



Pierre Baumann

Pierre Baumann

<http://pierrebaumann.com>

Colloque Le photographiable.

27 novembre 2009 - Université de Provence

Bibliothèque de l'Alcazar - Marseille

L'haptique photographique : sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique.

« L'art, disait Picasso à Eluard, c'est ce qui nous arrive quand rien n'a l'air en apparence de nous arriver. »

Pablo Picasso¹

¹ Picasso, dans Claude Roy, *La Guerre et la paix*, éd. Cercle d'art, Paris, 1954.



00’ La figure du sculpteur, celle du modelleur ou du tailleur de la forme à l’écoute des privilèges du matériau porté par l’espace « commun au notre » disait Valery, aujourd’hui n’existe presque plus en l’état. Heureusement, il y a Richard Serra, Richard Deacon et quelques autres. Mais il subsistera encore pour longtemps dans l’appareillage créatif de l’artiste des valeurs sculpturales immuables : le sens de la matière, le sens de l’espace, le temps et par delà ces valeurs élargies aux perspectives très « Kraussiennes », il faut adjoindre le toucher au point où, là où la peinture meurt dès la vision abandonnée, la sculpture survit par la main quand bien même le sens de la vue aurait disparu. Vers 1920, Constantin Brancusi avait réalisé une « tête de femme abstraite » pour John Quinn qu’il renommera en 1949 « sculpture pour aveugle », qui alors explicitement faisait figure d’invitation au toucher, afin de réellement comprendre ce que le sculpteur nommait « l’essence des choses ». « Voir est une chose, y aller est une autre² » avait-il encore déclaré.

Aujourd’hui et depuis au moins les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg du début des années cinquante, cette sculpturalité convole avec les autres domaines de l’art, avec la picturalité par exemple où encore avec ce qui fait l’enjeu du jour, une façon photo-graphique d’inscrire une trace, où la part chimique et mécanique (ou électronique) s’incarne avec la lumière, alors que le sens de la vue domine toujours largement sur tous les autres.

On entendra donc que quand je parle du sculpteur je ne pense pas seulement à cette figure en (pseudo) voix de disparition, mais à un artiste qui accorderait priorité aux valeurs sculpturales. Dans cette espèce de cartographie générale, on pourra alors inscrire des figures comme celles de Jessica Stockholder, Olafur Eliasson, Tatiana Trouvé, Damien Ortéga, (John Armleder) ou encore Gabriel Orozco parmi toute une veine d’artistes des années 90 et 2000.

C’est à cette cause que je souhaite aujourd’hui m’adresser, celle qui consacre une part non négligeable à la prérogative haptique de la sculpture. Par haptique, j’entends sa relation au toucher et la faculté que peut avoir la main de comprendre une forme en la parcourant par contact. Je ferai appel

² On retrouve les aphorismes de Brancusi repris dans de nombreux livres le concernant, je me rapporte ici au très bon petit ouvrage de synthèse : Marielle Tabart, *Brancusi, l’invention de la sculpture moderne*, éd. Gallimard, coll. Découvertes, Paris, 1995, p.118.



aussi à sa dimension deleuzienne, c’est à dire en effet à une perspective qui atteste la priorité du toucher, mais un toucher qui ne se satisfait pas seulement de la main, un toucher qui engage aussi l’œil à l’image du bâton de Descartes : par contact immédiat et direct avec la matière.

Ce qui me semble particulièrement captivant chez Deleuze (en plasticien dépourvu de la science du philosophe), c’est cet espèce d’agrégat trouble entre l’optique et l’haptique où l’optique engagée sur le terrain de l’haptique doit accepter de se rapprocher au point de se perdre dans l’objet à toucher. C’est bien d’une perspective, de *perspicere*, « regarder à travers », dont il s’agit, une façon de sentir à travers la contemplation d’une image photographique une cause qu’on penserait peu photographiable parce qu’elle s’adresse avant toute chose aux autres sens que celui de la vue.

Alors, ma question préliminaire est simple et presque anodine tant on accepte aujourd’hui la miction des mediums et des postures. Néanmoins elle se pose avec récurrence à moi dans l’atelier :

En quoi la photographie d’un sculpteur différencierait-elle de celle d’un peintre ou de tout autre artiste visuel ?

Y a-t-il dans son programme photographique une façon spécifique de souligner ce qui vient se jeter sous le feu de l’appareil photographique ?

