

I

Guide du visiteur

EXPOSITION

DÉ-MARCHES

BASSERODE, BALTHAZAR BURKHARD, WALKER
EVANS, HAMISH FULTON, RICHARD LONG,
SIGMAR POLKE, XAVIER VEILHAN, ANGEL
VERGARA SANTIAGO, GILLIAN WEARING

DU 1^{er} JUILLET AU 14 OCTOBRE 2012

*Musée international de la chaussure - Espace Visitation,
Romans*

A

C

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
La Collection en Rhône-Alpes

L'exposition *Dé-marches* offre un prolongement ou une introduction à la visite du Musée International de la Chaussure. Le visiteur est ainsi invité à poursuivre son « voyage » parmi des œuvres contemporaines présentées à l'Espace Visitation attenant au musée. En clin d'œil à l'univers de la chaussure et de la marche, les œuvres de Walker Evans et de Balthasar Burkhard bornent l'exposition.

L'exposition *Dé-marches* réunit des œuvres qui relèvent d'une relation forte et dynamique créée par les artistes avec leur environnement, qu'il soit urbain (Wearing) ou naturel (Fulton, Long). La marche comme acte artistique générateur de sens, la nature cérébralisée (Basserode) ou mise en scène (Veilhan), une cartographie subjective (Vergara), une relation organique au paysage (Polke) : tous les processus de création choisis par les artistes amènent le visiteur à une traversée poétique autant que critique, à une nouvelle rêverie, solitaire ou collective. Les démarches des artistes s'affirment comme des expériences, nomades, ouvertes, de vie et de connaissance.

ESPACE VISITATION - MUSÉE INTERNATIONAL DE LA CHAUSSURE

Chaque exposition à l'Espace Visitation est l'occasion de découvrir un artiste, une expression et un mouvement artistique nouveau, et d'exploiter des thèmes très variés pouvant interpeller non seulement les arts plastiques mais aussi l'histoire ou la littérature ...

De nouveaux projets et partenariats se dessinent pour les années à venir avec des institutions intercommunales, des réseaux régionaux et nationaux. L'ambition de la programmation est de faire valoir une culture du sens, tout en donnant du plaisir, en partageant une émotion et des interrogations avec un public le plus large possible.

L'inscription du musée dans le parcours d'expositions *Atmosphères* en 2011 a initié un partenariat au long cours avec l'Institut d'art contemporain.

Exposition organisée avec le concours de la Direction Académique de la Drôme.

L'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, VILLEURBANNE/RHÔNE-ALPES

Outil de création, d'expérimentation et de recherche pour l'art actuel, l'Institut d'art contemporain développe *in situ* (1200 m²), une activité d'expositions et de rencontres combinée à la constitution d'une collection d'œuvres au rayonnement international.

Il prolonge ses activités de recherches, *ex situ*, par la diffusion de sa collection dans l'ensemble de la région Rhône-Alpes, ainsi que sur l'ensemble du territoire national et international.

Né en 1958 à Nice (France). Vit à Lyon et à Paris (France).

Dès le début des années 1980, les œuvres de Basserode prennent la forme de sculptures, d'installations, de croquis ou encore d'environnements, et confrontent des matériaux naturels à des structures mobilières domestiques ou des objets de récupération. L'artiste s'appuie sur des phénomènes tels que l'éphémère, l'inversion ou la décomposition, et reconstruit un vocabulaire végétal, pour adopter une position critique envers le discours traditionnel qui oppose nature et culture. Il vise, par l'introduction d'éléments « organiques », à « cérébraliser » la nature, à montrer qu'elle fonctionne à l'image du cerveau humain.

Le travail de Basserode s'articule également autour de la question du nomadisme, et des notions étroitement imbriquées de temps, de nature et de mémoire, ainsi les *Mémoires mobiles vivantes* (1989) et leurs valises renfermant divers éléments végétaux ou minéraux et destinées à voyager autour du monde. Constitués de mots, d'images, de sons et de matières organiques, les processus lents mis à l'œuvre par l'artiste lui permettent de confronter sa propre mémoire à la mémoire universelle ou naturelle, comme expérience de l'humain.

