

Andreas GURSKY (1955)

Le vertige du réel

2025-2026 - spécialité arts plastiques

Andreas GURSKY

Né à Leipzig (Allemagne), en 1955

- École des Beaux-Arts de Düsseldorf*
- Élève de Hilla et Berndt BECHER
- Affilié à la photographie objective allemande
 - **réalisme rigoureux, neutre et frontal**, cherchant à représenter le sujet sans effets dramatiques
- Artiste connu pour ses images très grands formats d'une implacable définition (permettant la lecture structurelle de l'espace)
- Exploite la photographie numérique dès 1990 (montage et retouche)

Principes associés à l'école de Düsseldorf

Photographie objective, méthodique, neutre et hautement détaillée

- Objectivité apparente : la photographie est utilisée comme un outil quasi-scientifique ou typologique, mettant en avant la forme, la structure, la série
- Typologies et systématique : le couple BECHER a développé des séries de mêmes sujets (: châteaux d'eau, hauts-fourneaux...), toujours cadrés de manière semblable. Ce principe a influencé des photographes comme Andreas GURSKY, Candida HÖFER, Thomas STRUTH, Thomas RUFF.
- Distance émotionnelle : l'image est épurée, dépourvue de marqueurs dramatiques. La neutralité fait partie intégrante de l'esthétique.
- Grande précision technique : usage d'appareils grand format, haute résolution, frontalité, netteté extrême : tout contribue à une description littérale du monde réel.
- Observation du monde contemporain : qu'il s'agisse d'architecture, de flux économiques (GURSKY), de bibliothèques (HÖFER) ou de portraits frontalement cadrés (RUFF/ STRUTH), le réalisme reste ancré dans le contexte social et spatial moderne.

Review, 2015

L'œuvre photographique *Review* (2015) d'Andreas GURSKY est un grand tirage couleur qui met en scène les quatre chanceliers de la République fédérale allemande face au tableau de Barnett NEWMAN *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951), dans la salle de la Neue Nationalgalerie à Berlin.

Review montre, de dos, Helmut Schmidt, Helmut Kohl, Gerhard Schröder et Angela Merkel, alignés devant l'immense toile rouge de Newman, que l'on reconnaît par son format panoramique et ses bandes verticales (les « zips ») légèrement décentrées. La composition est frontale et symétrique, la surface du tableau occupant presque toute la largeur de l'image, tandis que les silhouettes des dirigeants deviennent de petites figures noires dans la partie basse du cadre.

GURSKY accentue la monumentalité du tableau et la blancheur lisse de l'architecture moderniste de Mies van der ROHE, de sorte que l'espace muséal devient un volume abstrait, presque sans profondeur. Le spectateur se retrouve dans la position d'un observateur à distance, surplombant légèrement la scène, ce qui renforce l'impression de dispositif analytique plutôt que de scène saisie sur le vif.





Barnett NEWMAN (1905-1970), *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951, 242,2 × 541,7 cm, MoMA, NY

1. Héritage de l'école de Düsseldorf

- Frontalité, rigueur documentaire, neutralité apparente, intérêt pour l'iconographie de la société contemporaine

2. Un réalisme entre objectivité et artifice

- Images extrêmement nettes, grand format
- Point de vue permettant la lecture structurelle de l'espace
- À l'aide du numérique, il recompose des espaces, intensifie des motifs, supprime ou répète des éléments.

Cela ne vise pas l'illusion, mais la création d'une **image synthétique du réel**, plus vraie que le réel observé – une vérité structurelle plutôt que documentaire.

3. Observation de la mondialisation et des flux

Les flux :

- les flux humains (foules, manifestations, plages), financiers (bourses, écrans de trading), logistiques (entrepôts, usines, supermarchés), touristiques (stations de ski, hôtels).

Ce qui l'intéresse n'est pas l'événement, mais la **structure du monde globalisé** :

- répétitions, systèmes, réseaux, accumulation...

4. Le grand format comme expérience

Ses photographies monumentales (parfois plusieurs mètres de long) :

- immergent le spectateur dans une expérience quasi picturale,
- rappellent l'échelle des toiles de l'histoire de l'art (notamment le paysage romantique ou la peinture d'histoire),
- permettent une lecture simultanée du détail microscopique et de l'ensemble macroscopique.

Gursky crée ainsi une **esthétique panoramique du contrôle**, où chaque détail est lisible dans un tout saturé.

5. Entre documentaire, art conceptuel et critique sociale

La force de Gursky réside dans son positionnement à la frontière :

- du **document** (il part d'un réel identifiable),
- de la **construction conceptuelle** (cadrage systématique, motifs abstraits, plans élevés),
- et d'une **critique distanciée** de la société hypermoderne.

Ses images ne moralisaient pas, mais exposent :

- la vacuité, la répétition, la densité, l'abstraction du monde contemporain.

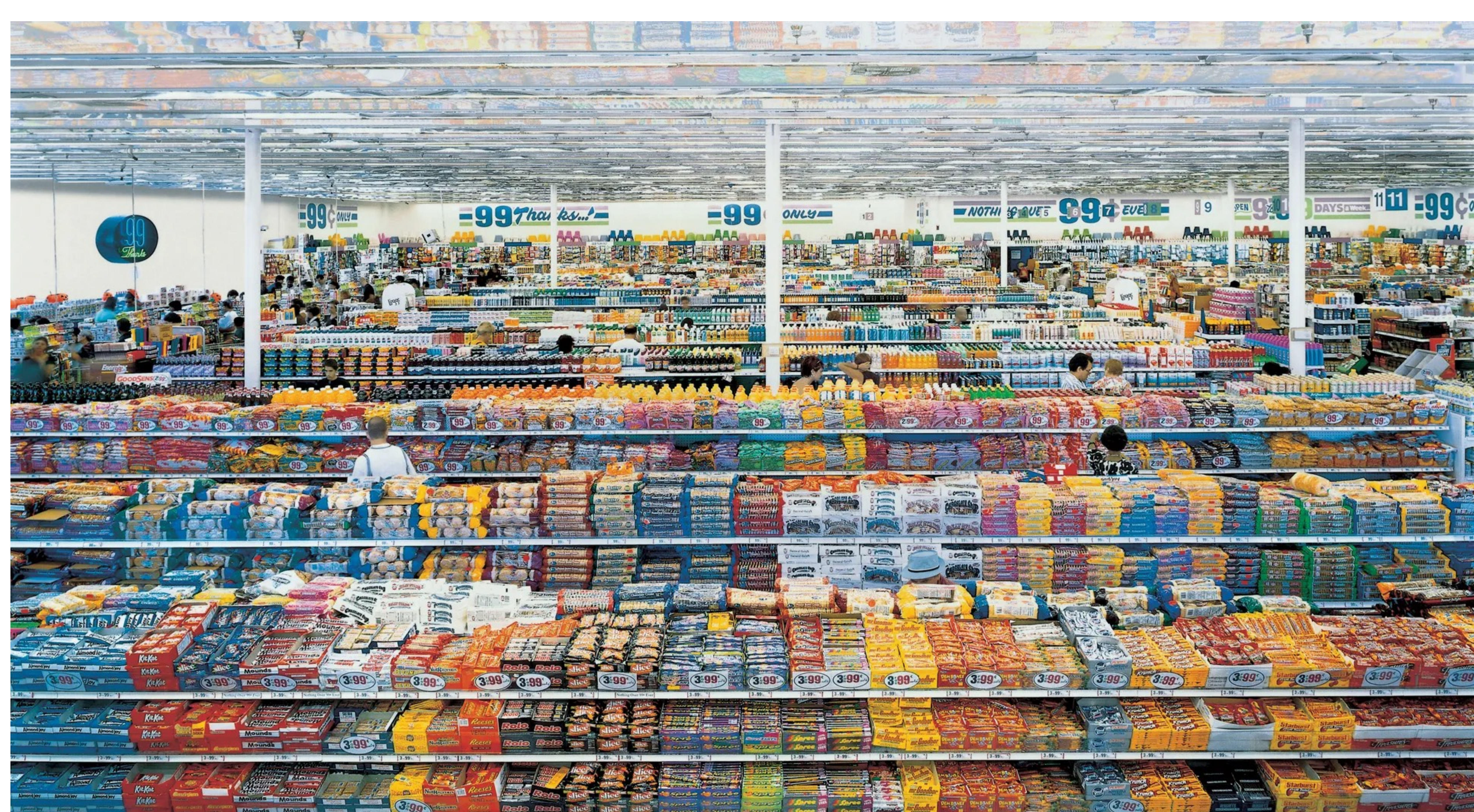
« La réalité ne peut être montrée qu'en la construisant. Paradoxalement, le montage et la manipulation nous amènent plus près de la vérité. »

