PHOTO
SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

EDITIONS LE
MINOTAURE

5 - novembre 2013

Autoportraits
1929 – 2010

Erwin Blumenfeld
Autoportrait avec appareil photo, 1932-1937
Tirage gélatino-argentique d'époque sur papier, 30 x 24 cm

Un autoportrait implique automatiquement une surface reflétante, un miroir, un verre, un cristal un métal poli par exemple. Pour le peintre, c'est la magie de capter le soi, l'âme derrière les traits du visage, à la force de son pinceau. L'appareil photo, lui, enregistre de par sa nature, une dualité de l'image – la réalité et la perception de cette réalité – l'interprétation de la prise de vue est ici partagée entre l'artiste et la technique et non fruit unique de la subjectivité du créateur.

L'exposition à la Galerie Le Minotaure présente une sélection unique d'autoportraits photographiques exécutés à partir de la fin des années 1920. Les années 30 sont particulièrement bien représentées avec une génération d'artistes entre 30 et 40 ans ayant suivit le pas avec l'évolution technique du medium. Ce sont des photographes en grande part autodidactes, ingénieurs, graphistes, commerçants, peintres et sculpteurs. Ils ont été marqués à un jeune âge par la guerre de 1914-18 ainsi que par l'écroulement d'un ancien régime désuet. Certains des ces artistes sont des réfugiés des pays de l'Est et portent en eux l'ardent désir de casser en tout avec les traditions, aspirant à des moyens d'expression extrêmes. Tous ont vécu l'emprise des médias modernes et ont été saisi d'enthousiasme pour ce nouvel instrument qu'est l'appareil photo.

Helen Adkins

GALERIE
LE MINOTAURE
2 RUE DES BEAUX ARTS - 75006 PARIS
www.galerie-leminotaure.com

Connais-toi toi-même

Réflexions sur l'autoportrait photographique

© 2013, Helen Adkins

LE SOI ARTISTIQUE

L'autoportrait en tant genre artistique remonte au XVIème siècle. Le statut du peintre évolue, son identité se transforme: au lieu d'être un simple artisan, il devient une personnalité propre, un individu de valeur picturale équivalente à tout portrait de commande. La popularisation du miroir plan, qui renvoie une image considérée comme fidèle de la personne qui s'y contemple, est essentielle à ce développement, le peintre ayant besoin de son image afin de pouvoir la reproduire. Le concept de « vérité » du reflet est issu du fait qu'il s'agit d'un phénomène optique plutôt que d'une interprétation individuelle. L'image du soi rendue par le miroir est néanmoins inversée – et sachant que nous ne sommes pas symétriques à l'identique – la vérité même de cette image se trouve remise en question.

Albrecht Dürer, *Autoportrait à la pelisse*, 1500
Alte Pinakothek, Munich

Albrecht Dürer est un des premiers artistes à se portraiturer lui-même. Son *Autoportrait* à la pelisse de 1500, le représente soumis à une géométrie idéalisée, réservée jusqu'à lors à l'image du Christ, en tant que perfection surnaturelle de l'anatomie humaine.[1] La tête et les cheveux forment un triangle équilatéral, et il est possible de superposer au visage un schéma strict de quadrilatères identiques, subordonnés au triangle de base. L'artiste, en pose frontale, ne cherche pas notre regard, mais semble plutôt se contempler lui-même. Dürer se portraiture sur un fond sombre, en dehors du temps et de l'espace, renforçant le caractère solennel du tableau. D'une part et d'autre de la tête, au niveau des yeux, on trouve deux inscriptions soigneusement calligraphiées. A gauche, la date de l'œuvre et le monogramme de l'artiste, à droite la phrase en latin : « Moi, Albrecht Dürer de Nuremberg, j'ai peint mon propre portrait dans des couleurs intemporelles à l›âge de 28 ans ».[2] Dürer, croyant, n'est pas prétentieux ; son portrait exprime la personnification de la foi religieuse jumelée avec la mystique des nombres de la doctrine de Pythagore. Néanmoins, Dürer s'immortalise en quelque sorte par la peinture. S'agit il de l'artiste créateur, porte-parole de Dieu ? S'agit-il de l'homme moderne, philosophe et mathématicien de la Renaissance ? Les interprétations de cette autoreprésentation clé de l'artiste sont maintes. Dürer exécute son premier autoportrait à 13 ans, était-il fasciné par son image dans le miroir ? Était-ce une prise de conscience du soi ? Chose assez rare à l'époque, il a répété ce geste introspectif une dizaine de fois au courant de sa vie. Les autoportraits de Dürer sembleraient refléter un état d'âme plutôt qu'une apparence. Ou bien l'artiste cherche t-il à nous démontrer sa grande humanité, plutôt que son métier ? En effet, il ne tient ni pinceau ni palette en main. Dürer semblerait suivre la thèse de Léonard de Vinci, selon laquelle la peinture, bien au delà de l'imitation de la réalité, serait l'expression visuelle d'un tout indissociable comprenant l'art, les sciences et la philosophie.

