogique.
- TF J'étais moi-même inexpérimenté dans ce domaine, même si mon frère avait une chambre noire dans les années 1980. Donc dès le début, j'ai voulu inviter des personnes qui n'avaient jamais fait de photogrammes et qui ne venaient pas du milieu de la photographie. Nous avons contacté des artistes évoluant dans la peinture, la sculpture ou l'installation. Il est vrai que le photogramme ne fait pas partie des travaux classiques demandés par les écoles d'art en France.
- JT La première particularité du photogramme à laquelle on pense, c'est qu'il permet d'expérimenter concrètement les différentes modulations de lumière, les différents niveaux de contraste, et d'apprendre à utiliser l'agrandisseur et les produits chimiques. On apprend rapidement comment de petites variations — un dixième de seconde d'exposition — peuvent produire des résultats extrêmement différents.
- TF Chaque fois qu'un ou une artiste venait dans la chambre noire, surtout si c'était la première fois, je restais au moins une heure pour m'assurer qu'il ou elle était à l'aise avec le procédé. Le moment où les artistes voyaient leurs images apparaître pour la première fois sur le papier photosensible dans le révélateur chimique était magique, comme lorsqu'on fixe un feu de cheminée ou que l'on regarde les lumières changeantes qui apparaissent la nuit.
- Le photogramme est construit sur une technique simple, mais qui permet d'obtenir des nuances. J'ai été captivé par les artistes de la jeune génération qui réinventent le vocabulaire en introduisant des traces primitives dans leurs expérimentations. Anthea Behm, Aïda Bruyère, Léo Chalié, Daiga Grantina et Fabien Lamarque ont joué avec la chimie de manière inhabituelle. Roxane Alaïme, Alicia Trémínio et bien d'autres ont expérimenté la solarisation. Guillaume Bresson, Ben Dowell, Éléonore Cheneau, Linda Matalon, James Miller et Tanguy Marchand ont produit dans leurs photogrammes des empreintes directement au contact de l'objet, comme une photocopieuse.
- JT Allison Somers et toi-même, ainsi que Jesús Alberto Benítez et Mar García Albert avez exploré la capacité sculpturale du papier en le dépliant et en le pliant. Certains artistes ont renoncé à la lumière dans l'agrandisseur de photos en utilisant des appareils mobiles (Julien Bouillon, Loup Sarion, Rayane Mcirdi, JiaHao Peng) ou même des pétards (Nicolas Descottes). Et Nancy Brooks Brody a fait osciller les rideaux qui séparaient les deux côtés de la chambre noire pour permettre à la lumière de passer afin d'exposer ses tirages.

