



Trevor Paglen, *CLOUD #246 Hough Circle Transform*, 2019. Collection Frac Normandie © Trevor Paglen

## Images

**Nina Childress, Anne Collier, Jack Goldstein, Anthony D. Green,  
Wade Guyton, Pierre Joseph, Louise Lawler, Sherrie Levine,  
Robert Longo, Trevor Paglen, Gerald Petit, Thomas Ruff,  
Julia Scher, Cindy Sherman**

**Exposition du 24 septembre 2023 au 28 janvier 2024**

## Dossier enseignants

## → Notions générales

L'exposition permet une approche sensible et pédagogique des arts plastiques et visuels autour de problématiques contemporaines impliquant les rapports entre arts plastiques, histoire / géographie, français et sciences.

### PHOTOGRAPHIE / ART

- Les statuts de l'image photographique
- Le réemploi d'images photographiques dans l'image artistique : image mentale, image physique, reproduction factuelle et mise en scène
- La « Pictures Generation » : appropriations, répétitions, reproductions de photographies
- La copie et la récupération de l'image photographique en tant que démarche artistique
- La place et l'usage de la photographie à l'ère de la profusion numérique : récolte, catalogage, classement
- La notion d'original dans l'art
- La multiplication des clichés et des stéréotypes dans notre culture visuelle populaire

## → Notions par niveaux

### ARTS VISUELS EN PRIMAIRE

- Découvrir et explorer un centre d'art
- Développer sa sensibilité artistique au contact des œuvres
- Décrire les œuvres en utilisant un vocabulaire spécifique
- Exprimer ses émotions et préférences face à une œuvre d'art, en utilisant ses connaissances
- Apprendre à se déplacer en s'adaptant à l'environnement
- Mobiliser ses connaissances pour parler de façon sensible des œuvres d'art
- Utiliser des critères simples pour aborder ces œuvres, avec l'aide des enseignants
- Identifier les œuvres étudiées par leur titre, le nom de l'auteur, l'époque à laquelle ces œuvres ont été créées
- Échanger des impressions dans un esprit de dialogue

## COLLÈGE

### Cycle 3

- La représentation plastique et les dispositifs de présentation
- Les possibilités créatives liées à la reproduction ou au travail en série, ainsi qu'à l'organisation d'images pour sous-tendre un récit ou un témoignage
- Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations
- La narration visuelle : les compositions plastiques, en deux et en trois dimensions, à des fins de récit ou de témoignage, l'organisation des images fixes et animées pour raconter
- La prise en compte du spectateur, de l'effet recherché : découverte des modalités de présentation afin de permettre la réception d'une production plastique ou d'une œuvre

## LYCÉE

- Rapport au réel : mimesis, ressemblance vraisemblance et valeur expressive de l'écart
- Représentation et création : reproduction, interprétation, idéalisation, approches contemporaines, apports de technologies...
- Représentation du corps et de l'espace :
  - Conceptions et partis pris de la représentation du corps : déterminants culturels, philosophiques, esthétiques..., diversité des choix techniques, des regards, des interprétations...
  - Questions éthiques liées à la représentation du corps : questions des stéréotypes, des tabous
  - Figuration et construction de l'image : espaces narratifs de la figuration et de l'image
- Œuvre comme projet : Processus créatif, intentionnalité, formalisation, non-directivité de l'artiste : interaction entre l'idée de l'œuvre et sa

### Cycle 4

- La représentation ; images, réalité et fiction
- La ressemblance : les images artistiques et leur rapport à la fiction, notamment la différence entre ressemblance et vraisemblance
- La narration visuelle : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle
- La création, la matérialité, le statut, la signification des images : l'appréhension et la compréhension de la diversité des images ; leurs propriétés plastiques, iconiques, sémantiques, symboliques ; les différences d'intention entre expression artistique et communication visuelle, entre œuvre et image d'œuvre

- production, diversité des processus ou des stratégies de l'artiste
- Contextes et dynamiques de collaboration et co-création : situations et modalités d'association, visées et compétences associées, auteurs et signature
- Traditions et approches contemporaines de l'atelier collectif ou du collectif d'artistes
- L'art, les sciences et les technologies : dialogue ou hybridation
- Assimilation, appropriation, réorientation de connaissances scientifiques et de technologies pour créer
- Collaborations entre artistes et scientifiques, connaissances en partage, influences réciproques.
- L'artiste chercheur, ingénieur, inventeur, explorateur

- La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique : les incidences du numérique sur la création des images fixes et animées, sur les pratiques plastiques en deux et en trois dimensions ; les relations entre intentions artistiques, médiums de la pratique plastique, codes et outils numériques

### **Sciences numériques et technologiques**

- La photographie numérique : réplique des images et nouveaux usages.
- Question de l'archivage de photographies historiques, scientifiques ou culturelles



## **SOMMAIRE**

<b>1. L'EXPOSITION.....</b>	<b>6</b>
Présentation de l'exposition	
Œuvres présentées	
Biographies des artistes	
La Pictures Generation	
<b>2. PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES.....</b>	<b>31</b>
Parcours dans l'exposition	
Séquences en classe	
Jeux de cartes	
<b>3. RESSOURCES.....</b>	<b>43</b>
Décryptage	
Livres disponibles au Point du Jour	
Bibliographie, sitographie	
<b>4. AUTOUR DE L'EXPOSITION .....</b>	<b>59</b>
<b>5. INFOS PRATIQUES.....</b>	<b>61</b>

**NOUVEAUX OUTILS PÉDAGOGIQUES  
EN FIN DE BROCHURE**

# **1. L'EXPOSITION**

## **PRÉSENTATION**

Dans sa partie la plus contemporaine, l'exposition réunit essentiellement des artistes figurant dans la collection du Frac Normandie. À travers des œuvres de Nina Childress, Anne Collier, Anthony D. Green, Wade Guyton, Pierre Joseph, Trevor Paglen, Gerald Petit, Thomas Ruff et Julia Scher, elle propose une exploration de la nature de l'image à l'ère de sa reproduction numérique.

Cette nature apparaît définie par la profusion, la circulation immédiate et une multiplicité d'usages. L'anonymat de l'écran semble avoir aboli cette « fenêtre sur le monde » formée par le tableau comme la singularité promue par l'art moderne. Une masse croissante d'images est désormais produite par des machines pour des machines, tandis que de plus en plus de personnes diffusent leurs propres images, perturbant la notion d'auteur.

Le titre « Images » évoque l'exposition « Pictures », organisée en 1977 à New York, par le critique Douglas Crimp. Aujourd'hui, la « Pictures Generation » désigne des artistes étasuniens dont le travail, au tournant des années 1970-1980, mettait à mal les hiérarchies culturelles, la spécificité des médiums ainsi que la distinction entre original et reproduction. Transposant hors contexte des images déjà existantes, leurs œuvres conduisaient à les mettre à distance en même temps qu'elles en augmentaient le pouvoir d'attraction.

Cinq artistes emblématiques de la Pictures Generation sont présentés au Point du Jour. Pièces historiques de Jack Goldstein, Sherrie Levine et Cindy Sherman ou œuvres récentes de Louise Lawler et Robert Longo, chacune donne à voir la manière dont l'art, en s'appropriant des images, peut changer notre regard.

À l'occasion de l'exposition, huit rencontres sont organisées avec le soutien des Amis des musées de Cherbourg et des Amis du Point du Jour.

François Aubart, auteur de *L'Attitude de la Pictures Generation* (Les Presses du Réel, 2023), propose un cycle de conférences. Ce cycle est complété par une rencontre avec François Aubart, à l'issue d'une projection de films liés à la Pictures Generation, en partenariat avec le bibliothèque de Cherbourg.

En écho à l'exposition, sont également proposés une rencontre entre Robert Longo et Dominique de Font-Réaulx, historienne de l'art, ainsi qu'une conférence de Gaëtan Thomas, qui a établi l'édition du recueil de textes de Douglas Crimp, *Pictures. S'approprier la photographie, New York, 1979-2014* (Le Point du Jour, 2016).

## **INTRODUCTION**

### **VINCENT PÉCOIL, DIRECTEUR DU FRAC NORMANDIE**

La Pictures Generation a nourri la réflexion sur la nature de l'image contemporaine. L'exposition « Images » est aussi une invitation à mesurer l'écart entre le contexte qui a vu naître cette génération et celui d'aujourd'hui.

Ce contexte d'alors, il nous est familier. Douglas Crimp partait d'un constat qui est toujours d'actualité : notre environnement est saturé d'images ; notre expérience est déterminée par « les images dans les journaux et les magazines, à la télévision et au cinéma. À côté de ces images, l'expérience de première main commence à reculer, à paraître de plus en plus triviale. Tandis qu'il semblait autrefois que les images avaient pour fonction d'interpréter la réalité, elles semblent désormais l'avoir usurpée » (Douglas Crimp, « Pictures », 1977).

Le questionnement de Crimp relevait de la psychologie : l'image était envisagée dans sa relation au désir et à la consommation. La question principale était de savoir comment ces images construisaient nos désirs, notre identité, d'où le recours à la théorie psychanalytique comme grille de lecture. Par la suite, dans le prolongement de cette réflexion sur la nature seconde de l'expérience, l'avènement de la photo numérique a fait craindre que l'image perde son authenticité, sa valeur indicielle. Peur infondée, pouvait-on déjà se dire, puisque les trucages photos n'avaient pas attendu l'invention de la photographie numérique pour être efficaces.

Depuis, l'augmentation du nombre d'images en circulation est devenue exponentielle, d'année en année. Les usages mobiles de la photographie ont par ailleurs fait de tout le monde un.e photographe, et des photographes « personne ». Nous ne sommes plus simplement consommateurs des images, nous en sommes aussi les diffuseurs, parmi des centaines de millions d'autres.

Les préoccupations de la Pictures Generation et des critiques d'art qui l'ont accompagnée sont certainement toujours d'actualité, et l'on pourrait se dire qu'il n'y aurait qu'une différence de degré, quantitative, avec leur époque. Mais cette explosion quantitative a généré à son tour un bouleversement qualitatif : la surabondance des images requiert un traitement inhumain, automatisé, des images.

Comme l'écrivait Trevor Paglen, l'un des artistes présentés dans l'exposition : « Nous ne regardons plus les images – les images nous regardent. Elles ne se contentent plus de représenter les choses, mais interviennent activement dans la vie quotidienne » ; les algorithmes de vision informatisée faisant partie des formes les plus répandues d'intelligence artificielle (IA) dans notre environnement, que ce soit dans la gestion du trafic, la reconnaissance biométrique, les dispositifs de surveillance, les systèmes de guidage et d'observation, etc. Ces images « invisibles », produites et « vues » indépendamment de tout contrôle humain, forment un nouveau « continent » de l'imagerie, une *terra incognita* qui, par nature, n'a plus rien à voir avec la psychologie humaine.

## **LES ŒUVRES PRÉSENTÉES**





### **JACK GOLDSTEIN**

*A Ballet Shoe*, 1975

Film 16 mm (numérisé), 44'' en boucle

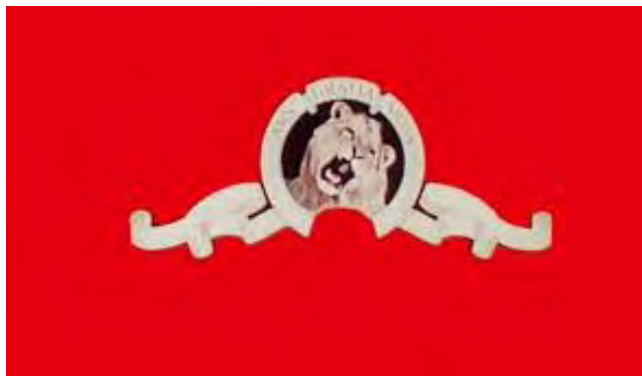
Collection Frac Grand Large – Hauts-de-France

Projetés ici côte à côte, dans un cadre rouge selon le vœu de l'artiste, *A Ballet Shoe* et *MGM* ne forment pas un diptyque. Tous deux, en revanche, évoque le spectacle cinématographique, et *A Ballet Shoe* un genre de film de ballet minimal.

Comme le signale Douglas Crimp, dans *Images sous contrôle* (2012), où il revient sur les films de Goldstein : « Le scénario de *A Ballet Shoe*, si l'on peut parler de scénario, est étrange. D'ordinaire, les danseuses attachent par sécurité le ruban de leurs chaussons avec un nœud serré, et non avec des boucles, puis cachent ses extrémités au niveau de la cheville. On ne voit jamais de boucles quand une danseuse est sur pointes, c'est un produit de l'imagination de Goldstein. »

Dans *Pictures* (1979), Crimp suggérait que ce geste relevait d'une forme de fétichisme (on sait que le pied chaussé est un de ses objets privilégiés). Le regard serait celui de l'homme-artiste, et ses mains habiles les seuls vecteurs de l'action : le ruban défait, le pied de la femme retombe. Mais dans *Images sous contrôle* Crimp propose une analyse bien moins fantasmatique.

Avec la danse sur pointes, dit-il, s'invente au XIX<sup>e</sup> siècle le ballet classique dont la danseuse devient la figure virtuose. Et cette virtuosité ne se résume pas à monter sur pointe. « La danseuse qui descend de la pointe danse. Il s'agit d'un pas essentiel. On peut désormais comprendre le geste de dénouer le ruban dans *A Ballet Shoe* comme une image du danseur masculin qui soutient la ballerine puis s'efface. La ballerine se sert du danseur, sans qu'il lui soit indispensable, puis continue à danser sans lui. La descente de pointe dure huit secondes dans le film. [...] Cela exige un contrôle et une force extraordinaire, et il est important de savoir si la danseuse se contente de quitter la pointe ou si elle en descend lentement, avec souplesse. Je doute que Goldstein, contrairement à sa danseuse, ait fait la différence. Quand j'ai écrit pour la première fois sur *A Ballet Shoe*, je ne la faisais pas non plus. »



### **JACK GOLDSTEIN**

*MGM*, 1975

Film 16 mm (numérisé), 2'10'' en boucle

Collection Frac Grand Large – Hauts-de-France

*MGM* reprend le célèbre carton-titre du grand studio, auquel manque seulement le nom de la compagnie. Image iconique par excellence suscitant un processus de pensée inconscient, quasi pavlovien : l'image seule suffit à faire apparaître le mot effacé.

Cette soustraction a, paradoxalement, pour effet de mettre en exergue la devise latine à laquelle on prête d'ordinaire peu d'attention : « *Ars gratia artis* », qu'on pourrait traduire « L'art pour l'art. » Par cette expression programmatique, Théophile Gautier, romantique flamboyant, entendait récuser au début du XIX<sup>e</sup> siècle tout caractère d'utilité, qu'il soit social, politique ou commercial, à l'activité esthétique. Il est évidemment assez amusant que l'un des fleurons de l'industrie cinématographique mondiale ait précisément choisi de placer sa production sous une telle devise.

On souligne souvent, à juste titre, que ce qui rassemble les artistes de la Pictures Generation, au-delà de leur grande diversité plastique, est de pratiquer « l'appropriation », c'est-à-dire de se saisir d'images ou d'idées préexistantes, pour alimenter leur propre travail.

De ce point de vue, *MGM* suggère que, en fait d'appropriation, l'industrie du divertissement ne se débrouille pas mal non plus, et que ce lion n'est rien moins que superbe et généreux. Plus que les chefs-d'œuvre dont l'industrie permet la création, ce sont peut-être les films qui lui servent d'aliments.

Néanmoins, quelles que soient les réflexions critiques auxquelles le spectateur sera conduit par ce roi de la jungle en carton, il restera probablement sur sa faim. Car, que pourrait bien signifier un tel grognement surtitré en latin : disjonction entre le langage articulé et l'immédiateté des images ? Séparation entre la culture et l'instinct ? Résignation à l'exercice d'une liberté sous contrôle ? Ou, au contraire, maîtrise nécessaire des forces qui sans cesse menacent de nous dévorer ?



## JACK GOLDSTEIN

*The Jump*, 1978

Film 16 mm (numérisé), 51'' en boucle

Collection Frac Grand Large – Hauts-de-France

Courts, et donc nécessairement diffusés en boucle, la dizaine de films couleur réalisés par Goldstein peuvent, selon Douglas Crimp, être classés en deux catégories : ceux qui montrent des répétitions potentiellement infinies, tel *MGM* ; ceux qui présentent des événements isolés, comme *A Ballet Shoe* ou *The Jump*.

Dans *Images sous contrôle*, Crimp écrit : «Après trois plongeurs, le film s'achève sur deux brèves images fixes et scintillantes d'un plongeur à l'apogée de son saut ; la première de ces images est rouge, comme celles des autres plongeurs, la seconde argentée. Ces deux images fonctionnent comme une conclusion.» Quelque chose apparaît, comme surgi d'un flux d'images et de pensées, puis en effet s'interrompt. Pourtant le mouvement reprend exactement de la même manière, comme un souvenir obscur qui revient inlassablement.

Pour cette œuvre, Goldstein a eu recours à la rotoscopie, technique qui permet de créer une animation en dessinant sur la pellicule d'un film. Cette animation est ensuite projetée à travers une lentille qui divise l'image en facettes scintillantes. Les images utilisées dans *The Jump* sont celles d'un concours de plongeurs artistiques, extraites d'*Olympia* (1936) de Leni Riefenstahl. Tourné lors des Jeux Olympiques de Berlin, le film célèbre les vertus du sport et les valeurs d'ordre dont le régime nazi se voulait le chantre.

À notre connaissance, Goldstein n'a guère prêté de caractère significatif à ce choix, pas plus qu'au fait qu'il soit né en 1945 dans une famille juive nord-américaine, originaire d'Europe centrale. Compte tenu, en outre, de la nature tout à fait énigmatique de *The Jump*, oscillant entre figuration et abstraction, enregistrement et réinvention, on se gardera bien de toute interprétation psychologique ou politique. Comme souvent chez Goldstein, il faut accepter de se soumettre à l'image et laisser nos projections mentales opérer.



## CINDY SHERMAN

*Sans titre #106 & Sans titre #107*, 1982

Tirages argentiques

Collection Institut d'art contemporain, Villeurbanne / Rhône-Alpes

L'œuvre de Cindy Sherman est constituée d'étranges auto-portraits dans lesquels tous les personnages sont incarnés par une même personne – à la fois actrice, metteuse en scène, décoratrice et directrice de la photographie. Tous sont « sans titre », comme les séries auxquelles critiques, commissaires ou galéristes ont fini par attribuer un nom, plus ou moins descriptif, pour s'y retrouver.

