TEXTS

Core

Core Texts

ou l'artiste, l'agréable, le personnage,
l'avant-garde, la narration, la signature

Arthur Fouray
Entretiens
216 pages
2015

Crochet, en famille,
obsession, cadrage,
se réveiller, marteler,
définir, affiner, ligne,
obstacle, franchise,
puissance, creuser,
sillon, bordisme, vrille,
retomber, séduction,
chef-d’œuvre.

Merci,



Nous avions rendez-vous à 13 h dans un Paris ensoleillé du mois de juin. Derrière nous, dans la rue, son sac jeté par-dessus l'épaule, un homme caché par ses lunettes de soleil nous suivait depuis plusieurs minutes. Arrivés à l'entrée du studio, tout était clair, il s'agissait bien de Pierre Huyghe et nous, ses candidats à l'assistanat.

Le contact fut rapide et après quelques minutes, nous fumions tous des cigarettes, assis autour d'un aquarium sur une chaise en bois et deux fauteuils en cuir vert anglais et cognac. Dans cette atmosphère 50's, nous avons très vite dérivé vers le marbre vert au sujet des socles des futurs aquariums. Dès notre rencontre, nous avons été pris par l'environnement de Pierre Huyghe.

Au studio, il réalise sans cesse des croquis qui sont ensuite collectés comme de rares antiques, puis organisés dans de multiples classeurs. Lors des réunions professionnelles, les dessins accompagnent et agrémentent

ses propos. La patinoire fut réalisée uniquement à partir de dessins, inspirés par la ligne sportive et fuselée d'une Porsche. Lors du trajet de retour en taxi qui l'emmènerait à une rencontre avec un galeriste au Flore, nous engagions un dialogue autour de nos affinités artistiques : Michael Asher, Robert Smithson ou Lawrence Weiner y occuperont une place de choix.

Il reste un souvenir très beau, très intime : celui des prémices physiques des aquariums destinés au Centre Pompidou, lorsque nous étudiions plusieurs rapports géométriques en lien avec leur contenu.

Nous avons construit les arêtes de boîtes-tests à l'aide de balsa, d'agrafes et de scotch. Nous manipulions ces formes pour en visualiser les proportions idéales dans le parking de la Cité des Arts, qui nous offrait l'étendue nécessaire pour expérimenter leur viabilité à ciel ouvert. Les structures frêles et la brise estivale nous contraignaient chacun à protéger

l'une des trois boîtes en mouvement constant, nous entraînant dans la dynamique de ces formes.

L'une des cuves allongées est devenue au passage l'aquarium in situ dont la présence d'esprit vint à Pierre Huyghe lors de son voyage à la carrière bretonne où avaient été taillés les pavements extérieurs du parvis du Centre.

Parti en repérage pour choisir ces dalles, futurs obstacles entre les visiteurs et la sculpture *Untilled (Liegender Frauenakt)*, il y découvrit des étangs naturels, demeure de débris et de poissons argentés. De retour au studio, ses yeux brillaient en nous annonçant sa découverte, illustrée de nombreuses photographies du site.

Cette mécanique immédiate et subite gagna en intensité après la perte des données de son iPhone. Seule subsistait une photographie de l'un des bassins imprimée sur feuille A4. En contexte aquatique, ces sédiments

à l'origine de l'architecture du musée réactualisent la métaphore tendue par le *Time Keeper*.

Les interviews écrites ou filmées concernant les artistes contemporains majeurs tentent d'édifier la figure de l'artiste comme sexy, intellectuel, sérieux, ambitieux, control-freak (*la Grande Expo*, Philippe Parreno, M6, 2013 / *The Art of Everything*, Ryan Gander, BBC, 2014 – 2015).

Pierre Huyghe nous a rappelé que le point focal est la pratique artistique. Il n'a rien de l'artiste mondain fabriqué par les tendances actuelles. La seule distance qu'il inspire est due au fait qu'il soit toujours occupé, ce n'est en rien une attitude fabriquée.

Travailleur obsédé, méticuleux, chercheur convaincu et persévérant, il n'en reste pas moins inquiet, sachant que le secret est dans l'endurance, et le risque est de vouloir aller trop vite. Il sait que l'on définit souvent un artiste

avec une phrase-étiquette. En ce qui le concerne, cette phrase se renouvelle constamment, dissipant les balises qui peuvent s'installer sans le vouloir.

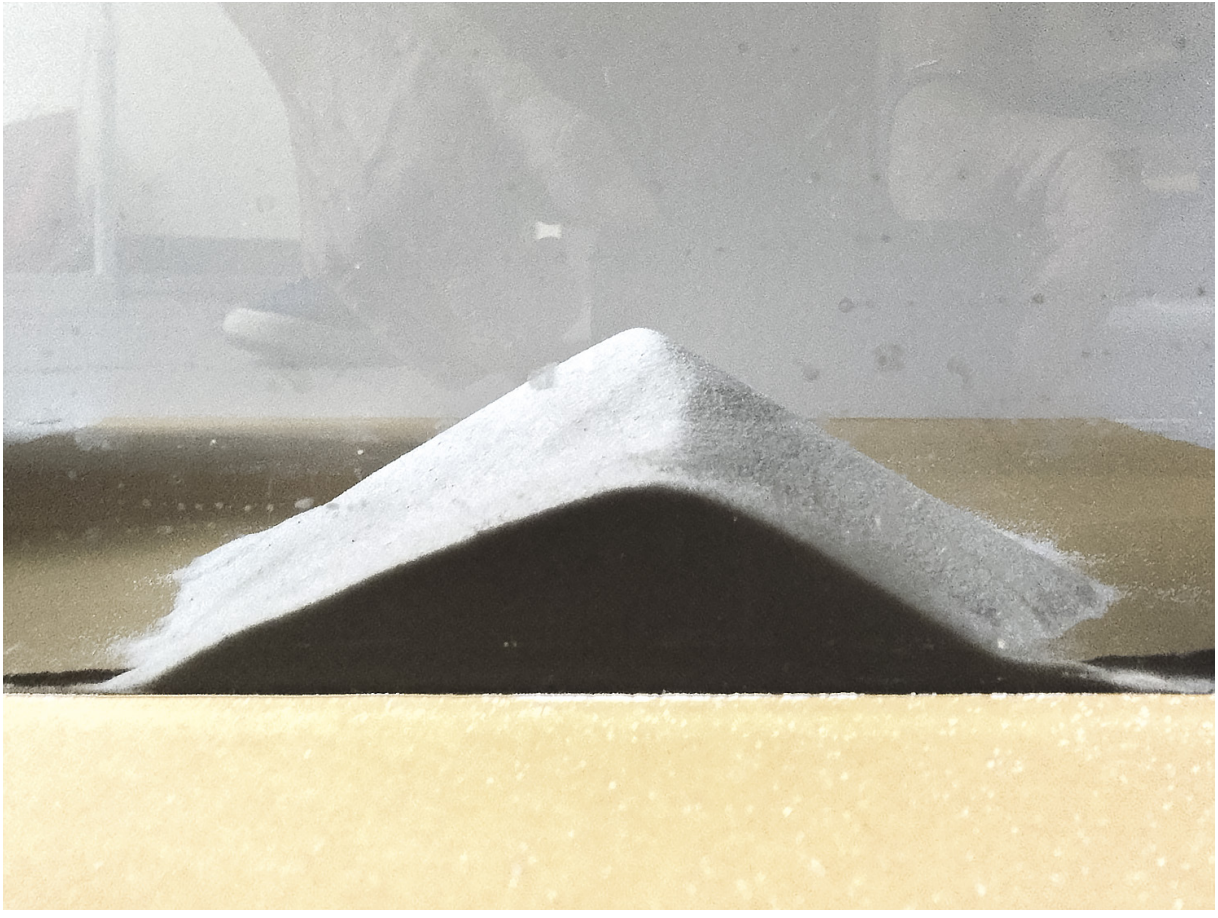
Son processus invite à participer à la mise en forme de ses œuvres, mimant le fonctionnement de ses écosystèmes. Il convie son entourage à agir comme un maillon qui, via l'échange, génère une matière réflexive en mouvement.

Par ce positionnement, il instaure un équilibre, évaluant une justesse selon un environnement pluriel. S'appuyant sur la spécificité des contextes qu'il arpente et sur ceux présentés par son travail, Pierre Huyghe semble se placer comme accumulateur, transformateur, générateur dans une interaction équilibrée avec son milieu.

La rétrospective *Pierre Huyghe* au Centre Pompidou ouvrait différents niveaux de lecture et superposait les sens. De par leurs liens historiques spécifiques, ils proposent une variété riche dans

laquelle le visiteur pouvait aborder l'exposition comme une promenade. Sa démarche semble se tordre constamment, définissant-redéfinissant, cadrant-recadrant-décadrant, pour arriver à exprimer par les formes un vocabulaire nécessairement en mouvement. C'est pourquoi l'exposition s'apparentait à un polaroid réflexif à un point X de son travail.

Après avoir vécu la manière de penser



l'exposition de l'un des artistes majeurs des années 90, nous ne pouvions que chercher à comprendre ses logiques. Nous nous sommes longtemps questionnés sur la proposition syntaxique dont nous avons été témoins. La personne qui entre dans un musée n'est pas spectateur d'une pièce de théâtre,

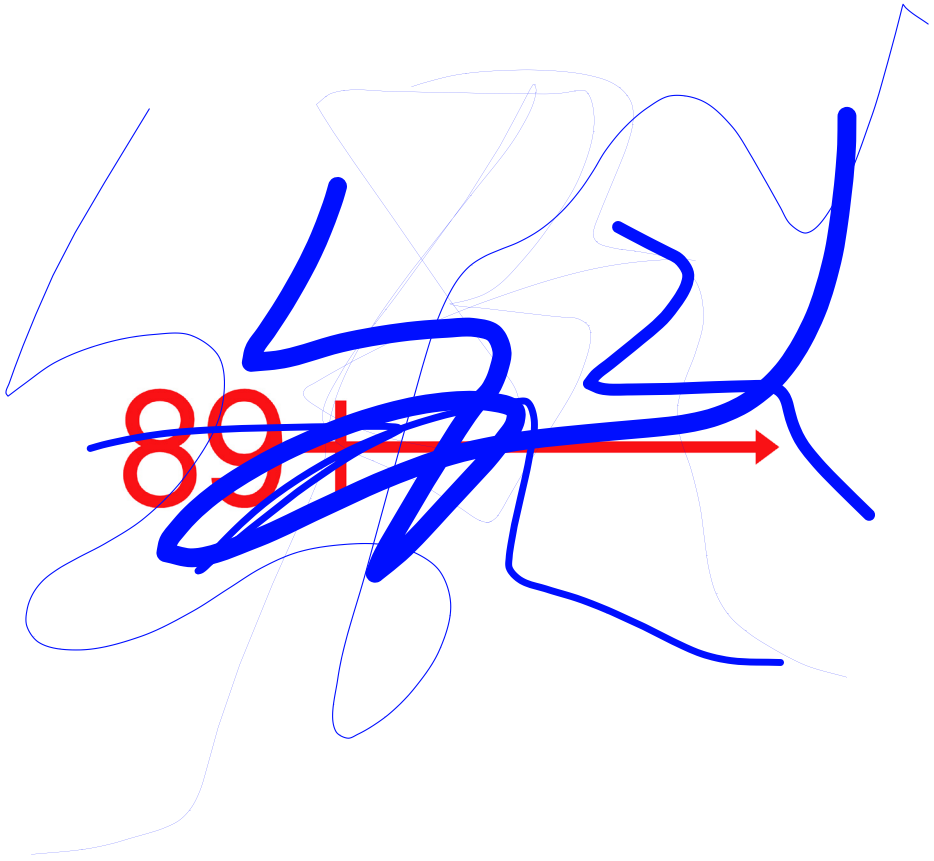
il s'agit là d'un vocabulaire et d'une pensée d'art. En ce sens Pierre Huyghe poursuit la phrase amorcée par Marcel Duchamp. Elle se compose désormais d'un sujet et d'un complément circonstanciel « Des regardeurs dans un écosystème… ».

Nastassia Montel & Arthur Fouray

Légendes

p. 6 – 7
Arthur Fouray
photographie iPhone
2013

p. 14 – 15
Pierre Huyghe
photographie iPhone
2013


89

CHARME - NUANCE
AGRÉABLE - FILTRE
FRAGILE - ACUITÉ
ÉCART - ÉLÉGANCE
OBJET - INTERFACE
SPÉCIFIQUE - GESTE





Mais le début

c’est quoi ?

Qui est plutôt pas
mal d'ailleurs.

Franchement,
je crois que c'est
la juste couleur.

C'est vraiment 1/1/1,
c'est assez facile.

On boit un verre
de Negroni.

La couleur est
vraiment très nice.

Mmm

Oui, surtout que
j'ai mis un zeste.
Un zeste c'est
quand même
pas mal...

Mais le zesteur d'ici
était assez cheap.

Mais l'orange
est importante
quand même.

Oui un zeste c'est
vraiment bien.

Le zesteur, oui.

Ouiiii.
Mais qui était
vraiment vieux.
Alors qu'on peut
faire beaucoup
plus agréable !

Le zesteur ?

Mais nan !

Chronologie

1989
Ses parents fondent Avant Garde, une agence de communication visuelle

1990
Conçu à Venise et né à Paris.

1990 — 1995
Évolue parmi les amis artistes de ses parents qui le familiarisent avec l'image de l'artiste moderne

1993 — 2008
Suit des cours d'arts plastiques aux Ateliers du Carrousel

1994
Découverte de *Composition VII* de Wassily Kandinsky

1996 — 2001
Visites régulières à la *Villa Savoye* de Le Corbusier à Poissy

Réalisation de nombreuses maquettes inspirées du Bauhaus à l'Île-aux-Moines

1999 — 2006
Passe ses étés à la Villa Rose, maison et atelier de Pablo Reinoso à Malakoff, où se côtoient sculptures respirantes et flacons de parfum

2000 — 2002
Initiation à l'esthétique des ruines relayée par l'antiquité romaine et, parallèlement, par le jeu Final Fantasy IX

2001
Visite la Biennale de Venise d'Harald Szeemann

2006
Premier croquis de nu

2008 — 2010
Alors qu'il étudie le graphisme à Penninghen, l'héritage des artistes passés par l'Académie Julian — Henri Matisse, Marcel Duchamp ou Robert Rauschenberg — le pousse à s'ouvrir à une vie d'artiste

2011 — 2015
Entré en 2e année d'arts visuels à l'École cantonale d'art de Lausanne, il réussit à poser les prémices de sa pratique artistique et obtient son diplôme de Bachelor avec mention bien en 2013

2011
Visite de la Dia:Beacon où il décide de poursuivre la ligne portée par les artistes présentés par la fondation

Premier échange d'artiste avec Frédéric Gabioud

2013 — 2014
Première toile *Lauren*, qui inaugure la série des toiles-objets

2013
Débute son site web de notes (http://arthurfouray.website)

Obtient un atelier subventionné par la ville de Lausanne
Assistant pour Pierre Huyghe

Cofondation d'a + o — (http://a-plus-o-min.us), pratique orientée vers

2014
Première toile #*aaafff*, réalisée pour Philippe Decrauzat

2015
Cofondation de Silicon Malley (http://siliconmalley.ch), un artist-run space à Prilly




WARHAMMER

Nous étions tous les deux à l'entrée d'un immeuble. À gauche de ce sas, une vitrine avec Marilyn Monroe en paillettes dorées sur fond noir. La vitrine de droite présentait un masque de dragon peint à la gouache entouré de cartes médiévales. Je pris en photo Marilyn, et Alfredo le dragon.