- MH Comment les artistes en sont-ils venus à participer à ce projet ? Quelles instructions, s'il y en a eu, et quels matériaux leur avez-vous fournis ?
- JT Il n'y a pas eu d'appel ouvert. Nous avons laissé circuler le projet comme une rumeur. À Paris, nous l'avons immiscé dans les conversations et, si cela éveillait l'intérêt de quelqu'un, nous lui réservions un moment pour qu'il ou elle vienne d'abord voir la chambre noire. En réalité, il n'a pas été facile de convaincre les gens de venir à Ivry qui se trouve au delà du périphérique, même si la ville est accessible par l'avant-dernier arrêt de la ligne de métro. Nous n'avions pas de budget ni de soutien institutionnel. Nous avons dit qu'il ne s'agissait pas d'un projet curatorial. Ceux qui étaient éloignés de Paris et qui enseignaient demandaient des subventions à leurs universités pour venir ou faisaient un détour à l'occasion de leurs déplacements. Les membres du groupe new-yorkais DROOID5Z, qui travaillaient en free-lance pour des entreprises de transport d'œuvres, sont venus pendant leurs jours de congés travailler dans des foires d'art en Europe[1]. Julien Sirjacq a fait venir ses étudiants de l'atelier de sérigraphie de l'École des beaux-arts de Paris. Je pense que notre projet a attiré ceux qui croient en la capacité et la vitalité des artistes, au-delà des économies, des écosystèmes et des logiques établies.
- TF Nous avons invité les artistes à réaliser huit tirages. C'était à peu près le seul cadre. Nous fournissions dix feuilles de papier, les produits chimiques et souvent le déjeuner, parce que j'ai toujours aimé faire connaissance avec ceux qui venaient. Certains artistes sont arrivés avec des éléments et des objets spécifiques avec lesquels ils voulaient travailler, d'autres sont arrivés les mains vides. La série de huit tirages n'est en fait qu'une sorte de documentation, une preuve physique que l'artiste est venu et a participé au projet. Quand vous voyez l'ensemble du projet installé, comme ce sera le cas au Centre Pompidou, c'est très concret, mais ce n'est aussi que du papier... une archive.
- MH *The Plates of the Present* comprend aujourd'hui mille trente et un photogrammes et été acquis par le Centre Pompidou. Le fait qu'il soit entré dans la collection d'un musée d'art change-t-il la nature ou la perception de ce projet que vous avez souvent décrit comme « archivistique » et « documentaire » et beaucoup moins fréquemment comme une « œuvre d'art » ?
- TF Nous avons entamé une conversation avec Karolina Ziębińska-Lewandowska, conservatrice de la photographie de Pompidou, puis nous avons rencontré Florian Ebner, conservateur en chef de la photographie. Je ne pensais pas que le musée serait intéressé par le projet, mais finalement, nous voilà ! Le terme « archive » n'a pas le sens que l'on entend habituellement. En général, il fait référence à une documentation autour d'événements ou d'objets du passé. Mais là, il nous a donné, aux artistes et à nous, plus de liberté et nous a permis d'éviter le piège que représente le statut d'« œuvre d'art ». Cela nous a donné un cadre plus large incluant les amitiés, les alliances et le réseau, nous permettant de penser le projet comme un enregistrement continu de traces et de performances de la chambre noire.
- JT Les attentes concernant le lieu potentiel de conservation de cet ensemble de tirages témoignent bien de l'aspect insaisissable du projet. D'une part, il s'agit de l'histoire de la création d'un corpus d'images, qu'une institution pourrait considérer comme des œuvres d'art. D'autre part, les tirages sont les documents d'une expérience collective. Cela

suscite des questions pour les institutions : comment la dimension collective du projet peut-elle être préservée et communiquée au public ? Comment une institution peut-elle conserver l'esprit et l'aspect éphémère de ces projets ?

En parlant de documents, certains artistes ont utilisé des documents historiques pour présenter leurs photogrammes, essentiellement en insérant une archive dans une autre. Jared Thorne, un photographe afro-américain, a utilisé les rapports d'autopsie d'hommes noirs non armés — Michael Brown, Jonathan Ferrell, Ezell Ford, Ronald Johnson, Terrance Kellom, Trayvon Martin, Kendrec McDade, Laquan McDonald — tués par la police. Il en a tiré des images négatives pour ses photogrammes, avec des contours blancs sur le fond noir. Voici comment Jared décrit le travail qu'il a réalisé pour *The Plates of the Present* :

« En utilisant les rapports du médecin légiste et les principes fondamentaux de la chambre noire, j'ai pu manipuler physiquement et rendre visibles ces documents qui, je crois, soulignent l'histoire de l'identité masculine noire aux États-Unis. »

Dans une autre série, Joseph Imhauser a utilisé le traité des Potawatomi de 1832 comme matériau de base, imprimé à son échelle originale, pour relier l'histoire de la violence coloniale et celle de la suprématie blanche à l'époque actuelle.

MH Avez-vous essayé de résoudre ces questions liées à l'éphémère et au collectif lorsque vous avez exposé le projet par le passé (en 2015 à New York et en 2017 à la Galerie Praz-Delavallade à Paris) ? L'exposition au Centre Pompidou est-elle différente des installations précédentes, plus définitive et complète peut-être ?

JT Revenons à l'époque précédant Baxter St./Camera Club of New York. Dès le début, le projet s'est révélé poreux, malléable et adaptable à diverses situations et conditions. Exposer les tirages n'a jamais été le but du projet et les premières actions étaient auto-organisées.