Les œuvres exposées au Point du Jour font partie d'une série montrant des femmes dans des espaces intérieurs qui pourraient être ceux d'un studio. Si le personnage est bien au centre de l'image, le format paraît inhabituel pour un portrait photographique. De fait, il ne correspond pas à un format de négatif et résulte d'un recadrage destinée à une publication, en double pages, dans *Artforum*. La commande fut refusée par la revue en raison d'images où les personnages féminins apparaissent totalement absentes, en proie à l'angoisse ou victimes de violences. Vision d'autant plus dérangeante qu'elle se déployait, dans le sens horizontal, à la manière des magazines dits « de charme ».

Dans les deux œuvres exposées, ce format est comme dressé à la verticale. Les personnages, une mannequin peut-être et une adolescente, posent avec une certaine liberté. Quand elle incarne des stéréotypes, Sherman ne produit pas de caricatures ; elle se les approprie pour créer des images monstrueuses ou banales.

Lors des carnivals, on pouvait se jouer des images du pouvoir et extérioriser, par l'outrance, les violences subies. Mais se photographier soi-même déguisée, comme Sherman le fait depuis quarante ans, ne relève pas de la même mascarade. En prêtant son corps aux images par lesquelles est représentée la femme, elle repousse les assignations à un rôle et affirme une irréductible altérité.



Cindy Sherman  
*Sans titre #107*, 1982  
Tirage argentique  
139,5 x 80 cm  
Collection Institut d'art contemporain, Villeurbanne / Rhône-Alpes





## **SHERRIE LEVINE**

*Untitled (After Walker Evans: Negative # 9)*, 1989

Tirage argentique

Collection Frac Pays-de-la-Loire

Parmi les artistes de la Pictures Generation, Sherrrie Levine pratique l'appropriation de manière apparemment la plus littérale, en reproduisant d'autres œuvres, dans des séries intitulées «*After* » suivi du nom de l'artiste (masculin) concerné. La traduction ne rend pas la polysémie de l'anglais. «*After* » signifie bien «après», au sens de ce qui succède à quelque chose ou quelqu'un, mais aussi «d'après», comme on dit qu'une gravure a été faite «d'après» un tableau.

En 1979, dans *After Evans*, Levine re-photographie des images du photographe étasunien Walker Evans (1903-1975). Réalisées en 1936, ces images ne parurent pas dans le magazine auquel elles étaient destinées, mais donnèrent lieu à un livre *Louons maintenant les grands hommes* (1941), aujourd'hui considéré comme majeur. Premier photographe à bénéficier en 1938 d'une exposition au MoMA à New York, Evans est l'incarnation de la reconnaissance institutionnelle du médium.

Dans *After Evans Negative* (1989), Levine re-photographie les négatifs de la même série. La matrice de toute image argentique, le seul «original» si l'on peut dire, est la pellicule à partir de laquelle un positif est tiré. Pousant la logique jusqu'à l'absurde (en négatif, la photographie d'Evans devient méconnaissable), Levine révèle l'inconsistance des seuls critères d'original et d'unicité. L'histoire de l'art, depuis la Renaissance, est fondée sur la copie, la reprise et le déplacement. Toute œuvre, en ce sens, est «d'après» une autre. Mais le regard critique de Levine n'implique ni relativisme ni méconnaissance. Tout artiste vient en effet «après» d'autres. Leur œuvre existe avant la sienne, et aucun.e artiste ne peut l'ignorer. Re-photographiant Evans, et les maîtres de l'art, Levine suggère aussi que les femmes vinrent pendant des siècles «après» les hommes. En tant qu'artiste, elle fait de cette situation une force, en se réappropriant, presque sans y toucher, les grandes œuvres du passé.



## **ROBERT LONGO**

*Study of After Dubuffet: "Chasse Peines"*, 1957, 2021

*Study of After Blow: "Space and Matter"*, 1959, 2022

Encre et fusain sur vélin

Courtesy de l'artiste et de la galerie Thaddaeus-Ropac

Artiste parmi les plus célèbres de la Pictures Generation, Robert Longo est l'auteur d'une œuvre protéiforme dans laquelle l'appropriation tient une place essentielle.

En 2022, l'exposition à la galerie Thaddaeus-Ropac à Paris, «*The New Beyond*», présentait un ensemble de dessins au fusain interprétant les œuvres d'artistes européens et nord-américains de l'après-guerre. Au Point du Jour, sont exposées des études pour deux de ces œuvres, faites «*after*» («d'après» et «après») un tableau de Jean Dubuffet (1901-1985) et de l'artiste britannique Sandra Blow (1925-2006).

Dans son texte pour le catalogue de Robert Longo *The New Beyond* dont est reproduit ici un très court extrait, l'historienne de l'art Dominique de Font-Réaulx précise le travail d'appropriation effectué par Longo.

«Exécutés également à partir de photographies des œuvres initiales, ces dessins soulignent la volonté de Longo d'être un artiste regardant les artistes, non dans une recherche mimétique, mais dans une recherche de sens, porté par la volonté de comprendre la pensée de l'artiste dont il traduit les œuvres.

Le choix d'interpréter des œuvres abstraites exalte, par le refus du mimétique, sa volonté de discerner et de mettre à jour le sens profond d'une création artistique, celui des mouvements de l'artiste sur la toile, celui imprimé par le poids du pinceau ou de la brosse, celui creusé par le raclement du couteau, par la matière de la peinture. La peinture elle-même, la matière picturale, souligne-t-il, est devenue une image. Une image non sans profondeur, dont l'exploration révèle la force intérieure.»



Robert Longo

*Study of After Blow: "Space and Matter"*, 1959, 2022

Encre et fusain sur vélin

53,3 x 66,8 cm

Courtesy de l'artiste et de la galerie Thaddaeus-Ropac



### LOUISE LAWLER

*Still Life (Candle) (Traced)*, 2003-2013

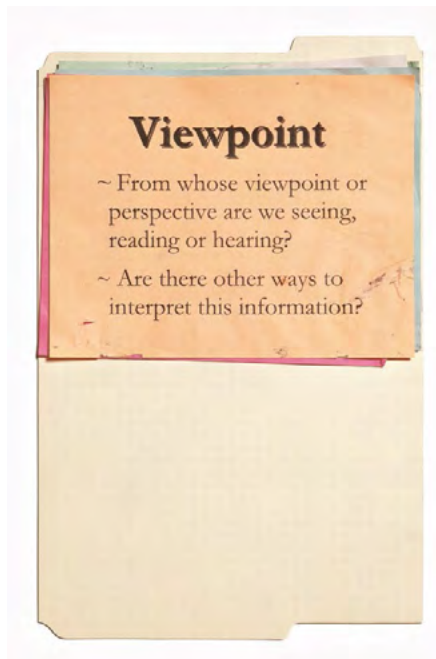
Impression sur adhésif vinyle, fichier Illustrator

Collection Frac Franche-Comté

Après avoir longtemps pris le travail des autres pour sujet (en photographiant des œuvres d'art dans des contextes variés – chez des particuliers, dans des musées, des maisons de vente...), Louise Lawler prend depuis quelques années son propre travail comme matière première. En l'occurrence, cette image a été faite par un illustrateur d'après une de ses propres photographies de 2003, *Still Life (Candle)*.

Même si la plupart des détails de la photo ont disparu dans le dessin, on peut encore comprendre, d'après ce fantôme d'image, quel en était le sujet : une nature morte après un repas, dans un intérieur particulier. Plusieurs éléments rattachent la composition à la tradition des vanités : une table après un dîner, sur laquelle sont posés des verres vides, une bougie, un cendrier plein et, au mur à l'arrière-plan, une peinture d'On Kawara, là aussi une allégorie sur le passage du temps et la brièveté de l'existence.

Le dessin vectorisé a été réalisé par un illustrateur de livres pour enfants, Jon Buller. On peut voir dans le choix de ce collaborateur un ultime trait mélancolique : comme si le destin le plus enviable pour une image, la preuve qu'elle était enfin arrivée au dernier stade de la notoriété, était d'être transformé en un schéma dans un livre de coloriage pour enfants.



### ANNE COLLIER

*Questions (Viewpoint)*, 2011

Tirage argentique

Collection Frac Normandie

« Point de vue. Du point de vue ou de la perspective de qui voyons-nous, lisons-nous ou entendons-nous ? Y a-t-il d'autres manières d'interpréter cette information ? », est-il écrit sur le carton photographié par Anne Collier.

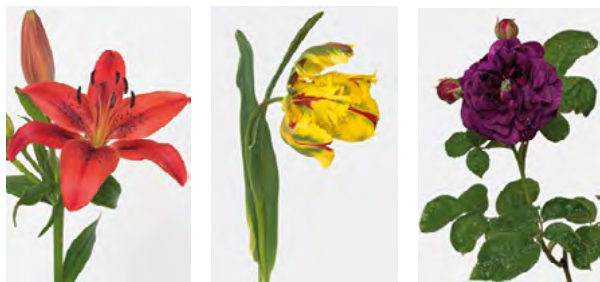
Depuis le Pop Art et l'art conceptuel, et jusqu'à leurs descendants les plus récents, l'art de notre époque nous a familiarisés avec le fait de regarder des tableaux ou des œuvres comprenant du texte. Nous sommes tellement habitués à « lire » des œuvres qu'on en oublierait presque qu'il s'agit de la photo de quelque chose, et non d'un document imprimé. La photographie, ici, fonctionne à la manière d'un trompe-l'œil, faisant oublier qu'elle est une nature morte et non une phrase.

Ce qui est photographié, c'est un dossier avec des fiches colorées, dont une seule est visible. L'ensemble avait sans doute une fonction pédagogique au sens large, mais à l'attention de qui et pour enseigner quoi, cela nous ne pouvons pas le savoir. Nous ne pouvons pas discerner le « point de vue » en question, ni l'image à laquelle renvoie le texte. Si bien que la photographie, en nous « parlant », nous renvoie à notre propre position d'observateur et, potentiellement, aux « points de vue » d'autres que nous, aux déterminismes culturels susceptibles d'orienter notre regard et notre compréhension de l'image.



Louise Lawler, *Still Life (Candle) (Traced)*, 2003-2013  
Impression sur adhésif vinyle, fichier Illustrator, dimensions variables  
Collection Frac Franche-Comté © Louise Lawler  
Courtesy de l'artiste et de Metro Pictures





## PIERRE JOSEPH

*Lys hybride (rouge)*, 2017

*Tulipe perroquet*, 2017

*Cardinal de Richelieu*, 2020

Tirages jet d'encre sur papier Epson mat

Collection Frac Normandie

Confronté à un problème très contemporain, qui est l'indexation des images et des sujets de recherche sur le web ou Instagram, Pierre Joseph a réalisé toute une série de photographies de fleurs intitulée «#pierrejosephredouté», dont celles-ci font partie. En effet, les résultats de recherche pour «Pierre Joseph» sur les moteurs Google ou Instagram sont systématiquement amalgamés avec ceux pour «Pierre-Joseph Redouté», un peintre, graveur et éditeur du XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement connu pour ses aquarelles de fleurs.

Soit-dit en passant, le musée des Beaux-arts de Rouen possède une peinture de lui (une huile sur toile représentant un bouquet), et la bibliothèque Jacques-Prévert à Cherbourg plusieurs de ses ouvrages de botanique.

Dans la mesure où la notoriété d'un artiste est aujourd'hui évaluée par beaucoup (de façon quantitative) par le nombre de photos indexées, d'occurrences du nom, ou de *likes* et de hashtags, cette série de photographies constitue une réponse amusée à cette situation que d'autres auraient trouvée embarrassante.

Ses photographies reprennent en partie les compositions du peintre de fleurs, notamment le principe du fond neutre ; elles peuvent évoquer aussi certaines photographies classiques ou scientifiques. La série paraît ainsi être «sans auteur», diluant encore plus son identité dans la masse des images disponibles sur le sujet.

## ANTHONY D. GREEN

*Washing machine*, 2022

Médium, peinture aérosol, peinture acrylique, papier imprimé contrecollé

Collection Frac Normandie

Collage fait de «*stock photos*» (ces photographies achetées sur des banques d'images pour servir d'illustrations dans des publicités ou des dossiers de présentation), de peinture et de reliefs, le tableau d'Anthony D. Green évoque par sa facture précise l'univers de l'infographie commerciale et du design d'objet. Les formes légèrement arrondies évoquent notamment les téléphones et les ordinateurs portables actuels.

Au premier plan, un personnage très schématique semble engagé dans une conversation en FaceTime avec une amie, tandis qu'une incrustation figure sur la gauche en arrière-plan, à la façon des *Interiors* de Richard Hamilton (1922-2011) imbriquant plusieurs espaces et registres de figuration. On peut déceler une autre référence picturale dans l'imprimé de cheveux qui évoque le faux-bois fait au peigne des peintures cubistes.

La représentation simultanée de différents plans prend toutefois dans le tableau de Green une signification différente de chez ses prédécesseurs illustres. Mise à jour de ces principes formels, le tableau devient une allégorie de la communication d'aujourd'hui, qui permet effectivement l'ubiquité de l'image, mais aussi d'être ici et ailleurs en même temps, grâce à la technologie mobile – un prolongement des organes sensoriels que sont l'œil et l'oreille, prolongement littéralement mis en relief dans le tableau.





Anthony D. Green, *Washing machine*, 2022  
Médium, peinture aérosol, peinture acrylique, papier imprimé  
210,5 × 150 × 9 cm  
Collection Frac Normandie © Anthony D. Green



## **NINA CHILDRESS**

**Immeuble danois, 2017**

Huile et pigments fluorescents sur toile  
Collection Frac Normandie

Le sujet apparent du tableau de Nina Childress est un immeuble résidentiel ordinaire, dont le style ne se distingue pas de tous les autres immeubles du monde construits à la même période. Mais à y regarder de plus près, le bâtiment en question est étrangement peuplé. On peut y distinguer ses occupants, nus, en train de faire l'amour sur à peu près la moitié des balcons. Dans cette situation, les personnages paraissent insérés dans une mosaïque.

Avec sa palette très singulière, évoquant les planches en couleur des anciens livres et leurs couleurs saturées et approximatives, ou bien l'imagerie destinée à être regardée avec des lunettes à effet 3D, la peinture représente en fait une image tirée d'une comédie érotique. Autrement dit, d'une photographie prélevée parmi toutes celles constituant le film. Le tableau fonctionne ainsi comme une copule associant les genres du paysage et du nu, mais aussi la photographie et la peinture.



## **GERALD PETIT**

**Tirages, 2023**

Peinture à l'huile sur panneaux de bois  
Courtesy de l'artiste

Tirages est composé d'un ensemble de tableaux en bois du même format que des boîtes à papier photo ou des boîtes d'archivages pour des tirages photo. Chaque panneau est peint de manière à apparaître comme un fac-similé approximatif des boîtes qui sont entreposées dans l'atelier de Gerald Petit depuis maintenant plus de vingt ans.

Le sujet est donc «tiré» de la photographie, faisant de ces différents contenants un nouveau contenu pour la peinture. Les tableaux présentés renvoient au moment où les images n'existent qu'en puissance, ne sont encore que du papier blanc. Si ces objets sont le contenu manifeste des peintures, leur contenu latent, pour reprendre une distinction psychanalytique, est la photographie elle-même.

Gerald Petit a longtemps mené de front ces deux pratiques, peinture et photographie, chacune étayant l'autre. Se sentant remis en cause en tant que photographe par le développement de la photo sous ses formes mobiles, qui a considérablement restreint la prétention à l'autorité artistique à mesure qu'elle est devenue universellement répandue, il a peu à peu recentré son travail sur la peinture.

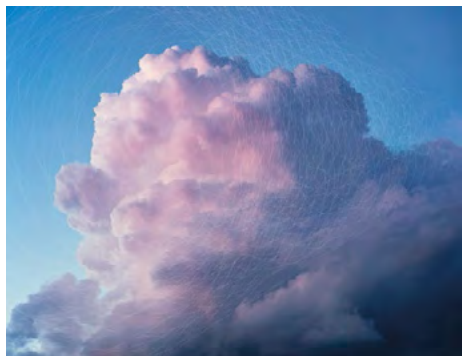
Il s'en sert en partie comme d'un analogue au processus chimique de la photographie, appliquant la peinture en la laissant agir de manière à ce que chaque couche agisse comme un révélateur de la précédente. Cette présence suggestive de la photographie est ici accentuée par le sujet, la peinture affectant d'être des objets dans lesquels l'image, paradoxalement, «s'affirme en se déroband».



Gerald Petit, *Tirages*, 2023

Peinture à l'huile sur panneaux de bois, dimensions variables

© Gerald Petit



## TREVOR PAGLEN

*CLOUD # 246 Hough Circle Transform*, 2019

Impression par sublimation

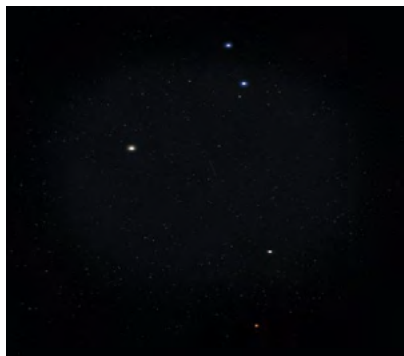
Collection Frac Normandie

Deux choses sont superposées dans la photographie de Trevor Paglen : une prise de vue d'une masse nuageuse, et un ensemble de lignes très graphique, qui semble être une transposition du nuage en cercles, les parties les plus sombres de l'image étant celles où le plus de lignes sont concentrées.

Dans ce travail, le nuage est en fait regardé avec les «yeux» d'un logiciel de reconnaissance de formes. Un algorithme de vision informatique a ainsi simplifié la photographie en discernant une série de sections, en repérant des points clefs, des lignes, des cercles.

Tout le monde a un jour joué à chercher des formes dans les nuages. Ce jeu, qui consiste à trouver des figures dans l'informe, est devenu un des fondements de l'intelligence artificielle. Les systèmes de vision informatisés prennent des images numériques et en extraient certaines informations utiles pour différentes applications ; ces algorithmes destinés à faire «voir» les machines, on les retrouve dans des technologies comme le guidage des missiles et des drones, les systèmes de surveillance, les voitures à pilotage automatique, la reconnaissance faciale, la modélisation 3D...

Ces images créées par des machines à l'attention d'autres machines sont ce que Trevor Paglen a appelé les «images invisibles», sur lesquelles porte l'essentiel de ses recherches ces dernières années. Cette photographie du ciel (dans la zone de la constellation de la couronne boréale, d'où le titre) a été prise par Trevor Paglen à l'aide d'un télescope couplé à un équipement spécifiquement destiné à la photographie astronomique.