Alfredo Aceto

Depuis toujours je suis intéressé par le passage de génération au sein d'une famille ou d'une communauté. À Turin où je suis né, les gens disent que les générations alternent : la première travaille dur pour que la suivante puisse tout dépenser.

À mon avis, entreprendre une carrière d'artiste est quelque chose qui ne devrait pas vraiment dépendre de l'origine sociale. Pourtant, les écoles d'art deviennent de plus en plus des succursales „cool" des internats pour fils de milliardaires (voir le Collège Alpin Beau Soleil ou le Rosey en Suisse).

Autrefois, en Italie une famille respectée devait avoir un fils médecin, un avocat et un curé.

Aujourd'hui, on dirait qu'un fils artiste est suffisamment prestigieux pour se passer du médecin et du curé.

Arthur Fouray

Oui, une carrière d'artiste ne dépend pas de son propre point de départ, mais de son évolution et de son point d'arrivée. On ne décide pas, d'ailleurs, on ne choisit pas dans quel milieu ou contexte on apparaît.

Plutôt que de définir le travail par son origine, on peut recontextualiser son évolution et, avec du recul, lui donner sens et cohérence, à l'image des récits de John Armleder sur sa jeunesse, par exemple. On peut construire son passé d'une manière elliptique, cherchant à tracer les contours de son évolution d'une manière synthétique et sélective.

AA

Que penses-tu d'un artiste qui habite dans un lieu très éloigné des enjeux de l'art contemporain ? Valentin Carron à Martigny (Switzerland) ou Paola Pivi à Anchorage (Alaska).

AF

Il me semble que leurs décisions géographiques servent à les fortifier via l'éloignement de leur position, en regard des

remparts d'un art contemporain centralisé qui force les artistes à se soumettre à un cycle de rituels pour enfin être de la partie.

Les artistes sont serrés par un étau de possibles restreints : étudiants en école d'art, participants à des résidences, assistants d'artistes, reconnus par des prix, représentés par des galeries, publiés dans des magazines spécialisés, cités par des historiens d'art, collectionnés par des mécènes avertis, devenant ainsi officiellement artistes.

Au cours de cette voie, ils sont pris en charge, placés sous curatelle. Ils doivent montrer les lignes de leur Curriculum Vitae pour valider leur valeur artistique.

AA
Moi ça m'amuse ces normes ou modes imposés par le haut : elles rendent les gens frénétiques. Il y a cinq ans c'était encore „bad boys artists" maintenant j'ai l'impression que ça devient „vegan quinoa artists".

On va passer au vegan ?

AF
Ça serait triste non ?

AA
Nous appartenons à une des premières générations qui se sont potentiellement rapprochées de l'art par l'intermédiaire d'un écran mais nous devons dialoguer et échanger avec des générations qui se trouvent désormais désorientées face à ces changements. Comment réussir à faire cohabiter ces différents backgrounds ?

AF
Je pense que rétrospectivement on pourra comprendre les comportements des artistes par rapport à l'appréhension de l'art, via les moyens audiovisuels. Ce n'est, quelque part, pas encore le moment d'écrire cette histoire, car on n'en comprend pas encore la finalité, celle-ci concerne a priori une question technique.

Le rapport à l'œuvre par l'écran a commencé avec la télévision et se poursuit avec l'interactivité de l'univers informatique. Tant que l'évolution technologique ne s'est pas

stabilisée on ne peut encore rien déduire sur ses conséquences durables. Nous sommes dans ce sens conditionnés à analyser l'effet que procurent ces dispositifs en rapport avec notre champ d'activité et à nous adapter en conséquence. Mais est-ce notre combat ?

Justement, dans notre rapport à la page Google d'un artiste ou aux reproductions données par les sites de galeries, on se situe à mon sens dans une continuité logique avec le livre. Les seules différences notables sont la valeur hypnotique associée à l'écran et la standardisation visuelle qu'opère l'abondance de photographies d'exposition sur le web, nous poussant à expérimenter les expositions physiquement, c'est-à-dire en y étant présent.

AA
Dans 100 ans tu crois qu'on va se rappeler de Murillo ou uniquement de Basquiat ?

AF
Je ne sais pas, peut-être trouvera-t-on des Reebok Basquiat enfouies quelque part dans quelques milliers d'années ou des magnets Murillo apparaîtront dans le même type de



contexte… Ça serait bien qu'une peinture reste intacte ! C'est anecdotique, mais ça peut avoir à voir avec ce genre d'idées, je pense au projet *Treasure of Lima : A Buried Exhibition*, organisé par Thyssen-Bornemisza Contemporary.

AA
Tu considères un travail le fait de se déguiser en Warhol ?

AF
Je ne le pense pas comme ça. Warhol se masquait derrière une figure muette par son apparence spectrale et ses phrases onomatopéiques. Je me suis approprié ses apparats, le temps d'une soirée, pour tenter de comprendre les sentiments transmis par cette attitude.
La perruque argentée opère une métamorphose robotique, les lunettes de soleil estompent l'intensité des yeux, et les réponses elliptiques amènent de légères discussions.

AA
Je pense qu'aujourd'hui les hiérarchies dans

l'histoire ont complètement perdu leur valeur. Dans ce chaos postmoderne Andy Warhol et son déguisement peuvent être complètement équivalents. Avec la disparition des méta-récits, il nous fallait inventer le dernier méta-récit capable d'exister après l'écroulement de la modernité.
Ce déguisement de Warhol ne m'intéresse justement pas par son lien avec Warhol, mais comme tentative de témoigner de ces ruines.

AF
Warhol est un „personnage", usant d'un maquillage qui lui a coûté, en définitive, la vie. Il se présente en tant qu'image, fictive et artificielle, qui invite à confondre apparence et profondeur, sans que cela ne soit le sujet de mon appropriation. Nous arrivons après cette bataille de récits autodéfinissants et de fantômes. Ce qui m'intéresse précisément dans la figure de Warhol, c'est l'élan qu'il a réussi à mener depuis le contexte de l'art !

AA
Et comment penses-tu que notre génération puisse retrouver un certain élan ? Quelles en seraient à ton avis les problématiques ?

Le virtuel a certainement changé la perception du monde en créant une différence entre celui-ci et son image.

Il y a quelque temps, beaucoup d'artistes utilisaient une esthétique qui vient de ce monde digital mais il était évident que ce n'est pas une question d'esthétique.

Ce n'est plus une question d'esthétique mais de vide, d'entre-deux. L'exposition d'Emanuel Rossetti à la Kunsthalle Bern me semble un exemple réussi de cet espace qui se déterminerait.

Qu'en penses-tu ?

AF
Je ne sais pas si tu as vu la réédition du documentaire sur la Documenta V chez JRP-Ringier, mais les types de changements perceptifs auxquels tu fais référence sont parfaitement imagés par la métaphore du second regard porté par la photographie. Les produits électroniques actuels sont des moyens techniques avancés qui ouvrent le champ des médiums et nos moyens d'accès à la culture, comme l'a fait le livre à l'aube de la Renaissance.

C'est pour ça qu'à mon sens, penser aujourd'hui le médium comme message est un nihilisme passif.

Si l'on s'accorde sur le fait d'être témoins des ruines du modernisme, nous ne pouvons nous contenter d'observer calmement cet écroulement avec nos smartphones depuis nos galeries et musées confortables.

AA
Il me semble beaucoup plus urgent de rester réveillés plutôt que de travailler endormis !

Par Arthur Fouray

Légendes

p. 34 — 35
Arthur Fouray
Photographie iPhone
2015

p. 36 — 37
Alfredo Aceto
Photographie iPhone
2015

p. 43
Frédéric Gabioud
Photographie iPhone d'Arthur Fouray
Instagram rt4a
2013



Juste le petit bout !

Éclair

Ça fait un peu un

sapin

Avec le

joy – proton…


c'est déjà
le futur

Postface.
Manifeste.
Lettre de Grèce.

Lettre de Grèce. Athènes, le 3 janvier 2015. Le contexte plus large de ce travail mérite d'être présenté. Il ne s'agit pas juste de s'amuser, ni d'être original ou d'avoir l'air intelligent. Il faut juste déclarer que nous sommes ensemble, et que chacun à notre manière, nous contribuons à un cerveau collectif. Tout le monde parle naïvement de collaboration, de collectif, de communication, dans notre cas ça a pris cinq ans d'efforts pour que ça fonctionne de manière à peu près adéquate et nous pouvons en être contents. Mais il ne s'agit pas juste d'être content non plus. Ce que j'essaierai d'apporter ici avec mon commentaire est un bilan de tout cet effort, à commencer par l'envie de départ ; le manifeste.

Il apparaît que le manifeste est aujourd'hui une forme de l'ordre du burlesque. Énoncer des problèmes, dessiner des limites, être clair, parler franchement, promettre des actes, autant de manières d'entretenir le brouhaha, de servir les causes de notre époque. Du matin au soir, on joue les engagés, pour vendre son produit, pour revendiquer son incompétence politique, diffuser de la propagande ou le plus souvent se répéter à soi-même qu'on est différent des autres. La sphère publique ne fonctionne pas et le discours se dégrade quotidiennement.

Cette spirale de l'effondrement se mit en marche par le biais d'un accord collectif, qu'on appelle très souvent le "progrès". En dehors de tous nos conflits de surface, la modernité nous a mis tous d'accord sur une chose ; l'histoire est finie, l'homme a gagné, il est maintenant le maître incontesté de l'univers matériel. Reste seulement à se partager le butin. Dans ce contexte, nous nous efforçons tous les jours de faire semblant de discuter, de prétendre s'intéresser, mais il est de plus en plus clair que tout va bien et rien ne va plus. "Things that can't go on will go on until they can't". Les limites à tout vont rapidement se manifester. Nous les avons toutes dépassées. Nous avons eu la naïveté de croire que le manifeste était le point de départ pour saisir tout ça. Que nous allions le faire pour tomber d'accord et explorer nos idées, plutôt qu'à partir d'un esprit commun et sur la base d'une exploration continue.

Pendant l'été 2010, nous nous sommes rassemblés, d'abord à Berlin puis sur une île grecque, pour voir ce que nous pouvions faire. Évidemment, l'entreprise s'est avérée plus difficile que prévu, car nous nous sommes rendu compte qu'à l'époque nous étions seuls avec les problèmes, sans rien de concret à dire et sans moyens ni raisons de le dire. Pire encore, nous nous sommes rendu compte que nous pourrions mener toute une vie comme ça et que personne n'allait rien remarquer. À l'époque nous voulions juste être des héros, en tout cas pour ma part.

Pourtant, il y a bel et bien des choses qui ont commencé entre l'Allemagne et la Grèce cet été-là. D'une part, il y a la crise financière qui a été un cas d'étude stimulant sur la réaction de nos sociétés à l'urgence externe. Tout un tas d'hypothèses sur les hommes, sur la civilisation et sur l'effondrement sont apparues dans un cadre très proche et facile à observer en profondeur. D'autre part, nous avons commencé à réfléchir ensemble. Les tours de vis ont commencé à se mettre tout seuls ; à Delft, à Madrid, à Barcelone, ensuite de nouveau en Suisse, à Pralong, puis de nouveau à distance, au fil du Rhône et enfin à Lausanne, jusqu'au prochain départ. Nous avons construit, nous avons brûlé, nous avons monté et démonté des tentes, nous avons marché, nous avons couru, nous avons lancé le couteau et la hache et nous avons beaucoup lu et encore plus discuté. Sans le savoir nous sommes arrivés à un point où il est peut-être possible de commencer à écrire un manifeste.

Voilà donc. Tout ce que nous faisons réitère de mieux en mieux une série de principes.

-L'homme est confronté à un problème éthique total. Il est possible qu'il soit sans précédent. Il s'agit de l'élargir et d'adapter la réflexion éthique à l'ensemble du système Gaia.

-Everything is connected to everything. Everything's got to go somewhere. There is no such thing as a free lunch. L'abondance énergétique des hydrocarbures nous a permis de vivre sans esclaves. La question de l'alimentation s'est transposée à la question de l'obésité. Tout ceci est bientôt fini et il faudra faire avec beaucoup moins.

-L'histoire humaine n'est pas seulement l'histoire de la civilisation. En effet, l'histoire consensuelle vire au mythe fondateur. C'est plutôt l'assemblage de récits héroïques de multiples civilisations agricoles. On étudie leur croissance, sans s'attarder sur leur effondrement inéluctable. La vraie histoire est une histoire longue de 700.000 ans. C'est l'histoire de la nourriture et de l'utilisation des ressources.

-Personne ne peut prédire l'avenir mais l'optimisme, comme le pessimisme, sont ridicules. Dans un contexte tel que le nôtre, il s'agit d'étudier le présent et le passé, avec ses mains et son esprit. La construction de l'espoir peut commencer uniquement dans ce contexte et ne se fie en aucun cas aux expressions spontanées de la psyché.

-La construction territoriale occidentale ne peut pas être secourue ou réparée. Comme la construction territoriale de l'empire romain, elle subira la décroissance et la transformation dès que les institutions qui la font survivre ne pourront plus survivre elles-mêmes. Toute notre infrastructure ne sera ni détruite ni conservée, mais elle obtiendra un tout autre sens.

-Les raisons territoriales authentiques s'empareront du palimpseste actuel. Le territoire s'est fait par une séquence de besoins qui se sont lentement dématérialisés, en se déplaçant vers l'abstraction totale. Mais le territoire sans énergie et sans esclavage redevient le domaine du concret.

-Le projet de transformation de la terre en un énorme intérieur pour les hommes et leur imaginaire est vain. Le vrai sujet du 21ème siècle c'est le dehors.

-L'architecture a trop longtemps surestimé son champ d'activité. Tafuri avait raison, plus rien n'est possible pour l'architecture dans le sens traditionnel. Mais ça tombe bien, puisque toutes les conditions qu'il décrit pourraient (et devraient) bientôt disparaître. Nous allons à nouveau construire.

-Nous devons faire de l'adaptation et de la communauté le sujet d'un nouveau langage architectural. Avoir un langage c'est avoir une discipline. Nous ne sommes ni naïfs ni artisans. Mais les limites disciplinaires, longtemps figées par l'idéal technicien, sont en train de se défaire.

-La construction est un instrument pour s'adapter. La médiation quotidienne entre les hommes et leur habitat, la nature, demande des outils et des instruments. L'architecture en est une matérialisation élargie. Par conséquent, elle est la moins intègre de ces objets.

-L'architecture s'intéresse autant à l'individu qu'à ce qui dépasse l'individu ; la structure communautaire et l'histoire. Être dehors s'analyse à partir de la survie individuelle; se chauffer, se nourrir, se déplacer. Mais le sujet collectif ne cesse pas d'être d'intérêt. Il est en fait plus important que jamais.

Le travail du Rhône est l'expérience la plus complète à ce jour quant à ces principes. C'est une étape importante dans leur élaboration et l'occasion de les formuler pour la première fois. Je suis rempli de bonheur en pensant que ce n'est que le début. Bien à vous et jamais bien loin, votre grand ami,

Prokos.

