



CENTRE PHOTOGRAPHIQUE D'ILE-DE-FRANCE

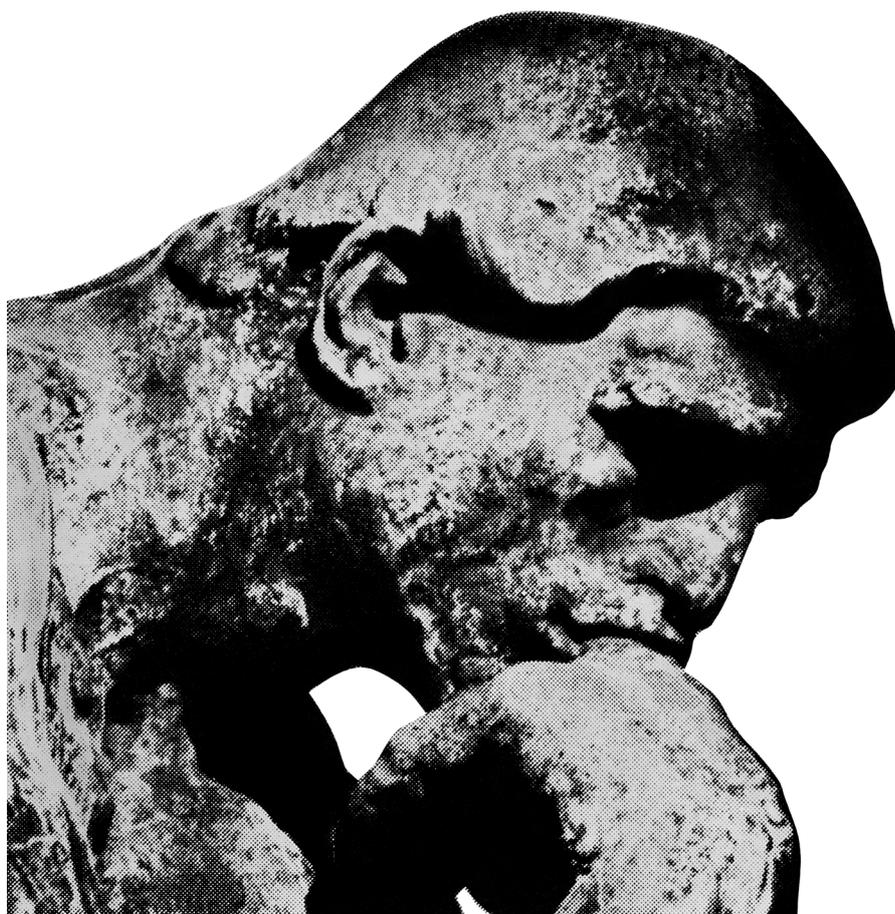
DOSSIER DE PRESSE - Septembre 2023

Place(s)

Victor Burgin

Du 14 octobre 2023
au 21 janvier 2024

Victor Burgin, Think About It, 1976, courtesy of l'artiste et de la galerie Thomas Zander, Cologne



It's worth thinking about . . .

To finance the system of conspicuous expenditure, an extraordinary credit network has been set up, which, when considered, reveals much of our real class situation. The earners of wages and salaries are alike in this, that most of them become quickly involved in a system of usury which spreads until it is virtually inescapable.

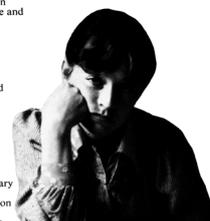
How many supposedly middle-class people really own their houses, or their furniture, or their cars? Most of them are as radically unpropertied as the traditional working class, who are now increasingly involved in the same process of usury.

In part it is the old exaction, by the propertied, from the needs of the unpropertied, and the ordinary middle-class talk of the property and independence which make them substantial citizens is an increasingly pathetic illusion.

One factor in maintaining the illusion is that much of the capital needed to finance the ordinary buyer comes from his own pocket, through insurance and the like, and this can be made to look like the sensible process of accumulating social capital.

What is not usually noticed is that established along the line of this process are a group of people using its complications to make substantial profit out of their neighbours' social needs.

As we move into this characteristic contemporary world, we can see the supposed new phenomenon of classlessness as simply a failure of consciousness.



