
dossier de réflexion sur l'exposition de Peter Coffin

Qualunque Light



L'exposition de Peter Coffin croise nombre de disciplines : les mathématiques, la physique, la musique, la géographie ou encore la biologie. Les pistes d'entrée dans son travail sont multiples, comme les pistes d'interprétation de ses œuvres, véritables supports pour l'imaginaire et aussi moteur de transformation du regard.

Pour ce Réflex, nous avons choisi deux axes de travail présents dans celui de Peter Coffin : la question de l'appropriation en art

contemporain et celle du lien entre art et théories scientifiques.

Ainsi, nous reviendrons sur la perméabilité de l'art à d'autres domaines et sur l'échange permanent qui nourrit les œuvres entre passé et présent.

Peter Coffin s'intéresse aux pensées alternatives, aux phénomènes irrationnels qui appartiennent à différentes disciplines comme l'histoire de l'art, la science fiction, les croyances *New Age*, les sciences... Il cherche à travers ses œuvres à trouver des conclusions que la logique seule ne peut atteindre. Dans ses investigations, Coffin cherche de nouvelles voies pour expérimenter et accéder au monde.

Après avoir fait voler un ovni dans le ciel de Rio, Peter Coffin atterrit au Crédac pour une exposition personnelle de plusieurs installations, photographies, vidéos, œuvres sonores, sculptures. Dans le prolongement de son travail habituel, il continue ses investigations à travers différents types de phénomènes (naturels, optiques...) en proposant aux visiteurs de nouveaux moyens de regarder et d'appréhender ces manifestations et de questionner la subjectivité de la science.

Le titre choisi par Peter Coffin renvoie aux idées de l'artiste pour cette exposition autour de l'expérience des mouvements, de la couleur et de la lumière ; « *qualunque* » en italien signifie à la fois quelconque, n'importe lequel, quoi qu'il arrive, à tout prix, quel que soit...

Ainsi, la grande salle du Crédac accueille la nouvelle production de l'artiste, *Shepard-Risset Glissando*, soit une projection vidéo dont l'image vient couvrir l'espace aux deux tiers (sol, plafond, et murs latéraux compris). La vidéo, projetée depuis l'emplacement de la cabine de projection de ce lieu conçu à l'origine pour être une salle de cinéma, présente le défilement progressif des différentes couleurs qui composent le spectre de la lumière selon le cercle chromatique d'Isaac Newton. Le mouvement des couleurs s'accompagne d'une gamme sonore que l'on appelle Shepard-Risset Glissando. Il s'agit d'un son qui donne l'illusion d'une montée graduelle et infinie vers l'aigu ou inversement vers le grave. Le visiteur est plongé au cœur d'un dispositif visuel et sonore propre à perturber ses perceptions sensorielles.



Peter Coffin
Untitled (Driftwood), 2009
Objet trouvé et plâtre, silice cristalline,
polymère vinylique et sulfate de sel
44 x 36 x 20 cm et 44 x 36 x 20 cm
Collection privée
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

La projection accompagne un ensemble de sculptures présentées sur socles, réparties dans la salle (exposées en février 2009 à la Barbican Art Gallery à Londres). La série *Transformation Sculptures* a été créée avec la collaboration d'un mathématicien spécialisé dans la topologie et dans la transformation d'objets vers des formes diverses selon des schémas mathématiques. Ainsi, un crâne humain est retourné sur lui-même. Une pomme de pin se transforme en un fragment de Rubik's cube. Une coquille est fracturée et répétée comme perçue à travers une lentille de kaléidoscope... Le processus de modification est présenté en regard de l'objet source. Les spectateurs sont invités à reconsidérer l'art de la transformation comme un exercice créatif mais aussi conceptuel. Peter Coffin permet donc à des objets ordinaires de devenir une autre réalité.

Dans une autre salle, Peter Coffin projette la vidéo *Untitled (L'Angelus Experience)*, son interprétation du tableau mythique *L'Angelus* de Jean-François Millet (1814-1875). L'artiste explore les effets produits par cette vidéo sur le spectateur lorsqu'il la regarde longuement et répétitivement. Par un simple geste, il arrive à « faire danser » la bossa nova aux paysans de Millet, jouant ainsi du perceptif et de l'illusion.



Peter Coffin
Untitled (L'Angelus Experience), 2002
Vidéo en boucle, dimensions variables
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Plus loin, Peter Coffin place un néon « serpentín » extrêmement fin qui relie le sol au plafond telle une connexion entre le ciel et la terre, une « anti-ligne droite » qui serait la trace d'un déplacement aléatoire effectué par un animal ou un humain. Il investit le panneau lumineux « Pilote », placé à l'extérieur du centre d'art, par deux images aux couleurs vives, l'une représentant un jardin verdoyant à l'aspect japonais et l'autre, qui serait l'envers, montrant une forme étrange qui n'est autre qu'une image de la nébuleuse de l'Aigle prise en avril 1995 par le télescope spatial Hubble. Cette image célèbre montre des colonnes géantes d'hydrogène d'une longueur de plusieurs années lumières.

1-
Copie,

citation,

appropriation,

emprunt,

détournement :

l'art mis à
l'épreuve



Jean-François Millet,
L'Ange, entre 1857 et 1859
Huile sur toile, 55,5 x 66 cm
(Musée d'Orsay, Paris)

Humour, absurdité et détournement font aussi partie de l'œuvre de Peter Coffin. Il nous en montre

un exemple au Crédac avec la vidéo projetée en boucle *Untitled (L'Angelus Experience)* datée de 2002. On y reconnaît la célèbre toile de *L'Ange* peinte par Jean-François Millet (1814-1875) entre 1857 et 1859. Dans cette scène simple, on voit un homme et une femme ayant interrompu leur récolte de pommes de terre pour réciter la prière de l'ange – salutation de l'ange à Marie lors de l'Annonciation.

Millet souhaite ainsi retranscrire ce qui est à la fois un souvenir d'enfance, celui de sa grand-mère faisant arrêter le travail aux champs en entendant sonner la cloche pour dire l'ange, et les rythmes immuables de la vie des paysans. Isolé au premier plan, au milieu d'une immense plaine déserte, le couple de paysans semble monumental malgré les dimensions réduites de la toile. *L'Ange* exprime un profond sentiment de recueillement et Millet dépasse l'anecdote pour tendre vers l'archétype.

Aujourd'hui conservée au musée d'Orsay, cette toile fut l'objet d'un engouement patriotique inouï lors de sa tentative d'achat par le Louvre en 1889, vénérée par Salvador Dalí, lacérée par un inconnu en 1932, elle est devenue au cours du XX^{ème} siècle une icône mondialement célèbre.

Peter Coffin s'approprie cette peinture populaire en faisant danser une de ses reproductions (ici une carte postale) sur le rythme répétitif d'une bossa nova. Par ce geste, il considère autant le caractère sacré d'une œuvre d'art et sa célébrité que les dérives et changements sémiotiques qui peuvent naître de la récupération des images en général. Il fait également se confronter tradition et contre-culture par la juxtaposition de deux cultures populaires et deux époques bien particulières : d'une part celle des paysans français de la fin du XIX^{ème} siècle vivant selon un rythme imposé par le travail et la religion, d'autre part celle de la jeunesse brésilienne de la fin des années 1950 qui a inventé la bossa

nova en réaction à la musique traditionnelle.

