

Qu'est-ce que la photo-sculpture?

Exposition du 17 janvier au 29 mars 2003



Gordon MATTA CLARK

Né en 1943 aux Etats-Unis, décédé en 1978

Lié aux avant-gardes des années 60 et 70, Gordon Matta-Clark développe un travail de sculpture qui, renforcé par les acquis du Land Art, met en œuvre de possibles interactions avec l'architecture et la performance. Il utilise le bâti comme support et matériau de travail en découpant, creusant, prélevant, retranchant des fragments de bâtiments et propose une autre lecture de l'espace architectural. Ses interventions par nature éphémères, ont toujours été largement documentées par des films, des vidéos ou des photographies.

Exposition FRAC Bretagne, Centre d'art Passerelle, 1999

La pièce Office Baroque est issue d'une vingtaine de photographies réalisées à l'occasion d'une intervention de l'artiste à Anvers en 1977. Au départ, l'artiste voulait couper et détacher depuis l'un des angles, un quart de cercle de la façade d'une hauteur à peu près égale à celle du bâtiment permettant aux touristes de regarder à l'intérieur. Faute d'autorisation, il dut accepter de travailler au-dedans, hors de vue, et développa alors les notions de rythme spatial et de formes circulaires. Les entailles provoquent l'aménagement de différents points optiques traversant les étages avec une progression formelle partant du cercle pour devenir peu à peu de simples sections de courbes, interrompues par la rencontre de nouvelles coupes dans les murs. Cette procédure de dissection, de découpe trouvera un écho dans ses photographies qui juxtaposent les points de vue sur ses interventions, déployant un temps de la séquence.

Expo. Pavillon témoin 6 mai – 27 juin 99. Frac Pays de la Loire

Philippe POUPET

Né en 1965 à Villeneuve Saint Georges, vit et travaille à Toulouse

Avec les appliqués sur miroir quelque chose se rejoue. Une scène liée aux petits espaces et aux gestes qui constituent le quotidien. Sur une gestuelle imprimée dans la masse comprimée du polystyrène s'accrochent des poussières de figuration, des réminiscences révélées lors du tirage en plâtre.

Ce sont des objets en apnée, comme métaphoriquement pris dans un flou, une approximation qui serait liée à la difficulté de faire le point à la surface de la glace, de l'image. Les gestes dont nous parlent ces empreintes glissent et résistent sur la surface polie de cette machine à fabriquer de l'image que constitue le miroir. Celui-ci fabrique immédiatement l'image inversée du manchon de plâtre et en referme l'encolure, mettant un nouvel objet en flottaison entre le regardeur et son image.

Philippe Poupet, 2002

Giuseppe GABELLONE

Né à Brindisi (Italie) en 1973, vit et travaille à Milan (Italie)

Giacinto di Pietrantonio : *Un autre élément dans votre travail est sa forte présence physique*

Giuseppe Gabellone : Oui, je suis intéressé par l'aspect physique, spécialement quand il vient du matériau parce que c'est là qu'est retransmise l'énergie que les personnes ont mises pour le réaliser.

G.P. *L'aspect physique de votre travail n'est-il pas souvent contredit par l'exposition des photos ou des vidéos de la forme que vous avez construite plutôt que par l'exposition de la construction elle-même ?*

G.G. : J'aime le fait que la perception de cet aspect physique peut devenir mental : c'est pourquoi mes photographies sont toujours réalisées en grand format et avec beaucoup de soin, des caractéristiques qui permettent de mieux appréhender cette matérialité et de rendre ainsi perceptible la consistance de l'argile ou l'épaisseur de l'huile.

...Dans mon travail photographique où le matériau, comme celles avec les cactus ou le bassin en terre, j'ai toujours pris la photographie quand le potentiel est à son maximum c'est à dire celui où la terre est encore au stade de la transformation. J'aime que l'énergie de la malléabilité se ressente même visuellement.