## TREVOR PAGLEN

*Raven 2 in Corona Borealis (Signals intelligence Satellite: USA 200)*, 2015

Tirage argentique

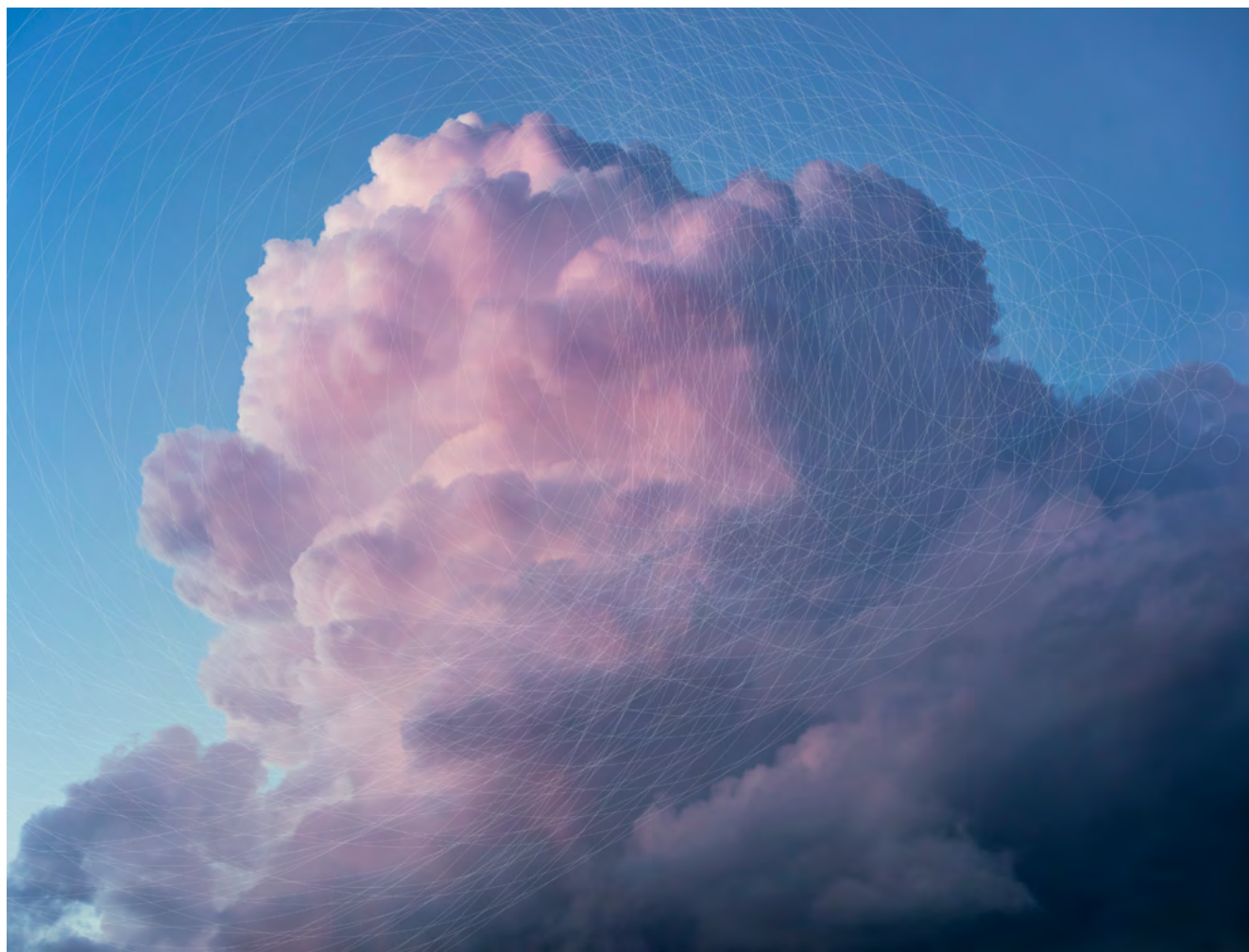
Collection Frac Normandie

C'est une nuit étoilée, comme on pourrait l'observer nous-mêmes, avec moins de précision bien sûr, mais qui ne semble pas particulièrement remarquable.

Ce qui l'est, par contre, est un détail visible vers le centre de l'image : un trait blanc de quelques centimètres révèle un objet céleste différent des autres. L'artiste a réglé son appareil sur un temps de pose très long, ce qui reste normal dans le cadre de la photographie astronomique.

Mais ce trait correspond en fait à la trajectoire orbitale d'un satellite-espion, que Paglen savait, après recherches, être localisé dans cette zone du ciel. C'est donc une observation de second ordre à laquelle il nous convie : observer l'observateur, ou plus précisément une machine d'observation.





Trevor Paglen, *CLOUD #246 Hough Circle Transform*, 2019  
Impression par sublimation  
211 x 158,8 cm  
Collection Frac Normandie © Trevor Paglen



## **WADE GUYTON**

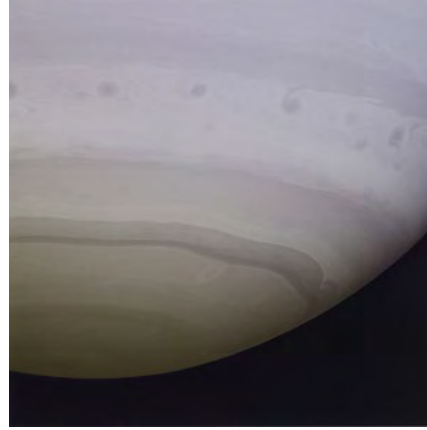
*Untitled*, 2020

Impression jet d'encre Epson ultrachrome HDX  
sur toile  
Collection Frac Normandie

Produite par un procédé mécanique, à partir d'une photo prise à l'aide d'un téléphone, l'œuvre s'inscrit dans une culture quotidienne de l'écran propre à l'ère digitale, faite de fenêtres superposées et d'informations déversées en torrent continu. Wade Guyton mélange l'utilisation d'un matériau classique (une toile apprêtée pour la peinture) avec des outils numériques (ordinateur, imprimante).

À une époque où les peintures passent directement de l'atelier à la diffusion sur les réseaux sociaux sous forme de photographies, Guyton prend soin de rappeler qu'il ne fabrique pas des pages web, mais bien des objets réels occupant un espace aussi tangible qu'eux. Le sujet du tableau est à cet égard signifiant. Il s'agit d'une vue d'atelier, avec une toile en cours de préparation, posée au sol, comme s'il s'agissait de faire en sorte que l'image n'en sorte pas, reste collée à un lieu, un site, au moins symboliquement.

Les vues d'atelier sont un thème ancien en peinture, servant depuis l'époque classique à affirmer un statut, que ce soit la place de l'artiste dans la société ou la fonction de l'art de l'époque. En donnant un aperçu de la toile en train de se faire, sur son lieu de production, le tableau figure le contraste entre l'atelier, une place fixe, et l'espace de circulation de l'œuvre, qui n'est plus seulement celui, public ou privé, permis par la nature d'objet de l'œuvre, mais est lui-même englobé dans un non-lieu digital. La vue d'atelier devient ainsi une allégorie de notre relation à l'environnement numérique



## **THOMAS RUFF**

*Cassini 23*, 2009

Tirage argentique  
Collection Frac Normandie

*Cassini 23* est une photographie de l'hémisphère sud de Saturne. Prise à l'origine par la sonde spatiale Cassini, la vue faisait partie des milliers de photos de la planète prises pendant la mission et mises en ligne par la NASA.

Thomas Ruff s'est servi d'un de ces clichés, en retravaillant les couleurs et les contrastes, transformant ainsi une image scientifique « objective » en quelque chose d'autre – une vue personnelle, une « vue d'artiste », en quelque sorte, comme on dit de certaines illustrations dans les articles scientifiques, pour signaler qu'il s'agit d'un rendu extrapolé par une personne à partir de données brutes.

La photographie originelle est une photographie prise par une sonde spatiale et est donc, à proprement parler, sans auteur. Toutefois, et on peut considérer qu'il s'agit d'une première appropriation, avant que l'artiste ne s'empare à son tour de cette image, la sonde avait un nom, emprunté (pour lui rendre hommage) à l'astronome Giovanni Cassini. Cette ambiguïté sur l'identité réelle de l'auteur de la photo se retrouve donc dans le titre de la photo qui, aussi familière ou plausible qu'elle soit, s'apparente finalement à une construction fictionnelle.





Wade Guyton, *Untitled*, 2020  
Impression jet d'encre Epson ultrachrome HDX sur toile  
91,6 x 68,7 cm  
Collection Frac Normandie © Wade Guyton



## **JULIA SCHER**

*Hidden Camera (Rhizome)*, 1991-2018

Caméscope, caméra, plante en pot, moniteurs

Collection Frac Normandie

Dans cette installation, une caméra maladroitement dissimulée dans une plante filme en continu les allées et venues dans l'exposition, permettant notamment de vérifier, lorsqu'on regarde le moniteur, si chaque visiteur va bien consulter la légende de l'œuvre collée sur le mur, dans l'axe de la caméra...

Selon les standards d'aujourd'hui, l'équipement vidéo utilisé est inadapté à cette fonction de surveillance, et le camouflage du dispositif est tellement grossier qu'il en devient comique. Mais ceci est évidemment délibéré, Julia Scher ayant pour habitude de montrer dans son travail ce qui est d'ordinaire caché (les dispositifs de contrôle) avec le plus d'ostentation possible.

Tandis qu'un des deux moniteurs de contrôle retransmet un plan fixe filmé en direct, l'autre diffuse une archive vidéo siglée « produits signature » : il s'agit, sous une forme qui rappelle le télé-achat, d'un échantillonnage d'installations et de performances antérieures de l'artiste.

Voir, observer la réalité sous un angle personnel pour en révéler une dimension nouvelle, a longtemps été tenu pour un privilège des artistes. Dans le développement exponentiel des technologies liées au contrôle et l'obsession sécuritaire qui a gagné nos sociétés, l'art a toutefois trouvé un rival dont les finalités sont très différentes des siennes. C'est de cet adversaire que Julia Scher a fait, par retournement, la matière de son art.



## **BIOGRAPHIES DES ARTISTES**

### **NINA CHILDRESS**

Née en 1961 à Pasadena (États-Unis)

Vit et travaille à Paris

Des expositions personnelles lui ont été récemment consacrées au Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds (2022) et au FRAC Nouvelle-Aquitaine MeCA (2021). À cette occasion, son catalogue raisonné est publié accompagné d'une autobiographie écrite par Fabienne Radi. Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions collectives au Centre Pompidou-Metz (2023) ; Galerie CAC-Noisy le Sec (2022) ; MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (2022) ; Mamco, Genève (2021) ; Schirn Kunsthalle, Francfort (2020) ; Palais de Tokyo, Paris (2019).

Ses œuvres figurent en autres dans les collections du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, du Musée national d'art moderne de Paris, du Mamco et de nombreux Frac.

### **ANNE COLLIER**

Née en 1970 à Los Angeles

Vit et travaille à New York

Parmi ses expositions personnelles récentes figurent Lismore Castle Art à Waterford (2023), The Modern Institute à Glasgow (2020), Galerie Neu à Berlin (2019), Winterthur Fotomuseum à Winterthur (2019), Sprengel Museum à Hanovre (2018). Après sa contribution remarquée à la Biennale du Whitney en 2006, elle participe à des expositions collectives à New York, San Francisco, Chicago, Los Angeles, Minneapolis, Londres, Paris, Hambourg, Madrid, Séoul.

Son travail fait partie des collections permanentes du Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, Solomon R. Guggenheim Museum à New York, du Museum of Contemporary Art à Los Angeles, du Museum of Contemporary Art à Chicago, du Los Angeles County Museum of Art, du San Francisco Museum of Modern Art, de la Tate Modern à Londres, du Musée national d'art moderne - Centre Pompidou à Paris ou du Moderna Museet à Stockholm, entre autres.

### **JACK GOLDSTEIN**

Né en 1975 à Montréal

Mort en 2003 à San Bernardino (États-Unis)

L'œuvre de Goldstein a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles, au Jewish Museum, New York (2013) ; Orange County Museum of Art, Newport Beach (2012) ; MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main (2009) ; Mitchell-Innes & Nash, New York (2008) ; Metro Pictures, New York (2005) ; Whitney Museum of American Art, New York (2002).

Ses œuvres font partie des collections de nombreuses institutions publiques aux États-Unis et à l'étranger, notamment : Broad, Los Angeles ; Metropolitan Museum of Art, New York ; MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main ; le Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Museum of Modern Art, New York ; Orange County Museum of Art, Newport Beach ; Tate, Londres ; Whitney Museum of American Art, New York.

### **ANTHONY D GREEN**

Né en 1973 à Welwyn Garden City (Royaume-Uni)

Vit et travaille dans le Kent

Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles à la galerie Art : Concept, Paris (2022), à la Zabłudowicz Collection Invites, Londres (2012) et à la Outpost Gallery, Norwich (2011). Il a notamment été invité dans des expositions collectives à l'Institute of Contemporary Arts à Londres (2012) et au Dienstgebäude Art Space de Zurich (2011).

### **WADE GUYTON**

Né en 1972 à Hammond (États-Unis)

Vit et travaille à New York

L'œuvre de Guyton a fait l'objet d'expositions personnelles au Museum Ludwig, Koln (2019) ; Serpentine Gallery, Londres (2017) ; Museo Madre, Naples (2017) ; Brandhorst Museum, Munich (2017) ; Mamco, Genève (2016) ; Le Consortium, Dijon (2016) ; Kunsthalle Zürich (2013) ; Whitney Museum of American Art, New York (2012-2013) ; Museum Ludwig, Cologne (2010). Parmi les expositions collectives récentes auxquelles il a participé : Fondazione Prada, Venise (2021) ; Kanal – Centre Pompidou, Bruxelles (2020) ; The Kitchen, New York (2020) ; Frac Normandie Rouen (2020) ; Museum of Modern Art, New York (2019).

Ses œuvres ont notamment rejoint les collections de l'Art Institute of Chicago ; Museum of Modern Art, New York ; Whitney Museum of American Art, New York ; Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Genève ; Neue Pinakothek, Munich ; Kunsthau Zürich ; Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Paris ; Dallas Museum of Art ; Kunstmuseum Basel ; Ludwig Museum, Cologne ; Museum of Contemporary Art, Chicago ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Museum of Modern Art, San Francisco ; Pinakothek der Moderne, Munich ; Princeton University Art Museum ; Musée national d'art moderne de Paris.

## **PIERRE JOSEPH**

Né en 1965 à Caen

Vit et travaille à Paris

Des institutions et galeries internationales ont présenté son travail dans des expositions personnelles, telles que le Kunstverein Dresden (2021) ; Fondation Van Gogh, Arles (2018) ; Air de Paris, Nice / Paris (2018) ; La Galerie – Centre d'art contemporain, Noisy-le-Sec (2016). Il a participé à de nombreuses expositions collectives en autres au Centre Pompidou-Metz (2022) ; Palais de Tokyo à Paris (2019) ; Musée national de Monaco (2017) ; Whitney Museum, New York (2016) ; Le Consortium, Dijon (2016).

Ses œuvres figurent notamment dans les collections du Musée national d'art moderne - Centre Pompidou à Paris, de l'Institut d'art contemporain Rhône-Alpes à Villeurbanne, et de nombreux Frac.

## **LOUISE LAWLER**

Née en 1947 à Bronxville (États-Unis)

Vit et travaille à Brooklyn

Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles telles qu'au Art Institute of Chicago (2019) ; Sammlung Verbund, Vienne (2018) ; Museum of Modern Art, New York (2017) ; Museum Ludwig, Cologne (2013) ; Wexner Center for the Arts, Columbus (2006) ; Dia Beacon, New York (2005) ; Museum for Gegenwartskunst, Bâle (2004). Louise Lawler a été invitée à participer à de nombreuses expositions collectives internationales, notamment au Walker Art Center à Minneapolis, à l'Institute of Contemporary Art à Boston, au MoMA PS1 à New York, au MUMOK à Vienne, au Hammer Museum à Los Angeles et au Whitney Museum à New York.

Ses œuvres font partie des plus grandes institutions parmi lesquelles : Art Institute of Chicago, Baltimore Museum of Art ; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh ; Centre Pompidou, Paris ; Detroit Institute of Art ; Fondation Cartier, Paris ; Fotomuseum Winterthur, Switzerland ; Guggenheim Museum, New York ; Israel Museum, Tel Aviv ; Jumex Collection, Mexico City ; Kunsthalle Hamburg ; Kunstmuseum Basel ; Los Angeles County Museum of Art ; Museet Stockholm ; Museum of Contemporary Art, Chicago ; Tate Gallery, Londres ; Walker Art Center, Minneapolis ; Whitney Museum of American Art, New York.

## **SHERRIE LEVINE**

Née en 1947 à Hazelton (États-Unis)

Vit et travaille à New York

Le travail de Levine a fait l'objet d'expositions personnelles dans des institutions de premier plan à travers le monde, notamment au Neues Museum, Musée national d'art et de design de Nuremberg (2016) ; Musée d'art de Portland, Oregon (2013) ; Musée Haus Lange, Krefeld, Allemagne (2010) ; Musée d'art moderne de San Francisco (2009 et 1991) ; et le Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, Nouveau-Mexique (2007). Les principales expositions collectives incluent Los Angeles County Museum of Art (2020) ; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC (2018) ; Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (2016) ; Whitney Museum of American Art, New York (2015) ; Fondation François Pinault, Venise (2013) ; Metropolitan Museum of Art, New York (2009) ; Biennale de Whitney (2008, 1989 et 1985) ; SITE Santa Fe (2004).

Les œuvres de l'artiste font partie des principales collections de musées internationaux, notamment l'Art Institute of Chicago ; Centre Pompidou, Paris ; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC ; Institute of Contemporary Art, Boston ; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danemark ; Los Angeles County Museum of Art ; Metropolitan Museum of Art, New York ; Museum of Modern Art, New York ; National Museum of Art, Osaka ; San Francisco Museum of Modern Art ; Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; Tate Gallery, Londres ; Whitney Museum of American Art, New York.

## **ROBERT LONGO**

Né en 1953 à New York

Vit et travaille à New York

Son travail a été présenté à la documenta 7 et 8 de Kassel, à la Biennale su Whitney en 1983 et 2004 et à la Biennale de Venise en 1997. Il a fait l'objet d'expositions personnelles au Palm Springs Art Museum (2021-2022) ; Musée d'art Sara Hildén, Tampere (2017) ; Musée d'art contemporain d'Aldrich à Ridgefield (2012) ; Musée Berardo à Lisbonne (2010) ; Musée d'art moderne et d'art contemporain à Nice (2009). Ses œuvres ont été présentées, aux côtés de celles de Francisco Goya et Sergei Eisenstein, dans l'exposition «Proof», qui a voyagé du Garage Museum of Contemporary Art de Moscou (2016) au Brooklyn Museum de New York (2017) et au Deichtorhallen Hamburg (2018).

Ses œuvres figurent entre autres dans les collections du Guggenheim Museum, New York ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Museum of Modern Art, New York ; Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C ; Centre Pompidou, Paris ; Stedelijk Museum, Amsterdam ; Tate, Londres ; Walker Art Center, Minneapolis ; Whitney Museum, New York.