Andreas GURSKY

99 cent, 1999

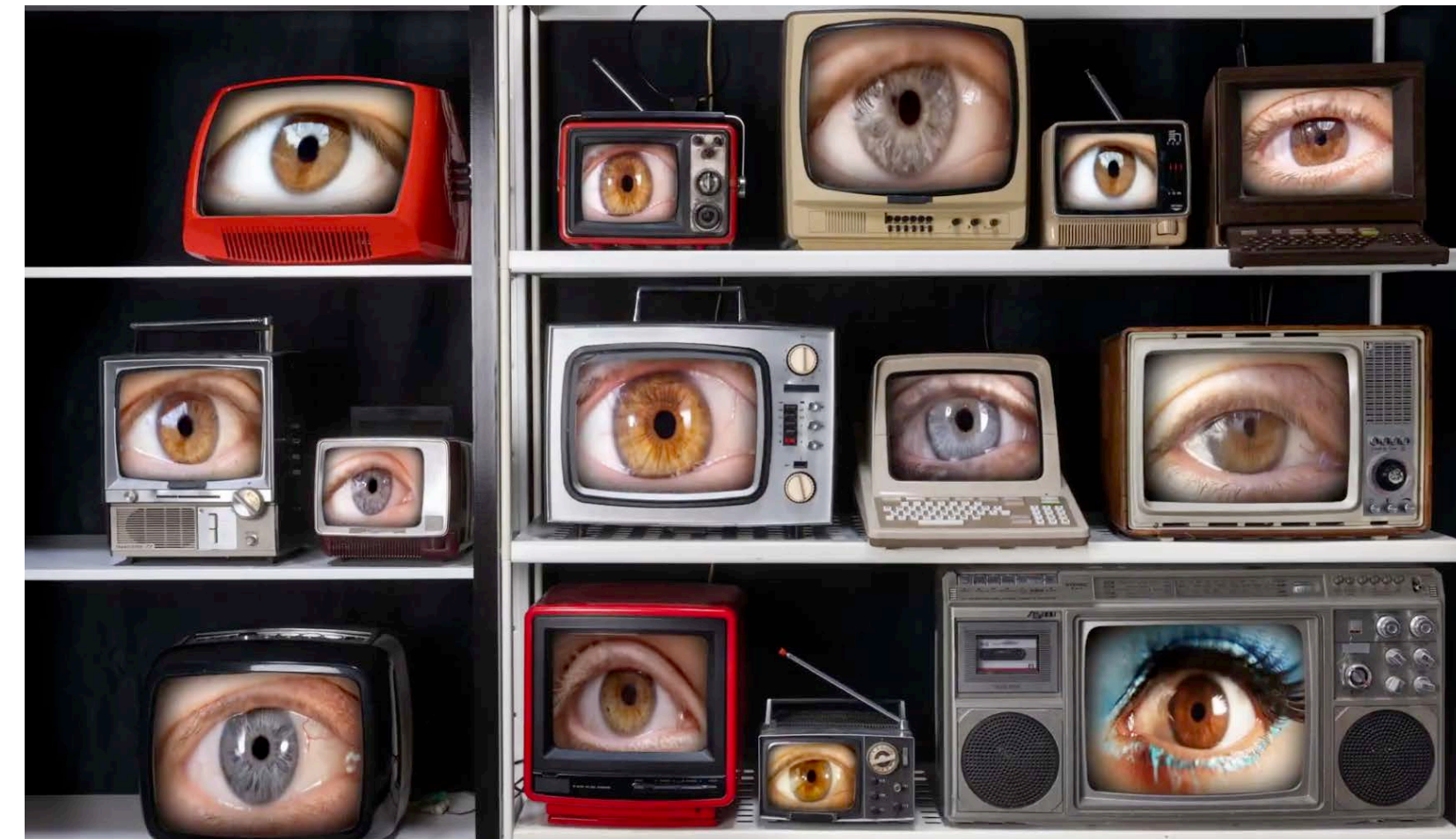
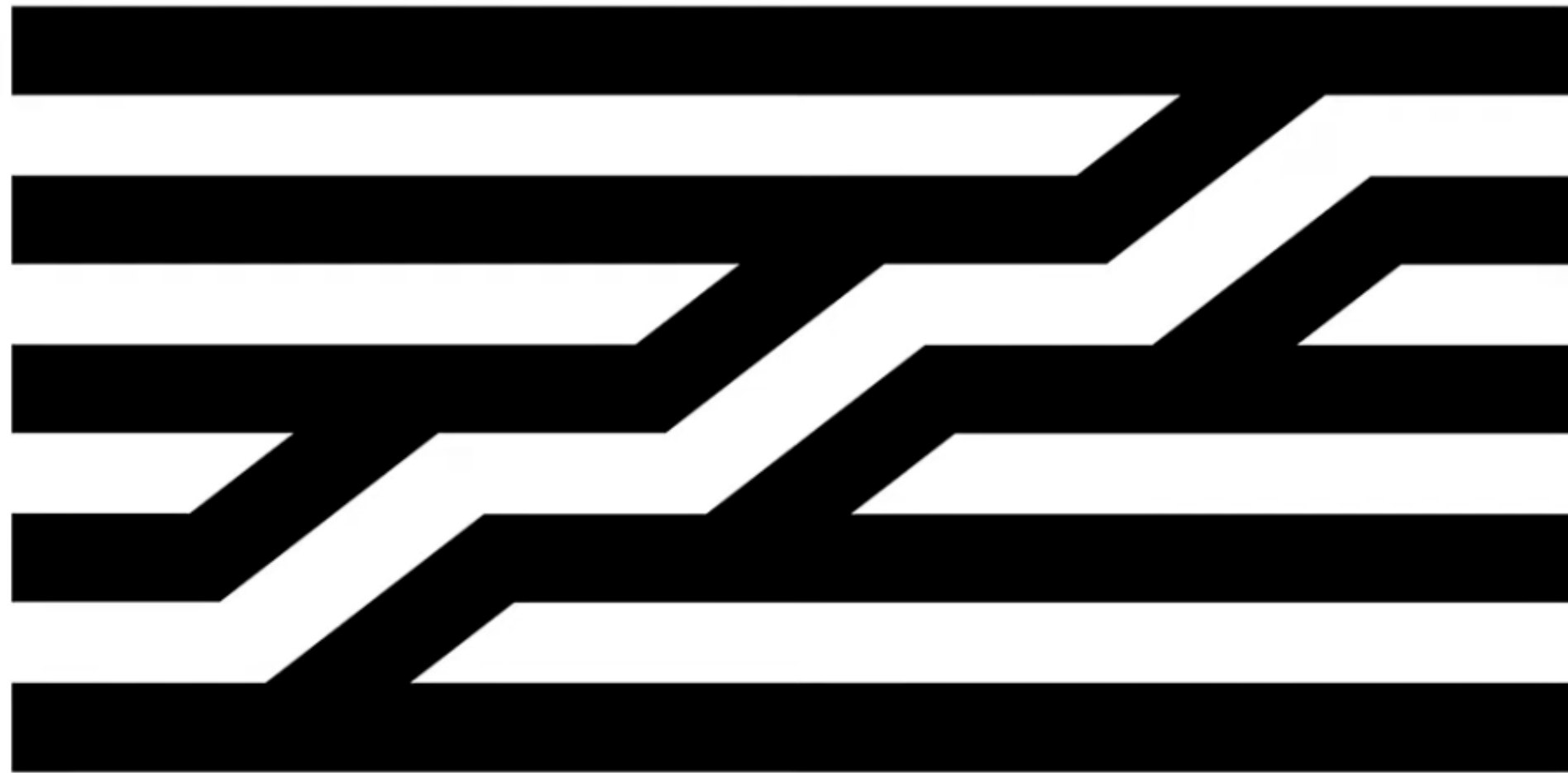
Tirage 5/6, épreuve à jet d'encre pigmentaire (C-Print) sous Diassec,
206,5 × 337 × 5,8 cm