Nous avons commencé à montrer les photogrammes dès la première année du projet. En 2013, nous avons exposé ces premiers photogrammes au Chalet, l'atelier de l'artiste Shanta Rao dans le quartier de Belleville à Paris. À ce moment-là, seuls sept artistes environ y avaient participé et nous avons incorporé un tirage de chacun d'entre eux dans une exposition de groupe. Le projet *The Plates of the Present* s'auto-génère car il est façonné par les décisions prises par les participants au fur et à mesure. Par exemple, le premier participant, G. William Webb, a réalisé huit tirages de trente centimètres sur quarante, ce qui est devenu la norme, bien qu'il y ait beaucoup d'exceptions. Les artistes ont pu faire des séries de six ou de neuf tirages, ou utiliser des formats de papier plus petits.

Un peu plus tard, au cours de cette même année, nous avons invité DROOID5Z à donner un concert dans la salle de musique du sous-sol de La Cantine, dans le même quartier. Nous avons installé les tirages qu'ils avaient réalisés collectivement et individuellement la veille au soir dans cet espace semblable à une grotte. D'une certaine manière, l'éphémère et le collectif n'étaient donc pas « montrés » mais « activés ». Une autre façon de répondre à cette question serait de dire que nous ne faisons pas porter le poids d'une quelconque responsabilité sur les expositions elles-mêmes. Les œuvres d'art n'ont pas à faire tout le travail.

TF La présentation suivante a eu lieu à Baxter St. qui n'est pas un simple « *white cube* ». Sonel Breslav a été commissaire de l'exposition et a co-publié le premier livre sur le projet par le biais de sa marque Blonde

Art Books, en collaboration avec Secretary Press, dirigée par le New Draft Collective (Libby Pratt et Michi Jigarjian). Sonel a eu l'idée de montrer toutes les tirages, nous avons donc adapté l'installation à différentes tailles de mur. Il n'y avait pas de chronologie dans l'installation en raison de la disposition de la galerie.

JT Sonel a exploité la nature archivistique du projet qui est devenu notre façon d'exposer les photogrammes à partir de ce moment : montrer ce que nous avons fait jusqu'ici, en restant arrimés au présent.

TF En 2017, à la galerie Praz-Delavallade qui a un espace plus traditionnel, de type « *white cube* », nous avons pu faire une installation chronologique, en affichant les photogrammes en lignes et en colonnes. La présentation au Centre Pompidou suit cette logique. La chronologie permet à toutes les connexions esthétiques entre les séries d'émerger d'elles-mêmes. La comparaison entre les artistes du début en 2013 et 2014 — les « années d'origine » — avec ceux de 2017 et 2018, révèle la qualité involutive — pour reprendre le terme de Deleuze — du projet collectif.

JT Mais l'exposition au Centre Pompidou elle-même ne me semble pas plus définitive ou complète que les précédentes. Peut-être qu'elle marque plutôt un début.

MH Au moment où nous parlons, le monde est encore sous le choc de la pandémie dévastatrice de COVID-19 et cette toile de fond apporte une nouvelle résonance à absolument tout, même, et peut-être surtout, à ce qui s'est passé avant la pandémie. Ces derniers mois, l'expression « Seuls, mais ensemble » a souvent été utilisée pour décrire le phénomène d'isolement simultané des personnes dans le monde entier. Cette phrase apparemment paradoxale m'a rappelé l'expérience de la chambre noire décrite par Jo-ey il y a quelques années, lorsque nous avons discuté pour la première fois de *The Plates of the Present*. Bien que les artistes ayant participé aient travaillé seuls dans la chambre noire (pour la plupart), ils ont fait partie d'une communauté beaucoup plus vaste. Votre projet met en relation des personnes qui ne se sont peut-être jamais rencontrées (et ne se rencontreront peut-être jamais) grâce à une expérience commune unique. J'imagine que vous y avez beaucoup réfléchi au cours des derniers mois. Comment la pandémie a-t-elle remodelé ou recontextualisé *The Plates of the Present* ?

