

In a culture where the world and images are more intertwined than ever, the world itself seems to have become an image. Back in the late 1930s Martin Heidegger described the “Age of the World Picture,” meaning a world understood as image. In an era dominated by social media where images are sent around the world electronically, this world-as-image most of all means that photographic practice has become a means of social participation. Human experience is automatically conceived of in photographic and filmic terms; as a result, it is consistently aestheticized as well as reified as a commodity. Jean-Luc Nancy writes: “The more widely images are distributed, the more manifold forms they take, the more powerful their effect, the stronger the suspicion that the image and images are more deceitful than ever.” Once the claim to a documentary function in capturing a real moment has collapsed, the active role of the individual in society and the production of the subject enter the equation. After all, the “deployment of images pictures pictoriality for communicative purposes creates a zone of political action and behavior [...] Though this visual environment shapes and informs, its constituent instability and variability creates a zone for transformative criticism and action. Visual space is indivisibly embedded in the social dimension.” What, then, can the representational methods of film and photography hope to teach us about global societies and their political centers? To what degree can photography and film seek to depict narrative “memory spaces” in which the diverse layers contextualizing an image accrete like so many strata?

The artist Sylvain Couzinet-Jacques explores the documentary, artistic, and sociocritical potential of contemporary filmic and photographic strategies. Using large-scale installations incorporating both multi-hour film visuals on numerous projection

surfaces and soundscapes, he creates an associative and immersive experiential space where viewers become active observers of essentially everyday and banal scenarios. Meticulously selected framed images that elide the medial boundary between photography and film show young people of different ages and with different skin colors in smaller and larger groups, gathering at what appears to be a public square. Dressed in jeans, t-shirts, sports trousers, and hoodies, they chat, smoke, skateboard, play with their phones, and throw their arms around each others’ shoulders. The artist’s images are all in portrait format, testifying to the ubiquity of smartphone-based photography. Longshots, close-ups, and extreme close-ups alternate with traditional image formats such as group photos, portraits, and architectural photographs. By eschewing the stylistic device of the camera pan, Couzinet-Jacques taps into the photographic potential and its image framing within film all the more convincingly.

Repeatedly, the artist foregrounds the characteristically urban afunctional fragments surrounding the young people on their island demarcated by a constant flow of multi-lane traffic. The pastel skies above the filmed scenes imbue the metropolitan mise-en-scène with the atmospheric light of a summer twilight. This emotionally compelling chromatic world is complemented by a constant whirr and the overall effect is underscored by the use of slow-motion filming techniques. All the adolescents’ movements and the heavy traffic are shown in slow motion. Seen over a number of hours, this has an immensely intensifying effect, unmooring the footage—shot over two years—from temporal markers and immersing viewers in an unending sense of twilight and adolescent. The complex and dynamic sound installation brings the auditory dimension of the exhibition space to the fore. The aesthetic moment, alternating between utopia and dystopia, is enhanced by a constant and charged whirring sound.(...) Yet sound is not the only way

the artist directly uses the viewers' presence to continually reconstitute the immersive experiential space. The film footage on view in the exhibition space itself is shown in constantly changing combinations rather than merely being screened on loop.

The work equally queries societal conceptions of time such as past, present, and future and related constructions of memories and experiences. They are understood as inextricable strands of a constant contemporaneity. The use of slow motion effects a visual concentration, focusing, as does a critical film analysis, attention on how bodies relate to one another and to their surroundings (both visual and urban).

Ludwig Wittgenstein made a dialectical analogy between the human body's gestures and the arts, writing in 1942 that "architecture is a gesture. Not every purposive movement of the human body is a gesture. And no more is every building designed for a purpose architecture." Following Wittgenstein's argument, a gesture must (intend to) communicate, just as a building must have a significance if it is to be understood as an instance of architecture. The Plaza Moncloa in Madrid, Spain, is the specific public space that forms the settings for the (young people's) bodies in Couzinet-Jacques's work. First and foremost, it is a traffic junction near Ciudad Universitaria that functions as the northerly conduit to the city center. Thousands of students pass through the square on their way to the university, past the architectural gesture of the monumental triumphal arch. Poised at the center of Plaza Moncloa, Arco de la Victoria endows this place with a Wittgensteini-an "significance." For the freestanding triumphal arch with quadriga typical of the ones built "in antiquity for victorious imperial generals," formally resembles its famous French equivalent. But unlike the Arc de Triomphe in Paris, the Arco de la Victoria was not built to celebrate the triumph of

the Spanish people over a foreign power. Rather, the monument is fascist dictator Francisco Franco's architectural gesture of power and victory. It was he who ordered the triumphal arch to be built and the following inscription to be carved into the frieze: "MVNIFICENTIA REGIA CONDITA AB HISPANORVM DVCE RESTAVRATA AEDES STVDIORVM MATRITENSIS FLORESCIT IN CONSPECTV DIE" (founded thanks to the generosity of the royal family and restored by the leader of Spain, may the center for study in Madrid [the Complutense University of Madrid] thrive in the presence of God). The reverse side, bearing the inscription ARMIS HIC VICTRICIBVS, also refers to the vanquishing weapons which represent Franco's victory.

