

Marcelle Alix

galerie

**4 rue Jouye-Rouve
75020 Paris
France**

**t +33 (0)9 50 04 16 80
f +33 (0)9 55 04 16 80
demain@marcellealix.com
www.marcellealix.com**



Aurélien Froment

Revue de presse / Selected press

Marcelle Alix
SARL au capital de 10000€
SIRET 518 370 192 00016
NAF 4778C

R.C.S. Paris 518 370 192
TVA FR89518370192



Aurélien Froment

Sumesh Sharma

Artist of a Vocabulary

Künstler mit Vokabular

Übersetzt von Wilfried Prantner

Aurélien Froment lebt heute in Edinburgh, Schottland. Die französische Szene reklamiert ihn zwar für sich, aber er hat diesen Raum seit mittlerweile einem Jahrzehnt hinter sich gelassen. Er kehrt nur für Ausstellungen zurück, die von großen institutionellen Einzelschauen bis zu Galeriepräsentationen reichen, aber seine Praxis ist keine, die mit einer bestimmten ästhetischen Gruppierung oder definierenden Trope verbunden wäre. Er ist ein Künstler, der Videografie und Fotografie für systematische Zeichnungen verwendet, Assemblagen, die sich für architektonische und skulpturale Untersuchungen heranziehen lassen. Wir sollten sie als Filme beschreiben, denn sie sind kinematografisch montiert, lassen beim Betrachten eine Erfahrung entstehen. Es ist etwas Architektonisches, da sich der Raum, in dem der Film gezeigt wird, in ein Kino verwandelt, indem er die erinnerte Erfahrung der Betrachtenden an frühere Kinobesuche aktiviert. Das ist keine Frage des Genres, denn Genres unterscheiden sich schließlich, und persönliche Vorlieben verändern die Wahrnehmung bewegter Bilder. Die Kunst Froments aber ist eine, die dadurch Gestalt annimmt, dass sie die Vision anderer konstruiert: manchmal die exzentrischer Architekten, die eines Briefträgers, der einen idealen Palast baut, die eines indischen Radfahrers, der in den Vorstädten von Dakar den Geist von Bollywood hochhält, die von den konzeptuellen Grundlagen des Kindergartens. Hervorgegangen aus seinem Nebenjob als Filmvorführer und Platzanweiser während der Studienjahre, ist Froments Verhältnis zum Kino und zum Bild ein autodidaktisches, auch wenn er eine formale Kunstausbildung absolvierte. Der vorliegende Essay spürt der eigentümlichen Ästhetik von Froments konzeptuellem Schaffen in Form einer retrospektiven Betrachtung und eines Berichts über die Reisen von Künstler und Kurator nach.

Eine der Präsentationen, die ich nicht gesehen habe, ist Aurélien Froments Performance mit Yuri Dirx bei der Performa 2009 in New York. Die beiden zeigten dort eine Arbeit, die vom Bild eines Mannes mit verschiedenen Armhaltungen ausgeht. In der Performance spielt Yuri Dirx mit den Wänden eines imaginären, durch mächtige Papierbahnen erzeugten White Cube, in dem er Objekte platziert, so als wollte er zeigen, wie Kunstwerke einen Raum einnehmen. 2014 präsentierte Froment am Frac Île-de-France »Montage des attractions« – eine zweipolige Ausstellung, deren Choreografie fast an Zurschaustellung von Attraktionen auf einem Rummel erinnerte. Vom Eingangsbereich wurde man durch eine Flucht schwarzer Räume geführt, in denen Detailaufnahmen von Ferdinand Chevals Palast ausgestellt waren. Der »Facteur Cheval«, wie er genannt wird, war ein Briefträger in Hauterives in Südfrankreich, der aus gesammelten Sandsteinen einen Grottenpalast, das Palais idéal, errichtete. Sein Werk wurde als naive Kunst beschrieben und wegen seiner exzentrischen, märchenhaften Ästhetik unter Denkmalschutz gestellt. Aber Cheval interessierte sich mehr für die von Wind und Wetter geformten Sandsteine. Er sah diese Steine als Skulpturen und sich selbst als Architekt und Baumeister. Froments vor einem schwarzen Seidenhintergrund aufgenommene Details des Bauwerks arbeiten die skulpturalen Elemente heraus, die Cheval ursprünglich inspirierten. Detail um Detail ziehen sich die Fotografien durch die dunklen Räume, bis sich diese plötzlich auf

Aurélien Froment is now based in Scotland, in Edinburgh. The French scene claims him, but it has been a decade that he has missed out on that geography. Only to return for exhibitions that range from large-scale institutional solos to gallery presentations in France and around the world, but a practice that is not associated with any selection of aesthetic or trope of definition. He is an artist who uses the medium of videography and photography as systematic drawings that can then lend themselves to architecture and sculpture using those assemblages of photos and movies. We should describe them as movies, for they are edited down to cinematic quality, allowing the viewer a snippet of experience that is witnessed whilst watching one. Now this is architectural as it transforms the space where the movie is projected into a cinema using the memory of experience that the viewer retains, having obviously been to a cinema. The question here is not of genre, for one can argue that genres differ and that individual choice changes one's perception of moving images. But the craft of Froment is one which is detailed in producing the vision of others: sometimes eccentric architects, a postman building an ideal palace, an Indian cyclist promoting Bollywood in the suburbs of Dakar, and the conceptual iterations of the kindergarten among others. What comes out of a part-time job during university years where he worked as a projectionist and an usher becomes an autodidactical relationship with cinema and image even though Froment went to formal art school. This essay explores an aesthetic in conceptual practice that is peculiar to Froment, that takes on elements of a retrospective process and a travelogue between the artist and the curator.