S'approprier une œuvre (un objet ou une image populaire) puis la détourner humoristiquement, opérer un retour historique, la remettre en question, aller au-delà, la désacraliser... Parfois les frontières peuvent être minces entre l'emprunt, le vol, le brouillage, la récupération et une attitude iconoclaste. Où se situent les limites ? En existe-t-il ? En musique ce phénomène de récupération d'un titre de musique ou d'un extrait est très fréquent (le *sampling*), de même qu'en vidéo (le *foundfootage*). Pourquoi ce type d'attitude banalisée dans d'autres domaines peut devenir sujet à controverse dans celui des arts plastiques ?

Le critique Nicolas Bourriaud souligne à juste titre que « (...) les matériaux de l'histoire de l'art s'avèrent disponibles, utilisables en tant que simples signes, comme dévitalisés par leur séparation d'avec les significations idéologiques qui justifiaient leur apparition à un moment précis de l'Histoire et qui répondaient à une situation spécifique »¹. Tout semble donc envisageable. À travers un panorama historique non exhaustif, nous allons revenir sur cette pratique courante de l'appropriation artistique qui peut relever à la fois du détournement, de l'emprunt, de la citation, de la pure copie ou de l'hommage.

Au début était la copie...

Ce panorama ne peut être déroulé en éludant la question de la reproduction de l'œuvre qui est à la base des questionnements sur le statut et l'essence même de l'œuvre. De l'époque de la Grèce ancienne jusqu'aux Romantiques et l'avènement de la modernité, la copie a été une des méthodes d'apprentissage et de diffusion de la peinture mais aussi de la sculpture. Fidèle ou interprétative, elle était considérée comme un enseignement essentiel. De plus, elle était le seul

moyen de faire connaître une œuvre par-delà un territoire. La fonction de copiste était très recherchée car celui-ci était considéré comme le plus apte de restituer une œuvre selon la manière d'un maître.

Dans son célèbre essai sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, Walter Benjamin (1892-1940) résume clairement la situation : « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers par amour du gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction technique de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau, un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire, par bonds successifs séparés par de longs intervalles, mais avec une intensité croissante »².

C'est à l'époque des Romantiques que les notions de subjectivité, d'authenticité et de génie créateur façonnent l'idée moderne d'une œuvre originale à travers laquelle il ne s'agit plus uniquement d'habileté technique, mais plutôt de singularité et de personnalité.

L'invention de la lithographie, puis de la photographie et du cinéma a accéléré le processus de reproduction des images. « Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques »³. Ce que Benjamin évoque ici est fondamental pour comprendre les pratiques artistiques des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles et l'impact que la technique a pu opérer sur la création : la reproduction technique devient un procédé artistique à part entière. La problématique de l'authenticité de l'œuvre se trouve ainsi mise en tension par le phénomène de la

reproduction ce qui conduit à l'émergence de nouveaux enjeux dans le monde de l'art que ce soit en terme de création, de système de diffusion ou de réception.

Influences et filiations



Edouard Manet,
Olympia, 1863
Huile sur toile, 130 x 190 cm
(Musée d'Orsay, Paris)



Le Titien,
Vénus d'Urbino, 1538
Huile sur toile, 119 x 165 cm
(Musée des Offices, Florence)

L'exemple d'Édouard Manet (1832-1883) est assez caractéristique de la façon dont l'œuvre des pères peut être réutilisée, actualisée en quelque sorte, dans la création d'œuvres originales. Manet fit son apprentissage de la peinture dans l'atelier de Thomas Couture (1815-1879) et consacra l'essentiel des six années de sa formation à la copie de toiles de maîtres exposées au Louvre. Cette éducation a bien entendu influencé sa peinture par la suite puisqu'il s'est fortement inspiré de grands artistes pour notamment deux de ses chefs d'œuvres réalisés en 1863 : *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*. Avec *Olympia*, Manet réinvente le thème traditionnel du nu féminin. Le peintre multiplie les références formelles et iconographiques : la *Vénus d'Urbino*

(1538) du Titien (1490-1576), la *Maja desnuda* (1800-1803) de Francisco de Goya (1746-1828) et le thème de l'odalisque à l'esclave noire traité notamment par Ingres (1780-1867). Mais il se démarque de la tradition en faisant de sa Vénus une prostituée qui défie le spectateur par un regard frontal. Face à cette remise en cause du nu idéalisé, fondement de la tradition académique, la violence des réactions fut considérable au Salon de 1865.



Edouard Manet,
Le Déjeuner sur l'herbe, 1863
Huile sur toile, 208 x 264,5 cm
(Musée d'Orsay, Paris).



Le Titien,
Le Concert champêtre, vers 1509
Huile sur toile, 105 x 137 cm
(Musée du Louvre, Paris).



Raphaël, Raïfaelo Sangio dit,
Le Jugement de Paris, 1514-1518
Gravure de Marcantonio Raimondi
(BnF, cabinet des Estampes, Paris).

Deux années plus tôt, Manet avait déjà causé un scandale en étant

catégoriquement refusé au Salon pour son *Déjeuner sur l'herbe* alors présenté sous le titre du *Bain*. Pourtant, là encore, Manet revendique clairement l'héritage de la tradition en s'inspirant du *Concert champêtre* (vers 1509) de Titien qui lui fournit le sujet, tandis que la disposition du groupe central lui est inspirée par une gravure d'après Raphaël (1483-1520) : *Le Jugement de Pâris* (1514-1518). Cependant, la présence d'une femme nue au milieu d'hommes habillés n'est justifiée par aucun prétexte mythologique ou allégorique. La modernité des personnages rend obscène, aux yeux de ses contemporains, cette scène presque irréaliste.

Rupture avec la tradition : ready made, Appropriation Art et Pop Art



Marcel Duchamp,
In Advance of the Broken Arm, 1964
(4e version, après la perte de l'original en 1915)
Pelle à neige en bois et acier galvanisé, 132 cm de haut
(MoMA, New York / don de The Jerry and Emily Spiegel Family Foundation)

Dada (1916-1925) est le premier mouvement à contester directement l'idée d'originalité et d'authenticité en art. C'est notamment Marcel Duchamp (1887-1968) qui va bouleverser l'histoire de l'art dès 1914 avec l'intronisation du *ready made* via son célèbre porte bouteille qu'il expose sous le nom de *Hérisson* ou *Sèches-bouteilles*. Un *ready made* (littéralement « déjà fait ») est un objet manufacturé dont la forme peut être envisagée comme relevant du domaine de la sculpture. Cet objet est

choisi par l'artiste et exposé en tant qu'œuvre d'art, il amène ainsi le spectateur à s'interroger sur les critères qui font qu'un objet peut être regardé comme une œuvre d'art.

On assiste avec cette nouvelle pratique aux prémices de l'art d'appropriation ou *Appropriation Art* qui est devenue une expression courante dans le lexique des critiques anglo-saxons. Cette expression sert à qualifier les pratiques artistiques dérivées du *ready made* de Duchamp et qui sont basées sur la mise en scène d'une œuvre, d'un produit, d'un objet ou d'une image pré-existants. Duchamp n'a cependant jamais employé le terme d'appropriation. Pour lui il s'agissait de créer en réaction aux formes traditionnelles et proposer un *ready made* relevait autant d'un choix artistique que celui qu'effectue le peintre lorsqu'il choisit sa toile et les couleurs à y appliquer. Néanmoins, nombreux sont ceux qui ne voient dans les *ready made* duchampiens qu'un acte d'appropriation.

Ce type d'attitude ironique et critique vis-à-vis du triomphe de la marchandise donne lieu à deux catégories d'artistes : les « simulationnistes » recyclent les styles d'artistes déjà connus et les « appropriateurs » qui récupèrent de préférence des articles de la consommation de masse en opérant une sorte de synthèse entre les esthétiques pop et minimalistes, comme le fait Jeff Koons (1955) par exemple.



