

Dossier enseignants

Robin Collyer Constructions

Exposition du 5 février au 29 avril 2012



Alexanderplatz, 2001



Présentation de l'exposition

Robin Collyer initie une œuvre de sculpteur et de photographe à la fin des années 1960 dans le sillage d'un héritage minimaliste, post-minimaliste et conceptuel. Ses premières pièces intègrent d'emblée des éléments qui assument une fonction hors du champ de la sculpture: matériaux industriels, objets existants et plus tard, images empruntées aux médias. De fait, notre environnement envahi par l'intrusion du champ commercial, privatisé par les dispositifs du monde de la communication et de l'information, est un espace qui intéresse Robin Collyer. Il le « nettoie » comme dans certaines photographies des années 1990. Il le rend abstrait dans ses sculptures pour mettre à jour des systèmes de fonctionnement qui structurent notre paysage au quotidien.

Présentation de l'artiste

Robin Collyer a fait ses études au Ontario College of Art and Design à la fin des années 1960. Son œuvre, tant sculpturale, installative, que photographique, a été largement diffusée en Amérique du Nord et en Europe et fait partie de nombreuses collections. Collyer s'intéresse aux zones urbaines et suburbaines, à l'inscription au cœur de celles-ci du texte et de l'architecture. Ses œuvres ont représenté le Canada à la XLVe Biennale de Venise. Elles ont été exposées notamment aux Oakville Galleries, au Museum London (Londres), à la Art Gallery of York University (Toronto), à la Art Gallery of Ontario (Toronto), ainsi qu'au FRAC (Orléans, France). En 2000, le Musée canadien de la photographie contemporaine (Ottawa) lui a consacré une importante exposition. Collyer a en outre réalisé de nombreuses œuvres d'art public, parmi lesquelles Canopy, intégrée à la nouvelle ambassade du Canada à Berlin. Robin Collyer vit et travaille à Toronto.



Shirley and Clint Eastwood, 1973

Quelques pistes pédagogiques autour du travail de Robin Collyer

Il s'agit ici de proposer en amont ou après une visite de classe, des pistes pédagogiques autour de quelques notions qui « éclairent » le travail de Robin Collyer.

Comme toute œuvre plastique le contact direct avec l'œuvre est indispensable, l'exposition présente des sculptures, des photographies et des installations.

Aucun discours, aucune analyse de l'œuvre de Robin Collyer ne doit remplacer la relation, physique, scopique des œuvres exposées.

. **La retouche photographique et les doubles expositions**

. **Le rapport texte/image**

. **Les flux d'images, la photographie, matériau de la sculpture?**

En référence aux programmes suivants (liste indicative)

- Arts plastiques en 4^o : Les images et leurs relations au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent « réel » qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ; elle met en regard la matérialité et la virtualité.
- Arts plastiques, en série L
- Classe de première : la figuration
Figuration et image : ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la distance de l'image à son référent : le trompe-l'oeil, le réalisme, la fiction, le schématique, le symbolique, etc...
- Figuration et construction : ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question des espaces que détermine l'image et qui déterminent l'image. Toute image est perçue dans un espace d'énonciation : la page, le texte, le mur, la rue, etc... L'image contient elle-même des espaces : espace littéral, espace suggéré (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), espace narratif, etc...
- Classe terminale : l'œuvre et son chemin
Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : la formalisation de l'œuvre engage les modes de sa diffusion, de son exposition et des commentaires qu'elle suscite. Ce cheminement de l'œuvre mobilise des rapports aux techniques et induit des choix plastiques déterminants pour porter l'œuvre en en servant le projet esthétique intrinsèque.
- L'espace du sensible. Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment réfléchir la mise en situation de l'œuvre dans les espaces de monstration, prendre en compte les éléments techniques classiques, du socle à la cimaise, jusqu'aux conditions les plus ouvertes, de la projection à l'installation ou tous autres dispositifs. Les conditions de la perception sensible (regard, sensation, lecture, etc.) sont à anticiper dans l'élaboration formelle du projet plastique.

La retouche photographique et les doubles expositions

Notion :

Retouched photographs est une série commencée en 1992. Dans un bruissement continu, des panneaux ou annonces publicitaires de toutes sortes émettent autour de nous des messages faibles et encombrants. Le travail de Robin Collyer consiste en la réalisation de photographies d'environnements urbains auxquelles il enlève ce « bruit », provoqué par l'abondance de signes, essentiellement typographiques. En effaçant les mots, Collyer gomme le sens, fonction première du texte. Ce geste, minimal et négatif - quoique presque sculptural - pousse l'œuvre du côté du formalisme. Cependant l'épuration de l'image confère à celle-ci sa force critique et, par un curieux détournement, ancre solidement l'image manipulée dans un discours sur le sens. Après la série initiale de paysages urbains, le travail de Robin Collyer s'est étendu aux intérieurs de magasins et de maisons.

Propositions de travail :

- Expliquez à partir d'une analyse précise d' *Adelaide Street* et *Temperance Street*, quel geste « minimal et négatif » accomplit Robin Collyer dans ces *Retouched photographs* ?
- Quel est ce « bruit », ce « bruissement » évoqués dans le texte de présentation ?
 - « La voix dominante dans le paysage contemporain est la voix des entreprises », dit Robin Collyer.
 - C'est « l'ordinateur qui permet à l'artiste de se glisser dans le processus de l'empreinte analogique de l'image photographique. C'est lui qui permet de faire disparaître du champ visuel tout ce qui est de l'ordre du lisible, sous-ordre intime du visible mais élément constitutif de la réalité visuelle urbaine. », dit Christophe Domino.
- En vous appuyant sur ces deux citations, expliquez comment Robin Collyer met en évidence cette distinction entre visible et lisible dans la série *Retouched photographs*.
- Que dénonce Robin Collyer dans la série « doubles expositions » ? Répondez à partir d'une analyse précise « d'une » photographie.
- Trouvez une sculpture qui fonctionne également sur l'aléatoire et l'accidentel.