Among the exhibitions not seen by me is Aurélien Froment's performance with Yuri Dirx at Performa, New York, in 2009, where they presented a piece that seems to emanate from a picture of a man whose arms are caught in different positions. The performance, though, is where Yuri Dirx plays with the walls of an imaginary white cube created by falling giant sheets of paper and placing objects, almost enacting how artworks occupy space. At Frac Île-de-France in 2014, Froment mounted "Montage des attractions"—a presentation of attractions. This was a bipolar exhibition almost choreographed to feel like an exhibit of attractions at a popular fair. You entered into the reception that led through rooms in black where photographs of details from the palace of the postman Ferdinand Cheval were on display. "Facteur Cheval", as he is popularly known, was a postman in Hauterives in southern France who erected the Palais idéal (Ideal Palace) out of collected sandstone that he compiled to build a palace of caves. His art was described as naive and declared a monument for its eccentric, magical aesthetic. But Cheval was more interested in the withered, winded-down sandstone, with shapes formed by nature. He saw these stones as sculpture and himself as an architect and builder. Froment capturing details of the monument using black silken fabric harks back to the sculptural details that initially inspired Ferdinand Cheval. The photographs are placed in cavernous detail through dark rooms that suddenly turn into a clinical white cube. At this point, a table presents itself with wooden blocks that accompany the ideas of Friedrich Fröbel.

Friedrich Fröbel designed the Fröbel gifts (*Fröbelgaben*), a set of toys that employed primary colours and forms. Children use them interactively, thus developing their ability to overcome inabilities and make decisions and think creatively. Froment reproduces these

137/2017



toys that become the centrepiece of the exhibition and photographs various compositions, creating a constellation of images presented together with their models. Showing these constellations somehow becomes a display of the childlike ability of artists that often even denies colour theory. Children draw without a learnt ability in the arts; they use colours at random, with whatever they please. I am pursuing the thought of Pablo Picasso who was greatly impressed by their ability to draw in irreverent nihilism. The second part of this solo show is called "Fröbel fröbelé, 1836–1852: les jeux éducatifs du Kindergarten de Friedrich Fröbel" (The Educational Games of Friedrich Fröbel's Kindergarten, 2013). The first part with Cheval is called "Tombeau Idéal de Ferdinand Cheval (Une exposition grandeur nature)" (Ideal Tomb of Ferdinand Cheval [A Life-Size Exhibition], 2014), and Froment walked me through the bipolarity that was intentional in an exhibition that makes you aware of a history of conceptual practice which posits Fröbel, Cheval, and Froment as stakeholders outside of theorized histories.

When you watch "Pulmo Marina" (2010) on the enormous screen of the Liberty Cinema in Bombay, you realize that the lack of form, luminosity, and an organism that is brainless and a cannibal can conceptually make us reimagine our thoughts on the process of making art. This is a video of the egg yolk jellyfish in an aquarium tank presented with a voice-over that has the tone of a documentary narrator and was produced by LUX in London. Suddenly you realize the humorous wit of Froment, who was invited for an intervention in Bombay in the framework of the festival "Liberty Taken" (2015), curated by me and the Clark House Initiative that sought to seek possibilities of manifestations of culture in the existing infrastructure of the city.

Aurélien Froment became a projectionist of his short films in this magnificent Art Deco theatre, and it is in Bombay that he began his "slow retrospective" of the Chilean film-maker Raoul Ruiz with the film "La Maleta" (1963). Before the projection, Froment spent a week making serigraphs with students from the graphics department at Sir JJ School of Art, Bombay. These were posters designed by the artist Maki Suzuki, and Froment has since made such posters for all subsequent projections of Ruiz's films that have since travelled to Cinema Le Cratère, Toulouse, as a part of his recent show at Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées. The artist as a projectionist creates a trail of serigraphed posters designed by a collaborator that together form a conceptual piece that is called "A Slow Retrospective of Raoul Ruiz".

Aurélien Froment participated in the Dak'Art 2016, the Biennale of Contemporary African Art, which I was invited to curate with Simon Njami. In 2014, on a research trip to Dakar, I met with Somnath Mukherjee, a cyclist who had taken five years from 1982 to 1987 to ride his way across Africa until he reached Dakar. There he met Amadou Badiane, who had just returned from a stint of a few years in India, where Badiane had initially studied at Santiniketan, a university for the arts founded by the Nobel Laureate Rabindranath Tagore. Badiane graduated from a course in Indian classical music specializing in Raga Darbari. Later he lived in the suburb of Andheri in Bombay, training to work as a playback singer in Bollywood, earning fame and recognition from the singer Mohammed Rafi himself as a singer who was able to match his voice. Returning to Dakar, Badiane began the Rajasthan Club to promote already popular Indian music. His meeting with Mukherjee at the Indian Embassy was crucial for a life decision that has kept Mukherjee in Dakar for the last three decades without a single return home to his family in India. Pikine is a city that acts as a suburb of Dakar. In fact, it bustles outside the discipline you encounter in the leafy modernist avenues of Dakar, where the present government takes on the civility of the departed French colonial administration. Here entrepreneurs, ramshackle buses, and Sufi preachers called Baifals compete for space with a swarming population. Somnath Mukherjee has lived in Pikine since 1987, having moved there by invitation of Amadou Badiane. Apart from helping Badiane in his club, Mukherjee got involved in radio stations and Bollywood programming. Using VHS tapes and music on cassettes, Mukherjee taught the young here to dance, sing, and also to speak like Indians, men and women who

einen White Cube öffnen. Dort stößt man auf einen Tisch mit Holzklötzen, die auf die Ideen Friedrich Fröbels zurückgehen.