Roy Lichtenstein,
M-Maybe, 1965
Huile sur toile, 152,4 x 152,4 cm
(Museum Ludwig, Cologne)

Une des essences du *Pop Art* – mouvement existant depuis 1955 – est l'appropriation des icônes de la culture de masse et de l'imagerie des médias. La reproductibilité, la multiplicité des couches médiatiques sous lesquelles les œuvres s'enfoncent de plus en plus, annonce l'un des postulats essentiels du postmodernisme : la crise de l'originalité que Benjamin a bien analysé.

Andy Warhol (1928-1987), Claes Oldenburg (1929), James Rosenquist (1933) ou Roy Lichtenstein (1923-1997), pour ne citer qu'eux, font partie des membres les plus connus de ce mouvement. Lichtenstein essaye de démontrer combien les images sont abstraites et trompeuses lorsqu'on les isole. Il recrée des tableaux à partir d'images publicitaires, de vignettes de bande dessinée ou de toiles célèbres : « Disons tout simplement que j'utilise le travail graphique des autres, plutôt que la nature. C'est mon motif, plutôt un outil que quelque chose d'autre. Je n'y touche pas, mais je crée une œuvre qui m'est propre, dans un style qui m'est propre »⁴.

Détournements de sens



Marcel Duchamp,
L.H.O.O.Q., 1919

Le détournement est une pratique relativement courante depuis Dada. Il s'agit d'une modification de sens

et/ou de forme et dans la majeure partie des cas cela est toujours réalisé avec humour. Les artistes s'attaquent souvent à des œuvres célèbres et populaires comme la Joconde par exemple qui fut détournée de nombreuses fois, notamment par Marcel Duchamp et Salvador Dalí. C'est un procédé fréquent dans le domaine cinématographique.



Salvador Dalí,
Autoportrait en Mona Lisa, 1954

Pour l'Internationale Situationniste (I.S.), avant-garde révolutionnaire qui opéra entre 1957 et 1972, il s'agit de « piller » dans les œuvres du passé mais pour aller de l'avant. Le détournement est un de ses fers de lance prôné par Guy Debord (1931-1994) comme un des meilleurs procédés de subversion possible pour « changer la vie ». Les artistes de l'I.S. détournent essentiellement des publicités ou des logos mais également des films comme par exemple René Viénet (1944) qui, en 1973, détourna le doublage du film chinois de kung-fu *Crush* pour le transformer en un film marxiste axé sur la révolution anticapitaliste renommé *La dialectique peut-elle casser des briques ?* Le scénario détourné relate comment des prolétaires tentent de venir à bout de bureaucrates violents et corrompus grâce à la dialectique et à la subjectivité radicale. La violence est finalement choisie du fait de l'incapacité des bureaucrates à suivre un argument logique.



René Viénet,
La Dialectique peut-elle casser des briques ? 1973
Extrait

« J'ai toujours travaillé sans autorisation. Ce qui ne signifie pas que je ne comprends pas la raison d'être du droit d'auteur. Le matériel sur lequel je travaille, je l'achète, ensuite je le modifie et je sens très bien à quel moment une image ou un objet devient mien. C'est ce que j'ai fait pour les cow-boys Marlboro. J'ai acheté un dessin original que la marque avait utilisé comme support d'une campagne publicitaire. Je l'ai mis dans un cadre à côté d'une autre photo de cow-boy. Vous comprendrez donc que je ne prête pas plus d'attention que cela au copyright »⁵.

Cette déclaration de Richard Prince (1949) est suffisamment explicite pour comprendre comment les artistes se positionnent face à ces pratiques d'appropriation, de détournement, de copies et de citations qui ouvrent le débat sur le copyright artistique ou le droit de reproduction des œuvres.



Richard Prince,
Untitled (Cowboy), 1989

À partir des années 1980, Prince « re-photographie » et recadre des images publicitaires et des photos trouvées dans des magazines. Il produit un certain nombre de séries à partir d'images emblématiques de la société américaine dont la célèbre *Cowboys* où il détourne les visuels des publicités Marlboro qui, sans

logo ni slogan, deviennent de belles images prônant la liberté et une certaine idée des grands espaces américains.

Citer, réinterpréter...

« Pratiquer la citation, c'est en rappeler l'autorité : en se mesurant au maître, l'artiste se positionne dans une lignée historique par laquelle il légitime tout d'abord sa propre position, mais aussi, tacitement, une vision de la culture pour laquelle les signes "appartiennent" sans équivoque à un auteur (l'artiste x en y), auquel le travail présent renvoie d'une manière ironique, agressive ou admirative »⁶.



Richard Baquié,
Étant donné : 1/ la chute d'eau 2/ le gaz, 1991
Installation
(Musée d'art contemporain, Lyon)

Richard Baquié (1952-1996) a reconstitué à l'identique, à quelques détails près, une œuvre posthume de Duchamp intitulée *Étant donné : 1/ la chute d'eau 2/ le gaz d'éclairage*.

Entre 1946 et 1966, Duchamp a travaillé secrètement à cette œuvre, qu'il considérait comme devoir être son grand œuvre. Il a laissé des notes d'une extrême précision qui détaillent les modalités de fabrication de cette installation qui ne devait être réalisée qu'après sa mort et dont les secrets ne seraient eux-mêmes que révélés ultérieurement. Pourquoi ce type de copie ne se résume-t-il pas à de la simple copie ? Parce que Baquié

change un détail par rapport à l'œuvre originale prévue par Duchamp.



Marcel Duchamp,
Étant donnés : 1/ la chute d'eau 2/ le gag, 1946-1966
Installation
(Philadelphia Museum of Art, Philadelphie)

Il transforme la modalité de perception de l'œuvre en ne forçant plus le spectateur à regarder par l'œil initial prévu par Duchamp mais en ouvrant l'espace autour de l'œuvre. Il déconstruit ainsi la frontalité de la vision pour permettre la possibilité d'accéder à d'autres angles de vue grâce à une déambulation autour de l'œuvre. Il donne à voir les dessous de l'œuvre en quelque sorte, en rompant avec tout l'aspect confidentiel entretenu par Duchamp.



Mathias Schweiger,
Réalisation graphique pour l'exposition
Le Travail de Rivière, au Crédac, 2009

Alain Jacquet (1939-2008) revisite *Le Déjeuner sur l'herbe* en 1964 par une approche photographique et en utilisant un tirage sérigraphique. Il réalise un tableau vivant de la scène qu'il photographie ensuite. Parmi les protagonistes, il choisit Pierre

Restany, le mentor du Nouveau Réalisme, et Jeannine Goldschmidt, la directrice de la galerie J à Paris. De cette scénographie célèbre, Jacquet fait une œuvre aux déclinaisons multiples, inscrivant les solutions diverses dans une longue perspective sérielle, en jouant sur les recadrages partiels



Alain Jacquet,
Le Déjeuner sur l'herbe, 1964
Acrylique et sérigraphie sur toile, 196 x 173 cm
(Centre Pompidou, Paris).

« Copies conformes »

Elaine Sturtevant (1930) développe depuis les années 1960, une position singulière qui consiste, en dehors de toute attitude cynique, à reproduire à l'identique les œuvres d'autres artistes. Andy Warhol, Marcel Duchamp, Joseph Beuys (1921-1986), Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), Jasper Johns (1930) ou Robert Rauschenberg (1925-2008) ont subi ce qui pouvait passer pour du plagiat et qui a été fortement contesté en raison de l'absence d'invention et d'originalité formelles.