Autrement dit encore, comment le sculpteur enregistre-t-il par l’image photographique tout un programme qui échappe au sens même de la finalité de ces appareils photo : produire une image pour les yeux, alors que le sculpteur forgerait une image pour les mains ?

Plus encore, je reprends la question que se pose alors Pierre Schneider au sujet des photographies de Brancusi : « Quel manque dans sa sculpture Brancusi a-t-il ressenti assez cruellement pour demander à la photographie de le combler ? Lesquels de ses attributs ont-ils pu l’inciter à croire qu’elle y parviendrait³ ? ».

Et d’en résumer la réponse ainsi qui fera alors figure d’hypothèse, je cite encore Schneider :

« Parce que la photographie a le don d’inscrire la réalité dans une plaque de verre ou une feuille de papier, Brancusi lui demande d’être le passeur qui transportera la sculpture de l’espace tridimensionnel à l’espace bidimensionnel, le seul ou l’infini puisse advenir⁴ », je poursuis, le seul qui puisse

³ Pierre Schneider, *Un moment donné, Brancusi et la photographie*, éd. Hazan, Paris, 2008, p.16.

⁴ *op.cit.*, p.75.



en fixer un instant les états changeants par cet amoindrissement de dimension tout en préservant la valeur des particules sculpturales inhérentes au contact.

Je dois, toujours en préambule, faire part d’une intime conviction :

À ma mesure, j’ai conscience que je pense mieux par l’art que je fais, que par ce que j’écris, parce qu’il m’aide à comprendre l’art des autres, mais je sais aussi qu’en m’efforçant d’écrire sur l’art j’échappe un instant aux doutes de la fabrique, au profit des incertitudes logées dans mon incapacité à manier le langage des mots.

En somme, ce que j’espère sentir se situe alors aujourd’hui entre l’image et le texte, de façon triviale là où le texte touche l’image, dans ce que Duchamp appelait l’*inframince*.

La méthode que je me propose d’appliquer est de nature expérimentale, au même titre qu’un chimiste manipule ses éprouvettes (enfin façon de dire) : toucher et battre par ma pratique (artistique j’entends) quelques motifs de l’hypothèse haptique et tenter de soulever quelques problèmes afin de les mettre à profit en perspective de l’œuvre de Gabriel Orozco en particulier. Nous accepterons d’abandonner un temps cette figure brancusienne qui m’est chère, bien qu’elle porte en elle – on l’aura compris - le sujet du moment.

Une précision pour ajuster la nature du projet : les images que j’utilise ici (celles de Gabriel Orozco comme les miennes) furent toutes produites, pour dire vite, sans retouche numérique. Chaque chose captée est issue simplement d’une pression sur un déclencheur (d’un appareil numérique ou argentique, ici peu importe). On pourrait dire selon la formule entendue : « tout est vrai⁵ !! ».

Ces quatre premières images sont extraites de deux de mes séries récentes, *Les optiques* et *les Easymades*. Leur lieu d’existence est prioritairement le courriel. Ainsi si cette création s’appuie avec constance sur un travail manuel de sculpture, elle accepte résolument la dissolution de ces expériences dans l’image photographique et le texte numérisés, dématérialisés et sans espace géographique arrêté. Ces œuvres existent là où les fichiers sont activés, chez n’importe quel destinataire sous des formes variables (aperçu écran, impression, projection, etc.) et les objets qui parfois subsistent peuvent connaître des états variables d’une indépendance relative. Certains disparaissent, d’autres sont conservés, d’autres encore transformés, parfois

⁵ L’histoire d’un projet sculptural virtuel, que j’ai parcourue dans un travail antérieur qui s’intitulait « Les sculptures qui n’existent pas » n’est pas ici mon affaire.



exposés ou gardés dans l’intimité de l’atelier. Il paraît opportun d’interroger quelques aspects des problèmes que posent alors cette translation des données sculpturales. Le programme photographique de ces images n’est rien d’autre que cette valeur sculpturale.