Fröbel entwarf mit den sogenannten Fröbelgaben einen auf Primärfarben und Grundformen beruhenden Spielzeugsatz. Beim interaktiven Umgang damit lernen Kinder, Hindernisse zu überwinden, Entscheidungen zu treffen und kreativ zu denken. Froment reproduziert diese Spielzeuge und erhebt sie zum Kernstück der Ausstellung; er fotografiert verschiedene Kompositionen und schafft damit eine Konstellation von Bildern, die er zusammen mit den Modellen präsentiert. Mit diesen Konstellationen führt er die kindlichen Fähigkeiten von KünstlerInnen vor, die oft gegen jede Farbtheorie verstoßen. Kinder zeichnen ohne erlernte künstlerische Fertigkeiten; sie verwenden Farben willkürlich, wie es ihnen gerade einfällt. Pablo Picasso war sehr beeindruckt von dem respektlosen Nihilismus, mit dem sie zeichnen. Der zweite Teil der Einzelausstellung trägt den Titel: »Fröbel fröbelé, 1836–1852: les jeux éducatifs du Kindergarten de Friedrich Fröbel« (Fröbel gefröbelé, 1836–1852: Die Erziehungsspiele von Friedrich Fröbels Kindergarten, 2013). Der erste Teil heißt »Tombeau Idéal de Ferdinand Cheval (Une exposition grandeur nature)« (Das ideale Grab des Ferdinand Cheval [eine Ausstellung in Lebensgröße], 2014). Froment führte mich durch die Ausstellung mit ihren beiden bewusst gesetzten Polen, die eine Geschichte konzeptueller Praxis vor Augen führen, in der Fröbel, Cheval und Froment als Stakeholder jenseits theoretisch abgesicherter Geschichtsversionen firmieren.

Sieht man »Pulmo Marina« (2010) auf der riesigen Leinwand des Liberty Cinema in Bombay, begreift man, dass einen Formlosigkeit, Leuchtkraft und ein hirnloser, karnibalischer Organismus dazu führen können, die eigenen Vorstellungen vom Prozess des Kunstschaffens zu überdenken. Das von LUX, London, produzierte Video zeigt eine Spiegeleiqualle in einem Aquarium, begleitet von einer dokumentarfilmähnlichen Erzählstimme aus dem Off. Plötzlich erkennt man den cleveren Witz Froments, der in diesem Fall eingeladen war, in Bombay an dem von mir und der Clark House-Initiative kuratierten Festival »Liberty Taken« (2015) teilzunehmen, das in der bestehenden Infrastruktur der Stadt nach Möglichkeiten für Kulturmanifestationen suchte.

Aurélien Froment wurde bei diesem Anlass zum Filmvorführer in dem großartigen Art Deco-Kino. Neben der Vorführung eigener Kurzfilme startete er hier auch seine »langsame Retrospektive« des chilenischen Filmemachers Raoul Ruiz mit dessen Film »La Maleta« (1963). Bevor er den Film zeigte, fertigte Froment eine Woche lang Siebdrucke mit Studierenden des Instituts für Druckgrafik an der Sir JJ School of Art in Bombay an. Es waren vom Künstler Maki Suzuki gestaltete Plakate – Plakate, die Froment auch für alle weiteren Vorführungen von Ruiz' Filmen herstellte, zuletzt am Cinema Le Cratère in Toulouse als Teil seiner Ausstellung am Museum Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées. So hinterlässt der Künstler als Filmvorführer eine Spur siebgedruckter Plakate, gestaltet von einem Kollegen, die in Summe eine konzeptuelle Arbeit mit dem Titel »A Slow Retrospective of Raoul Ruiz« ergeben.

2016 nahm Aurélien Froment an der Dak'Art, der Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst teil, die ich gemeinsam mit Simon Njami kuratierte. Auf einer Forschungsreise nach Dakar hatte ich 2014 Somnath Mukherjee getroffen, der 1987 nach einer fünfjährigen Fahrradtour durch Afrika nach Dakar gekommen war. Dort hatte er Amadou Badiane kennengelernt, der soeben von einem mehrjährigen Aufenthalt in Indien zurückgekehrt war, wo er zunächst an der von Rabindranath Tagore gegründeten Kunstuniversität in Santiniketan studiert hatte: klassische indische Musik mit Schwerpunkt Raga Darbari. Später lebte er dann im Stadtteil Andheri in Bombay, wo er sich zum Playbacksänger für Bollywood ausbilden ließ und schließlich sogar vom Sänger Mohammed Rafi dafür gerühmt wurde, dass er es mit seiner Stimme aufnehmen könne. Nach seiner Rückkehr nach Dakar eröffnete Badiane den Rajasthan Club, der sich der dort bereits beliebten indischen Musik widmete. Seine Begegnung mit Mukherjee in der indischen Botschaft war für diesen lebensentscheidend, führte sie doch dazu, dass er die





Camera Austria 137
03.2017
4/8







vergangenen drei Jahrzehnte in Dakar verbrachte, ohne auch nur ein einziges Mal zu seiner Familie in Indien zurückzukehren.

Pikine ist eine Art Vorstadt von Dakar. Tatsächlich geht es darin hoch her im Vergleich zu den schattigen, modernistischen Avenuen von Dakar, wo die heute Regierenden die Umgangsformen der einstigen französischen Kolonialverwaltung übernommen haben. In Pikine streiten sich Unternehmer, klapprige Busse und Sufi-prediger, sogenannte Baifals, mit der wimmelnden Bevölkerung um den knappen Raum. Somnath Mukherjee lebt hier, seit er 1987 auf Einladung von Amadou Badiane hierher gezogen ist. Neben der Mitarbeit in Badianes Club hatte er bald auch mit Radiostationen zu tun und stellte Bollywood-Programme zusammen. Mithilfe von VHS- und Musikkassetten lehrte er die jungen Leute vor Ort – Männer und Frauen aus der Arbeiterklasse –, wie Inder zu tanzen, zu singen und sogar zu sprechen. Als sich das Ganze ausweitete, begannen die SchülerInnen für den Lebensunterhalt ihres Mentors aufzukommen und tun das bis heute, da er noch immer keine Möglichkeit hat, Geld zu verdienen. Er isst und lebt in der Community, die er aufgebaut hat, und mittlerweile sind viele Jungs im Viertel nach ihm benannt. Die Tochter eines der Tänzer – und selbst ein Mitglied der Truppe – wurde nach dem Bollywood-Star Hema Malini benannt. Mukherjee wollte einen Film machen und bat mich, einen Regisseur und Produzenten dafür aufzutreiben.