Elaine Sturtevant,
Duchamp Bicycle Wheel, 1969-1973

« Ses interventions aspirent plutôt à un statut théorique où il est d'ailleurs moins question "du pouvoir et de l'autonomie de l'originalité, de la force et de l'omniprésence de l'art", que des répercussions que "la répétition, le double, le même et l'image digitale" ont sur la notion de représentation. Prise globalement, son activité relève donc plutôt d'une forme de *sampling* visuel où le travail de reprise a pour ambition d'éclaircir le statut et le fonctionnement de l'image »⁷.



Elaine Sturtevant,
Warhols Flowers, 1964-1991

Sturtevant a précédé le mouvement des « appropriationnistes » et « simulationnistes » tels que Sherrie Levine (1947), Mike Bidlo (1953) ou Philip Taaffe (1955) mais sa pratique se démarque de ces derniers car elle ne joue pas sur les changements de sens que les techniques de reproductions peuvent induire, de même qu'elle n'envisage pas la désacralisation de l'art par la copie qui aurait pour vocation de rendre l'art accessible au plus grand nombre.

Depuis la fin des années 1970, Sherrie Levine (1947)⁸ oriente sa pratique artistique notamment vers la re-photographie de reproductions de maîtres de la photographie comme Edward Weston ou Walker Evans ou des toiles de maîtres comme Manet ou Van Gogh. Par ce geste, elle nie l'aura de l'œuvre d'art unique, critique la question de la représentation (une femme ne serait douée que dans la citation des œuvres d'artistes masculins) et amorce le « simulationnisme » qui consiste à copier des copies.

Selon Levine, un artiste travaille toujours après un autre : « Nous pouvons seulement imiter un geste qui est toujours antérieur, jamais original. Successeur du peintre, le plagiaire ne porte plus en lui de passion, d'humeurs, d'émotions, d'impressions ; il transporte plutôt cette immense encyclopédie dont il s'inspire »⁹. Ainsi elle titre toujours ses œuvres *After* suivi du nom de l'artiste à qui elle emprunte l'objet de son œuvre. Cependant, cette appropriation pose parfois des complications juridiques aux titulaires du droit d'auteur qui s'opposent à ces copies. Levine a dû cesser de photographier les clichés d'Edward Weston sous la menace des ayants-droits de ce dernier et a dû s'intéresser plutôt aux œuvres tombées dans le domaine public. La définition d'une œuvre d'art et les limites qu'elle engendre pose un réel problème pour ce type de pratique d'appropriation de l'œuvre d'un autre artiste. Quand bien même il y aurait transposition dans un autre médium et donc ré-interprétation comme on pourrait le penser cela n'est parfois pas suffisant pour s'affranchir d'autorisations comme c'est le cas pour Jeff Koons (1955) qui fut lourdement condamné en 1990 pour avoir créé une sculpture s'inspirant d'une photographie d'Art Rogers (1948) sans accord préalable de celui-ci.



Sherry Levine,
After Van Gogh, 1993
Photographie, 24,5 x 20,3 cm

Au regard du droit, une œuvre peut être parodiée même si elle est réalisée en reproduisant une œuvre protégée par le droit d'auteur à

condition qu'elle caricature l'œuvre originale sur un ton humoristique et qu'elle ne prête pas à confusion avec l'œuvre parodiée. Mais là encore si l'on se réfère à l'affaire Koons/Rogers, la loi semble s'appliquer plus au cas par cas qu'à des généralités.



Jeff Koons,
A String of Puppies, 1998
Sculpture en bois peint



Art Rogers,
Puppies, 1990
Photographie

Normalement, s'inspirer du style d'un autre artiste ou d'un film ne pose pas de problème. Par exemple, lorsque Cindy Sherman (1954) réalise des autoportraits photographiques dans le style des films hollywoodiens des années 1950 ou d'après une toile célèbre, elle ne commet aucune violation du droit d'auteur.



Cyndi Sherman,
Untitled n°224, 1990
(Collection Saatchi, Londres)



Le Caravage (1573-1610),
Autoportrait en Bacchus, 1593
Huile sur toile, 66 x 52 cm
Galerie Borghèse, Rome

Ce rapide panorama nous a permis de montrer les multiples possibilités et formes d'appropriation existantes dans l'art, ainsi que toute la complexité qui naît de ce type de posture. Peter Coffin, comme nombre des artistes évoqués, s'inscrit dans cette lignée d'artistes remettant en cause les notions d'originalité et de sacralisation d'une œuvre d'art, sans cependant rejeter l'apport des anciens artistes à l'histoire de l'art.



1. Nicolas Bourriaud, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël, 2009, p. 54.
2. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris : Éditions Allia, 2003, p. 9.
3. W. Benjamin, op. cit., p. 12.
4. Roy Lichtenstein cité par Pascale Le Thorel-Daviot, *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse Bordas, 1996, p. 157.
5. Richard Prince, « Je sens très bien quand l'image ou l'objet devient mien », 29 février 2008, *Libération Next*, <http://next.liberation.fr/article/richard-prince-je-sens-tres-bien-quand-l-image-ou-l-objet-devient-mien> (dernière consultation le 26 janvier 2010).
6. Nicolas Bourriaud, op. cit., p. 194.
7. http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/S/sturtevant.html (dernière consultation le 25 janvier 2010).
8. Voir Réflex #8, téléchargeable sur le site du Crédac.
9. Sherrie Levine citée par Charles Harrison, et Paul Wood (Éds.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris : Hagan, 1997, p. 1157.

2 - Art et théories scientifiques

Le travail de Peter Coffin est un travail d'expérience, notion liée à la science qui mène des expérimentations pour faire avancer des recherches. Si la curiosité de Peter Coffin touche un grand nombre de domaines, c'est aussi spécifiquement la question de la perception visuelle et auditive qui concentre son intérêt. Pour l'exposition, il teste la lumière, les couleurs et la musique. Ici, nous aborderons donc les expérimentations sonores et visuelles des artistes et les théories scientifiques qui les sous-tendent ou s'en nourrissent.

En effet, la construction des théories perceptives actuelles, dont les prémisses remontent à l'antiquité grecque, s'est faite dans un aller-retour permanent entre les recherches des peintres et celles des scientifiques pour avancer dans la quête de l'art et dans la compréhension du fonctionnement de l'œil et du cerveau humain. Les théories actuelles de la perception ont fait l'objet de débat et même la distinction d'un ensemble de couleurs dont 3 couleurs primaires, qui semble une évidence pour nous, était loin de faire l'unanimité. Prendre parti pour telle ou telle théorie de la couleur revenait aussi à choisir une certaine direction esthétique et à légitimer un traitement particulier de la toile. Quand Newton propose son fameux disque la querelle est d'envergure. Composé de secteurs aux couleurs de l'arc-en-ciel, le disque de Newton met en évidence le fait que la lumière blanche est une combinaison des couleurs de l'arc-en-ciel (une fois en rotation rapide, le disque semble blanc) et que la couleur est donc une décomposition/fragmentation de la lumière. Dans son *Traité des couleurs*, Goethe,

anti-newtonnien, décrit les couleurs comme issues de la rencontre de la lumière et de l'obscurité, celle-ci n'étant pas une absence de lumière mais existant indépendamment. Sa théorie sera réfutée par la physique moderne.



Disque de Newton

Véritable symbole de l'optique car il suggérait aux peintres une méthode pour réaliser des transitions subtiles entre les tons, l'arc-en-ciel, suivant le traitement qu'en faisaient les peintres, symbolisait tel ou tel parti-pris dans les théories des couleurs. Goethe, lui, « disposait ses couleurs selon une séquence "aristotélicienne" [...] avec le bleu au sommet »¹.