Centre Pompidou (MNAM), Paris



« La succession d'étagères, comme une vague, donne une dimension vertigineuse à l'image, qui est renforcée par le reflet au plafond des présentoirs. C'est dans un second temps qu'émergent les chiffres des clients du magasin, que la profusion d'emballages semblait avoir englouti. On peut lire ici toute l'ambiguïté de la présence de l'homme chez Gursky, une présence qui, quand elle n'est pas comme une foule, une multitude ou un rassemblement, le sujet de l'œuvre – où il est tout aussi instrumentalisé –, sert d'indicateur d'échelle plutôt que de support à une narration. »

*Sophie DUPLAIX, extrait du catalogue
Collection art contemporain,
la collection du Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
2008*



<https://www.youtube.com/watch?v=OByuMr2m2Fg>

<https://www.youtube.com/watch?v=XAJNWHF3DmM>

DOCUMENTER OU AUGMENTER LE RÉEL

→ Entrées du programme limitatif 2025-2026

- Dans quelle mesure les manipulations numériques opérées par Andreas GURSKY dans ses photographies transforment-elles la perception du réel ?
- Dans quelle limite ces altérations interrogent-elles la frontière entre réalité objective et interprétation artistique ?

DOCUMENTER OU AUGMENTER LE RÉEL

→ Questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques → Rapport au réel : mimesis, ressemblance, vraisemblance, valeur expressive de l'écart

- Comment le rapport au réel d'une œuvre contribue-t-il à sa construction artistique ?
- En quoi le fait de puiser dans le réel permet-il de convaincre ?
- Dans quelle mesure une image peut-elle questionner sa réalité ?
- Comment l'image peut-elle se faire documentaire ?
- La vérité et l'authenticité sont-elles les seuls moyens de légitimer une image ?
- En quoi augmenter le réel contribue-t-il à une meilleure lecture ?
- Comment le format de l'œuvre influence-t-il notre perception de la représentation du réel ?

La figuration et l'image, la non-figuration → Figuration et construction de l'image : espaces narratifs de la figuration et de l'image, temps et mouvement de l'image figurative

- Dans quelle mesure l'aspect documentaire apporté par l'artiste participe-t-il à la construction de l'image ?
- En quoi le format de l'œuvre influence-t-il notre rapport à la représentation du réel ?
- En quoi la construction de l'œuvre permet-elle de comprendre le regard de l'artiste sur le réel ?

DOCUMENTER OU AUGMENTER LE RÉEL

→ Questionnements plasticiens

La présentation de l'œuvre → Sollicitation du spectateur : stratégies et visées de l'artiste ou du commissaire d'exposition ou du diffuseur (éditeur, galeriste, etc.)

- En quoi l'aspect documentaire apporté par l'artiste contribue-t-il à la construction de l'image ?
- En quoi l'aspect documentaire augmenté par l'artiste contribue-t-il à la compréhension de l'image ?
- En quoi l'aspect documentaire augmenté par l'artiste participe-t-il à une compréhension chez le spectateur ?
- En quoi le format de l'œuvre influence-t-il notre perception de la représentation du réel ?
- Comment la construction de l'œuvre permet-elle de comprendre le regard de l'artiste sur le réel ?

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre → Projet de l'œuvre : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches.

- En quoi le processus de post-production contribue-t-il à une meilleure lecture d'une œuvre ?
- En quoi le support de diffusion influence-t-il notre perception du réel ?

DOCUMENTER OU AUGMENTER LE RÉEL

→ Champ interdisciplinaire et champ transversal

Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo → Animation des images et interfaces de leur diffusion et de réception

- En quoi les manipulations numériques permettent-elles de révéler des structures invisibles de la mondialisation ?
- L'intervention du numérique dans la démarche de Gursky renforce-t-elle la capacité de la photographie à représenter le monde contemporain, ou au contraire, souligne-t-elle l'impossibilité de cette représentation ?
- Le numérique transforme-t-il l'image photographique en un hybride relevant davantage de la peinture ou de la visualisation conceptuelle du monde contemporain ?

Arts, sciences et technologies → Dialogue ou hybridation

- En quoi cette œuvre relève-t-elle de l'hybridation ?
- Comment l'hybridation des images interfère-t-elle dans la perception du réel chez le spectateur ?
- Dans quelle mesure la manipulation de l'image par des moyens numériques peut-elle influencer la perception du spectateur ?
- En quoi la photographie numérique peut-elle encore surprendre ?
- Dans quelle mesure les manipulations techniques peuvent-elles être une ressource positive pour les arts ou le réel ?



Hyperréalité

Ne pas tromper

Le photographe Andreas GURSKY a souvent précisé qu'il ne cherche pas à réaliser des images documentaires au sens traditionnel du terme. Son objectif est plutôt de donner à voir ce qu'il décrit comme une « réalité augmentée » ou une « hyperréalité ».

Les retouches numériques qu'il opère ne visent pas à tromper le regardeur, mais à mettre en lumière des vérités plus profondes liées à ses sujets. Selon lui, le réel est trop dense et trop complexe pour être saisi dans une seule prise de vue. La manipulation devient alors un outil lui permettant de simplifier, accentuer ou condenser certains éléments, afin de rendre le propos visuel plus lisible et plus percutant.

Métaphores visuelles

Vraisemblance

Il envisage ses créations comme de véritables « métaphores visuelles » du monde contemporain, capables de rendre perceptibles des phénomènes globaux complexes et difficiles à saisir dans leur totalité. À travers ses images, il invite le spectateur à interroger les structures invisibles qui organisent et influencent notre réalité.

Dans cette démarche, Andreas GURSKY assume pleinement le recours à la manipulation numérique, tout en veillant à préserver une forme de **vraisemblance** visuelle. Ces interventions lui servent à élaborer des compositions idéalisées, inexistantes en tant que telles, mais qu'il considère comme porteuses d'une vérité plus profonde sur les lieux ou les situations représentés.

Comme il l'explique dans une interview, il se trouve souvent face à des scènes dont la simple restitution photographique ne correspond pas à l'intensité de l'idée qu'il s'en fait ; c'est précisément à ce moment que la manipulation devient nécessaire. Son ambition n'est donc pas de se limiter à l'enregistrement du réel, mais de créer des images ayant un **impact émotionnel et intellectuel**.

En quoi montrent-elles le réel ?

Le réel enrichi

Ce que fait Andreas GURSKY, c'est enrichir ses images par des moyens numériques afin de les rendre plus éloquentes, plus bavardes quant à la réalité d'un monde qui le touche. Ses photographies apparaissent ainsi comme des analyses fines de l'état de notre société mondialisée. Son travail est traversé par une attention particulière portée aux mécanismes de l'économie globale et à la condition humaine qui en découle.