The arch's inscription is not only a reminder of one of the bloodiest battles of the Spanish Civil War, in which francoist troops met with fierce resistance during the decisive struggle for Ciudad Universitaria in the attempt to capture Madrid in November 1936. Hundreds of Republicans and militia members of the International Brigades lost their lives here, along with countless civilians, under the famous proclamation 'No pasarán', which became an antifascist slogan. To this day, the Arco de la Victoria can be seen as an example of the omnipresent culture of remembrance in the public space in Spain. In 1939, after the end of the Spanish civil war, military tribunals sentenced hundreds of thousands of resistance fighters to forced labor with the aim of reoccupying the social sphere with a new infrastructure as part of the construction of the Franco-led state. Most of these Francoist memorials were created to demonstrate his own victory and to make his founding myths manifest in public space. Even today, they still function as major places of remembrance and pilgrimage for Francoists, despite constant parliamentary and civil society efforts to the contrary. Thus the Arco de la Victoria stands not only for the success and the transgressions of the fascist Franco regime, but also for the opportunity Spanish society lost

to reappraise its own history after the end of the dictatorship.

Even the title of Couzinet-Jacques's piece can be read as referring to just such a collective historical amnesia or suppression. Examining the etymology of *Sub Rosa* opens up layers of meaning. Translated literally from the Latin, the phrase "under the rose" refers to the rose's traditional meaning as a symbol of secrecy and silence, an image often appearing as a stylized carved or painted image of a rose symbolizing confidentiality and appearing most often on the ceilings of convents and knight's halls as well as on confessionals. The rose as a gift to the god of silence, Harpocrates, is a further mythological derivation of its significance: Venus's son Cupid gave Harpocrates a rose to ensure his mother's love affairs remained secret. On the one hand, all these shades of meaning have in common the idea of a moment of collective silence indicating both a sense of shared solidarity and an anti-empansipatory ahistoricism. On the other hand, the rose has, in the context of pop culture, long been a popular motif for tattoos, among other things. The title could point to such a semantic realm of mass culture as well as indicating possible sociopolitical interpretations. Thus the apparatus of both photography and film are distinguished as media that palpate and penetrate societal surfaces, much as Walter Benjamin made clear in his analogy likening the photographer to a surgeon.

Sub Rosa captures the encounter of (visual) political bodies both living and of stone, and also the symbolic shifts in meaning of social (temporal) strata. The adolescents appear to have methodically coopted this urban space and conferred it with new codes that contrast with the traumatic historicity of this monument reflected in Spain's still-unvanquished fascist past. The vibrancy of their unpretentious and unheroic presence contrasts with the decaying surroundings, where the

square's paved surface is cracked in many places, heaps of paving stones resemble piles of debris, and graffiti tags adorn the square pylons. These days, Plaza Moncloa is less a nationalistic proclamation of power than a popular meeting place and an inner-city safe space or adolescent (sub)culture desideratum. Yet the (artistic) medialization of this public space also highlights the power structures of visibility and the permanent visualization, categorization, and pinpointing that takes place within a globally networked world (of data). *Sub Rosa*'s constant focusing on brand names emphasizes the link between economic and technological strategies (of control) within late-capitalist societal systems. The well-known logos of global fashion powerhouses such as Adidas, Puma, and Nike intrude into the frame, emblazoned on the adolescents' items of clothing. Such sportswear can (appear to) dissolve fixed social identities: as a universal form of dress, this attire seems to transcend binary gender taxonomies and class attributions, and can even be read as queer fashion. Yet it also expresses an aesthetic homogenization and standardization. Under the guise of expressing an emancipatory and feminist moment, images such as that of a young woman wearing a shirt with the slogan "No time for fuckboys" reveals how the catchphrases of the world marketplace are reified codes superimposing text and garment.