6’30’’ (Analyse de mon travail)

La première image est une vue d’un ciel étoilé. Elle est simple et réalisée sans aucune prouesse technique. Elle est banale. Elle fait avec les parasitages de l’appareil numérique où l’infime lumière stellaire complot avec la petitesse des « pictures elements » (pixels). Ce que je vois ici s’inscrit dans la profondeur de l’optique et fait appel au maximum de sensibilité visuelle (comme mesure scientifique) au point de ne plus tout à fait permettre de savoir s’il s’agit d’une perception extérieure à moi ou d’un parasitage physiologique de mon appareillage optique. Les étoiles que je vois correspondent avec les phénomènes entoptiques en tout genre – manifestations physiologiques ayant lieu dans nos yeux et non illusions produites par le cerveau. Ces étoilements dans l’azur voisinent avec ces phénomènes déclenchés dans mes yeux par quelques chutes de tension ou par quelques pressions (haptiques) mécaniques sur les paupières qui produisent des phosphènes (plus simplement dit des « étoiles »). Tel était aussi l’objet de l’œuvre d’Ann Veronica Janssens, intitulée *Phosphènes, une exploration micro-organique* de 1997⁶.

Le programme de cette photographie n’est pas, de ce fait, tout à fait ce que je vois, mais le résultat de la sculpture quasi immatérielle modelée par pression ininscriptible et que je tente ici par translation d’activer. C’est la paroi de mes paupières, qui alors agissant comme le poncif des dessinateurs renaissants (cette feuille de papier perforée pour laisser passer la poudre de charbon) qui tente d’incarner l’évanescence de ces dépôts de particules photoniques et le trouble persistant entre l’infiniment petit haptique des anomalies de mon appareil oculaire et l’infiniment grand optique du rayonnement lointain des

⁶ Ces phénomènes entoptiques – manifestations physiologiques ayant lieu dans nos yeux et non pas illusions produites par le cerveau – peuvent être de nature diverses. En regardant l’azur, on peut voir poindre des filaments flottants dans le corps vitré de nos yeux (myodesopsies) et scintiller des étoilements (phénomène de la « surface bleue » dû aux déplacements de leucocytes dans les capillaires face à la rétine). Il existe aussi l’« Images de Purkinje » (projections inversées par réflexions de certaines parties de la cornée...), la « Houppes d’Haidinger » (motif bleu et jaune vibratile présent au centre du champ visuel) ou encore les phosphènes (produits par une chute de tension ou quelques pressions sur les paupières).



corps célestes. « L’espace cosmique où nous finissons par nous dissoudre a-t-il notre goût⁷ ? » s’interrogeait Rilke dans les *Elégies de Duino*.

Le grain de l’œil, le grain du ciel et le grain de l’appareil numérique indiquent une première formule de l’haptique photographique : la circonvolution des espaces macro et microscopiques : la solution précipitée pour toucher le lointain.

9’00’’



La deuxième image est plus tranchée. Elle fait partie d’une série de travaux que j’ai réalisés sur le rapport entre l’apparente facilité d’un geste sculptural mis en évidence par l’image photographique et la complexité de sa formalisation par la photographie ; alors en pleine étude sur Duchamp j’avais anecdotiquement intitulé cette série « les *Easymades* ». Des choses en apparence facile à faire... Mais à faire vraiment et pas toujours aussi facile à faire que ça.

Les fondations de ce que je nomme ici l’haptique photographique sont édifiées à partir d’un geste sculptural fondamental, stimulateur d’espace et élémentaire : l’extraction de matière au point de créer un trou. Henry Moore a merveilleusement parlé du trou, comme moyen de « sculpter l’air » et c’est toute la difficulté de son façonnage qui m’avait captivé en perspective de son apparente simplicité. Ce sont l’évidente disparition de matière, la fastidieuse et longue opération de sculpture contre l’éphémère reconstitution du vivant qui m’avaient tout trois plongées bien plus loin que l’optique dans les entrailles de la matière : la chaire, l’eau, le tranchant des outils, le froid et la caverne de l’obturateur. L’énigme du vide motive le modelage de la forme et s’impose comme condition nécessaire de cet angle photographiable.



10’10’’

La troisième image montre une partie de mon bureau, composée avec la cette même attention que celle qu’on accorde à la mise en place d’une table pour des invités... - je mets le couvert en somme. Elle prolonge le travail précédent sur les poissons. Il se tisse ici un récit distendu dont je ne donnerai qu’un synopsis allusif et visuellement assez évident : les bois d’un animal taillés et percés et dont les trous furent comblés au plâtre ; c’est avec ce type d’objet qu’on assomme les poissons au Québec (les trous comblés mis à part). Il est aussi question d’espace, de trahison des images et de bricoleur masqué (Jean Dupuy pour ne pas le nommer), de notes, de tirs et de chocs, etc. Voici

⁷ Rainer Maria Rilke, *Les Elégies de Duino*, Seuil, 2006, p.21.



le troisième objet de mes préoccupations de l’instant : la frappe et le frottement comme disposition exposée de cet haptique photographique.