Les images qu'il produit ne se limitent pas à une apparence formelle : elles véhiculent un sens, un discours qui dépasse la simple surface visuelle pour atteindre et interpeller le spectateur. Le recours au très grand format renforce cette ambition de transmission et d'impact. En ce sens, l'artiste agit comme un médiateur, un passeur d'informations qui rend visibles les dynamiques contemporaines. Il ne photographie pas le monde tel qu'il est visible, mais tel qu'il fonctionne.

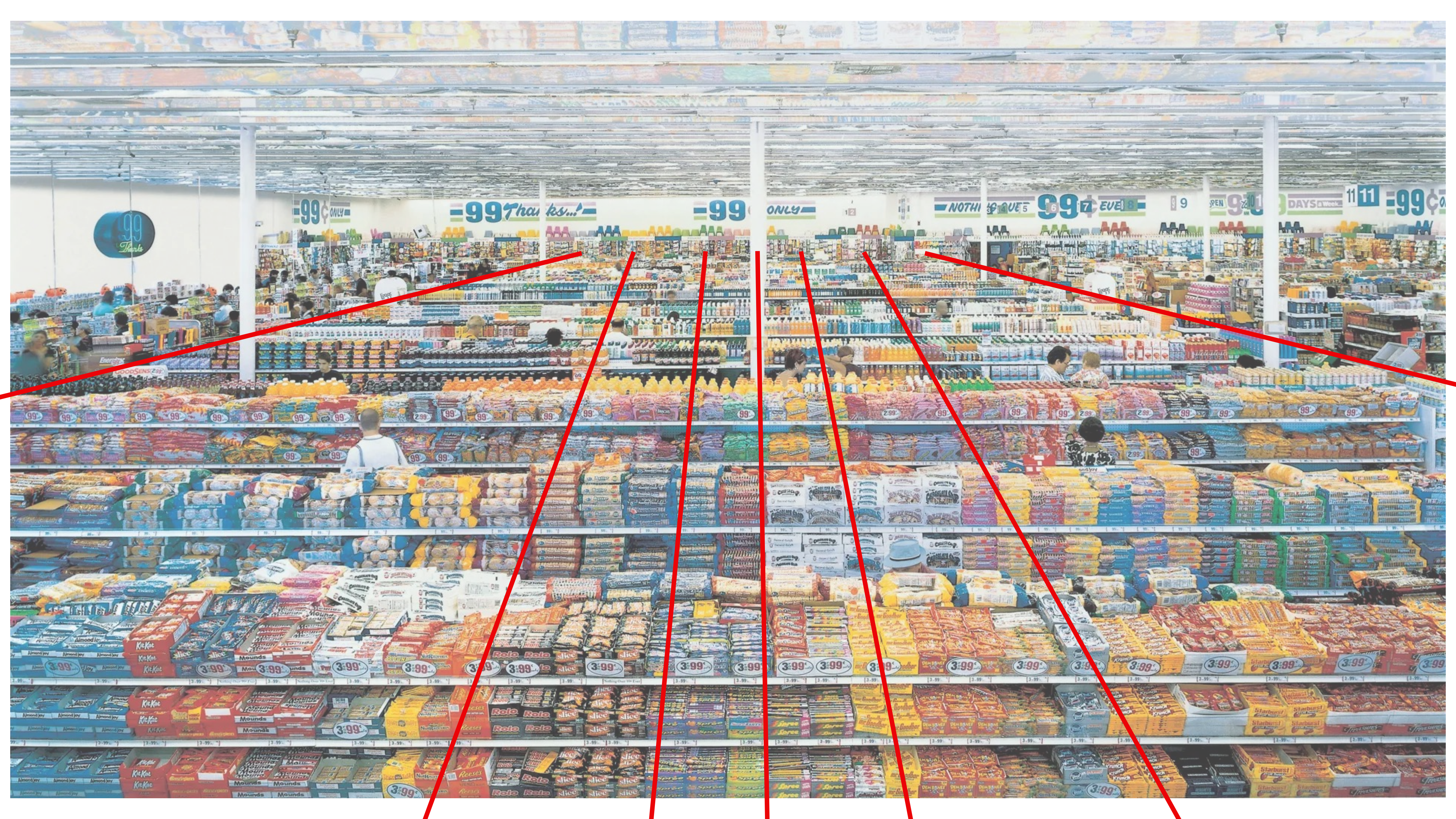
Il inscrit ainsi la photographie dans le champ de la peinture : ses formats monumentaux évoquent la peinture d'histoire. Sans déformer le monde, il le « augmente » pour en intensifier la lisibilité et la puissance visuelle. À l'image d'un peintre, il propose une vision du monde filtrée par son regard et par l'objectif de son appareil, offrant une interprétation amplifiée et réfléchie du réel.

Une image rigoureuse, structurée, orthonormée

Construction de l'image

Comme pour une grande partie de son travail, les photographies de Andreas GURSKY sont longuement élaborées en amont. À la manière d'un peintre face à sa toile, il accorde une importance primordiale à la composition et à l'organisation de l'image.

Pour réaliser *99¢*, il a multiplié les prises de vue au sein d'un même magasin *99 Cents Only Stores* de Los Angeles, le tout premier ouvert par cette célèbre chaîne de discount. Les négatifs ont ensuite été numérisés puis méticuleusement assemblés à l'aide de Photoshop afin de créer une image nouvelle, finalement tirée dans de très **grands formats**. Ce processus rigoureux produit une image dense, où l'abondance de détails et la répétition des motifs immergent le spectateur. Les différents plans visuels s'enchaînent et se superposent, renforçant la sensation de profusion et de saturation.





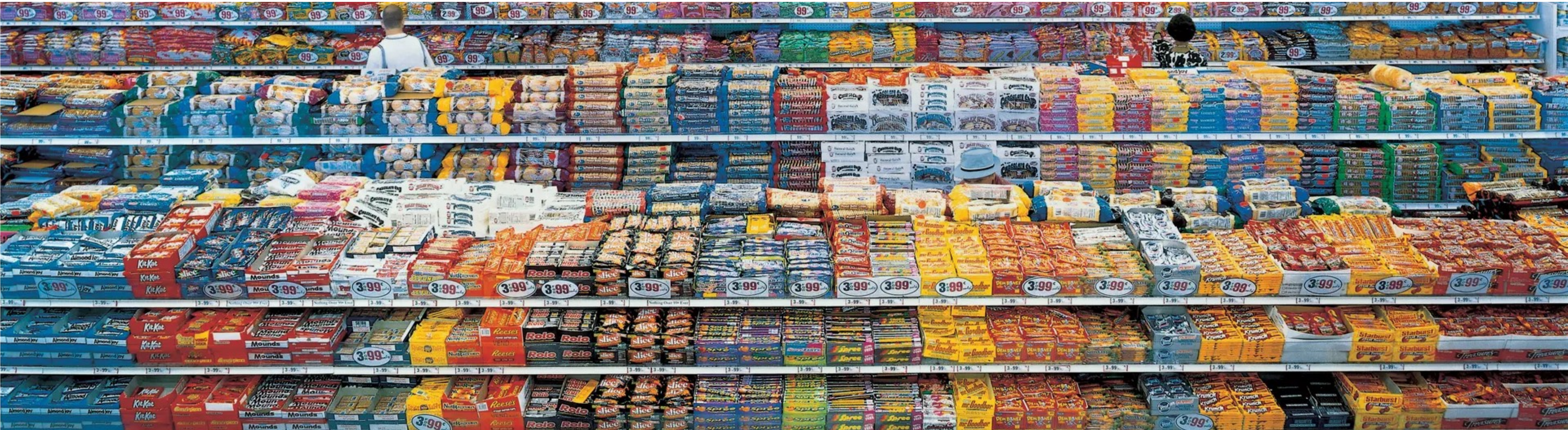


L'image adopte une composition presque symétrique, légèrement décalée vers la gauche afin de révéler la zone des caisses du magasin. La perspective n'est donc pas strictement centrale, mais s'en rapproche suffisamment pour conduire naturellement le regard vers l'arrière-plan. Ce dispositif renforce l'impression d'infini créée par la succession des étagères et accentue la profondeur de champ. La répétition régulière des lignes instaure un sentiment d'ordre et de structure, tout en générant une forme de monotonie oppressante. L'absence de repère clair, notamment l'impossibilité d'identifier une sortie, intensifie le propos de l'artiste sur l'enfermement et la logique de la (sur)consommation.