JT Alors que le confinement a commencé à la mi-mars aux États-Unis et en Europe, la programmation de l'exposition au Centre Pompidou nous a incité à réfléchir aux conditions simultanées de solitude et de connexion. Faire face à la pandémie a fait écho à l'expérience de la solitude dans la chambre noire, qui met chacun de nous en relation, de manière simultanée, avec quelque chose de plus grand que soi-même. Pendant le confinement, nous avons entendu parler d'artistes qui avaient des flashbacks de la chambre noire d'Ivry alors même qu'ils étaient en train d'imaginer comment aller de l'avant dans un monde où les choses devenaient indéfinies et comment ils pourraient se servir du sentiment d'ouverture de *The Plates of the Present* pour concevoir un nouveau modèle de travail pour l'avenir.

Nous vivons une perte — une perte de vies humaines, c'est certain — mais aussi une perte du sens du temps, où les minutes, les heures et les jours semblent élastiques et paradoxaux. Travailler dans une chambre noire est similaire en cela à la texture des secondes. L'attente de la révélation du photogramme induit un étrange aplatissement du temps. Dix secondes semblent durer dix heures.

- TF Nous n'aurions pas pu réaliser ce projet aujourd'hui, à cause des restrictions de voyage en vigueur. La chambre noire était un espace qui appartenait à tous ceux qui y ont participé mais, aujourd'hui, il semble impossible de partager cette chambre noire comme un abri. Lorsque vous créez de l'art, il y a toujours une cristallisation avec l'espace lui-même. Gaston Bachelard a parlé du coin comme d'un espace pour l'imaginaire. À la fin de la session de chaque artiste, la chambre noire était également devenue leur espace.
- JT Peut-être que la chambre noire est ce coin du monde auquel on ne peut accéder mentalement qu'*a posteriori*. Elle nous donne du pouvoir en cette période de changement où nous avons souvent l'impression d'être acculés dans un coin. Mais cela peut être un espace, non pas pour s'échapper, mais plutôt pour démanteler, construire et reconstruire.
- MH Vous avez mentionné la possibilité d'installer la chambre noire dans d'autres villes et vous avez évoqué l'idée que d'autres artistes prennent le relais à un moment donné. Maintenant que le projet *The Plates of the Present* en tant que tel appartient au Centre Pompidou, quel est son avenir? Comment vit-il?
- JT Au Centre Pompidou, toutes les séries de photogrammes resteront ensemble, mais pourront aussi être mises en dialogue. Cela permettra de recontextualiser le travail individuel d'un artiste au sein de la collection et dans d'autres expositions. Je suis fasciné par ces possibilités alors que le projet évolue maintenant au-delà de sa structure initiale. Les artistes étant dispersés au sein de l'institution, ils créent des ondulations dans *The Plates of the Present*.
- TF À un moment donné, Florian Ebner a dit: « Vous devriez continuer. » Nous avons cependant pensé qu'il était important d'avoir une date limite. Le projet s'est donc officiellement terminé en août 2018. Les protocoles, la structure et l'esprit du projet pourraient être réactivés par d'autres personnes de leur propre initiative. Mais nous pensons que cela devrait s'articuler autour du photogramme, car cette technique se situe à l'intersection de plusieurs disciplines, dont l'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle a su exploiter le potentiel, en expérimentant les tensions entre le *ready-made*, la performance, la sculpture, la photographie, la peinture et les techniques d'impression.
- JT Et comment ces tensions pourraient-elles se manifester dans le contexte et le climat politique actuels?
- TF Personnellement, je pense que nous avons besoin d'un autre type de projet, sous une nouvelle forme. Les collaborations sont devenues très importantes pour moi au cours de la dernière décennie. Ce projet en a généré d'autres, parallèles, comme *INTOTO* où, avec Julien Carreyn et Pepo Salazar, qui ont tous les deux participé au projet initial, nous collectons et montrons des « choses » et des matériaux provenant d'ateliers d'artistes qui n'ont pas le statut d'œuvre d'art.
- JT Cela me rappelle ce que tu disais sur le fait que les déchets de la chambre noire deviennent des sculptures.  
L'expérience de ce projet m'a permis de mieux connaître et d'estimer le non-défini, sur le long terme, et de travailler avec d'autres personnes et avec des artistes au-delà des cadres existants. Cela m'a apporté une constante. Seul, mais ensemble.