**Class consciousness
think about it**

CONTACT PRESSE :

Francesco Biasi – T. 01 64 43 53 91 / francesco.biasi@cpif.net

LE PROJET D'EXPOSITION

• Rencontre presse

Vendredi 13 octobre à partir de 11h

En présence de l'artiste

Navette gratuite au départ de Paris, place de la Bastille, sur réservation auprès de Francesco Biasi :
01 64 43 53 91
francesco.biasi@cpif.net

• Vernissage

Samedi 14 octobre à 15h

En présence de l'artiste

Navette gratuite au départ de Paris, place de la Bastille, sur réservation

• Rencontre dialoguée

Samedi 2 décembre à 15h

En présence de l'artiste et de Pia Viewing

Navette gratuite au départ de Paris, place de la Bastille, sur réservation

Place(s) présente un ensemble de pièces emblématiques de l'artiste et théoricien, figure majeure de la scène artistique internationale, Victor Burgin (1941, Royaume-Uni). L'exposition, qui se déroule en parallèle de la monographie au Jeu de Paume à Paris intitulée *Ça*, retrace l'évolution décisive de ses recherches entre 1976 et 1984. Ainsi, après une période de réappropriation d'images publicitaires, l'artiste réalise ses photographies en noir et blanc adoptant l'esthétique de la *Street photography*. Associant textes et images, sa démarche se développe autour de questions telles que la lutte des classes ou la différence de genre. Étroitement liée à l'analyse critique des politiques de représentation et de fabrique d'idéologie, elle explore le développement multiforme de la conception d'image.

Réalisées entre 1976 et 1984, les pièces présentées font état d'une recherche artistique qui, ancrée dans la réalité sociale, répond à une intention d'analyse et de déconstruction des façons dont – consciemment ou pas – nous représentons le monde. Victor Burgin emploie deux des vecteurs de narration par excellence, l'image et la parole, en développant une pratique qui trouve son aboutissement formel dans l'association de photographies et de textes.

Il propose ainsi un contre-discours qui déjoue et rejoue les codes idéologiques. Il le fait selon des stratégies évolutives, fruits d'un questionnement qui ne cesse de s'enrichir.

Entre 1973 et 1976, en réaction à la surabondance de photographies, Victor Burgin développe une pratique basée sur la réappropriation. Il réutilise des images commerciales et conçoit des textes en empruntant les codes de la publicité. Mettant l'accent sur les contradictions de la société capitaliste, ses pièces cherchent à éveiller le regard critique du spectateur et sa conscience de classe (comme on peut notamment le ressentir dans *Think about it*, 1976).

Cependant, à partir de 1976, l'artiste décide de réaliser lui-même ses images pour une plus grande liberté d'action. Il puise ainsi dans le répertoire stylistique de la *Street photography* (comme à titre d'exemple dans la série *King's Road*, 1976 – 84) qu'il considère comme l'une des expressions photographiques par excellence. En parallèle, si la combinaison de textes et d'images demeure, elle s'appuie désormais sur un jeu d'associations faisant appel à l'inconscient. La réflexion de Victor Burgin, qui s'appuyait notamment sur la lecture de Roland Barthes, s'enrichit des apports de la psychanalyse. Autrement dit, il souhaite dorénavant dévoiler « l'inconscient des images ». Cela correspond à un déplacement des interrogations qui glissent de la représentation du fait politique aux politiques de représentation.

Au même moment, un autre changement se produit touchant aux thèmes investis. Victor Burgin, jusque-là attentif aux inégalités de classe, se saisit plus spécifiquement de celles liées au genre.

Il traite ainsi de questions étroitement liées entre elles telles que le patriarcat, la construction de la subjectivité et la sexualité (comme en atteste notamment *Zoo 78*, 1978).

Enfin, dès cette période, au sein de ses œuvres, il accorde une importance centrale aux lieux. Ici, il s'agit principalement du milieu urbain comme dispositif, par exemple la ville de Lyon ou Grenoble dans les séries *In Lyon*, 1980 et *In Grenoble*, 1981. Ainsi, comme son titre le suggère, cette exposition pourrait s'apparenter à une déambulation à travers la ville et ses rues envahies d'images. Les pièces de Victor Burgin semblent alors se situer dans un territoire dual, donnant toujours à appréhender aussi bien un espace physique qu'un espace psychique.

L'ARTISTE

Depuis la fin des années 1960, Victor Burgin s'est imposé à la fois comme un artiste influent et comme un théoricien renommé de l'image fixe et animée.