Les relations entre la science, la nature et la culture intéressent Basserode. La production de séries de *Toupiés* a ainsi été l'occasion de reconsidérer notre conception du temps, à l'ère des nouvelles technologies.

Les réalisations récentes de l'artiste consistent notamment dans des photographies d'arbres traitées avec un logiciel informatique spécifique créé selon des indications précises. Des *Distorsions* – l'artiste nomme ainsi ces œuvres – sont

introduites dans les clichés éloignant toujours plus les formes obtenues des images originelles. Elles bouleversent alors les codes de la représentation auxquels nous sommes habitués et nous ramènent aux représentations du réel engendrées par notre époque, considérablement renouvelées par l'outil informatique.

La Forêt qui court (Dialogues) (1994-1998)

Il s'agit d'une œuvre produite lors de l'exposition *Basserode* présentée en 1997 à l'Institut d'art contemporain. Elle est composée de cinq mannequins dont l'artiste n'a conservé que la partie inférieure sur laquelle il a fixé des branchages et feuillages synthétiques en place de la partie supérieure.

Basserode commente ainsi l'œuvre, évoquant du même coup un des moteurs de sa conception de l'art et de ses modes de construction : « L'imaginaire supplante le rationnel, revisite le mythe de la caverne de Platon. Ce paysage, moitié humain, moitié végétal, est une réflexion critique sur le siècle des Lumières, le siècle de la Raison, en opposition avec le Romantisme en Allemagne. Entre la nature et la science, c'est la question du devenir de l'homme qui est posée. Par un processus de mutation, l'homme est ici le support, et la nature, feuillage ou plumage, la tête pensante ».

Aboutissement de cinq années de travaux préparatoires, cette installation conserve cependant, selon l'artiste, une part de vie inattendue : « Même si je pose une sorte de corset sur les choses, je leur laisse la liberté. L'installation vit et joue (...). Je vis avec cet imprévisible, je ne manie ni des concepts ni des objets de consommation. (...) Dans chaque pièce, des éléments vivent, d'autres meurent, c'est presque une histoire... ».

BALTHASAR BURKHARD

(1944-2010)

Balthasar Burkhard débute sa carrière en travaillant notamment avec Harald Szeemann, illustre commissaire d'expositions, qui lui confie en 1969 la documentation de sa célèbre exposition *When Attitudes Become Form*. La rencontre avec des artistes d'avant-garde l'incite à produire ses propres œuvres. Sa première proposition s'intitule *Toiles photographiques* (1969) et est le fruit d'une collaboration avec l'artiste suisse Markus Raetz.

Dès les années 80, il réalise des séries photographiques en noir et blanc de grand format dont les objets sont des fragments du corps humain, la faune et la flore, toujours présentés de manière frontale et dans un cadrage serré. Il joue sur les rapports d'échelle, accentue les ombres, souligne les qualités abstraites de certains sujets ou procède à des agrandissements.

La proximité du regard de Balthasar Burkhard, par exemple concentré sur le grain de la peau, permet alors au visiteur d'établir des correspondances immédiates entre le corps humain et les montagnes, les animaux ou les fleurs. Ses images font le lien entre le tout et la partie, l'unité et la fragmentation, et son œuvre, en se fixant parfois sur des détails, vise paradoxalement à les rattacher à la totalité de l'univers sensible dans une démarche encyclopédique.

L'alternance entre un cadrage volontairement neutre et une lumière extrêmement travaillée – contours émousés, pénombre pour certains détails et relief des objets – est révélatrice de la capacité de l'artiste à voir et à prendre en compte la part de mystère des choses et à tenter de la lever par l'énumération systématique et la concentration sur les détails.

Au cours des années 90, l'artiste ajoute à ses sujets de recherches les paysages naturels et urbains. Il réalise notamment une série autour des grandes métropoles vues d'hélicoptère ou des panoramas de la Namibie.