Aurélien Froment brachte seine prägenden Jahre nicht mit Bollywoodfilmen zu, und er war auch nie in Afrika, ehe er diese Einladung nach Senegal bekam, um mit Somnath Mukherjee an einem Film zu arbeiten, der 2016 auf der Dakar Biennale und danach am Irish Museum of Modern Art in Dublin und am Bunkier Sztuki in Krakau gezeigt werden sollte. Thema der Biennale waren Blockfreiheit und die Möglichkeiten eines Internationalismus jenseits des Kalten Krieges und der gegenwärtigen neoliberalen Formen der Globalisierung. Im Mittelpunkt stand die Suche nach einer künstlerischen Szene außerhalb des Marktes und der Fördersysteme, gespeist von Solidarität und gemeinsamen Zielen. Mukherjee dachte an einen Film im Bollywoodformat – von der Art, wie er sie im Internet anzuschauen begonnen hatte. Froment begann sofort mit einem Probenmarathon in einem Kulturzentrum mitten in Pikine. Es war an seinem ersten Tag in Dakar, und er verstand nicht, was die dargebotenen Lieder, von denen er die meisten zum ersten Mal hörte, überhaupt bedeuteten. Ein paar Tage später brachte er Mukherjees Truppe auf die Terrasse des Palais de Justice, den einstigen obersten Gerichtshof, ein modernistisches Gebäude von Corbusier'schen Dimensionen, das zum Veranstaltungsort der Biennale umgewandelt worden war. Auf dieser Terasse tanzten die senegalesischen TänzerInnen bis in den Abend hinein zu indischer Musik, im Hintergrund der Atlantik und die moderne Skyline von Dakar. Ousmane Diallo sang ein Liebeslied, in dem er der Geliebten gesteht, er habe bei ihrem Anblick das Wesen der Liebe erkannt. Dazu schwenkt die Kamera über das Sumpfland in Pikine und bringt so plötzlich die Müllhalden von Dakar ins Bild, aus denen die Arbeiterbehausungen hervorgehen, in denen Mukherjee tätig ist. Während der Dreharbeiten für die Filme in Dakar zeigte Froment keinerlei Interesse an der Exotik und Nostalgie seines Themas, und das führte zu Spannungen zwischen ihm und Mukherjee, der die Performances inszenierte. Aber am Ende der Aufführung, die Mukherjees Truppe zur Eröffnungsfeier der Biennale darbot, ging Mukherjee auf Froment zu und dankte ihm für sein Perfektionsstreben, sein Bemühen, alles richtig zu machen, etwas, das sie seiner Meinung nach teilten. Froment hatte mit der gelungenen Darstellung von Mukherjees Blick und Vision einen konzeptuellen Durchbruch erzielt, der von der Möglichkeit eines alternativen Konzeptualismus erzählte, aber nicht indem er das dem Publikum mitteilte, sondern indem er ihm gestattete, sich die außergewöhnliche Reise von Somnath Mukherjee vorzustellen.

Es kommt oft vor, dass man auf seine Filme mit Unbehagen reagiert, was nicht überrascht. Froment lässt sich vom Sujet seiner Filme nie verführen. 2014 machte er einen dokumentationsartigen Film in Form eines Interviews. Er reiste nach Arizona, um sich mit dem Arcosanti-Projekt des italienischen Architekten Paolo Soleri

came from working-class professions. When he branched out on his own, these students began nourishing their mentor and still today Mukherjee has no other means of earning money. He eats and lives among the community he built, and now many boys in the neighbourhood are named after him. A daughter of one of the dancers is named Hema Malini Sy after the Bollywood Star Hema Malini and is a member of the troupe. Mukherjee had wanted to make a movie and asked me to find him a director and producer for such a film.

Aurélien Froment's formative years were not spent watching Bollywood, and his first visit to Africa was when he was invited to Senegal to collaborate with Somnath Mukherjee on a film that would premiere at the Dakar Biennale in 2016, and subsequently at the Irish Museum of Modern Art, Dublin, and Bunkier Sztuki in Kraków. The Biennale based its plot on non-alignment and the possibilities of internationalism outside of the Cold War and the present neoliberal formats of globalization. It sought to seek an artistic scene outside the systems of funding and the market that is nourished on the ideas of solidarity and common goals. Mukherjee was keen on a movie that would follow the format of a Bollywood movie—the ones that he had begun to watch on the Internet. Froment began a marathon project of rehearsals in a cultural centre in the middle of Pikine. This was his first day in Dakar, and he had no ability to comprehend the meaning of the songs that were being played, many of which he was about to hear for the first time. A couple of days later he had brought the troupe of Mukherjee to the terrace of the Palais de Justice, an old abandoned Supreme Court of Corbusierian scale and modernity that had been converted into the biennale venue. On that terrace, Senegalese dancers swayed to Indian music right into the evening with Dakar's modernist skyline and the view of the Atlantic in the background. Ousmane Diallo sang a song addressed to a lover to whom he confessed that he realized the elixir of love when he saw her, a song shot by Froment as the camera spans over the marsh in Pikine, suddenly revealing Dakar's trash dumps, from which jut out the working class homes in which Mukherjee operates. Through the process of filming in Dakar, Froment showed no interest in the exotic or the nostalgia offered by the subject, and this led to uncomfortable situations between him and Somnath Mukherjee, who was directing the performances. Just as the performance of Mukherjee's troupe ended for the biennale's opening ceremony, Mukherjee walked up to Froment and thanked him for his passion for perfection and getting things right, something he felt they both shared. Froment had achieved a conceptual breakthrough by successfully capturing Mukherjee's gaze and vision, narrating the possibility of an alternative conceptualism, not by telling the audience but rather by allowing them the curiosity to imagine the remarkable journey of Somnath Mukherjee.