La composition, extrêmement maîtrisée, repose sur un quadrillage orthonormé qui stabilise l'image et lui confère une grande puissance visuelle. Cette stabilité peut être interprétée comme une métaphore de l'architecture et du système économique du discount, affirmant leur force et leur rigidité. Pourtant, cette apparente objectivité est trompeuse : c'est le travail de post-production numérique de Andreas GURSKY qui construit cette vision amplifiée. En intensifiant la lisibilité et l'impact de la scène, il perturbe la confrontation supposée directe avec la réalité d'un magasin discount, par l'ajout, la modification ou la recomposition d'éléments tels que les clients, les piliers ou les reflets du plafond.

Le premier plan fonctionne comme un effet de zoom sur l’accumulation de produits aux couleurs vives et acidulées – jaune, orange, rouge, bleu – dont l’achalandage dense renvoie immédiatement au thème central de l’image : la surconsommation, mais aussi l’héritage direct de la mondialisation. Les rayonnages débordent, notamment de barres chocolatées, accentuant cette impression de profusion excessive.

La figure humaine y est volontairement reléguée au second plan. Seuls trois clients sont perceptibles dans ces premiers rayons. Dans le tout premier, un individu coiffé d’un chapeau blanc se confond presque avec les marchandises, au point de passer inaperçu. Plus en arrière, deux autres silhouettes apparaissent : à gauche, un homme blanc vêtu d’un polo clair ; à droite, une femme afro-américaine, vue de dos, portant un haut à motifs noir et blanc qui se fond lui aussi dans la répétition graphique des produits. Cette dilution des corps humains au sein de la masse marchande souligne le propos de Andreas GURSKY sur la place marginale de l’individu face à l’abondance standardisée des biens de consommation.





L'ensemble de la scène semble figé, comme suspendu dans le temps ; seuls quelques visages légèrement flous suggèrent qu'une action était en cours au moment de la prise de vue. La zone centrale, encadrée par les piliers blancs disposés dans l'espace du magasin, donne l'impression d'un enfermement des consommateurs dans leur quête de produits. Ces piliers paraissent avoir été « nettoyés » lors du travail de post-production numérique afin d'atteindre une blancheur parfaite. La version en diptyque réalisée en 2001 révèle d'ailleurs des piliers immaculés, débarrassés de tout élément parasite, soulignant une intention à la fois iconographique et technique dans le traitement de l'espace.

Par ce procédé de démultiplication, Andreas GURSKY cherche à accentuer la profondeur et à donner l'illusion d'un magasin aux dimensions démesurées. Les clients comme les produits se trouvent réduits à de simples plages colorées qui saturent l'espace commercial. Le spectateur est alors entraîné dans cette vision amplifiée et construite du réel, où la perception du lieu est guidée par le regard et la logique visuelle de l'artiste.



Jackson POLLOCK, *Number One*, 1949, Museum of Californian Art, Los Angeles

Andreas GURSKY, *Rhein II*, 1999



Mark ROTHKO, *Untitled*, 1952/53, 4,42 x 2,99 cm, Musée Guggenheim Bilbao

Cette dernière partie constitue le plafond qui nous renvoie à son architecture, sa particularité ce sont les reflets des produits qui s'y prolongent, accentuant à l'infini cette masse de produits faisant écho au « all over » pictural.

Das Rhein...

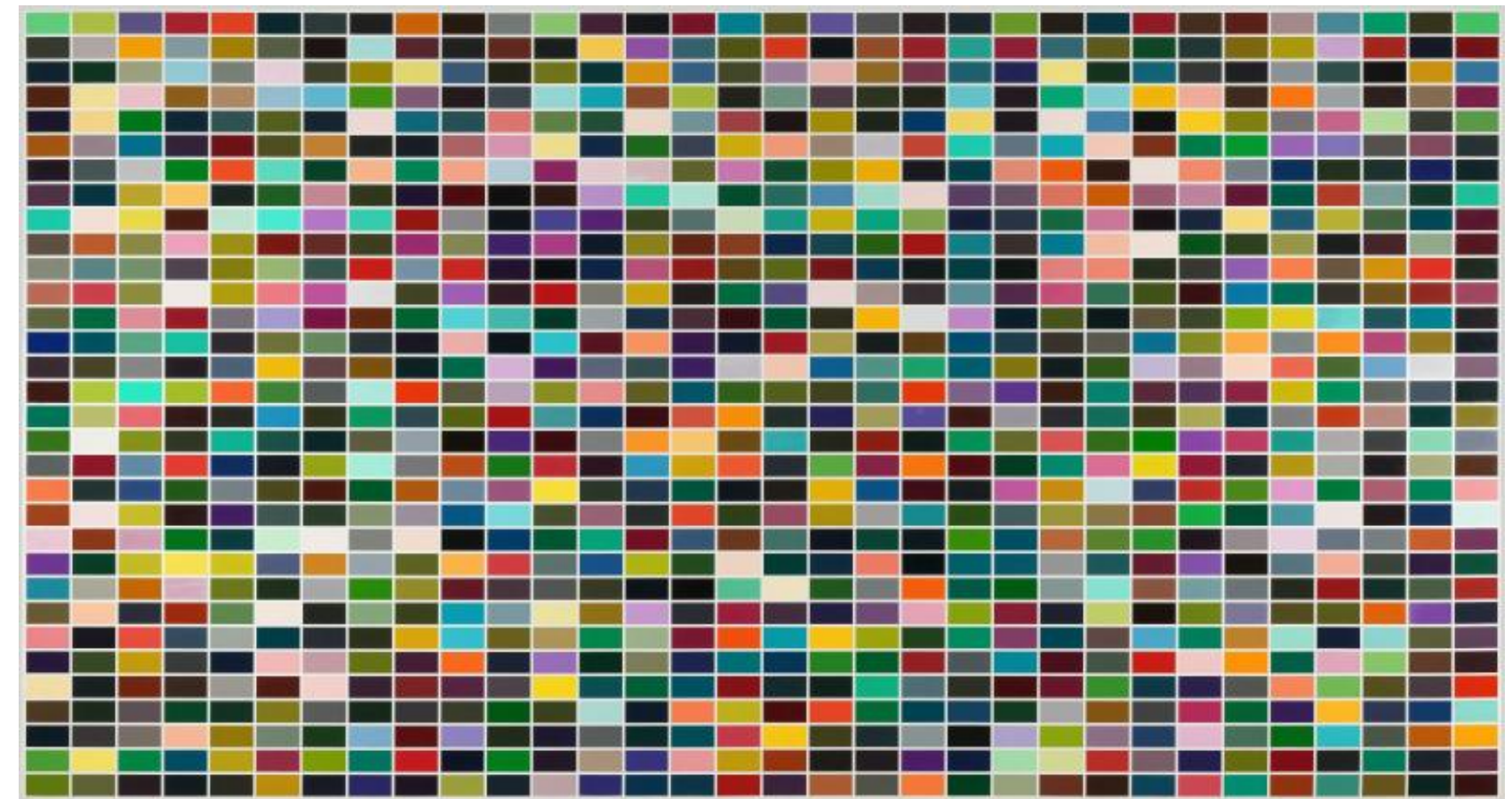
La fameuse photographie du Rhin est révélatrice de la démarche, très construite, du photographe de Düsseldorf. Cette image est celle d'une photographie impossible. En effet, un certain nombre de détails ont été effacés (entre autres une usine qui était sur l'autre rive), d'autres accentués (le moutonnement des flots et de la pelouse). C'est, en quelque sorte, une image de la Nature, mais la géométrie parfaite de la prise de vue et la composition à la Mark ROTHKO transforme cette représentation en un tableau abstrait qui évoque l'empreinte de l'homme sur son environnement tout en congédiant sa présence, y compris dans ses créations.