Burgin s'est fait connaître à la fin des années 1960 comme l'un des initiateurs de l'art conceptuel. Dans les années 1970, son travail consiste principalement en de grandes séquences photographiques encadrées, comportant des textes imprimés juxtaposés ou superposés à l'image. Au début des années 1990, il se tourne vers la vidéo numérique, saisie du point de vue de la photographie - il s'intéresse notamment à la relation entre la stase et le mouvement.

Dans l'ensemble de son œuvre, Burgin porte une attention constante à l'espace « entre » le spectateur et l'objet - au monde « réel » vu à travers le prisme de la narration, de la mémoire et du fantasme.

Ses œuvres font partie des collections de musées renommés tels que le Museum of Modern Art de New York et la Tate de Londres.

Victor Burgin est représenté par la galerie Thomas Zander (Cologne), Galleria Lia Rumma (Milan et Naples) et Cristin Tierney Gallery (New York).

Pour une biographie complète, consulter le site <https://www.galeriezander.com/artists/66235/victor-burgin/works/>

LES PARTENAIRES

Victor Burgin et le Centre Photographique d'Île-de-France remercient la galerie Thomas Zander (Cologne) et le Musée de Grenoble.

Les partenaires du CPIF



LE ŒUVRES

Introduction

Je me suis mis à la « photographie » à partir d'une formation en « art », à une époque, la fin des années 1960, où le monde de l'art tenait l'expression « photographie d'art » pour un oxymore. Ce qui m'intéressait dans la photographie, c'était la place qu'elle occupait dans la vie quotidienne. Dans les journaux, les magazines, la publicité, les photos de famille, etc., elle jouait – et joue encore – un rôle fondamental dans la formation des idées, des croyances et des valeurs en fonction desquelles les gens vivent. L'utilisation de la photographie dans mes œuvres destinées aux galeries d'art et aux musées m'a donc permis de faire dialoguer ma pratique des arts visuels avec un aspect significatif du processus sociopolitique. En outre, cela exigeait que, dans ma réflexion critique sur ma pratique, je prenne en compte un monde au-delà du « monde de l'art ».

Victor Burgin, *The Camera: Essence and Apparatus*, Londres, MACK, 2018, p. 9

Think About It, 1976

Tirage argentique noir et blanc, encadré
120 x 160 cm

L'ensemble de mes œuvres des années 1973-1976 relevaient de ce que l'on appelle aujourd'hui l'« appropriation d'images ». J'y recyclais l'imagerie de la publicité et reproduisais son discours. Il s'agissait notamment de déconstruire la séparation idéologique entre l'intérieur et l'extérieur de la galerie. D'une part, l'œuvre accrochée au mur de la galerie s'apparentait au type de constructions image-texte que l'on peut trouver dans la rue et dans les magazines. D'autre part, je réalisais des œuvres qui étaient effectivement placées dans la rue et dans des magazines

Victor Burgin, *Between*, Londres, Blackwell/ICA ; MACK, 2018, p. 12).

Dans un premier temps, j'ai abordé la photographie avec l'idée qu'il existait déjà plus qu'assez de photos dans le monde. Au lieu de produire de nouvelles photographies, je m'étais donné pour projet de recontextualiser celles qui existaient déjà. J'ai ensuite décidé de réaliser mes propres photographies, pour deux raisons. Tout d'abord, il m'était devenu particulièrement ennuyeux de parcourir d'énormes piles de magazines à la recherche des images appropriées à m'approprier. Mais il y avait aussi autre chose : j'avais commencé à enseigner la théorie à des étudiants en photographie, et j'éprouvais le besoin de savoir ce qu'ils savaient dans leur pratique. Parmi les diverses formes de pratique de la photo, j'ai opté pour la « photographie de rue », parce qu'elle est spécifique à la photographie, en ce sens qu'aucune autre forme de création d'images ne peut rivaliser avec la capacité de l'appareil à enregistrer l'apparition fugitive d'un instant.