LES DÉBUTS DE LA PHOTOGRAPHIE

Le premier autoportrait photographique est réalisé par **Robert Cornelius** à Philadelphie en 1839, plus de 300 ans après l'huile de Dürer. Cornelius, d'origine hollandaise, travaille avec son père, qui tient un magasin de lampes à gaz. Il s'intéresse à la chimie, particulièrement à l'argenterie et au polissage de métal. Ayant participé au développement du daguerréotype aux Etats-Unis, il cherche à améliorer cette technique et à réduire le temps d'exposition. Un jour ensoleillé, il installe son appareil photo devant le magasin familiale, retire le bouchon d'objectif, pose plus d'une minute devant l'appareil, puis replace le bouchon. L'image produite montre un jeune chercheur de 30 ans, alerte et tendu, le regard fixé sur l'objectif, dans l'anxiété de savoir si son expérience va marcher.

Vers 1850, l'essor de la photographie révolutionne la tradition maintenant développée de l'autoportrait, s'emparant des codes institués par la peinture, mais y rajoutant un témoignage documentaire. « Se faire tirer le portrait » est à la mode, on favorise le sujet de l'identité sociale. L'artiste lui aussi se présente vêtu de manière caractéristique et entouré des attributs de sa profession, chevalet, pinceau, modèle, exposant ainsi son statut particulier.

Robert Cornelius, *Autoportrait*, 1839
Library of Congress, Washington D.C.

Au sein de ce contexte, Le caricaturiste et photographe parisien, **Felix Nadar**, un passionné des arts et des sciences, fait preuve d'une approche nouvelle. En exécutant une série de portraits de personnalités du monde de l'art, des lettres et de la musique, il capte par effets d'éclairage et par la pose les traits de physionomie, l'essence créatrice, l'identité intellectuelle de ses sujets. Il se focalise sur l'expression du regard ainsi que sur la position des mains. Venant de la caricature, il est peu surprenant que Nadar cherche à dévoiler l'individualité prononcée plutôt que de faire un portrait idéal ou d'utiliser une batterie d'accessoires afin de souligner la profession de son sujet. En 1965, Nadar expérimente avec des prises de vue de lui-même sur une chaise tournante : commençant de dos, une série de douze séquences le montre sous des angles différents, jusqu'au retour à la position initiale. En montage filmique, le « buste » de Nadar fait un tour complet de 360°. Précurseur des travaux chromophotographiques de Muybridge et de Marey, c'est néanmoins une démarche bien différente de celle de la décomposition du galop d'un cheval dans le but de faire une analyse de mouvement. Nadar poursuit l'idée de saisir un tout en trois dimensions, de donner un rendu plus authentique de lui-même.