Der Fuss III [Le Pied III] (1983)

Le Pied III est issu d'une série de trois photographies représentant un même pied photographié selon trois points de vue différents : de profil, de trois quarts et de face. Ce traitement photographique du fragment de corps se réfère ainsi à une histoire du portrait.

L'œuvre s'inscrit pleinement dans la pratique de Balthasar Burkhard dont on retrouve ici les caractéristiques : un cadrage serré, l'emploi du noir et blanc, le choix d'un point de vue frontal et neutre et surtout un principe d'agrandissement.

A cela s'ajoute sa manière d'apporter au sujet traité un caractère pictural par l'emploi d'une lumière latérale forte qui projette une ombre et qui révèle le grain de la peau, la pilosité, les plis et creux du membre.

L'image invite à se focaliser sur une partie du corps humain, à porter un regard différent sur celui-ci en allant d'une perception première d'un fragment isolé vers la compréhension d'une entité plus grande et de la présence hors-champ d'un corps entier.

L'œuvre, par son caractère monumental et son parti pris très classique évoque autant la photographie d'histoire (qui inventoriait notamment les antiques et autres objets remarquables de l'histoire de l'art) que le *David* (1501-1504) de Michel-Ange, dont la jambe gauche a la même position.

ANGEL VERGARA SANTIAGO

Né en 1958 à Mieres (Espagne).
Vit et travaille à Bruxelles (Belgique).

Angel Vergara Santiago se fait d'abord connaître à la fin des années 1980 sous le nom de *Straatman*, l'homme de la rue, installé dans les lieux publics, recouvert d'un drap blanc, affairé à prendre des notes sur la typologie du lieu et sur ses mouvements. Grâce à cet accoutrement qui l'isole du monde extérieur, il opère une mise à distance et se met dans la position d'un observateur actif. Dissimulé sous sa toile blanche (seul reliquat de sa pratique picturale), il n'en est que plus visible aux yeux des passants, provoquant étonnements et interrogations sur l'étrangeté de sa mise en scène. Il affirme, dans cette position performative, sa volonté d'être dans le monde et de faire œuvre par l'expérience sensible des relations qui se créent entre lui-même et les autres, ou entre ces derniers en dehors de lui.

Plus tard, Angel Vergara Santiago se livre à des performances perturbant les contextes culturels officiels, déguisé en Roi, en *Vlaams Black* (flamand noir : référence critique au Vlaams Blok, parti d'extrême-droite flamand) ou transformant des galeries en cafés.

Angel Vergara fait appel au dessin, à la vidéo, à l'installation, à la performance, pour ouvrir le territoire de la peinture au champ social et politique. Figure emblématique d'une approche figurative débridée, il puise dans le flux de la vie, dans le foisonnement de l'activité humaine, la possibilité d'une peinture qui se fait dans le temps des images.

Sans titre (1995)

Les quatre dessins *Sans titre* sont réalisés respectivement dans deux bars, un sex shop et un bureau de poste. Ils appartiennent à la série *Actes et Tableaux* débutée dès la fin des années 80, confrontant l'artiste/*Straatman* couvert d'un drap blanc à des lieux publics. La performance est alors un moyen pour Angel Vergara Santiago de mettre en question la position de l'artiste peintre et son implication dans la société, en mettant son corps en tension entre deux mondes : le milieu artistique et le milieu populaire.

Réalisés avec des feutres, des crayons et des aquarelles, les dessins annotent en allemand, en français et en flamand les particularités du lieu et sa circulation. Dans son relevé des gestes, des trajets, des mouvements, l'artiste fait s'entremêler des lignes qui restituent une activité sociale, le moment particulier d'un environnement, fait de discussions, de pauses, de flux...

« On parle toujours de présence pour un tableau, il ne s'agit effectivement pas de représentation mais de présence. Je suis sorti dans l'espace public pour confronter directement des tableaux en acte, au monde » (Propos recueillis par Raya Baudinet, pour *Artenews*, N° 35, février 2007).

Né en 1946 à Londres (Angleterre).
Vit et travaille à Canterbury (Angleterre).