Ainsi, l'art s'accorde à donner du poids à une certaine théorie de la perception qu'il met en pratique. Comme le présentait l'exposition *Aux origines de l'abstraction* au musée d'Orsay (5 novembre 2003 – 22 février 2004), les nouvelles théories de la perception apparues au XIX^{ème} siècle influencent nettement les premières formes d'abstraction. Avec la naissance de l'Impressionnisme, les peintres n'appréhendent plus la couleur pour sa valeur représentative (comme c'était le cas au Moyen-âge) mais pour ses qualités optiques : la lumière est perçue comme composante essentielle de la couleur. Loin de chercher à s'éloigner du réel, c'est en s'intéressant à la perception visuelle que les impressionnistes arrivent à ces vibrations colorées procédant par touches. Afin de percevoir nettement la lumière et de la restituer au plus juste sur la toile, les impressionnistes vont quitter l'atelier pour peindre en extérieur. Cette capture de la couleur va être réalisable grâce aux découvertes du

chimiste français Michel-Eugène Chevreul. Dans son essai *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), qui traite plus d'optique que de chimie, Chevreul montre qu'une couleur donne à une couleur avoisinante une nuance complémentaire dans le ton : les complémentaires s'éclairent mutuellement et les couleurs non-complémentaires paraissent "salies", comme lorsqu'un jaune placé près d'un vert prend une nuance violette. Cette théorie va permettre au peintre d'apprendre à poser ses pigments pour les valoriser davantage. Ainsi, pour qu'un bleu soit plus intense, il pose une touche de orange juste à côté. De même, la différence entre deux tons semblables, deux verts par exemple, va être beaucoup plus visible s'ils sont accolés.



Claude Monet,
Impression, soleil levant, 1873

La peinture abstraite va plus loin que l'impressionnisme en renonçant à un sujet figuratif pour laisser libre cours à la couleur qui devient le centre du tableau. Josef Albers, par exemple, artiste considéré comme l'un des fondateurs de l'art optique, cherche une forme neutre permettant d'expérimenter les relations des couleurs entre elles. Albers s'intéresse notamment aux phénomènes d'interaction optique entre deux couleurs proches, avec *Hommage to the square* dès 1953. Les séries reposent sur une même matrice formelle : des carrés enchâssés symétriquement par rapport à un axe vertical. L'ouvrage *Interaction de couleurs*, en 1963, illustre sa théorie selon laquelle les changements de placement, de forme et de lumière influent sur la couleur.



Joseph Albers,
MMA-2, 1970

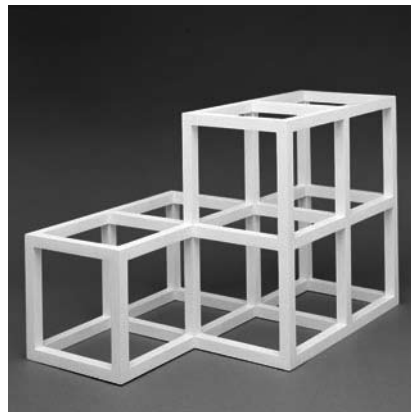
« Avec la couleur, nous ne voyons pas ce que nous voyons, parce que la couleur – le plus relatif des moyens d'expression artistique – offre un nombre incalculable de visages ou d'apparences. Les étudier dans leurs interactions respectives, dans leurs interdépendances, enrichira notre "vision", du monde, et de nous-mêmes. »²

Pour les artistes, travailler autour de nos perceptions revient à les « réveiller », à les remettre en cause ou encore à nous en faire prendre conscience. Comme le dit Sol Lewitt : « L'art réussi transforme notre compréhension des conventions à travers la modification de nos perceptions ».³

La mouvance de l'art minimal, à laquelle est souvent associé Sol LeWitt, est une réflexion sur la perception des objets et de l'espace. Si l'art minimal est connu pour la simplicité de ses formes et la sobriété radicale des pièces, c'est pour permettre au spectateur un rapport qu'on pourrait qualifier de phénoménologique aux œuvres : « Leurs œuvres sont des révélateurs de l'espace environnant qu'elles incluent comme un élément déterminant. Ainsi, si Donald Judd et Carl André réalisent des pièces qui matérialisent cet espace, c'est en le teintant de lumière que Dan Flavin lui procure une consistance. Ne faisant qu'un avec l'espace – comme le dit Judd, "les trois dimensions sont l'espace réel" –, ces œuvres insistent sur la globalité des perceptions. Elles rejoignent par là certaines thèses de la philosophie et de la psychologie modernes ».⁴

Robert Morris et Carl André font explicitement référence à la Gestalt

théorie et à la phénoménologie de Merleau-Ponty : dans ses *Notes on sculpture* (1966), Robert Morris rend compte de la complexité des implications perceptuelles de ses « formes unitaires » pour le spectateur. Ainsi, il s'intéresse à la forme générale, suivant la théorie psychologique et philosophique Gestalt (qui signifie « forme » en allemand) selon laquelle la perception saisit d'abord les ensembles indissociables structurés. « La gestalt s'affirme quand le détail s'estompe. »⁵ écrit Morris.

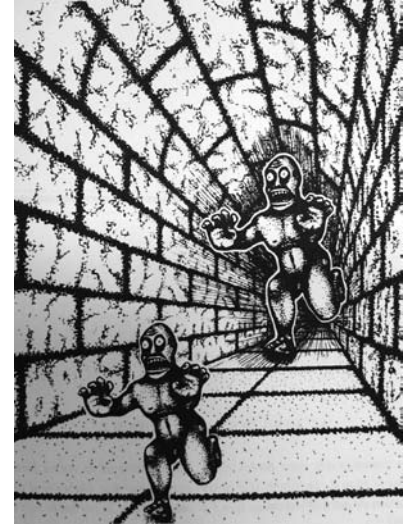


Sol LeWitt,
Open Geometric Structure 2-2,1-1, 1991
© The LeWitt Collection, Chester, CT

Robert Morris a influencé un grand théoricien de la perception humaine, Roger Shepard. L'approche perceptive de Shepard est dite écologique ou psychophysique : pour lui, ce sont nos interactions avec les éléments du réels qui structurent notre perception et notre vision du monde. Notre façon de bouger, d'entrer en relation avec l'espace détermine notre façon de le percevoir, donc de le lire, de l'interpréter. C'est aussi ce que dit Edward T. Hall dans *La dimension cachée* : nos habitudes perceptives façonnent la direction de notre regard et l'analyse du réel.

À la même époque que l'Art Minimal, se développe l'art optique et cinétique. Il est fort probable que certains artistes aient eu connaissance des travaux de Shepard et inversement. En effet, Roger Shepard s'intéressait aussi aux illusions visuelles. Pour lui, les illusions sont une manière de comprendre notre façon de

percevoir : par exemple, les illusions liées à la taille ou aux inclinaisons des angles permettent de mettre en avant le fait que nous analysons toujours ce que nous voyons en fonction des lois de la perspective.