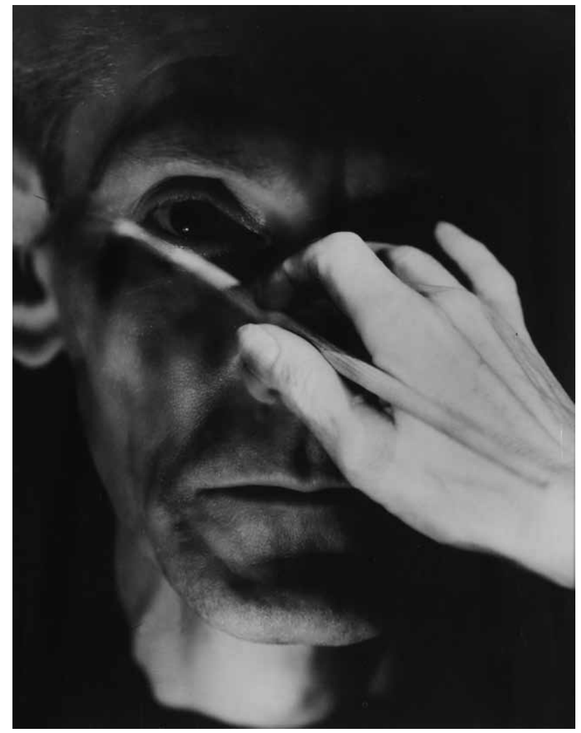
Felix Nadar, *Autoportrait tournant*, vers 1865.
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Marcel Duchamp, *Autoportrait multiple*, 1917

Notes

1 Pour plus de détails sur cette théorie, voir : Franz Winzinger, *Albrecht Dürer*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1971.

2 « Albertus Durerus Noricus/ipsum me propriis sic effin/ gebam coloribus aetatis/anno XXVIII ».



Edmund Kesting
Autoportrait comme peintre, 1930
Tirage ferrotype gélatino-argentique d'époque, 29,7 x 23 cm

Geza Vandor
Autoportrait oeil-de-poisson, 1953
Tirage gélatino-argentique d'époque, 10,2 x 10,2 cm

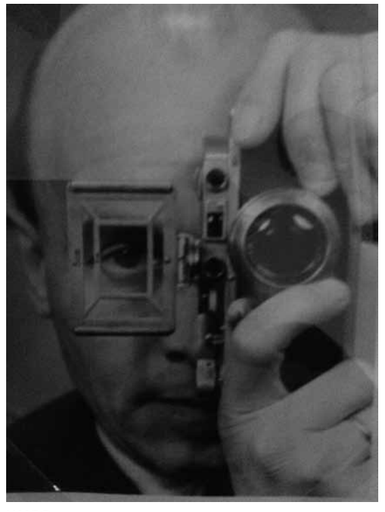
LE 20ÈME SIÈCLE

Avec l'autonomie croissante de la photographie au 20ème siècle, l'autoportrait se libère de plus en plus du poids de ses antécédents en peinture et devient un genre spécifique qui jongle avec la notion « d'objectivité » photographique. La représentation d'une identité incontestable n'est qu'un intérêt parmi tant d'autres. Il s'agit bien plus d'une recherche artistique liée à la quête du soi, à l'ordre du jour depuis l'essor de la psychanalyse et de la notion de l'inconscient. L'autoportrait peut faire appel à la sublimation, l'idéalisation du soi, mais également à une fiction, un désir non-réalisé d'adopter une identité particulière ou réprimée. Il est un instrument singulier d'exploration, mais également un porte-parole de l'âme, une activité métaphysique.

Martha Hoepffner
Autoportrait au miroir [Photomontage], 1941
Tirage gélatino-argentique d'époque, 25,4 x 20,3 cm

L'autoportrait est souvent situé en dehors des projets suivis de l'artiste. Le modèle est toujours accessible et la pratique de l'autoportrait propose un terrain d'exercice sans contraintes extérieures. Muni de son appareil photo, instrument essentiel pour attraper à tout instant l'image du soi, l'artiste peut aussi bien réagir spontanément face à toute surface reflétante, que travailler en studio avec éclairage et retardateur. Adapté au mieux à un travail expérimental, le portrait du soi peut poursuivre une idée sans la nécessité de la faire aboutir immédiatement. Pour les artistes utilisant l'autoportrait comme moyen d'expression fondamental de l'œuvre, ce thème revient en permanence dans une recherche méthodique, visée à capter l'ultime image du soi vu par lui-même.

