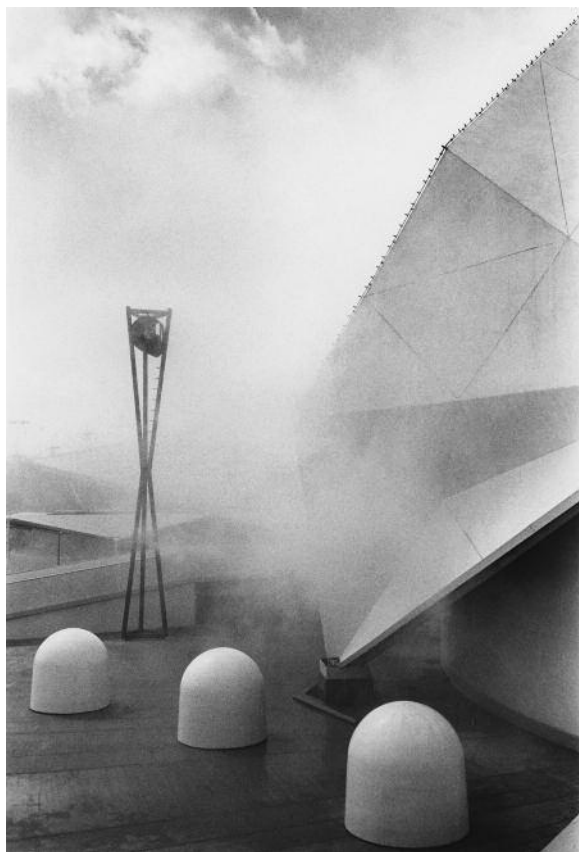


Robert Breer

Sculptures Flottantes



Dossier de presse

CAPC
musée d'art contemporain
de Bordeaux

Robert Breer

19 novembre 2010 - 27 février 2011
Dans la Nef du CAPC

Cet automne, le CAPC réunit l'ensemble des *Floats* de l'artiste américain Robert Breer. C'est une première. Pendant trois mois, ces sculptures flottantes, quasi-minimales et historiques, vont errer dans la nef du musée, produisant la vision stimulante d'une exposition instable entre convention de sculptures mobiles et bal des débutantes silencieux.

Robert Breer est né en 1926. Depuis une soixantaine d'années, il bâtit une oeuvre indisciplinée dont l'apesanteur, le glissement et le mouvement fluide sont les maîtres-mots. Associé successivement à plusieurs mouvements des avant-gardes française et américaine des années 1950, l'artiste se consacre d'abord au film expérimental et à la peinture abstraite. En 1965, il installe des petites roues sur un de ses volumes qu'il pose au sol. *Tanks*, *Rugs* et autres *Floats* partent alors pour épopée de plain pied, égratignant au passage la sculpture minimaliste, les socles, et le côté hiératique des expositions.

Les *Floats* (sculptures flottantes) que Robert Breer se remet à produire à la fin des années 1990, émergent en 1965. Le mot «float» qui désigne un flotteur - balise, bouchon de ligne ou bouée - et qui qualifie aussi les chars de parade que des roues dissimulées font flotter au-dessus du bitume, permet à Robert Breer d'appliquer ce principe à des oeuvres d'un genre nouveau.

Formes primaires, couleurs neutres et pour les plus récents, aspect industriel, les *Floats* sont alors fabriqués en polystyrène, en mousse, en contreplaqué peint et en fibre de verre pour les derniers. Au premier coup d'oeil, ces volumes simples ont l'air immobiles. En réalité, ils se