Citations :

« Depuis quelques années, le travail photographique de Robin Collyer a trouvé une nouvelle forme : la photo retouchée par ordinateur. Ses vues de villes ou d'objets accumulés semblent a priori banales, mais aussitôt une impression d'étrangeté nous envahit. Simplement, tous les signes qui saturent habituellement notre vision ont été gommés par l'artiste et leur support a été uniformément recouvert de la couleur qui y était dominante. Ces « monochromes » qui, là encore, transforment les immeubles, livres ou boîtes en cimaises d'exposition ou sculptures minimales, sont subtilement déroutants. La palette de couleur supplante la notion d'échelle. Littéralement, ils vident la ville et accentuent sa pure minéralité. Il libère l'objet de son identification. La simplicité et la radicalité du procédé ressent ainsi une critique très efficace de la pollution visuelle qui nous entoure. À chaque plan correspond un volume et réciproquement. À chaque type d'œuvres un ensemble paradoxalement poreux et dont l'aspect sériel nourrit toujours une forme d'ambiguïté des plus singulières. »

Extrait du texte de présentation d'une exposition en 2000 au Centre Photographique d'Île-de-France.

« Et quand il photographie une rue ou les rayonnages d'un drugstore, pour ensuite masquer les textes, il neutralise le sens et la fonction des objets. Par ce simple geste, les produits deviennent inutilisables ; la rue, privée de ses repères, devient un lieu étranger. Mais à travers ces signes muets, il est aussi possible de mesurer la surabondance, la confusion et le harcèlement des messages qui nous entourent. » Françoise Bataillon, FRAC Île-de-France.



Victory Lane, 1995
extrait de la série « Retouched Photographs »

Le rapport texte/image

Notion :

Au milieu et à la fin des années 1970, Robin Collyer introduit le texte dans ses photographies. Ce processus montre son intérêt pour la déformation, le façonnage des images et questionne également le point de vue du regardeur.

Propositions de travail :

- Comparer très concrètement la position des textes (et leur contenu) et l'image photographique à propos de *Porter Lake, N.S.*, 1973, *Shirley and Clint Eastwood*, 1973, *Untitled #1*, 1975, *Untitled Magazine*, 1979 ? Quelles relations ces textes entretiennent-ils avec les photographies ?
- « Titres, légendes », autant de mots que Robin Collyer, détourne, « retouche ». Expliquez comment, en vous appuyant sur des exemples précis.
- « Il instaure une défiance envers la photographie elle-même en soulignant son incapacité à embrasser la totalité d'une situation. Pour Robin Collyer, elle n'est au mieux qu'un aide-mémoire, au pire un leurre. » Expliquer cette citation (extrait d'un texte de présentation d'une exposition en 2000 au Centre Photographique d'Ile-de-France) à partir d'exemples choisis dans l'exposition.

Analyse de deux œuvres :

The Transformer Houses sont des « maisons » dissimulant des installations électriques construites par la société hydro-électrique à Toronto et ses faubourgs. Trop parfaitement intégrées à leur environnement, elles prennent dans les photographies de Robin Collyer l'allure de sculptures.

« Ces maisons m'attiraient. Je sentais la proximité avec certains aspects de mon travail sculptural. Il existait une disjonction forte entre leur forme et leur fonction ». Robin Collyer

Untitled Magazine, 1979 est un outil de réflexion sur les relations image/ texte et graphisme. Fiction de 44 pages, déliée et présentée sur 22 panneaux épinglés sur le mur, il contient des « reportages » et des « articles ». À l'exception des quelques grands titres et sujets, l'essentiel des textes est illisible et sans aucune signification (faux-texte). Le texte ne joue qu'un rôle symbolique en ne fournissant aucune aide de lecture. Il renvoie cependant aux images. L'œuvre établit ainsi une distinction entre ce qu'elle dit et ce qu'elle veut dire. Ce qui influence réellement notre manière de penser, ce n'est pas tant ce qu'on nous raconte mais la manière dont on le fait.



Wexford Surrey, Scarborough, 1987, extrait de la série « Transformer Houses »



Untitled Magazine, 1979

Citations :

« Dans le travail de Collyer, ce qu'il conviendrait d'appeler le sujet de la représentation est souvent détourné au profit d'une lecture conceptuelle de la forme et des contenus... Dans d'autres photographies, c'est par le geste d'effacement (ou, comme dans la série des *Magazines*, en substituant au texte du faux-texte, cet outil de graphisme dénué de valeur sémantique) que l'artiste parvient à permuter nos référents. Gommant les mots, Collyer du même coup gomme le sens, fonction première du texte... » Extrait de la présentation de l'exposition « Built » à Toronto en 2008.

Les flux d'images, la photographie, matériau de la sculpture ?

Notion :

Les sculptures des années 1970 utilisent des matériaux industriels simples et bruts. Les œuvres habitent la plupart du temps le mur et le sol. Les matériaux sont utilisés d'une façon directe, sans soudure ni attache. Des matières et objets trouvés sont généralement ajoutés. Les œuvres créées dans les années 1980 et au début des années 1990 utilisent toujours des matériaux industriels mais leurs associations et contenus deviennent plus actifs. Publicités, textes et images trouvés sont intégrés de manière à révéler le caractère évident de ces sculptures.

Propositions de travail :

- Robin Collyer explique que dans ses sculptures, les photographies ont la même neutralité que les matériaux de construction. Comment cela se concrétise-t-il dans les œuvres exposées ?
- Recherchez une sculpture dont le titre fait référence à un photographe ? Décrivez là et expliquez son titre.
- Comment les sculptures se placent-elles dans l'espace d'exposition ? Leur rapport aux murs ? Leur rapport avec le sol ?
- Quelles relations entretiennent les sculptures avec les spectateurs ?
- Quels sont les différents types de « pouvoirs » dénoncés par les sculptures ? Prenez des exemples précis.