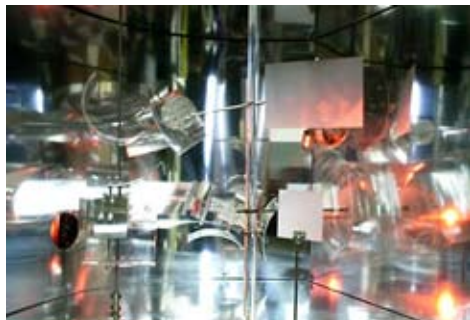


Roger N. Shepard,
Terror Subterra, dans *L'oeil qui pense*
édition de 1992

« À la différence de l'hallucination qui se définit comme une fausse perception, i.e. une sensation immédiate de réalité comparable à celle d'une perception réelle mais sans objet réel, l'illusion peut se définir comme la perception "erronée" d'un objet bien réel. Les phénomènes d'illusion impliquent donc directement les processus de construction et d'interprétation perceptive d'un objet d'une scène perceptive. »⁶

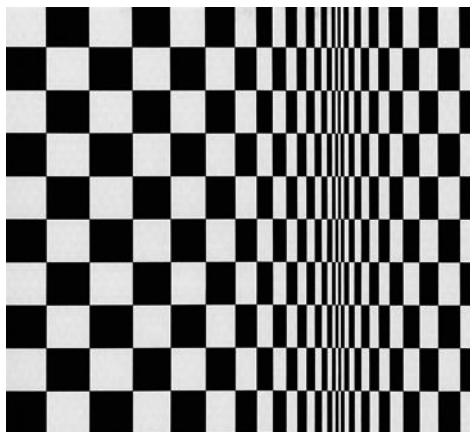
L'art optique et cinétique est lié au développement des neurosciences, comme par exemple au travail du neurologue britannique Grey Walter qui s'intéresse à l'activité cérébrale et à la construction des images. En art comme en science, on s'intéresse aux neurones dans les processus perceptifs. *Les microtemps* de Nicolas Schöffer, qu'il crée de 1960 à 1966, font écho aux microrhythmes neuronaux étudiés par le neurobiologiste Alfred Fessard. Comme le dit l'artiste : « j'ai dépassé la notion de donner à voir pour en venir à la notion de fascination, c'est-à-dire de conditionnement par des programmations qui s'adressent de plus en plus à la perception neuronienne et, de moins en moins,

à la perception rétinienne ». ⁷



Nicolas Schöffer,
Microtemps 9, 1962

L'art optique cherche également à faire évoluer nos perceptions : l'existence même de l'art optique vise à remettre en cause les perceptions acquises de la société pour en proposer de nouvelles, plus adaptées à l'évolution de la science et de ses applications technologiques, comme le dit Arnauld Pierre. « L'art optique et cinétique se fait ainsi pourvoyeur d'outils perceptuels ayant pour but d'exercer et de développer la maîtrise sensitive de l'observateur moderne dans les conditions nouvelles qui lui sont faites ou, comme l'explique Umberto Eco dès 1962, "de favoriser l'adaptation à une dynamique perceptive que les nouvelles conditions technologiques ou sociales avaient provoquées". » ⁸



Bridget Riley,
Movement in Squares, 1961

La science également permet d'éclairer le fonctionnement de certaines œuvres d'art optique, comme l'anthropologue, psychologue, épistémologue américain Gregory Bateson à propos de l'œuvre de Bridget Riley : « Dans cette œuvre remarquablement

puissante, les mouvements des yeux et l'ajustement du cristallin déplacent l'image rétinienne sur les récepteurs et produisent un "battement" avec chaque image consécutive momentanée, qui apparaît en particulier lorsque les yeux s'arrêtent un instant entre leurs sauts brusques (saccades) ». ⁹

Frank Popper fait figurer la tradition de la « musique des couleurs » parmi les origines de l'art cinétique : dans les années 1930, le congrès « Son-Couleur » regroupe à Hambourg scientifiques et artistes autour du thème de l'audition colorée et des synesthésies artistiques. Les théories de la perception visuelle modernes furent très liées aux expérimentations sonores, Shepard justement menait ses recherches à la fois dans le domaine du visuel et dans le domaine du sonore, comme nous le verrons plus loin.

Déjà à l'époque du Bauhaus, donc avant qu'Albers commence à développer ses théories des couleurs, Kandinsky élabore aussi la sienne dans une vision synesthésique : pour Kandinsky les couleurs résonnent d'une certaine émotion. ¹⁰ « Pensez à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure. » ¹¹

Il conçoit véritablement ses tableaux comme des symphonies de « musiques colorées ».



Vassily Kandinsky,
Fugue, 1914
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle,
Photo Robert Bayer, © Adagp, Paris 2009

L'art abstrait s'inspire des travaux de recherche sonore en s'attachant à une traduction visuelle du son, comme le montrait l'exposition *Aux origines de l'abstraction* que nous avons déjà citée : « "L'œil musical" s'attache à la traduction visuelle du son et analyse le rôle décisif du modèle musical dans les sources de l'abstraction. Car la musique n'est pas seulement un art immatériel ; elle est aussi un langage qui se signifie en lui-même. Aussi bien est-ce vers la musique, art abstrait par excellence, que se tournent tout naturellement ceux qui souhaitent rompre le lien ombilical unissant la peinture à la représentation du « dehors ». La théorie ondulatoire, qui assimile les mécanismes de diffusion de la lumière et du son, confère à cette démarche une caution scientifique, donnant un sérieux appui aux nombreuses tentatives d'analogies entre sons et couleurs qui fleurissent dans les milieux romantiques et symbolistes. (...) La musique est, par ailleurs, un système combinatoire dont la structure fascine les peintres qui, de Friedrich à Mondrian, assimilent la toile à une partition. Mais plus que la forme, dans l'arabesque, c'est la couleur qui porte la résonance du visible. Les "corrélations entre sons et couleurs" poussent les peintres à concevoir leur toile comme des symphonies chromatiques. » ¹²

Peter Coffin aussi lie le visuel et le sonore, comme dans la pièce *Untitled (Piano, Fruits and Vegetables)*, réalisée en 2006, où il met en parallèle la gamme musicale et la gamme chromatique, reprenant le motif de l'arc-en-ciel, symbole des recherches optiques, comme nous l'avons évoqué.

Avec *Shepard-Risset Glissendo*, Peter Coffin combine la gamme illusionniste de Roger Shepard avec, à nouveau, la gamme colorée de l'arc-en-ciel. Roger Shepard a réalisé en 1964 une gamme de douze sons formés d'octaves et donnant l'impression de monter sans fin lorsqu'ils sont répétés.

Dans la gamme de Shepard, chaque note comporte six harmoniques (ce sont des ondes de fréquences multiples de la fréquence

fondamentale). L'amplitude des sons ayant des fréquences basses ou des fréquences élevées est faible alors que celle des fréquences moyennes est plus importante. Dans une telle gamme, lorsque l'on passe d'une note à la suivante, la fréquence de toutes les harmoniques qui composent cette note est augmentée. Dans un même temps, l'amplitude des harmoniques élevées diminue et celle des harmoniques basses augmente. Les sons les plus aigus finissent par disparaître alors que les sons graves prennent naissance. Après un cycle de douze sons, les harmoniques les plus hautes ont presque totalement disparu et une nouvelle harmonique plus basse est apparue très doucement. On est à nouveau au point de départ, malgré cela, la tonalité des notes semble toujours s'élever.



Peter Coffin,
Untitled (Piano, Fruits and Vegetables), 2006
Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Jean-Claude Risset est celui qui réalisa les ambitions d'Edgar Varèse (dont nous avons parlé dans le [Reflex précédent](#)) concernant un lien entre l'art et la science. Préoccupé par les limites et le seuil de nos perceptions auditives, ses créations électroniques utilisent des principes d'illusions sonores. La balance de Risset s'inspire de la tonalité de Shepard pour créer cette illusion qu'il appelle "glissando en spirale". À la différence de Shepard, dans la gamme de Risset il n'y a pas de temps mort entre chaque note. Nous avons l'impression d'une gamme infinie, ayant sans cesse une note plus haute que la précédente sans jamais trouver de fin.



1. John Gage, *Couleur & culture, usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, Thames and Hudson, 2008.

2. Albers, *Interaction des couleurs*, Hazan, 1963.

3. Sol LeWitt, *Phrases sur l'art conceptuel*, in Fabrice Raymond, Fabien Vallos, Gauthier Herrmann (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Mix, 2008.