L'image du soi artistique devient ambivalente, hétérogène, de plus en plus détachée du concept de la ressemblance. Une des formes photographiques les plus courantes de l'autoportrait avec appareil est l'amalgame du photographe et de son engin technique, qui se substitue quasiment à l'œil humain. L'appareil photographique devient une prothèse essentielle à la création ainsi qu'au créateur. Le photographe se convertit en une sorte d'hybride, un précurseur robotique. Cette forme de portrait documente l'identification totale du photographe avec son appareil. Toute personne ayant possédé un appareil photo analogue est pleinement consciente de sa complexité. Elle connaît également la complicité, l'intimité même, partagée avec l'appareil optique, octroyant à l'opérateur un statut de magicien. L'analogie avec un instrument de musique, qui sonne différemment selon l'interprète, s'impose. C'est ainsi que ce genre d'autoportrait révèle plutôt les outils techniques, le modèle d'appareil et les accessoires optiques, que le caractère de l'artiste.



UMBO
Autoportrait avec Leica, 1952
Tirage gélatino-argentique d'époque, 11,3 x 8,3 cm

CONTEMPORAIN

Certains photographes choisissent de se cacher dans le cadre de la prise de vue ; ils sont témoins de l'authenticité du moment et signent l'unicité de la photographie avec leur présence discrète, mais visuellement confirmée. Ici, le miroir déformant, le chrome, la boule de cristal sont des accessoires de premier ordre. Mais comme tout autoportrait d'atelier qui se réfère à l'histoire de l'art demeurera toujours un type spécifique, l'émancipation actuelle du genre ne connaît pas de bornes. L'introspection d'une identité humaine, constamment remise en question, reflète non-seulement le potentiel transformateur des méthodes digitales mais également une méfiance fondamentale due à un avenir incertain. L'image affirmative du soi semblerait s'effacer pour laisser place à un dialogue avec le spectateur. L'autoportrait deviendrait une proposition de réflexion à suivre.

Léon Herschtritt
Autoportrait, 1959
Tirage gélatino-argentique d'époque, 25 cm x 21 cm

RENÉ AHRLÉ

En 1929, **René Ahrlé**, artiste graphique, photographe et peintre allemand, se photographie au volant d'une voiture pour répondre à une commission d'affiche de la Shell Oil. Ahrlé est un des premiers graphistes à utiliser ses propres photos dans son travail publicitaire. Il préconise une perspective avant-gardiste, rappelant les photographies d'Alexandre Rodtchenko. La parfaite union entre le conducteur et la machine incarne l'enthousiasme pour la technologie moderne. Concentré sur sa conduite, le photographe au regard déterminé semble être modelé sur le pionnier moderne de l'Union Soviétique, confiant en un avenir radieux. Ahrlé se sert du langage formel de la propagande socialiste pour la commande publicitaire d'une des compagnies pétrolières les plus puissantes au monde. L'affiche, qui connaît un grand succès, est exposée la même année à la Berliner Reklame-Schau, foire publicitaire berlinoise.

René Ahrlé,
Affiche pour la Deutsche Shell AG, 1929

L'autoportrait n'est pas un devoir fixe – il varie selon l'entourage du photographe, qui fait partie de l'environnement, au point même, où dissimulé, il est à peine visible.