Uncomfortable reactions to his movies are common and not surprising. Froment is never seduced by the subjects he films. In 2005, he produced a movie that takes on the aesthetic of a documentary in the form of an interview. He went to Arizona to investigate the project of the Italian architect Paolo Soleri: the ideal city of tomorrow, Arcosanti. Here he follows Soleri's assistant through the city and its activities, where the assistant narrates the evolution of the city, from its growth to an accidental fire, when finally the movie becomes dry as the assistant talks of Soleri, but we do not see him and it comes to an end. As a viewer, you have a comprehensive idea of Arcosanti, its architecture, the model for it to sustain, and finally the challenges it faces after the death of Soleri. When Soleri watched the movie he was dissatisfied, because Froment was the first artist or film-maker who had ignored Soleri the persona and rather concentrated on his vision in order to excavate the act of conceptualism.

Recently, on the Île de Ngor, which is an island along the coast of Dakar, Froment sat to record the story of Amadou Badiane singing. Badiane narrated his stories from Santiniketan in India and his life in India during the 1980s. There were nervous moments as Badiane forgot verses from the songs he had once sung to much acclaim. But Froment kept his calm and as the sun went down on the day where Badiane gave his last major performance, having retired after the advent of the Internet and practicing as a mendicant of Ayurveda. Badiane claimed that



he was much touched by the confluence of Africa, India, and France. Another movie production had come to an end, and Froment began to reflect on its editing by watching hours of footage to capture the wonder called cinema.

Aurélien Froment found an able partner in Raphaël Zarka at Les Abattoirs, and these two artists crossed their monographic exhibitions that acted as informative acts of pedagogy, where cinema, photography, and architecture made us imagine a museum experience. The exhibition was choreographed in a manner that asked the visitor to form a narrative, and the cross-section of works by both of the artists created a better understanding of their practices in juxtaposition rather than confusion. Froment has displayed the role of the artist using film and camera in an age of the digitized visual, where patience is scarce and the photo or the video is consumed in unimaginable quantities of gigabytes and produced with greater speeds on personally held smartphones and cameras. Froment provides a practice in art that is valid and contemporary by expanding the reach of conceptualism beyond popular theoretical positions on art such as post-internet and postmodern. These issues related to genre in an age where we criss-cross positions in history, attributing Froment to a particular genre, would be an exercise much limited in description. A distinct aesthetic is realized in his conceptual pieces that is based on a consistent line of thought and self-created vocabulary, one that defines the practice of Aurélien Froment.

auseinanderzusetzen: der Idealstadt von morgen. Der Film folgt dem Assistenten Soleris durch die Stadt und deren Aktivität, wobei dieser von der Entstehung der Stadt und ihrer Entwicklung bis hin zu einer Feuersbrunst berichtet. Als der Assistent über Soleris zu sprechen beginnt, den man übrigens nie zu Gesicht bekommt, wird der Film trocken. Und dann endet er auch schon. Man bekommt ein umfassendes Bild von Arcosanti, der Architektur der Stadt, der Methode ihrer Erhaltung und schließlich auch den Problemen geboten, mit denen sie seit dem Tod Soleris zu kämpfen hat. Doch als Soleris den Film sah, war er unzufrieden, weil Froment der erste Künstler oder Filmemacher war, der die Person Soleris außer Acht ließ und sich stattdessen auf seine Vision konzentrierte, versuchte, den konzeptuellen Akt herauszuarbeiten.

Kürzlich nahm Froment auf der Île de Ngor, einer an der Küste vor Dakar gelegenen Insel, Amadou Badiane und seinen Gesang auf. Badiane erzählte von seiner Zeit in Shantiniketan und seinem Leben in Indien in den 1980er Jahren. Es gab angespannte Momente, als Badiane Verse von Liedern nicht mehr einflielen, für deren Vortrag er einst so gerühmt wurde. Aber Froment bewahrte seine Ruhe, und als an jenem Tag, an dem Badiane seinen letzten großen Auftritt hatte, nachdem er sich mit dem Aufstieg des Internet zurückgezogen und begonnen hatte, als ayurvedischer Heiler zu praktizieren, die Sonne unterging, zeigte er sich sehr gerührt von dieser Verschmelzung von Afrika, Indien und Frankreich. Wieder war ein Film fertig gedreht, und Froment begann die vielen Stunden Footage zu sichten und über die Montage nachzudenken, mit der er das Wunder Kino geschehen lassen könnte.