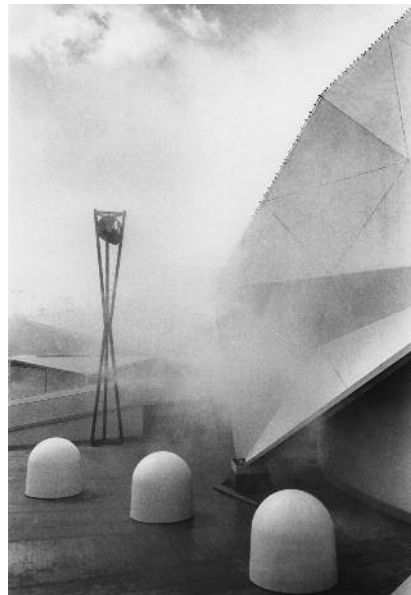
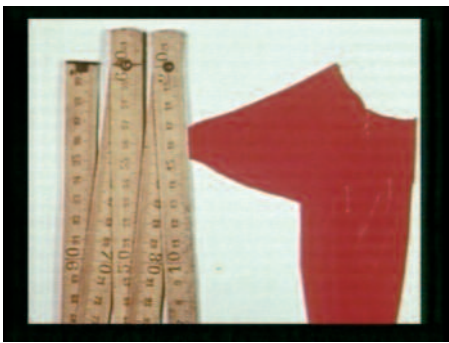
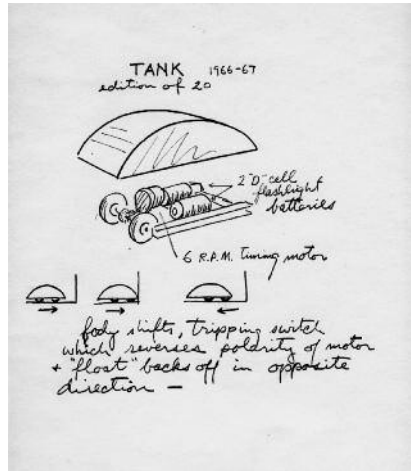
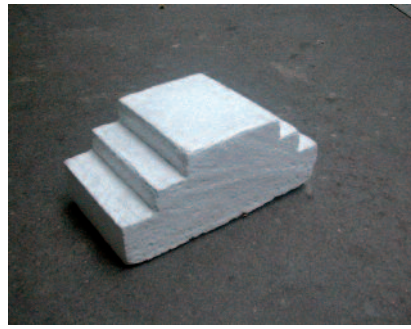
meuvent, imperceptiblement, dans l'espace qui les accueille. Motorisés et sur mini-roulettes - ce qui les surélève légèrement du sol et leur donne un côté en apesanteur -, ils se glissent à l'insu du visiteur, dessinant des trajectoires aléatoires que vient interrompre le moindre obstacle rencontré. Cette liberté qui découle de l'autonomie motrice caractéristique des *Floats* indique la présence d'un oeil moteur multiplificateur de points de vue, non pas tant sur l'oeuvre mais sur ce qu'elle traverse et ce sur quoi elle déteint.

La sculpture de Robert Breer est contemporaine des formes géométriques minimales emblématiques des années 1960, ainsi que de nombreuses expérimentations imprégnées de l'esprit de la *performance*, qui apparaissent dans la mouvance de John Cage et de Merce Cunningham qui font partie des artistes que Robert Breer fréquente à son arrivée à New York. Mais dans les années 1960, ces *Floats* n'ont pas été pris au sérieux. L'étaient-ils ? Et le pouvaient-ils, eux qui critiquaient, l'air de rien, l'emprise de la sculpture minimaliste de cette époque ?

C'est donc trois décennies plus tard qu'ils réapparaissent, toujours à New York, avec la même énergie et pertinence, cette fois dans des expositions collectives avec des artistes d'une autre génération. Et comme dans les années 1960, les *Floats* perturbent l'ordre calculé des expositions, ils génèrent un trouble profond chez le visiteur qui n'arrive pas à savoir qui des oeuvres, du bâtiment ou de lui-même a réellement bougé.

Dans la nef du CAPC, la réunion jamais réalisée d'une trentaine de ces pièces donnera une intensité toute particulière à cette expérience.