Citations :

« Partant de l'observation de l'environnement urbain et de la représentation, via l'image, des différents pouvoirs de notre société - médiatique, publicitaire, politique ou d'entreprise - Robin Collyer construit une œuvre où sculpture, photo et texte se juxtaposent parfois, pour dresser le constat de notre conditionnement et de la vacuité de notre culture médiatisée. Matériaux industriels ou de construction (aluminium, acier, melamine), éléments de mobilier urbain ou de bureau (présentoirs, rayonnages, bacs, guichets, kiosques, caches d'appareils, caissons lumineux...), il est souvent difficile de mettre un nom précis sur ces pièces détachées bizarrement assemblées, métaphores du chaos ou du vide comme *Zulu*, 1985, sorte de caravane sans porte, avec ses roues en ciment et ses vitres teintées, aveugles. Issus de journaux, photos et textes sont renversés ou répétés pour souligner le matraquage d'images, de slogans et de pseudo-informations que nous subissons. *Vent*, 1992 met en exergue les effets pervers de la propagande en insérant des images dans une cheminée d'aération (frise de cartes de collection de la Guerre du Golfe, chapeautée par l'image télévisuelle répétée de la Maison Blanche). »
Françoise Bataillon, FRAC Île-de-France.

« Robin Collyer poursuit son travail de sculpteur. Ses structures souvent simples et construites à partir de matériaux de construction servent aussi de support photographique. L'assemblage par exemple de matériaux isolants, renforce encore leur aspect d'objets intermédiaires entre l'intérieur et l'extérieur. Souvent inspirées de l'actualité politique, elles mettent aussi en lumière l'omniprésence de la photo, dans l'univers contemporain. Ses assemblages d'images souvent corrosifs détruisent ce que la sculpture a toujours de contemplatif. »
Extrait d'un texte de présentation d'une exposition en 2000 au Centre Photographique d'Île-de-France.



Vacuum Cleaner Building (after Walker Evans), 1993



Mosque, 1992

Bibliographie sélective au centre d'art

« L'œuvre d'art est une idée, pas un objet(...). Utiliser une forme simple de façon répétée limite le champ de l'œuvre et concentre l'intensité, l'arrangement de la forme. Cet arrangement devient la finalité de l'œuvre, tandis que la forme n'en est plus que l'outil.(...) L'artiste conceptuel a pour objectif de faire en sorte que son travail soit mentalement intéressant pour le spectateur. Il aimerait qu'il devienne émotionnellement neutre. » Sol LeWitt

Quelques ouvrages de Robin Collyer



Canada XLV^e Biennale de Venise
Robin Collyer
Textes : Philip Monk
Éd. Art Gallery of Ontario
1993



Idioms of Resistance / Robin Collyer
Textes : Philip Monk
Éd. Musée des beaux-arts de l'Ontario
1993

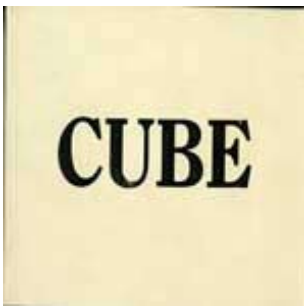


Robin Collyer Photographs
Éd. Art Gallery of York University,
Toronto
1999



Robin Collyer
Textes : Philip Fry
Éd. Agnès Etherington Art Centre
1982

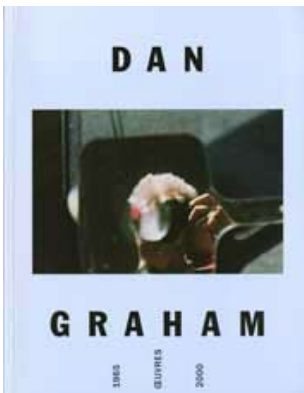
Des artistes conceptuels



Cube
Sol LeWitt
Éd. Walther König
1990



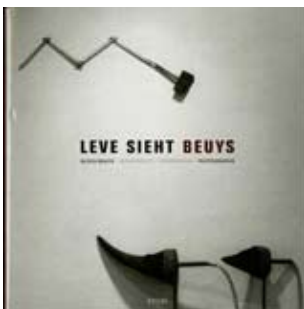
Incomplete Open Cubes
Sol LeWitt
Éd. The John Weber Gallery
1974



Dan Graham. oeuvres, 1965-2000
Éd. Paris Musées/
2001



Nach Alles / After All
Lawrence Weiner
Éd. Deutsche Guggenheim Berlin
2000

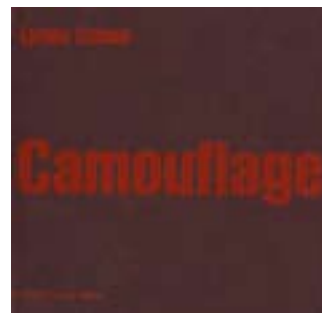


Leve sieht / Joseph Beuys
Éd. Steidl
2004

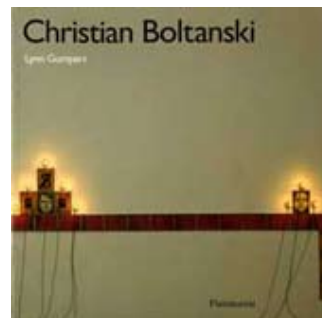
Des artistes qui questionnent et installent les images photographiques



Contrebande
Eric Rondepierre
Éd. Filigranes
2003



Camouflage
Lynne Cohen
Éd. Le Point du Jour
2005



Christian Boltanski
Éd. Flammarion
1992



Paul Pourreau
Éd. Filigranes
2005

D'autres pistes pédagogiques

La notion de littéralité

Il ne s'agit pas ici de la définition des dictionnaires, qui parlent de « la stricte conformité d'une traduction, ou d'une interprétation à la lettre », mais du concept utilisé par les théoriciens de la littérature : la littéralité désigne alors une approche strictement textuelle, qui s'intéresse à la matérialité des mots, à leur lettre, à leur signifiant. Pouvons-nous parler dans cette exposition de littéralité de la photographie, de littéralité de la sculpture ?

L'œuvre de Robin Collyer, une œuvre conceptuelle ?

Introduction d'un article d'Erik Verhagen

La photographie conceptuelle, Études photographiques :

<http://etudesphotographiques.revues.org/index1008.html>.