Am Museum Les Abattoirs fand Aurélien Froment mit Raphaël Zarka einen guten Partner. Die beiden Künstler führten ihre monografischen Ausstellungen so zusammen, dass informative pädagogische Verknüpfungen entstanden, bei denen Kino, Fotografie und Architektur die Vorstellung eines Museumserlebnisses hervorriefen. Die Choreografie der Ausstellung verlangte von den BesucherInnen, ein Narrativ zu entwickeln, und die Verbindungen zwischen den Arbeiten der beiden Künstler schärfte das Verständnis für die jeweilige Praxis, nivellierte nicht die Unterschiede zwischen ihnen, sondern ließen sie deutlicher hervortreten. Froment zeigte mittels Film und Kamera die Rolle des Künstlers im Zeitalter digitaler Bildproduktion, in dem Geduld Mangelware ist und Fotos und Videos in unvorstellbaren Gigabytemengen konsumiert und mit selbstbedienten Kameras und Smartphones immer schneller produziert werden. Froment zeigt uns eine stichhaltige, zeitgenössische künstlerische Praxis, indem er den Bereich des Konzeptualismus über geläufige theoretische Positionen wie Post-Internet und Postmoderne hinaus ausweitet. Ihn in einer Zeit, in der man historische Positionen in alle Richtungen durchquert, auf ein bestimmtes Genre festlegen zu wollen, wäre von äußerst beschränkter Beschreibungskraft. Seine konzeptuellen Arbeiten lassen eine eigenständige Ästhetik erkennen, die auf einer konsistenten Art zu denken und einem selbstbefundenen Vokabular beruht – einem Vokabular, das prägend ist für die Praxis von Aurélien Froment.

- ← Of Shadow of Ideas (20-05), 2014. Archival pigment print, 82 × 65.8 cm.
- ← Bharat-Pehchane (06-07), 2016. With Binette Aw. Archival pigment print, 52 × 45 cm.
- ← Of Shadow of Ideas (02-09), 2014. Archival pigment print, 82 × 65.8 cm.
- ← Tombeau idéal de Ferdinand Cheval (56-03), 2013. Archival pigment print, 64.1 × 52.3 cm.
- ← Quodlibet, 2016. Archival pigment print, 64.1 × 52.3 cm.
- ← Bharat-Pehchane (04-08), 2016. With Hema Malini-Sy. Archival pigment print, 35 × 28 cm.
- ← Section aérophone, 2016. Archival pigment print, 52.3 × 64.1 cm.
- ← Form of Beauty of the Third Gift, 2013. Archival pigment print, 64.1 × 52.3 cm.

Courtesy all images: the artist and Marcelle Alix, Paris.



EXPOSITION

PAGE
10

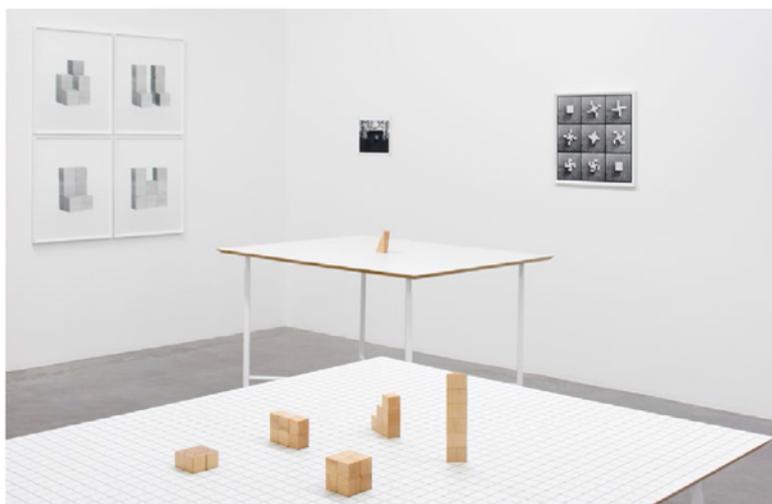
LE QUOTIDIEN DE L'ART | VENDREDI 7 NOV. 2014 NUMÉRO 709

Par Cédric Aurelle

AURÉLIEN FROMENT : MONTAGE DES ATTRACTIONS
Le Plateau, Paris 19^e — Jusqu'au 7 décembre

Aurélien Froment, les lois de l'attraction

Après «Fröbel Fröbeled» présenté au printemps dernier à la Villa Arson à Nice, Aurélien Froment poursuit au Plateau – Frac Île-de-France, à Paris, son projet consacré au pédagogue allemand Friedrich Fröbel, augmenté d'un volet dédié au Facteur Cheval.



Aurélien Froment,
Fröbel fröbelé.
Frac Ile-de-France/
Le Plateau.
© Martin Argyroglo.

— Avec ce «Montage des attractions», pour reprendre le titre du projet, Aurélien Froment rassemble comme par polarisation deux hémisphères d'un même globe : d'un côté, le pédagogue allemand ayant inventé une méthode d'éducation basée sur la manipulation de formes simples et contenant potentiellement le monde entier dans une boîte à jeux ; d'un autre, l'artiste autodidacte, qui s'est construit seul à travers l'édification de son Palais Idéal, tentative de régurgitation totale d'un monde appréhendé par la vulgarisation des savoirs de son temps. Deux lobes d'un même cerveau donc, contenus dans une tête de Janus présidant à l'organisation de l'espace d'exposition et offrant ses deux visages au visiteur qui peut choisir d'entrer par la face sombre, *Le Tombeau Idéal de Ferdinand Cheval*, ou la face lumineuse, *Fröbel fröbelé*. Deux cheminements opposés, au propre comme au figuré, deux parcours dans la pensée sur lesquels insiste l'accrochage du Plateau : là où, à la Villa Arson, le visiteur pouvait se déplacer à la manière d'une boule de flipper dans une boîte carrée, et développer à sa guise l'infini des possibilités offertes par les «dons» de Fröbel (lire le *Quotidien de l'Art* du 16 avril 2014), l'architecture du Plateau impose un principe de déambulation linéaire : d'une part, le long de ce qui pourrait être les bancs d'essai du laboratoire de Fröbel ; d'une autre, dans les replis de l'antre sombre de Cheval. Les deux parcours débouchent *in fine* l'un dans l'autre au travers d'une hypothétique membrane, un point de passage quasi cinématographique (ce «montage» des attractions) donnant l'impression d'être aspiré dans un monde en négatif du précédent, autorisant des jeux de renvois et d'oppositions plus ou moins accidentels. De ces lapsus, on retiendra : une table carrée recouverte d'un relief d'argile, un sol, une sédimentation de possibilités présentée en fin du parcours «Fröbel» et qui pourrait être une matière disponible pour remodeler toutes les figures de

DEUX
CHEMINEMENTS
OPPOSÉS,
AU PROPRE
COMME
AU FIGURÉ,
DEUX PARCOURS
DANS
LA PENSÉE SUR
LESQUELS INSISTE
L'ACCROCHAGE
DU PLATEAU

/...