Arthur Fouray

Je débute succinctement notre entretien par ton manifeste et mon texte critique du rapport moderne — contemporain. J'ajouterais également que le terme saint-simonien „avant-garde" est inscrit dans l'idéologie de la révolution industrielle et à l'épreuve du temps, la notion d'avant-garde est depuis longtemps dépassée. Nous n'avons d'ailleurs plus aucun lien avec l'origine militaire de ce terme, l'avant-garde militaire étant complètement délaissée par la guerre moderne.

Nous pouvons peut-être nous pencher sur un terme qui correspondrait à une conception commune de „progrès", paradoxalement par le biais de l'architecture et de l'art.

Du Moderne et du Contemporain

Les arts modernes puis contemporains ont cherché à effacer toute forme d'académisme dans leur actualité, balayant ainsi avec la notion d'avant-garde tous les ponts entre ce qu'un public considère comme étant de l'art, et ce qu'est devenu l'art.

L'art a conservé son élitisme au travers du XXe siècle, mais n'a pas réussi à être assez riche envers le grand public. Contemporain est aujourd'hui tristement devenu synonyme d'inappréhendable pour tout individu non initié.

Le terme contemporain lié au mot art fonctionne en tant que format d'exposition : on donne à voir de l'art dit contemporain, par opposition à tout autre type existant d'expositions. L'art contemporain bloque le terme d'avant-garde, car être d'avant-garde est présupposé dans le package „artcontemporain".

Nous participons à l'heure actuelle à une avant-garde universalisée où tout artiste individuel incarne le collectif, soutenant les démarches de ses confrères, notamment par la monstration de leurs travaux lors de curations.

Le mot contemporain pèche là où il tente d'envelopper avant-garde et modernisme.

La contemporanéité de l'art devient une forme creuse s'éloignant de sa connotation temporelle pour fonder une marque de

fabrique liée à l'actualité.

L'étymologie du mot „art" se rapporte au bien fait, à l'habile, alors que l'art d'aujourd'hui se contente de distribuer un bon goût au format tiède. En tentant désespérément de se réactualiser, personne n'a le courage de lever le brouillard autour du terme de contemporanéité.

Notes sur l'avant-garde globale

L'art contemporain se définit lui-même, avec une évidence dont il ne rend jamais vraiment raison, comme équivalent à l'avant-garde.

C'est une présupposition tacite, mais ce sont les présuppositions tacites de ce genre qui font l'unité d'un art et d'une époque, qui en constituent le „ce-qui-va-de-soi", ce qui n'a pas besoin d'être formulé, ce sur quoi tout le monde s'accorde : la conception de l'art qui fait consensus.

Et, du fait de cette évidence jamais interrogée — ou interrogée presque uniquement pour ne rien en remettre en question, l'équivalence

„art contemporain = avant-garde" produit l'académisme de notre temps, alors précisément que la structure théorique et historique qui justifiait la notion d'avant-garde a disparu.

Privé de sa nécessité passée, il ne reste plus de l'horizon avant-gardiste que la fuite en avant d'artistes, à la fois dispersés et unis dans ce mouvement commun, qui acceptent sans les examiner les réflexes qui leur ont été légués.

Prokos

Le prédicament par lequel on commence est grave, et commun pour nos deux milieux disciplinaires, l'art et l'architecture. Le problème est commun, mais son mode reproductif est différent, presque contraire.

L'art me semble avoir procédé à un retrait stratégique, un emprisonnement délibéré dans la cellule offerte par le package „artcontemporain". À un moment donné, le white cube a dû se faire passer pour la seule zone franche disponible dans le but de sauvegarder l'autonomie de la pratique.

L'architecture n'a, par définition, pas le choix de la retraite. Elle se fait sur le globe terrestre, une surface convexe, dans l'ouverture du paysage où la seule option pour se cacher est de faire l'autruche. L'art, comme tu le dis, semble emprisonné dans un intérieur devenu trop concave, dans lequel le détachement du monde des choses devient absurde. L'architecture se confronte à l'absurdité du monde des choses lui-même.

Ainsi, l'avant-garde historique a dans les

deux cas donné une impulsion importante. Elle a réussi à exploiter l'idéal culturel d'une modernité triomphante envers la nature, aboutissement téléologique de la civilisation. Or, cette interprétation historique s'est avérée naïve et n'a fait qu'inaugurer officiellement une série de surenchères.

Comme tu le remarques dans le cas de l'art, la surenchère s'exprime à travers une reproduction perpétuelle des modes institutionnels avant-gardistes. Dans un tel contexte, les seules tentatives de synthèse de la production artistique sont de simples interprétations maniéristes de la notion d'avant-garde. Si c'est la formulation positive du problème, son négatif est naturellement la négligence pour la cohérence entre le travail artistique et l'histoire.

Quand l'art crée délibérément les conditions de son emprisonnement, l'architecture se rend compte du sien lentement et péniblement. Dans un processus qui commence après la Seconde Guerre mondiale et dans lequel certains sont toujours, l'espoir moderniste commence à se dissiper et à laisser sa place

au processus d'internalisation de l'échec.
Il est peut-être un peu exagéré de dire ça, mais là où l'art s'est réfugié au sein du package „artcontemporain" qui le conditionne, l'architecture a même raté l'opportunité de se présenter au sein d'un package.
Son expérience contemporaine est pour la plupart réduite à une interminable série de malentendus qui donne lieu à des phrases dépourvues de sens, „c'est lumineux" pour la bonne architecture et „c'est comme une prison" pour celle que l'on n'aime pas.

Différentes propositions ont été essayées pour sortir de là, mais aucune ne s'est avérée décisive pour l'instant.

Arthur Fouray
On peut dire que la fragmentation est l'une des problématiques implicites à ton propos.

Le modernisme en souhaitant s'éloigner de la culture de la période classique par la science, le progrès et l'avant-garde aboutit à une fragmentation logique des pratiques. Ces fragmentations sont généralement floues, mais on peut en les étirant à leur paroxysme, les caricaturant, fixer des positions déterminées.

Ainsi, l'architecture s'est fragmentée de l'intérieur, devenant ainsi un organe de la gestion de l'espace, s'occupant de membranes externes, et suppléée par l'urbanisme, l'architecture d'intérieur et le design pour le mobilier. L'art contemporain se trouve forcé à se déterminer en tant qu'art officiel, car „artiste" n'est pas considéré en tant que spécialité mais en tant que qualité.

Si l'on poursuit la métaphore de la fragmentation moderniste, la sculpture est une discipline qui au XXe siècle a subi maintes fragmentations, en passant par le ready-made, les installations, objets spécifiques,

performances, ou œuvres de land art.

L'architecture a néanmoins la chance de rester une notion entière. L'art contemporain est cabossé dans l'opinion publique par la provocation associée à l'artiste moderne et les attaques des autres prétendants à incarner la dynamique artistique actuelle.

„Il y a de la créativité latente dans tous les domaines du travail humain" est une assertion qui par effet boule de neige amène une incompréhension. La posture héroïque de Beuys semble y insinuer l'utopie que tout le monde peut être artiste, mais cette extension est un contresens. Beuys était en effet professeur en école d'art, c'est-à-dire qu'il y certifiait par un diplôme le fait d'être artiste.

Étant donné le statut décidément poreux de l'art actuel, autorisant tout et s'isolant dans le même temps, il reste la peinture, unique prisme atemporel pour comprendre l'évolution de l'expérience de l'art depuis l'âge industriel jusqu'à aujourd'hui.

P > C
+
P > AC
La naissance de l'expérience de contemplation de la peinture en contexte muséal est concomitante de celle du spectacle de la peinture en tant que décor de panorama. Ces deux situations modèlent notre regard contemporain vers le geste pictural, tissant le lien entre culture et loisir.

À la fin du XVIIIe siècle, la notion actuelle du musée fait son apparition. À partir de la fin de 1793, le musée du Louvre offre à voir au grand public un large éventail de productions picturales occidentales. Les peintures de la Renaissance ou du Classicisme sortent de l'anonymat du privé pour être admirées par tous. Ces peintures du passé sont érigées au rang d'œuvres, plus rarement de chefs-d'œuvre, sous-tendus par la production picturale académique de l'époque.

En 1792 sont présentées à Londres des peintures cylindriques sous le nom de „The Panoramas". Ces peintures immergent le

public dans un décor dont il est le principal acteur-témoin. Elles représentent topographies ou scènes historiques, s'inscrivant dans l'héritage didactique de la peinture chrétienne occidentale. Les tableaux se renouvellent dans les institutions panoramiques, mimant les cycles de représentations théâtrales.

Les peintres des panoramas incarnent les artisans travaillant anonymement pour l'industrie du divertissement, dans le même temps les romantiques façonnent une idéalisation du personnage du peintre génie, travaillant seuls, isolés. Pour des problématiques représentatives proches, certains vantent leur propre ego, tandis que d'autres sont ouvriers pour l'imaginaire collectif. Le trouble autour de la profession de peintre met en valeur la question du spectateur, posée plus tard par les ready-mades duchampiens.

En parallèle, au milieu des années 40, le dispositif photographique est mis au point et dépasse la qualité représentative de la peinture, rendant obsolète par son procédé la notion d'une représentation unique et

originale. La photographie n'aborde pas encore la couleur, les impressionnistes en profitent pour explorer et redéfinir l'impression que produit la lumière sur les surfaces, affirmant ainsi la singularité de la peinture au-delà des évolutions techniques.

Les innovations scientifiques guidant l'évolution des médiums neufs, la découverte du processus cinématographique provoque la disparition du panorama au début du XXe siècle. Celle-ci coïncide également avec l'émergence de l'art moderne, qui se nourrit et s'interroge sur les nouveaux niveaux de perception que sont le mouvement et la décomposition. Avec Dada, l'art devient un support visuel réflexif où les artistes se définissent par rapport aux évolutions de leur société, en questionnant l'image et le médium.

Partant de la peinture comme même support de représentation, les deux contextes nouveaux de présentation de la peinture que sont le musée et le panorama tendent deux branches, l'une vers le cinéma, et la seconde vers l'art contemporain.

Pour poursuivre avec le contexte récent du white cube, celui-ci est une extrapolation symbolique de l'espace privé, du salon. Au même titre que le théâtre, l'opéra, le cinéma sont des espaces de projection, le white cube est un espace prototypal, destiné à offrir à la perception un contexte ouvert à la présentation du travail des artistes au public.

L'ouverture de l'art hors de ces lieux fermés, intervient traditionnellement par la commande publique, aujourd'hui discrète, ou par les réalisations entre artistes et architectes qui récemment n'ont pas la portée ni la grandeur d'une Chapelle Sixtine.

Ces constats trouvent leur origine à la suite du bilan postmoderne. Ils peuvent former les esquisses du travail de redéfinition que l'on peut se poser aujourd'hui. Ce melting-pot d'idées et de formes, cette vision parcellaire de repères contextuels nous poussent ainsi, curieusement, à fonder des encyclopédies subjectives. Ton projet collectif „Roman Architecture", et mes notes „arthurfouray. website" vont dans ce sens commun.
Prokos

11

Roman Architecture

D. N.

@ A.D.M.

THEK WARHOL

STEINBACH - SPALETTI - CELANT OSMOSIS

ANDRÉ DU COLOMBIER

IAIN BAXTER

PHILIPPE THOMAS IFP

HUGO SCHÜWER BOSS

WRONG TYPEFACE BALDESSARI

GEORGES DESCOMBES

POUR UN OUI OU POUR UN NON LE PLANÉTARIUM

Pour encadrer le propos, toujours dans la schématisation un peu abusive, je rajouterai même que „fragmentation et spécialisation" entretiennent une relation d'objet avec son sujet.

En acceptant l'avancement que tu proposes, je poursuis plus que je réponds. Je suis entièrement d'accord que la redécouverte de nos pratiques mutuelles comme savoirs collectifs se profile parmi les priorités les plus actuelles.

La tension entre l'individu et le collectif dans notre/nos milieu(x) ressemble à une image en miroir du sport cycliste, sport qui m'intéresse énormément pour cette raison, et qui est un sport à but individuel, pratiqué en équipe ; nous sommes dans un milieu à vocation collective, pratiqué individuellement. La médiation entre collectivité (culture) et individu (production), passe par la discipline et donc la synthèse et le langage.

Un appel en faveur des efforts synthétiques est évidemment positif et bienvenu, mais pas si simple que ça !

À ce point de la discussion, le danger de la naïveté est un peu omniprésent pour moi. À notre échelle, il me semble que la naïveté se définirait comme moment de refus de poursuivre le questionnement, envie de protéger, consciemment ou inconsciemment, certains terrains de toute critique. Dans notre cas la naïveté n'est pas l'ignorance à l'état brut, mais c'est le choix de l'ignorance. Cela dit, il existe des formes de naïveté nécessaires pour ne pas devenir cynique. Je pense que nous nous ressemblons tous les deux dans notre rapport à ces obsessions et dans nos mécanismes anticynisme ; leur maîtrise constitue un des grands défis pour l'évolution de nos pratiques.

Une autre notion cruciale quant à notre sujet serait une notion de clarté. Tu as évoqué à juste titre le besoin de partage et de relecture continue de nos savoirs, qui maintenant se fait par une série de fonctionnements institutionnels carrément pourris. Il s'agit proprement d'une reprise de pouvoir, qui demande une claire formulation d'arguments contestataires. J'espère qu'on en viendra au contenu de nos esquisses d'arguments au

sein de cette discussion, mais restons pour l'instant à la „méthodologie", si ce terme peut s'appliquer ici.

Notre posture est quand même excessivement cérébrale, on prend rapidement le goût du jargon, du post-méta et de la déconstruction par pur esprit sportif. Quiconque lit cette discussion s'est probablement rendu compte des dangers au bout de deux-trois phrases. Les contraintes, le format strict comme la toile ou le manifeste, toute sorte de cadre intelligemment conçu mais suffisamment simple et transparent sont nos armes pour se battre contre ce fléau.

Nos disciplines sont donc parsemées dans leur histoire récente d'élans héroïques et tentatives de synthèse, défectueux car (au choix, multiples choix possibles) trop nostalgiques, trop utopiques, trop gratuits, trop réactionnaires, trop abstraits, trop cérébraux etc.

À mes yeux (forcément naïfs encore une fois, mais serait-ce peut-être un avantage dans ce cas ?) personne n'a pu éviter certains

pièges de base, de nouveau combinables aléatoirement au choix ;

1/
L'idéalisation du passé ou du futur, la schématisation excessive du temps et le wishful thinking.

2/
a.
Le propos en attente d'être accepté par les pairs ou le public pour pouvoir survivre.

b.
La dépendance au „résultat" (souvent synonyme du petit a.), selon une échelle temporelle arbitraire du point de vue de l'œuvre — celle de la vie de l'artiste ou de l'architecte —, entraîne une subordination automatique du méta-discours aux vitesses croissantes des changements artificiels que nous connaissons au quotidien

3/
le manque d'ambition d'élargir la perspective des discours préconçus sur l'humanité.

Regarder deux millions d'années d'être humain dans leur ensemble est une occasion que nous sommes probablement les premiers à pouvoir saisir, du moins de manière embryonnaire. Cette opportunité nous libère peut-être en partie des dangers du paragraphe précédent si nous nous laissons véritablement porter par elle.