Intimement lié à l'émergence de l'art conceptuel, le médium photographique ne cessera d'innover les différentes ramifications propres à ce phénomène majeur des années 1960 et 1970. S'inscrivant dans un cheminement critique visant à contrecarrer le modèle moderniste et son culte de l'originalité de l'œuvre d'art, la photographie conceptuelle traduit en outre les aspirations d'une génération qui s'attache à instrumentaliser et à diffuser des images « pauvres », sans valeur marchande, dépourvues de toute connotation esthétisante.

L'information et la documentation sont les deux principales notions qui permettront de circonscrire les stratégies auxquelles se plieront ces artistes. Insensibles aux pouvoirs iconiques inhérents à la photographie, la plupart d'entre eux, faute d'avoir entrepris ne serait-ce que l'amorce d'un examen critique de ce médium, exposeront toutefois leurs pratiques à des contradictions et des paradoxes qui marqueront à terme l'échec de leurs ambitions photographiques.

Situer le travail de Robin Collyer par rapport aux œuvres du groupe « Art & Language »

Formé en mai 1968 à Coventry, Grande-Bretagne, le groupe Art & Language est composé de Terry Atkinson (1939), Michaël Baldwin (1945), David Bainbridge (1941), Harold Hurrell (1940), Charles Harrison (1941-2009), Mel Ramsden (1944), tous de nationalité britannique, Ian Burn (1939-1993) de nationalité australienne.

Cette sérigraphie est caractéristique des œuvres conçues par le groupe Art & Language et du vif débat qui s'instaure entre ses membres dans la seconde moitié des années 70 autour de la notion d'art engagé. En faisant allusion à l'art soviétique des années 20, le groupe propose une



Art & Language, *Singing Man*, 1976

réflexion critique sur l'enthousiasme de ces avant-gardes et l'ambiguïté des images.

Cette œuvre fait partie d'un ensemble de douze sérigraphies qui portent chacune l'inscription manuscrite d'un couplet de chanson, ici « The Language of Working Class is universal, its lyricism lightens the he/art (le langage de la classe ouvrière est universel, son lyrisme soulage le cœur/art) » .

Exposée en 1977 à la galerie Fabre à Paris, cette série était présentée avec un film vidéo montrant les artistes chantant ce couplet. À travers cette parodie d'une chanson populaire, Art & Language pointe, sur un mode ironique, les relations qui tendent à substituer l'art au cœur. Combinant image et langage, le groupe, qui joue sur les mots (heart = cœur et/ou art), manifeste ses préoccupations centrées sur l'articulation de problématiques sociales et visuelles, et affirme ici ses distances avec la plupart des pratiques artistiques britanniques plus directement engagées dans l'action politique.

Extrait d'un document du service éducatif du centre Pompidou sur l'art conceptuel
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm>

L'approche « conceptuelle », l'exemple de Joseph Kosuth

« Art as art » devient plus ou moins la devise de cet artiste qui utilisera la littéralité de ses œuvres pour tenter de penser les choses de manière objective, les pièces souvent tautologiques nous disent qu'elles ne pourraient être autrement que comment elles sont : *Five Words In Orange Neon* se compose de cinq néons orange et nous indique de ne pas regarder autre chose que ce que l'on voit, en évitant toute interprétation pourtant tentée ici. Le but de son travail est de « produire du sens », même s'il faut pour cela bannir l'aspect esthétique de l'œuvre. Se basant sur une tautologie : « L'art est la définition de l'art », il affirme que l'art est langage, que l'art relève du domaine des idées, qu'il n'a rien à voir avec l'esthétique ou le goût. Il parle de « propositions artistiques » plutôt que d'« œuvres ». Pour lui, « une œuvre d'art est une présentation de l'intention de l'artiste : si celui-ci déclare que cette œuvre d'art-ci est de l'art, cela signifie que c'est une définition de l'art ».

Parmi ses œuvres les plus célèbres, la série *One and three*, 1965 apparaît comme une première investigation. Cette œuvre se compose d'un objet, de sa reproduction photographique à l'échelle 1 et de sa définition du dictionnaire : l'acheteur peut faire lui-même la photographie de la chaise du centre d'art dans lequel l'œuvre serait exposée. Ce n'est donc pas, par exemple pour *One and three chairs*, pas la chaise, la photo ou la définition en tant que tel qui importe, mais comment tout cela joue ensemble. En quoi l'objet concret n'est qu'une occurrence d'un concept, tout comme un objet d'art n'est qu'une occurrence du concept d'art. C'est également une pièce qui ne dépend pas de sa matérialisation puisqu'elle se décline avec un chapeau, un extincteur, une vitre... Quel que soit l'objet c'est l'idée qui persiste. Pour la seconde investigation, Kosuth se passe de l'objet et n'utilisera que la définition pure, tirée en blanc sur fond noir en utilisant un dictionnaire des idées et des notions. Il réduit l'œuvre à une enquête sur sa propre nature et nous interroge sur nos attentes d'une œuvre d'art : est-ce qu'une œuvre a besoin de la biographie (heureuse ou malheureuse) de l'artiste pour exister ?

Extrait de Wikipédia sur cet artiste.



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

Rapprochements photographiques

John Baldessari

Né le 17 juin 1931 à National City (Californie)

Né en Californie, John Baldessari débute son activité artistique par la peinture. Ses toiles portent la marque écrite de la théorie de l'art : il écrit par exemple sur ses toiles « Suppose it is true after all ? What then ? ». Mais cette solution ne le satisfait pas dans la mesure où la main de l'artiste est toujours visible. Artiste conceptuel, John Baldessari préfère employer une méthode industrielle, désindividualisée, qui frapperait le spectateur sans qu'il soit distrait par la présence de l'artiste dans l'œuvre. John Baldessari abandonne la peinture pour la photographie, plus documentaire, en 1965. En référence à Magritte, il juxtapose des images d'objet avec leur définition primaire: « A glass is a glass », avec souvent de l'humour comme « Wood is wood », combiné à « but a cigar is a good smoke », montrant l'artiste fumant un cigare. Baldessari démontre là son intérêt pour le langage comme jeu, l'un et l'autre obéissant à un système de règles arbitraires. Ainsi de nombreuses œuvres visent un but autoritaire, comme « jeter quatre balles en l'air pour dessiner la forme d'un carré » : l'artiste s'est photographié et présente 36 (nombre de clichés sur une pellicule) des meilleurs résultats.