Interview par Giacinto di Pietrantonio in Flash Art n°195, Summer 1997, page 127

Traduction Anne Courgnaud

Philippe DURAND

Né en 1963 à Oullins (Rhône), vit et travaille à Paris

Les volumes de la structure du ruisseau transcrivent une topographie du sujet de la photographie (une vue en plongée d'un torrent alpin) ; comme une extraction, un « carottage » du réel. Imprimée sur vinyle blanc, l'image semble flotter, les flancs étant en plastique transparent. Cette transparence des flancs évoque l'idée de représentation de l'eau par l'air. La soufflerie « respire » par intermittence, transmettant un mouvement à l'ensemble du volume.

Philippe Durand

Michel Poivert : *Comment les images parviennent-elles à rester ouvertes au sens, cette part d'indétermination provient-elle d'un choix a posteriori- après une sévère sélection -, ou bien est-ce par un choix intentionnel du sujet, ce qui serait paradoxal avec l'idée même de chose trouvée ?*

Philippe Durand : Ce n'est pas une science exacte, il y a une dose d'empirisme. Je sélectionne à l'intérieur d'un corpus d'images, travail qui se fait dans le temps et qui va générer les notions de séries. Je ne fais pas beaucoup d'images, elles sont capturées à l'instinct au sensitif. Dans leur construction, intervient ce que vous avez justement nommé le scriptural, mais aussi le sculptural. Il se manifeste de deux manières, par le résultat montrant ce sujet, mais aussi dans la manière d'envisager l'outil photographique comme une sorte de « ralentisseur de temps » qui permet d'arriver à cette oisiveté productive qu'ont pu évoquer Duchamp ou Baudelaire.

David BURROWS

Né le 14 Octobre 1965 à Londres, vit et travaille à Londres (Grande-Bretagne)

Louisa Buck : *Ça a commencé par quoi ?*

David Burrows : J'ai commencé en faisant des séries de photographies et alors les gens ont demandé pourquoi je ne montrais pas ces mises en scènes, mais au départ je pensais que ça allait trop ressembler aux objets de Karen Kilimnick et que ça ne serait pas intéressant. Néanmoins j'aimais remplir l'espace et le matériau en mousse que j'utilisais n'étant pas très reconnaissable comme matière, alors j'ai eu l'idée d'essayer de faire un objet qui ressemble à une image...

Je vois les sculptures comme plus immédiates, au contraire des photographies qui ressemblent plus à des peintures mais qui sont mises plus à distance par le procédé photographique. Les sculptures sont quelque chose sur lesquelles vous pouvez marcher, d'une certaine manière elles sont très formelles, vous marchez sur une série d'incidents qui sont disposés de la même manière que sur les photographies et il n'y a pas de point de vue privilégié pour elles, aussi je me demande s'il y a un lien entre les photos et la sculpture, cela pourrait faire l'objet de recherches.

Interview de Louisa Buck, The Art Newspaper n°121, Janvier 2002, page 23

Etienne BOSSUT

Né en 1946 à Saint Chamond, vit et travaille à Dole

« J'ai pendant dix ans moulé de la matière plastique pour l'industrie. On pourrait dire que je suis tombé vraiment amoureux de ce matériau [...] Pour moi l'utilisation du plastique implique le procédé du moulage. Le bois se taille comme la pierre, le fer se forge, la matière plastique se moule [...] C'est vraiment le moulage qui m'intéresse. Auparavant, la création artistique reléguait au second plan le moulage. L'artiste concevait le modelage en terre, et le fondeur qui avait le travail ingrat, réalisait le monument final. Je n'en ai retenu que la partie technique ; la fabrication d'un volume en utilisant le procédé de moulage en matière plastique. J'étais donc obligé de ne pas créer moi-même les formes qui devaient être moulées...

