

Remembering, Repeating, and Reading Across the Surface of Things

Peter Piller's Archive

Décrire, démultiplier, déchiffrer

Les archives de Peter Piller explorent la surface des choses

Cheryl Simon

Numéro 80, automne 2008, hiver 2009

Banques d'images
Image Banks

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13204ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Simon, C. (2008). Remembering, Repeating, and Reading Across the Surface of Things: Peter Piller's Archive / Décrire, démultiplier, déchiffrer : les archives de Peter Piller explorent la surface des choses. *Ciel variable*, (80), 20–22.

Peter Piller lives and works in Leipzig and Hamburg. He won the Bâlose Art Prize for his Art Statement at ArtBasel 2006, and has exhibited widely at museums and galleries internationally, including Witte de With Center for Contemporary Art (the Netherlands), Bonner Kunstverein (Bonn), Frehrking Wiesehöfer (Cologne), Barbara Wien (Berlin), ProjectSD (Barcelona), Andrew Kreps (New York), and the 2008 New York Photo Festival.

Peter Piller vit et travaille à Leipzig et à Hambourg. En 2006, il a remporté le Bâlose Art Prize pour son Art Statement à la foire Art Basel. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreux musées et galeries internationales dont Witte de With Center for Contemporary Art (Pays-Bas), Bonner Kunstverein (Bonn), Frehrking Wiesehöfer (Cologne), Barbara Wien (Berlin), ProjectSD (Barcelone), Andrew Kreps (New York) et au New York Photo Festival de 2008.



Durchschnittene Einweihungsbänder from Sammelgebiete
(Ribbon-cutting inaugurations from Assembly Areas)

REMEMBERING, REPEATING, AND READING ACROSS THE SURFACE OF THINGS: PETER PILLER'S ARCHIVE

BY CHERYL SIMON

A few years ago, while working at an ad agency's clippings service, Peter Piller started taking images from the regional newspapers that he was given to survey and using them in his art, organizing the material into categories according to the themes suggested by the pictures' content: groups of "Ribbon-cutting Ceremonies" or people "Looking for Holes" or "Touching Cars," or conducting "Site visits" and so on and so forth. Since then, he has amassed thousands of pictures and expanded his collection fields accordingly. The archive now also includes over twenty thousand negatives purchased from the estate of a defunct aerial survey service, subcategorized into groups relating to the visual field seen from above – clusters of "Dirty Clouds," "Playgrounds," "Cemeteries," and the like.

"News" photos of local interest, the pictures Piller collects are, for the most part, unremarkable. The archive comprises records of promotional events, lottery winners, building sites, crime scenes and contested boundary lines, objects lost or for sale, and, of course, aerial survey photos: they're the kinds of pictures that we barely notice anymore, so familiar are we with the tired conventions of such representation. Produced by amateurs or barely trained professionals, badly framed and poorly exposed, the pictures evince an aesthetic orientation that reinforces the idea that they've been taken by rote, in a state of distraction. Moreover, because of the relative flatness of their compositions, even the more unusual or striking subject matter – like missile casings or police searches – appears unspectacular and unimportant, or at best a bit odd. Any significance that the objects and rituals pictured in these photos might once have had would seem lost to the

Piller's interest lies on the surface of things. An artist-iconologist, he seeks to interpret the pathos of the contemporary world through its pictures.

constant flow of the ever-expanding mass media from which the images hail. Likewise, if undifferentiated, the ritual value of the representational act itself is pretty well exhausted.

Piller's archive, on the other hand, is really quite remarkable. Although the individual photographs may be uninspired, when viewed in the groups determined by the more and less obvious, more or less ephemeral visual motifs that Piller finds in the imagery, these otherwise ordinary pictures begin to reveal something quite extraordinary about the collective unconscious that produced them. The originality of any archive lies in its criteria for selection, its particular mode of administration, and this one is no different. Piller's principles of categorization are formulaic. Inspired by the visual logic of the vernacular contexts from which these photographs are drawn, the themes are one-dimensional, the basic elements of each picture and the perspectives from which they are seen seldom vary, and each image in each group repeats and reiterates the visual and conceptual conventions of its type. Piller's interest lies on the surface of things. An artist-iconologist, he seeks to interpret the pathos of the contemporary world through its pictures. He is after the desire driving the representational ritual and a better understanding of the culture's fascination with the subjects of this imagery.

Piller is also an inveterate record-keeper, and his "archive" is only one of a series of works in which he experiments with forms and functions of cataloguing and documentation that he has produced over the course of his career. In his early photographic work, he took pictures of found objects and phenomena selected for adherence to established taxonomies rather than aesthetic interest. Variations on for-

sythia bushes, lost articles of clothing, window types, street signs, and so on were depicted using the same full-on and flat perspective as that in the pictures that he has gathered for his archive.