11'00''



La quatrième (et dernière pour aujourd’hui) expérience porte sur une synthèse de ces trois préoccupations premières :

L’échelle de l’hapticit  logée dans l’infiniment mince de la physique (oculaire en particulier), l’énigme de l’absence et l’expérience par contact (dont Sylvie Co llier a consacré un colloque en 2003.) Cette image montre un canapé.

Dans le courriel relatif à ce travail, que j’ai donc envoyé à une liste de personnes, j’ai accompagné cette image du commentaire suivant :
« Automne 1912, Picabia, Duchamp et Apollinaire font route depuis Paris pour Etival dans la maison familiale de Gabrielle Buffet, épouse de Picabia. Il fait moche, le temps est gris, les trois amis mangent des morilles, du gibier, boivent de l’absinthe et du vin du Jura (pas malheureux). Apollinaire récite des poèmes et jette les premiers vers de Zone (Etival est proche de la zone franche). Duchamp, confortablement installé sur ce canapé, - dont la passion absolument (dit-on) platonique pour Gabrielle est à peine voil e - capte les premiers motifs de sa prochaine fiction à fixer sous verre: l’histoire d’un road moovie sur la route Paris-Jura, la mariée, son amour éthéré de célibataire, le rêve d’une mise à nu... et l’espoir qu’elle l’aime (même = m’aime). Le souvenir de “ La chaleur d’un siège (qui vient d’être quitté) est inframince” avait écrit Marcel Duchamp bien plus tard vers 1940. »

Le motif de cette image s’appuie bien sur une apparence ponctuelle d’un objet qui a vécu, mais la cible à tout prix se situe précisément dans la force des possibles d’une surface  lim e. Le c eur du programme, c’est bien la zone de contact luisante et feutrée par les frottements répétés sur une assise d’un canapé sans exception. La cible évidente, c’est le négatif disparu.   Duchamp accordons cette pensée duchampienne : ce canapé est le moule d’un corps qui lui même est all  chercher la mémoire d’un autre corps convoité en t tant par lui-même ce velours rouge de Venise. Le moteur de l’érotisme n’est donc pas dans ce cas le troublant contour d’une forme qui ici n’est pas, mais sa valeur charnelle exhaussée par l’absence et par l’hapticit  d’un tissu feutré dans l’infiniment mince.



13'50''

La torsion de l'espace, l'énigme du vide, la frappe et le frottement, et la temporalité d'un contact *inframince* au fort potentiel érotique, voilà quatre points que je tenterai de prolonger et de mieux comprendre dans l'œuvre de Gabriel Orozco.

14'15'' (Analyse d'Orozco)

Gabriel Orozco est un artiste mexicain né en 1962 (je crois que cette nationalité caractérise une attention spécifique aux objets, il faudrait s'en expliquer).

Il est sculpteur, il fabrique des objets dont l'emblématique DS à une place, découpée avec un soin magistral. Il est aussi peintre, dessinateur et photographe et un peu footballeur. On a pu rapprocher sa pratique de celle de Duchamp parce qu'il s'assimile lui-même à un « récepteur », comme si, à l'inverse, ses actes de sculpture pouvaient s'apparenter à un geste d'enregistrement photographique. Or si l'œuvre de Gabriel Orozco, mais ce n'est pas le sujet du moment, voisine celle de Duchamp, ce n'est de toute évidence pas le Duchamp de l'indifférence auquel il faut s'attacher, mais le Duchamp des moules, de la discrétion, de l'éclipse de l'intellect au profit du sensible. Les objets d'Orozco sont portés, roulés, ciselés, modelés, sculptés avec « amour », si j'ose dire, un amour de la matière.

Les photographies d'Orozco parlent de sculpture, mais la plupart du temps ces images ne sont pas des images de sculptures qu'il a pu réaliser auparavant. Il se produit quelque chose, comme si le geste sculptural s'était trouvé réduit au minimum, incarné dans le programme de sa photographie.

Il se produit quelque chose, comme si à chaque fois, l'artiste avait lui-même manipulé son motif au minimum pour modeler l'ensemble de l'espace.