The pop-culture, sometimes-slick fashion aesthetic in *Sub Rosa*'s film sequences reinforces an aesthetic of commodification in which the body is objectified and fetishized: overt stylistic references borrowed from major fashion houses' product photography points up their current approach to advertising, which is based on conveying and selling (collective) identities. Yet this particular melding of representations of society and economics is not an attribute unique to the digital age, but lies at the heart of photography since images began to be distributed in 1839. The historic carte de visite especially was an increasingly affordable means of

representation for an ambitious middle class, uniting the (society) portrait with the rigid rules of the capitalist mass market. “By having one’s portrait taken,” writes Gisèle Freund in *Photography and Society*, “an individual of the ascending classes could visually affirm his new social status both to himself and to the world at large.” Yet Zygmunt Bauman argues that in a time of neoliberal economies of visibility as practices of representational and repressive depicts of the entire society, “they all inhabit the same social space known under the name of the market [...] members of the society of consumers are themselves consumer commodities.” And so both the moving image itself and the universal consumer goods and smartphones placed within the image mark a postmodern simultaneity characteristic of a constant global circulation of goods, images, and information, which may be subsumed under the term “kanban.” This management of production steps, which originated in Japan, follows the just-in-time principle referring to the constant tracking and monitoring of goods. This means “greater attention must be paid, not merely to classifying and selling products, but also to finding out exactly where they are at any given moment within a just-in-time management regime.”

With his filmic photography, Couzinet-Jacques references Bauman’s idea of a “liquid modernity” embedded in a flood of countless images defined by its inherent lack of contours. The machine-made modes of perception inherent in that liquidity have already inscribed themselves in the collective visual memory. They represent the further development of (historical) photography. Today it is less about a constitution as a self-referential object than about its function as a medium of social communication itself. “The social photo,” writes Nathan Jurgenson, at once describing the filmic equivalent of the social video, “finds its purpose not in the image object itself but in the transmission of the moment as it presents itself. Circulation is the content and experience is what is offered

and shared. [...] For a documentary consciousness, photographs are not just representations of the movement of life; life itself becomes shaped by the logic of documentation.”

At this point, differences gradually emerge between Couzinet-Jacques’s way of working and what initially appears to be a similar means of contextualizing with regard to photographic history. After all, at first glance, the artist’s concentration on making a globalized youth culture visible appears to be in line with a specific and long-canonized tradition of photographic and filmic history.

Yet Couzinet-Jacques is not depicting his own lived reality, in contrast to iconic photobooks such as Nan Goldin’s *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) or Larry Clark’s *Tulsa* (1971), and to films such as *Kids* (1995) and *Ken Park* (2002), all of which show an adolescence shaped by drugs, sex, and violence with which young people have been able to identify for generations. Of course every adult has passed through the phase Bertolt Brecht figuratively called the “beginner’s feeling,” defined by the dissolution of one’s old world, an act of destruction that reveals the outlines of one’s new life. Yet the shots of the adolescents—a group to which the artist evidently does not belong—reveal a visual analysis of their representation in media more than a gaze characterized by a sense of identification.

At the latest when social media began addressing an omnipresent audience, the documentary potential of the environment and the world began to be constantly perceived, and attempts began to make these experiences concrete in the form of photographic and filmic gestures. The artist and his protagonists are both actively complicit in the (self-)staging, conferring an ambivalent semblance of independence with regard to the new economy’s conditions. Yet in such visual practices, all those involved are enmeshed in varying sight lines that

form a medial network of representational politics and circulating images. In *Sub Rosa*, these are more likely to call into question the subject/object status than define them. Thus Couzinet-Jacques opens up multiple perspectives that tie into an understanding of a materialistic concept of truth as adumbrated in Walter Benjamin’s idea of the “dialectical image”: “When history is brought to a standstill in the flash of an image, this image is not a subjective manifestation, but rather the pictorial expression of a real place. Subject and object coincide in the dialectical image.” Couzinet-Jacques does not cling to a pursuit of the thoroughly outdated demand on photography to perform a purely documentary function in the sense of depicting a (supposed) reality. Instead, he defines his contemporary image creations using the referentiality of media codes and a repertoire of stances and gestures as reflexive actions in the social framework. In doing so, he also defines it as a political practice without neglecting the various politics of the production of truth as varying means of constructing the history (or histories) ascribed to it. With reference to the image as “objective crystallizations of a historical movement,” as Adorno put it, the artist focuses more on late capitalist forms of image production than on practicing a “documentarism” after Hito Steyerl: “Their character is not an exclusively documentary one; instead they have themselves advanced to become ‘instruments of political participation’ or even ‘actors in the political field’.”