Pour que cela soit possible, il faut probablement attaquer ce qui nous est le plus cher, les mythes dans lesquels nous avons grandi et les figures paternelles et maternelles, proches ou distantes, qui nous encadrent. Car sinon, on ne peut qu'émuler les conditions du XXe siècle, modus operandi aujourd'hui prédominant et introduit par ceux qui confondent l'illusion médiatique avec la réalité.

Autour de nous, des gens extrêmement intéressants et respectables sont dans le fond confus, prenant leur fascination pour des héros du passé, leur stimulation par des enseignements déjà vieux, pour des conditions du Monde. Dans la sophistication la plus absolue ils n'arrivent pas à internaliser

la dimension horizontale de la pratique (artistique ou architecturale), son étendue collective et culturelle. Les seuls qui opèrent plus ou moins horizontalement sont de nos jours les largués, motivés seulement par les carottes les plus inintéressantes de l'impasse bourgeoise. Bonne nouvelle : il y a probablement énormément de place. Mauvaise nouvelle : les malentendus arrivent vite et il est très difficile de concilier cette abscisse (milieu disciplinaire) avec l'ordonnée (inconscient culturel).

Arthur Fouray

Après ton préambule et ta mise en garde, j'ai envie d'entrer dans le vif du sujet, je crois que nous avons tous deux posé le cadre, je tâche donc d'être concis.

Je pars du postulat qu'avec du recul, la modernité s'affirme comme une période obscurantiste et barbare.

Nous ne pouvons nous permettre de poursuivre l'hypocrisie moderne face aux paradigmes d'une société humaine, du moins si nous ne souhaitons pas nous duper avec des rêves dystopiques. À mon sens le seul moyen d'avancer après ce bilan, n'est pas comme tu le dis, de nous dresser contre nos parentés, mais de tirer des enseignements du passé, se pencher vers l'avenir pour agir aujourd'hui.

Notre seul espoir en tant qu'individus neufs dans ce système aux mille feuilles serait d'engager une Renaissance, un moment de l'histoire où le savoir peut appuyer l'être humain pour installer durablement un contexte serein et respectueux de tous. Je crois que nos travaux vont dans ce sens, sans volonté cynique, mais plutôt par intuition pragmatique. En laissant les temples de la croyance et du culte à la publicité et au cinéma, l'architecture et l'art ont aujourd'hui le champ libre pour ouvrir le présent.

Il s'agit à mon sens de percevoir les outils à notre disposition dans notre environnement, pour amener au-delà d'une génération un angle commun. Je veux en venir au mot „équilibre", qui fait partie de mes obsessions actuelles. À l'inverse du „progrès", devenu, par l'usure, synonyme d'une fuite en avant nihiliste, „équilibre" me semble aujourd'hui la juste notion pour incarner une réelle dynamique.

Prokos

C'était le moment de lancer cette phase de la discussion. Naturellement je suis d'accord avec l'esprit de ta position ; il est très proche du mien.

Or, je pense que le programme dans lequel il s'agit de tirer des enseignements du passé, se pencher vers l'avenir pour dégager le terrain d'action du présent demande un grand effort de détachement, ne serait-ce que momentané, de notre condition actuelle.

C'est ce besoin qui implique selon moi une critique, sensée mais sévère, presque impitoyable, de ce qui nous constitue, nous, aujourd'hui donc bien de notre parenté moderne et capitaliste, encore omniprésente à mon avis et en perpétuelle mutation.

Crucial dans ce sens est de fixer les échelles de temps en jeu. Quand tu fais référence à „l'histoire" je me demande à quelle histoire tu penses. „Nous", chaque organisme humain est un incroyable livre d'histoire des deux millions d'années qui nous ont formés. Devant la puissance historique du génome, l'histoire de

la civilisation, donc des dix derniers millénaires environ, n'est qu'un minuscule épisode de jeux, de pouvoirs vicieux et d'aventures dangereuses, loin du bercail génétique de la savane, de la chasse et de la cueillette.

De ceci se dégagent deux thèses intéressantes.

1/ Le génome humain étant la seule authentique source d'histoire, qui lie d'ailleurs organiquement notre parcours à celui de tout ce qui existe sur terre, l'homme n'a qu'une seule destination plausible : retrouver un mode d'existence génétiquement cohérent qui constituera un état d'équilibre dynamique, soumis uniquement à l'équilibre plus large dont il fait partie. (ce n'est qu'une reformulation de ton propos, mis dans son contexte à mon avis juste).

2/ L'épisode de 12 000 années que nous traversons est mineur d'un point de vue génétique, mais son impact est absolument écrasant pour nous. Notre ontogenèse s'est faite dans le moment et dans les lieux de la glorification la plus prononcée des „acquis" de

la civilisation et du „progrès”, et sans aucune autre alternative. Garder ça en tête est la seule manière de se procurer le recul nécessaire.

Pour conclure ce passage je dois clarifier une chose ; ces deux thèses combinées suggèrent que nous sommes au plus profond de la barbarie dont tu parles, qui est brutale dans son manque de sauvagerie — dans le sens de Lévi-Strauss („La Pensée sauvage”) ou Shepard („Retour aux sources du pléistocène”). L'observation n'implique pourtant pas du tout que notre travail à notre échelle devrait proposer une réincarnation artificielle de la chasse et de la cueillette. Shepard conclut son livre ainsi :

Devons-nous construire une nouvelle société du XXIème siècle qui correspondrait à une culture de chasseurs-cueilleurs ? Non, bien entendu ; les hommes ne fabriquent pas leurs cultures consciemment. Il est en revanche en notre pouvoir de privilégier tout ce qui, de près ou de loin, a caractérisé la vie culturelle et sociale de nos ancêtres — à savoir les conditions qui ont présidé à l'élaboration de notre génome — et de l'incorporer du mieux

que nous pouvons à la vie moderne. Mettons-nous à l'écoute des cultures primitives — telle est peut-être la plus grande sagesse, le désir profond de notre génome. Nous sommes instinctivement des créateurs de cultures; si on lui donne les éléments, la culture se reformera d'elle-même.

Il me semble que notre génération et nos occupations respectives se trouvent devant la tâche urgente de chercher ces fragments fertiles et utiles. Pour que la transition dont on parle puisse s'entamer il nous revient de créer un contexte élémentaire pour ces fragments.

Arthur Fouray

Je dois faire un arrêt sur image avant d'être en mesure de poursuivre…

Ces idées d'éléments primitivistes, de retour à l'origine me semblent des leurres qui provoquent chez moi une attitude particulièrement lassée.

Même si l'on assume vivre dans un monde lui-même composé de strates de modes de vie particulièrement éclatées depuis plusieurs siècles, il semble plus vital de considérer notre actualité spécifique : nous sommes des animaux, des formes de vie évoluant dans de multiples contextes sur une planète commune.

Je ne suis pas spécialiste, néanmoins je crois que nous sommes en train de découvrir les outils de compréhension des potentialités offertes par l'ADN. Si l'ADN est l'un des points focaux de recherche, ce n'est pas seulement pour la capacité de lecture offerte par le génome car l'ADN, comme le papier auparavant, est le meilleur support d'écriture de l'information que l'on connaisse aujourd'hui. Les plus instructives sources d'histoire à l'échelle de ce que l'on appelle l'humanité

restent à mon sens les structures émanant de la culture : les œuvres d'art, les architectures, les écrits. Mais en relation au paragraphe précédent pouvons-nous encore nous permettre de penser cela ?

Lorsque je parle d'histoire, je pense au spectre, aux élastiques, multiples variables qui se croisent cycliquement au travers d'un temps sans fin ni origine.

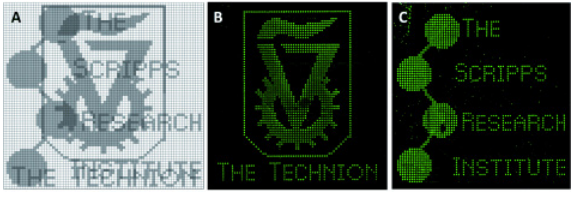
J'espère que l'art participe à ce phénomène, dans une vision étendue qui pourrait être formulée par exemple par une image monochromatique (un monochrome étant une potentielle infinité de points).

Il faut également à mon sens ne pas tomber dans le piège des formules trop englobantes pour conserver l'humilité de savoir que l'on est toujours à la limite de se tromper.

Par exemple j'ai récemment commencé dans mon travail à me concentrer autour de la figure humaine, car nous l'abordons intrinsèquement, naturellement, et physiquement.

La dynamique, la trajectoire, le but sont des arguments, des médiums, des vecteurs dans la dimension où, a priori, nous concevons nos vies grâce au passé dans le présent pour l'avenir.

Et si la dynamique n'était plus la simple flèche tirée vers l'avenir, mais se constituait de multiples trajectoires aléatoirement concentriques au présent ?



Je trouve ce moment très fort. Ta réponse permet de voir clairement le but et l'utilité de cette discussion, mais aussi ta position personnelle par rapport aux potentiels radicaux de notre époque. La clarté avec laquelle les choses commencent à être formulées permet aussi des réponses claires, denses et, je pense, intéressantes.

Il y a encore à creuser quant à cette question shepardienne de génome. Je comprends comment elle peut être confondue avec un appel élémentariste et transculturel qui arrange d'un coup plusieurs sujets importants avec de la nostalgie et du fatalisme pour combler les vides. Mais, (bien sûr :P) , c'est tout sauf ça.

Dans la deuxième partie de ta réponse tu saisis parfaitement l'enjeu qui à mon avis est celui de la compréhension du pléistocène. Loin d'obtenir un contrôle sur le génome ou d'en saisir véritablement les interminables détails, nous sommes aujourd'hui en contact avec son histoire, nous avons une image de son évolution et de certains de ses principes opératoires.

Ceci ne veut pas dire que nous pouvons en tirer des certitudes, mais nous pouvons faire un pari, qui coïncide avec celui que tu proposes ; cette flèche tirée vers l'avenir serait un simple détail, un faux pas, au sein d'une „dynamique [...], constituée de multiples trajectoires aléatoirement concentriques au présent". Le seul principe qui sépare cette dynamique de l'aléatoire total et qui barre la route au relativisme, la seule transcendance pour l'homme est celle de deux millions d'années de pléistocène et autant de millions d'années de génome.

C'est un simple pari que de formuler ça comme ça. Ce n'est pas une conclusion scientifique ni une doctrine rigide. Mais c'est un parti extrêmement utile pour tenter de libérer la culture de son fardeau historique. Quant à cela, je conclus ma réponse en adressant ce qui était la charnière de la tienne :

„Les plus instructives sources d'histoire à l'échelle de ce que l'on appelle l'humanité restent à mon sens les structures émanant de la culture : les œuvres d'art, les architectures, les écrits. Mais en relation au paragraphe

précédent pouvons-nous encore nous permettre de penser cela ?"

Ma réponse est NON[oui], à l'image du moins précis „oui et non". Les structures émanant d'une histoire de la culture sont tout d'abord le milieu, le mythe dans lequel nous avons grandi et dans lequel nous avons appris à être stimulés. Le fait qu'ils soient une part importante et indissociable de nous (de nous deux, en tout cas) ne fait pas moins de ces mythes bourgeois des mythes, reconstructions qui nous permettent d'idéaliser une part importante de la phase actuelle du projet-flèche.

L'aspect non soutenable du projet-flèche pour l'avenir, et donc le non-sens de l'idéalisation d'une matière première culturelle pour la transformer en capital pour la „construction de l'avenir", n'enlève pas tout intérêt aux éléments constitutifs du mythe, d'où un oui exposant un non en majuscules. Ce qu'on formule aujourd'hui n'est qu'un effort de reconfiguration de la matière première culturelle, qui est notre seul outil cosmologique opératoire pour le meilleur ou pour le pire. Ma proposition d'attaque à nos parentés précédemment formulée n'implique en rien les nier ou les oublier.

Une possible posture radicale aujourd'hui me paraît motivée par ce non catégorique à l'histoire-mythe de la civilisation, qui permet l'existence d'une multiplicité de oui. Dans le contexte du „non", tout peut être relu, pour former la prémisse d'une nouvelle-ancienne culture du présent. Un temps sans fin ni origine, évoluant selon des boucles complexes de rétroaction et dans lequel l'homme doit être lu de manière intrinsèque, naturelle et éminemment physique, c'est bien le paradigme même du pléistocène, un paradigme à redécouvrir d'urgence. Cette redécouverte ne peut être en elle-même qu'un long présent conditionné par sa coexistence avec les dominantes actuelles. Dans ton cas, je prends un exemple entre autres, elle sera conditionnée par l'abstraction. Dans le mien, encore un exemple entre autres, par les normes constructives.

Malgré tout, le pari mérite d'être tenté !

Légendes

p. 56 — 57
Prokos
Postface.
Manifeste.
Lettre de Grèce.
Le Dehors
2014



p. 58 — 60
Arthur Fouray
Du moderne et du contemporain
De)a(f
2013

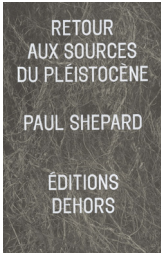


p. 60 — 61
Stéphane Marbeau
Notes sur l'avant-garde globale
De)a(f
2013

p. 67 — 69
Arthur Fouray
P > C
+
P > AC
http://arthurfouray.website
2014

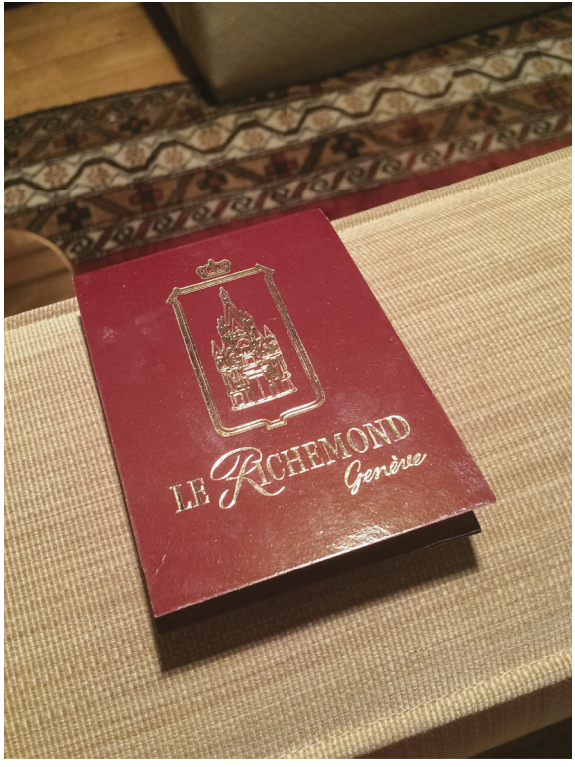
p. 72 — 73
Form
Roman Architecture
2015

p. 74 — 75
Arthur Fouray
http://arthurfouray.website
2013 —



p. 86 — 87
Paul Shepard
Retour aux sources du pléistocène
Éditions Dehors
2013

p. 91
Russel Berrie Nanotechnology Institute
A Molecular Cryptosystem for Images by DNA Computing
Angewandte Chemie, vol. 51, issue 12
2012



John ?

Grandes allumettes ?