Il semble en effet que le travail d'Orozco s'attache à décrire ce que j'appellerai un primitivisme sculptural, c'est-à-dire une considération des sources élémentaires qui forgent l'essence même de la sculpture : rouler, couper, accoler, tailler, frotter, poser, percer (on pourrait en faire une liste à la Serra) et à la source même, là où le contour de Dubitade initie l'idée de dessin, l'empreinte du corps introduit la représentation en sculpture. Il faut admettre que ce premier aspect très formaliste inscrit un premier programme de l'haptique photographique : empreinte de ses mains, boule de plastiline roulée sur une bouche d'égout, empreinte d'une feuille d'arbre, boîtes



d’ampoules vides accolées avec fragilité, oranges posées sur des tables, un tas d’agneaux dans la pampa, etc. Ces motifs à eux seuls captent cet essentialisme sculptural.

Ce sont par ces évidences simples qu’Orozco introduit un facteur qui traverse l’haptique et néanmoins qui fonde toute entreprise sculpturale : le temps, ce temps que je cherchais tout à l’heure à saisir dans la marche des phénomènes entoptiques, dans la mise à plat de la table de travail ou dans l’usure d’un velours : la filtration des rayons du soleil à travers les toiles d’une serre délabrée, la diffusion par capillarité de l’eau à la surface d’un buvard, l’équilibre précaire de règles de chantiers sur une brouette fatiguée, le balayage joyeux de la queue d’un chien, l’érosion du sable dans le désert, l’usure de la souche d’un puit ciselée par le frottement des cordes qui remontent les outres, des ballons de foot usés jusqu’à la corde, que sais-je encore. Tout ceci capte avec un pragmatisme poétique l’inéluctable et nécessaire usure du temps sur les choses. C’est en cela notamment je crois qu’on pourrait dégager une certaine pensée mexicaine respectueuse de la valeur de l’usure. La photographie d’Orozco officie comme les tables de travail qui remplissent son atelier et qu’il expose parfois. Elle accepte l’éphémérité d’une situation et l’enregistrement du temps dans la disparition de la matière. Le frottement souligne la temporalité sculpturale.

Plus encore que cela, le programme (j’use à l’abus le mot) d’Orozco affecte à la photographie une fonction précise qui serait celle de garder trace d’une sculpture qui n’a pas tenu (une sculpture de son fait ou seulement prélevée dans les hasards de la vie). Ceci, il me semble, explique pourquoi dans ce processus photographique ne sont jamais enregistrées les sculptures immuables (sa DS par exemple). La raison de l’haptique photographique c’est bien d’attraper au vol un instant sculptural inaccessible (car fugace ou sans évidence artistique) enchâssé avec force dans son contexte : une averse violente qui dématérialise les contours d’une maison en construction, une bulle de savon sur un pied, un cimetière dans le désert, des quartiers de citron vert sur un damier, des oranges placées à dessein aux fenêtres d’un immeuble, etc. une fois encore.

Un avant dernier point avant d’en finir tout à fait.



Je ne sais pas exactement où cela peut mener mais il semble aussi se dégager de cette perspective haptique⁸ une expérience de la surface qui rejoint mes aspirations duchampiennes de la multidimensionnalité : chez Duchamp le plan est une condition de démultiplication dimensionnelle de l’œuvre, c’est une zone spatiale charnière, une zone de coupure ou de contact déterminante qui, couplée avec une condition d’hyper sensibilité (un infiniment mince ou ténu autrement dit) conduit à *l’inframince*. Il existe dans l’œuvre photographique d’Orozco toute une série de captures qui tentent elles aussi, sur le registre du sensible, de faire entendre la dimension haptique de cette mesure topologique en plan de l’espace sculptural. Cette zone spatiale agit véritablement comme une surface d’enregistrement, à l’instar du processus photographique (qui chez Orozco est argentique). Le grain de l’image (son vrai grain, qu’on voit mal ici du fait de la qualité modeste de mes reproduction et sa profondeur de champ variable en particulier) s’accouple avec le grain des motifs : les miroitements de l’eau au fond d’un pneu découpé ou d’un ballon dégonflé, la poussière qui tapisse la table de travail d’un marbrier, ...