Formé à la Saint Martin School Of Art de 1966 à 1968, puis au Royal College of Art de Londres, Hamish Fulton développe une activité artistique singulière fondée sur la marche, renonçant ainsi définitivement à toute production d'objet d'art. Née de son intérêt pour la peinture de paysage, cette démarche radicale – « no walk, no art » [sans marche, pas d'art] – s'inscrit, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, dans de nouvelles pratiques de toute une génération d'artistes qui vont privilégier l'idée de l'art comme expérience.

Hamish Fulton a parcouru des dizaines de milliers de miles sur tous les continents de la planète – sur sa terre natale, en Ecosse et au Pays de Galles, puis en Irlande, en France, en Espagne, en Laponie, au Mexique, au Pérou, en Argentine, en Australie ou en Bolivie, et encore au Japon, en Inde ou au Tibet.

Pour Fulton, la marche entendue comme une œuvre d'art est incommunicable, et c'est avant tout sa rencontre avec le paysage qui est essentielle, le voyage étant conçu comme un acte de régénération et une expérience spirituelle. Opposé à toute altération de la nature, Fulton n'y laisse jamais aucune trace directe. Se considérant comme « artiste marcheur » plutôt que comme photographe, l'artiste restitue l'expérience de ses pérégrinations de manière fragmentaire, au moyen de photographies et de compositions typographiques qu'il présente comme des « sculptures mentales ».

Fulton s'intéresse également aux mots dans leur capacité à créer des « images » et accompagne ses photographies d'éléments de textes issus des notes prises au cours de ses voyages.

***Kutenai, Two Walks in the Alberta Rockies, 74 and 70 Miles, Canada, Summer 1976* [Kutenai, deux marches dans les Rocheuses de l'Alberta, 74 et 70 miles, Canada, Été 1976] (1976)**

En 1976, Hamish Fulton engage deux marches, l'une de 70 miles, l'autre de 74 miles, dans les Rocheuses de l'Alberta, une province du Canada située à la frontière de plusieurs cultures. *Kutenai*, le titre de la photographie, évoque le nom d'une langue locale, d'origine amérindienne actuellement parlée dans l'Idaho aux Etats-Unis, au Canada et en Colombie Britannique.

La prise de vue montre une parcelle de ciel à la croisée d'un flanc de montagne traversant l'image de haut en bas, et d'une rangée de sapins aux branches dégarnies qui strient progressivement l'image à l'horizontale. Malgré son format panoramique, la photographie ne révèle qu'une infime partie de l'espace et manifeste ainsi clairement sa valeur de fragment d'une expérience intangible de l'immensité.

Le titre purement descriptif renseigne sur le lieu et la durée de la marche. Son caractère énonciatif souligne la volonté de l'artiste de se concentrer sur les termes essentiels de l'expérience, sur la condition d'émergence des œuvres et sur la relation que l'artiste entretient avec le paysage. L'ampleur du parcours, la traversée physique d'une contrée « font image » et renvoient à la sensibilité méditative d'Hamish Fulton.

RICHARD LONG

Né en 1945 à Bristol (Angleterre) où il vit et travaille.

Après des études à la St Martin School of Arts de Londres, Richard Long choisit de faire de la terre entière son lieu de création et d'exposition. Pilier du Land Art, il a été amené à investir des territoires divers et reculés, dans sa volonté constante d'apposer l'empreinte éphémère de l'homme sur un site. Son travail se caractérise par la diversité des lieux qu'il choisit de parcourir et la simplicité des aménagements qu'il apporte : agencements de matériaux bruts trouvés au cours de ses promenades. Cependant, l'œuvre *in situ* est soumise à la reconquête par son environnement et aux dégradations climatiques. Seuls subsistent les photographies, les cartes et les textes de l'artiste comme traces pérennes.

Pièce manifeste de toute son œuvre, *A line made by walking* (1967) montre la trace au sol des allées et venues successives de l'artiste au fil d'une ligne imaginaire tracée au milieu d'un champ. Il explique : « Mon intention était de faire un art nouveau qui soit également une nouvelle façon de marcher : marcher en tant qu'art. »

Les photographies, dans lesquelles toute présence humaine est suggérée en hors-champs, consignent alors uniquement la trace littérale de la marche ou des sculptures réalisées en cours de route (par exemple : *A line in Sahara*, 1988).