4. [http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/)

5. Robert Morris, *Notes on sculpture*, (partie I, *Artforum* février 1966 ; partie II, *Artforum*, octobre 1966), in Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, pp.84-92.

6. Christophe Lalanne, université Paris 5-Descartes, cours.

7. Arnaud Pierre *Accélération optiques*, in Emmanuel Guigon, *L'Œil moteur : Art optique et cinétique 1950-1975*, catalogue d'exposition, 2005.

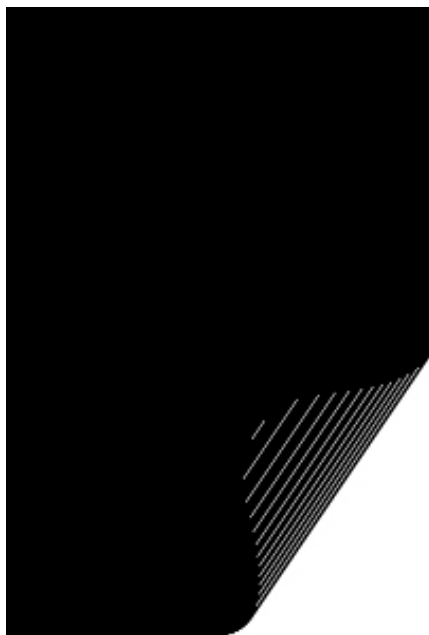
8. Ibid.

9. Ibid.

10. cf *Dimension acoustique et art cinétique in L'œil moteur*, ididem

11. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Éditions Gallimard, Paris, 1910.

11. Communiqué de l'exposition *Aux origines de l'abstraction*, Musée d'Orsay, 5 novembre 2003 - 22 février 2004.



Biblio-graphie...

En consultation à la Médiathèque d'Ivry (*), au centre de documentation du Mac/Val (#) et à la documentation du Crédac (♥)

1. Sur l'artiste

CATTELAN, Maurizio. *Peter Coffin: a heap of language*. In « Flash Art », Octobre 2007, n°256, pp.106-110.

ELEEY, Peter. *Peter Coffin: disparate models, abstraction and mysticism, curiosity and scepticism*. In « Frieze », Avril 2007, n°106, p.135.

FRANCKLIN, Catherine. *Michel Blazy, Tatiana Trouvé, Joe Coleman, Peter Coffin : Palais de Tokyo*, 1-6 mai 2007. In « Art Press », mai 2007, n°334, pp.75-76.

2. Le son dans l'art

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle*. Paris, Minerve, 1998. 306 p. (Musique ouverte).

BOSSEUR, Jean-Yves (dir.). *Le Sonore et le visuel : intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Paris, Dis Voir, 1992. 158 p.

DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*. Paris, Klincksieck, 2006. 192 p. (50 questions ; 30).

LACH, William. *Entends-tu ?* Paris, Seuil Jeunesse, 2006. 39 p. [à partir de 6 ans].

QUENTEL, Judith (dir.). *Accords excentriques : l'exposition, les œuvres, l'esprit des lieux*. Chamarande, Domaine départemental de Chamarande ; Rennes, Lieux communs, 2006. 3 vol. (29-43-29 p.).

VAN ASSCHE, Christine (dir.). *Sonic Process : une nouvelle géographie des sons*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2002. 311 p.

ZENOUDA, Hervé. *Les Images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains : de la correspondance à la fusion*. Paris, L'Harmattan, 2008. 332 p. (Champs visuels).

3. Approches scientifiques de la couleur et de la lumière

*# *La Science des couleurs*. In « Techniques et Documents pour la Classe », Octobre 2006, n°922. 54 p.

* *Le Secret des couleurs*. Conception multimédia : Thierry JORI. Carre multimédia. 1 CD-ROM. (Sciences pour tous).

* *Les Mystères de la lumière*. In « Techniques et Documents pour la Classe », Décembre 2003, n°866. 56 p.

ALBERS, Josef. *Interaction des couleurs*. Paris, Hagan, 2008, nouv. éd. 152 p.

* BONNEFOY, Yves. *Dessin, couleur et lumière*. Paris, Mercure de France, 1995. 311 p.

* BRUSATIN, Manlio. *Histoire des couleurs* (préface de Louis Marin). Paris, Flammarion, 1999. 191 p. (Champs, Arts).

* COLOMER, Henry (réal.). *Les Routes de la lumière*. Sept Vidéo, 1992. 2 DVD.

* CZECHOWSKI, Nicole. *Lumière : depuis la nuit des temps*. Paris, Autrement, série mutations n° 125, novembre 1991. 206 p.

DELOBBE, Karine. *La Couleur*. Mouans-Sartoux, PEMF, 2002. 33 p. (Histoire d'un art) .[à partir de 9 ans].

♥# GAGE, John. *La Couleur dans l'art*. Paris, Thames & Hudson, 2009. 223 p. (L'Univers de l'art ; 100)

* GOETHE, Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs : accompagné de trois essais théoriques*; (avec introd. et notes de Rudolf STEINER). Paris, Triades, 2000. 300 p.

* ITTEN, Johannes. *Art de la couleur : approche subjective et description objective de l'art*. Paris, Dessain et Tolra, 1988. 96 p.

LEHALLE, Evelyne & TARDY, Laurence. *Vision des couleurs et peinture*. Paris, Direction des Musées de France (DMF), 1990. 71 p.

MARX, Ellen. *Méditer la couleur*. Paris, Pierre Zech éditeur, 1989. 182 p.

MOLLARD, Claude (dir.). *La Couleur*. Paris, Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP), Delagrave édition, 2003. 126 p. (Cahiers philosophiques ; 96)

PASTOUREAU, Michel & SIMONNET, Dominique. *Couleurs : le grand livre*. Paris, Ed. du Panama, 2008. 129 p.

* THUAN, Trinh Xuan. *Les voies de la lumière : physique et métaphysique du clair-obscur*. Paris, Fayard, 2007. 796 p. (Le temps des sciences).

4. Répétition d'images, détournement et transformation d'objets, création d'illusions et perceptions sensorielles

Art, regard, écoute : la perception à l'œuvre. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000. 166 p. (Esthétiques hors cadre)

Les Années Pop. In « DADA » n°71, Janvier 2000. 49 p.

Tout est Dada. In « DADA » n°113, octobre 2005. 50 p.

BORILLO, Mario & SAUVAGEOT, Anne (dir.). *Les Cinq sens de la création : art, technologie, sensorialité*. Seyssel, Champ Vallon, 1996. 220 p. (Milieux).

CHAINE, Sonia. *L'Art en miroir*. Toulouse, Milan jeunesse, 2009. 57 p. [à partir de 6 ans].

CLOSKY, Claude. *200 bouches à nourrir*. Paris, BDV, 1994. 1 VHS (30 mn).

DECIMO, Marc. *Marcel Duchamp mis à nu : à propos du processus créatif*. Dijon, Les Presses du réel, 2004. 317 p. (L'Écart absolu).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image :*

question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris, Les Éd. de Minuit, 1990. 332 p. (Critique).

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe : écrits*. Paris, Flammarion, 1994, nouv. éd. 314 p. (Champs).

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris, Flammarion, 2008, nouv. éd. 154 p. (Champs : Arts ; 637).

DUROZOI, Gérard. *Ras le bol Warhol et Cie ! : contre la pauvreté des images*. Paris, Hagan, 2009. 124 p. (L'Art en travers).

♥* GUIGON, Emmanuel, PIERRE, Arnaud, DEZEUZE, Anna, & al. (dir.). *L'œil moteur : art optique et cinématique, 1950-1975*. Strasbourg, les Musées de Strasbourg, 2005. 304 p.