Tout ceci contribue à définir une zone sculpturale spécifique car réduite en dimension et qui, par conséquent, va chercher à en capter les moindres modifications fugaces : de la buée sur la laque d’un piano, les irisations dans l’eau (encore), des mégots flottant qui font la ronde à l’égal d’un jeté d’allumettes de Michael Heizer, des traces humides de vélo autour d’une flaque d’eau sur le goudron, etc. Question d’échelle aussi donc.

Pour finir de préciser partiellement cette zone haptique de la photographie, où l’infiniment mince est pris à parti, on pourra repérer une figure particulièrement récurrente dans l’œuvre photographique de Gabriel Orozco : la Figure de l’auréole. Je prends le mot Figure au sens rilkéen, tel que le définit Michel Guérin dans *Pour Saluer Rilke*, c’est-à-dire l’expression d’un insaisissable, « une pure tension » à la temporalité fléchie et courbée. La Figure écrit Michel Guérin « fond dans une parfaite homologie le sensé et le sensible, ce qui dans le poème, parle au meilleur de l’esprit et à l’aigu de nos sens⁹. »

La figure de l’auréole chez Orozco affûte notre perception du toucher : elle signifie un point absolu de contact, un punctum, qui fait piqure, une valeur

⁸ Bien qu’on doit saisir que l’idée de toute systématisation provoquerait immédiatement la défaillance de cette sensibilité.

⁹ Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, Circé, 2008, p.58



minimale haptique (dont on pourrait expérimenter l’homonymie avec le pixel optique d’ailleurs), une note à la temporalité concentrée qui, dans les instants qui suivent, rayonne en tout point de façon circulaire. Et l’ellipse est alors la figure incarnée du cercle, cercle dévié par les impondérables de la nature et par sa mise en perspective.



Alors si la figure de l’auréole (celle de l’ange en particulier), comme le décrit Daniel Arasse, sertie par le religieux, est la figure de l’infigurable qu’est la divinité elle-même, elle est aussi le signe d’un toucher (même si ce n’est qu’un souffle) qui a eu lieu dans l’instant d’avant et dont on peut encore ressentir les rayonnements.

Pour conclure, sur un registre purement sculptural, je pourrais dire alors que la figure de l’auréole chez Orozco est une des formes les plus aboutie de l’haptique photographique plongée dans une métaphysique de la matière.



Et j’en déduis que ce programme photographique, mais c’est toujours une hypothèse, rend compte d’une manière de dire l’effroi provoqué par le mystère (mystère érotique aussi) de l’incarnation sculpturale qu’on ne saurait voir ni même sentir tout à fait par le toucher, toujours à faire et à refaire.

Nouer et dénouer le lien de coton sur la nuque d’une jeune fille.

Ou

L’ellipse dessinée par le ventre d’une femme enceinte qui émerge de l’eau.

Ou

Des ondes dans l’eau sur le toit d’une maison.

Ou

Le chien qui une fois de plus balaye joyeusement avec sa queue dans la poussière.



Voilà en somme une autre manière de toucher l’infini et de cultiver le jeu de la création.

23’30’’



Pierre Baumann est artiste, agrégé et docteur en arts plastiques et sciences de l’art, membre du LESA (Laboratoire d’Etude en Sciences de l’Art) de l’Université de Provence et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées. Il est titulaire à l’Université de Provence dans le département des Arts Plastiques.

<http://pierrebaumann.com>

<http://artisteslr.fr/artiste/baumann>

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l’inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L’Indolence de l’obscurité* (Appendices).

Photographies :

Gabriel Orozco: toutes les images exceptées les 4 premières.

Pierre Baumann :

Image 1 : *Optique n°41, Percée discrète 8, 090826 ;*

Image 2 : *Easymade n°6, 050502 ;*

Image 3 : *Optique n°37, optique haptique 1, 090417 ;*

Image 4 : *Optique n°46, optique haptique 5, 090909*

Gabriel Orozco :

Image 5 : *Cutting rings, 2006, fuji crystal print, 40,6x50,8 cm.*

Image 6 : *Simon’s island, 2005, fuji crystal print, 40,6x50,8 cm.*

Image 7 : *From roof to roof, 1993, cibachrome, 40,6x50,8 cm.*

Image 8 : *Dog circle, 1995, cibachrome, 40,6x50,8 cm.*

Les images de Pierre Baumann sont en copyleft : elles sont libres, vous pouvez les copier, les diffuser et les modifier selon les termes de la Licence Art Libre <http://artlibre.org/>

Les images de Gabriel Orozco sont sous copyright de l’artiste.