EXPOSITION

PAGE
11

LE QUOTIDIEN DE L'ART | VENDREDI 7 NOV. 2014 NUMÉRO 709

AURÉLIEN
FROMENT,
LES LOIS DE
L'ATTRACTION

SUITE DE LA PAGE 10 Cheval, voire prolonger son œuvre; chez ce dernier, l'image d'une colonne faite d'un cube, d'un cylindre et d'une sphère, soit le vocabulaire fröbelien de base assemblé en objet.

Du côté de chez Cheval, Aurélien Froment recouvre de pendrillons noirs tout l'espace, réalisant ce qui ressemble à une *camera obscura* mettant en abyme le médium avec lequel il rend hommage à un artiste singulier : la photographie. Les sombres plis et replis tapissant l'espace y font écho aux drapés noirs dont se sert l'artiste dans ses photographies pour détourner du *Palais idéal* les figures blanches de Cheval et les faire flotter dans l'espace d'exposition comme autant de revenants jaillis de l'imaginaire de leur auteur (ce « tombeau idéal »). Une mystique de la révélation, rejouée par l'épiphanie photographique et renforcée par la ponctuation en image des aphorismes de Cheval – « où le songe devient la réalité » – et que tout oppose à Fröbel. Jusqu'à



cette instruction première : « *Défense de rien toucher* », comme un antidote, en référence au pédagogue allemand pour qui l'expérience du monde passe justement par son appréhension tactile.

En reprenant avec Fröbel le projet présenté à la Villa Arson, Aurélien Froment, loin de sacrifier aux figures imposées de l'exposition itinérante, saisit cette occurrence parisienne pour remettre son projet sur l'établi de la pensée : on comprend dès lors que Fröbel, loin d'être un simple sujet d'exposition l'intéressant ponctuellement, occupe en fait une place dans sa constellation intérieure, peuplée de personnages (Paolo Soleri, l'auteur d'*Arcosanti*, Giulio Camillo et son *Théâtre de la mémoire* que l'on avait vu à la Biennale de Venise 2013...) et dont il ré-agence les arborescences au gré de ses projets. En greffant ici un nouveau rameau sous les traits de Ferdinand Cheval, Aurélien Froment applique les lois de la physique à des systèmes de pensée dont il reconfigure les éclats à chaque exposition.

AURÉLIEN FROMENT : MONTAGE DES ATTRACTIONS, jusqu'au 7 décembre, Le Plateau, Place Hannah Arendt, 75019 Paris, tél. 01 76 21 13 41, www.fraciledefrance.com

Aurélien Froment,
*Tombeau idéal de
Ferdinand Cheval*.
Frac Ile-de-France/
Le Plateau.
© Martin Argyroglo.



**« Les objets de Fröbel sont là pour être discutés »**

□ Dans la Galerie carrée de la Villa Arson, à Nice, s'emparant des jouets éducatifs du pédagogue allemand Friedrich Fröbel (1782-1852), Aurélien Froment les confronte avec des clichés figurant leur usage, mais aussi avec des photos et documents relatifs au contexte de leur élaboration ou de leur utilisation.

Qu'est-ce qui, dans la méthode de Fröbel, a attiré votre attention au point de développer un si vaste projet ?

Fröbel est l'un des fondateurs de l'éducation moderne qui a créé un espace, le *Kindergarten*. Il a ouvert un lieu et y a introduit l'idée du jeu pour apprendre et enseigner. Il vit à un moment charnière car il a été influencé par les travaux de Johann Pestalozzi et Rousseau, et après lui viennent des dizaines de pédagogues de ce qu'on appelle la nouvelle pédagogie, travaillant avec un enseignement ouvert. C'est la première fois je pense qu'il y a une exposition sur les objets de Fröbel et qu'ils sont présentés ensemble. Ils ont déjà été montrés dans de grandes expositions sur le Bauhaus et récemment au MoMA dans la manifestation « Century of the Child », mais toujours à titre d'artefacts historiques témoins

d'un temps, sans qu'on se penche véritablement sur à quoi ça sert et comment ça marche. Les réunir est la seule façon de les présenter, puisqu'ils sont tous liés les uns aux autres. J'ai donc essayé de me servir des objets eux-mêmes pour en parler, car ils sont là pour articuler des idées ou pour observer des phénomènes ; ce sont donc des objets qui sont là pour être discutés.

Dans l'accrochage on voit des images des objets de Fröbel ainsi que des tables sur lesquelles se déploient les objets eux-mêmes. S'agissait-il de dresser un inventaire descriptif de la méthode ?

Il s'agissait plutôt de créer une situation dans laquelle les images apportent peut-être un certain éclairage sur ces objets. Les photographies ont été réalisées d'après d'autres images, qui pour partie proviennent des manuels d'instruction sur l'usage de ces jeux, mais elles n'ont ici plus de légendes. Il y a donc un texte à articuler par l'image. Et lorsque je les photographie, elles se chargent de plein d'autres choses, elles ont l'air d'être toujours aussi claires et lisibles mais il y a d'autres images en écho ou en fond, donc d'une certaine manière elles cachent toutes d'autres images.