Victor Burgin

Zoo, 1978

8 dytiques, tirages argentiques noir et blanc, encadrés
82 x 104 cm chaque élément

Cette œuvre traite de Berlin tel que tout le monde le connaît, même sans jamais y être allé : le Berlin du Mur, de l'enfermement, de l'isolement ; le Berlin des années 1920, réputé pour sa « décadence », sa sexualité débridée, son cosmopolitisme. J'y évoque moins la ville réelle que la « ville de l'esprit ». Les années 1920 sont abordées à travers des références à un livre de Victor Chklovski, *Zoo*. Lettres qui ne parlent pas d'amour, qu'il a écrit pendant son exil à Berlin en 1923. Quant à l'idée d'enfermement, j'ai découvert, quand je me suis rendu à Berlin, que le centre, où se trouve la gare principale, s'appelle « Zoo », *zoologischer Garten* – le zoo proprement dit longe la gare –, et que, tout autour, dans la même zone, il y a ce que l'on appelle des « peep-shows », ces spectacles dans lesquels une fille nue danse sur une scène tournante entourée de cabines où l'on peut entrer et avoir un bref aperçu de la fille quand on met une pièce dans une fente. Bien sûr, pas très loin de là, il y a le Mur et des hommes armés qui surveillent les environs à travers des fentes découpées dans des caissons de béton. Je m'intéressais aux liens potentiels entre les différentes formes de surveillance. Si l'on se tourne vers la psychanalyse, on constate que Freud rattache le voyeurisme au sadisme – la « pulsion d'emprise » est une composante de la « scopophilie », le plaisir érotique lié à l'acte de regarder : ce regard-là est un regard d'emprise, qui apporte une gratification sexuelle, et, dans notre société, il a pour principal objet la femme. C'est pourquoi, dans cette œuvre, je prends la surveillance oppressive qui s'exerce sur les femmes dans notre société comme la forme la plus visible et la mieux admise socialement de la surveillance plus insidieuse de la société dans son ensemble par les institutions d'État. Le texte imprimé sur cette photographie décrit la structure du panoptique – une prison où tous les détenus peuvent être surveillés depuis une tour centrale, bâtiment dont Michel Foucault a fait la métaphore des formes contemporaines de la société sous surveillance

Between, p.78

King's road, 1976 - 1984

9 tirage argentiques noir et blanc, encadrés
46 x 61 cm chaque

Pendant plusieurs années, j'ai vécu à proximité de King's Road, dans le quartier londonien de Chelsea. J'ai été frappé par la juxtaposition entre cet homme à l'apparence de conservateur type, qui se trouvait à bord du bus descendant King's Road, et la manchette du journal qu'il lisait. Pendant deux ans, entre 1976 et 1978, les ouvrières asiatiques des laboratoires photographiques de Grunwick ont mené bataille pour faire reconnaître leur syndicat. La défaite par laquelle s'est soldée leur lutte préfigurait l'avènement du thatchérisme et le déclin du pouvoir des syndicats au cours de la décennie suivante. Dans cette œuvre, un triptyque composé d'images de personnes en train de lire le journal sur King's Road en 1976 est juxtaposé avec des photos que j'ai prises dans cette même rue par une après-midi de l'été 1984.

Victor Burgin

In Lyon, 1980

3 triptyques, tirages argentiques noir et blanc et textes, encadrés
53.5 x 67 cm chaque élément

In Lyon se compose de trois panneaux agencés en trois triptyques. La dernière partie de chaque triptyque consiste en un panneau de texte, et les deux premières parties en des images photographiques. Chacun des trois panneaux de texte contient trois paragraphes dont chacun est un fragment d'un discours différent – narratif, psychanalytique et historique. La structure intégralement tripartite de l'œuvre cartographie la structure géographique fondamentale de la ville – bâtie à la confluence de deux fleuves, Lyon se divise effectivement en trois parties. De plus, les principales caractéristiques de son architecture commémorent trois moments précis de son histoire : les bâtiments de l'époque romaine mis au jour grâce à de vastes chantiers de fouilles (Fourvière) ; le quartier, mieux préservé encore, datant du Moyen-Âge et de la Renaissance (Vieux Lyon) ; et le centre commercial à la « contemporanéité » agressive (Part-Dieu). Le récit et son commentaire psychanalytique proviennent d'un article écrit par Freud en 1915 – « Un cas de paranoïa qui contredisait la théorie psychanalytique de cette affection ». J'ai réécrit l'article, je l'ai condensé et j'y ai changé quelques détails, pour que le récit et le commentaire puissent se déployer en parallèle et en trois « moments » distincts. Le discours historique provient d'une histoire de Lyon et se divise, comme je l'ai dit précédemment, en trois époques, romaine, médiévale/renaissante et moderne.