La démarche de John Baldessari consiste souvent à montrer au spectateur non seulement ce qu'il y a à voir, mais aussi à faire des comparaisons ou des sélections — ainsi compare-t-il la forme et la couleur de clous —, pour critiquer le formalisme de l'art. L'artiste a également réalisé une série de photos montrant une main pointant des objets, qu'il a fait reproduire en peinture par des peintres amateurs.

Extrait de Wikipédia sur cet artiste.

Citations :

« Il faut vivre avec son époque et savoir quels mots sont nécessaires pour exciter, guérir et faire comprendre les choses. Tout change sans arrêt. Et c'est là que les clichés émergent. Les mots justes il y a dix ans sont devenus des lieux communs aujourd'hui. Alors, il faut constamment réinventer le langage. »



John Baldessari, *Concerning Diachronic / Synchronic Time : Above, On, Under (with Mermaid)*, 6 photographies noir et blanc, 1976

Douglas Huebler

Né en 1924, décédé en 1997 aux États-Unis

« Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne désire pas en ajouter ». Cette phrase, écrite en 1969 par Douglas Huebler, est emblématique du discours sur la dématérialisation de l'art de la fin des années 1960. On oublie toutefois souvent de citer son corollaire : « Je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieux. Plus spécifiquement, je m'intéresse à des choses dont l'interrelation se situe au-delà de la perception immédiate. En ce sens, mon travail dépend d'un système de documentation. Cette documentation peut prendre la forme de photographies, de cartes, de dessins ou de descriptions ».

En 1968, Douglas Huebler abandonne peinture et sculpture et organise son travail selon trois axiomes : le temps (*Duration Piece*), le lieu (*Location Piece*) et les deux à la fois (*Variable Piece*). Ses œuvres sont alors constituées de cartes, de diagrammes, de notations et de collages photographiques, accompagnés par des textes empreints d'un ton scientifique sans toutefois être dénués de poésie et d'humour. »

À la suite des minimalistes, beaucoup d'artistes cherchent à penser l'espace non pas comme réceptacle où une œuvre puisse être installée, mais comme terrain d'expérimentation et de relations possibles. Cet angle d'approche introduit une pratique de la sculpture en tant que « lieu » (plutôt qu'« objet »), par laquelle les cartes géographiques, les marquages et les signes d'orientation deviennent des matériaux de première importance. Avec sa série des *Site Sculptures*, Douglas Huebler expérimente dans cette voie la notion de sculpture en tant que lieu. Celle-ci se construit à partir d'une intervention dans l'espace, qui est documentée par des cartes géographiques, des photographies et des indications précises.

Pour *Site Sculpture Project New York Variable Piece #1*, 1968, il s'amuse à brouiller l'orientation à l'intérieur d'un cadre géographique donné, en installant des repères qui voyagent dans la ville. Posés à des échelles différentes dans une région de Manhattan, les repères sont tantôt transportés au hasard dans des directions horizontales (par des automobiles et des camions), tantôt stables et permanents, tantôt transportés au hasard dans des directions verticales, par des ascenseurs. Pour expliquer ses motivations, Douglas Huebler écrit en 1968 : « Pour moi, tout cela est une ironie, le fait que l'expérience que nous avons de la nature est soustendue par de multiples conventions ». Ironie, car pour percevoir la « nature », nous avons recours à tout un langage de signes qui nous permettent seulement de croire que les choses représentées correspondent à une réalité physique. Mais la nature, figée dans sa représentation, n'est déjà plus elle-même. Tout ce que nous pouvons prétendre connaître de la nature, à travers sa représentation, n'est en fait rien de plus que le réseau de conventions qui la gouvernent.

Extrait du site : Les territoires inoccupés.

<http://territoiresinoccupes.free.fr>

Caroline Aubin-Lam

Andreas Gursky

Né le 15 janvier 1955 à Leipzig

Andreas Gursky est l'un des plus célèbres photographes européens contemporains. Ses œuvres monumentales, images exemplaires de la contemporanéité, sont présentées dans les plus importants musées du monde. Andreas Gursky recherche les signes marquants et les lieux emblématiques de notre temps : halls d'hôtels, immeubles d'habitation, supermarchés, rencontres sportives, bourses, concerts, raves techno... Ses photographies monumentales, saturées de couleurs et de détails, font état d'un monde contemporain transformé par l'industrie de haute technologie, les échanges commerciaux internationaux, la mondialisation de l'information et les déplacements....

Andreas Gursky, grandit à Düsseldorf où son père est photographe commercial. À la fin des années soixante-dix, il étudie à la Folkwangschule d'Essen, établissement phare de l'enseignement photographique traditionnel en Allemagne, alors dirigé par Otto Steinert qui y promeut une photographie fondée sur l'idée de créativité personnelle, dans l'esprit du Bauhaus des années vingt. Gursky complète cette première formation, en entrant, en 1980, à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, où Bernd Becher enseigne la photographie. Depuis la fin des années cinquante, Bernd et son épouse Hilla Becher ont développé une esthétique photographique particulière, s'intéressant à l'architecture industrielle anonyme. Leur approche systématique, impersonnelle, est en complète opposition avec l'attitude prônée par la Folkwangschule de Steiner.

Citations :

Plus on regarde les images d'Andreas Gursky et plus on s'achemine vers ce constat, au premier abord surprenant, qu'elles ne sont pas destinées à l'oeil. Faites pour lui, assurément, elles ne s'adressent cependant pas seulement à la réception oculaire. La prolifération des détails, le foisonnement des matières, l'abondance des coloris ou la multiplicité des textures contrastent fortement avec le peu de variété des plans d'ensemble, le manque de diversité des angles de vue et des cadrages, toutes choses qui induisent une dialectique de la perception allant sans cesse du particulier au général, du petit au grand, du singulier au pluriel, et cela sans que le regard puisse se fixer sur un point de la photographie. (...).