Yes

Chez mon grand-père

Elles doivent
être assez
vieilles...

Mmm

Paris me manque…

C’est irrésistible…

Alfredo Aceto
Autrefois en Italie une famille respectée devait avoir un fils médecin, un avocat et un curé.

Aujourd’hui on dirait qu’un fils artiste est suffisamment prestigieux pour se passer du médecin et du curé.

Comment te positionnes-tu par rapport à cette génération d’artistes punk-bourgeois ?

Arthur Fouray
Une carrière d’artiste ne dépend pas de son propre point de départ.

AA
De quoi alors ?

AF
De son point d’arrivée. On ne décide pas, on ne choisit pas dans quel milieu ou contexte on apparaît.

On peut post-contextualiser son évolution, avec recul lui donner sens et cohérence (cf récits de John Armleder sur sa jeunesse par exemple).

On peut construire son passé d’une manière elliptique.

AA
Les généralisations sont toujours très mauvaises pour la santé mais s’il y en a deux qu’on ne peut pas nier c’est que les Français ne savent pas faire des voitures et ne savent pas parler anglais.

À quoi penses-tu que cela est dû ?

AF
Si les voitures françaises s’inscrivaient dans une optique luxueuse tout pourrait changer… L’accent français a toujours du charme…

AA
On va passer au vegan ?

AF
Ça serait triste non ?

On peut chercher à tracer les contours de son évolution, d'une manière synthétique et sélective.

J'ai du mal à me reconnaître sous l'égide d'un „punk-bourgeois" dans le sens où ces termes sont opposés dans leur construction historique.

AA
Ils me rappellent des marshmallows qui sont restés trop longtemps au feu. Maintenant tu as six mots maximum pour me raconter la chose la plus compliquée que tu puisses imaginer.

AF
mmm

AA
Réponse erronée.

AF
Ça serait bien de reconstruire sur l'idée du personnage d'artiste.

AA
Arthur, moi je te verrais bien faire de très

grandes sculptures vulnérables malgré leur taille. Une amie italienne habite dans une sorte de vieux château où tout est très fragile.

Un soir avant le dîner j'étais en train de m'asseoir sur une chaise du salon lorsque, soudainement, le majordome court vers moi pour m'arrêter : „Monsieur, les chaises sont trop fragiles pour qu'on puisse s'y asseoir".

Alors j'imagine de gigantesques sculptures en bois, métal, sagex. Imposantes, presque méchantes mais très fragiles, au point qu'on ne peut pas s'en rapprocher à cause de la chute de matière.

AF
J'aime la fragilité, c'est magnifique.

Malheureusement, à mon sens, elle ne peut pas être créée, elle apparaît petit à petit, naturellement, et c'est ce qui la rend belle, séduisante, mûre, intense. Une fragilité est une faiblesse comprise avec le temps, qui justement se préserve de sa propre fin, tout en montrant des signes de sa potentielle vulnérabilité.

AA
Ça t'arrive aussi de te sentir comme un artiste au musée de l'art brut ?

Je sais pas si ce sont les névroses, les problèmes de digestion ou ces maux de tête qui ne sont finalement jamais partis.

AF
Plutôt être responsable, visualiser et envisager l'intégralité d'une production libre, et de son point de départ jusqu'à ce que celle-ci soit présentée à un large public.

AA
Qu'est-ce que tu entends par „responsabilité" ? Je n'aime pas ce mot !

AF
Mener à bien, prendre en charge.

Je n'aime pas la responsabilité quand celle-ci sert à pointer l'irresponsable. Je crois que je cherchais d'ailleurs plutôt le terme engagé.

AA
Nous appartenons à une des premières

générations qui se sont potentiellement rapprochées de l'art par l'intermédiaire d'un écran mais nous devons toujours dialoguer et échanger avec des générations plus âgées et désorientées.

Comment penses-tu réussir à faire cohabiter ces différents backgrounds ?

AF
Je pense que rétrospectivement on pourra comprendre les comportements des artistes par rapport à l'appréhension de l'art via les moyens audiovisuels.

Dans notre rapport à la page Google d'un artiste, on se situe, à mon sens, dans une continuité logique avec le livre.

Les seules différences notables sont la valeur hypnotique associée à l'écran, et la standardisation visuelle qu'opère l'abondance de photographies d'exposition sur le web, nous poussant plus à expérimenter une exposition physiquement.

AA
Dans 100 ans tu crois qu'on va se rappeler de Murillo ou uniquement de Basquiat ?

AF
Je ne sais pas, peut-être trouvera-t-on des Reebok Basquiat enfouies quelque part…

AA
J'ai envie de fumer !

AF
Tu veux dire que c'est fumeux ?

AA
Un soir je t'ai vu arriver en soirée déguisé en Andy Warhol.

AF
Ça t'obsède, je me trompe ?

AA
Oui totalement. J'aurais physiquement mal à être si proche d'une autre personne… Peut-être à l'estomac…

Ça te fait quel effet ?

AF
Je ne me sens pas proche de lui, il est mort avant ma naissance !

Par contre j'aimerais vraiment savoir ce qui t'obsède avec ce déguisement, tu m'en parles à chaque fois que l'on se rencontre, c'est vraiment étrange…

AA
Tu considères un travail le fait de se déguiser en Warhol ?

AF
Je ne l'ai pas pensé comme ça. Warhol se masquait derrière une figure muette par son apparence spectrale et ses phrases onomatopéiques. Je me suis approprié ses apparats le temps d'une soirée…

AA
Avec la disparition des méta-récits, il nous fallait inventer le dernier méta-récit capable d'exister après l'écroulement de la modernité.

Ce déguisement de Warhol ne m'intéresse justement pas par son lien avec Warhol mais

comme tentative de témoigner de sa ruine.

AF
Ce qui m'intéresse précisément dans la figure de Warhol, c'est l'élan qu'il a réussi à mener depuis le contexte de l'art !

Penses-tu qu'un artiste peut prendre sa retraite ?

AA
Le geste de Maurizio Cattelan de prendre sa retraite ne devrait pas être vu comme „coup" mais comme une règle de bonne coutume.

AF
À mon sens, penser aujourd'hui le médium comme message est une forme de nihilisme passif.

AA
Ah, on est bien d'accord !

Il y a quelque temps beaucoup d'artistes utilisaient une esthétique qui vient de ce monde digital mais il était évident que ce n'est pas une question d'esthétique.

Ce n'est plus une question d'esthétique mais de vide, d'entre-deux. L'exposition d'Emanuel Rossetti à Kunsthalle Bern me semble un exemple réussi de cet espace qui se déterminerait.

AF
Je ne sais pas si tu as vu la réédition du documentaire sur la Documenta V chez JRP-Ringier, mais les types de changements perceptifs apportés par le virtuel au réel sont parfaitement imagés par la métaphore du second regard porté par la photographie. Le virtuel est un moyen technique avancé qui ouvre le champ des médiums et nos moyens d'accès à la culture, comme l'a fait le livre à l'aube de la Renaissance.

Si l'on s'accorde sur le fait d'être témoins des ruines du modernisme, nous ne pouvons nous contenter d'observer calmement cet écroulement depuis nos galeries et musées confortables. Je crois te savoir plus pessimiste que moi à ce sujet…

AA
Je ne suis pas pessimiste du tout. Il me

semble beaucoup plus urgent de rester réveillés plutôt que de travailler endormis !

AF
Tu tisses au cours de ton parcours des liaisons avec deux artistes femmes qui semblent te vouer à l'art contemporain. En quoi ces deux récits combinés,

le premier dont tu portes les marques sur tes deux avant-bras et le second qui t'a transporté à l'autre bout du monde, constituent des mythes fondateurs pour toi ?

AA
GAME OVER
La réponse était visible jusqu'au 20 avril 2015.

Pourquoi tu fais l'artiste ?

AF
Après avoir dit à quatre ans que je voulais devenir artiste, j'ai pensé au design étant adolescent, l'architecture m'a ensuite déçu car trop compliquée.

L'art moderne pourrait être le point central

de la motivation d'un enfant vers l'art contemporain en France.

Où se situe cette motivation en Italie ?

Dans les peintures religieuses de la Renaissance ?

AA
En Italie il y a trop d'histoire pour qu'on puisse en isoler une partie et l'utiliser en tant que référence.

D'une certaine façon nous sommes plus „con" mais plus libres.

AF
Si la souffrance est un moteur, comment l'entretiens-tu ?

AA
Si je pouvais j'aurais déjà fait tabula rasa.

Depuis plusieurs années tu habites en Suisse, quelles sont les différences entre le monde de l'art en Suisse et en France pour ne pas dire à Paris ?

AF
C'est plus petit. Dans l'ensemble il y a un plus gros pourcentage d'artistes intéressants.

Tu tiens visiblement à garder un contact avec la Suisse, puisque tu y fais une résidence après ton Bachelor et maintenant y enseignes. À première vue il s'agit d'un choix.

Comment envisages-tu ton rapport à la Suisse dans le futur ?

AA
J'aime le rythme de ma vie en Suisse.

AF
Les Italiens ont pour réputation d'être magouilleurs, baratineurs et prétentieux. Je sais que tu manies ces attributs avec élégance, et je ne crois pas que tu baratines. Comment te places-tu par rapport à ces préjugés de bas étage ?

AA
C'est une grande chance et un gain de temps d'être issu d'un pays dont les attitudes sont si controversées. Rien que de réagir par rapport

à ses origines est déjà perçu comme un grand geste, me semble-t-il.
Tu as étudié à l'ECAL, une école suisse prise d'assaut par les Parisiens. Tu crois que cette invasion est positive ou négative pour une école que Hans Ulrich Obrist a surnommée „le nouveau Bauhaus" ?

AF
Penses-tu qu'il s'agisse d'un „Nouveau Bauhaus" ? Je n'en suis pas si sûr car le Bauhaus est majoritairement plus important que les artistes qui sont sortis de cette école…

AA
Avec Frédéric Gabioud, Grégoire Bolay et Paul Limoujoux vous avez créé l'espace Silicon Malley qui est un off space dans la banlieue de Lausanne.

Mis à part Marbriers 4 qui ont l'air de s'être durablement installés, la plupart de ces espaces ont la durée de vie d'une grossesse. Vous vous engagez à durer un peu plus ?

Deux grossesses ?

AF
Nous nous engageons à marquer le plus. L'important est une histoire forte, qu'elle soit longue ou courte. Nous ne pouvons prédire ce qui adviendra, mais pour le moment cette expérience est belle.

Tu aimes beaucoup jouer avec les situations, est-ce une attitude qui rentre dans l'idée de ton travail ?

AA
Oui… Ta compagnie d'avion préférée ?

AF
Plutôt mon avion préféré, car je ne me suis pas encore assez penché sur les compagnies aériennes, même si j'apprécie l'idée de standing qui leur est associé. Je te répondrais donc Le Concorde.

AA
Shit!
Tellement français !

AF
Ta voiture préférée ? Pourquoi une si grande

passion pour cette mécanique ? Je suis personnellement beaucoup plus fasciné par le fonctionnement d'un iPhone par exemple…

AA
Je m'en fous de la mécanique mais je suis depuis toujours attiré par les formes des voitures.

Une Audi RS4 B5 de 2001.

AF
Paris me manque… C'est irrésistible…

Quelle est ta relation avec la France ? J'ai le sentiment qu'il s'agit pour toi d'une relation très intime…

AA
Je respecte beaucoup la France tout en étant très critique sur son hypocrisie.

À ce propos… Voyons si tu es un vrai Français…

si le train du succès passe dans une dizaine de minutes.. tu y montes ?

AF
Je suis trop curieux pour ne pas y monter. Par contre les vitres sont teintées, je ne peux savoir ce qu'il me réserve.

AA
Tu me surprends

AF
Penses-tu que les choses soient gratuites ?

AA
Tout me semble si cher.

AF
Gauche Caviar ou Radical Chic sont des étiquettes politiques et sociales, il me semblerait plus précis d'utiliser le mot dandy.

AA
Non, être un dandy est quelque chose de très respectable. Un dandy fait de la contradiction un plaisir alors que le radical chic la cache pour ne pas se faire choper.

AF
La posture du dandy, estompée à l'heure actuelle par pudeur, laisse la place à la culpabilité d'avoir le plaisir d'être dandy aux dépens des autres.

Par Alfredo Aceto

arter

2013

Ref.

rater

Nature

verbe du 1er groupe

Auxiliaire

avoir

Construction

transitif direct
et intransitif

Indicatif

Présent
j'arte
tu artes
il arte
nous artons
vous artez
ils artent

Passé composé
j'ai arté
tu as arté
il a arté
nous avons arté
vous avez arté
ils ont arté

Imparfait
j'artais
tu artais
il artait
nous artions
vous artiez
ils artaient

Plus-que-parfait
j'avais arté
tu avais arté
il avait arté
nous avions arté
vous aviez arté
ils avaient arté

Passé simple
j'artai
tu artas
il arta
nous artâmes
vous artâtes
ils artèrent

Passé antérieur
j'eus arté
tu eus arté
il eut arté
nous eûmes arté
vous eûtes arté
ils eurent arté

Futur simple
j'arterai
tu arteras
il artera
nous arterons
vous arterez
ils arteront

Futur antérieur
j'aurai arté
tu auras arté
il aura arté
nous aurons arté
vous aurez arté
ils auront arté

Subjonctif

Présent
que j'arte
que tu artes
qu'il arte
que nous artions
que vous artiez
qu'ils artent

Passé
que j'aie arté
que tu aies arté
qu'il ait arté
que nous ayons arté
que vous ayez arté
qu'ils aient arté

Imparfait
que j'artasse
que tu artasses
qu'il artât
que nous artassions
que vous artassiez
qu'ils
artassent

Conditionnel

Présent
j'arterais
tu arterais
il arterait
nous arterions
vous arteriez
ils arteraient

Passé première forme
j'aurais arté
tu aurais arté
il aurait arté
nous aurions arté
vous auriez arté
ils auraient arté

Passé deuxième forme
j'eusse arté
tu eusses arté
il eût arté
nous eussions arté
vous eussiez arté
ils eussent
arté

Impératif

Présent
arte
artons
artez

Passé
aie arté
ayons arté
ayez arté

Participe

Présent
artant

Passé
arté
artée
artés
artées
ayant arté



Mais oui !

Louis Vuitton

Mais non !

Mais où ?

Lugano

Paris ?

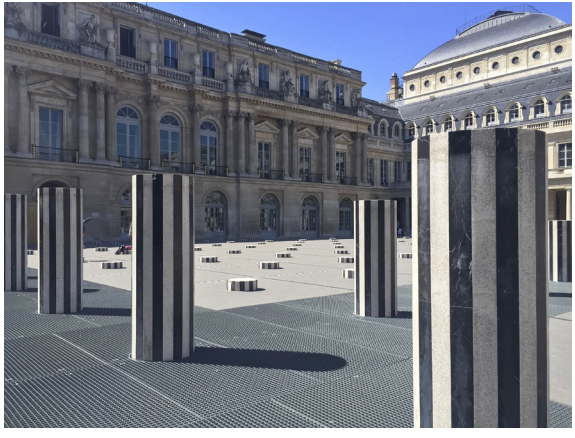
Mmm

Oui !