Commissaire de l'exposition :
Alexis Vaillant, responsable de la programmation au CAPC



Floats, 1966
 Photo: Peter Moore
 Courtesy Robert Breer & gb agency, Paris

Vue de l'exposition *Hors jeu*, gb agency, Paris, 2001
 Photo Marc Damage
Beam, 1966
Rug #5, 1965
Float, 1970
 Courtesy Robert Breer & gb agency, Paris

Recreation, 1956-57
 Film 16 mm
 Courtesy Robert Breer & gb agency, Paris

Zig, 1965
 Polystyrène peint et moteur
 16 x 20 x 35 cm
 Courtesy Robert Breer & gb agency, Paris

Tank, 1966-67
 Dessin sur papier
 35 x 28 cm
 Courtesy Robert Breer & gb agency, Paris

Floats, 1970
 Installation du pavillon Pepsi Cola, Exposition Universelle, Osaka
 © Roy Lichtenstein Foundation
 Photo Shunk-Kender
 Courtesy Robert Breer & gb agency, Paris

Mécanique de l'incertitude :
l'art de Robert Breer

Simone Menegoi

Extraits du texte publié dans
Kaleidoscope, n°5,
Février-Mars 2010.

(...) Dans une interview accordée à Yann Beauvais au début des années 80, Breer utilise le terme «mollusques motorisés» pour décrire ses sculptures, mais ajoute que lorsqu'il les imagina au début des années 60, ce n'était pas dans l'intention d'imiter la nature. Il pensait plutôt à la sculpture en tant que discipline, et son objectif était de libérer ses sculptures de leurs socles et de les rendre autonomes. Pour Breer, en tant qu'Américain proche de l'avant-garde des deux côtés de l'Atlantique, le terme «autonomie» avait à cette époque un sens différent de celui qu'il avait eu pour les artistes des décennies précédentes – un sens défini, d'une part, par les automates cliquetants de Jean Tinguely, qui était un ami de Breer et, d'autre part, par les expériences d'opérations du hasard de John Cage, qui permettaient à l'œuvre d'évoluer selon une logique étrangère aux préférences de son créateur. Breer ajouta à ces deux sources d'inspiration l'élément de la lenteur, élément qui nous prend au dépourvu de deux façons : premièrement, parce que l'on ne s'attend pas à voir une sculpture bouger et, deuxièmement, parce que si c'est le cas, on ne s'attend pas à la voir bouger si lentement que l'on risque de ne pas s'en apercevoir.

Né en 1926, Breer grandit dans une atmosphère d'enthousiasme pour la recherche et l'innovation technique. Son père Carl, ingénieur et inventeur, acquit sa notoriété dans les années 30 en mettant au point le premier châssis automobile basé sur des principes aérodynamiques (la Chrysler «Airflow») et, dans les années 40, Breer réalisait déjà des courts-métrages en trois dimensions avec une double caméra de sa propre invention. Toute la carrière de Breer a été modelée par une frénésie créatrice, par une tendance à l'expérimentation afin d'ouvrir de nouvelles perspectives. C'est cette

pulsion dynamique qui l'a mené à s'appropriier au moins quatre méthodes d'expression : la peinture (qu'il pratiqua professionnellement pendant environ une décennie, de la fin des années 40 à la fin des années 50), le film d'animation (il réalisa son premier en 1952), les dispositifs optiques et, enfin, la sculpture. Seule l'une de ces activités, la peinture, a été mise de côté, ou plutôt transformée à travers son travail sur les dessins animés ; les autres continuent à faire partie de sa production jusqu'à aujourd'hui.

Après avoir fréquenté l'Université de Stanford où, en dépit de la tendance au réalisme de ses professeurs, il put pratiquer la peinture abstraite, Breer partit pour l'Europe en 1949. Bien entendu, il choisit Paris. Là, il entra en contact avec la crème de la crème de l'avant-garde de la première moitié du siècle, de Picabia à Man Ray, et se lia d'amitié avec des personnalités qui marqueraient l'histoire de la seconde, de Tinguely à Pontus Hultén. A Paris, son style, ancré dans le néoplasticisme de Mondrian, correspondait à cette forme d'abstractionnisme géométrique qui constituait «une «troisième voie» artistique entre Picassoïsme, réalisme social et Informel existentialiste » (Laura Hoptman).