Je ne raisonne pas en terme d'objet mais en terme d'image en matière plastique [...] Dans les pièces exposées en 1980 les images des objets que je moulais avaient tellement de force que l'on m'a associé aux artistes utilisant des objets. Je ne présentais pourtant pas d'objets, et je suis plus d'accord que l'on rapproche mon travail de la photographie ou même carrément de la peinture figurative [...] Pour cette raison, je choisis de reproduire des objets simples qui m'entourent. Plus l'objet est neutre mieux on comprend le processus [...] Le moulage est un document, la preuve d'existence d'un objet dont la force initiale est à jamais fixée. On sait très bien que ce ne sont que de moulages mais on se surprend à les ouvrir pour regarder de l'autre côté, on dit dans ce cas que la pièce fonctionne ! »

Extraits de l'entretien d'Etienne Bossut avec M. Gourmelon, Artefactum n°29, 1989, page 12

Richard FAUGUET

Né en 1963 à La Châtre, vit et travaille à Châteauroux

Richard Fauquet a créé une œuvre ludique « La table de ping-pong » sur laquelle sont disposées de nombreuses balles fixées entre elles par des tiges métalliques en arcs de cercles. Elles apparaissent dans un effet de chute et/ou de rebondissement. Ces balles, de par leur disposition entre elles, s'assimilent aussi aux travaux entrepris par Muybridge et Marey sur « la photographie de mouvement ».

Les balles de ping-pong produisent un effet de répétition saccadé qui rappelle la peinture futuriste. La différence, c'est que nous ne sommes pas en face d'une image qui, par définition, fige la réalité, mais en face d'une réalité artificiellement figée pour ressembler à une image (alors que le thème des deux réalisations est la vitesse qui dérobe les objets à notre perception...) [...] La partie a lieu sans joueurs. Une façon peut-être de signifier aussi que dans notre manière d'appréhender l'action sportive, c'est l'objet qui nous fascine et nous conduit à exclure le corps qui pourtant le maîtrise.

Extraits du texte de Catherine Millet in Artpress, n°273, Nov. 2001, page 86

Steven PIPPIN

Né en 1960 à Redhill (Grande-Bretagne), vit et travaille à Londres

La cabine d'un photomaton situé à Villiers Street, près de la cabine de métro *Embankment*, a été transformée en appareil photo de type sténopé. Un panneau de bois coincé dans l'ouverture de la machine empêche la lumière du jour de pénétrer à l'intérieur. Toutes les ampoules de la machine sont débranchées ou recouvertes. Un petit goulet (une sorte de chatière) permet à l'opérateur de pénétrer dans la cabine puis d'y placer du papier photosensible et d'en ressortir sans exposer l'émulsion à la lumière. L'opérateur découvre enfin le sténopé percé au centre du panneau de bois et se tient immobile en face de la machine à environ 2.80m

...Une cuvette de W-C a été transformée en appareil photo à bord d'un train des lignes British Rail voyageant de Londres à Brighton. Une pièce en aluminium est ajustée sur le rebord de la cuvette. Spécialement conçue, celle-ci réunit l'objectif, l'obturateur ainsi qu'un joint en chambre à air tenant le tout en place une fois gonflé (à l'aide d'une pompe à vélo) et empêchant en outre la lumière du jour de pénétrer dans le dispositif. L'opérateur quitte alors son pantalon afin de « charger » le papier photo, enfilant ses bras dans les jambes du pantalon comme dans un manchon de chargement. Une fois la photo prise, la chasse d'eau est tirée (mais pas pendant un arrêt en gare) et le révélateur introduit simultanément dans le conduit à l'arrière de la cuvette. L'opération est renouvelée pour le fixateur et la chasse d'eau est encore plusieurs fois actionnée pour rincer correctement l'épreuve. L'installation est ensuite remise en état.

Steven Pippin, Catalogue du FRAC Limousin, 1995
Traduction : Anne Courgnaud, Frédéric Paul

Rachel WHITEREAD

Née à Londres en 1963, vit et travaille à Londres (Grande-Bretagne)

Les sculptures / moulages de Rachel Whiteread représentent des formes dans lesquelles on reconnaîtra, par exemple, des matelas, des planchers (comme dans l'œuvre du Frac), des salles, voire même une maison toute entière. Les moules utilisés par Whiteread sont tout simplement les choses qui nous entourent. Coulés dans le plâtre, de la cire, du caoutchouc ou de la résine, les objets de Whiteread sont des vides massifs et reconnaissables. Puisque le plus souvent l'artiste prend comme moule un objet banal ou un espace habité, les sculptures de Whiteread sont puissamment évocatrices. On sent que leur origine est attachée à la vie quotidienne alors même que, par leur masse et leur opacité, ces sculptures baignent dans une atmosphère hors du commun...