Se revendiquant avant tout sculpteur, Richard Long intervient également dans l'espace institutionnel à partir de matériaux récupérés en extérieur.

En cercle, en ligne ou sur toile, l'agencement archaïque des éléments rapportés, sorte d'échos visuels aux sites préhistoriques ou à ces dispositifs rituels visant l'union de l'homme à son milieu, signale aussi l'ambiguïté d'un passage entre nature et culture.

« J'aime l'idée que l'art peut être réalisé n'importe où, peut être vu par quelques personnes ou ne pas être reconnu comme de l'art quand il est vu. Je pense que c'est une grande liberté pour l'art et le spectateur ».

Pine Tree Bark Circle [Cercle d'écorces de pin] (1985)

L'œuvre est composée de morceaux d'écorces assemblés pour former au sol un cercle parfait.

Tous les fragments proviennent du même arbre, un pin du château de Furstenau dans les Grisons où Richard Long avait été invité à séjourner par la galerie Buchmann en 1985. Son œuvre occupe au sol un espace autour duquel doit tourner le spectateur comme il tournerait autour de l'arbre. Les morceaux d'écorces témoignent d'un dépeçage très régulier du tronc : l'ensemble se présente comme un tout, sans hiérarchisation de ses parties consécutives.

Elle établit par ailleurs un lien entre les travaux « extérieurs » de l'artiste et ses réalisations « urbaines » pour lesquelles il fait appel à des matériaux soigneusement sélectionnés en fonction de leurs qualités propres.

Richard Long dit : « Pour moi, les cercles constituent un système ouvert qui peut capter n'importe quelle idée. C'est un thème constant dans mon travail. Je peux faire une marche en un cercle et je peux faire un cercle de pierre. Je peux faire un cercle avec de la boue. Je peux faire un cercle avec des mots. »

GILLIAN WEARING

Née en 1963 à Birmingham (Angleterre). Vit à Londres (Angleterre).

Pour Gillian Wearing, l'art doit susciter un regard neuf sur des réalités ordinaires et pour cela elle s'inspire des différents aspects de la société anglaise contemporaine. Elle aborde les tragédies de la vie quotidienne, les situations de crise, les états traumatiques et les troubles psychologiques, s'inscrivant ainsi dans une longue tradition iconographique et littéraire de Goya à Zola, en passant bien sûr par Dickens. Elle puise son inspiration dans la vie sociale de la ville de Londres qu'elle considère comme cosmopolite et fascinante.

Elle transforme au moyen de photographies ou de films vidéo le banal anonyimat d'une existence urbaine en une documentation des comportements privés et sociaux. Gillian Wearing s'intéresse à la notion de portrait, à l'altération des états de conscience, elle précise d'ailleurs qu'elle ne s'intéresse pas à la vie de tous les jours, mais davantage aux gens : « Une grande partie de mon travail consiste à questionner les vérités admises ».

Ainsi, elle estime que ses œuvres sont plus proches des documentaires télévisuels et des reportages journalistiques que de l'art. Son travail repose sur un consensus au sein duquel elle estime ne pas exploiter ses sujets, mais au contraire leur donner du pouvoir. Elle fut très influencée par les documentaires télévisuels des années 70 dont *Seven up* (Michael Apted, 1964) et *The Family* (Franc Roddam et Paul Watson, 1974). Elle s'attarde aussi sur les mécanismes et les effets de la publicité, qui tente d'homogénéiser les désirs et le quotidien.

Elle cite, en outre, Diane Arbus, photographe américaine des années 40 à 60, connue pour ses portraits

de personnes marginalisées. Cette influence est l'occasion d'une remise en question de la place de l'artiste : « Plus vous êtes spécifique à votre sujet et au sujet des choses que vous choisissez de photographier, plus vous êtes universel ».