John Szarkowski à propos de Lee Friedlander

Alexandre Vitkine
Autoportrait , 1967
Tirage gélatino-argentique d'époque, 27,3 x 21 cm

René Ahrlé
Der Mann am Steuer - L'homme au volant [Autoportrait], 1929
Tirage gélatino-argentique d'époque, 19,9 x 17,5 cm

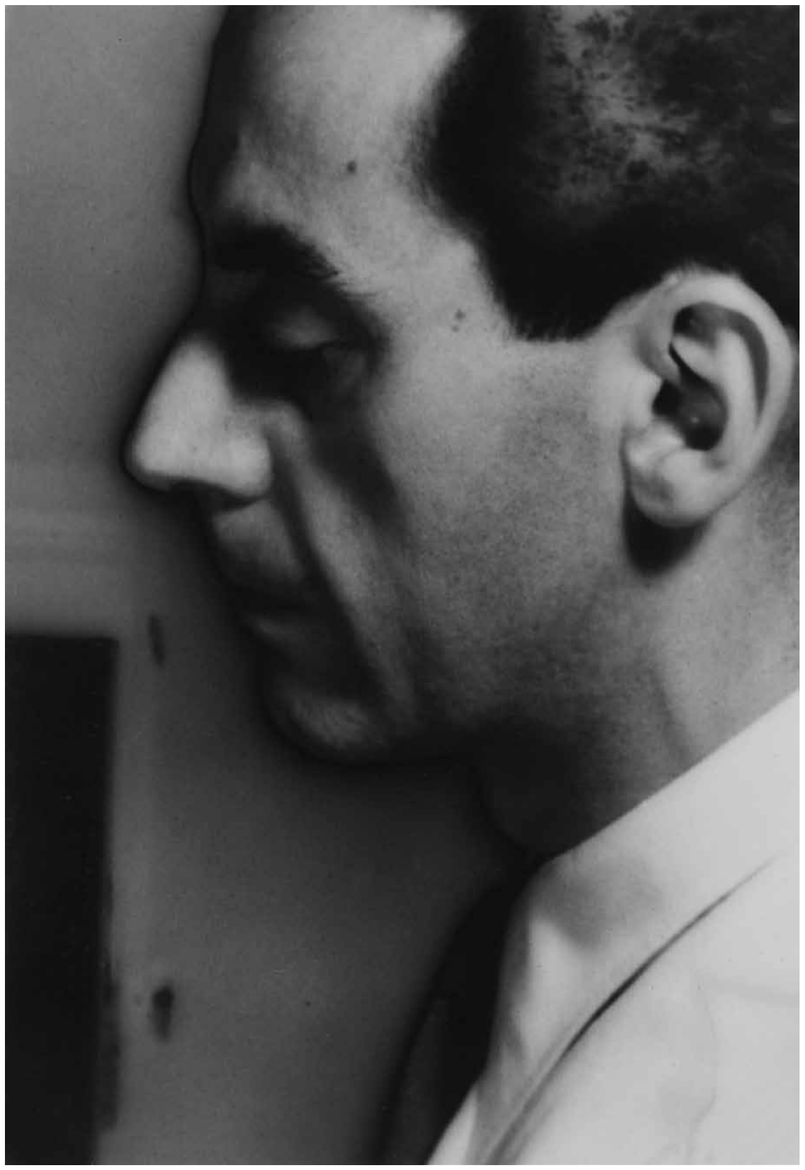
MAN RAY

Man Ray,
Autoportrait, 1916
Assemblage perdu

Cet autoportrait solarisé de **Man Ray** est un de ses motifs les plus connus. Il en existe plusieurs tirages de découpes différentes ; dans la prise originale, la concentration de l'artiste adresse l'ajustement de l'objectif. Ici, le découpage est tellement étroit que l'appareil photo, à gauche de l'image, est réduit à une forme géométrique non-identifiable. Ce cadrage souligne l'énergie transcendante du penseur, elle même inspirée par une délicate solarisation partielle. Le profil de l'artiste étant suffisant pour faire preuve de son identité physique, le spectateur n'est pas distrait par les détails d'un visage vu de face. Man Ray se stylise comme idole, comme créateur exalté, qui se concentre sur lui-même.