CONVERSATION WITH  
MARA HOBEBMAN  
THOMAS FOUGEIROL  
JO-EY TANG

- MH Your project's title, *The Plates of the Present*, is a reference to William Henry Fox Talbot, inventor of an early photographic technique called the calotype. How does Talbot relate to the communal darkroom you set up in Ivry-sur-Seine in 2013?
- JT Between 1844 and 1846 Talbot published six installments of *The Pencil of Nature*, the first commercially published book to be illustrated photographically. He intended to publish more, but the endeavor was not a financial success and was cut short. When Thomas and I set up the darkroom in Ivry in 2013, he named it DUST—a nod to Marcel Duchamp and Man Ray's *Élevage de poussière (Dust Breeding)*, 1920, which might be seen, in retrospect, as one of the first Surrealist images. DUST was the site where we organized *The Plates of the Present* around the photogram technique. Conventionally to make a photogram, objects are placed on photosensitive paper; natural light or light projected by a source such as a photo enlarger casts shadows and exposes the paper. The paper then is submerged into various chemicals to reveal and stabilize the resulting image—developer, stop bath, and fix. Talbot's idea of working in installments, and his eventual failure, gave us a kind of permission to proceed with the undefined and open-ended nature of the project.
- TF From the start, everything felt very organic, kind of like a garden with many different plants. The structure we set up allowed the project to grow, evolve, and mutate. There was also a journalistic quality in the ways the photograms provide a record of people, of our own time, the present.
- JT In thinking about a beginning with no end, no goal, operating outside of an established art economy and ecology, we turned to a statement by Talbot, that appeared as a notice inserted into the *The Pencil of Nature*:  
“The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.”
- MH Thomas, you've likened the Ivry darkroom itself to a plate, on to which each visiting artist leaves an imprint (like you say, a journalistic record of sorts). Can you describe the physical space of the darkroom as well as some of the various ways in which artists have used the space?
- TF The space was originally used as my storage. It is 80 square meters with very large windows facing the street and a courtyard. Since I wasn't using the whole space, I split it into two. One side was the darkroom, separated by a double curtain to the daylight room. My brother Benoit, a photographer and former printer, helped me set up the photo enlarger and taught me the basics of paper, chemicals, etc. It was the first time I had made a photogram. The rest of the darkroom set-up was very improvisational. To make the room light-safe, I tried blocking the light with Kraft paper, but it obviously did not work. So I stapled and taped pieces of black fabric I was using in my painting at the time to cover up the windows.
- JT One of the artists, Laura Larson, who is a photographer, mentioned she was struck by the porosity of the darkroom to the outside world. Because it was on street level you could hear cars and people walking by. She found this unsettling because a traditional darkroom would be well-insulated and makes one feel removed from the outside world. The darkroom is also relatively large. Things are spread out, there's

room to move around, enabling collaborations, and there were thirteen (Antoine Barberon & Mimosa Echard; Simon Bernheim & Julien Sirjacq of The Bells Angels; Jean-Luc Blanc & Sylvie Fanchon; Jade Boyeldieu d’Auvigny & Clémence Roudil; A.K. Burns & Katherine Hubbard; Davide Cascio & Delphine Trouche; Victoire Coyon & Adrien Menard of edition.studio & Paul Gacon; DROOID5Z; Camila Oliveira Fairclough & Emmanuel Van der Meulen; Thomas Fougeirol & Allison Somers; Nick Oberthaler & Samuel Richardot; Lia Pradal & Camille Tallent of Païen; Tarwuk). Joy Episalla and Carrie Yamaoka, who are members of queer art collective fierce pussy (along with Nancy Brooks Brody, also in the project, and Zoe Leonard), spent time together in the darkroom but worked on their individual series. They described a kind of crisscross dance alternating between the two rooms, between light and darkness.

TF Artists would come to Ivry for different amounts of time. G. William Webb, the first artist in the project, worked there for about two months. Others stayed for an afternoon or a week. The average was about one or two days. It was very interesting what people have left behind. There must be hundreds of objects and materials that people brought and maybe did or didn’t use: plastics, scraps of paper, paint, metro tickets, plastic binder sleeves, bakery receipts, netting bags that held avocados and oranges, residues of plants, and other unidentifiable small items.