In later action-performances, Piller carried out investigative "wanderings along the periphery" of Hamburg, his hometown, which also involved record making, the action offering a means of gathering documentation for a bookwork account of the excursions. In all, the project produced reports of distances travelled, photographs of various nondescript sites encountered along the way, pictures clipped from local newspapers, hand-drawn maps, shorthand texts noting people and places of marginal interest ("four teenagers at a random spot next to a car"), and transcriptions of overheard conversations ("the estate agent loudly says: it gets quieter in the evening"). While the journal was exhaustive in its detailing of ephemera, it was conspicuously short on anything resembling an interpretive representation of the environment under investigation.

Such extreme superficiality in documentary production finds conceptual correspondence in a wide range of cultural practices, both historical and contemporary. Certainly, Piller's interest in the cultural resonance of visual artefacts, especially vernacular photography, and the symbolic value of massive accumulation invites comparison with a number of like-minded archival projects. Plainly, the artist's iconological methods owe a debt to Aby Warburg's approach to archiving – in particular his pursuit of the *pathos formula*, the sublimated psychical energies of a society that are expressed in its visual culture. Similarly striking is the extent to which the layout of Piller's "clipping" installations and

publications resembles that in Hannah Hoch's *Mass Media Scrapbook*, a correspondence that also suggests a retrospective reading of the *pathos formulae* expressed in Hoch's project.

Perhaps even more significant is the extent to which the artist's deadpan, repetitive style and fascination with the vernacular correspond to the strategies and preoccupations of a number of contemporary artists – Hans Peter Feldmann, Wolfgang Tillmans, and Thomas Ruff immediately come to mind. Although Piller's work is decidedly more ordinary, he nonetheless shares with his contemporaries an appreciation of the aesthetics of the banal. Richard Goldstein has suggested that the banal projects "an enigmatic surface, a willed simplicity that generates contemplation of emptiness"; these features provide the operative tensions in this type of work.¹ Part and parcel of the postmodern condition, such an aesthetic orientation operates as a critical strategy. It not only reflects the lifeless commodity culture in which it participates, but may even be seen to self-reflexively identify with it. More, the banal façade enacts a refusal to perpetuate the spectacular and largely abstracted existence of other, more commercial visual productions of late-stage capitalism.

On the other side of the coin, banality, as reflected unself-consciously in the representations of commodity culture, may well echo the paralyzing effects of a routine and highly regulated existence rather than represent an instance of resistance or refusal. All of which brings us back to our discussion of Piller's "Archive": if distraction is the existential corollary of banality, the images that the artist chooses for his archive are a striking testament to the lifelessness of contemporary culture, evidenced by its inability to represent itself, its values, and its concerns. Piller's cataloguing procedures thus operate more interpretively than defensively. The extraordinary consistency of the representational conventions in each collection makes the concerns that shape each group's visual field easier to discern, and no series is more effective or disturbing in this regard than *Munitions + Deco*.

While the extent to which the pictures gathered for this series treat the rarefied artefacts of warfare so casually and, in some cases, comically is obviously unsettling, and it is more startling still to observe the extensive trade, symbolic and real, that exists among such artefacts, the emotional impact of the series lies with its reflection on more existential concerns. The pictures were taken from the eBay auction site, and so the *pathos formula* of these homemade production shots encompasses energies particular to the private domain. Centre-weighted and well lit, the "munitions" may occupy the focal point of the pictures, but a great deal of ephemera from domestic life shares the frame. Technically, the televisions, drying racks, trophies, and brooms that surround the missile casings serve as scale indicators – note that two empty shell casings in this series are much bigger than a cigarette pack, and several rest uneasily in their chairs. Yet, the reiteration of these objects of war and domesticity speak more directly to the changing relationship of political and private life, to the prevailing sense of loss that we feel for places of safe harbour and the sense of certainly and security typically conveyed in representations of home.

In the end, Piller's intention is not to reflect on the ordinary, everydayness of the subjects and rituals depicted in this imagery, or to contemplate related material concerns, but to redress the failure of expression that besets us in an age of mass representation.

1 Richard Goldstein, "Just Say Noh: The Esthetics of Banality," *Artforum* (Jan. 1988), 81.

Cheryl Simon is an artist, academic, and curator whose current art and research interests include explorations of time in media arts and collecting and archival practices in contemporary art. She teaches studio arts at Concordia University and cinema + communications at Dawson College.