Extraits du texte de Richard Armstrong in Catalogue du Frac Limousin 1989-1995 : « deuxième période » p.132

Je suis constamment fascinée par le processus qui consiste à employer un corps liquide pour mouler un corps solide. J'ai appris le moulage sous la direction d'Edward Allington. Mon premier moulage était un pichet en cire. J'étais enthousiasmée à la perspective de cet espace vide que je pouvais remplir. Ce qui signifiait que je pouvais tout aussi bien faire six mille pichets qu'un seul. Et puis détruire le moule...

- Vous remettez en question la perception qu'ont les gens de la réalité, en particulier dans Ghost, dans la mesure où le lieu ou l'objet doit se lire en négatif...

-Tout à fait. Dans le cas de Ghost, cependant, il m'a fallu attendre qu'elle soit montée à la Chisenhale Gallery pour comprendre ce que j'avais fait. Je l'ai construite dans l'atelier, et quand j'ai ouvert la porte, je me suis retrouvée face à cette porte en plâtre. Je me suis aperçue que l'interrupteur était inversé et cela m'a complètement déconcertée. Je n'avais pas imaginé que j'empêcherais à ce point les gens de la regarder...

-Votre désir de remplir l'espace, d'utiliser des négatifs relève-t-il d'une volonté de conserver l'absence, ou s'agit-il davantage de sauvegarder les traces d'une vie ?

-Je voulais donner à certains espaces l'autorité qu'ils n'avaient jamais eue. Mais il s'agit aussi de conserver une présence. En ce sens, c'est indubitablement lié à la préservation, concept auquel des matériaux comme le caoutchouc et le plâtre sont traditionnellement associés. »

Extraits d'entretien de Rachel Whiteread avec Iwona Blazwick cat. Expo., Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1992-1993

Wim DELVOYE

Né en 1965 à Wervik, vit et travaille à Gand, (Belgique)

Depuis le début des années quatre-vingt, Wim Delvoye a produit une oeuvre extraordinairement variée... Objets détournés, techniques mixtes, peinture, sculpture, photos, et dernièrement vidéos. Sa logique était posée par l'absurde dès les premiers projets. Qu'il s'agisse de l'autoportrait peint sur canevas prêt à tapisser comme ces ouvrages de dame qu'on vend en mercerie, de cages de but de football en bois sculpté polychrome ou encore enchâssant un vitrail votif (Saint Stéphane !), de tables à repasser ou de pelles à parure héraldique, ou de lames de scies et de bouteilles de gaz peintes comme des porcelaines de Delft, ou encore Micheline, Eddy, Marcel ou Arlette, les porcs tatoués élevés comme des animaux domestiques et présentés comme des installations vivantes dans des lieux d'art contemporain... les carrelages aux motifs d'étrons, les mosaïques marqueteries géantes tout en charcuterie, jambon, salami et mortadelle, aussi belles et variées que les dallages de San Marco à Venise ... et ces dernières années quelques explorations inusitées du corps humain.

Catherine Flohic, Twenty One, 2001, page 35

Bernard VOÏTA

Né en 1960 à Cully, vit et travaille à Bruxelles (Belgique)

L'espace et le lieu : Plasticien et non-photographe, Bernard Voïta use de la photographie à des fins toutes différentes de celles qu'une déjà longue histoire nous a habitués à considérer comme naturelles ou essentielles. La photographie ne se voue pas ici à enregistrer une réalité extérieure indépendante, ni à inscrire une subjectivité par le choix d'un cadrage ou d'un motif.

Tournant complètement le dos à cette tradition, l'artiste fait régresser le signe à un statut de signifiant et l'utilise comme un pur et simple matériau. Le dispositif photographique est posé ici comme un appareillage dont le produit a lieu pour ainsi dire tout seul, indépendamment de tout et de tous. La photographie n'est pas un regard, pas même une vision, seulement une chose vue, sans personne pour la voir. Mais ce vu, dès lors, peut être construit, il sollicite même sa construction comme seule réponse exacte. L'intervention de l'artiste a lieu de l'autre côté de la caméra, du côté du référent, par une opération qui n'est pas l'équivalent d'un point de vue. La forme se dégagera par elle-même de la disposition d'objets en tout genre, dont l'ordre savamment organisé est présenté simultanément comme le résultat d'un coup de dé hasardeux dans le monde des choses...