Between, p.86

In Grenoble, 1981

5 tirages argentiques noir et blanc avec textes, encadrés
50.8 x 60.9 cm chaque (version anglaise)

6 tirages argentiques noir et blanc avec textes, encadrés
50.8 x 60.9 cm chaque (version française)

Après l'œuvre que l'on m'avait invité à réaliser à Lyon, le Musée de peinture et de sculpture de Grenoble m'a commandé une œuvre qui devait établir un lien entre sa collection du XVIIe siècle et la ville contemporaine. Pendant de nombreuses années, la municipalité était socialiste, et son projet de rénovation urbaine le plus ambitieux fut d'édifier une ville satellite à la périphérie du vieux Grenoble, sur un beau site entouré de montagnes. Le paysage de « Villeneuve » fut conçu avec soin et doté de lacs artificiels : ce devait être une utopie socialiste. Dans mon œuvre, j'ai décidé de juxtaposer cette utopie à une autre, le paysage de Claude le Lorrain appartenant aux collections du musée. Il existe deux versions de *In Grenoble*. La principale différence entre les deux réside dans le texte, bien qu'il y ait aussi de légères variations dans les images. Dans la version originale française, le ton est à dominante sociohistorique. La version anglaise est, quant à elle, d'inspiration psychanalytique. Dans un ouvrage qu'il fait paraître en 1900, *L'Interprétation du rêve*, Freud décrit son rêve de l'« oncle Josef », l'un des plus simples du livre sur le plan de sa structure manifeste : la première partie du rêve est une pensée, la seconde une image. J'ai conservé cette structure, en l'inversant, pour régir la forme des légendes. Lorsqu'il analyse ce rêve, Freud emploie – et il le fera ailleurs – l'exemple des photographies composites réalisées par Francis Galton pour traduire l'idée de « condensation » onirique : Galton superposait les images de différents membres d'une même famille pour faire ressortir des traits communs. L'image onirique du visage de l'oncle Josef est en réalité « un visage vu à travers un autre visage ». C'est précisément ce que je fais dans cette œuvre : je vois le tableau du Lorrain à travers Grenoble, et Grenoble à travers le tableau du Lorrain, mais ces deux images doivent passer au prisme de ma propre histoire – l'histoire de la construction d'un sujet masculin à partir de son opposition supposée au « féminin ».

Between, p. 100, 109

20 tirages argentiques noir et blanc avec textes,
encadrés
51,5 x 61,3 cm chaque

Hôtel Latône, 1980

Le point de départ d'*Hôtel Latône* est simple : un homme et une femme regardent la télévision dans une chambre d'hôtel. Il y a une distance entre eux, mais eux-mêmes n'en ont qu'à peine conscience. Peut-être imputent-ils cette sensation à la chambre elle-même et au film ennuyeux qui passe à la télé. Le point de départ théorique provient d'un passage de *La Révolution du langage poétique*, où Julia Kristeva explique que, sous le patriarcat, ce n'est pas tant la « femme » qui se voit refuser l'accès à la représentation, que la femme reproductrice. Sur le plan formel, l'œuvre est agencée de manière à résister à sa propre linéarité. Elle est récursive. En un sens, on ne peut jamais parvenir à la fin, et, si l'on y arrive, c'est seulement pour être renvoyé au début. Avez-vous déjà fait cette expérience dans le rêve diurne ? On sait d'avance où le fantasme doit aboutir, mais le report de ce dénouement – report qui est, après tout, l'opération accomplie par le récit – a un coût, de sorte que l'on n'arrive que rarement au point désiré. Les chaînes d'associations nous éloignent constamment de notre but – à moins qu'elles ne sachent mieux que nous où nous voulons vraiment aller.

Between, p.86

Conclusion

J'ai fini par comprendre que, pour prendre de « bonnes » photos dans la rue – des photos de ce genre particulier, où l'on doit s'introduire dans l'intimité d'une personne étrangère –, je ne devais pas seulement accepter le risque d'une confrontation ; je devais aussi accepter une certaine déchéance morale, une certaine « bêtise » même. Si bien qu'au moment précis où je devenais raisonnablement compétent dans ce domaine de la photographie, j'ai arrêté. J'ai décidé de ne plus photographier des personnes qu'à une distance socialement acceptable, c'est-à-dire à une distance où elles apparaissaient comme de simples éléments du paysage. Je crois que la dernière photo de ce type que j'ai prise, c'est en fait celle de la mère et de sa fille dans l'œuvre que j'ai réalisée à Grenoble. Mais ce fut la dernière : à ce moment-là je m'étais convaincu que l'on doit laisser les autres mener leur vie sans chercher à se les approprier, à quelque distance que ce soit, en tant que gibier photographique.