(...)

Si les peintures de Breer devinrent de plus en plus animées et imprévisibles au cours des années 50, c'est bien parce que l'artiste, dans ces années-là, faisait des expériences avec les images en mouvement. Petit garçon, déjà, il s'amusait à fabriquer des folioscopes (flip-books), ces carnets dans lesquels un personnage, reproduit avec de petites variations, prend vie lorsque les pages sont feuilletées rapidement entre le pouce et l'index. Il se souvint de ce jeu au début des années 50, à une époque où il commençait à douter des principes et des résultats de son travail en tant que peintre. Comme le dit lui-même Breer : « Dans cette période néoplastique, on peignait des tableaux « absolus ». C'était de « l'art concret ». Alors je peignais environ un tableau « concret »

par semaine et il m'est venu à l'esprit qu'il était contradictoire de pouvoir créer autant d'absolus. (...) J'ai fabriqué un folioscope de petites peintures et j'ai essayé de comprendre comment j'en étais arrivé à cette peinture finale ». De ce folioscope émanèrent deux tendances dans la production de Breer, dispositifs optiques et courts-métrages d'animation.

(...)

A partir de ce moment-là, Breer commença à tester frénétiquement les possibilités offertes par le médium cinématographique.

(...) Au lieu d'aligner des centaines de photogrammes avec de petites variations progressives, il se mit à changer complètement de sujet toutes les quelques poignées d'images, chaque image s'élevant à son paroxysme à chaque nouveau cadrage. Il en résulte, un véritable bombardement de la rétine, l'un des plus déconcertants depuis l'époque du Retour à la raison (1923) de Man Ray. Ce rythme urgent et même endiablé devint bientôt une figure constante de la production cinématographique de Breer.

(...)

En fait, la fin des années 50 fut le théâtre de deux changements majeurs dans la carrière de Breer : l'abandon définitif de la peinture et le retour aux Etats-Unis, plus précisément à New York, où vit encore l'artiste. Son retour aux Etats-Unis permit à Breer de trouver une atmosphère agréable, faite à la fois des pionniers américains du cinéma expérimental d'après-guerre (Jonas Mekas, Kenneth Anger, Stan Brakhage) et des artistes visuels qui seraient bientôt à l'origine de mouvements comme Fluxus, le Pop Art et le minimalisme. Comme en Europe, Breer n'adhéra à aucun mouvement ou tendance spécifique, mais cela ne l'empêcha pas de lier des amitiés, d'échanger des idées et de mettre en place des collaborations.

L'une de celles-ci le lia à Billy Klüver, un ingénieur passionné d'art qui avait participé à la construction de *Homage to New York*, la célèbre machine auto destructrice de Tinguely exposée au MoMA en 1960. En 1966, Klüver fonda EAT, *Experiments in Art and Technology*.

(...) Breer, l'artiste fils d'ingénieur et constructeur avide d'engins mécaniques,

était évidemment sur la même longueur d'onde. La création la plus spectaculaire de EAT vit le jour grâce à ses contacts : Pepsi commandita à l'association un pavillon à l'Expo d'Osaka en 1970. Ce qui s'en dégagea se situait entre une œuvre de sculpture publique, un espace de performances multimédia et un environnement interactif : un dôme géodésique gigantesque baigné de brume artificielle, dans lequel étaient mis en scène des happenings technologiques et à l'extérieur duquel les sculptures autopropulsées de Breer se déplaçaient avec leur flegme coutumier.