Aux jardins du

Palais Royal)

D’ailleurs,



Space Jam

Damián Navarro et Arthur Fouray s'installent dans un atelier d'artiste. Ils sont munis de deux iPhones enregistrant leur conversation. Autour d'une burrata, de jambon cru, pain, bières et cigarettes, la discussion s'accélère. Le lieu, orienté au nord, est baigné d'une lumière indirecte de fin de journée. Des livres, des vinyles, des œuvres inachevées les entourent.

Damián

Ah oui voilà, je vois

Arthur

bruits de train

(rires)… J'ai entendu dire que Dominique Gonzalez-Foerster trouve par exemple que l'art contemporain est trop maigre dans ce qu'il donne au spectateur. Et c'est pour ça que… il reste, enfin…
Apparemment elle a dit ça ouais.

Damián

Que l'art contemporain est trop maigre donc pas assez généreux ?

Arthur

Arthur allume une cigarette

Oui

Damián

Tout dépend des pratiques non ?

Arthur

Oui, oui, non, bien sûr, mais ce qu'elle disait c'était plus en général, où au cinéma il y a toujours une histoire, il y a toujours des images, c'est donc un médium qui demande directement à ce qu'il y ait beaucoup de données, enfin qu'il y ait… de la musique, des images, des acteurs, des gens, des paysages. Tout de suite, tu vas avoir ces éléments, on va dire, de décors qui vont exister, ou dans une, ou dans un livre, tu vas forcément…

Damián

Et…

Arthur

… poser un décor, une maison. Et…

Damián

Damián allume une cigarette

Et toi, t'es de son avis ?

Arthur

Il y a des expositions qui sont magnifiques

mais ensuite c'est vrai que tu les… c'est des moments dont tu te souviens à chaque fois. Qui sont très présents, très précis…

Damián

Hm mmm

bruits de train

Des fois je me pose la question aussi, tu sais de ce… Enfin justement du format de l'exposition et des œuvres qui ont un autre temps d'appréhension.
Plusieurs artistes de cette génération utilisent l'exposition… Ils ont vraiment un rapport au travail qui est similaire à la conception d'un film…
Et effectivement ils l'utilisent pour élargir leur propos et s'ouvrir au public de manière très spectaculaire…

Arthur

Oui, oui bien sûr… et il y a un côté assez pop à ça aussi…

Damián

Oui absolument, c'est vraiment dans cette lignée. Mais après ce que je trouve aussi assez intéressant dans un travail artistique

c'est à quel point tu peux jouer sur le fait qu'effectivement il faut chercher et enquêter avant et après l'exposition. Ça ne s'arrête pas…

Arthur

… Et c'est la poursuite d'un travail, c'est toujours, c'est, enfin, une exposition en enchaîne une autre, mais au final pour moi le format d'une exposition c'est comme un album quelque part.

Arthur emplit son verre

Quand tu fais des solo shows, t'en fais pas tous les… deux mois, tu vois a priori.
En tout cas si tu fais ça dans des endroits qui te semblent… qui sont des endroits importants pour toi, tu fais plutôt au maximum un solo show par an…
Et tu peux construire l'exposition comme une évolution… Ce que tu as fait pour „Rage Girl" ta dernière exposition, je comprends parfaitement ce genre de … tu vois ?

Damián

Mais plus qu'en termes de format, j'aime bien l'idée d'envisager que ce genre de temps… entre une exposition personnelle et une

autre… te permet déjà 1 d'expérimenter et effectivement 2 de tester des genres différents et nouveaux…

Damián emplit son verre

C'est comme un cinéaste qui fait un western et qui ensuite veut, va travailler sur un film d'anticipation ou…

Arthur

Oui, il se donne un défi…

Damián

Après il y a des artistes qui fonctionnent tout en suivant une… rigueur, et une forme de thème récurrent…

bruits de train

Mais pour retourner à l'idée d'album, en fait je trouve ça assez beau parce que du coup tu planches sur un projet…

Arthur et Damián trinquent

Effectivement qui construit un mode d'apparition à la fois lent, et puis en même temps assez rapide… quand tu prépares un album, ou quand tu attends l'album d'un arti…, enfin, d'un musicien.
Tu te demandes aussi dans quelle direction il va aller… donc t'as aussi ce temps d'attente,

quand tu as une visibilité bien sûr…

Arthur

Et puis c'est parfois un hasard qui forme le fait que certaines chansons sont choisies ou non. Ce sont des paramètres externes qui vont déterminer le contenu…

Damián

… et ce qui va devenir un hit !

Arthur

Exactement, ouais…

Damián

Tu retrouves aussi cette part d'imprévisible dans l'histoire de l'art.

Arthur

… et, comme pour un album, les pièces se retrouvent exposées chez quelqu'un…

Damián

Je fantasme ça… vraiment souvent d'ailleurs. En fait ça vient d'un texte que j'avais lu sur Tuttle… qui parlait justement de son rapport au couple Vogel.

Arthur écrase son mégot

Tu sais c'est ce couple de collectionneurs qui est devenu un peu célèbre parce qu'il y a eu un documentaire sur eux.

Arthur

Ok

Damián

Et en fait, Hmm, ce... rapport totalement domestique... à la collection, aux pièces... Ils avaient rangé les dessins de Tuttle dans des boîtes sous leur lit, et quand il y avait un invité...

Arthur

Oui, oui, quelque chose d'hyper intime,...

Damián

... ils présentaient les dessins à même le lit.

Arthur

Oui non mais, même le fait...

bruit de voiture

...de dormir ou de vivre avec une ou plusieurs œuvres d'art c'est quelque chose que j'ai commencé vraiment à voir en rencontrant des

gens, en faisant des échanges.
Tu regardes ton appartement et ensuite ça a une texture, une patine, enfin, quelque chose de beaucoup plus intense...

Damián

Parfois on fait des pièces qui sont autonomes... comme des pièces qu'on fait spécifiquement pour quelqu'un...

Damián rallume sa cigarette

Arthur

Hmm

Damián

Par rapport au fait de vivre avec ces pièces... Je me demande si quand tu réalises tes pièces, cette envie, nécessité de les fabriquer... Est-ce qu'elles se fabriquent par caprice ou uniquement par besoin de construire un ensemble logique ?

Arthur

Au début c'était plus „ensemble logique" et maintenant étant donné que les temporalités sont plus étalées...

sifflement de train

J’ai pas forcément un besoin de production. Donc j’ai voulu remettre l’axiome sur les pièces en tant que telles… et pas sur l’exposition.
La narration est une excuse à l’exposition…

Arthur allume une cigarette

Sans changer de mode de production, j’ai réalisé des pièces plus autonomes qui jouent sur l’idée de variation. Du coup j’ai moins d’idées à la seconde…

Damián

Tu as besoin de ralentir, d’espacer les…

Damián se sert à manger

Arthur

Oui parce que je sais que si je propose 15 projets en même temps les gens ne pourront pas tout saisir…

Damián

C’est ça en fait !
Tu avais plusieurs pistes que tu suivais en parallèle, puis tu as décidé de gérer leur timing d’apparition.

Arthur

C’est-à-dire qu’elles…

Damián

… sont prêtes à être réalisées ?

Arthur

Oui, clairement ouais

Damián

Tout d’un coup tu sens que tu pourrais réaliser la pièce et la sortir deux ans après. Mais… en fait tu ne la réalises pas parce que tu as besoin d’une sorte de cohérence ou de fil conducteur… qui te fait aussi naviguer dans ton travail.

Arthur

Se garder des idées dans la sacoche…

Damián

Mmm

Arthur

C’est-à-dire que là, par exemple, au niveau de mes toiles, j’ai envie de faire une table, j’ai envie de faire des transats, j’ai envie de faire

des hamacs. Tout ça, je sais comment les faire si tu veux, je sais que ce sera a priori beau et élégant. Enfin je vois à peu près comment ça peut être.

Arthur pose sa cigarette

Je suis devant des potentialités qui sont énormes.
C'est juste que pour l'instant il faut que les choses surviennent naturellement…
J'estime qu'il y a déjà beaucoup de choses à concrétiser, il faut déjà montrer ce qui existe, tu vois…

Damián

OK, ouais.

Arthur

Ensuite c'est des questions de contraintes d'atelier. S'il était quatre fois plus grand… je produirais plus, ou plus grand, tu vois.

Damián

Vu ta manière de travailler, ça se tient

Arthur

J'ai besoin de remplir l'espace dans lequel je suis…

Damián

Quand on découvre la pratique d'un artiste qu'on commence à regarder… En fait c'est aussi un temps qui est lent. Tu ne peux pas sauter du coq à l'âne. La personne qui veut en suivre l'évolution…

le verre de Damián est à moitié plein

Arthur

Non c'est ça

Damián

Parce que sinon tu perds…

Arthur

bruits de train

…tu perds le fil.

Damián

… au risque de perdre le regardeur.

Arthur

C'est aussi l'idée de séries… Tu arrives à un ensemble homogène, duquel tu peux extraire des pièces uniques. Et ça te permet de pousser l'idée beaucoup plus loin…

Damián

Damián remplit son verre

Oui, oui ...Justement, enfin c'est drôle, c'est très subjectif aussi. Des fois il y a des pièces... très ponctuelles, tu sais, que tu ne peux pas rejouer.
Simplement parce qu'elles ont une sorte d'autonomie intrinsèque et une sorte de force...

Damián se sert à manger

Pendant longtemps il y a plusieurs pièces comme ça que j'ai jamais réussi à rejouer parce que j'avais l'impression que c'était des piliers ou des bornes qui te permettent, si tu veux, de tourner autour...

bruits de train

Toutes ces apparitions soulignent le rythme entre pièces uniques et séries qui se succèdent comme un récit.

Arthur

Cette idée de variation, en fait, m'était venue en pensant à Duchamp qui n'hésite pas à marteler une idée en dupliquant une pièce...

Damián

...presque par souci d'omniscience !

Arthur rallume sa cigarette

La même œuvre va être clonée pour apparaître en même temps dans différents musées...

Arthur

Pareil pour Judd... qui décompose la forme pour la rendre symbolique...

bruits de voiture

Mes couettes sont toutes pareilles...

Damián

.... même si les formats et les couleurs sont variables ?
Pour toi ces couettes ont un même statut ?

Arthur

Oui... oui bien sûr, elles sont issues d'un même procédé. C'est un même geste en fait. Ça reste une couette, dont je réalise la housse. J'achète une couette, je peins la toile, je la tends, j'y insère la couette, et je l'accroche au mur.

Damián

Damián prépare une cigarette

Elles découlent donc de cette notion de ready-made ?

Arthur

À chaque fois !
D'ailleurs les formats sont des standards…

Damián

… dont les dimensions proviennent du réel.
De la couette bébé au format King Size !
… Et ce qui est intéressant, c'est que les standards varient selon leur provenance.

Arthur

Si un jour je vais en Inde je trouverai peut-être de nouvelles formes de coussins et je serai en mode : „Whaow ! C'est hyper beau, je vais pouvoir faire un coussin rond !"

Damián

Clairement !

Arthur

C'est comme quand tu cherches un livre et qu'au lieu de le commander sur internet tu as envie de le trouver en librairie. J'attends que l'objet vienne à moi parce que je sais que c'est concevable.

Damián

Absolument.

sifflement de train

La série des *Andy* entretient aussi des similitudes avec ta série des *#aaafff*.

Arthur reçoit une notification et met son téléphone portable en silencieux

Hormis les couleurs, elles cachent et contiennent des objets. Ces objets par contre semblent moins déclinables, notamment cette voiture télécommandée.
(rires)

Arthur

Oui, oui

Damián

Tu m'as dit avoir choisi cette voiture parce qu'elle rappelle un masque tribal…

Arthur

Plutôt un masque nô…
Les objets que je choisis pour les *#aaafff* tissent des liens intimes. Ça amène un geste…

Damián

… de collectionneur !
Mais du coup le fait de masquer un élément intime, est-ce que c'est une manière de

censurer quelque chose que tu n'assumerais pas formellement ?

Damián allume sa cigarette

Ou est-ce que c'est une volonté de ne pas révéler quelque chose du domaine privé ?

Arthur

Rhétoriquement, l'objet est présent sous forme de mot…

Damián

…par le titre, qui relève cette articulation. Tu amorces une narration formellement invisible… qui incite le spectateur à se projeter…

claquement de porte

Est-ce que ça n'est pas une manière de produire de l'excitation ou du moins de l'attente ?

Arthur

Oui, après tout, pourquoi pas, (rires). C'est aussi dans l'optique de se protéger.

Damián

J'ai eu l'occasion de voir certains de ces objets.

Quel est le rapport d'intimité que tu entretiens avec eux ?

Arthur

Par exemple *Speed Racer*, la voiture masque, c'est un film qui me faisait penser à ma famille… C'est l'histoire d'une petite entreprise gérée par des gens qui sont très gentils et qui travaillent ensemble à la construction d'une voiture de course…
Ensuite le film a un côté assez déjanté par les couleurs, le montage, mais ça c'est autre chose…

Damián

C'est drôle, parce que le fait qu'une émotion déclenche l'envie de développer une pièce, j'ai l'impression de démarrer comme ça assez souvent. Comme si j'abordais toujours le problème par le bout du manche.

Arthur

C'est-à-dire ?

Damián

C'était tout d'un coup dans une série que j'ai développée il y a quelques années,

intitulée S*culptures parentales*. Le titre assez grandiloquent annonçait quelque chose de croustillant, mais les objets proposés provenaient du quotidien et ne révélaient aucune intimité familiale.

Arthur

Et c'est une manière de dire que chaque artiste a des parents même si pour s'affirmer il tend à les éloigner de son travail. Alors que les individus ne sortent pas de nulle part…

Damián

Effectivement, c'était aussi un pied de nez à la notion de filiation artistique. On pourrait peut-être réenvisager les pères spirituels comme des tontons ?

Arthur

Ou des cousins, cousines…

Damián

Et comme ça on échappe à Freud !

Damián rallume sa cigarette

Parce que c'est toujours scandaleux de parler de ses parents !
La série fonctionnait en renversement et elle

ouvrait un champ d'expérimentation empirique.

Arthur

(rires)

Damián

Au final, mes parents se sont pris au jeu. J'ai compris que c'était effectivement un terrain sur lequel ils pouvaient…

Arthur remplit son verre

tester des choses, produire des propositions que j'étais obligé de défendre.

Arthur

Tu leur servais de prétexte…

Damián

C'était une sorte de va-et-vient, de dialogue ouvert.

Arthur

Qui devenait aussi une méthode de fonctionnement…

Damián

Oui, je ressens ce rapport-là un peu comme une autoroute à plusieurs voies.

Arthur

Mmm

Damián

Tu as la voie de dépassement et tout d'un coup… Tu as la série des #*aaafff*, les oreillers, les cuirs et finalement…

bruits de train

Toutes ces séries qui „slident", qui glissent, qui avancent en alternance, tu vois…


POP-SECRET
PREMIUM POPCORN
POP-SECRET
JUMBO POP
BUTTER
NATURAL AND ARTIFICIAL FLAVOR
3
3.5 OZ (99g) BAGS NET WT 10.5 OZ (298g)
MICROWAVE
3 POP-AND-SERVE BAGS



Cadeau

J’étais resté longtemps

Oui

Je suis devant là

Mmm

Il y a une sorte de

scotch brun

papier

en face…

^*

La toile est peinte

sur sa tranche ?