## **TREVOR PAGLEN**

Né en 1974 à Camp Springs (États-Unis)

Vit et travaille à Berlin

Paermi ses expositions personnelles : San José Museum of Art, California (2021), Barbican, Londres (2019) ; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (2020) ; Museum of Contemporary Art, San Diego (2019) ; Nam June Paik Art Center, Yongin, Corée du Sud (2019) ; Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. (2018) ; Museo Tamayo, Mexico (2018) ; Center for Contemporary Art, Tel Aviv (2017) ; KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2017) ; Kunstverein, Francfort (2015). Il a participé à des expositions collectives à la Kunsthalle Basel et Kunsthalle, Düsseldorf (2021) ; Museum of Contemporary Art, Denver (2020) ; Museum of Modern Art, New York (2019) ; San Francisco Museum of Modern Art (2008, 2010, 2018) ; Musée national – Centre d'art Reina Sofia, Madrid (2014) ; Metropolitan Museum of Art, New York (2012) ; Tate Modern, Londres (2010).

Ses œuvres font partie des collections du Museum of Modern Art, New York ; San Francisco Museum of Modern Art ; Smithsonian American Art Museum, Washington ; Victoria and Albert Museum, Londres ; Whitney Museum, New York.

## **GERALD PETIT**

Né en 1973 à Dijon

Vit et travaille à Paris

Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles, notamment au Musée Nicéphore-Niépce à Chalon-sur-Saône (2000), à la Fondation d'entreprise Ricard à Paris (2013), à la Galerie Triple V à Paris (2017). Il présente une exposition monographique au Frac Normandie Caen intitulée «Ni île», à partir du 13 octobre 2023.

## **THOMAS RUFF**

Né en 1958 à Zell am Harmersbach (Allemagne)

Vit et travaille à Düsseldorf

Le travail de Ruff a fait l'objet d'expositions personnelles notamment au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Saint-Etienne (2022) ; National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung (2021) ; K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2020) ; Whitechapel Gallery, Londres (2017) ; Musée national d'art moderne de Tokyo (2016) ; Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (2016) ; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gand (2014) ; Kunsthalle Düsseldorf (2014) ; Museum of Modern Art, New York (2014) ; Haus der Kunst, Munich (2012) ; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster (2011) ; Centre d'art contemporain de Malaga, Espagne (2011) ; Château de Rivoli, Turin (2009) ; Museum für Neue Kunst, Fribourg, (2009) ; Kunsthalle Wien, Vienne (2009) ; Múcsarnok Kunsthalle, Budapest (2008) ; Musée Moderna, Stockholm (2007) ; Musée Sprengel de Hanovre, Allemagne (2007) ; Musée d'art moderne et contemporain, Genève (2004) ; Musée Tamayo, Mexico (2002).

## **JULIA SCHER**

Née en 1954 à Hollywood (États-Unis)

Vit et travaille à Cologne

Parmi ses expositions personnelles : Maison populaire, Montreuil (2022) ; Kunsthalle Zürich (2022) ; Kunsthalle Gießen (2022) ; Mamco, Genève (2021) ; Neuer Aachener Kunstverein, Aachen (2018) ; San Francisco Museum of Modern Art (1998). Parmi ses récentes expositions collectives : Kunsthau Glarus, Glarus (2020) ; Kunsthalle Wien, Vienne (2019) ; Kunsthau Aarhus, Aarhus (2018) ; KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2017) ; Centre de la photographie, Genève (2016).

Son œuvre est présente dans les collections, en autres, du Mamco, du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, de la Neue Galerie Graz et du San Francisco Museum of Modern Art.

## **CINDY SHERMAN**

**Née en 1954 à Glen Ridge (États-Unis)**

**Vit et travaille à New York**

À partir de 1982, année de sa participation à la documenta 7 de Kassel, à la Biennale de Venise et l'année suivante à la Biennale du Whitney Museum, Cindy Sherman acquiert une dimension internationale qui ne fera dès lors que s'accroître. Après de nombreuses expositions personnelles et collectives internationales, des rétrospectives sur son travail sont organisées et voyagent, entre autres, par le Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (1996), le MOCA de Los Angeles (1997), la Pinacothèque d'art moderne de Munich (2008), le MoMA à New York (2012) et la Fondation Vuitton à Paris (2020).

L'œuvre de Cindy Sherman fait aujourd'hui partie des collections d'art moderne et contemporain les plus importantes, notamment celles de la Tate à Londres, le Metropolitan Museum et le MoMA à New York, The Broad à Los Angeles, le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid et le Musée national d'art moderne - Centre Pompidou à Paris.

## **PICTURES GENERATION**

«Aux États-Unis, à la fin des années 1970, des artistes comme Dara Birnbaum, Jack Goldstein, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Richard Prince ou Cindy Sherman se mettent à reproduire des images de la publicité et du cinéma. On les nomme Pictures Generation, en référence à l'exposition Pictures et à l'essai éponyme de Douglas Crimp. Le critique affirme alors que la démarche de ces artistes, basée sur la copie, met fin à la course à l'originalité qui guidait l'art jusqu'alors. La Pictures Generation est ainsi érigée en alternative à l'expressivité bien qu'elle copie des images faites pour affecter, fasciner ou susciter le désir.

À cette période, les images des médias de masse passionnent la société : la publicité est critiquée pour sa tendance à la manipulation psychologique ; les théories féministes décortiquent les représentations des femmes dans le cinéma hollywoodien ; la contre-culture détourne les normes et les stéréotypes. Entre questions réflexives sur la pratique de l'art et préoccupations sociales de l'époque, la Pictures Generation s'invente une attitude pour manipuler les passions.»

François Aubart, *L'Attitude de la Pictures Generation – Excès, passion et manipulation* (Les Presses du Réel, 2023)

Docteur en esthétique, commissaire d'exposition indépendant, critique d'art et éditeur, François Aubart enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.



### Rencontre

*L'Attitude de la Pictures Generation*

Cycle de quatre rencontres

avec François Aubart

Vendredis 20 octobre, 15 décembre, 12 janvier,

26 janvier à 18h



### Livre disponible au Point du Jour

François Aubart

*L'Attitude de la Pictures Generation*

(Les Presses du Réel, 2023)

« En 1977, une exposition réunissait, sous le titre, apparemment simple, de *Pictures*, plusieurs artistes au sein d'un des premiers espaces alternatifs ouverts à New York, The Artists Space. Rassemblés par le jeune critique Douglas Crimp, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine et Robert Longo, s'approprièrent et réutilisaient les icônes des médias et de la société contemporaine, pour les réinventer. Non présents dans cette exposition, Richard Prince et Cindy Sherman se réclamaient d'une même pensée, qui fit désigner cette génération comme celle de la Pictures Generation.

Cette exposition fit date et influença durablement la création artistique. Les théories structuralistes d'analyse de la pensée et de l'image de Michel Foucault, de Jacques Derrida, de Roland Barthes, appelant à révéler les références antérieures choisies par les concepteurs, dans une démarche exploratoire alors nouvelle, avaient marqué Crimp comme les artistes exposés. Elles offraient, à leurs yeux, la possibilité de déconstruire un système incarné en grande partie par la puissance de l'image, et de combattre les désillusions d'une génération qui se vivait comme une génération chahutée, dans une Amérique marquée par la guerre du Vietnam.

Crimp écrivait, interrogeant et bousculant la fonction de l'image, au-delà des apparences : « Pour concevoir leurs œuvres, ces artistes se sont tournés vers les images disponibles autour d'eux. Mais ils ont subverti leur sens premier, lié à leur slogan, lié à leur commentaire, lié à leur apparente séquence narrative, lié, en un mot, à l'illusion d'une transparence totale du signifiant. » Interrogeant l'image, leurs créations interrogeaient également le réel, en le détournant. La représentation, l'acte de représenter, devenait en tant que tel le sujet de leurs œuvres. Crimp spécifia ainsi : « La représentation est revenue dans leur travail non pas sous l'apparence familière du réalisme, qui cherche à ressembler à une existence antérieure, mais comme une fonction autonome. C'est la représentation libérée du représenté. »

Dominique de Font-Réaulx, dans Robert Longo, *The New Beyond* (Thaddaeus-Ropac, 2022)

Historienne de l'art, conservatrice générale du patrimoine, Dominique de Font-Réaulx est chargée de mission auprès de la Présidente du Louvre. Spécialiste de la photographie et de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a été, entre autres, commissaire de la rétrospective Gustave Courbet en 2007 au Grand-Palais. Elle prépare une exposition intitulée « Exils » qui aura lieu au Louvre Lens à l'automne 2024.

## DOUGLAS CRIMP

Figure des *cultural studies*, critique d'art, militant des premières années d'Act Up New York, Douglas Crimp a abordé la photographie dans différentes circonstances, sans prétendre au statut d'historien ou de spécialiste.

Au sein de la revue *October*, Crimp a conceptualisé un postmodernisme offensif en soutenant des artistes comme Cindy Sherman, Louise Lawler ou Sherrie Levine. À la suite de l'exposition «Pictures» qu'il organisa en 1977 à New York, on qualifia cette nouvelle scène de «Pictures Generation». Plusieurs de ces artistes utilisaient la photographie. Ils jouaient de son instantanéité ou de ses capacités de reproduction pour s'approprier d'autres images. Crimp opposa leurs pratiques à la légitimation institutionnelle de la photographie comme art autonome.

Au cours des années 2000, Crimp est revenu aux artistes qu'il a contribué à faire connaître. On retrouve les photographies du tournant des années 1980, rapportées à leur contexte de production. À travers ces images, il évoque sa propre histoire et New York, la ville qu'il a arpentée pendant des décennies.

Douglas Crimp (1944-2019) a notamment publié au MIT Press de *On the Museum's Ruins* (1993), *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics* (2002) et «*Our Kind of Movie*». *The Films of Andy Warhol* (2012).

Douglas Crimp, *Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014*, édition établie par Gaëtan Thomas, Le Point du Jour, 2016



### Rencontres

*Douglas Crimp et Craig Owens :*  
*penser aux côtés de la Pictures Generation*  
Conférence de Gaëtan Thomas  
Samedi 18 novembre à 18h

Dialogue entre Dominique de Font-Réaulx  
et Robert Longo  
Samedi 16 décembre à 18h



### Livres disponibles au Point du Jour

Douglas Crimp  
*Pictures. S'appropriier la photographie,*  
*New York, 1979-2014*  
(Le Point du Jour, 2016)

Robert Longo  
*The New Beyond*  
Texte de Dominique de Font-Réaulx  
(Thaddaeus-Ropac, 2022)

## **2. PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES**

Le critique d'art Douglas Crimp partait d'un constat : notre environnement est saturé d'images. Fin 1970, ces images émanaient de la télévision, de la publicité, des magazines, formes qui aujourd'hui sont en déclin, remplacées par le flux d'images mises en circulation sur le net et les réseaux sociaux. Autrefois, les images étaient censées représenter la réalité ; désormais, il semblerait qu'elles tendent à s'y substituer.

Les œuvres présentées permettent d'aborder cette question de l'image à l'ère des médias de masse, ainsi que celles du simulacre et de la simulation, des rapports entre peinture et photographie, des manières de s'approprier les images qui nous environnent. .

### **PARCOURS 1 – Simulacre et simulation**

#### **PARCOURS 2 – Des « fenêtres sur le monde » ?**

#### **Présence / absence de la peinture et du tableau**

#### **PARCOURS 3 – La fabrication de l'image, les modalités d'appropriations**

Ces trois parcours sont suivis de trois propositions de séquences en classe.

Enfin, sont présentés deux jeux de cartes permettant de découvrir de manière ludique l'exposition.

Les œuvres évoquées dans les parcours et les séquences sont reproduites dans le présent dossier p. 41-49.

## **PARCOURS 1**

### **SIMULACRE ET SIMULATION**

Cindy Sherman réalise des portraits au-delà d'elle-même : des apparitions, des stéréotypes féminins, dont toute femme est consciemment ou inconsciemment prisonnière.

Elle met en scène une « image normative, une féminité-mascarade : la beauté froide, l'héroïne cinématographique, l'adolescente, la mondaine, la fashion victime, la femme qui vieillit, le garçon. Cindy Sherman joue, s'amuse. Elle interroge l'identité, les codes sociaux, la représentation du genre, le côté artificiel de l'image qui travestit le réel, de l'image par laquelle on se construit. Plus encore que le modèle, ce qui est important, c'est celui-elle qui le regarde. L'œuvre est interactive... La femme est une autofiction. »

Marielle Eudes, « *Cinq photos révélatrices* », épisode 4 : « Cindy Sherman : masques, métamorphoses et détournements »

À travers ces allusions, ces indices laissés par les accessoires, perruque, maquillage, lieu de prise de vue, Cindy Sherman ouvre le champ des interprétations, laissant volontairement gestes et récits en suspens : « J'aime... laisser l'histoire au spectateur. »

Critique d'art proche de la Pictures Generation, Rosalind Krauss dit des autoportraits de Sherman que ce sont des « copies sans originaux ». Ils n'ont pas de référent précis, mais intègrent un ensemble de représentations qui se renvoient à l'imaginaire cinématographique, aux stéréotypes, aux images mentales qu'on porte en nous.

*Décrivez les deux œuvres de Cindy Sherman présentées dans l'exposition : qu'y voyez-vous ? Qui voyez-vous ?*

*Le format de l'image, long et vertical, le plan rapproché sur le corps, réduisent l'arrière-plan à très peu d'information : où situeriez-vous la scène ?*

*À partir de ces éléments, quelles histoires pourriez-vous imaginer ?*

*En quoi ces photographies peuvent-elles faire écho à votre propre expérience, à votre vie ou à celles de personnes que vous connaissez ?*

*Quel effet produit le format des tirages ? Permet-il de s'immerger dans l'image ? Que produit ce face-à-face avec des personnages plus grands que nous, que nous regardons « d'en dessous » ?*

*Regarde-t-on ces personnages les yeux dans les yeux ? Qu'a-t-on en face des yeux ?*

Les tirages de grand format n'étaient pas courant pour les photographies à cette époque.

*De quel autre type d'œuvres d'art cela les rapprochent-elles ?*

*À quoi peut conduire ce rapprochement : quels points communs, quelles différences dans les personnages représentés et dans la manière de les représenter ?*

Sauf rares exceptions, Cindy Sherman réalise ses œuvres toujours de la même manière : seule face à l'appareil, elle est à la fois réalisatrice, actrice, costumière, technicienne, accessoiriste et... artiste.

*En quoi sa façon de faire de la photographie se rapproche-t-elle de la performance et de l'art corporel\* pratiqués par les femmes dans les années 1970 ?*

*Peut-on qualifier ces photographies d'autoportraits ? Nous informent-elles sur la personne de Cindy Sherman ? En quoi sont-elles davantage une représentation, une reconstitution des stéréotypes liés au féminin ?*

*N'y sommes-nous pas renvoyés à nos propres représentations ? Notre réaction première face à ces photographies n'était-elle pas liée à des idées et des images qui nous viennent en tête, consciemment ou inconsciemment ?*

\* Voir « Ressources », p. 53



## **PARCOURS 2**

### **DES « FENÊTRES SUR LE MONDE » ? PRÉSENCE/ABSENCE DE LA PEINTURE ET DU TABLEAU**

Un certain nombre d'œuvres évoque des tableaux, par leur sujet, leur format ou leur support.

Notons que la Pictures Generation est constituée de nombreuses femmes qui deviennent artistes à un moment de l'histoire où la peinture consiste en un univers très masculin dont elles sont globalement exclues.

Cette préemption a amené ces femmes à s'approprier et à penser d'autres médiums comme la photographie, la vidéo, l'art corporel ou la performance, qu'elles ont d'ailleurs utilisés notamment pour faire une critique du monde de l'art et de l'emprise du masculin sur celui-ci.

Ces artistes, par leur démarche, nous interrogent sur le statut que nous conférons à l'image, sur notre rapport au « Grand Art ».

#### **Louise Lawler : la peinture comme sujet**

Dans la série « An Arrangement of Pictures », Louise Lawler photographie des œuvres d'art dans les musées, les collections privées, les espaces de stockage et les salles de vente. Elle s'intéresse à la manière dont la signification et la perception de l'œuvre change en fonction de ces différents contextes et, en retour, comment les œuvres sont en relation avec leur environnement.

Dans la série « Traced » dont *Still Life (Candle) (Traced)* fait partie, Lawler revisite ses propres œuvres en les faisant redessiner à la ligne claire par un illustrateur.

Plusieurs strates d'images sont contenues dans *Still Life (Candle) (Traced)*.

La source de l'œuvre est un dessin fait avec un logiciel appelé Illustrator et enregistrée sur une clé USB. Pour chaque exposition, ce dessin est imprimé sur un papier adhésif et collé au mur. Chaque lieu d'exposition peut l'imprimer à la taille qu'il souhaite. À la fin de l'exposition, le papier est décollé et jeté.

Louise Lawler a demandé à un illustrateur de livres pour enfants de faire ce dessin d'après une de ses propres photographies intitulée *Still Life (Candle)*.

Cette photographie montre une salle à manger dans laquelle est accrochée un tableau d'un autre artiste, *May.24.1994* de On Kawara. Ce tableau fait partie de la série « Today » : Kawara y a juste peint, en blanc sur noir, la date où il a réalisé chacun des tableaux.

Sur la photographie, et le dessin fait d'après elle, on voit au premier plan une table, avec de la vaisselle sale, des verres à vin, un cendrier rempli de mégots et une bougie.

La traduction du titre *Still life (Candle)* en français est : « Nature morte (Bougie) ».

Dans l'histoire de l'art, une « nature morte » est un genre de dessins ou de peintures dans lesquelles sont représentés des choses immobiles ou des animaux sans vie. Quand ces « natures mortes » montrent un crâne, une horloge ou encore une bougie, on les appelle des « vanités ». Elles rappelaient que ce que les êtres humains, aussi riches et puissants soient-ils, possèdent est « vain », c'est-à-dire inutile, puisque tout est éphémère et disparaît.

Le mot « bougie » dans le titre souligne l'idée du temps qui passe, que ce qui existe finit par s'éteindre.

Combien de strates d'images contient Still Life (Candle) (Traced) ? Retracer les étapes de sa fabrication.

En quoi ce choix de réaliser une nature morte à la bougie rencontre, voire redouble, le travail d'On Kawara sur le passage du temps et la brièveté de l'existence ?

Que reste-il après ce passage au dessin en noir et blanc, dont le support est voué à être détruit après l'exposition ?

Combien d'artistes ont « participé » à cette œuvre ? Dès lors, selon vous, qui en est l'auteur ?

En quoi cette œuvre nous amène-t-elle à réfléchir aux catégories artistiques telles que l'auteur, l'originalité, la propriété intellectuelle, la signature, la valeur marchande, l'exposition ?