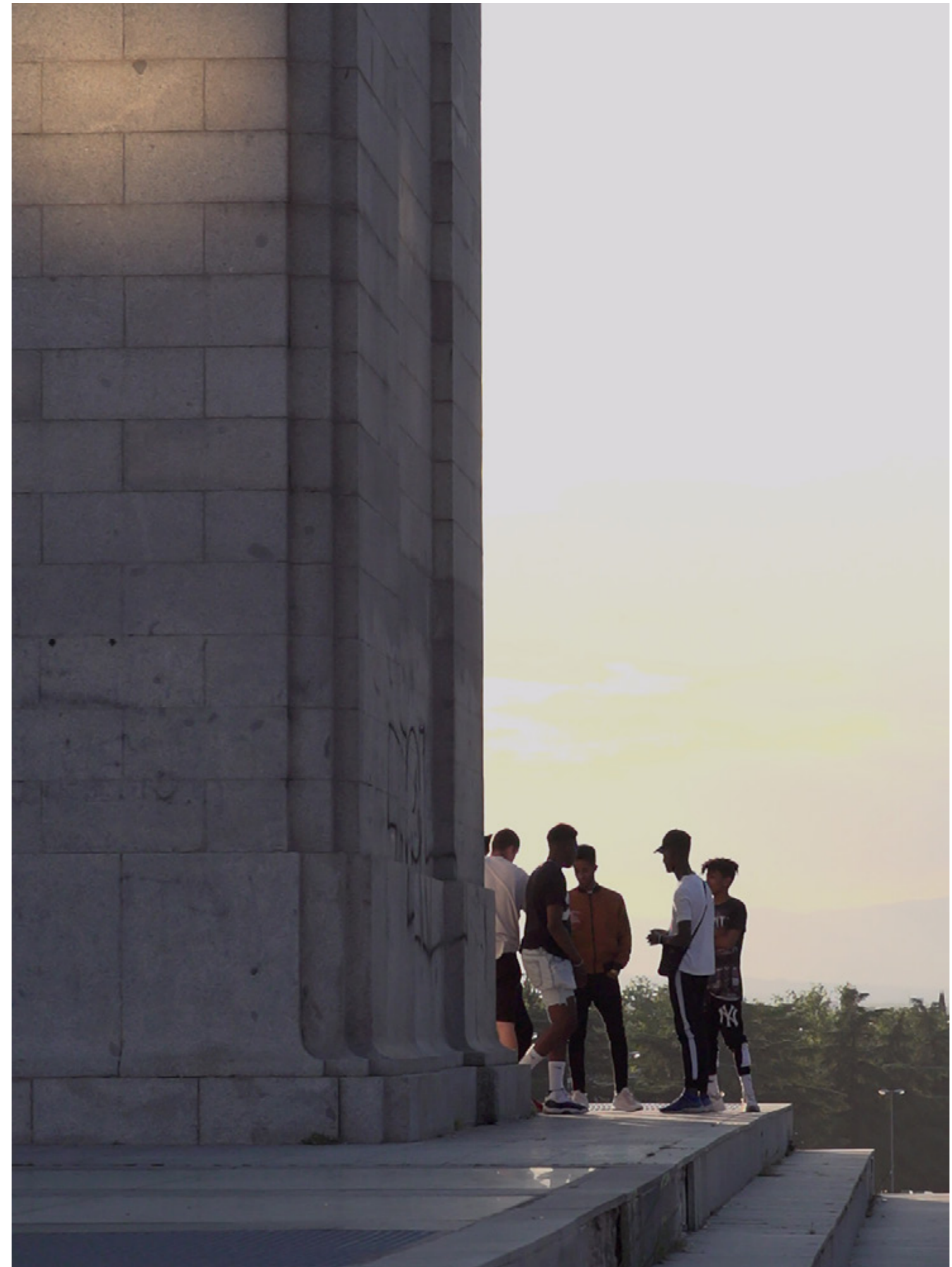
Couzinet-Jacques deploys a complex interplay of media within the exhibition rooms to create a multilayered experiential space responding to the changing visitors and times of day. He has used formal aesthetic and content references as well as subtle ambivalences to develop a discursive manifold work that gives rise to individual and collective processes of recognition. At the center of his critical examination are contemporary economic, medial, and sociopolitical power structures and

mediating bodies. The artist rejects both a purely optimistic attitude to media and a culturally pessimistic attitude to culture. Yet he harnesses the tension at the boundary between documentation and fiction, between the everyday and the political, in order to spark critical reflection on diverse structures of perception. In doing so he queries their medial and sociocultural preconditions as well as strategies of a neoliberal appropriation of an expanded reality. He sites the associative powers of contemporary cultural strategies—eschewing as they do the (photographic) tradition of a linear image narrative—in the making of visible and experiential complex connections: the media-based confrontation between the history of a fascist ideology and the contemporary (public) structures of a late-capitalist society points up how power today is defined less in political than in economic terms. This is why representations of power structures and of culture grow increasingly indistinguishable. If the world, as stated at the outset, has essentially become an image, the images must first be understood in order for reality to be apprehended. *Sub Rosa*’s outstanding quality lies in making just such analytical contribution.