...Il convient de réfléchir sur l'espace encombré qui est photographié... à cet enchevêtrement de mobilier plus ou moins hétéroclite sur lequel la grille « géométrique » s'appose. Un combat entre ordre et désordre s'impose se manifeste certes ici, un affrontement entre des forces dont l'image est le produit instable sous son apparente immobilité ; mais autre chose encore mérite l'attention. Il est en effet remarquable que l'espace en cause soit saturé, qu'il se présente sous la forme d'un refus adressé au regardeur de seulement y pénétrer : l'espace se referme sur lui-même, excluant pour ainsi dire le spectateur...

Texte de Laurent Adert in Bernard Voïta : White garden. Ed. Lars Müller, 1997 pages 59-60

Richard MONNIER

Né en 1951 à Paris, vit et travaille à Grenoble

Quand à moi, je ne m'identifie ni à un geste, ni à une forme, ni à un matériau en particulier. Au risque d'ailleurs d'être considéré comme un amateur, puisque mes déplacements successifs m'empêchent d'accumuler de l'expérience. Je me fonde dans les formes que les qualités du matériau autorisent. En me laissant envahir par les choses, je manifeste une volonté de désaisissement qui est à l'opposé des appropriations tout azimuts. Si une identité est repérable parmi la diversité de mes œuvres, elle en est la résultante et non un principe directeur.

Beaux arts n° hors série, nos années 80, Fondation C artier, Mai 1989

Sur un mur de ciment gris sans fenêtre, des coulures d'eau apparaissent à chaque nouvelle pluie. Seuls signes à la fois aussi austères, et volatiles affichés sur les murs de la ville. Je remarque que pour les mêmes conditions météorologiques la même forme qui, à première vue me paraissait aléatoire, se reproduit à des moments différents de l'année.

Les photographies de ces coulures dont le dessin évoque la crête d'une chaîne de montagne (spécialement sur un mur de la rue où j'habite), sont tirées à un seul exemplaire, non pas pour créer arbitrairement de la rareté mais pour préserver la singularité de ce phénomène qui se reproduit lui-même. Ainsi chaque photographie Belledonne est l'exemplaire unique d'une reproduction (elle a pour titre la date de la prise de vue).

Richard Monnier, dépliant du domaine de Kerguéhenec

Michel BLAZY

Né en 1966 à Monaco, vit et travaille à Paris

Olivier Michelin : *Vous utilisez également la photographie, souvent pour réaliser des images à partir de détails d'œuvres. Pourquoi ces changements d'échelles ?*

Michel Blazy : Tout se rejoint dans une idée d'univers commun. Les parcelles que je photographie sont des espaces très proches de ce que je recherche en sculptures. De même, mes pièces les plus grandes ne sont que le détail d'un ensemble plus vaste. On ne peut pas envisager les limites, leur forme n'est pas imposée. La photographie me permet aussi de mémoriser une activité, comme la décomposition d'un noyau d'avocat jeté par la fenêtre de la cuisine. Je peux ainsi montrer ces instants de vie remarquables sans faire venir les gens dans mon jardin. A la galerie, je vais peut-être montrer la photographie d'un animal en croquettes en train d'être mangé par des fourmis. Pris de nuit, avec une pose longue, et éclairé à la lampe de poche, il semble revêtu d'un duvet. Cette sculpture velue ne peut exister que sous la forme d'une photo.

Propos recueillis par Olivier Michelin, Le Journal des Arts, n°110, Septembre 2000

Pierre SAVATIER

Né en 1954 à Poitiers, vit et travaille à Montreuil-sous-bois

« - Mes travaux d'une façon assez générale, utilisent le photogramme, depuis... disons 1988. Avec la série des instruments de mesure, qui questionnait le format du tirage, un instrument de mesure, en contact direct avec le papier photographique au moment de l'insolation a fait apparaître le photogramme.