Dernières à faire leur apparition dans l'œuvre de l'artiste américain, les sculptures sont sans doute désormais ses créations les plus connues, ses « pièces de référence ». Les « floats » (« flotteurs »/« chars »), comme l'artiste les nomme, faisant à la fois référence aux balises en mer et aux véhicules transportant des figures allégoriques pendant une parade. L'originalité des « floats » a survécu à l'épreuve du temps, surmontant leur ressemblance superficielle à d'autres œuvres de l'époque (par exemple, les sculptures cinétiques du belge Pol Bury.

« L'intérêt de mes pièces est qu'elles voyagent. Elles se déplacent dans l'espace toutes seules. (...) Premièrement, la sculpture a été ôtée de son socle mais, de surcroît, le lien entre elle et le sol est très actif et cela n'a aucun précédent dans le domaine de la sculpture. Il n'y a aucun moyen d'analyser cela, la base de cette pièce qui s'avance en glissant et les relations qu'elle entretient avec le sol. Il s'agit là d'une zone très intense d'esthétique non résolue. » Si l'étrange « sol-itude » de Breer ne doit rien aux minimalistes (pas même du point de vue chronologique : les premiers « floats » certifiés datent de 1965, alors que le *Lever* historique de Carl Andre date de 1966), l'idée d'une trajectoire des œuvres dans l'espace, suffisamment lente pour passer quasiment inaperçue, n'en est pas moins originale.

Evènements

Conférence

Pierre Bal-Blanc
Mercredi 24 novembre 19h
Dans la nef du CAPC
5€, gratuit pour les abonnés

« Surtout ne fermez pas les yeux »
Présentation des films de Robert Breer
par Bertrand Grimaud
Association Monoquini, Bordeaux
Auditorium
Mercredi 8 décembre 19h
5€, gratuit pour les abonnés

Contacts presse

- Claudine Colin Communication
Sandrine Mahaut
sandrine@claudinecolin.com
Tél. +33 (0)1 42 72 60 01
- Mairie de Bordeaux
direction de la Communication,
service de presse
Tél. +33 (0)5 56 10 20 46
- CAPC musée d'art contemporain
François Guillemeteaud
f.guillemeteaud@mairie-bordeaux.fr
capc-com@mairie-bordeaux.fr
Tél. +33 (0)5 56 00 81 70

Autres expositions

CAPC, ou la vie saisie par l'art
Jusqu'au 21 novembre 2010

BigMinis, Fétiches de crise
Du 19 novembre 2010 au 27 février 2011

Jean-Paul Thibeaudeau : Méta-archives 1
Anarchives fragmentaires et énigmatiques
Du 8 octobre 2010 au 27 février 2011

CAPC

musée d'art contemporain
Entrepôt Lainé. 7 rue Ferrère
F-33000 Bordeaux
Tél. +33 (0)5 56 00 81 50
Fax. +33(0)5 56 44 12 07
capc@mairie-bordeaux.fr
www.capc-bordeaux.fr
www.rosab.net

Accès Tram

Ligne B, arrêt CAPC
Ligne C, arrêt Jardin Public

Horaires

11:00 - 18:00 / 20:00 les mercredis
Fermé les lundis et jours fériés

Visites commentées

16:00, les samedis et dimanches
Sur rdv, pour les groupes
Tél. +33 (0)5 56 00 81 78

Le Salon

14:00 - 18:00 / 20:00 les mercredis
Fermé les lundis

La Bibliothèque

Du mardi au vendredi
14:00 - 18:00
Tél. +33 (0)5 56 00 81 59

Le Café Andrée Putman

11:00 - 18:00 / 20:00 les mercredis
Fermé les lundis et jours fériés
Tél. +33 (0)5 56 44 71 61

arc en rêve centre d'architecture

Tél. +33 (0)5 56 56 78 36
info@arcenreve.com

Partenaires exposition

Château Chasse-Spleen
20 minutes
Mouvement

Partenaires CAPC

The Regent Grand Hôtel Bordeaux
iConcept
Air France
Lyonnaise des eaux
Wit FM

page de garde
Robert Breer
Floats, 1970
Osaka
Photo: Shunk-Kender
© Roy Lichtenstein Foundation