Continuellement sollicité, attiré, intrigué par tel élément dans la photographie, par ce qui passe d'abord inaperçu lors d'une vision synoptique, l'oeil repart aussitôt vers des fragments plus importants, des parties entières plus grandes encore, pour constater que quelque chose lui avait échappé et qu'il faut regarder de plus près. Regard rapproché et regard englobant se complètent autant qu'ils séparent les dimensions et les hiérarchies des différentes grandeurs. (...). Partant de ces interrelations entre la taille et l'échelle, on pourrait gloser sur les conditions nécessaires à l'estimation perceptive de la « grandeur » d'une photographie, car l'appréciation scalaire n'est pas une science exacte. Elle s'enracine non seulement dans une culture des images, mais également dans des



Andreas Gursky Paris, Montparnasse, 1993



Andreas Gursky, 99 Cent, 1999

souvenirs, des expériences et des sensations qui règlent le monde, naturel ou fabriqué, sur l'échelle du vécu de l'homme. En ce sens, les photographies de Gursky ne sont pas destinées à l'oeil; elles sont plutôt le résultat d'un vécu qui découpe le monde à son échelle. Cependant, lorsque ces photographies requièrent des déplacements corporels, rapprochements, éloignements - et pas seulement des mouvements oculaires - permettant au spectateur de trouver la bonne distance nécessaire à une observation qui fonctionne par découpage et recomposition, alors, cette question de l'échelle se trouve mise en abyme par la taille des photographies. Est-il pertinent de parler ici de « photographie »?

En tant qu'images les oeuvres de Gursky se rattachent bien sûr à l'histoire de la photographie ou du cinéma. Mais leur forte présence pourrait les inclure au domaine de l'objet, avec son épaisseur, sa masse, sa texture. Et qu'elles soient petites ou très grandes, les photographies de Gursky demeurent à l'échelle humaine. (...). Technologiques ou organiques, humains ou artificiels, industriels ou naturels, les sujets des images de Gursky peuvent être considérés sans grandiloquence comme les monuments et objets contemporains d'un monde désenchanté, dans la mesure où l'esthétisation qui leur est inhérente réifie le réel.

Extrait de *Infime, immense, infime* Par Jacinto Lageira, catalogue du centre Pompidou en 2004.

Victor Burgin

Né en 1941 à Sheffield (Royaume-Uni) ; il vit à Bruton (Somerset) et à Paris.

À la fin des années 1960, Victor Burgin réalise des œuvres proches de l'art minimal montrant par là son intérêt pour le structuralisme, à savoir l'introduction de l'espace comme élément directement lié à l'appréhension de la sculpture. En effet avec l'art minimal qui a systématisé l'emploi de formes géométriques simples, notre regard n'a pas d'autres choix visuels que de se diriger des modules standardisés de la sculpture vers son environnement, nous mettant en présence d'une investigation objective des rapports qu'elle entretient avec son contexte de présentation : le lieu d'accueil, l'exposition, façonnent l'œuvre. C'est essentiellement cette problématique que l'artiste retient lorsqu'il conçoit en 1969 et 1970 ses premières œuvres uniquement constituées de textes. Par l'abandon de tout objet concret et l'utilisation du langage, Victor Burgin situe alors sa pratique dans une infrastructure qui autrefois ne servait qu'à décrire l'art ; proche de ce point de vue, de l'art conceptuel, il s'en distingue cependant par différents points : son fondement intellectuel n'est pas celui de la tautologie propre à la démarche de Kosuth et il ne cherche aucunement à transmettre quelques projets de sculptures elliptiques à la manière de Lawrence Weiner....

À l'aide de constatations d'ordre matériel et temporel, c'est à une véritable prise de conscience que l'artiste nous invite lorsqu'il nous demande de penser par exemple à « tout moment antérieur au moment présent » ou à « toutes les choses matérielles qui constituent cette pièce ». Ensuite, les propositions renvoient à celles qui les ont précédées, faisant intervenir un effort singulier de mémorisation auquel vient s'ajouter des implications d'ordre corporel : « tous les actes corporels exécutés par vous dans la proposition 3 » que vous savez être directement appréhendés par des personnes autres que vous-mêmes ». À la lecture de l'œuvre, le spectateur doit faire l'expérience de tout ce qui touche non seulement à son intégrité physique mais également au domaine visuel et mental : le temps, la mémoire, l'état psychologique, les critères de valeurs, le rapport aux autres et les conclusions qui en découlent sont alors explorés systématiquement afin de faire découvrir tout ce qui conditionne le regard et l'esprit.

En proposant cet enchaînement combinatoire de propositions écrites incluant la participation active du spectateur qui doit les lire avec attention, l'artiste constate : « Ce qui m'intéresse le plus, en fait, ce sont les manières dont notre expérience de la vie réelle, est perçue à travers la médiation du souvenir et du phantasme. C'est de cela dont il s'agit sous une forme ou sous une autre, dans toute mon œuvre » .

Texte de Ghislain Mollet Viéville (article pour le catalogue de la collection du FRAC Nord-Pas de Calais).



Victor Burgin *Photopath*, 1967-1969

Photopath est un travail que l'artiste réalise entre 1967 et 1969. Il se résume en la prise de photographies du plancher sur lequel est censé être réalisé le travail. Lors d'une exposition, ces photographies sont agrandies de manière à correspondre parfaitement à la taille réelle de la pièce d'exposition. Elles sont alors fixées sur le sol du lieu d'exposition, de façon à recouvrir totalement la superficie. Il superpose alors la réalité objective de la pièce à sa représentation photographique en remettant en question le statut de la photo. Burgin perturbe alors totalement notre relation à la réalité, et la fonctionnalité première de l'objet recouvert. L'objet ayant fusionné avec sa représentation photographique ne permet plus que l'on marche dessus. La relation s'en retrouve perturbée voire annulée.