Pourtant tout évoque l'artificiel, le Rhin lui-même fleuve de légende et porteur de toute une culture romantique devient un flux géométrique et totalement domestiqué ne suscitant aucun sentiment prémoderne de Beauté ou de transcendance. Cette image proche de Gerhard RICHTER est brutale dans sa représentation de la puissance physique du Rhin mais aussi dans la mise en évidence de sa totale soumission à l'industrie de l'Homme. Le sublime est « physiquement » là mais évidé de sa dimension métaphysique, il ne subsiste alors que l'expression brute et parfois violente de la modernité, voire de la postmodernité.

Saturation des couleurs

L'image se distingue par une forte saturation chromatique, dominée par des teintes chaudes – rouges, oranges et jaunes – issues des emballages des produits. Ces couleurs éclatantes captent immédiatement le regard et renforcent la sensation d'abondance, tout en soulignant les mécanismes de la surconsommation. Leur intensité tranche nettement avec l'environnement architectural neutre et presque clinique du magasin, marqué par le blanc des structures et un éclairage au néon.

Ce contraste met en évidence la marchandisation du quotidien qui se déploie sous nos yeux : la vie ordinaire se trouve absorbée par la logique commerciale. Les étiquettes de prix, elles aussi vivement colorées, participent pleinement à cette stratégie visuelle en accentuant l'attractivité des produits et en stimulant le désir d'achat, au cœur de la vision critique développée par Andreas Gursky.



Gerhard RICHTER, 1024 couleurs (350-3), 1973, 2,54 x 4,78 m, Centre Pompidou

« Il a manipulé la couleur pour créer une explosion de rouges, de jaunes et d'oranges répétitifs parsemés de bleu, de rose, de blanc et de noir. Il a également inséré numériquement un reflet de la marchandise sur le plafond, ajoutant à l'effet visuel écrasant et à la sensation d'être entouré d'une culture de consommation devenue folle. » Naomi BLUMBERG, commissaire d'exposition américaine



Répétition et accumulation

L'accumulation massive des produits, démultipliée par leur répétition et par le jeu des reflets au plafond, engendre un motif visuel presque hypnotique. Bien que chaque article soit identifiable individuellement, l'ensemble se dissout dans une uniformité écrasante, traduisant la disparition de l'individu au sein de la consommation de masse. Les clients eux-mêmes semblent parfois se confondre avec les marchandises, réduits à de simples silhouettes ou à des points sombres – notamment les chevelures – perdus dans cet espace saturé. L'agencement rigoureux et parfaitement ordonné des produits sur les étagères accentue enfin le caractère mécanique, standardisé et impersonnel du commerce de détail à grande échelle.

Andy WARHOL, Campbell's Soup Cans, 1962, acrylic with metallic enamel paint on canvas, 32 panels, Each canvas 50,8 × 40,6 cm

Présence humaine

Peu de figures sont véritablement identifiables comme des « clients ». Engloutis par l'immensité du magasin, la plupart se résument à de simples points noirs, renforçant l'impression d'une scène froide et déshumanisée. L'œuvre propose ainsi une critique de la société de consommation, dans laquelle l'individu s'efface derrière l'abondance des objets et l'acte même de consommer. Les clients apparaissent saisis dans des gestes ordinaires, absorbés par leurs courses, certains devenant même flous à mesure qu'ils s'éloignent, comme dissous dans l'espace commercial.





L'œuvre est présentée dans un format monumental, ce qui renforce l'effet d'immersion et confronte directement le spectateur à l'ampleur vertigineuse de la scène. Cette échelle impose une présence physique face à l'image et accentue l'impact envahissant de la culture de consommation sur notre environnement. La critique visuelle proposée fonctionne avec force : le constat est immédiat et percutant. Le grand format participe également à l'illusion d'une échelle réelle, les produits situés au premier plan semblant presque grandeur nature.

Cette dimension monumentale répond à une volonté récurrente d'Andreas GURSKY de submerger le spectateur et de lui offrir une expérience immersive. L'échelle de ses photographies oblige à un va-et-vient constant entre une observation rapprochée des détails et une perception globale de la composition, créant une tension entre le regard microscopique et la vision d'ensemble. Le spectateur est ainsi invité à s'engager activement avec l'image.

L'artiste cherche moins à imposer un sens qu'à susciter une réflexion, en laissant volontairement des zones d'interprétation ouvertes. La richesse et la précision des détails encouragent une observation prolongée, chaque regard pouvant révéler de nouveaux éléments. L'artiste s'intéresse particulièrement au point de bascule où la figuration tend vers l'abstraction : nombre de ses œuvres explorent cette frontière entre documentaire et abstraction, transformant des scènes ordinaires ou des paysages industriels en visions presque irréelles. Il amène ainsi le spectateur à reconsidérer la banalité du quotidien à travers un regard artistique critique.



Vue de l'exposition d'Andy WARHOL à la Tate Modern, Londres, 2020



Paris Montparnasse, 1993, mesurant 2,10 x 3,95 m, tirée en 5 exemplaires

En 1993, Andreas GURSKY réalise l'une de ses premières images utilisant le montage numérique. Il s'agit de l'Immeuble d'habitation Maine-Montparnasse II, rue Commandant-Mouchotte, à Paris, œuvre de l'architecte français Jean DUBUISSON, construit de 1959 à 1964. Gursky ne pouvant l'obtenir en une seule image, combine plusieurs photographies prises depuis des points de vues différents, ce, depuis le toit d'un immeuble plus loin. C'est une des barres d'habitation de la gare Montparnasse prise dans toute sa longueur. Sorte de damier constitué de petites fenêtres où parfois une persienne ou un rideau de couleur vive vient accrocher le regard et rompre la monotonie de l'ensemble. Toujours une lecture à deux niveaux : la vue d'ensemble (macro) et les détails (micro) comme ce tissu rouge qui obstrue une fenêtre, une silhouette accoudée à un balcon... C'est la très haute définition de ses images qui lui permet d'obtenir à la fois, cette globalité de la façade, comme les détails des alvéoles.



Frankfurt, 2007, C-Print, 238 × 506 cm



Stock Exchange II, 1994

Les bourses d'échanges sont, par exemple, des ruches effrayantes d'individus qui vus à la bonne distance sont tous identiques car mus par les mêmes valeurs dans des comportements holistiques qui évident aussi bien la personne que son rapport à la Nature.

Les salles de concert ne sont pas plus festives captées depuis cette distance, elles évoquent tout autant une ruche qu'une fourmilière post moderne à la « Alien ».

Les barres d'immeubles, les plages ou les condominiums sont observés sous ce même regard mécanique et indifférent, celui d'un dieu assistant narquois à toute cette agitation dérisoire.

Le sublime de GURSKY est un sublime post-moderne, il ne retient que la dimension sans le pathos et l'élévation spirituelle, il écrase, aplatit. L'image elle-même se transforme en un motif chaotique tel un pan déchiré d'une tapisserie diabolique.