Pour aller plus loin peut-être, durant le confinement, Louise Lawler a mis douze dessins de la série « Traced » à la disposition de tous sur le site du Musée d'art moderne de New York (qu'on appelle le « MoMA », abréviation de « Museum of Modern Art »). Chacun peut désormais imprimer et s'approprier ce dessin, qui fait penser à une feuille de coloriage.

En quoi le fait de mettre ainsi à disposition le dessin prolonge-t-il la signification de l'œuvre ? En quel sens cela modifie-t-il l'idée qu'on se fait d'une œuvre ? Peut-on dire que l'œuvre devient finalement ce que chacun décide d'en faire ?

Dessins de Louise Lawler disponibles sur le site du MoMA : [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/magazine/louise\\_lawler\\_tracing\\_v2.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/magazine/louise_lawler_tracing_v2.pdf)

Vidéo sur l'exposition de Louise Lawler au MoMA : <https://www.youtube.com/watch?v=hbrrnXu4GI&t=480s>



## On Kawara (1932-2014)

« Artiste du passage du temps, On Kawara fonde sa pratique sur l'élaboration de protocoles liés à la répétition et à l'archivage. Rattaché à l'art conceptuel, il s'est fait connaître par la série des *Date Paintings* (« Peintures de dates »), tableaux monochromes sur lesquels sont inscrits la date du jour où la peinture est réalisée. Quand elles ne sont pas exposées, les *Date Paintings* sont placées dans une boîte accompagnée d'un article extrait du journal de la ville dans laquelle chaque tableau est peint. Kawara, qui poursuit ce projet depuis 1966 et ne compte l'arrêter qu'à sa mort, a déjà réalisé des *Date Paintings* dans plus de 112 villes. Il peint chaque lettre ou chiffre soigneusement à la main, sans pochoir, et ayant fixé comme règle de ne jamais passer plus de 24 heures sur une œuvre. »

Sébastien Faucon, site du Centre national des arts plastiques

<https://www.cnap.fr/kawara-date-paintings>

<https://onkawara.co.uk/styled-58/>

## Que reste-t-il du tableau à l'ère de la production d'images numériques ?

Cette question est soulevée dans *Untitled* (2020) de **Wayde Guyton**, qui consiste en une impression numérique réalisée sur de la toile de lin apprêtée avec du Geso\*. Cette impression est montée sur un cadre et a l'apparence d'une peinture. L'image d'origine, prise avec un téléphone portable, est une vue d'atelier où apparaissent des toiles en train d'être faites, posées sur le sol.

Les images réalisées avec nos téléphones sont principalement vouées à exister de manière immatérielle et à circuler sur les réseaux sociaux. À l'inverse ici, l'artiste extirpe l'image de la circulation/disparition qu'implique le numérique. Aujourd'hui, après avoir réalisé une œuvre, beaucoup d'artistes la photographient et la postent sur les réseaux sociaux : le long processus de reconnaissance qui passait par les magazines, les galeries, avant que l'œuvre ne soit rendue publique, est modifié.

*Comment cette œuvre s'inscrit-elle dans la tradition de la « vue d'atelier » ? Comment y voit-on le travail en train de se faire ?*

*Quel geste réalise Wayde Guyton en accrochant ce simulacre de peinture au mur ? Quelle critique du flux d'images fait-il, comment s'en extirpe-t-il ?*

*En quoi ce tableau figure le contraste entre l'atelier d'artiste, lieu tangible, et le mode de circulation des images numériques ?*

\* Cet enduit permet de rendre la surface plus lisse, plus adhérente, tout en réduisant l'absorption de la peinture par le support.

Dans *Immeuble danois* (2017), **Nina Childress** procède à l'inverse, elle part d'un photogramme de film pour un faire un tableau de très grand format.

Le sujet est à la fois un nu et un paysage. Elle peint toujours d'après photographie, ce qui est courant en peinture, la photo fait partie du travail préparatoire soit comme sujet, soit comme méthode, processus. La palette très particulière, saturée et fluo, fait penser aux très vieilles reproductions couleurs des années 1940-1950 ou aux photographies en relief.

*Quel effet produit le très grand format du tableau ?*

Le spectateur doit prendre beaucoup de recul pour le voir dans son intégralité mais s'approcher très près pour identifier les taches roses sur les balcons.

Traditionnellement en histoire de l'art, on parle de « genres » pour qualifier les différents types de tableaux. Par exemple, la représentation d'une personne sans vêtement est un « Nu », une vue plus lointaine d'une campagne ou d'une ville s'appelle un « paysage ».

*Que produit le mouvement d'avant en arrière qu'est amené à faire le spectateur ? En quoi modifie-t-il le sujet, le « genre » du tableau de Nina Childress ?*

*Quel effet de surprise, d'humour, produit le contraste entre cet immeuble aux lignes très sévères et l'activité de ses occupants ?*

*Comment décririez-vous l'effet de flou, produit à la fois par la touche et par les vibrations de la peinture fluorescente ?*

Dans *Tirages* (2023) de **Gerald Petit**, des peintures sur bois sont présentées au sol, contre le mur, empilées, et une seule accrochée traditionnellement à la cimaise blanche. À travers ces fac-similés de boîtes d'archivage de tirages photographiques, l'artiste questionne, avec humour, le statut même de photographe. À une époque où chacun est devenu, grâce à son téléphone à la fois producteur et diffuseur de photographie, sa réponse est de se consacrer à la peinture. Il interroge en outre la conservation des images en mêlant deux médiums qui se sont souvent enrichis l'un l'autre depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ici, l'image est à la fois évidente et cachée, c'est une image en puissance mais soustraite à notre vue.

*Que représentent ces plaques de bois au sol ? Qu'est-ce qui nous permet de le comprendre ?*

*Code couleur, format, logo : seuls ceux qui ont un jour pénétré un laboratoire de tirage argentique comprennent ce dont il s'agit... Qu'est-ce que cela nous dit de la pratique photographique de tout un chacun, de sa nature ?*

*Quel destin, quelles fonctions pour ces images numériques qui défilent, aussitôt vues, aussitôt recouvertes par d'autres ?*

*Le fac-similé de boîte, une fois accroché au mur, devient une peinture. Questionnez les choix de présentations et le changement de nature des œuvres en fonction de cette présentation : peinture, sculpture, trompe-l'œil...*

## **PARCOURS 3**

### **LA FABRICATION DE L'IMAGE, LES MODALITÉS D'APPROPRIATIONS**

#### **La copie selon Robert Longo**

Les deux œuvres exposées apparaissaient dans l'exposition «The New Beyond» à la galerie Thaddaeus-Ropac, ensemble de dessins au fusain interprétant les œuvres d'artistes européens et nord-américains de l'après-guerre.

« Cette exposition s'inscrit dans une démarche entamée par Longo en 2014 avec le projet *Gang of Cosmos* où il avait choisi de concevoir de grands dessins au fusain, en noir et blanc, à partir d'un choix d'œuvres d'artistes de l'expressionnisme abstrait américain. L'ambition de Longo était de traduire ces peintures dans son propre langage, de libérer le langage emprisonné dans une œuvre en la recréant de sa propre manière, de saisir par le travail de reprise et de réinvention la pensée de l'artiste, dans son intention comme dans ses gestes.

Le recours aux photographies en couleur des œuvres, prises dans les musées qui les conservent, disposées dans son atelier, lui permettait de s'y référer constamment tout en les transformant par l'usage de la matière du fusain, qui donne à la surface plane les trois dimensions, et grâce au passage au noir et blanc.

Passer d'une technique à une autre, traduire les œuvres peintes par le dessin, oblige Longo à en saisir à la fois le geste initial et l'apparence, de retrouver le dessein de l'artiste comme sa volonté à disposer formes et couleurs. Le recours au noir et blanc, qui substitue aux tonalités colorées leurs seules valeurs, attise encore cette nécessité de se placer au cœur de l'œuvre pour en livrer la juste interprétation.

« Regarder attentivement ces œuvres et l'interprétation qu'il en donne permet, dit Longo, d'observer non seulement les œuvres derrière les siennes, la traduction sensible et singulière que ses propres créations en offrent, mais aussi l'époque où elles furent créées. »

Dominique de Font-Réaulx, dans Robert Longo, *The New Beyond* (Thaddaeus-Ropac, 2022)

« J'élève le dessin de son statut "secondaire" en lui donnant l'échelle des grandes peintures. Cette échelle imposante, combinée à l'intimité inhérente au médium, représente une tentative sincère de ralentir l'image, de provoquer le spectateur pour qu'il en consomme toute la puissance. »

Robert Longo

*Comment Longo cherche-t-il à retrouver le chemin pris par le geste de Jean Dubuffet ou de Sandra Blow ?*

*Comment décrire la matérialité de chacune de ces œuvres ?*

*Que produit le passage de la couleur au noir et blanc ? Dans quelle mesure l'usage du fusain révèle-t-il les gestes, la texture, la densité de l'œuvre ? Comment le fusain donne-t-il l'illusion de passer d'une surface plane à l'épaisseur de la peinture, rugueuse, matérielle, grattée, travaillée ?*

*En reproduisant ces œuvres de grands artistes, Longo ne fait-il pas ce que tous les artistes ont fait depuis la Renaissance (à rebours de l'idée d'originalité, d'individualité qui fonde l'art moderne) ?*

*Quelle attitude le spectateur adopte-t-il une fois qu'il sait comment est fabriquée l'œuvre ? Dans quelle mesure cela lui permet-il de passer plus de temps avec l'œuvre plutôt que de juste l'apercevoir en passant ?*



### **Sandra Blow (1925-2006)**

Cette pionnière de l'abstraction en peinture possède un style qui associe formes géométriques et organiques dans une œuvre de coloriste.

En 1947 en Italie, elle rencontre Alberto Burri, dont elle adapte la manière de travailler avec des matériaux non nobles tels que la toile ou le goudron. À travers l'utilisation d'autres matières de rebut, tels que la sciure ou le plâtre, parallèlement aux matériaux traditionnels de la peinture, elle introduit dans l'art britannique une nouvelle forme d'expression informelle. Ainsi, les surfaces de ses images complexes sont à la fois visuelles et tactiles. L'équilibre des proportions, la tension et l'échelle font partie de ses préoccupations picturales.

Dans *Space and Matter* (1959) qui évoque un paysage, elle utilise un mélange de ciment liquide et de goudron pour donner des couleurs telles que l'ocre, le brun, le beige, le noir et le blanc. Son approche improvisée de la peinture la lie à ce que Michel Tapié a nommé l'« art informel ».

Source : <https://awarewomenartists.com/artiste/sandra-blow/>

## Appropriation littéraire selon Sherrie Levine

Sherrie Levine pratique l'appropriation de manière radicale et littérale, elle photographie les photographies d'autres photographes masculins. Ce geste artistique correspond à un rejet de l'aspect virtuose de la peinture qu'elle pratiquait à l'école d'art dans les années 1970. Elle interroge les effets de la décontextualisation et questionne les notions d'authenticité et d'originalité, de nouveauté, les notions d'auteur, d'œuvre unique qui sont les fondements de l'art moderne. La reprise d'œuvres d'artistes masculins apparaît en outre comme un commentaire sur la domination masculine qui s'exerce dans le monde de l'art.

« Chaque photographie est intitulée selon le même principe : *Sherrie Levine after x*, qui montre que, s'il s'agit d'œuvres qui sont, d'une façon ou de l'autre, "d'après" un artiste, elles viennent aussi – et plus essentiellement – "après" lui. Ainsi, une œuvre sans différence perceptible avec son modèle peut être une autre œuvre tout simplement parce qu'elle vient après et que l'histoire de sa création diffère de celle de la première. En même temps, reconnaître un after x, c'est reconnaître que ce x a transformé le champ de l'art de manière fondamentale. »

Klaus Speidel, *Dictionnaire universel des créatrices* (éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013)

<https://awarewomenartists.com/artiste/sherrie-levine/>

Dans la série «After Evans», Sherrie Levine avait re-photographié les images publiées dans le livre de Walker Evans, *Louons les grands hommes* (1941) ; dans la série «After Evans Negative», elle photographie le négatif de ces photographies, qu'on peut considérer comme la seule image « originelle » finalement.

Un tel geste, paradoxalement, rend l'image méconnaissable : ramenée à son état premier, cette image documentant la situation de l'Amérique rurale, victime de la crise des années 1930, ne nous apprend plus rien.

*Que voit-on sur la photographie de Sherrie Levine ?*

*À quelles opérations plastiques a-t-elle procédé (photographie, agrandissement, encadrement...) ?*

*Quel effet produit ce passage au négatif ? Dans quelle mesure peut-on dire que c'est une photographie de l'image originale ?*

*Qui est l'auteur de cette photographie, Sherrie Levine ou Walker Evans ?*

*En montrant celle-ci dans son état « originel », Levine ne la dépouille-t-elle pas de sa fonction d'information, de docu-*



## Walker Evans (1903 -1975)

Entre 1935 et 1938, Walker Evans, pionnier de la photographie documentaire, reçoit une commande de la Farm Security Administration, agence fédérale créée dans le cadre du New Deal. Ces photographies sont un témoignage essentiel sur les pauvres de l'Amérique rurale pendant la Grande Dépression qui suivit la crise de 1929.

Dans la série « After Evans », Levine a re-photographié des reproductions des clichés d'Evans à partir du livre *Louons maintenant les grands hommes* (1941). Elle choisit d'exposer les photographies devenues siennes au format 10 × 13 cm, qui correspond à l'échelle exacte du livre.

Source : site du Centre national des arts plastiques

## Appropriation « redoutée » selon Pierre Joseph

La série « #Pierrejosephredouté » s’amuse des interférences à son indexation numérique qu’induit son homonymie avec le célèbre botaniste Pierre-Joseph Redouté. Si vous le googlisez, vous constaterez que se mélangent à ses œuvres des aquarelles de fleurs.

Pierre Joseph reproduit donc à son tour des fleurs « à la manière de » son homonyme. Cependant, ses tirages sont réalisés en très grand format, chaque détail de la fleur apparaît.

*L'enjeu pour les artistes aujourd'hui est-il moins de faire une œuvre originale que d'être bien indexé sur le net ?*

*Quelles caractéristiques plastiques tirées des aquarelles Pierre Joseph reprend-t-il dans ses photographies (cadrage, extrême précision...)?*

*Qu'apporte le tirage en très grand format ?*

## Appropriation systématique selon Thomas Ruff

Thomas Ruff, à partir de 1990, choisit de ne plus utiliser que des images existantes qu’il manipule. Il fait des photos qui sont en fait des appropriations, *Cassini 23* en est une double en quelque sorte, puisque c’est une image qu’il a prise sur le site de la Nasa, dont toutes les photographies publiées sont libres de droit.

Il reprend une photographie de l’hémisphère sud de Saturne, prise par la sonde Cassini (une machine donc), qu’il a retravaillé comme une « vue d’artiste ». Ce terme est employé dans les journaux scientifiques. La fonction d’une « vue d’artiste » est de proposer une représentation imaginaire, mais explicite d’un sujet inobservable directement. C’est donc une vue d’artiste à double titre puisqu’en la réinterprétant en couleur en tant qu’artiste il redouble le sens du terme.

*D'où vient l'image première que Thomas Ruff a retravaillée ?*

*Qui ou qu'est-ce qui l'a produite ?*

*Recadrage, couleurs, quelles opérations plastiques sont mises en jeu par l'artiste ?*

*En quel sens peut-on dire que c'est une « vue d'artiste » ?*

## Appropriation par les machines selon Trevor Paglen

*Cloud* signifie « nuage ». *Hough Circle Transform* est le nom d’un algorithme qui permet de traduire en cercles des images numériques afin de permettre toutes sortes de reconnaissances formelles ou faciales, sans intervention humaine.

« Ce que je désigne par “images invisibles”, ce sont les images créées par des machines à l’intention d’autres machines, dans le cadre de n’importe quelle activité, qu’elle soit accomplie par une voiture sans conducteur, un drone autonome ou encore une intelligence artificielle qui vérifie si vous préférez le Coca-Cola ou le Pepsi sur Facebook.

J’ai réalisé des projets qui consistaient à observer des satellites-espions et des câbles internet au fond de l’océan, mais avec les “images invisibles”, je cherche à voir ce qui se passe à l’intérieur de ce satellite, à l’intérieur de ce câble au fond de l’océan. Je m’intéresse à ce qui a lieu à l’intérieur du serveur de données au bureau et à l’intérieur du drone autonome aussi.

L’entièreté de ces processus est invisible pour l’humain. Malgré tout, il s’agit d’une opération faite à partir d’une image, n’est-ce pas ? Donc, les outils que j’ai créés ici ont servi à traduire ce monde autonome ou la vision de ces ordinateurs en objets qui peuvent être reçus par l’humain.

Un système de vision informatisé (tel que le *Hough Circle Transform*) prend des images numériques et en extrait certaines informations, que ce soit pour trouver les limites de la route ou pour tenter d’identifier un visage avec la reconnaissance faciale. Il accomplit ce travail numériquement – il photographie votre image, la convertit en une série de nombres qui représente, par exemple, certaines valeurs de couleurs, et tente de créer une sorte d’empreinte digitale de votre visage. Vous pouvez l’utiliser pour jauger l’identité de quelqu’un. »

Entretien avec Trevor Paglen, *Ssense*

<https://www.ssense.com/fr-fr/editorial/art-fr/this-artist-the-military-industrial-complex-and-your-life?lang=fr>

L’humain intervient au moment de paramétrer l’algorithme : dans la vidéosurveillance, qui définit ce qu’est un comportement suspect ?

*Quelles questions éthiques soulève cette œuvre de Trevor Paglen ?*

*Si l'on observe précisément l'image, les cercles traduisent-ils ce que nous voyons du nuage ? Percevez-vous une cohérence, une similitude entre la traduction du nuage par la photographie numérique réalisée par Trevor Paglen et la traduction en cercles faite par le Hough Circle Transform ?*

*Qu'est-ce qui rend cette image fascinante (plastiquement, symboliquement...)?*

*En quoi, dans les deux œuvres exposées, Trevor Paglen nous permet-il de voir l'invisible ?*

## **SÉQUENCES EN CLASSE**

### **AFTER LOUISE LAWLER**

Choisir une des œuvres de la série « Traced », mises à disposition du public par Louise Lawler sur le site du MoMA : [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/magazine/louise\\_lawler\\_tracing\\_v2.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/magazine/louise_lawler_tracing_v2.pdf)

Faire une analyse de la photographie d'origine de Louise Lawler ainsi que de l'œuvre d'art photographiée dans son contexte d'exposition.

À partir de cet ensemble d'informations, donnez votre propre interprétation plastique de l'œuvre de Lawler.

Quelles sont les modalités possibles d'appropriation d'une œuvre ?

Comment, en s'appropriant une œuvre, l'artiste ajoute-t-il une strate nouvelle de sens ?

Comment actualise-t-il une œuvre ?