- *Exclusivement le photogramme ?*

Non pas exclusivement, il y avait quelquefois une relation entre une image projetée et un objet interposé dans le faisceau de projection de l'agrandisseur, objet qui redéfinissait cette image. Maintenant mon travail part souvent d'un objet. Étant donné tel objet, quelle vision, quelle vue, est-il possible de composer, de produire avec ? Je choisis des objets qui renvoient presque toujours à la surface : des cartes marines, des tissus, des pages de magazines... Je n'utilise pas le photogramme comme une technique, mais comme une façon de mettre en relation de la vision et quelque chose prélevé du réel. La lumière permet cette relation.

- *Qu'en est-il des travaux en couleur ?*

La couleur, ou le souci de la couleur, a commencé avant que je fasse des travaux en couleur ; à un moment où je pensais que la photo noir et blanc enregistrerait les couleurs, qu'elle transposait évidemment en noir et blanc. Cela voulait dire aussi pour moi que la lumière de l'agrandisseur pouvait être chargée de toutes les lumières du spectre. Comment relier l'image photographique noir et blanc à cette présence de la couleur ? C'est alors que j'ai commencé à utiliser des tissus de couleur dans la série des impressions colorées. J'ai utilisé des prises de vues de verger ensoleillé, un tissu de couleur sert de filtre, il est en contact avec le papier au moment de l'insolation. Pour les tissus arlequin, le tissu est utilisé en contact avec le papier photographique. Cela produit différentes gammes de gris et des jeux de profondeur. Après j'ai utilisé le papier cibachrome, papier autopositif, avec des tissus de couleur. Le tissu est pris dans un cercle à broder. Dans le photogramme en couleur, on trouve une qualité de netteté et de présence du tissu. Cela donne la possibilité d'un espace, d'une transparence ou d'une profondeur. On ne sait pas s'il s'agit d'une lentille ou d'une vue à travers, qui serait au-delà du tissu. Pris dans le cercle à broder, le tissu produit un flou. S'agit-il de profondeur ou de transparence ?... La couleur fonctionne comme un ajout de réalisme.

Entretien réalisé en mai 1997 par Jac Fol avec Pierre Savatier, ed. CAC Vassivière

Bill CULBERT

Né en 1935 à Port Chalmers, Nouvelle Zélande, vit à Londres et dans le Lubéron

Yves Abrioux : En utilisant conjointement le soleil et des ampoules électriques, vous avez multiplié les sources de lumière.

Bill Culbert : L'ampoule m'a permis de faire beaucoup de choses. Je pouvais la mettre à l'intérieur ou à l'extérieur d'un objet. Je n'utilisais pas la lumière pour faire voir la sculpture. La lumière était la sculpture, au même titre que l'objet d'art. Elle était environnementale de par sa propre nature. L'espace éclairé par la lumière était l'espace de l'œuvre. La lumière est éternelle, alors l'œuvre est infinie.

Y.A. : Non seulement vous avez incorporé la lumière à des objets mais vous en avez fait un matériau fluide associé à des récipients.

B.C. : Des récipients, des réceptacles, des brocs, des verres. J'appréciais également l'impression de fluidité que donnent les panneaux de verre. La qualité réfléchissante du verre évoque un fluide, à sa façon de glisser sur les surfaces...

Extraits de l'entretien avec Yves Abrioux in cat. Bill Culbert. Limoges : Frac Limousin, 1994. p.27

...Souvent les photos de Culbert doivent être considérées comme des projets de sculpture. Mais souvent ces projets ne sont pas réalisés. C'est donc à un état spéculatif ou spéculaire de la sculpture que nous renvoient ses photographies : à des sculptures qui n'auraient pas pris forme, des sculptures qui resteraient à l'état d'idées, de métaphores et enfin de métamorphoses ou, au contraire, à des sculptures ayant existé mais dont la conservation matérielle eut été ostentatoire...

Extrait du texte de Frédéric Paul in cat. Bill Culbert. Limoges : Frac Limousin, 1994.