L'objectivité documentaire est impossible

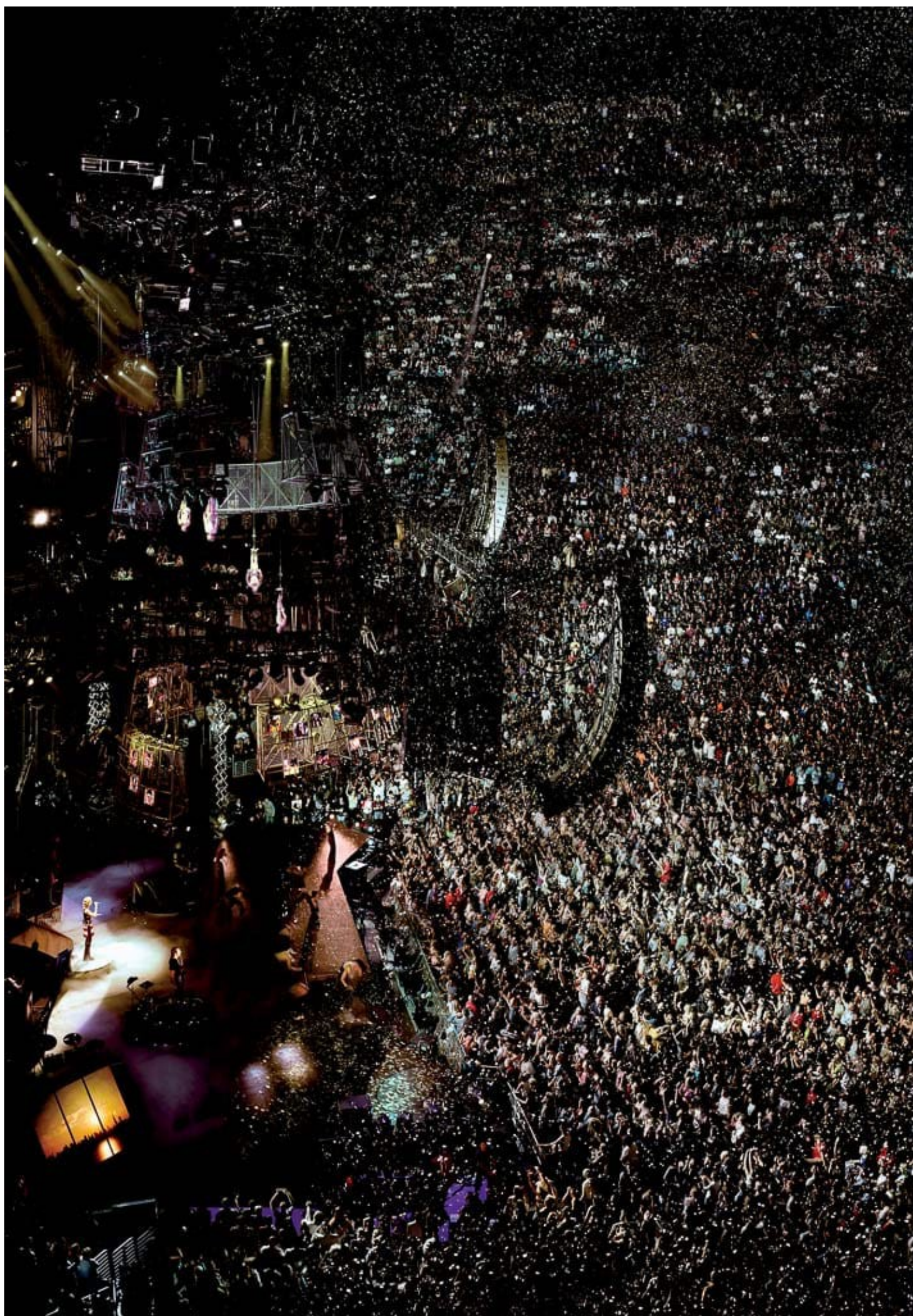
Cocoon II, 2008

Andreas GURSKY n'est cependant pas indifférent, il est même plutôt engagé politiquement, socialement et revendique une démarche documentaire.

Documentaire au sens étymologique, ce n'est pas un reportage mais une étude au moyen de l'image photographique. Une image photographique tout à fait consciente qu'elle n'est pas une reproduction mais une reconstruction au même titre que toute représentation. C'est bien entendu l'héritage de l'École de Düsseldorf et de l'enseignement des BECHER.

La photographie n'est pas plus objective que tout autre mode de figuration, elle a d'ailleurs perdu son ingénuité très rapidement. GURSKY pousse ce constat jusqu'au bout dans la lignée d'un Thomas RUFF, Candida HÖFER ou Jeff WALL. Sous des dehors ressortant de l'objectivité, c'est à dire un style froid, distancié et détaillé jusqu'à en être baroque, il n'hésite pas à retoucher parfois de manière très conséquente ses prises de vues pour en faire des images documentaires, ou plutôt des images qui documentent très précisément une activité humaine.

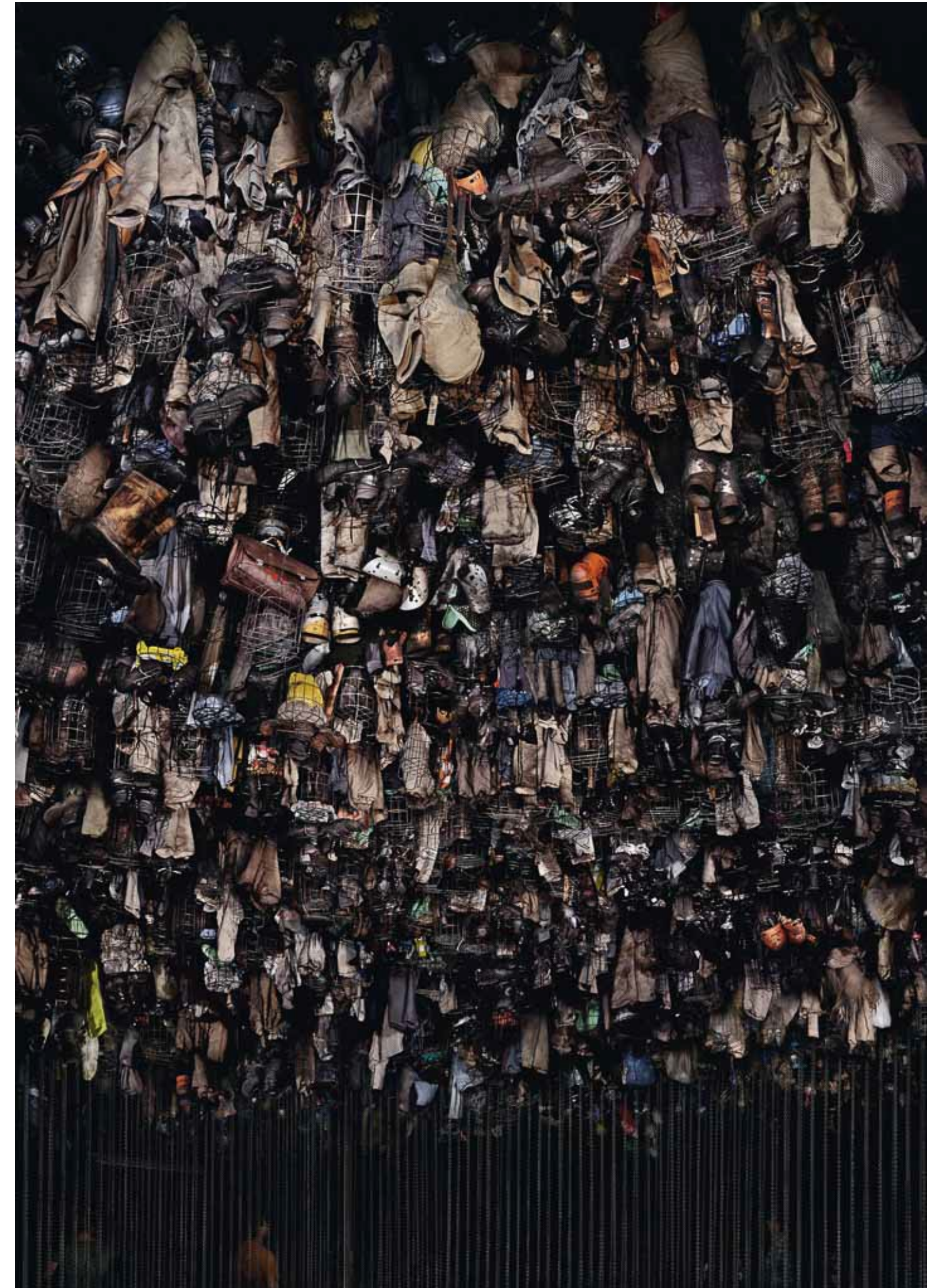
Concernant le concert de Madonna, GURSKY dit en réalité davantage qu'un reportage stendhalien au niveau des individus, de la proximité et de la participation sur le vif. Faute d'objectivité possible, il documente au travers d'une image composite. Ces photographies sont au sens strict des synthèses.