Ungeklärte Fälle, from *Sammelgebiete*
(*Unsettled Cases*, from *Common Grounds*)

DÉCRIRE, DÉMULTIPLIER, DÉCHIFFRER : LES ARCHIVES DE PETER PILLER EXPLORENT LA SURFACE DES CHOSSES

PAR CHERYL SIMON

C'est à l'époque où il effectuait des revues de presse pour une agence de publicité, il y a quelques années, que Peter Piller a entrepris d'intégrer à son œuvre artistique les photographies trouvées dans les journaux régionaux. Pour les besoins de sa démarche, il les a regroupées par thèmes, désignant ainsi des « rubans d'inauguration », des séries de gens « cherchant des trous », « touchant des voitures » ou effectuant des « visites de sites », et ainsi de suite. Depuis, il a rassemblé des milliers de photographies, et le champ de ses recherches s'est étendu. Sa collection comprend également plus de 20 000 négatifs rattachés à un service de levés aériens désormais en cessation d'activité, et qu'il a classés en sous-groupes correspondant cette fois à un univers vu du ciel : ce sont d'innombrables « nuages sales », « cours de récréation », « cimetières » et autres catégories similaires.

Photos d'« actualités » destinées à des lecteurs locaux, les images sélectionnées par Piller ne présentent a priori aucun intérêt particulier. Elles nous montrent des cérémonies d'inauguration et des événements promotionnels, des gagnants de loterie, des édifices en construction et des scènes de crime, des lignes de démarcation litigieuses, des objets perdus ou à vendre, et bien sûr des vues aériennes : le genre de photos auxquelles on ne fait plus vraiment attention, tant les mornes conventions de ces représentations nous sont devenues familières. Le type d'esthétique qui caractérise ces images mal cadrées et souvent mal

exposées, produites par des amateurs ou par des professionnels à peine formés, accentue l'impression qu'elles ont été prises machinalement, sans souci du résultat. Qui plus est, en raison d'une composition qui manque de relief, les sujets les moins ordinaires (caisses de munitions, fouilles policières) paraissent ternes et insignifiants, au mieux un peu étranges. Quelle que soit la signification qui ait pu être rattachée aux objets et aux rituels représentés ici, elle se noie dans le flot d'informations visuelles produites par une industrie des médias en perpétuelle expansion, dont proviennent justement ces images. De la même façon, l'acte de représentation, lorsqu'il devient indifférencié, perd rapidement toute valeur symbolique.

D'un autre côté, la collection de Piller est, dans son ensemble, vraiment remarquable. Une fois regroupées selon les motifs iconographiques plus ou moins évidents ou éphémères déterminés par Piller, ces images très ordinaires finissent par donner une vision extraordinaire de l'inconscient collectif qui les a suscitées. L'originalité d'une collection repose sur ses critères de sélection et son mode de fonctionnement, comme le montrent ici les archives de Piller. Toute sa classification est articulée autour du stéréotype. Inspirés par la logique visuelle du contexte de la vie quotidienne dont sont tirées ces images, leurs thèmes la restituent au premier degré; les éléments essentiels et l'angle de la prise de vue variant peu d'une photo à l'autre, chacune d'entre elles, à l'intérieur d'un groupe donné, répète et

réitérè à l'infini les conventions visuelles et conceptuelles du genre auquel elle appartient. Ce qui intéresse Piller en tant qu'artiste iconographe, c'est la surface des choses. Sa démarche vise à interpréter le pathos de la société contemporaine à travers ses photographies – mais l'objet de sa recherche est aussi, et peut-être avant tout, le désir qui sous-tend ce rituel de représentation, et la fascination de notre culture pour les sujets de cette iconographie.

Chroniqueur invétéré du quotidien, Piller a souvent joué, dans sa création artistique, sur les formes et les fonctions du catalogage ou de la documentation, et ces archives en sont un exemple parmi d'autres. Certaines de ses premières œuvres photographiques mettaient en scène des images, des objets trouvés ou des phénomènes sélectionnés pour leur appartenance à des taxonomies existantes plutôt que pour leur intérêt visuel. Ses variations sur une série de buissons de forsythias, de vêtements perdus, de fenêtres de diverses sortes, de panneaux indicateurs et ainsi de suite, employaient le même genre de prise de vue (sujet centré, de face) que les photographies compilées par la suite dans ces « Archives ».

Plus tard, ces expériences-performances deviennent des « vagabondages en périphérie » de Hambourg, sa ville natale, et impliquent une chronique détaillée du trajet : ses déambulations sont en même temps un



Schlafende Häuser, from *Luftbildarchiv / Von Erde Schöner*
(*Sleeping House*, from *Aerial View Archive / A Beautiful Earth*)

Une fois regroupées (...) par Piller, ces images très ordinaires finissent par donner une vision extraordinaire de l'inconscient collectif qui les a suscitées.

moyen de glaner les artéfacts de cette chronique. L'ensemble du projet comprend ainsi un compte rendu des distances parcourues, diverses photographies des endroits banals qu'il a traversés et d'autres images découpées dans les journaux locaux, des cartes dessinées à la main, des notes sténographiées qui décrivent des gens et des lieux d'intérêt marginal (« quatre adolescents quelque part près d'une voiture »), et des bribes de conversations transcrites : « l'agent immobilier dit en forçant la voix : "ça devient plus calme en soirée". » Pourtant, aussi exhaustif ce journal soit-il en matière de faits, on y cherche en vain une interprétation subjective de l'environnement sur lequel l'artiste conduit son enquête.