Hugues REIP

Né en 1964 à Cannes, vit et travaille à Paris

1 par 1, 80 objets récupérés dans une déchetterie ont été disposés dans la salle d'exposition. A chaque fois qu'un objet était rajouté, une photo était faite. Donc, quatre-vingt diapositives au total. La salle d'exposition fut ensuite vidée de tous ces objets. Les diapositives furent projetées dans la salle vide; comme un constat image par image de ce qui avait été installé. Dans chaque image, un objet se rajoutant aux précédents.

Hugues Reip, 1997

Depuis ses premières petites sculptures de 1990-1991(0.25) inspirées des constructions inconscientes que nous produisons comme des lapsus en manipulant distraitemment de menus objets (bouts de cire, bouchons, ferraille, papiers...) jusqu'à ses plans ou maquettes, traçant les rectitudes d'architectures impersonnelles, le travail d'Hugues Reip se scinde en deux mouvements opposés, l'un spontané, inconscient, ancré dans la quotidienneté, l'autre rationnel, contrôlé, d'une rigueur mathématique...

Les interférences entre le temps réel – celui de l'action finalisée et organisée – et des séquences de durées très brèves sont caractéristiques de la démarche d'Hugues Reip.

Dans Move, film d'animation monté image par image, Reip présente une série d'objets apparaissant un à un pour dresser une sorte de pyramide. Tables, tabourets, planches, etc., s'amoncellent puis disparaissent graduellement sans qu'on ait pu voir la présence qui les avait assemblés. Ces tours de Babel instables, comiques de simplicité et de non sens (ce serait, si l'on veut, l'inverse du mégalomane Monument à la troisième internationale de Tatline) évoquent un état du monde où toutes dimensions psychologiques, sociales, historiques corporelles auraient été retranchées ; un monde où les choses se groupent ou se massent par la seule loi de l'attraction physique qu'elles produisent les unes sur les autres.

Entretien avec Cyril Jarton , Omnibus n°27, Janvier 1999

CONFERENCE

Petite histoire de la photo-sculpture

par Pascal Beausse

jeudi 13 mars 2003 à 18h30

à la **B**ibliothèque **F**rancophone **M**ultimédia de Limoges

entrée libre

Œuvres présentées

1 - **Gordon Matta-Clark**

Office Baroque, Antwerpen 1977, 1977
photographie couleur, 119,5 x 67,5 cm
Collection Frac Limousin

2 - **Philippe Poupet**

Récupérateur de cire, 2001
cire
En croûte de pain, 1999
cire colorée, plâtre
prêt de l'artiste

3 - **Philippe Poupet**

Mexical stand off, 2000
plâtre, métal
Casque de fusion, 1999
cire et plâtre
Sans titre, 1991
plâtre
Moulage de tunnel dans un espace compact, 2000
plâtre
Stratotête,
cire colorée, plâtre
prêt de l'artiste

4 - **Giuseppe Gabellone**

Vasca, 1996
photographie couleur, 150 x 190 x 5 cm
Collection Frac Limousin

5 - **Philippe Durand**

Ruisseau gonflable, 2000
impression numérique, vinyle, soufflerie, 120 x 230 x 375 cm
Collection Frac Limousin

6 - **Etienne Bossut**

Nature Morte, 1997
objets moulés, 220 x 120 cm
Collection Frac Limousin

7 - **David Burrows**

(green) Concept art disaster, 2001
photographie, 163 x 120,5 cm
Collection Frac Limousin

8 - **David Burrows**

(blue) Fluid motion, 2001
photographie 183 x 122 cm
Collection Frac Limousin

9 - **Giuseppe Gabellone**

S.T., 1997
photographie couleur, 150 x 217 x 5 cm
Collection Frac Limousin

10 - **Richard Fauguet**

Sans titre, 2000
table et balles de ping-pong, métal
Collection Frac Limousin
Les mariés, 2000
7 photographies couleur, crayon, 80 x 67 x 14 cm chaque
Prêt de l'artiste et de la Galerie Art Concept, Paris

11 - **Wim Delvoe**

Marble Floor n°96, 1999
photographie couleur, 115 x 145 cm
Collection Frac Limousin

12 - **Steven Pippin**

The Continued Saga of an Amateur Photographer, 1993
2 photographies n/b, 45 x 58 cm chaque
Collection Frac Limousin