#### Références

Louise Lawler, *Still Life (Candle) (Traced)*  
Louise Lawler, *Still Life (Candle)*  
On Kawara, *May 26, 1994*

### **COPIER N'EST PAS JOUER**

Après avoir observé le travail de Robert Longo dans la série *The New Beyond*, choisissez à votre tour, une œuvre emblématique de l'histoire de l'art et faites-en une copie, la plus fidèle possible. Seule contrainte : changer de technique !

Quel niveau d'observation, quelle familiarité le temps passé avec une œuvre permet-il ?

#### Références

Robert Longo, *Study of After Dubuffet: "Chasse Peines"*, 1957, 2021  
Robert Longo, *Study of After Blow: "Space and Matter"*, 1959, 2022  
Roy Lichtenstein, *Woman with Flowered Hat*, 1963

### **QUE DIT MON AUTO PORTRAIT DE LA SOCIÉTÉ DANS LAQUELLE JE GRANDIS ?**

Réalisez votre autoportrait : vous en êtes à la fois modèle, réalisateur.rice, acteur.rice, costumière, technicien.ne, accessoiriste et artiste.

Que va-t-il dire de vous et davantage encore de la société dans laquelle vous vivez ?

Nous sommes environnés d'images. Pensez à glisser des strates de références que votre communauté d'amis comprendra : références à un film, à une personne que vous suivez sur les réseaux, à un artiste que vous appréciez ou à un moment de l'histoire, etc.

Construisez votre photographie comme un empilement de strates, de couches de références. Costumes, maquillages, accessoires, décors : tout est possible !

#### Références

Cindy Sherman, séries *Film Still* et *Centerfolds*  
Eleanor Antin, *Judgement of Paris (after Rubens)*, 2007  
Adrian Piper, *Mythic Being*, 1973  
<https://www.youtube.com/watch?v=4bly5tUZI1I>



# **JEUX DE CARTES**


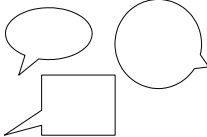

## **LES ŒUVRES NOUS POSENT DES QUESTIONS...**

Cartes-questions disponibles au Point du Jour

Distribuez une question par élève avec pour consigne :  
« Choisis l'œuvre qui te permettra de répondre au mieux à cette question »

L'élève s'appuie sur l'exposition, les cartels et le livret de visite afin de pouvoir répondre.

Verbalisation en groupe : chacun présente l'œuvre qu'il a choisie au regard de la question posée et propose sa réponse : le parcours de visite est ainsi dirigé en fonction des œuvres choisies par les élèves. Une œuvre peut être l'objet de plusieurs questions, l'analyse en est enrichie.

<p><b>Repère toutes les œuvres dont le titre est « <i>Untitled</i> ».</b></p> <p>Représentent-elles la même chose ? Quelle est la traduction de ce mot ? Pour certaines œuvres, est-il parfois suivi d'autres mots ? Selon toi, quelle liberté l'absence de titre offre-t-elle au spectateur ? Choisis une des œuvres pour démontrer ton idée.</p>	<p><b>À toi de trouver :</b></p> <p>Quelles œuvres sont des peintures ?</p> <p>Quelles œuvres s'inspirent ou imitent le tableau, par leur format, leurs matériaux, leur technique ?</p>
<p><b>SOURIEZ ! Vous êtes filmés !</b></p> <p>Quelles œuvres nous parlent de surveillance ?</p> <p>Indice : il y en a au moins trois !</p>	<p><b>Trouve les deux seuls PORTRAITS de l'exposition.</b></p> <p>Que/Qui retrouve-t-on dans chacun ?</p> <p>Choisis l'une des deux oeuvres. Décris-la. Qu'y vois-tu ? Qui vois-tu ?</p> <p>Quels indices te donne cette photographie pour te raconter une histoire?</p>
<p><b>C'EST MON HISTOIRE</b></p> <p>Choisis une œuvre, invente et raconte une histoire à partir de celle-ci.</p> 	<p><b>DIALOGUE</b></p> <p>Choisis une œuvre et, avec un.e camarade, inventez un dialogue à partir de celle-ci.</p> 
<p><b>MONTRE du DOIGT !</b></p> <p>Choisis une œuvre et montre un point précis à tes camarades. Pourquoi cet endroit-là ?</p>  <p>PSSTT ! Surtout ne touche pas à l'oeuvre ! Elle est fragile !</p>	<p><b>BOUGE !</b></p> <p>Quelle image produit le plus de mouvement ?</p> <p>Pourrais-tu imiter ce mouvement ?</p> <p>Comment le décrirais-tu du point de vue des formes, des couleurs, des textures ?</p>

## **JEUX DE CARTES**

### **UNE IMAGE PEUT EN CACHER UNE AUTRE !**

Cartes-images disponibles au Point du Jour

Distribuez plusieurs images à chaque élève avec pour consigne :  
« Retrouve les œuvres évoquées au recto des cartes et réponds aux questions posées au verso. »

L'élève s'appuie sur l'exposition, les cartels et le livret de visite afin de pouvoir répondre.

Verbalisation en groupe : chacun présente les œuvres et propose ses réponses.

Le jeu de cartes est disponible au Point du Jour.

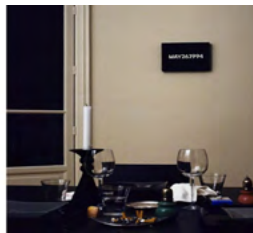
#### **Louise Lawler, *Still life (Candle)*, tirage argentique, 2003**

Quelle œuvre dans l'exposition est en rapport avec cette photographie ?

Que s'est-il passé ? Qu'a fait l'artiste ?

Comment l'œuvre exposée a-t-elle été fabriquée ?

Aide-toi du livret de visite à l'entrée.



#### **Gravure d'après une aquarelle de Pierre Joseph Redouté, *Tulipa gesneriana var. dracontia (Parrot Tulip)*, 1816**

Quelle œuvre semble avoir été inspirée par cette gravure du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Compare le nom des auteurs...

Quelles sont les ressemblances et les différences entre chacune (technique, format, cadrage, arrière-plan...) ?



#### **Boîte de papier photographique de la marque ILFORD**

Quelle œuvre montre des boîtes comme celle-ci ?

Est-ce que ce sont vraiment des boîtes ?

Est-ce une sculpture, une peinture, une installation ?

Est-ce que l'artiste a cherché la ressemblance jusqu'au trompe-l'œil ?

Que penses-tu qu'il se trouve dans ces boîtes ?



#### **Sherrie Levine, *Untitled (After Walker Evans: positive #19)*, tirage argentique, 1990**

À quelle œuvre correspond cette image dans l'exposition ?

Peux-tu expliquer la différence de titre en ces deux œuvres ?

Qu'est-ce qu'un négatif ?

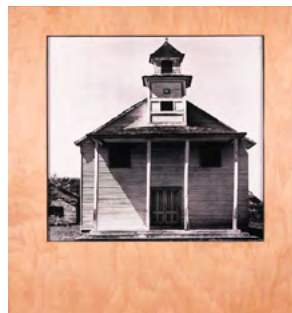
Qui est l'auteur de la photographie qui le point de départ de ces œuvres ?

Un indice : en anglais, *After* peut signifier « après quelqu'un » ou « d'après quelqu'un ».

Pourquoi donne-t-elle ce titre à son œuvre ?

Tu peux t'aider du livret de visite à l'entrée

Alors ? Pour toi, qui est l'auteur de *Untitled (After Walker Evans: Negative #9)* ?



#### **Richard Hamilton, *Interior*, gravure d'après collage, 1964**

495 × 638 mm

Quelle œuvre peut faire penser à ce collage de Richard Hamilton ?

Entrecroisements d'espaces, jeux de texture, collage de matériaux et d'images, en quoi ces deux œuvres se rapprochent ?

Que représentent-elles ?



### **3. RESSOURCES**

## RÉFÉRENCES / EMPRUNT / AUTEUR

**SHERRIE LEVINE**



Sherrrie Levine, *Untitled (After Walker Evans: Negative # 9)*, 1989  
Tirage argentique



Walker Evans  
*Negro Church, South Carolina*, 1936  
Tirage argentique

**LOUISE LAWLER**



Louise Lawler  
*Still Life (Candle)(Traced)*, 2003-2013  
Impression sur adhésif vinyle, fichier Illustrator  
Dimensions variables



Louise Lawler  
*Still Life (Candle)*, 2003  
Tirage cibachrome marouflé sur aluminium  
50 x 36 cm



On Kawara  
*MAY 26, 1994*, 1994  
Peinture acrylique sur toile  
accompagnée d'une boîte réalisée par l'artiste  
et d'une coupure de journal correspondante  
25,5 x 33 cm



**ROBERT LONGO**



Robert Longo  
Study of After Dubuffet: "Chasse Peines", 1957, 2021  
Encre et fusain sur vélin  
53,3 x 64,8 cm  
Courtesy de l'artiste et de la galerie Thaddaeus-Ropac



Jean Dubuffet  
*Chasse peines*, 1957  
Huile sur toile  
81 x 100 cm  
Collection Museum Jorn, Silkeborg  
© Fondation Jean Dubuffet



## ROBERT LONGO



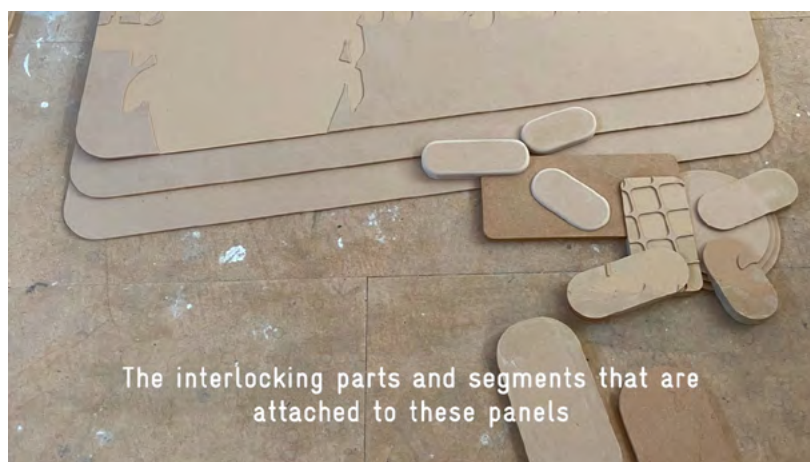
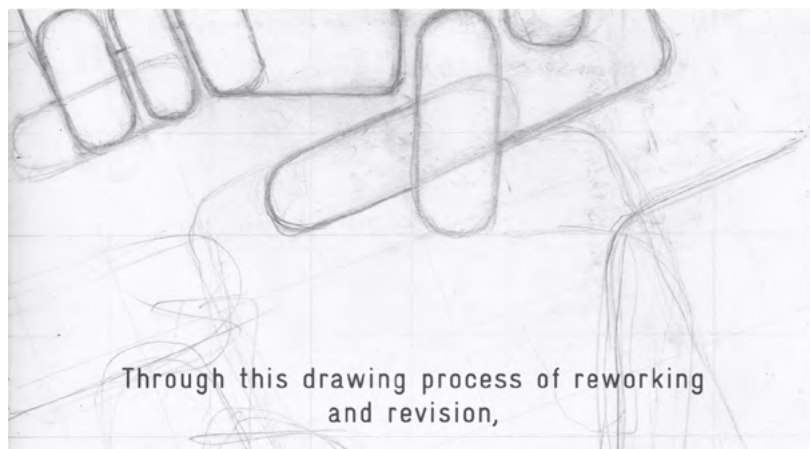
Robert Longo  
Study of *After Blow: "Space and Matter"*, 1959, 2022  
Encre et fusain sur vélin  
53,3 x 66,8 cm  
Courtesy de l'artiste et de la galerie Thaddaeus-Ropac

Sandra Blow  
*Space and Matter*, 1959  
Huile sur panneau  
122,6 x 151,8 cm  
Collection Tate, Londres  
© The Sandra Blow Estate



## **OBJETS / RECONTEXTUALISATION**

**ANTHONY D. GREEN**



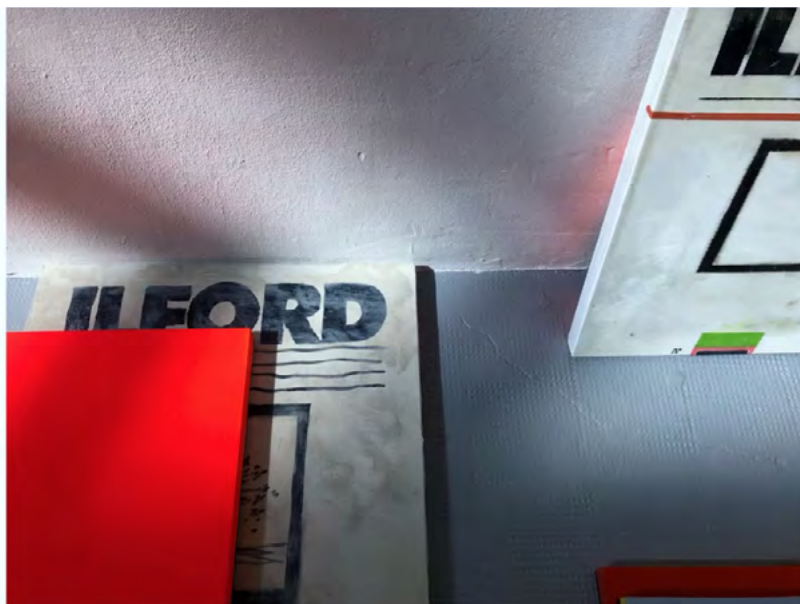
**ENTRETIEN AVEC ANTHONY D. GREEN**  
**GALERIE ART : CONCEPT, 2022**

<https://www.galerieartconcept.com/fr/anthony-d-green/>



## REPRÉSENTATION / ABSTRACTION / MATÉRIALITÉ

**GERALD PETIT**



**ENTRETIEN AVEC GERALD PETIT DANS SON ATELIER  
FRAC NORMANDIE, 2023**

<https://www.youtube.com/watch?v=Kh5hVT4jCAg>

**TREVOR PAGLEN**

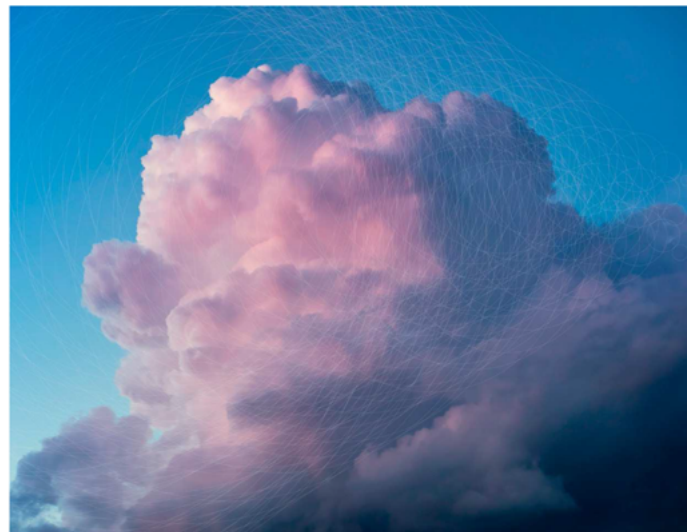
**DÉCRYPTAGE**

QDA 02.06.23 HEBDO N°2621 13

# **Machine vision : comment les machines voient le monde**

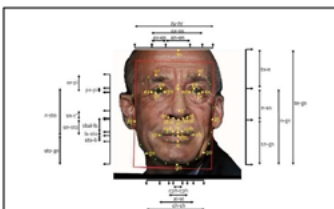
Le phénomène de *machine vision* – soit la capacité d’un ordinateur à percevoir et analyser des informations visuelles – est de plus en plus présent, mais reste encore méconnu ou mal compris. Avec une approche critique, l’artiste-chercheur Trevor Paglen nous éclaire sur ses usages et ses implications autant théoriques que matérielles.

PAR KATIA YEZLI



IBM's Diversity in Faces via  
Excavating AI de Kate  
Crawford et Trevor Paglen.  
© DR.

**Trevor Paglen**  
*Cloud #246 Hough Circle  
Transform*  
2019.  
© Trevor Paglen, Collection Frac  
Normandie.



Regarder les nuages à travers les yeux d’une machine. Dans la photographie *CLOUD #246 Hough Circle Transform* (2019), l’artiste américain Trevor Paglen invite à voir une masse nuageuse comme le ferait un algorithme de reconnaissance de formes. Un maillage délicat de courbures et de lignes, resserré par endroits, vient se superposer à la prise de vue d’un cumulus s’élevant au ciel. La vision analytique de la machine et la texture même de son système de lecture sont ainsi rendues visibles. Cette pièce fait partie d’une longue recherche explorant le phénomène de

*machine vision*, ou vision artificielle : la façon dont la vision par ordinateur, adossée à des systèmes algorithmiques et d’intelligence artificielle (IA), scrute notre monde. L’œuvre, récemment acquise par le Frac Normandie, figure dans l’exposition collective « Images », à Sotteville-lès-Rouen (jusqu’au 3 septembre), dont les œuvres tentent de sonder « la nature de l’image à l’ère de sa reproduction numérique », précise Vincent Pécoil, commissaire de l’exposition et directeur du Frac. Parmi les questions abordées, présentes dans le travail de Trevor

« Ce n'est qu'autour des années 2010 que ces technologies connaissent une véritable explosion, et c'est essentiellement grâce à la création de très larges bases de données d'images, qui ont permis d'entraîner des machines dotées de réseaux de neurones artificiels. »

ANTONIO SOMAINI, CHERCHEUR EN ESTHÉTIQUE, THÉORIE ET HISTOIRE DES IMAGES À L'UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE.

© ER.



Paglen : le traitement automatisé des images et la surveillance. « La semaine même où on a ouvert cette exposition a justement été votée une loi autorisant la vidéosurveillance algorithmique lors des Jeux olympiques de Paris, s'inquiète le directeur. Dans une indifférence quasi générale. »

**Impact sur la culture visuelle**

Les tentatives d'automatiser la perception visuelle, qui sont au fondement de la vidéosurveillance, remontent aux débuts de l'histoire de l'IA, dans les années 1950. « Mais ce n'est qu'autour des années 2010 que ces technologies connaissent une véritable explosion, explique Antonio Somaini, chercheur en esthétique, théorie et histoire des images à l'Université Sorbonne-Nouvelle. Et c'est essentiellement grâce à la création de très larges bases de données d'images (datasets), qui ont permis d'entraîner des machines dotées de réseaux de neurones artificiels (machine learning). » Le champ d'application de la vision automatisée, déjà très vaste, est en expansion permanente : dispositifs de surveillance (caméras, satellites), systèmes de guidage et d'observation (drones, missiles), voitures à pilotage automatique,

reconnaissance biométrique et faciale, ou encore gestion du trafic...