* HLADIK, Jean. *Illusions visuelles : magiques, divertissantes et scientifiques*. Paris, Ellipses, 2007. 256 p.

HEARTNEY, Eleanor. *Art & Aujourd'hui*. Paris, Phaidon, 2008. 440 p. (Beaux-arts).

JOST, François. *Le Culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 2007. 127 p.

* JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'Idiotie : art, vie, politique : méthode*. Paris : Beaux-arts éditions, 2003. 208 p. (Beaux-arts magazine-livres).

* NINIO, Jacques. *La science des illusions*. Paris, Odile Jacob, 1998. 209 p.

STEHLE-AKHTAR, Barbara & BIDENT, Christophe. Djamel Tatah. Arles, Actes Sud ; Paris, Paris-Musées, 2004. 126 p.

VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris, Galilée, 1989. 126 p. (L'Espace critique).

5. Le rapport entre art et sciences

ALLOUCHE, Jean-Paul. *Qu'est-ce qu'ils fabriquent ?* Bordeaux, Confluences, 2002. 245 p. (Cahiers art et science ; 7).

AMEISEN, Jean-Claude & BROHARD, Yvan. *Quand l'art rencontre la science*. Paris, Éd. de La Martinière, 2007. 176 p.

AMEISEN, Jean-Claude & BROHARD, Yvan. *Quand l'art rencontre la science*. Paris, Éd. de La Martinière, Inserm, 2009. 143 p..

BARBIN, Evelyne & LE NEN, Dominique (dir.). *Sciences & arts : représentation du corps et matériaux de l'art*. Paris, Vuibert, 2009. 190 p.

* CHANGEUX, Jean-Pierre (dir.). *La Lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui : art et science*. Paris, Odile Jacob, 2005

CLAIR, Jean (dir.). *L'Âme au corps : arts et sciences 1793-1993*. Paris, Réunion des Musées Nationaux (RMN), Gallimard, Electa, 2002. 559 p.

* CONTE, Richard (dir.). *L'Art contemporain au risque du clonage*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2001. 224 p. (Collection Arts et monde contemporain).

DANIELS, Dieter & SCHMIDT, Barbara U. *Artists as inventors*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2008. 237 p.

* DAUDEL, Raymond & LEMAIRE DE D'AGAGGIO, Nicole (dir.). *La Science et la métamorphose des arts*. Paris, Presses universitaires de France, 1994. 223 p.

* MOHEN, Jean-Pierre. *L'Art et la science : l'esprit des chefs-d'œuvre*. Paris, Gallimard, 1996. 160 p. (Découvertes Gallimard : sciences).

PUSLECKI, Jean-Marie (dir.). *Artistes, scientifiques, qu'est-ce qu'ils fabriquent ? Dialogues entre créateurs et chercheurs*. Bordeaux, CRDP d'Aquitaine, 2002. VHS (24 mn).

* SALEM, Lionel. *La Science dans l'art*. Paris, Odile Jacob, 2000. 208 p. (Sciences et art).

TOULOUSE, Ivan & DANETIS, Daniel (dir.). *Eurêka : le moment de l'invention : un dialogue entre art et science*. Paris, L'Harmattan, 2008. 309 p.

YOUNG, Jay & JENKINS, Martin. *Science et art : un livre en trois dimensions pour comprendre les rapports entre la science et l'art*. Paris, Seuil [jeunesse, 1999. n.p. (avec un guide). [à partir de 9 ans].

Expor- ma...

Elaine Sturtevant *The Razzle Dazzle of Thinking*

>>-> du 5 février au 25 avril 2010
Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris - 11, avenue du Président
Wilson - 75016 Paris

Peter Coffin

Galerie Emmanuel Perrotin - Paris
>>-> du 20 mars au 7 mai 2010
(www.galerieperrotin.com)

les Crédac- tivités :

Le Crédac vous propose comme à son habitude, pour les élémentaires, collèves et lycées, une visite de l'exposition, d'une durée d'une heure, adaptée au niveau de chaque groupe. Le rythme de la visite s'ajustera à celui de l'exposition et s'agrémentera de moments d'exercices ludiques et éducatifs.

Visites sur réservation.

Cette visite pourra être approfondie avec l'atelier *La couleur et son double*, un atelier d'une heure et demie, les lundis de 10h à 11h30 et de 14h30 à 16h et les mardis, jeudis et vendredis de 10h à 11h30, à effectuer dans un second temps après votre visite au centre d'art.

Dans la limite des places disponibles, pré-inscription conseillée auprès du Bureau des publics.

cpoulin.credac.galerie@ivry94.fr



«La couleur et son double»

Dans la droite ligne du travail de Peter Coffin, cet atelier se propose comme un laboratoire permettant de tester nos perceptions visuelles. Arc-en-ciel, illusions d'optique, spectres de couleurs seront abordés dans des constructions permettant de comprendre le fonctionnement de l'œil. Comme pour chaque atelier, ces expériences seront l'occasion de produire une forme artistique.

Exo

Objet en tant que tel, support de réflexion, lien entre le travail d'un artiste et son public, entre l'enfant et son parent, mais aussi entre l'enseignant et ses élèves, EXO est un livret-poster aux multiples fonctions.

Exo possède deux faces : d'un côté un ensemble de jeux et d'exercices permettant une approche à la fois ludique et pédagogique mais surtout plastique du travail de l'artiste, à faire en classe ou avec ses parents. De l'autre un poster de l'artiste exposé. Chaque enfant conserve son livret, pouvant s'il le souhaite, le ramener chez lui et l'afficher dans sa chambre. Exo c'est aussi ce petit bonus, le cadeau qu'on emmène avec soi, un petit morceau de Crédac...

Rendez-vous !

Art-Thé

Jeudi 11 mars 2010, à 15h30, en présence des médiateurs du centre d'art. Événement organisé en partenariat avec le Service-Retraité de la Ville d'Ivry-sur-Seine. 3 euros, sur réservation.

Crédacollation

Jeudi 15 avril 2010, de 12h à 14h en présence de l'équipe du centre d'art.

4 euros, sur réservation
Adhérents du Crédac : demi-tarif
-

Dimanche-Goûté

Dimanche 18 avril 2010 à 15h30, en présence des médiateurs.

Gratuit, sur réservation



Au cœur de la vie

Mardi 6 avril 2010, à 19h

Quelle est la place de l'artiste au sein de la société ? Quelles interactions l'activité artistique peut-elle développer avec une communauté ? Quels sont les liens entre art et écologie ? Qu'est-ce qu'une pratique artistique micropolitique ? Plus que jamais, l'art peut participer aujourd'hui au changement de la vie.

par Pascal Beausse

Entrée libre dans la limite des places disponibles
Durée 1h30


-
A la Médiathèque d'Ivry - Auditorium Antonin Artaud
152, avenue Danielle Casanova

-
Cycle organisé en partenariat par la Médiathèque d'Ivry et le Centre d'art contemporain d'Ivry-le Crédac

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac
93, avenue Georges Gosnat / 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06
www.credac.fr

Ouvert tous les jours (sauf le lundi) de 14h à 18h,
le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous, "entrée libre"
M° ligne 7, mairie d'Ivry (à 50 m du métro / 20 minutes de Châtelet)
Station Vélib : 1-3, rue Robespierre - métro Mairie d'Ivry (station double)

-
Le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.

Le Crédac est membre des réseaux  et



d.c.a



artnet.fr® LeJournal des Arts

M19

l'Officiel art21 KALEIDOSCOPE
GALERIES & MUSÉES