2019 Mira Anneli Naß
Sub Rosa
As part of Sub Rosa published by
Spector Books & C/O Berlin







Dans une culture où le monde et les images sont plus étroitement liés que jamais, le monde lui-même semble être devenu une image. À la fin des années 1930, Martin Heidegger a décrit “l’âge de l’image du monde”, c’est-à-dire un monde compris comme une image. À une époque dominée par les réseaux et les médias sociaux où les images sont envoyées dans le monde entier par voie électronique, ce monde en tant qu’image signifie avant tout que la pratique photographique est devenue un moyen de participation sociale. L’expérience humaine est automatiquement conçue en termes photographiques et filmiques ; en conséquence, elle est constamment esthétisée et réifiée en tant que marchandise. Jean-Luc Nancy écrit : “Plus les images sont diffusées, plus elles prennent des formes multiples, plus leur effet est puissant, plus le soupçon que l’image et les images sont plus trompeuses que jamais est fort.” Une fois que la prétention à une fonction documentaire de capture d’un moment réel s’est effondrée, le rôle actif de l’individu dans la société et la production du sujet entrent dans l’équation. Après tout, le “déploiement d’images picturales à des fins de communication crée une zone d’action et de comportement politiques [...] Bien que cet environnement visuel façonne et informe, son instabilité et sa variabilité constitutives créent une zone de critique et d’action transformatrices. L’espace visuel est indissociablement lié à la dimension sociale”.

Que peuvent donc nous apprendre les méthodes de représentation du cinéma et de la photographie sur les sociétés mondiales et leurs centres politiques ? Dans quelle mesure la photographie et le cinéma peuvent-ils chercher à dépeindre des “espaces de mémoire” narratifs dans lesquels les diverses couches contextuelles d’une image s’accumulent comme autant de strates ?

L’artiste Sylvain Couzinet-Jacques explore le potentiel documentaire, artistique et sociocritique des stratégies filmiques et photographiques contemporaines. À l’aide d’installations à grande échelle incorporant à la fois des films de plusieurs heures sur plusieurs écrans et des paysages sonores, il crée un espace expérientiel associatif et immersif où les spectateurs deviennent des observateurs actifs de scénarios essentiellement quotidiens et banals. Des images cadrées avec soin qui éludent la frontière médiane entre la photographie et le film montrent des jeunes d’âges et de couleurs de peau différents, en groupes plus ou moins importants, se rassemblant sur ce qui semble être une place publique. Vêtus de jeans, de t-shirts, de pantalons de sport et de sweats à capuche, ils discutent, fument, font du skateboard, jouent avec leur téléphone et se prennent par les épaules. Les images de l’artiste sont toutes au format portrait, témoignant de l’omniprésence de la photographie sur smartphone. Les plans d’ensemble, les gros plans et les plans extrêmes alternent avec les formats d’image traditionnels tels que les photos de groupe, les portraits et les photographies d’architecture. En évitant le procédé stylistique du panoramique, Couzinet-Jacques exploite le potentiel photographique et le cadrage de l’image dans le film de manière d’autant plus convaincante.

À plusieurs reprises, l’artiste met en avant les fragments typiquement urbains qui entourent les jeunes sur leur île délimitée par un flux constant de circulation de voitures. Les ciels pastel au-dessus des scènes filmées imprègnent la mise en scène métropolitaine de la lumière atmosphérique d’un crépuscule d’été. Ce monde chromatique fascinant est complété par un drone musical constant et l’effet global est accentué par l’utilisation de techniques de tournage au ralenti. Tous les mouvements des adolescents et la circulation dense sont montrés au ralenti. Vu sur plusieurs heures, cela a un effet d’intensification considérable, libérant les

images tournées sur deux ans de tout repère temporel et plongeant le spectateur dans un sentiment sans fin de crépuscule et d’adolescence. L’installation sonore complexe et dynamique met en avant la dimension auditive de l’espace d’exposition. (...).

L’œuvre remet également en question les conceptions sociétales du temps telles que le passé, le présent et l’avenir, ainsi que les constructions connexes de souvenirs et d’expériences. Ils sont compris comme les fils inextricables d’une contemporanéité constante. L’utilisation du ralenti permet une concentration visuelle, en focalisant, comme le fait une analyse critique de film, l’attention sur la façon dont les corps sont liés les uns aux autres et à leur environnement (visuel et urbain).

Ludwig Wittgenstein a établi une analogie dialectique entre les gestes du corps humain et les arts, écrivant en 1942 que “l’architecture est un geste. Tout mouvement intentionnel du corps humain n’est pas un geste. Et tout bâtiment conçu dans un but précis n’est pas non plus une architecture”. Suivant l’argument de Wittgenstein, un geste doit avoir l’intention de communiquer, tout comme un bâtiment doit avoir une signification pour être compris comme une instance d’architecture.