For most artists, it was their first time in a darkroom, so even though we requested eight prints from each for the archive, most experimented with more. A lot of these experiments would wind up in the trash. It was interesting to see which artists threw away their tests and which did not throw away anything at all. Sometimes I wouldn’t empty the darkroom garbage bins until ten artists had worked. The trashed photograms—many of which were still wet and tacky from the chemicals—would stick to each other and to cigarette butts, tea bags, etc., turning them into strange forms. We’ve saved some of these unintentional collective sculptures. They recall the mass of debris along shorelines known as plastiglomerate. Let’s call ours “photogramglomerates.” Maybe we will exhibit these at some point.

JT Trash generating art generating trash generating art—a circularity.

MH How many artists came through the darkroom between 2013 and 2018?

TF We have 136 artists in the project. But we were always breaking our rules. A small number of them actually couldn’t travel and worked elsewhere on their own, such as in New York.

MH Did you find that there was any kind of “typical” response to your invitation to come and create a series of eight photograms?

JT There are two types of participants: those who had prior darkroom experience from their art practices or studies, and those who were new to the process. For both groups, a sense of hesitancy often was followed by curiosity and complete devotion to the photogram process! In photo classes in the US, a photogram is often the introduction to image-making. But, I noticed, a lot of the European artists did not have this pedagogical experience.

TF I myself was new to the process, even though my brother had a darkroom in the 1980s. From the start I was eager to invite people who had never done photograms and who didn’t come from a photography

background. We reached out to those who work in painting, sculpture, or installation. It's true that the photogram is not a standard art school assignment in France.

JT As a typical first assignment, the photogram provides an entry into how to modulate light to create different levels of contrast as well as how to use the enlarger and the chemicals. You learn quickly how small shifts—a 1/10 of a second of exposure—can produce wildly different results.

TF Each time an artist would come, especially someone who was new to the darkroom, I would stay for at least an hour to make sure they were comfortable with the process. The moment the artists see their images appearing for the first time on the photosensitive paper in the developer is magical, like staring at a fireplace or moody magical lights that appear at nighttime.

The photogram is built on a simple technique, but it allows for nuances. I was drawn to artists from a younger generation who are reinventing the vocabulary with primitive traces in their experimentation. Anthea Behm, Aïda Bruyère, Léo Chalié, Daiga Grantina, Fabien Lamarque played with the chemicals in unusual ways. Roxane Alaïme, Alicia Tréminio, and many others experimented with solarization. Guillaume Bresson, Ben Dowell, Éléonore Cheneau, Linda Matalon, James Miller, and Tangui Marchand generated their photograms as contact prints, like a photocopier.

JT And you and Allison Somers, Jesús Alberto Benítez, and Mar García Albert explored the sculptural capacity of paper by unflattening and folding it. Some artists were forgoing the light in the photo enlarger and instead using mobile devices (Julien Bouillon, Loup Sarion, Rayane Mcirdi, JiaHao Peng) or even firecrackers (Nicolas Descottes). Nancy Brooks Brody swayed the curtains that separated the two sides of the darkroom to allow light to seep through to expose her prints.

MH How did artists come to participate in this project and what instructions, if any, and materials did you provide?

JT There was no open call. We let it circulate as a rumor. In Paris, we dropped it into conversations, and if it piqued someone's interest, we set up a time for them to first come check out the darkroom. It was actually not easy to convince people to come to Ivry, which is outside the boundary of Paris but accessible at the second-to-last stop on the metro. We didn't have a budget or institutional support. We said it was not a curatorial project. Those not near Paris who teach would apply for grants from their universities to come, or make a detour in their other travels. Members of the New York art noise band DROOID5Z, who freelanced for art shipping companies, came on their off-days working at art fairs in Europe. Julien Sirjacq brought in his screenprinting class from l'École des beaux-arts de Paris. I think our project attracted those with a belief in the capacity and life works of artists beyond established economies, ecologies, and logic.

TF We invited artists to make eight prints. That was pretty much the only framework. We would provide ten sheets of paper, the chemicals, and lunch because I always enjoyed getting to know everyone who came. Some artists came prepared with specific elements and objects they wanted to work with and some arrived with nothing. The set of eight

prints is really just a kind of documentation: physical proof that the artist came and participated in the project. When you see the entire project installed, as it will be at the Centre Pompidou, it is very physical, but it is also just paper... an archive.