THÉODORE BRAUNER

Théodore Brauner, photographe autodidacte roumain, fait ses premières expérimentations photographiques sans appareil photo en 1934. Dés lors, il perfectionne sa technique dans ce medium, exploitant les matériaux photographiques sensibles à la lumière pour en faire l'œuvre de sa vie sous le nom de solarfixe. Son autoportrait réalisé avec cette technique montre son visage de profil observant une fougère. Brauner est ici un représentant universel de l'espèce humaine face au groupe générique des plantes. La découpe du visage, peu individuelle et légèrement floue, suggère que le personnage serait spectateur comme nous, de telle sorte que nous pouvons nous y identifier. C'est un appel au spectateur à s'interroger sur l'évolution même, et au fait que nous ne sommes que de simples visiteurs éphémères de la planète.



Man Ray
Autoportrait avec appareil, solarisé, 1931, tiré avant 1939
Tirage gélatino-argentique d'époque, coupé, 24,3 x 16,7 cm

TATO

En 1920, Guglielmo Sansoni organise ses propres obsèques fictives pour renaitre comme **Tato**, le futuriste. Tato et Filippo Tommaso Marinetti sont auteurs conjoints du *Manifeste de la photographie futuriste* publié en première page du journal *Il Futurismo*, le 11 janvier 1931. Cette petite photo prise au déclencheur nous présente l'artiste dans son studio dans la pose théâtrale du peintre devant son chevalet, pinceau et palette à la main. Parapluie et panneaux réflecteurs, lampe et flash, sont les indices avec lesquels Tato, en parfait accord avec le crédo futuriste, se montre peintre et photographe simultané, en action directe. Le carrelage en losanges et les pans décoratifs à motifs fleuris du studio peuvent être lus comme l'environnement turbulent et vital du futuriste authentique.

Tato
Autoportrait dans l'atelier, 1935-1936
Tirage gélatino-argentique d'époque, 8,1 x 11,3 cm

Théodore Brauner
Temporalis, 1950
Solarfixe, 30,5 x 38,5 cm

ANDRÉ STEINER

A la fin des années 1920, **André Steiner**, originaire de Hongrie et ingénieur de formation, est un adepte de la technique et de la précision. Au premier coup d'œil, son autoportrait est à peine

André Steiner
Autoportrait, 1928-1934
Tirage gélatino argentique d'époque, 24,4 x 18 cm

visible, la photo se focalisant à l'arrière convexe d'un phare d'automobile en chrome poli, dans lequel se reflète en premier lieu un immeuble moderne. Ce n'est qu'au second regard que l'on remarque le photographe, armé de son trépied et du Leica, au centre de l'image. L'inscription à l'arrière de la photographie nous informe de l'adresse de l'immeuble au 20 de la rue Nungesser et Coli à Boulogne-Billancourt à l'ouest de Paris, ainsi que des architectes du bâtiment, Jean Fidler et Alexandre Poliakoff. La perfection technique de la prise de vue est typique pour Steiner, qui a également portraituré Le Corbusier sur sa terrasse au 24 de la rue Nungesser et Coli (1931-1934), immeuble dont ce dernier était l'architecte.

ILSE BING

Ilse Bing, tout comme son collègue René Ahrlé, est originaire de Francfort sur le Main. Elle suit d'abord des études scientifiques puis d'histoire de l'art. En 1929, elle s'achète un Leica, et, autodidacte, travaille comme photojournaliste. En 1930, elle part vivre à Paris et expose avec les grands photographes de l'époque, dont Florence Henri et Man Ray. En 1936, à l'occasion d'une exposition à New York, elle s'y plait et séjourne trois mois aux Etats-Unis. *New York. Le métro aérien et moi*, est une déclaration d'amour à la métropole américaine avec, en fond, la silhouette du Chrysler Building. Nous découvrons le reflet de l'artiste avec son appareil photo discrètement dissimulé dans l'appareillage circulaire du quai de gare, qui lui-même rappelle un objectif d'appareil photo. Le titre est programmatique: la photo dépeint la skyline, le métro aérien et l'artiste, elle-même à peine visible au sein de ce spectacle grandiose.