La Plaza Moncloa à Madrid, en Espagne, est l’espace public spécifique qui sert de cadre aux corps des jeunes dans l’œuvre de Sylvain Couzinet-Jacques. Il s’agit avant tout d’un carrefour situé à proximité de la Ciudad Universitaria, qui sert de voie d’accès au nord du centre-ville. Des milliers d’étudiants traversent la place pour se rendre à l’université, en passant devant le geste architectural de l’arc de triomphe monumental. Placé au centre de la Plaza Moncloa, l’Arco de la Victoria confère à ce lieu une “signification” wittgensteinienne. En effet, cet arc de triomphe autoportant avec quadriges, typique de ceux construits “dans l’Antiquité pour les généraux impériaux victorieux”, ressemble formellement à son célèbre

équivalent français. Mais contrairement à l’Arc de Triomphe de Paris, l’Arco de la Victoria n’a pas été construit pour célébrer le triomphe du peuple espagnol sur une puissance étrangère. Le monument est plutôt un geste architectural de pouvoir et de victoire du dictateur fasciste Francisco Franco. C’est lui qui a ordonné la construction de l’arc de triomphe et la gravure de l’inscription suivante dans la frise : “MVNIFICENTIA RE- GIA CONDITA AB HISPANORVM DVCE RESTAVRA- TA AEDES STVDIORVM MATRITENSIS FLORESCIT IN CONSPECTV DIE” (fondé grâce à la générosité de la famille royale et restauré par le chef de l’Espagne, que le centre d’études de Madrid [l’Université Complutense de Madrid] prospère en présence de Dieu). Le revers, portant l’inscription ARMIS HIC VICTRICIBVS, fait également référence aux armes de la victoire qui représentent la victoire de Franco.

L’inscription de l’arche n’est pas seulement un rappel de l’une des batailles les plus sanglantes de la guerre civile espagnole, au cours de laquelle les troupes fascistes ont écrasé la résistance des Républicains lors de la lutte décisive pour Ciudad Universitaria dans la tentative de prise de Madrid en novembre 1936. Des centaines de républicains et de miliciens des Brigades internationales y ont perdu la vie, ainsi que d’innombrables civils, sous la célèbre proclamation “No pasarán”, qui est devenue un slogan antifasciste.

Aujourd’hui encore, l’Arco de la Victoria peut être considéré comme un exemple de la culture du souvenir omniprésente dans l’espace public en Espagne. En 1939, après la fin de la guerre civile espagnole, les tribunaux militaires ont condamné des centaines de milliers de résistants aux travaux forcés dans le but de réoccuper la sphère sociale avec une nouvelle infrastructure dans le cadre de la construction de l’État franquiste. La plupart de ces monuments commémoratifs franquistes ont été créés pour démontrer sa propre victoire et

pour rendre manifeste ses mythes fondateurs dans l'espace public. Ils fonctionnent comme d'importants lieux de mémoire et de pèlerinage pour les franquistes, malgré les efforts constants du parlement et de la société civile en faveur du contraire. Ainsi, l'Arco de la Victoria représente non seulement les succès et les transgressions du régime fasciste franquiste, mais aussi l'occasion perdue par la société espagnole de réévaluer sa propre histoire après la fin de la dictature. Même le titre de la pièce de Couzinet-Jacques peut être interprété comme faisant référence à une telle amnésie ou suppression historique collective.

L'examen de l'étymologie de *Sub Rosa* ouvre des couches de signification. Traduite littéralement du latin, l'expression "sous la rose" fait référence à la signification traditionnelle de la rose en tant que symbole du secret et du silence, une image qui se présente souvent sous la forme d'une rose stylisée, sculptée ou peinte, symbolisant la confidentialité et apparaissant le plus souvent sur les plafonds des couvents et des salles des chevaliers ainsi que sur les confessionnaux. La rose comme cadeau au dieu du silence, Harpocrate, est une autre dérivation mythologique de sa signification : Cupidon, le fils de Vénus, a offert une rose à Harpocrate pour que les amours de sa mère restent secrètes. D'une part, toutes ces nuances de sens ont en commun l'idée d'un moment de silence collectif indiquant à la fois un sens de la solidarité partagée et un ahistoricisme anti-émancipateur. D'autre part, la rose est depuis longtemps, dans le contexte de la culture pop, un motif populaire pour les tatouages, entre autres. Le titre pourrait indiquer un tel domaine sémantique de la culture de masse, ainsi que des interprétations sociopolitiques possibles. Ainsi, les appareils de la photographie et du cinéma se distinguent comme des médias qui palpent et pénètrent les surfaces de la société, comme Walter Benjamin l'a clairement indiqué dans son analogie comparant le photographe à un chirurgien.

Sub Rosa capte la rencontre de corps politiques vivants et de la pierre, ainsi que les changements symboliques de signification des strates sociales. Les adolescents semblent avoir méthodiquement coopté cet espace urbain et lui avoir conféré de nouveaux codes qui contrastent avec l'historicité traumatisante de ce monument. La vivacité de leur présence sans prétention et sans héroïsme contraste avec le délabrement de l'environnement, où la surface pavée de la place est fissurée en de nombreux endroits, où les tas de pavés ressemblent à des amas de débris et où des graffitis ornent les pylônes de la place. De nos jours, la Plaza Moncloa est moins une proclamation nationaliste du pouvoir qu'un lieu de rencontre populaire, un espace sûr du centre-ville ou un desideratum d'une sous-culture adolescente.