Ces systèmes de *machine vision* sont dorénavant capables d'analyser des images, d'y détecter aussi bien des visages et des objets que des lieux, et d'en extraire des informations, des données. Par exemple, dans le cas d'un individu : son genre, son âge, son état émotionnel... Les machines font ce travail d'analyse sans que les images n'aient besoin de se manifester sur un écran ou pour un œil humain. Selon Antonio Somaini, qui étudie l'impact de l'IA sur la culture visuelle, cela représente « un vrai moment de rupture dans l'histoire des images », les notions même d'image et de vision devant être à nouveau interrogées.

**Images invisibles**

On assisterait ainsi à un véritable décentrement du regard : de l'humain vers la machine. « L'écrasante majorité des images sont réalisées par des machines pour d'autres machines, les humains étant rarement dans la boucle », écrit Trevor Paglen dans « Images invisibles (vos images vous regardent) », un article publié en 2016 dans *The New Inquiry*, qui a aussi influencé Antonio Somaini. Toutes ces images qui n'entrent pas dans



Trevor Paglen

*Sight Machine*

Performance au Pier 70 à

San Francisco

le 14 janvier 2017.

Photo : Robert Divers Herrick, Courtesy of the artist.



TREVOR PAGLEN

DÉCRYPTAGE

QDA 02.06.23 HEBDO N°2621 15

Trevor Paglen

*Fanon*  
(*Even the Dead Are Not Safe*)

Eigenface, 2017

Impression par sublimation thermique.

© Trevor Paglen. Courtesy of the Artist, Artmen Segel, San Francisco and Pace Gallery.

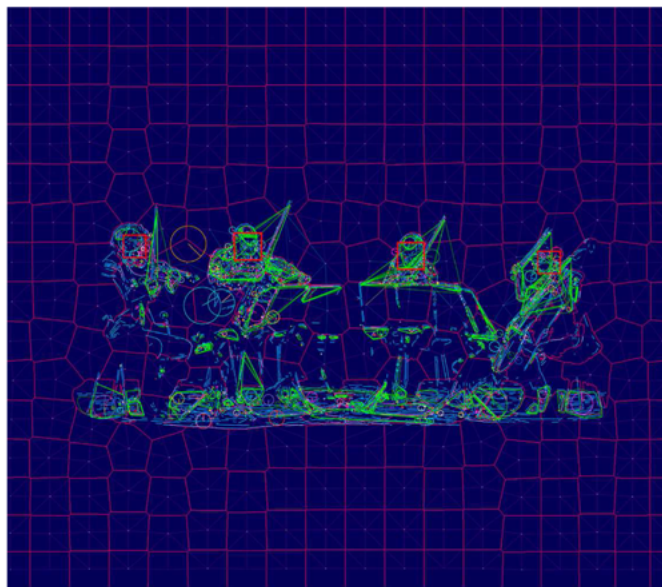


Trevor Paglen

*Sight Machine*

2017 - present.

© Trevor Paglen. Courtesy of the artist.



le champ perceptif humain constitueraient ainsi un monde parallèle d'« images invisibles ». Ou encore une « terra incognita », selon Vincent Pécoil. C'est cette opacité que Trevor Paglen pointe du doigt et essaie de percer à jour dans une série d'œuvres développées notamment avec l'appui de chercheurs et d'ingénieurs en IA à Stanford University. L'artiste-chercheur explore comment la *machine vision* opère et se déploie, notamment dans des photographies, des installations vidéos, ou encore une performance multimédia : *Machine Readable Hito* (à partir de portraits d'Hito Steyerl), *Fanon* (*Even the Dead Are Not Safe*), *Behold These Glorious Times!*, *Sight Machine* (en collaboration avec le Kronos Quartet).

Implications sociétales et politiques

Ce qui est pointé dans ces œuvres, en plus des questions théoriques, ce sont les implications sociétales, éthiques et politiques des systèmes de *machine vision*. Notamment l'érosion des libertés individuelles avec la recrudescence de la surveillance et la collection des données. Un projet comme *Excavating AI*, avec la chercheuse Kate Crawford du AI Now Institute de New York, soulève plus particulièrement des problèmes de biais : misogynes, racistes, classistes ou encore « simplement absurdes », inscrits au sein même des *training sets*, comme celui de la base de données ImageNet. Selon Trevor Paglen, ces déploiements technologiques s'imbriquent dans des structures de pouvoir, et constituent « de très puissants leviers de régulation sociale servant des intérêts spécifiques », notamment ceux des États et des géants de la tech, comme les GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft, *ndlr*). Des intentions tout sauf neutres ou objectives.

Trevor Paglen

*Machine Readable Hito*

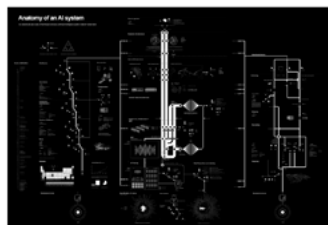
2017, (Detail), Adhésif mural.

© Trevor Paglen. Courtesy of the Artist, Artmen Segel, San Francisco and Pace Gallery.

Kate Crawford et Vladan Joler

*Anatomy of an AI System.*

© DR.



## **AUTRES RESSOURCES**

### **INTELLIGENCE ARTIFICIELLE, QUEL RECADRAGE POUR LA PHOTOGRAPHIE ?**

Podcast épisode 4/7

Série «L'art au défi de l'intelligence artificielle»  
France Culture, septembre 2023

Les programmes d'intelligence artificielle, de plus en plus perfectionnés et faciles d'accès, commencent à brouiller les frontières dans le monde de la photographie. Les créations de l'IA bouleversent cet art qui s'appuie depuis sa naissance, par la capture de la lumière, sur la réalité.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reportage-de-la-redaction/intelligence-artificielle-quel-recadrage-pour-la-photographie-4280484>

### **IMAGES, DÉFINITIONS**

#### **Cinq fiches pour définir l'image dans son pouvoir de représenter**

Fiche 1 : éléments de définition du mot image / dictionnaire

Fiche 2 : éléments de définition du mot image / vocabulaire d'esthétique

Fiche 3 : éléments de définition du mot image / sémantique

Fiche 4 : éléments de définition de l'image dans son pouvoir de représenter

Fiche 5 : éléments pour une taxonomie des images dans leur pouvoir de représenter

[Lien eduscol](#)

<https://eduscol.education.fr/document/18328/download>

#### **Quelques enjeux éducatifs de l'image numérique en arts plastiques au collège et au lycée**

Images et programmes

Problématiques numériques de la relation aux images

Les «Jpeg séries» de Thomas Ruff

Un regard qui n'est plus vierge

Images numériques contemporaines et paradigmes anciens

Images numériques, intention et auteur

Quelle notion de modèle au temps du numérique ?

[Lien eduscol](#)

<https://eduscol.education.fr/document/18226/download>

### **LES FEMMES ET LES NOUVEAUX MÉDIAS**

« Les “jeux identitaires” de Cindy Sherman ont souvent été inscrits dans une filiation allant de la comtesse de Castiglione à Claude Cahun et Ana Mendieta, notamment.

En réalité, ses premiers travaux se sont cependant enracinés, d'abord, dans le paysage artistique du moment. Warhol en fait partie, bien sûr, mais aussi, au plus près, les nombreuses femmes artistes de l'art conceptuel et corporel telles qu'Eleanor Antin, Adrian Piper...

Dans cette même filiation, Dominique Gonzalez-Foerster, l'artiste des apparitions, remarque très justement la conjonction de ces attitudes avec la pratique chez les femmes de nouveaux médiums, notamment la performance et la photographie, avec le désir de mettre le corps, le visage, la présence et la transformation au centre de l'oeuvre (conversation avec l'artiste, janvier 2020).

Pas de hasard à cela en effet, les femmes ayant longtemps été le plus souvent exclues du territoire “noble” de la peinture déjà préempté, les rares qui s'y sont aventurées ont fait figure de rescapées. Contraintes au pas de côté, elles ont développé une appétence spécifique à s'approprier de nouveaux médias. »

Suzanne Pagé, dossier de presse, Fondation Vuitton, 2021

<https://presse.foodationlouisvuitton.fr/cindy-sherman-a-la-fondation-louis-vuitton/>

*En quoi le travail de Cindy Sherman, Sherry Levine ou celui de Louise Lawler confirment le propos de cet extrait ?*

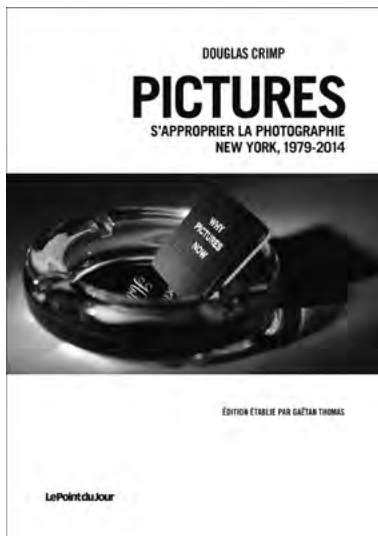
*Sachant qu'elles ne s'approprient que des œuvres emblématiques réalisées par des hommes, comment leurs modalités d'appropriations sont autant de moyens de constater, de dévoiler cette domination du masculin dans le monde de l'art et la société elle-même ?*

[Lien eduscol](#)

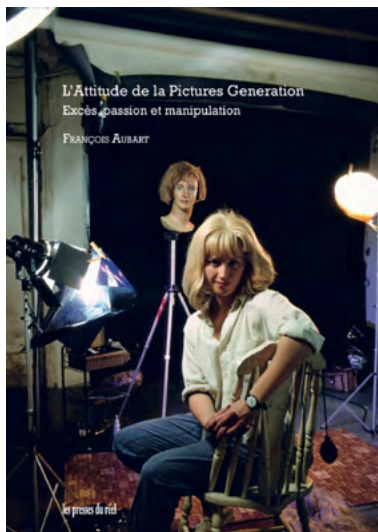
<https://eduscol.education.fr/2492/femmes-feminite-feminisme-au-carrefour-des-pratiques-des-revendications-et-des-civilisations>

## BIBLIOGRAPHIE

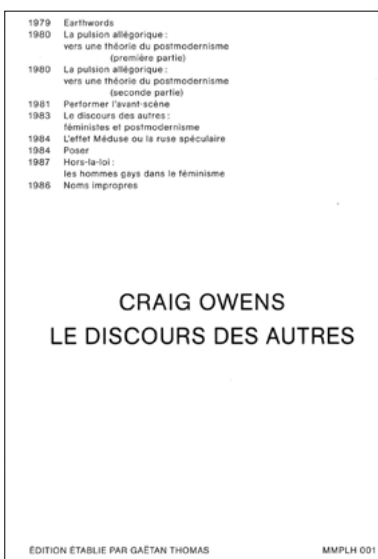
## LIVRES DISPONIBLES AU CENTRE D'ART



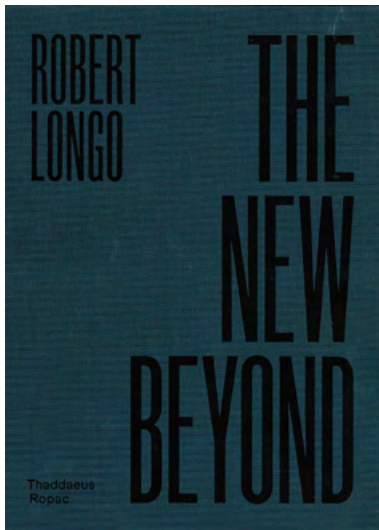
*Pictures*  
*S'approprier la photographie, New York, 1979-2014*  
Douglas Crimp  
Édition établie par Gaëtan Thomas  
Le Point du Jour  
2016



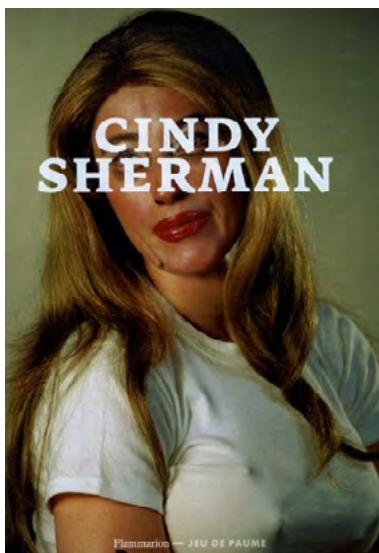
*L'Attitude de la Pictures Generation*  
*Excès, passion et manipulation*  
François Aubart  
Les Presses du réel  
2023



*Le Discours des autres*  
Craig Owens  
Édition établie par Gaëtan Thomas  
Même pas l'hiver  
2022



*The New Beyond*  
Robert Longo  
Texte de Dominique de Font-Réaulx  
Thaddeus-Ropac  
2022



*Cindy Sherman*  
Régis Durand et Véronique Dabin  
Flammarion / Jeu de Paume  
2006



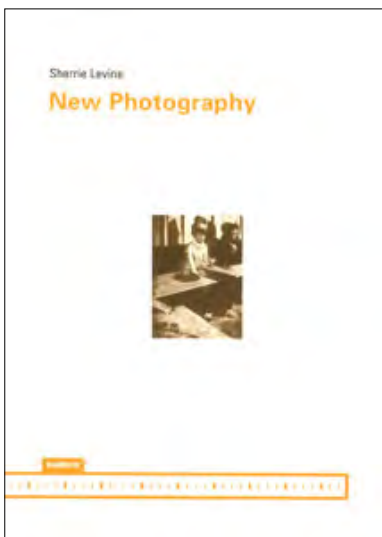
*An Arrangement of Pictures*  
Louise Lawler  
Assouline  
2000

## BIBLIOGRAPHIE

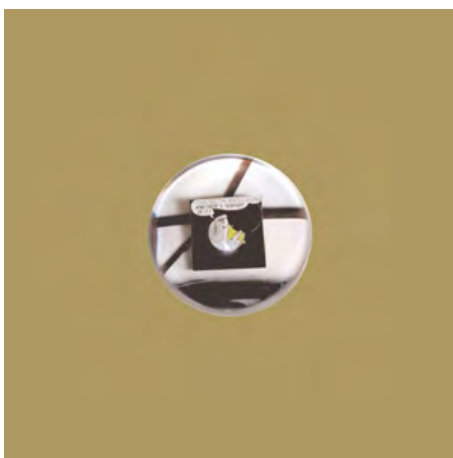
## LIVRES DISPONIBLES AU CENTRE D'ART



*Jack Goldstein et la CalArts Mafia*  
Richard Hertz  
Les Presses du réel  
2022



*New photography*  
Sherrie Levine  
Les Presses du réel  
1996



*The Tremaine Pictures – 1984-2007*  
Louise Lawler  
Les Presses du réel  
2007



# BIBLIOGRAPHIE

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- . Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Le Regard, 2004.
- . Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Le Seuil, 1980
- . Christian Bouqueret, *Histoire de la photographie en images*, Marval, 2001
- . Ferrante Ferranti, *Lire la photographie*, Bréal, 2003
- . Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994
- . Michel Frizot et Cédric de Veigy, *Photo trouvée*, Phaïdon, 2006
- . Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Magnard, 2004
- . Christian Gattinoni, *La Photographie en France 1970-2005*, Culture France / La Documentation française, 2006
- . Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, *La Photographie contemporaine*, Scala, 2004
- . Brigitte Govignon, *La Petite Encyclopédie de la photographie*, La Martinière, 2004
- . Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Léo Scheer, 2007
- . Louis Mesplé, *L'Aventure de la photo contemporaine de 1945 à nos jours*, Le Chêne / Hachette, 2006
- . Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2002
- . André Rouillé, *La Photographie*, Gallimard, 2005
- . François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Armand Colin, 2005
- . Yannick Vigouroux et Jean-Marie Baldner, *Les Pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, Isthme / Crdp Créteil
- . *Dictionnaire de la photo*, Larousse, 2001
- . *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Beaux-Arts Éditions, 2007.
- . Julie Jones et Michel Poivert, *Histoires de la photographie*, Jeu de Paume / Le Point du Jour, 2014

## SITOGRAPHIE

### Sites généralistes

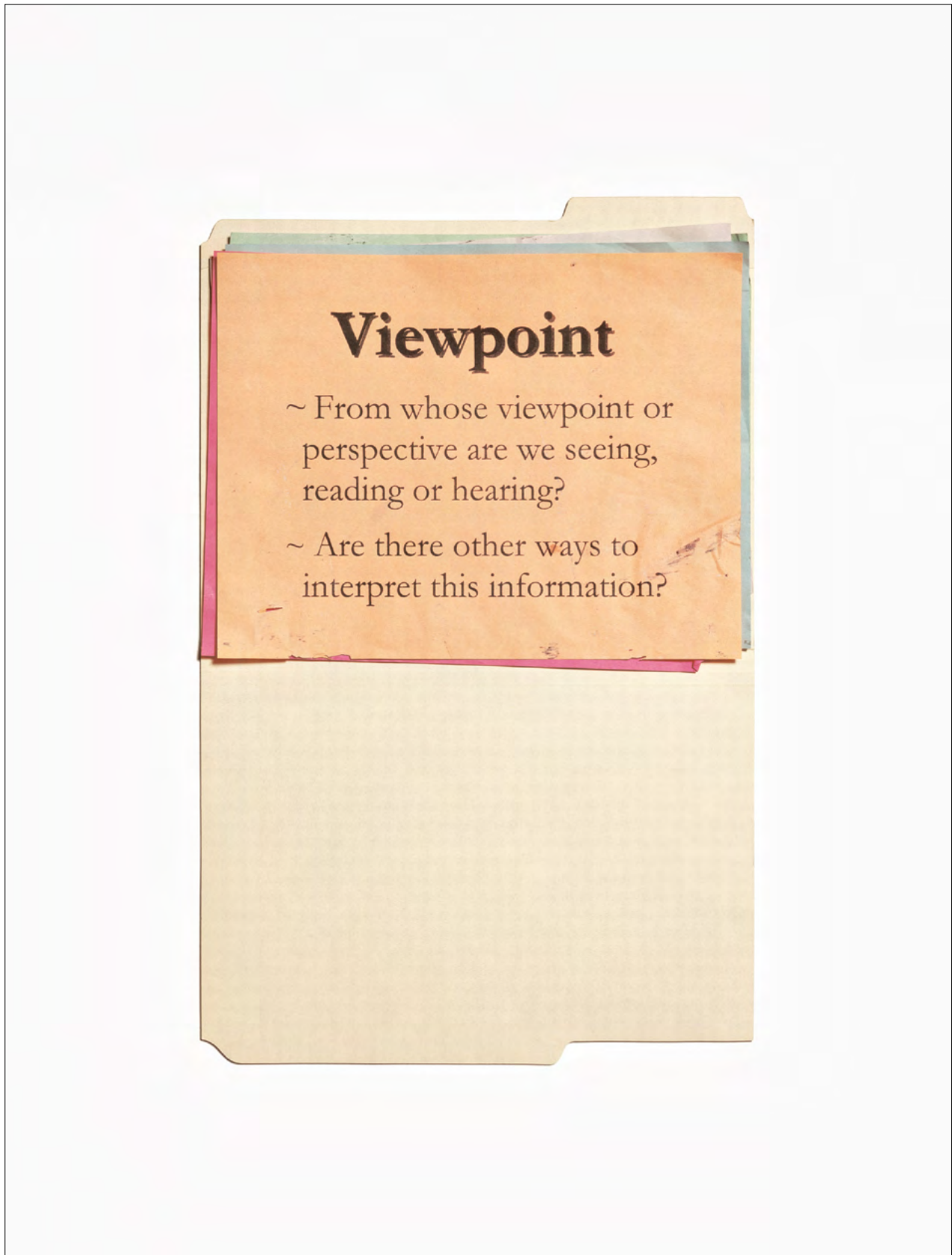
- Les Rencontres Photographiques (Arles) cnap.fr
- Mep-fr.org
- Jeudepaume.org
- Lebleuduciel.net
- Centredelimage.com
- Lacritique.org
- Panoplie.org
- Paris-art.com
- Photographie.com
- Purpose.fr
- Visuelimage.com
- Afriphoto.com