MH *The Plates of the Present* now comprises 1031 photograms and has been accessioned by the Centre Pompidou. Does the fact that it has entered into the permanent collection of an art museum change the nature or perception of this project, which you've often described as "archival" and "documentary," and much less frequently as an "artwork"?

TF We began a conversation with Karolina Ziębińska-Lewandowska, a photography curator at the Centre Pompidou, and then met with Florian Ebner, the chief photography curator. I never thought the museum would be interested in the project, but here we are! The term "archive" is a contradiction. Usually, it refers to documentation around something in the past. But here, it gave us and the artists more freedom and allowed us to avoid the trap that is the status of the "artwork." That gave us a larger framework towards friendships, alliances, and networks, to think of the project as a continual recording of the traces and performances of the darkroom.

JT The expectation of where this collection of prints could reside is indicative of the slippery status of the project. On the one hand, it relates to a history of image-making in which an institution might consider them as works of art. On the other hand, the prints themselves are documents of a collective experience. The collection and the prints prompt questions for institutions: How might the nature of collective projects be preserved and communicated to the public? How does an institution hold the spirit and the ephemeral aspects of these projects?

Speaking of documents, some artists used historical documents to render their photograms, essentially by inserting one archive into another. Jared Thorne, an African American photographer, used autopsy reports of unarmed black men — Michael Brown, Jonathan Ferrell, Ezell Ford, Ronald Johnson, Terrance Kellom, Trayvon Martin, Kendrec McDade, Laquan McDonald — who had been killed by police, to produce negative images for his photograms, white outlines on black backgrounds. Here's how Jared describes the work he made for *The Plates of the Present*:

"By using the medical examiner reports and the fundamental principles of the darkroom I was able to physically handle and render visible these documents that I believe underscore the history of black male identity in the United States."

In another series, Joseph Imhauser used a US treaty with the Potawatomi from 1832 as source material and printed it to its original scale, to connect the history of colonial violence and white supremacy to the present moment.

MH Have you tried to resolve these issues related to ephemerality and collectivity when you've exhibited the project in the past: in 2015, at Baxter St./Camera Club of New York and in 2017, at Praz-Delavallade gallery in Paris? Does the exhibition at the Centre Pompidou feel different from previous installations — more final and complete, perhaps?

JT Let's go back to the time before the exhibition at Baxter St./Camera Club of New York. From the beginning, the project has been malleable and adaptable to different situations and conditions. Showing the prints was never the goal of the project, and the early activities were self-organized.

We began showing the photograms in the first year of the project. In 2013, we showed the early photograms at Le Chalet, artist Shanta Rao's studio in the Belleville neighborhood of Paris. At that point, only about seven artists had participated, and we incorporated one print from each into a group exhibition. *The Plates of the Present* is self-generative as it is informed by its participants' decisions along the way. For example, the first participant, G. William Webb, made eight prints using 30 by 40 cm papers, so that became the standard, though quirks abound. Some artists employed smaller paper sizes or made a series of six or nine prints.

Later that year, we invited DROOID5Z to play a gig at the basement music venue of La Cantine in the same neighborhood, and we put up the prints they made collectively and individually the evening prior at the cave-like space. So in a way, ephemerality and collectivity were not "shown" but were "activated." Another way to answer this is that we are not putting the responsibility onto the exhibitions. The artworks don't have to do all the work.