Dancing in Peckham [Danser à Peckham] (1995)

Si elle favorise la place des anonymes dans ses œuvres, Gillian Wearing n'hésite pas cependant à se mettre en scène. Ici, elle danse à l'entrée du centre commercial Peckham, situé au sud de Londres.

Pour réaliser cette performance filmée, Gillian Wearing a mémorisé au préalable deux morceaux de musique de styles très différents : le tube disco *I Will Survive* de Gloria Gaynor et le rock'n'roll *Smell Like Teen Spirit* du groupe Nirvana. Au cœur de la galerie marchande, elle se lance dans une série de pas de danse, sans aucune musique audible pour les passants. Spectateurs d'une transe musicale au travers des seuls mouvements corporels de l'artiste, ils sont partagés entre la curiosité, l'amusement, l'embarras et une tentative d'indifférence.

Pour cette œuvre, Gillian Wearing s'est inspirée d'une anecdote. Alors qu'elle assistait à un concert de jazz, elle aperçut dans la foule une femme « déchaînée » : « Elle était comme « séparée ». Elle ne dansait pas du tout de manière synchronisée avec la musique ». L'artiste choisit de rejouer cette scène, de présenter à travers son propre corps le portrait de cette inconnue : « Il m'arrive de rencontrer des personnes qui s'inscrivent dans ma mémoire pour toujours ».

A la fois autoportrait et portrait d'une rencontre fortuite, *Dancing in Peckham* questionne le rapport aux autres, à soi et aux espaces.

XAVIER VEILHAN

Né en 1963 à Lyon (France).
Vit à Paris (France).

Xavier Veilhan émerge au début des années 1990 sur la scène artistique dans des expositions de groupe avec Pierre Huyghe et Pierre Bismuth. Hantée par des thèmes classiques (le paysage, la figure humaine, l'animal...), l'œuvre de Xavier Veilhan se développe à travers des formes simples et librement transcrites sur divers médiums : photographie numérique, sculpture, peinture, vidéo et installation. L'artiste organise le télescopage de différentes esthétiques et conçoit des mises en scène qui ressuscitent des genres désuets tels que la peinture d'histoire, et brouillent les frontières entre peinture et photographie.

De 1988 à 1993, il réalise des peintures à l'huile où l'objet est reproduit sur fond blanc, immédiatement identifiable (*Pigeons*, 1990, *Carabine*, 1993...). Parallèlement, il crée des répliques tridimensionnelles en polyuréthane, souvent à l'échelle, qui jouent sur la couleur (uniforme) pour produire une tension entre reproduction et abstraction (*Sans titre (les animaux)*, 1990, *Sans titre (le studio)*, 1993...). Il réalise ensuite des silhouettes de monuments en contreplaqué, des sculptures grandeur nature de policiers ou de gardes républicains (dans les coloris d'origine, de 1993 à 1995). C'est à partir de 1997 qu'il crée à la fois des environnements (*La Forêt*, 1998, *La Grotte*, 2000), des projets (*La Ford T*, 1999, reconstitution exacte d'une Ford T de 1923) et des « tableaux » réalisés à l'aide d'images photographiques numérisées. Xavier Veilhan fait appel à une culture aujourd'hui figée dont il redynamise les images par une mise en forme et un point de vue résolument modernes, les rendant quasiment atemporelles.

La Clairière (1998)

En 1998, l'Institut d'art contemporain invite Xavier Veilhan à imaginer une nouvelle œuvre pour l'exposition *Côté Sud... Entschuldigung*. L'artiste crée l'œuvre panoramique *La Clairière* composée de dix-neuf panneaux de photographies couleur re-traitées recto-verso selon un procédé numérique, plastifiées et agrafées sur châssis de bois. Une entrée permet au spectateur de pénétrer dans cette structure circulaire, et dans un récit étrange et intemporel composé de divers personnages : quatre singes, trois cow-boys dont l'un semble mort et un corbillard tiré par un cheval lui-même conduit par un squelette.