Ce type d'investigation extrêmement soucieux d'objectivité trouve son équivalent dans un large éventail de recherches artistiques, contemporaines ou non. Le fait que Piller s'intéresse à la signification culturelle

des artéfacts visuels, notamment ceux qui sont liés à la vie locale, ainsi qu'à la fonction symbolique de l'accumulation, invite certainement la comparaison avec un certain nombre d'autres projets d'*archivage* menés dans le même esprit. Il est clair par exemple que la méthodologie iconique de l'artiste s'inspire de celle d'Aby Warburg, en particulier la recherche de celui-ci autour des *conventions du pathos*, cette perception des courants psychiques d'une société tels qu'ils apparaissent, sublimés, à travers sa culture visuelle. On relève par ailleurs une similarité frappante entre l'usage des coupures de presse dans les installations et les publications de Piller, et celui d'Hannah Hoch dans son *Mass Media Scrapbook*, correspondance qui suggère également une lecture rétrospective des *conventions du pathos* présentes dans l'œuvre de Hoch.

Plus significative encore, peut-être, est la façon dont l'approche détachée et répétitive de Piller ainsi que sa fascination pour le domaine vernaculaire rappellent les stratégies et préoccupations de plusieurs artistes contemporains – les noms de Hans Peter Feldman, Wolfgang Tillmans et Thomas Ruff viennent immédiatement à l'esprit. Bien que l'œuvre de Piller soit résolument plus ordinaire, cet artiste partage néanmoins avec ses contemporains une sensibilité à l'esthétique du banal. Richard Goldstein estime que le banal projette « une surface énigmatique, une simplicité voulue qui engendre une contemplation du vide » ; ce sont ces propriétés qui créent la dynamique de ce type d'œuvre.¹ Faisant partie intégrante de la condition postmoderne, ce genre d'orientation esthétique devient une démarche critique. Non seulement elle reflète la vacuité de la culture matérialiste à laquelle elle participe, mais elle peut être perçue comme s'identifiant, par mimétisme, à ce qu'elle montre. En allant plus loin, la mise en scène délibérée de la banalité pourrait masquer un refus de perpétuer l'existence de certaines productions visuelles plus commerciales, issues des derniers stades du capitalisme, au caractère plus spectaculaire et souvent abstrait.

D'un autre côté, la banalité telle que la donnent à voir

Bien qu'on soit évidemment troublé par la désinvolture, parfois involontairement comique, avec laquelle les images de cette catégorie mettent en scène les artéfacts liés à l'exercice de la guerre, et plus encore par l'ampleur des transactions, symboliques et réelles, qui ont lieu dans ce secteur d'activité, l'impact émotionnel de cette série relève d'un niveau plus existentiel. Les photos proviennent du site d'enchères eBay, et à ce titre les *conventions du pathos* qui opèrent dans ces clichés d'amateurs pris en série se rapportent à l'univers de la vie privée. Placées au centre de l'image, sous un éclairage explicite, les « munitions » voisinent néanmoins avec tout un attirail domestique bien visible dans le cadre. Théoriquement, les télévisions et les étendoirs à linge, les trophées et les balais qui entourent les boîtes de projectiles servent à indiquer l'échelle – on note la présence de deux étuis de cartouches vides dont la taille dépasse largement celle d'une boîte de cigarettes, et de plusieurs munitions vaguement installées, telles quelles, sur des chaises. Pourtant, la cohabitation réitérée de ces objets de guerre et de vie domestique nous parle avant tout de l'évolution des relations entre la vie politique et la vie privée, et de la disparition progressive des lieux qui ne sont pas touchés par la guerre, jusqu'au foyer familial, illusoire et dernier refuge. L'intention de Piller, finalement, n'est pas de réfléchir sur le caractère anodin et terre à terre des sujets ou des rituels dépeints dans son iconographie, ou de se pencher sur notre existence matérielle : il tente plutôt de pallier les lacunes d'une société qui, à l'âge de la représentation de masse, est en train de perdre toutes ses facultés d'expression. Traduit par Emmanuelle Bouet

¹ Richard Goldstein, « Just Say Noh : The Esthetics of Banality », *Artforum*, janvier 1988, p. 81.

Cheryl Simon est une artiste, professeure et commissaire qui s'intéresse présentement à la notion de temps dans les nouveaux médias artistiques, ainsi qu'aux pratiques de collection et d'archivage en art contemporain. Elle enseigne les beaux-arts à l'Université Concordia et le cinéma et les communications au Dawson College.