### Sites spécifiques

- lemensuel.net
- arhv.lhivic.org
- lettres.ac-versailles.fr
- cnac-gp.fr
- des clics & des classes
- crdp-limousin.fr
- pedagogie.ac-nantes.fr  
(espace pédagogique / approches de l'ombre)

### Centre Pompidou - Dossiers pédagogiques en ligne

- La couleur, 2011
- Les nouveaux médias, 2011
- Le film, 2010
- La subversion des images, 2009
- Expérimentations photographiques en Europe. De 1920 à nos jours, 2008
- Tendance de la photographie contemporaine, 2007
- Son et lumière - une histoire du son dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle, 2005
- Le mouvement des images, 2006
- Jean-Luc Godard, 2006
- Luis Buñuel, Un chien andalou, 2005
- Sophie Calle, 2004
- Statut et pouvoir du narrateur, 2003
- Roland Barthes, 2002



Anne Collier, *Questions (Viewpoint)*, 2011

Tirage argentique

165,1 x 127 cm

Collection Frac Normandie

© Anne Collier & Anton Kern Gallery, New York

## **4. AUTOUR DE L'EXPOSITION**

### **RENCONTRES**

#### **Vernissage de l'exposition**

Samedi 23 septembre à 18h

#### **Rencontre avec Vincent Pécoil, directeur du Frac Normandie**

Dimanche 24 septembre à 11h

*À l'occasion de l'exposition, sept rencontres et événements sont organisés avec le soutien des Amis des musées de Cherbourg et des Amis du Point du Jour.*

#### ***Une étrange boutique de musée***

**«Conférence spectaculaire» de Hortense Belhôte  
Samedi 7 octobre à 16h**

Profitant de la venue d'Hortense Belhôte, invitée par les Amis des musées de Cherbourg, Le Point du Jour accueille une de ses «conférences spectaculaires » en écho à l'exposition «Images», qui associe œuvres contemporaines et œuvres liées à la Pictures Generation. Les artistes étasuniens réunis sous ce nom mirent à mal au tournant des années 1970-1980, les hiérarchies culturelles, la spécificité des médiums ainsi que la distinction entre original et reproduction.

Leur manière de s'approprier les chefs-d'œuvre du passé, de jouer avec les représentations dominantes autant que leur goût du jeu, voire du déguisement, ne sont pas sans évoquer l'approche iconoclaste de l'histoire de l'art, qui est celle d'Hortense Belhôte.

Sans vendre la mèche, on peut dire qu'une surprenante boutique de musée sera installée dans le hall du Point du Jour...

Hortense Belhôte est actrice, autrice et historienne de l'art. Elle est la créatrice de la web série *Merci de ne pas Toucher*, diffusée par Arte, qui analyse avec humour les chefs-d'œuvre de l'art classique européen.

#### ***L'Attitude de la Pictures Generation***

**Cycle de quatre rencontres**

**avec François Aubart**

**Vendredis 20 octobre, 15 décembre, 12 janvier,  
26 janvier à 18h**

Lors de ce cycle de rencontres, il s'agira d'éclairer le contexte artistique et social dans lequel prit forme et s'est développée la Pictures Generation, à la suite de l'exposition organisée en 1977 à New York, par le critique d'art Douglas Crimp.

Les œuvres de Jack Goldstein, Sherrie Levine, Louise Lawler, Robert Longo ou encore Cindy Sherman (pour ne citer que les artistes présentés dans l'exposition «Images») traduisent d'abord une attitude, une manière de se situer dans une époque de grands changements culturels. Si l'on y retrouve évidemment des problématiques communes, elles ne constituent ni une esthétique uniforme ni une école de pensée.

En retraçant le parcours de ces artistes, le cycle de rencontres voudrait rendre sensible la liberté de création comme les paradoxes de la Pictures Generation, ainsi que ses échos dans l'art contemporain.

François Aubart a publié *L'Attitude de la Pictures Generation* (Les Presses du réel, 2022). Docteur en esthétique, commissaire d'exposition indépendant, critique d'art et éditeur, il enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

***Douglas Crimp et Craig Owens :***  
***penser aux côtés de la Pictures Generation***  
**Conférence de Gaëtan Thomas**  
**Samedi 18 novembre à 18h**

Gaëtan Thomas présentera les écrits de ces deux auteurs essentiels pour la Pictures Generation, mais aussi la manière dont ils s'inspirèrent, dans leur écriture même, de l'esprit de ce mouvement.

Jeunes critiques d'art à la fin des années 1970, membres de la revue *October*, qui accompagna les débuts de Picture Generation, ils opérèrent tous deux un tournant dans les années 1980. L'épidémie de sida, notamment, les éloigna des enjeux esthétiques et les confronta à des questions directement politiques. En 1987, Crimp dirigea le numéro spécial d'*October* «AIDS : Cultural Analysis / Cultural Activism», une tentative de mettre les outils de la critique au service du militantisme.

Figures majeures du postmodernisme dans l'art contemporain puis des *Cultural Studies*, les textes de Crimp et d'Owens continuent d'alimenter les débats actuels sur la domination culturelle et les possibilités d'émancipation.

Docteur en histoire des sciences à l'École des hautes études en sciences sociales, Gaëtan Thomas est chercheur au médialab de Sciences-Po Paris et au Cermes3 (CNRS). Parallèlement à ses publications en histoire des sciences, il a édité et traduit le recueil de Douglas Crimp, *Pictures* (Le Point du Jour, 2016) ainsi que *Le Discours des autres de Craig Owens* (Même pas l'hiver, 2022).

**Dialogue entre Dominique de Font-Réaulx**  
**et Robert Longo**  
**Samedi 16 décembre à 18h**

Dominique de Font-Réaulx est l'auteure du texte qui accompagnait l'exposition «The New Beyond» de Robert Longo, présentée par la galerie Thaddaeus-Ropac à Paris en 2022. Lors de ce dialogue avec Robert Longo, en duplex depuis New York, elle reviendra sur cet ensemble d'œuvres «reproduisant» au fusain des tableaux d'artistes du second XX<sup>e</sup> siècle, dont deux sont présentées dans l'exposition «Images».

De quelle manière une telle pratique artistique s'inscrit-elle dans une recherche initiée il y a près d'un demi-siècle ? Telle sera une des questions abordées lors de cette conversation avec un des artistes emblématiques de la Pictures Generation.

Historienne de l'art, conservatrice générale du patrimoine, Dominique de Font-Réaulx est chargée de mission auprès de la Présidente du Louvre, notamment pour les projets portant sur la transversalité des collections. Spécialiste de la photographie et de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a été, entre autres, commissaire de la rétrospective Gustave Courbet en 2007 au Grand-Palais. Elle prépare une exposition «Exils» qui aura lieu au Louvre Lens à l'automne 2024.

## **5. INFOS**

### UN CENTRE D'ART, TOURNÉ VERS LA PHOTOGRAPHIE QUI ASSOCIE EXPOSITIONS, ÉDITION, ÉVÉNEMENTS, RÉSIDENCES

Inauguré en 2008, Le Point du Jour est à la fois un centre d'art et une maison d'édition tournée vers la photographie.

La programmation privilégie des œuvres dans lesquelles une réalité sociale, politique ou historique est prise en compte. Néanmoins, les travaux exposés manifestent aussi une élaboration de cette réalité, à travers une recherche formelle, sans en méconnaître les opacités et les contradictions. Fondée sur cette orientation commune, la programmation réunit œuvres contemporaines et œuvres anciennes, qui peuvent se faire écho.

Trois types d'expositions sont proposées : issues de résidences-commandes passées à des artistes, les premières ont pour sujet le territoire normand. Les secondes présentent des artistes contemporains, à travers des séries récentes ou un retour sur leur œuvre. Enfin, des expositions sont dédiées à de grands photographes du XX<sup>e</sup> siècle.

Peuvent également être présentées des expositions collectives, autour de problématiques, d'archives ou de collections. Elles illustrent des croisements entre œuvre et document, art et activité, politique et esthétique.

Le Point du Jour publie trois ouvrages par an en moyenne. Pour la plupart liés aux expositions, les livres n'en sont pas les catalogues. Chacun spécifique en termes de format, de graphisme, de mode de fabrication et de textes, ils offrent une vision différente des travaux exposés. Le Point du Jour publie aussi des essais, ouverts aux sciences humaines et aux autres arts, ainsi que des textes critiques, des ouvrages historiques ou des livres d'artistes contemporains.

Le service éducatif accompagne les enseignants de la préparation des visites à leur exploitation en cours et assure la mise en œuvre des projets, notamment liés aux partenariats avec les établissements scolaires.

Le Point du Jour organise visites, projections, rencontres et journées d'études. Le soutien à la création est articulé à toute l'activité du Point du Jour. Elle est liée aux expositions à travers la production d'œuvres, à l'inscription dans le territoire par l'organisation de résidences-commandes, à l'édition par la publication de livres d'artistes vivants. Le service éducatif y contribue en invitant des artistes à réaliser des ateliers avec les établissements scolaires.

Le Point du Jour est labellisé centre d'art contemporain d'intérêt national. Il est membre des réseaux RN13bis - art contemporain en Normandie et Diagonal.

### ADRESSE ET INFORMATIONS

Le Point du Jour  
centre d'art / éditeur  
107, avenue de Paris  
50100 Cherbourg-en-Cotentin  
Tél. 02 33 22 99 23  
www.lepointdujour.eu

### ACCÈS

Le Point du Jour est situé est 300 mètres (4 minutes à pied) de la gare SNCF et de l'autogare desservie par les lignes intercommunales A, B, C, D et F.  
Bus de ville : lignes 3, 4, 5 et 7 / arrêt « Gare SNCF ».

### SERVICE ÉDUCATIF

Anne Gilles, responsable des publics et du service éducatif  
t. 02 33 23 45 33  
anne.gilles@lepointdujour.eu  
De lundi au vendredi, 9h30-12h30 / 14h-18h  
Eudeline Poutas, professeure relais du service éducatif  
Permanence au centre d'art : le vendredi de 9h30 à 12h30

### HORAIRES D'OUVERTURE

Du mercredi au vendredi de 14h à 18h  
Samedi et dimanche de 14h à 19h  
Visites scolaires sur rendez-vous :  
Du lundi au vendredi,  
de 8h à 12h30 et de 13h30 à 18h  
Sur rendez-vous  
Entrée libre

Réalisation du dossier :  
David Benassayag, Anne Gilles, Eudeline Poutas

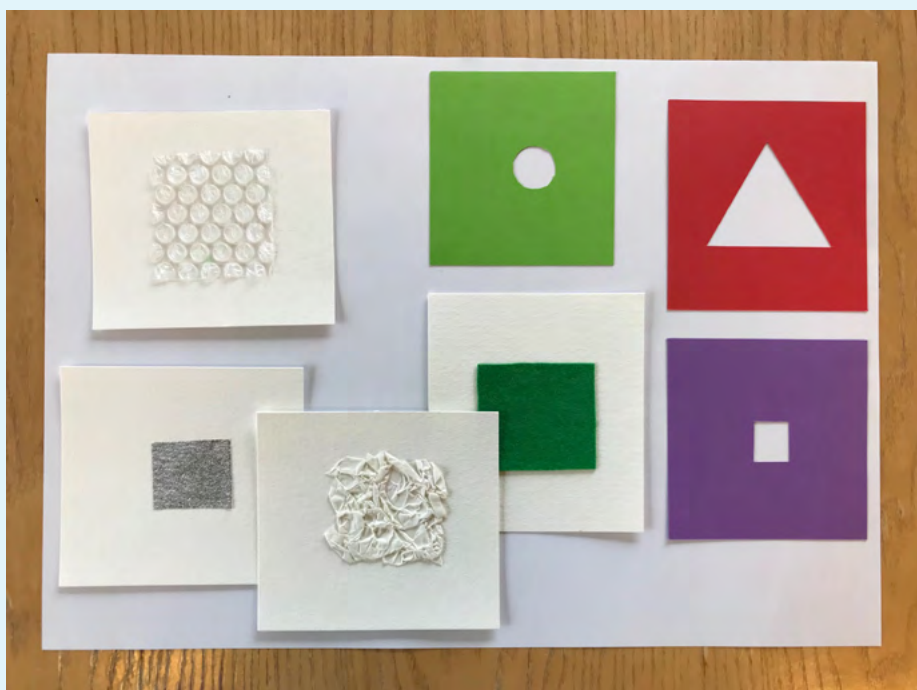


**Frac Normandie**

# CYCLES 1, 2, 3

## DE NOUVEAUX OUTILS PÉDAGOGIQUES À VOTRE DISPOSITION !

Le service éducatif du Point du Jour vous propose de nouveaux outils pour vos visites. À la fois ludiques et pédagogiques, ils invitent à découvrir l'exposition d'une manière active.



### MES MAINS VOIENT

Fermez les yeux. Touchez la matière, ouvrez les yeux, retrouvez cette texture dans une œuvre.

### LES MACHINES À VOIR

En regardant différemment, on voit mieux.

Observez les œuvres au travers des caches aux formes variées en posant la question : « Qu'est-ce que tu vois ? À quelle distance de l'œuvre as-tu choisi de t'arrêter pour regarder ? Qu'est-ce que ça change ? »





## DES QUESTIONS POUR MIEUX REGARDER

Distribuez une question par élève.

« Choisis l'œuvre qui te permettra de répondre au mieux à cette question. »

Verbalisation en classe.

Le parcours de visite est dirigé en fonction du choix des élèves.



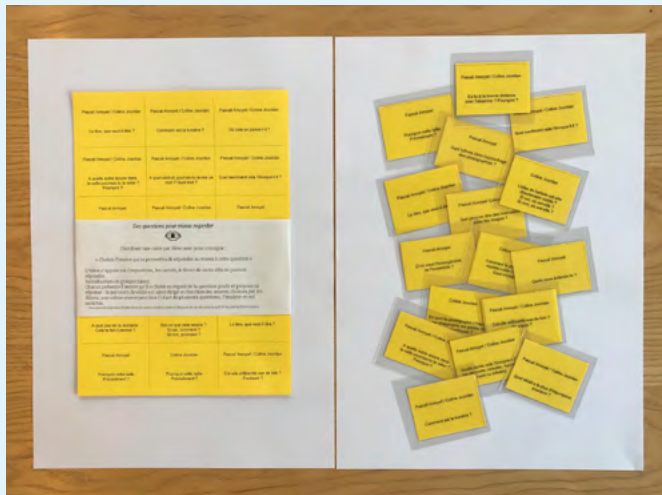
## DES MOTS POUR VOIR

Distribuez trois mots par groupe d'élèves avec cette consigne : « À quelles œuvres pourraient correspondre ces mots ? Dispose-les au sol devant l'œuvre. »

Ces mots posés deviennent le point de départ de la discussion. Chacun explique ses choix.

# TOUS NIVEAUX !

## EXPOSITION « IMAGES »



## JEU DE CARTES-QUESTIONS

### « DES QUESTIONS POUR MIEUX REGARDER »

Un jeu de cartes-questions autour de l'exposition

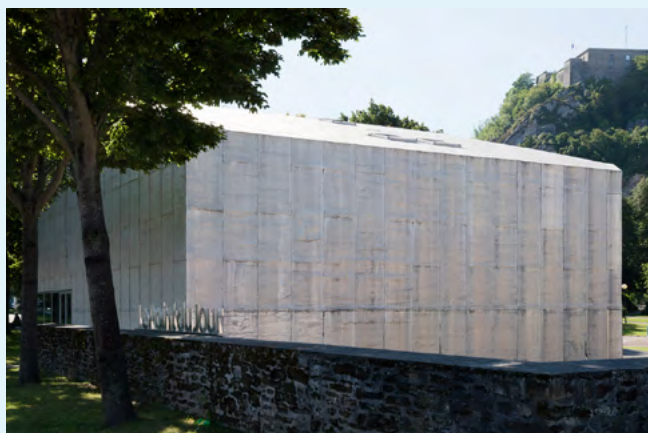
Distribuez une question par élève avec pour consigne : « Choisis l'œuvre qui te permettra de répondre au mieux à cette question »

L'élève s'appuie sur l'exposition, les cartels et le livret de visite afin de pouvoir répondre.

Verbalisation en groupe-classe : chacun présente l'œuvre qu'il a choisie au regard de la question posée et propose sa réponse : le parcours de visite est ainsi dirigé en fonction des œuvres choisies par les élèves. Une œuvre peut être l'objet de plusieurs questions, l'analyse en est enrichie.

Vous pouvez imprimer et distribuer les cartes avant la visite. Un jeu de cartes est également disponible en prêt au Point du Jour.

## REGARDS SUR L'ARCHITECTURE DU POINT DU JOUR



Le Point du Jour, vue des façades nord et ouest, 2018

Photographie : Camille Fallet

**Le service éducatif met à disposition un dossier de visite autour de l'architecture du Point du Jour accompagné d'un jeu de cartes et d'une maquette à assembler.**

Le dossier a pour ambition de permettre aux élèves, lors de leur visite au Point du Jour, de poser un regard « éclairé » sur le bâtiment et d'enrichir leur découverte de l'exposition.

Conçu par l'agence Éric Lapierre Expérience, le bâtiment répond aux missions d'exposition d'œuvres d'art et d'accueil du public qui sont celles d'un centre d'art, mais aussi à la spécificité du Point du Jour, lieu tourné vers la photographie et inscrit dans un territoire.

Il constitue également une œuvre architecturale en tant que telle, à la fois cohérente et indissociable de son environnement.

À travers la découverte de ce lieu, le dossier permet d'aborder plus généralement l'architecture et l'urbanisme, la scénographie d'exposition ou encore l'expérience des œuvres dans l'espace.