Si le dispositif et la scène imaginés par Xavier Veilhan s'inspirent directement du panorama – genre pictural du XIX^e siècle relevant plus de l'industrie du divertissement que des beaux-arts – ils sont toutefois résolument ancrés dans une esthétique contemporaine : envers du décor visible, structure mise à nu et immersive.

« A propos de *La Clairière*, Xavier Veilhan parle "d'accélérateur de particules" soutenant la capacité de cette installation à condenser dans un même dispositif un commentaire sur les notions de cycle, de temps, de loisirs, de conquête, de progrès et d'évolution » (David Perreau, *Xavier Veilhan*. Paris : Hazan, 2004, p. 11).

SIGMAR POLKE

(1941 – 2010)

Sigmar Polke est né en 1941 à Olesnica, en Silésie, au sud-ouest actuel de la Pologne. En 1945, pour fuir l'offensive russe dirigée vers le pays, Polke et sa famille émigrent en Allemagne de l'est où ils passeront plusieurs années. Ils rejoignent Berlin ouest en 1953 avant de s'établir finalement à Düsseldorf où Sigmar Polke intègre, à 20 ans, la Kunstakademie. Il fonde alors, avec Gerhard Richter, le groupe du « réalisme capitaliste » : une réponse ironique au « réalisme socialiste », l'art officiel russe de l'époque, et au Pop art, relais des nouvelles icônes capitalistes.

L'œuvre de Sigmar Polke se caractérise, dans un premier temps, par la variété des techniques utilisées. « La compréhension d'un artiste est vaste (...). Il ne se borne pas à une technique unique. Quand il a comme moi la maîtrise des matériaux, il peut s'autoriser des changements, il peut choisir pour chaque œuvre la bonne technique. » Des techniques qu'il n'hésite pas à croiser ou à soumettre, au sein d'un même support, à différentes formes d'expérimentations. De ces toiles hybrides, où les agrandissements d'images publicitaires surgissent d'aplats de matières expressionnistes, Sigmar Polke semble proclamer une sorte d'instabilité de l'œuvre : l'inasservissement même de ses composants à la toile et au motif. « Les mélanges de matériaux sont instables et délétères (...). Ils craquellent, ils jaunissent et tombent en poussière. Corrosifs et acides, ils attaquent les pigments de la toile, ils la rongent et détruisent efficacement l'image à la fabrication de laquelle ils devraient collaborer ».

Le travail de Sigmar Polke oscille ainsi entre la dimension sociétale de ses représentations (qu'il puise dans un patrimoine culturel historique ou dans l'iconographie populaire contemporaine) et la mise sous tension permanente des matériaux, faisant de chaque œuvre l'unique résultat d'une succession de manipulations.

Les Olgas (1981)

En parallèle à sa production picturale, Sigmar Polke travaille et expérimente dès les années 1960 la photographie en détournant des images journalistiques ou en incluant dans ses toiles des fragments de clichés. Il profite aussi de ses nombreux voyages en Asie centrale, à Paris, New York et São Paulo pour réaliser des témoignages photographiques. La technique l'intéresse particulièrement : il peut ainsi jouer de principes de surexpositions et d'infiltration de la lumière dans les négatifs. Il a pu employer par ailleurs des produits photochimiques sur ces toiles pour créer des tableaux variant en fonction de la lumière et de la température.

Les Olgas est une série de onze photographies. Imposantes roches rouges surplombant une végétation dense, il s'agit de clichés de falaises sacrées de la plaine centrale du désert australien dont les fissures des parois sont capturées depuis la vallée, parfois sous différents points de vue, ou agrandies au tirage.

Vénérées par les Aborigènes, les falaises ont une apparence polysémique (un repli dans la pierre semble dessiner un sexe féminin) dont jouent les images, qui exacerbent également une forme de matérialité. En détournant les images de leur réalité première, Sigmar Polke questionne l'ambiguïté de la notion de représentation.