Citations :

« Dans certaines applications naïves de l'analogie linguistique, les images photographiques sont vues comme équivalentes aux mots. [...] Une photographie d'un homme est moins l'équivalent d' « homme » que ne l'est sa description « un homme d'âge moyen dans un imperméable, portant un chapeau, se promenant dans un parc ...etc. » [...] Même un plan rapproché du chapeau seul sans aucun détail discernable autour n'exprime pas « chapeau » mais « ceci est un chapeau vu en contre-plongée, il s'agit d'un chapeau mou et sale [...] ».
Victor Burgin, *Photographic Practice and Art Theory*, in V. Burgin (éd.), *Thinking Photography*, Ho(...)

Biographie

Né à Londres en 1949, Robin Collyer vit à Toronto. Son travail a été exposé en 1987 à la Documenta 8 de Kassel et en 1993 à la Biennale de Venise. En France, le Centre photographique d'Île-de-France lui a consacré en 2000 une rétrospective. En 2010, il était présent dans l'exposition historique « Traffic : Conceptual Art in Canada 1965-1980 », organisée par l'Université de Toronto.

Expositions personnelles (sélection)

- YYZ, Toronto, 2009
- Built, Dazibao, Montréal, 2008
- Susan Hobbs Gallery, Toronto, 2005
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris
- Susan Hobbs Gallery, Toronto, 2003
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris
- Susan Hobbs Gallery, Toronto, 2002
- Galerie Gilles Peyroulet (espace 2), Paris
- Susan Hobbs Gallery, Toronto, 2000
- Robin Collyer, photographs, Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa et Centre Photographique d'Île de France, Pontault-Combault
- Susan Hobbs Gallery, Toronto
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris
- Robin Collyer, photographs, Art Gallery of York University, Toronto et Goethe Institut, Toronto, , 1999
- Beaverbrook Art Gallery, Fredricton, New Brunswick
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris, 1998
- @ 100 Yonge Street, Toronto, 1996
- Susan Hobbs Gallery, Toronto
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris, 1995
- Susan Hobbs Gallery, Toronto, 1994
- Idioms of Resistance, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1993
- Biennale de Venice, Venice
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris
- Susan Hobbs Gallery, Toronto
- Galerie Arlogos, Nantes, 1992
- Galerie Gilles Peyroulet, Paris
- Carmen Lamanna Gallery, Toronto, 1991
- Musée des Beaux-Arts, Mulhouse,
- Alberta College of Art Gallery, Calgary, 1990
- Carmen Lamanna Gallery, Toronto
- C.R.E.D.A.C., Ivry-Sur-Seine
- Réalités : Hommage à Courbet, Centre d'Art Passerelle, Brest, France
- Logos, Anuncios y cintas de video, Galeria Helga de Alvear, Madrid, 2000
- Domiciles, Tanlay, Bourgogne
- Invitation à la ville, Centrum, Brussels
- Réalités : Hommage à Courbet, Le Dix Neuf, Montbéliard
- Logo City, Blackwood Gallery, University of Toronto, Erindale College
- Carte Grise à Pierre Dorion , Dazibao centre de photographies actuelles, Montréal
- Culture Slash Nation, Definitely Superior, Thunder Day, Ontario, 1999
- Mindtoys, Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario
- Des lieux et des choses, Forum Culturel du Blanc-Mesnil, Seine-Saint-Denis
- In The City, FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lés-Rouen

- Panoramas, 1981-1996, collection du FRAC Bretagne, Centre d'Art Contemporain, Rennes, 1998
- Silos avec Andreas Gursky and Axel Hütte, FRAC Centre, Orléans
- Paysages critiques, Le Triangle, Rennes, 1997
- Acquisitions récentes, FRAC Basse-Normandie, Caen
- The View From Here: Selections from Collection, Oakville Galleries, Oakville, Ontario
- Sur l'expérience de la ville, galerie Optica, Montréal
- Collection en mouvement, FRAC Franche-Comté, Centre Hospitalier, Dole,
- Du paysage - la paysage, Galerie Gilles Peyroulet, Paris, 1996
- The Works, Edmonton, Alberta
- Living Units, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario
- Questions de genre, Mai de la Photo, Reims
- Dedans/Dehors, Galerie Gilles Peyroulet, Paris
- Du paysage incertain, fragments, Centre d'Art Contemporain, Vassivière, 1995
- Peinture, Photo et Cie, Rencontres internationales de la Photographie, Arles
- Morceaux Choisis du Fonds National d'Art Contemporain, Le Magasin, Grenoble
- Culture Slash Nation, Galerie TPW, Toronto
- Échange d'espace, Musée Arlaud, Lausanne

Catalogues et livres personnels

- *Robin Collyer Photographs*, Éd. Art Gallery of York University, Toronto, 1999
- Monk Philip, *Robin Collyer : Idioms of Resistance*, Toronto Art Gallery of Ontario, 1993
- Monk Philip, Canada XLV Biennale di Venezia, *Robin Collyer*, Éd. Art Gallery of Ontario, 1993
- Kleyn Robert et Storr Richard, *Crossroads : Geneviève Cadieux, Robin Collyer, Isa Genzken, Rodney Graham, Bernie Miller, Maria Nordman*, North York : Art Gallery of York University, 1992
- *Robin Collyer*, Ivry-sur-Seine : CREDAC et Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, 1991
- Monk Philip, *Photographic Inscription*, Kunst aus Toronto, Stuttgart : Institut fur Auslandsbeziehungen, 1990
- *Robin Collyer*, Calgary : Alberta College of Art Gallery
- *Carambolage, Robert Fones/Robin Collyer, 5*, 1992
- Fry Philip, *Robin Collyer*, Éd. Agnes Etherington Art Centre, 1982



Abbattoir, 2006

Bibliographie

À lire pour comprendre les enjeux de la retouche photographique :