Ilse Bing
New York, the elevated, and me - New York, le métro aérien et moi, 1936
Tirage argentique d'époque sur papier mat monté sur carton, 18,8 x 28,2 cm

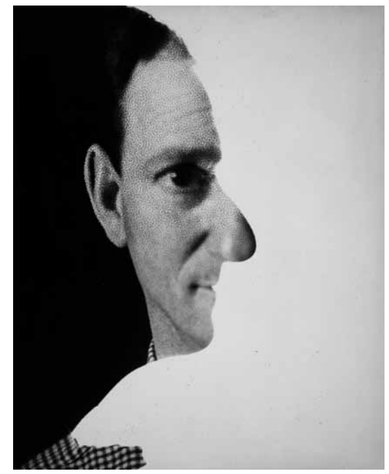
ERWIN BLUMENFELD

Erwin Blumenfeld, pour lequel l'autoportrait représente une forme d'expression essentielle, est

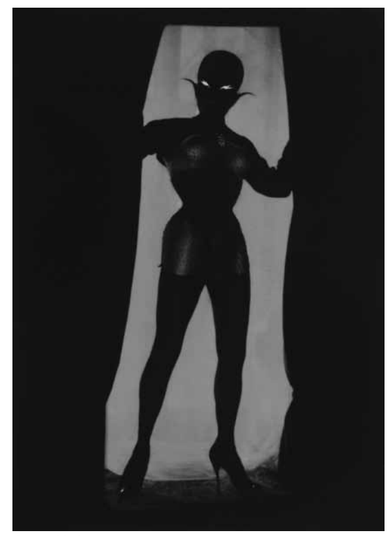
Erwin Blumenfeld
Lena avec autoportrait, 1932-1933
Tirage gélatino argentique d'époque, 30 x 24 cm

masculine et féminine. Dans ce contexte, il est très influencé par l'ouvrage *Sexe et caractère* de l'écrivain autrichien Otto Weininger (1903). Pour Blumenfeld, chaque individu porte donc une dualité androgyne en lui. Nombre d'œuvres, néanmoins, démontrent en sus de cette conviction un désir de fusion symbiotique avec sa femme Lena. La photographie, *Lena avec autoportrait*, nous montre le profil caractéristique de Blumenfeld projeté en ombre sur le dos de sa femme. Ce qui, à première vue, semblerait être une prise spontanée lors d'une promenade à la campagne, est en fait un montage photographique raffiné. Les autoportraits de Blumenfeld, chargés d'une audace poussée à l'extrême, dévoilent une unique panoplie d'expérimentations diverses, réalisées en chambre noire. Montrant l'artiste de face et de profil, le fameux *Autoportrait* de 1945 reprend un motif utilisé par de nombreux photographes, mais amène celui-ci à une perfection rarement atteinte.

obsédé par son double dans le miroir : « Je reste persuadé que, derrière la transparence du verre, se joue une vie d'un autre monde. Nous sommes des sosies. Sans miroir, jamais je me serais fait homme. Les tarés appellent cela le complexe de narcisse. Pas d'art sans miroir, pas de musique sans écho. » (Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris 1975). Son *Autoportrait avec appareil photo* le montre en couple intime avec son Voigtländer, qui lui applique un gros baiser mécanique sur la joue. Poursuivi par l'idée de l'identité double, non seulement sous la forme du Doppelgänger, Blumenfeld est convaincu que tout être humain est le résultat d'une alliance



Erwin Blumenfeld
Autoportrait, 1945
Collection privée



Pierre Molinier
Le chaman, tiré 1968-1970
Tirage gélatino-argentique, 17,3 x 12,5 cm

PIERRE MOLINIER

Ce photomontage de **Pierre Molinier** est caractéristique des autoportraits costumés et travestis de l'artiste. Il utilise son propre corps comme instrument de travail, créant à l'aide d'accessoires essentiellement féminins son portrait idéal. D'une énergie exemplaire et d'un fort pouvoir provocateur, cette photo est remarquable quand on pense que l'auteur est âgé de près de 70 ans. Sur le verso de la photo, nous lisons le tampon : « Créer n'est pas se répéter sans cesse, mais bien se renouveler indéfiniment P.M. »