WALKER EVANS

(1903 – 1975)

Walker Evans est une figure majeure de la photographie américaine du XX^e siècle et du « style documentaire », qui se définit comme une approche objective et naturaliste du médium. Sa première campagne officielle date de 1930 et a pour objet des maisons victoriennes menacées de destruction dans les environs de New York et Boston. On y décèle déjà l'influence de l'approche précise et archivistique d'Eugène Atget, un des modèles revendiqués de Walker Evans. L'expérience fondatrice de sa pratique se déroule dans le cadre de la Farm Security Administration entre 1935 et 1938. Cette mission, effectuée sur la demande du gouvernement Roosevelt pendant les années de la Grande Dépression, a pour but de témoigner des conditions de vie des populations pauvres du Sud des États-Unis.

En 1936, il réalise un autre fameux reportage avec l'écrivain James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men* (Louons maintenant les grands hommes), qui paraîtra en 1941 sous la forme d'un livre. En 1938 se tient *American Photographs*, première exposition personnelle d'un photographe organisée au MoMA. Evans réalise lui-même l'accrochage et l'ouvrage éponyme, aujourd'hui considéré comme un classique du journalisme photographique. De 1939 à 1947, il travaille essentiellement à New York, en témoigne *The Passengers* (1938-1941), clichés des usagers du métro pris par un Leica dissimulé sous son manteau, mais aussi à Chicago et Détroit. Entre 1943 et 1945, il écrit des critiques pour le *Time Magazine* avant de rejoindre *Fortune*, dont il sera un collaborateur régulier jusqu'en 1965, date à laquelle il devient enseignant à l'université de Yale.

Par son amplitude et sa rigueur, son travail a eu une influence décisive sur des photographes tels que Lee Friedlander et Lewis Baltz, mais aussi sur des artistes contemporains comme Sherrie Levine dont la célèbre série *After Walker Evans* confère aux images du photographe le véritable statut d'icônes modernistes.

Sans titre, 1936

Walker Evans effectue en 1936 un voyage à Hale County en Alabama avec son ami et écrivain James Agee, à la demande du magazine *Fortune*. Le reportage *Let Us Now Praise Famous Men* entend œuvrer à la prise de conscience par le public du drame économique et humain que traverse le pays.

La photographie *Sans titre (chaussures)* est l'un des nombreux clichés pris par Walker Evans durant son séjour au sein de la famille Burroughs de fermiers. Elle illustre de façon exemplaire sa conception du médium, qui est celle d'un témoignage documentaire, et par là d'une sauvegarde, de la culture vernaculaire. L'attention qu'il porte à cette paire de bottes (celle de Floyd Burroughs, le père de famille) se lit à la fois comme un pur enregistrement des conditions matérielles dans lesquelles vivent ces familles pauvres du Sud, mais aussi comme l'action du travail sur l'homme. Fasciné par l'usure, le délabrement et l'abandon, Walker Evans développe sa vision singulière du médium photographique : traduire l'essence même de la vie ordinaire.

DÉ-MARCHES

BASSERODE, BALTHAZAR BURKHARD, WALKER EVANS, HAMISH FULTON,
RICHARD LONG, SIGMAR POLKE, XAVIER VEILHAN, ANGEL VERGARA
SANTIAGO, GILLIAN WEARING

DU 1^{er} JUILLET AU 14 OCTOBRE 2012

Musée international de la chaussure - Espace Visitation, Romans (Drôme)

HORAIRES D'OUVERTURE

En juillet et août du lundi au samedi de 10h à 18h.

En septembre du mardi au samedi de 10h à 18h.

Dimanche et jours fériés de 14h30 à 18h.

Accueil des groupes sur rendez-vous.

TARIFS

Entrée libre

RENSEIGNEMENTS

Musée international de la Chaussure - Espace Visitation

Rue Bistour

26100 Romans-sur-Isère

Tél. 04 75 05 51 85 / www.ville-romans.com

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, VILLEURBANNE/RHÔNE-ALPES

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

Tél. 04 78 03 47 00

Site internet : www.i-ac.eu

Contact : Chantal Poncet, chargée de diffusion en Rhône-Alpes

c.poncet@i-ac.eu

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Rhône-Alpes),
du Conseil régional Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne

**INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN**
La Collection en Rhône-Alpes