Pourtant, l'oeuvre *Sub Rosa* met également en lumière les structures de pouvoir de la visibilité et de la visualisation, de la catégorisation et de l'identification permanentes qui ont lieu dans un monde globalement mis en réseau. La focalisation constante de *Sub Rosa* sur les noms de marque souligne le lien entre les stratégies économiques et technologiques au sein des systèmes sociétaux du capitalisme tardif. Les logos bien connus des grands noms de la mode tels qu'Adidas, Puma et Nike s'immiscent dans le cadre, inscrits sur les vêtements des adolescents. Ces vêtements de sport semblent dissoudre les identités sociales fixes : en tant que forme universelle de vêtement, cette tenue semble transcender les taxonomies binaires de genre et les attributions de classe, et peut même être considérée comme une mode queer. Pourtant, il exprime également une homogénéisation et une standardisation esthétiques. Sous couvert d'exprimer un moment d'émancipation et de féminisme, des images comme celle d'une jeune femme portant une chemise avec le slogan "No time for fuckboys" révèle comment les accroches du marché mondial sont des codes réifiés superposant texte et vêtement.

L'esthétique de la pop-culture et de la mode parfois lisse dans les séquences filmées par *Sub Rosa* renforce une esthétique de la marchandisation dans laquelle le corps est objectivé et fétichisé: des références stylistiques évidentes empruntées à la photographie de produits des grandes maisons de mode soulignent leur approche actuelle de la publicité, qui est fondée sur la transmission et la vente d'identités collectives. Pourtant, ce mélange particulier de représentations de la société et de l'économie n'est pas un attribut propre à l'ère numérique, mais se trouve au cœur de la photographie depuis que les images ont commencé à être distribuées en 1839. La carte de visite historique, en particulier, était un moyen de représentation de plus en plus abordable pour une classe moyenne ambitieuse, unissant le portrait aux règles rigides du marché de masse capitaliste. "En se faisant tirer le portrait", écrit Gisèle Freund dans *Photography and Society*, "un individu des classes ascendantes pouvait affirmer visuellement son nouveau statut social à la fois à lui-même et au monde en général."

Pourtant, Zygmunt Bauman affirme qu'à l'heure des économies néolibérales de la visibilité, en tant que pratiques de représentation et de répression de la société entière, "ils habitent tous le même espace social connu sous le nom de marché [...] les membres de la société des consommateurs sont eux-mêmes des marchandises de consommation." Ainsi, tant l'image en mouvement elle-même que les biens de consommation universels et les smartphones placés dans l'image marquent une simultanéité postmoderne caractéristique d'une circulation mondiale constante de biens, d'images et d'informations, que l'on peut subsumer sous le terme de "kanban". Cette gestion des étapes de production, née au Japon, suit le principe du juste-à-temps qui fait référence au suivi et à la surveillance constante des marchandises. Cela signifie qu'il faut "accorder une plus grande attention, non seulement à la classification et à la vente des pro-

duits, mais aussi à la détermination de leur localisation exacte à tout moment dans le cadre d'une gestion en flux tendu".

Avec sa photographie filmique, Couzinet-Jacques fait référence à l'idée de Bauman d'une "modernité liquide" intégrée dans un flot d'images innombrables définies par leur absence inhérente de contours. Les modes de perception machinaux inhérents à cette liquidité se sont déjà inscrits dans la mémoire visuelle collective. Ils représentent le développement ultérieur de la photographie. Aujourd'hui, il s'agit moins d'une constitution en tant qu'objet autoréférentiel que de sa fonction en tant que moyen de communication sociale lui-même. "La photo sociale", écrit Nathan Jurgenson, décrivant d'emblée l'équivalent cinématographique de la vidéo sociale, "trouve sa raison d'être non pas dans l'objet image lui-même mais dans la transmission du moment tel qu'il se présente. La circulation est le contenu et l'expérience est ce qui est offert et partagé. ... Pour une conscience documentaire, les photographies ne sont pas seulement des représentations du mouvement de la vie; la vie elle-même devient façonnée par la logique de la documentation".

À ce stade, des différences apparaissent progressivement entre la manière de travailler de Couzinet-Jacques et ce qui semble initialement être un moyen similaire de contextualisation par rapport à l'histoire de la photographie. Après tout, à première vue, la concentration de l'artiste sur la mise en évidence d'une culture de la jeunesse mondialisée semble s'inscrire dans une tradition spécifique et longuement canalisée de l'histoire photographique et filmique.