MOHAMED CAMARA

Mohamed Camara est un jeune photographe malien autodidacte, qui a pour sujet son pays natal. Il évite toute forme narrative ou documentaire, tout en saisissant des éléments typiques, voir des clichés, d'un des pays les plus pauvres au monde. Ses images pourtant rigoureusement mises en scène, semblent être parfaitement spontanées. Ce n'est pas sans humour qu'il se photographie lui-même, non pas dans « l'atelier », mais dans son environnement malien, une version africaine d'un intérieur avec nature morte. L'association des couleurs et des motifs rappelle une composition picturale classique, dépeignant l'artiste créateur. Toutefois, le clin d'œil envers un jeune homme d'Afrique occidentale faisant sa sieste, est non seulement permis, mais voulu.

Jean-Michel Fauquet
Sans titre (Autoportrait), 2010
Tirage argentique rehaussé sur papier baryté, 40 x 30 cm

Mohamed Camara
Can-Dia (Autoportrait), 2010
Tirage chromogénique sur papier, 40 x 28 cm

JEAN-MICHEL FAUQUET

Dans cette photographie de **Jean-Michel Fauquet**, le corps de l'artiste n'est plus qu'une forme amorphe noire sur laquelle se trouve un sac en papier froissé et fragile, dont la structure abstraite attire l'attention. Il n'y a pas de bras, le dessus de tête est coupé, le sac, en gros plan, est d'une présence insistante. Le flou photographique mélange les plans, l'éclairage rehausse le caractère mystérieux et métaphysique du personnage dissimulé. Il s'agit quasiment d'une peinture à l'huile dans des tonalités grises et noires. Le sac en papier est usé, comme s'il avait beaucoup servi. Les craquelures et la forme du papier font penser à un éléphant : une métaphore du film *Elephant Man*, réalisé par David Lynch? L'artiste disparaît totalement derrière sa propre censure, il invite le spectateur à rentrer sous le sac en papier. Il suggère un « déjà vécu » du sentiment d'exclusion, tout en se sentant exposé dans cette exclusion. Cet autoportrait d'un personnage invisible peut amener à des interprétations particulièrement ambivalentes et multiples.

Bibliographie

- Michel Beaujour, *Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris 1980
- Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York 1982
- *Le Portrait dans l'art contemporain*, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice 1992
- Pascal Bonafoux, *Moi Je, par soi-même, l'autoportrait du XXème siècle*, Skira, Paris 2004.
- Pascal Bonafoux, *Autoportraits du XXème siècle*, Gallimard, Paris 2004
- Maude Roy Matton, *Modalités de l'autoportrait photographique contemporain*, (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, Montréal 2007 (www.archipel.uqam.ca)
- Marie Cordié Levy, *Autoportraits de photographes*, Photopoche, Actes Sud, Arles 2009

Thomas Ruff
Portrait (T. Ruff), 1991
Tirage chromogénique, dans ce format unique, 20 x 20 cm

THOMAS RUFF

Dans le même geste que ses portraits style photo d'identité, cet autoportrait de Thomas Ruff ne cherche à montrer aucune émotion, aucun arrière-plan psychologique. Ruff est convaincu du fait que le portrait photographique n'a qu'une capacité d'identification sociologique. Chaque individu est unique, mais en surface, seule la physionomie y fait la différence. Il ne croit pas qu'un portrait puisse avoir la capacité de dévoiler des informations au delà de l'enregistrement du visible, d'où son intérêt pour les méthodes d'identification des criminels. Ruff ne cache pas sa manipulation – le dédoublement résulte clairement d'un montage – mais l'apport est uniquement conceptuel, nous n'en apprenons pas plus sur l'artiste, un être humain en pullover bleu.