Between, p. 99

En 1983, j'ai cessé de prendre des photos dans la rue et commencé à réaliser des images en atelier.

Victor Burgin

VISUELS



Think About It, 1976



Zoo 78, 1978 (extrait)

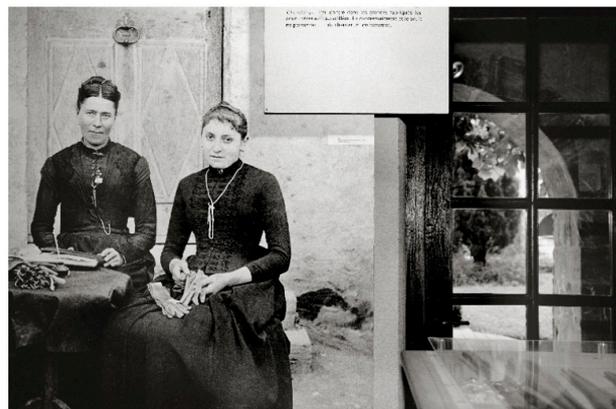


In Lyon, 1980 (extrait)

Les visuels du présent dossier sont disponibles sur demande à francesco.biasi@cpif.net
 Ils peuvent être utilisés dans le cadre de la couverture presse de l'exposition Place(s) de Victor Burgin, visible au CPIF du 14 octobre au 21 janvier 2023.



THE TWO FIGURES ARE MY MOTHER AND SI STER.
THEY CANNOT SPEAK AND I AM FORBIDDEN
TO SHAKE HANDS WITH THEM.
THE THOUGHT OCCURS:
-IT IS BECAUSE WE ARE IN THE BANK-.

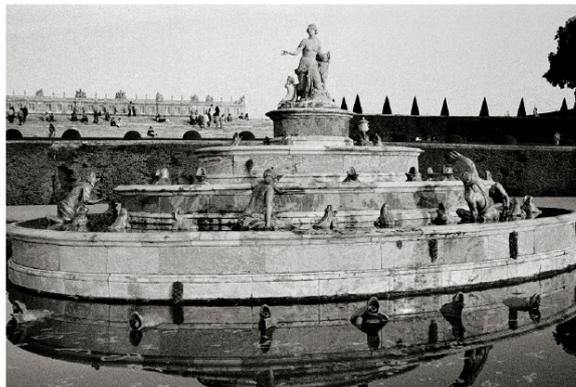


AU QUATROCENTO, LA PERSPECTIVE
S'EST IMPOSÉE COMME RAPPORT INDIVIDUALISÉ
ENVERS UNE RÉALITÉ SÉCULAIRE, EXTÉRIÈRE À L'OBSERVATEUR.
LES FRAGMENTS SONT CONDENSÉS EN UN TABLEAU,
UN ENSEMBLE PLACÉ DANS UN SEUL CADRE.

In Grenoble, versions en anglais et en français, 1981 (extrait)



THE STORY IS BARELY HOLDING THEIR ATTENTION



SHE CAN NO LONGER CONTAIN HER IMPATIENCE.
SHE READS OUT LOUD THE CAPTION TO A PICTURE WHICH HANGS ON THE WALL:
"LATONE, BETWEEN HER TWO CHILDREN APOLLO AND DIANE,
DEMANDING VENGEANCE FROM JUPITER UPON THE INSOLENCE OF THE PEASANTS OF LYCIA,
WHO ARE CHANGED INTO FROGS"

Hôtel Latône, 1983 (extrait)

Les visuels du présent dossier sont disponibles sur demande à francesco.biasi@cpif.net

Ils peuvent être utilisés dans le cadre de la couverture presse de l'exposition Place(s) de Victor Burgin, visible au CPIF du 14 octobre au 21 janvier 2023.



King's road, 1976 - 1984 (extrait)

EN
PARALLÈLE

● JEU DE PAUME

Victor Burgin, *Ça*

Du 10 octobre 2023 au 28 janvier 2024

Exposition au Jeu de Paume

L'exposition du Jeu de Paume présente une sélection d'œuvres de 1970 à aujourd'hui, depuis ses réalisations mêlant textes et images photographiques jusqu'à sa production actuelle de vidéos réalisées par la modélisation numérique 3D. Les œuvres sont présentées de manière à confronter les différentes périodes de son travail, faisant ressortir toute la quintessence de ses préoccupations artistiques et l'évolution de son approche.