Pourtant, Couzinet-Jacques ne dépeint pas sa propre réalité vécue, contrairement à des livres de photos emblématiques comme *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de Nan Goldin ou *Tulsa* (1971) de Larry Clark, et à des films comme *Kids*

(1995) et Ken Park (2002), qui montrent tous une adolescence façonnée par la drogue, le sexe et la violence à laquelle les jeunes ont pu s'identifier depuis des générations. Bien sûr, tout adulte est passé par la phase que Bertolt Brecht appelait figurativement le "sentiment du débutant", défini par la dissolution de son ancien monde, un acte de destruction qui révèle les contours de sa nouvelle vie. Pourtant, les clichés des adolescents - un groupe auquel l'artiste n'appartient manifestement pas - révèlent une analyse visuelle de leur représentation dans les médias plus qu'un regard caractérisé par un sentiment d'identification.

Au plus tard lorsque les médias sociaux ont commencé à s'adresser à un public omniprésent, le potentiel documentaire de l'environnement et du monde a commencé à être constamment perçu, et des tentatives ont commencé à concrétiser ces expériences sous la forme de gestes photographiques et filmiques. L'artiste et ses protagonistes sont tous deux activement complices de la mise en scène, conférant un semblant ambivalent d'indépendance par rapport aux conditions de la nouvelle économie. Pourtant, dans de telles pratiques visuelles, toutes les personnes impliquées sont prises dans des lignes de vue variables qui forment un réseau médian de politiques de représentation et d'images en circulation. Dans *Sub Rosa*, celles-ci sont plus susceptibles de remettre en question le statut de sujet/objet que de le définir.

Couzinet-Jacques ouvre ainsi de multiples perspectives qui s'inscrivent dans la compréhension d'un concept matérialiste de la vérité, tel qu'il est décrit dans l'idée d'image dialectique de Walter Benjamin : "Lorsque l'histoire s'arrête dans l'éclair d'une image, cette image n'est pas une manifestation subjective, mais l'expression picturale d'un lieu réel. Sujet et objet coïncident dans l'image dialectique." Couzinet-Jacques ne s'accroche pas à la poursuite de l'exigence totalement dépassée selon

laquelle la photographie doit remplir une fonction purement documentaire dans le sens de la représentation d'une réalité (supposée). Au contraire, il définit ses créations d'images contemporaines en utilisant la référentialité des codes médiatiques et un répertoire de positions et de gestes comme des actions réflexives dans le cadre social. Ce faisant, il la définit également comme une pratique politique sans négliger les diverses politiques de production de la vérité en tant que moyens variables de construction de l'histoire (ou des histoires) qui lui sont attribuées. En se référant à l'image en tant que " cristallisations objectives d'un mouvement historique ", selon l'expression d'Adorno, l'artiste se concentre davantage sur les formes capitalistes tardives de production d'images que sur la pratique d'un " documentarisme " selon Hito Steyerl : "Leur caractère n'est pas exclusivement documentaire ; au contraire, ils ont eux-mêmes progressé pour devenir des "instruments de participation politique", voire des "acteurs du champ politique"."

Couzinet-Jacques déploie une interaction complexe de médias dans les salles d'exposition afin de créer un espace expérientiel multicouche répondant aux changements de visiteurs et de moments de la journée. Il a utilisé des références formelles, esthétiques et de contenu ainsi que des ambivalences subtiles pour développer une œuvre multiple discursive qui donne lieu à des processus de reconnaissance individuels et collectifs. Au centre de son examen critique se trouvent les structures de pouvoir économiques, médiatiques et sociopolitiques contemporaines et les corps médiateurs.

L'artiste rejette à la fois une attitude purement optimiste vis-à-vis des médias et une attitude culturellement pessimiste vis-à-vis de la culture. Pourtant, il exploite la tension à la frontière entre la documentation et la fiction, entre le quotidien et le politique, afin de susciter une réflexion critique sur diverses structures de perception. Ce faisant,

il remet en question leurs conditions médiatiques et socioculturelles préalables ainsi que les stratégies d'appropriation néolibérale d'une réalité élargie. Il met en évidence le pouvoir associatif des stratégies culturelles contemporaines - qui s'affranchissent de la tradition photographique du récit linéaire en images - dans l'établissement de liens complexes visibles et expérimentaux : la confrontation médiatique entre l'histoire d'une idéologie fasciste et les structures publiques contemporaines d'une société capitaliste tardive montre comment le pouvoir se définit aujourd'hui moins en termes politiques qu'économiques. C'est pourquoi les représentations des structures de pouvoir et de la culture deviennent de plus en plus indissociables.

Si le monde, comme nous l'avons dit au début, est devenu essentiellement une image, il faut d'abord comprendre les images pour pouvoir appréhender la réalité. La qualité exceptionnelle de *Sub Rosa* est d'apporter une telle contribution analytique.

2019 Mira Anneli Naß
Sub Rosa
Extrait de Sub Rosa publié par
Spector Books & C/O Berlin