13 - **Steven Pippin**

The Continued Saga of an Amateur Photographer, 1993
2 photographies n/b, 45 x 58 cm chaque
Collection Frac Limousin

14 - **Steven Pippin**

The Continued Saga of an Amateur Photographer, 1993
1 photographie n/b, 45 x 58 cm chaque
Collection Frac Limousin

15 - **Rachel Whiteread**

sans titre, 1992
cire et polystyrène, 28 x 100 x 465 cm
Collection Frac Limousin

16 - **Bernard Voïta**

sans titre, 1988
photographie n/b, 115 x 115 cm
Collection Frac Limousin

17 - **Bernard Voïta**

sans titre, 1988
photographie n/b, 115 x 115 cm
Collection Frac Limousin

18 - **Richard Monnier**

Point du jour - I, 1987
Photographie n/b, 18 x 24 cm
Collection Frac Limousin

19 - **Richard Monnier**

Lustrucu I, 1986
Photographie n/b, 28,5 x 38,5 cm
Collection Frac Limousin

20 - **Richard Monnier**

Lustrucu II, 1986
Photographie n/b, 21 x 23,8 cm
Collection Frac Limousin

21 - **Richard Monnier**

26-4-1992,
18-5-1992,
19-5-1992
5 sténopés, 9 x 23 cm chaque
Collection Frac Limousin

22 - **Pierre Savatier**

Coupon rayé, 1996
photogramme n/b, 118 x 148 cm
Collection Frac Limousin

23 - **Richard Monnier**

Poussières d'étoiles, 1993
Photogramme, 30,5 x 38 cm
Collection Frac Limousin

24 - **Richard Monnier**

Belledone, 1999
Photographie n/b marouflée sur aluminium, 21 x 150 x 2,2 cm
Collection Frac Limousin

25 - **Richard Monnier**

Point du jour - 2, 1987
Photographie n/b, 66 x 55,5 cm
Collection Frac Limousin

26 - **Steven Pippin**

Self portrait with Photo Booth, 1987
Ensemble de 2 photographies,
n/b, 170,2 x 68,5 cm
couleur avec texte, 17 x 49,5 cm
Collection Frac Limousin

27 - **Richard Monnier**

Carrefour, 1988

photographie couleur, 80 x 80 cm

Collection Frac Limousin

28 - **Richard Monnier**

Sens unique, 1988

photographie couleur, 80 x 80 cm

Collection Frac Limousin

29 - **Richard Monnier**

Point de mire, 1988

photographie couleur, 80 x 80 cm

Collection Frac Limousin

30 - **Richard Monnier**

Ma voisine, 1991

photographie couleur, 81,4 x 81,4 cm

Collection Frac Limousin

31 - 32 - **Pierre Savatier**

Cercle à broder, 1994

photogramme couleur, 52 x 51 cm

Cercle à broder, 1995

photogramme couleur, 52 x 51 cm

Collection Frac Limousin

33 - 34 - 35 - 36 - 37 - **Michel Blazy**

Les léguorites, 2000 :

Avocat

Mandarine

Pomme de terre

Radis

Soja

5 photographies couleur, 70 x 100 cm

Collection Frac Limousin

38 - **Michel Blazy**

Les léguorites : Tomate, 2000

photographie couleur, 70 x 100 cm

Collection Frac Limousin

39 - **Michel Blazy**

Les léguorites : Tabac, 2000

photographie couleur, 70 x 100 cm

Collection Frac Limousin

40 - **Michel Blazy**

Les animaux en voie de disparition, 2000

photographie couleur, 100 x 150 cm

Collection Frac Limousin

41 - **Bill Culbert**

Stand Still, 1987

néons, objets, 183 x 152 x 25 cm

42 - **Bill Culbert**

Sunlamp, 1989

photographie couleur, 150 x 100 cm

Collection Frac Limousin

43 - **Philippe Poupet**

Sans titre, 2002

plâtre, miroir, bois

Collection Frac Limousin

44 - **Hugues Reip**

Stand, 1997

80 diapositives projetées

Collection Frac Limousin