- TF The next presentation was at Baxter St., which was not a simple white cube. Sonel Breslav curated the exhibition and copublished the first book on the project through her imprint Blonde Art Books, in collaboration with Secretary Press, run by New Draft Collective (Libby Pratt and Michi Jigarjian). Sonel had the idea to show all the prints, so we adjusted the installation to fit different wall sizes. There was no chronology to the installation due to the gallery's layout.
- JT Sonel tapped into the archival nature of the project, and that became a model for exhibiting these prints from that point on: to show what we've done so far, always tracking the present.
- TF In 2017 at Praz-Delavallade, a more traditional gallery space, we were able to do a chronological installation, displaying the photograms in rows and columns. The presentation at the Centre Pompidou follows that logic. Chronology allows any aesthetic connections between the artists' series to emerge on their own. Comparing the artists at the beginning in 2013 and 2014—the "early years"—with those in 2017 and 2018 reveals the involutive quality—to borrow Deleuze's term—of the collective project.
- JT But the exhibition itself at the Centre Pompidou doesn't feel more final or complete to me than the past. Maybe, rather, it signals a beginning.
- MH As we speak, the world is still reeling from the devastating COVID-19 pandemic, and this backdrop brings new relevance to everything—even, and perhaps especially, things that happened before the pandemic. In recent months, the phrase "alone together" was often used to describe how people across the globe were experiencing isolation at the same time. This seemingly paradoxical phrase reminded me of the darkroom experience Jo-ey described a few years ago when we were first discussing *The Plates of the Present*. Although participating artists worked in the darkroom alone (for the most part), in doing so they became part of a much larger community. Your project connects people who may have never met (and maybe will never meet) through a unique shared experience. I imagine this is something that you have been thinking about a lot over the past few months. How did the pandemic reshape or recontextualize *The Plates of the Present*?
- JT As confinement began in mid-March in the US and Europe, planning the exhibition at the Centre Pompidou prompted us to think about

the concurrent conditions of solitude and connectedness. Facing the pandemic echoed the experience of being alone in the darkroom yet connected each of us to something larger and beyond one's self. During confinement we heard from artists having flashbacks to the Ivry darkroom as they were imagining how to move forward in a world where things were becoming undefined, and how they might apply the sense of openness of *The Plates of the Present* towards a new model of working in the future.

We are experiencing a loss—of lives, yes—but also a loss of the sense of time, where minutes and hours and days seem elastic and paradoxical. Working in a darkroom is similar in that the texture of seconds while waiting for the photogram to emerge induces a strange flattening of time. Ten seconds blurs into ten hours.

- TF We wouldn't have been able to do this project now, with travel restrictions in place. The darkroom was a space that belonged to all who have participated. Nowadays, it seems impossible to share this darkroom as a shelter for us all. When you produce art, there is always a crystallization with the space itself. Gaston Bachelard talked about the corner as a space for imagination. I could feel that at the end of each artist's session, that the darkroom had become their space too.
- JT Perhaps the darkroom is that corner in the world that we can access mentally from now on. During this time of change, remembering the darkroom is empowering. When we feel like we are backed into a corner (as so many of us often do), the example of the darkroom can remind us that a corner can be a space not to escape from, but to dismantle, construct, and reconstruct.
- MH You've mentioned the possibility of setting up the darkroom in other cities as well as the idea that other artists might take over at some point. Now that *The Plates of the Present* as it stands belongs to the Centre Pompidou, what is the future of the project? How does it live on?
- JT At the Centre Pompidou, each photogram series will stay together but can also be put into new dialogues, allowing for the recontextualization of an individual artist's work within the collection and in other exhibitions. I am fascinated by these possibilities as the project moves beyond its own structure. The artists being dispersed within the institution and creating ripples of *The Plates of the Present*.
- TF At one point Florian Ebner said: "You should keep going." We felt however that it was important to have a cut-off date, and so *The Plates of the Present* officially ended in August 2018. The protocols, structure, and spirit of the project could be activated by others on their own. But we feel that it should be based around the photogram, which sits in the intersection of disciplines, as the early-20th-century avant-garde harnessed its potential in exploring the tension between ready-made, performance, sculpture, photography, painting, and printmaking.
- JT And how those tensions might play out in our current conditions and political climate.
- TF Personally, I feel a need for another type of project with a new shape. Collaborations have become very important to me in the past decade, with this project generating other concurrent projects, such as INTOTO, where I, along with Julien Carreyn and Pepo Salazar, who are

both also participants, collect and show “things” and materials from artist studios that do not have the status of artworks.

JT

It reminds me of what you were saying about the trash from the darkroom becoming sculpture.

The experience of this project sustains me with the knowledge and the value of the undefined, of the long-term, to work alongside others and artists beyond existing frames. It has provided me with a constant. Alone, together.