Sans retouche, Histoire d'un mythe photographique

« Pendant plus de 150 ans, les théoriciens de la photographie ont perçu la retouche comme la négation de la nature de l'enregistrement visuel. En proposant la première ébauche de l'histoire de cette notion, du daguerréotype à Photoshop, cette contribution dévoile un travail souterrain qui confère à un usage technique la valeur morale d'un tabou. Loin de la réalité des pratiques, la mythologie de la retouche apparaît comme l'un des piliers de l'élaboration théorique du médium, l'arbitre du bon goût et de la vertu photographique, mais aussi un filtre au crible duquel est réinterprétée son histoire. En restituant les diverses phases de cette construction, cet article en souligne également les contradictions et les apories. Depuis la vulgarisation des logiciels de traitement d'image, n'importe quel amateur peut aujourd'hui se confronter à l'expérience, non de la disparition du photographique, mais de la manipulation de sa substance même. L'infinie variété des techniques de post-traitement, qui rapproche désormais la photographie du cinéma, met aujourd'hui un terme à la mythologie de la retouche comme mesure de la photographie. »

André Gunthert

<http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>

À lire pour comprendre les enjeux et la place de la photographie dans l'art conceptuel et ses conséquences sur la photographie contemporaine :

le chapitre IV de *La photographie plasticienne, un art paradoxal, Photographie et art conceptuel : les affinités électives*, Dominique Baqué, Éditions du Regard 1998.

Ouvrages spécifiques sur l'art conceptuel :

À consulter sur Internet

- www.conceptual-art.net
- L'art conceptuel sur le site du musée Guggenheim
- *La photographie conceptuelle*, Études photographiques : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1008.html>.

Essais sur l'art conceptuel

- Peter Osborne, *Art conceptuel*, éd. Phaidon, Paris, 2006
- Benjamin Buchloh, *De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle* (aspects de l'Art conceptuel, 1962-1969), Essais historiques II, Art édition, Lyon, 1992
- *Langage et Modernité*, actes du colloque organisé par le Nouveau Musée de Villeurbanne, sous la direction de Benjamin Buchloh, 1990
- Catherine Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, éd. Daniel Templon, Paris, 1972
- Catherine Millet, *L'art conceptuel*, Opus International, décembre 1969

Catalogues d'exposition

- Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, *Art and Language, Homes for Homes II*, Migros Museum, Zurich, 2006 (en anglais)
- *Art & Language*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1994
- *Art conceptuel Formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000, Galerie de Poche, Paris, 1990
- *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2e édition, 1991.
- *Art conceptuel I*, CAPC, Bordeaux, 1988
- Joseph Kosuth, *Investigations sur l'art et problématiques depuis 1965*, ARC 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974

Ouvrages généraux :

- Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Éditions du Regard, 2004
- Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection Cahiers du cinéma, Éditions Gallimard, 1980
- Christian Bouqueret, *Histoire de la photographie en images*, Éditions Marval, 2001
- Ferrante Ferranti, *Lire la photographie*, Éditions BREAL, 2003
- Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La petite fabrique de l'image*, Éditions Magnard, 2004
- Christian Gattinoni, *La photographie en France 1970-2005*, Éditions CultureFrance/La documentation française, 2006
- Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, *La photographie contemporaine*, Collection Tableaux Choisis, Éditions Scala, 2004
- Brigitte Govignon, *La petite encyclopédie de la photographie*, Éditions La Martinière, 2004
- Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Éditions Léo Scheer, 2007
- Louis Mesplé, *L'aventure de la photo contemporaine de 1945 à nos jours*, Éditions du Chêne Hachette Livre, 2006
- Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Éditions Flammarion/CNAP, 2002
- André Rouillé, *La photographie*, Collection Folio, Essais, Éditions Gallimard, 2005
- François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Éditions Armand Colin, 2005
- Yannick Vigouroux et Jean-Marie Baldner, *Les pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, Éditions ISTHME/CRDP Créteil
- *Dictionnaire de la photo*, Collection In extenso, Éditions Larousse, 2001

Un centre d'art, tourné vers la photographie qui associe expositions, édition, résidences et formation.

Le Point du Jour, inauguré en novembre 2008, est le premier centre d'art / éditeur en France tourné vers la photographie.

Le bâtiment a été conçu par Éric Lapiere, lauréat du Prix de la première œuvre en 2003, décerné au meilleur jeune architecte français.

Codirigé par Béatrice Didier, David Barniet et David Benassayag, Le Point du Jour est issu de l'activité, durant une dizaine d'années, de la maison d'édition du même nom et du Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville.

Quatre expositions sont proposées par an : l'une concerne la région, deux présentent des artistes contemporains et la dernière est consacrée à un photographe du passé.

Le Point du Jour publie parallèlement trois ouvrages, liés aux expositions ou essais concernant la photographie.

Régulièrement, des artistes sont invités à réaliser un travail photographique dans la région, suivi le plus souvent d'une exposition et d'un livre.

Enfin, Le Point du Jour organise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie, le Prix Roland Barthes. Ce prix récompense des travaux de jeunes universitaires sur la photographie.

La bibliothèque réunit près de deux mille ouvrages concernant la photographie. Elle accueille aussi régulièrement des conférences et des rencontres.

Des visites et des formations sont organisées, notamment à destination des enseignants, tout au long de l'année.

Adresse et informations

Le Point du Jour
Centre d'art/Éditeur
107, avenue de Paris
50100 Cherbourg-Octeville
Tél. 02 33 22 99 23
www.lepointdujour.eu

Contact : Anne Gilles
anne.gilles@lepointdujour.eu

Service éducatif

Denis Tessier
t. 02 33 22 99 23
f. 02 33 22 96 66
publics@lepointdujour.eu
Permanence le vendredi
de 8h à 12h
et sur rendez-vous

Horaires d'ouverture

Du mercredi au vendredi
de 14h à 18h
Samedi et dimanche
de 11h à 19h

Exposition en partenariat avec le Centre culturel canadien à Paris et avec le soutien de Neuflyze Vie.

Actualité

La galerie Gilles Peyroulet & Cie consacre parallèlement une exposition à Robin Collyer:

« Robin Collyer. Trees Photographies 1980-2010 »
28 janvier – 17 mars 2012
75 + 80, rue Quincampoix 75003 Paris
www.galeriepeyroulet.com

Visuels de Robin Collyer
Courtesy Robin Collyer / Gilles Peyroulet & Cie, Paris
sauf *Untitled Magazine*, collection de l'artiste

Textes rassemblés et conception : Denis Tessier