Madonna I, 2001

Bergwerk Ost, 2008

« Bergwerk Ost » est une photographie qui procède exactement comme celle du Rhin. Andreas GURSKY se rend dans une usine et prend de nombreux clichés du vestiaire. Lors de cette séance des ouvriers sortant de la douche passent nus pour s'habiller et regagner leurs domiciles après une journée probablement harassante. Mais le photographe ne s'en soucie aucunement, ce qui l'intéresse ce sont les dépouilles suspendues au plafond par des crochets, ces vêtements qui pendent mollement dans un grand désordre visuel évoquant de piteuses silhouettes humaines. C'est cette trace de l'activité industrielle des individus qui intéressent GURSKY et qu'il considère comme plus révélatrice à la fois de l'aliénation du travail ouvrier mais aussi de sa lente disparition dans un mouvement inexorable de disqualification. Là encore il ne délivre cette image sombre, chaotique et évocatrice de périodes historiques tragiques, qu'après avoir procédé à de très nombreuses retouches sur palette graphique. Les ouvriers seront effacés, les vêtements multipliés et les ombres exagérées afin d'aboutir à une image d'entropie, d'anonymat, de dissolution dans la pénombre. Le document se rapproche dès lors de l'allégorie. C'est une des autres dimensions du travail de GURSKY. La plupart de ces allégories ou « métaphores » procèdent par le vide et l'absence. C'est vrai aussi des clichés d'architecture tels que le PCF ou Brasilia d'Oscar NIEMEYER.

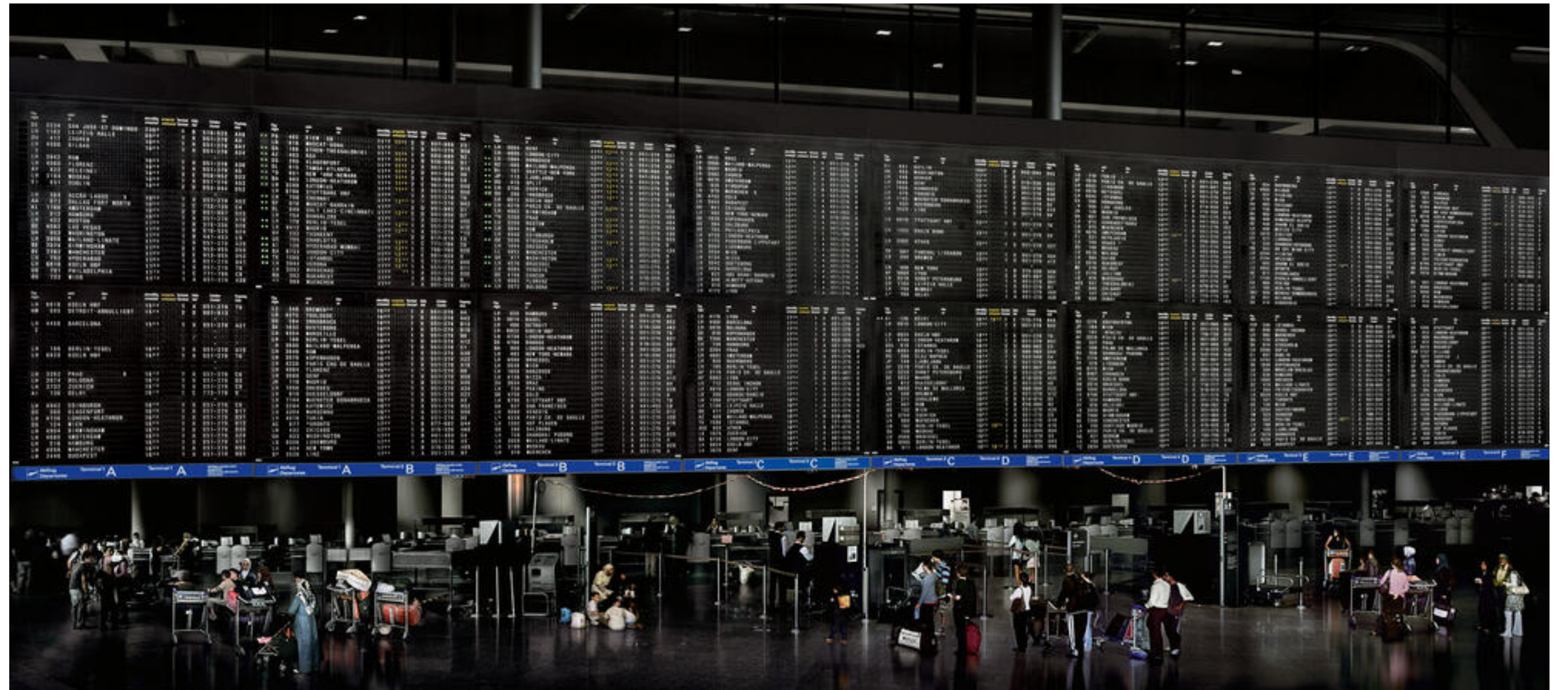


Illustrer le réel

Andreas GURSKY occupe une position paradoxale au croisement de plusieurs courants : il emprunte au romantisme le goût pour les dimensions monumentales, à la modernité son regard désenchanté sur le monde contemporain, et au postmodernisme l'usage de la photographie comme outil sémiologique. Toutefois, sa démarche demeure profondément ancrée dans le réel et dans une lecture sociologique de la société, sans jamais se limiter à une simple reproduction du visible. L'image photographique, chez lui, se détache presque toujours de son objet immédiat pour construire un sens plus large.

De manière plus significative encore, GURSKY fait le choix de documenter le monde par un discours visuel particulièrement élaboré et savant, dont la densité formelle peut frôler l'étourdissement baroque. Par l'accumulation, la précision extrême et la monumentalité de ses images, il propose une lecture critique du réel, à la fois analytique et immersive, qui dépasse la simple description pour devenir une véritable expérience perceptive et intellectuelle.

Frankfurt, 2007





Andreas GURSKY, biographie

- Né à Leipzig, Allemagne, en 1955.
- 1977 - 1980 Etude la photographie à Essen, Folkwang Universität der Künste.
- 1980 - 1987 Etudes à l'école des beaux-arts de Düsseldorf (Kunstakademie Düsseldorf) avec pour professeur Bernd Becher.
- Depuis 2010 professeur à Kunstakademie Düsseldorf. Il vit et travaille à Düsseldorf.