Mmm



to art

2015

Ref.

to act

Infinitive

to art

Simple Form

Indicative

Present
I art
you art
he/she/it arts
we art
you art
they art

Preterite
I arted
you arted
he/she/it arted
we arted
you arted
they arted

Compound Form

Indicative

Present continuous
I'm arting
you're arting
he/she/it's arting
we're arting
you're arting
they're arting

Present perfect
I've arted
you've arted
he/she/it has arted
we've arted
you've arted
they've arted

Future
I'll art
you'll art
he/she/it'll art
we'll art
you'll art
they'll art

Past continuous
I was arting
you were arting
he/she/it was arting
we were arting
you were arting
they were arting

Past perfect
I'd arted
you'd arted
he/she/it'd arted
we'd arted
you'd arted
they'd arted

Future continuous
I'll be arting
you'll be arting
he/she/it'll be arting
we'll be arting
you'll be arting
they'll be arting

Present perfect continuous
I've been arting
you've been arting
he/she/it's been arting
we've been arting
you've been arting
they've been arting

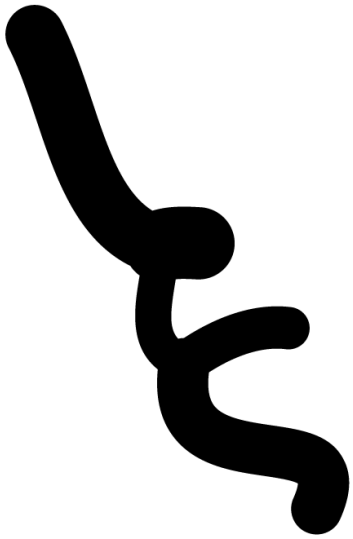
Past perfect continuous
I'd been arting
you'd been arting
he/she/it'd been arting
we'd been arting
you'd been arting
they'd been arting

Future perfect continuous
I'll have been arting
you'll have been arting
he/she/it'll have been arting
we'll have been arting
you'll have been arting
they'll have been arting

Participle

Present
arting

Past
arted



Baker Wardlaw
I guess the monochrome, which you have been exploring and Gabioud as well (Gabioud the shape, and you the concept) is very related to the signature.

How do you see that connection?

Arthur Fouray
Le monochrome est une forme picturale datant du XXe siècle, et qui a d'abord été pensé comme la fin de la peinture par Rodtchenko.

Je crois au contraire qu'il s'agit d'un renouveau, car c'est une forme capable d'ouvrir de nombreuses réflexions. Oui, le monochrome peut être signature, mais peut surtout être simplement un monochrome, ce qui importe à mes yeux c'est le fait qu'il s'agisse d'une forme picturale théorique et ouverte.

Serais-tu d'accord pour dire que le monochrome et la signature sont deux formes ouvrantes, chacune dans un sens spécifique ?

BW
Yes I definitely think the monochrome or the signature (more specifically the logo) are two modernist forms that allow for multiple interpretations.

Or rather they are the site where diverse meanings and information (emotion, personal and cultural history) coexist and create new meaning.

When I was referring to the monochrome I was speaking less of signature as in (Mosset style, McCracken style) wherein an artist has such a strong style that it becomes a signature or „carte de visite", but more along the lines of maybe Codax. For all intents and purposes, ten different artists could make the same monochrome, even using the same paint brand, and the signature would change the painting even though the works are physically almost identical. (sort of the same type of ready-made, do-it, question mentioned earlier)

AF
Les coins seront différents, la toile en lin ou en coton, de qualités variables, le châssis en aluminium ou en bois, agrafé depuis les côtés ou le centre, peinte avec des pinceaux de diverses tailles ou projetée sur la toile.

La marque de la peinture fait partie de ces détails au même titre que la texture ou la qualité de la couleur.

Ensuite, la question du vieillissement rentre en jeu, comme la zone géographique où a été peint le monochrome. Personnellement je n'ai jamais vu deux monochromes qui soient les mêmes, les paramètres sont suffisamment larges.

BW
Of course those physical technical things can be different but the question is more about imagining how similar they could be and how the signature changes that.

What is funny is that the monochrome,

like the „ready-made", and like the work of Stella is supposed to be the end of the artist, the ultimate painting. The „no signature", only color thing. And even though it is, often it is not because of the reasons you mentioned.

Codax is just super interesting because it pushes the artist / assistant : signed / unsigned : self made / fabricator made relationships to the max. Also the ideas of authenticity that are brought forth by Codax are interesting to me in how they relate to the signature. What makes a Codax a Codax ? And how does the answer to that question jeopardize all other signatures and ideas of authenticity in ALL artists' work?



How do you think signature and style relate to each other (the actual Signature and the idea of a signature) noun vs adjective ?

AF
Je crois que la réponse est dans ta question, a priori, le nom peut être l'adjectif, et l'adjectif le nom...

Les œuvres d'art au XXe siècle sont des signatures devenues travail. Les éléments matériels de composition de la pièce vont prendre le rôle de signature, nous poussant à reconnaître par notre culture le travail d'un artiste sans jamais l'indice d'une signature visible.

Dans l'extension de cette absence, un discours artistique porté vers un sujet spécifique permet d'éviter de se pencher sur son auteur : au lieu de tenir un propos autour de soi, parler de la campagne valaisanne, ou inventer un groupe féministe fictif pour insérer dans cette fiction ses propres passions.

BW
I don't know if an artistic discourse directed elsewhere spares interest in the artist. Carron and Perret may push the viewer towards other things, fictions, and objects but that only makes them more interested in the artists themselves.

I think that it's important to think of the signature in the legal sense, as something that authenticates the document or something that denotes accord or agreement.

Next, as an art trope that affects a signed piece VS an unsigned piece produced by an artist.

I think that the logo or signature or marque de fabrique is interesting in that it can activate a somewhat ordinary object (a white shirt VS a white shirt with a Lacoste logo) or Duchampian or Weiner pieces that are pieces made through protocol.

I also believe that I have thought


Vincent

more in terms of the logo and less the signature. The logo as a word/image way of communicating. A symbol: through conditioning and association, we come to accept formal elements (branding) of the logo or the signature to mean something, although it doesn't.

AF
Actuellement, la question de la signature revient à mon sens quasiment invariablement à se pencher sur la marque, le produit, et c'est ce qui m'a intéressé dans l'omniprésence et la visibilité de ta signature dans tes travaux depuis l'an dernier.

Comment envisages-tu le développement de ce parti pris ?

BW
Yeah I guess the signature has been something that has always interested me, but more specifically the symbol or the logo. The fact that the symbol/logo is first and foremost a signifier. It is supposed to be able to represent

an entity, corporation, or idea.

I am not sure how I am going to develop it. For the moment, there is no strategy in place: I just play with it and see what happens, or to use more art-tech terms, market research and development, creation of prototypes, final products... I have been exploring the processes that were used to make my logo to see what other forms I can make from it. It is a sort of starved algorithm or algorithmic devolution, wherein you give only limited (insufficient) information to a process (an audience, a person, a machine) but the process still produces results. It is about judgement, and about definition. But yes, I think, I will always develop pieces that use the logo/signature, or just abandon it entirely.

I read recently that art objects are usually an allegory or a commentary, and I feel that one's relationship to a logo or signature and what it is purporting to represent is similar. Like I said before, I am interested in the transformative

nature of the signature, ready-mades, signed or unsigned works by artists (how we the art community and how others may view them..etc) Signing is a way to change an object without changing it. Conceptual in that it only changes the way we think about something. I'm interested in how signed or branded objects change our perception of them and how this change affects us.

AF
Ce qui m'amuse, ce sont les différences de qualités de production visibles par exemple entre les Nike à la boutique du Marais à Paris, celles au superstore de campagne, sur internet, en boutiques spécialisées, en éditions limitées. La marque standardise, mais l'œil de l'acheteur doit rester attentif : tout n'est pas „autant" qualitatif.

Une amie me parlait hier des marges qu'une marque comme Céline peut faire par rapport à ses produits. Par exemple la maroquinerie n'est pas extrêmement rentable car le coût de fabrication est

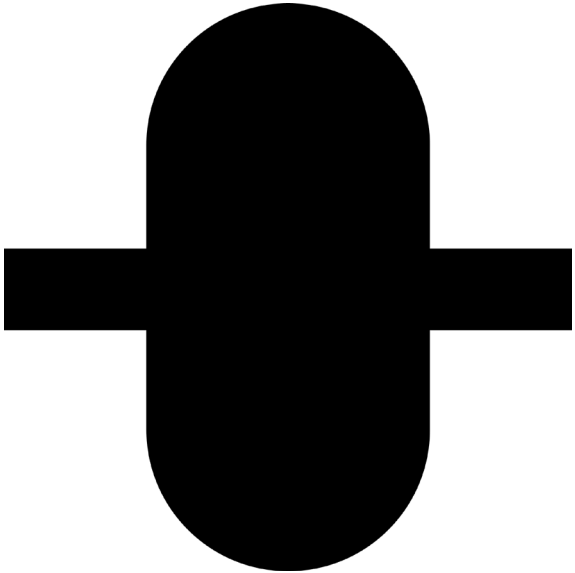
élevé, alors que le prêt-à-porter permet de dégager des marges plus importantes.

Le ready-made, ou l'objet signé par une marque est le point focal de ta façon de penser la signature ou penses-tu celle-ci dans un contexte historique plus élargi ?

BW
Yes that is why so many brands make perfume because the margins are so high there. That could be interesting to think about. The shape of the bottle and the definitive (signature) scent. Guido Mocafico (I think) did a book about perfume bottles and he even collected and included counterfeit perfume bottles. That is probably an interesting allegory; counterfeit perfume.

I definitely think about the ready-made and the commercial product as they relate to the signature or the „marque".

First off, I am interested in the relationships and parallels between art and commerce and how the two





may mimic each other or pretend to borrow concepts from each other (the popup store, the signature color) but also in a larger sense. The way that art and commerce and larger economies may operate through similar principles and strategies.

AF
La signature est l'un des éléments qui permet de créer un langage commun, comme le symbole imaginé par Matthew Barney, qui indique directement sa présence et son optique. Symbole de l'artiste, autoportrait, signe ou sigle, la signature est un élément discret qui permet de catégoriser.

Est-ce que tu veux que tes pièces soient catégorisées BW ?

BW
Categorized BW .. I don't know. I think certain pieces will continue to appear with this logo. I agree with the Barney thing. It's a way of marking one's presence...or a vague association

like the dancing Native American guy (Kokopelli) can symbolize so many things about the Southwest, but nothing in particular. It's the dumb beauty of separating and labeling. Speaking of the Southwest and branding I will spare you the origins of branding but old ranch logos are really crazy, and I guess had to be different enough to differentiate but were made using similar techniques and materials and were thus quite similar in their formal aspects. Like cowboy Sol LeWitt cube variations.

AF
D'ailleurs, par rapport à ton approche très entrepreneuriale et américaine de l'idée de signature ou de marque, si tu remontes plus loin, compares-tu ce parti pris avec l'héraldique médiévale ?

BW
I guess, because I can imagine the signature historically as first being a way to lay claim to something or confirming belonging, ownership, or authorship. In a second phase, perhaps used by

merchants (artists) as a way to mark your product, literally your signature as a guarantee for what you are selling.

And later on, a name or logo replacing the signature but retaining the function of a placeholder for value and quality.

I guess, I am not disciplined or interested enough to only use the signature or only make pieces that bear the sign in a very straightforward way (maybe not)

AF
Tu te penches plus sur la forme, et moi sur la couleur. J'ai l'impression que ta signature se place dans le sillage du swoosh Nike, est-ce que cette intuition existe chez toi depuis la mise en place de ce dispositif ?

Si oui, que veux-tu y impliquer ?

BW
Yeah I think the Nike swoosh and other logos that don't have an implicit formal meaning are interesting.

What they come to represent, how they are deployed and the meaning we assign to them are all artificial. I think, I am trying to call into question how we see things and what value and meaning we assign to them… What formal tropes and techniques are used by art, industry, commerce, and how they overlap, reinforce, and/or negate each other…

AF
Je trouve surtout que la signature rassure. Quand je pense à ta pièce présentée à Plattform, ta signature déclenche intérieurement : „Ouf, je vois ce que c'est". La présence de la signature te permet d'explorer de nouveaux champs, car elle contextualise la pièce pour gagner une autonomie critique. La signature évacue la question : „Qui a fait la pièce ?", permettant d'accéder plus rapidement à son contenu.


Ausg

BW

Yes, it provides context, it helps to position something in a historical or familial lineage. The signature is a shortcut, the way that a brand or guarantee allows us to understand what something stands for or what ideals and concepts are behind an object or a piece of work.

The logo or signature can also function as an allegory for the art piece itself.

What I like about how you've created your signatures is how technical, in-depth and scientific you are with them, it's kind of like the way graphic manuals are written or when logos or scripts are drawn and there are very calculated ratios between objects, and rules for how they are used with different „declinaisons" of things. In case of this, do this, in case of that, do that, never do this, always do that...

I used to have the VICE magazine graphic standards for their logo, I will have to find it, it was kind of funny.



Full-color insignia



One-color insignia



One-color insignia with white rule

RT4A, the Air France logo, *#aaafff*...
what are some of your other signatures?
Do you consider all of these valid ?

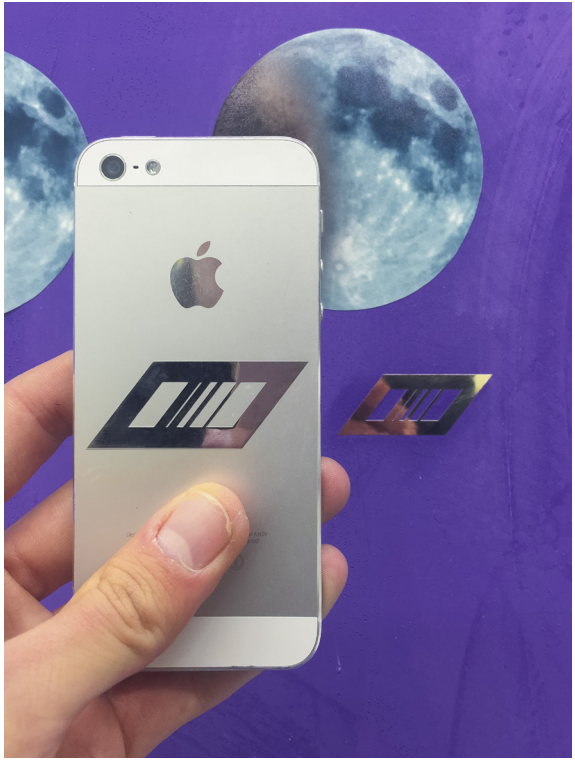
AF

ART
HUR
FOU
RAY

est une décomposition des quatre syllabes de mon prénom et de mon nom de famille. J'utilise cette forme pour mes cartels & ma carte de visite, typographiés en Courier Std, typographie DIY pour réaliser un optotype.

RT4A est apparu lorsque j'ai dicté à mon iPhone „Arty Fouray", je trouvais cette occurrence intéressante, un diminutif imaginé sur le modèle de „Andy Warhol" se traduisant via Siri en un numéro de série.

Le logo Air France est un sigle approprié par mes initiales : AF. J'ai repris le logo



original de 1976 en défausse, entouré par un parallélogramme homothétique à celui-ci. Cette signature est pour l'instant déclinée en doré et argenté, car je souhaitais m'inspirer des non-choix de déclinaisons colorées dans les logos de marques de prêt-à-porter.

#aaafff est plus complexe, je pourrais dire que cette signature provient d'interrogations autour de l'utilisation de la couleur notamment par les réseaux sociaux, applications iPhone, services en ligne, choisissant généralement une couleur pour marquer leur identité (Instagram, Facebook, Twitter, Pinterest, Vine, etc...).

#aaafff est le nom d'un de mes projets de peinture, une couleur-signature. Cette couleur provient du système hexadécimal utilisé pour coder les couleurs sur le web. Elles y sont définissables par une suite de 6 chiffres ou lettres, allant de 0 à 9, et de A à F. La couleur obtenue est limitrophe du bleu et du violet (Cyan 33% Magenta 31%).

BW
Can you speak to meta levels of signatures?

(imagine you signing an *#aaafff* painting with the AF logo on the back and using an

ART
HUR
FOU
RAY

business card cartel to actually „sign" (name, date, indicate) the piece)

AF
Le terme „méta" me semble être, après réflexion, une fausse piste car nous sommes artistes, non méta-artistes.

Toutes les signatures que j'ai choisies partent d'une même identité pour la fragmenter en plusieurs signes spécifiques et individuels. Disperser discrètement l'identité me semble plus joueur que de tomber dans une signature monolithique et outrageusement visible

à la Picasso. À l'inverse, un refus de la signature à la Devautour me semble trop absolu et schizophrène. Je pense que je vais certainement pousser le sens de ma signature vers les usages de la signature en peinture.

BW
I try to think of the signature as a vehicle for content or something to be applied to form. The signature as standalone, but I think you may use it in a less visible manner ?

AF
Une signature est une manière nonchalante de signaler que tel ou tel objet provient de telle ou telle origine. Elle permet d'étiqueter, de taguer un travail pour le ranger dans une case historique ou réflexive.

Une signature envisagée en tant que signature peut aussi être perçue comme détachée de ce qu'elle signe.

Ce que j'apprécie dans le travail de

Lawrence Weiner, c'est qu'il utilise le texte (typographie-signature) séparé de son sujet. De nombreux textes provenant de ses wallpaintings peuvent servir à imaginer des formes de pièces et ouvrent un univers.

Dans le cadre de mon travail, il s'agit de décanter la matière première dont j'ai hérité et que je ne peux affecter : mon nom, pour lui trouver des applications en lien avec d'autres contextes, amenant ponts et ouvertures.

Marcel Broodthaers voyait toujours son nom écorché, le nom est une obsession d'artiste, car en tant qu'artistes nous n'utilisons que peu de pseudonymes.

En français Baker Wardlaw se traduit „boulanger quartier loi".

BMW, Warner Brothers, pour moi tes recherches ainsi que mes recherches sur les acronymes sont similaires. Sans le vouloir nous nous rejoignons là-dessus. Est-ce que ta signature est l'objet

de la pièce sur laquelle celle-ci est apposée, ou est-ce que celle-ci se situe en juxtaposition à cette pièce ?

BW

This is a good question and I think it may relate to my earlier question about the signature as standalone and a sort of circular „ va-et-vient „ with sign and signifier. For my diploma project I imagined emblazoning and creating different forms with just this weird logo as „content" a painting with that as subject (content), and other strange, yet at the end of the day, banal objects with just the logo embossed, painted, or attached to the piece.

With the utility bars it was a way to impress the sign onto the object where the line between the object existing to reproduce the sign/ logo and the object simply being marked by that logo was blurred.

I guess the answer is, it can be both. For the airdancer it became a way to



mark the object, but also to add levels of meaning (authority, confusion, reference) to the object. I hesitated for quite a while if the airdancer should be just the huge logo, how the logo should figure on it, and finally picked a rather stupid, non-designed way to use it.

AF
À mon sens ta signature appelle plus l'idée de marque que celle de ton intérieur intime.

Pourquoi utiliser cette vectorisation donnant des courbes à partir de pixels formant ton prénom ? Est-ce que tu cherches à y exprimer l'idée d'une forme de vulgarisation de tes process ?

BW
I like vectors because they are scalable and easily reproduced. Also because vectors are carriers of information.
The process that I used to create my logo is interesting to me, because it is a way of extrapolating or filling in the blanks, which we are called to do

every day. It is a vulgarisation in that it is a way of producing something novel from something else, a process that produces a new result.

AF
N'est-ce pas une question de jeu ?

BW
Yes of course. Everything is a way of rearranging things to make different sense. I really like the way corporate and no design objects are produced, like the man at the factory is saying „ah sorry Jim, we can't fit Arthur Fouray onto the metal engraver... and it becomes

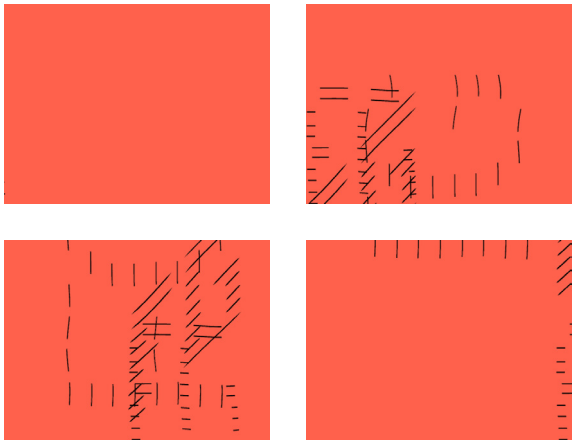
ART
HUR
FOU
RAY

or other such coincidences, non-choices, or defaults that escape into real life.

AF
Dans le rapport art - artisanat - industrie, je sais qu'avec Frédéric vous pouvez partager des affinités autour de ces types de process. Est-ce que cela a à voir avec l'idée de composition et par extension de signature ?

BW
This is a good question because composition is ultimately about relationships, distance, scale, proximity. Or maybe balance, speaking in a more eastern way. The signature can sign things, or can mark them.

There are certain tropes that govern how things are marked. (Bottom right, dead center, all over) and what is great is exploring those. I have used my logo in different ways and will continue to change the way it is used. I think FG is interested in the way a bottle rolls through an assembly line or a sheet of metal is stamped with its lot number, like the industrial ways a signature, logo, or basically any information is applied.



This may relate to mathematics, but the way you describe your signature is quite technical: a kind *o*f Gesamtkunstwerk *in* which everything has a place and everything is in its place.
I was more interested in learning why you may have chosen #*aaafff* and not #afffff or #aaaaaf or #afaafa.. The way you describe it is very precise and this leaves little room for error or for being „wrong".

I think, it's nice to explain things thoroughly though.

AF
Pour la couleur #*aaafff*, c'est très simple, il y a une couleur que j'aimais entre toutes, c'était la couleur de l'une des gouaches Linel : la teinte cendre bleue. En faisant des recherches, en jouant avec mes initiales sur des sites web dédiés au code HEX, je suis tombé sur des variations de #aaaaff se rapprochant de cette couleur. J'ai donc choisi la couleur #*aaafff* car elle répétait 2 x 3 lettres (mon nom fait 2 x 6 lettres). C'était un choix assez logique et rapide,



car une justesse et une évidence sont rapidement apparues dans la manière d'amener cette appropriation variable.

Une *#aaafff* peut signaler la présence de mon travail, mais aussi signer une exposition, car la couleur est une signature qui peut s'étendre à l'espace par sa présence.

Quand je pense aujourd'hui à la signature, je préfère l'utiliser pour désigner un objet à regarder, ou au contraire, si l'objet n'a pas besoin de désignation, alors la signature n'est pas nécessaire et peut s'abstraire.

À mon sens tu ne comprends les usages issus de tels jeux qu'au moment de recul où tu regardes le travail et tu peux réagir. Il s'agit d'une question de désignation mais surtout de composition : soit c'est trop sage, soit c'est suffisamment ambitieux, mais il y a toujours un décalage. C'est un instant que j'apprécie d'ailleurs. Je me balade souvent

dans mes accrochages réalisés, ça permet de comprendre, de connecter. Après je tisse les liens, et je vois ce qui peut marcher ensemble ou non, ce à quoi les objets convient.

Involontairement il y a toujours des calages, comme si tu cadrais avec un appareil photo, en serrant ou desserrant le cadre. Tout est identique, alors j'essaye d'ouvrir le spectre, ou tout est trop différent, et j'ai envie que tout soit plus cohérent.

BW

I know what you mean about it being too much the same and needing something different or too different and needing coherence. Like I said the signature or logotype is a way to make or maybe a shortcut to Style. I saw the Robert Gober show at MoMA and was blown away by how he owned certain techniques, forms and styles and how certain objects and forms became like a „ritournelle". The same can be said of many artists that I (we) appreciate. Judd, Baldessari, McCracken, Artschwager .. Always a nice balance of... Difference and repetition

Légendes

p. 158
Arthur Fouray
#aaafff
2013 –

p. 159
Baker Wardlaw
Sig
2014 –

p. 164 – 165
Henry Codax
Michel Thibault, Los Angeles
vue d'exposition
2014

p. 168 – 169
Bertrand Lavier
Vincent
résine sur mousse
polyuréthane
2,30 x 12 m
2014
Fondation Vincent van Gogh
Arles

p. 173
Matthew Barney
the field emblem
1987 –

p. 174
Kokopelli

p. 180 – 181
Baker Wardlaw
Algorithmic Devolution
2015

p. 183
NASA
NASA Style Guide
2006

p. 185
Damián Navarro
Opening Ceremony
Stickers, fake leather, stucco, canvas
200 x 135 cm
2015

p. 191
Baker Wardlaw
Algorithmic Devolution
2015

p. 195
Frédéric Gabioud
Summer Pictures
gif
2013
Think Tank

p. 197
a + o –
Cendre Bleue
Photographie
2015
http://a-plus-o-min.us

Cet ensemble aboutit à poser la question de son propre dispositif. Par leur extensibilité, ces entretiens ouvrent des variations de niveaux de lecture et de langage, permises par les échanges avec plusieurs personnalités importantes pour moi.

J'ai débuté chacun des entretiens avec un mot, une impulsion. Chaque invitation a été formulée de manière intuitive, avec comme première pierre la chronologie introduisant l'échange avec Alfredo Aceto.

Se sont ensuite composées de multiples envies d'apporter à ce cosmos subjectif les éléments qui me paraissaient justes pour nourrir une réflexion ouverte.

Les questions portées par nos travaux respectifs autour de la signature avec Baker Wardlaw, Guy de Cointet comme source commune avec Damián Navarro, le manifeste et l'avant-garde avec Prokos, le portrait d'une rencontre décisive avec Nastassia Montel, et enfin le mix entre références artistiques et art de vivre avec Frédéric Gabioud.



Une fois le processus débuté, les six ensembles aux progressions simultanées se sont constamment transbordés, dérivant le long d'un parcours courbe dont il n'est possible de déceler l'intention qu'une fois les fragments juxtaposés.

En me concentrant sur l'idée de vocabulaire, j'ai souhaité mettre l'accent, dans la mise en forme, sur les spécificités des relations que j'entretiens avec les interlocuteurs de Core Texts.

Ces échanges, nécessairement elliptiques, romancés et affinés par l'écriture, me semblent pourtant justes et concrets face à l'iceberg que constituent ces textes et leurs revers : tous les instants non retranscrits qui, par leurs multiples strates conversationnelles, structurent ces dialogues.

Chacun de ces entretiens est un document dont j'ai pensé la coprésentation à la manière d'une exposition. Dans le dispositif linéaire de l'édition, je ne souhaitais pas aller d'un point A à un point B, mais proposer de mettre en perspective ce qui a été lu, ce qui reste à lire,

pour considérer chacun des entretiens dans sa propre spécificité autant que d'envisager leur situation au sein de l'ensemble du corpus.

Les intertextes — les propos qui m'entourent au cours de l'élaboration de ce réseau réflexif — diffusent, par une forme indicielle, les nuances nécessaires à un énoncé ouvert.

Ces lignes forment la plateforme de multiples récits. Je m'y promène pour installer une fiction réaliste. Auteur comme outil, outil pour défendre une attitude, mon nom fait figure de mot-clé, engageant la communication entre les différents pôles de ce texte.

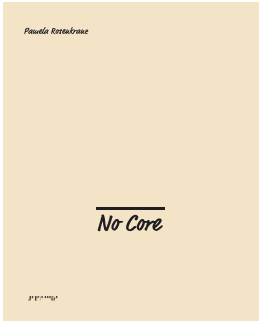
Mise en abyme, portrait en creux et détours à rebours proposent un statement sincère qui, par les questionnements collectifs, tente d'esquisser un parfum actuel.

En prenant non pas le contre-pied des dynamiques contemporaines, mais en avançant sur ce qui est bâti et en interrogeant la formalisation de nouveaux positionnements, j'ai voulu donner à ces portes une forme à la fois fluide, précise et définie. J'espère qu'elles

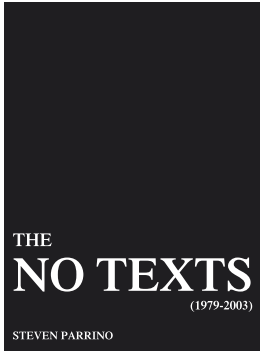
sont désormais un peu plus ouvertes.

Ce texte est surtout l'image, le reflet que je souhaite donner de la position d'un artiste aujourd'hui : un artiste qui navigue dans un nuage d'échanges d'idées dont la versatilité et l'intensité permettent l'élaboration d'une pratique.

Légendes



Pamela Rosenkranz
No Core
JRP|Ringier
2012



Steven Parrino
The No Texts
Lionel Bovier
2003

p. 18 — 19
Arthur Fouray
Superposition
/ Core Texts
/ 89plus logo
2015

p. 21
Arthur Fouray
Travaux
2014

p. 54 — 55
Baker Wardlaw
Sans titre
photographie argentique
dimensions variables
2013

p. 148 — 149
Kwalitat 100%
Pop Secret
Alphabetical Uploads of
Whacked Out Singles
MUTANT SOUND

p. 203
Jean Bourgois
Sans Titre
dessin
2015

Sommaire

Nastassia Montel 6
Avant-propos 18
Frédéric Gabioud 22, 50, 98, 122, 150
Chronologie 30
Alfredo Aceto 34
Sans Titre 54
Prokos 56
Paris me manque... C'est irrésistible 102
arter 120
Space Jam 126
Pop Secret 148
to art 156
Baker Wardlaw 158
Postface 202

Core Texts

Arthur Fouray
2015

Textes : Alfredo Aceto, Arthur Fouray, Frédéric Gabioud, Nastassia Montel, Damián Navarro, Prokos, Baker Wardlaw
Graphisme : Arthur Fouray
Première édition limitée à 22 exemplaires plus 2 exemplaires d'artiste

Chaque livre est numéroté et signé par l'artiste.

Remerciements

Alfredo Aceto, Jean Bourgois, Nicolas Degrange, Alain Fouray, Béatrice Fouray, Sarah Fournier, Frédéric Gabioud, Pierre Girardin, Pierre Huyghe, Stéphane Marbeau, Nastassia Montel, Damián Navarro, Vincent Normand, Prokos, Baker Wardlaw