Aurélien Froment, *Fröbel Fröbeled*, 2013, vue de l'exposition à la Villa Arson, Nice.

© Photo : Villa Arson/Jean Brasille, courtesy de l'artiste et des galeries Marcelle Alix, Paris, et Mative Gallery, Bruxelles.

Qu'est-ce qui a présidé à la manière dont vous avez articulé l'ensemble ?

La question, c'est comment exposer des objets qui normalement sont faits pour être manipulés ? Utiliser la photographie pour développer ces objets, pour les décrire, c'est simplement utiliser une chose assez familière dans une exposition. Pour moi, c'est ma traduction de ces objets dans un espace d'exposition. Tout cela a à voir avec la parole, avec comment on articule

les choses, ce que l'on peut en dire etc., donc il fallait que j'en dise le moins possible ; et comme je le mentionnais, ces images-là sont sans légendes, muettes, de façon à faire peut-être advenir la parole.

Avec les enchaînements visuels qui se développent par le passage d'une image à une autre, d'un objet à l'image, etc., considérez-vous ce dispositif comme une sorte de jeu en lui-même également ?

Oui tout à fait. Il y a des choses qui bougent, qui ne sont pas tout à fait fixes, d'autres se rappellent les unes les autres, parfois de façon à créer une construction dans l'esprit du visiteur, de voir une chose là, de la retrouver un peu plus loin transformée, etc. Une sorte de dramaturgie de l'exposition s'est mise en place, à travers la manière dont la boîte s'ouvre et dont le contenu se distribue ensuite dans toute la salle. Ensuite, oui, j'anime l'espace avec les images, avec les objets,



➤ **AURÉLIEN FROMENT.**
FRÖBEL FRÖBELED, jusqu'au
9 juin, Centre national d'art
contemporain de la Villa
Arson, 20, avenue Stephen
Liégeard, 06105 Nice, tél.
04 92 07 73 73, www.villa-arson.org, t/lj sauf mardi 14h-
18h.

avec les tables, de sorte que le spectateur rencontre soudainement des choses, que d'autres disparaissent pendant ce temps-là, tandis que des images en recouvrent d'autres avec le jeu des quatre panneaux qui divisent l'espace de l'exposition. Et il y a toujours quelque chose derrière qu'on ne voit pas, c'est-à-dire qu'on ne peut pas tout voir d'un seul coup d'œil. La visite elle-même induit des situations de jeu, car des images ou des objets sur les tables nécessitent de s'en approcher pour pouvoir les voir. Et c'est quand on se retrouve à cet endroit-là, que du coup, l'on crée une perspective sur le reste, et que peut-être l'œil est invité à regarder ailleurs. Donc oui, c'est composé physiquement.

**Propos recueillis par
Frédéric Bonnet**



LA RÉPUBLIQUE { de l'art }

de Patrick Scemama
[EN SAVOIR PLUS](#)



ACCUEIL EXPOSITIONS ENTRETIENS/PORTRAITS MARCHÉ LIVRES DVD



L'esprit et le temps

LE 14 MAI 2014

Connaissez-vous Friedrich Fröbel, ce pédagogue allemand du XIXe siècle, qui est le fondateur des fameux « Kindergarten » (« les jardins d'enfants ») ? Il a mis au point une méthode novatrice qui permet aux enfants de s'instruire et de s'amuser en manipulant des formes en bois très simples telles que des cubes, des prismes, tablettes et autres petits bâtons, à partir desquelles ils peuvent réaliser un nombre incalculable de figures. Cette méthode a été largement utilisée par la suite et elle tient entièrement dans une boîte qui en contient elle-même plusieurs petites autres dans lesquelles se trouvent ces éléments qui sont comme les ancêtres des jeux de constructions (il a appelé cela lui-même des « Spielgaben », « dons de jeux »). Il y a quelques années, un livre de Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten*, a aussi permis de rapprocher les créations graphiques de ces homes d'enfants – donc les créations issues de cette méthode – de celles des peintres, sculpteurs, architectes et designers du XXe siècle identifiés comme

La République de l'Art
14.05.2014
1/4



pionniers de l'art moderne. Dès lors, la figure de précurseur de Fröbel s'est imposée avec évidence et son influence s'est faite sentir largement au-delà des cercles purement éducatifs.

Elle a en tous cas fascinée Aurélien Froment, qui a découvert le pédagogue par hasard, aux Etats-Unis, en constatant que la fondation Frank Lloyd Wright commandait à une petite entreprise de jeux en bois du Michigan la réédition de ses jeux éducatifs. Et elle l'a lancé dans une longue recherche qui aboutit aujourd'hui à une exposition présentée à la Villa Arson de Nice, où elle a d'autant plus de sens que le Centre d'art est accolée à une école, avant d'être montrée au Plateau à Paris à la rentrée. Une exposition ou plutôt une application rigoureuse des principes de la méthode de Fröbel (d'où son titre : *Fröbel Fröbeled*, « Fröbel fröbelé »), car tout y part de la fameuse boîte qui en est la matrice et la pièce inaugurale. A partir d'elle, Froment a en effet déployé dans l'espace une dizaine de tables sur lesquelles il a installé les « dons de jeux » que le visiteur peut manipuler lui-même ou à l'aide d'un médiateur. Et il les a fait dialoguer avec des photos qu'il a réalisées et qui sont autant de possibilités de constructions à partir de ces jeux et de ces structures. Il y a enfin ajouté des gravures et des peintures empruntées au Musée Chéret de Nice qui sont des témoignages des sciences de l'éducation au XIXe siècle, ainsi que des documents qui montrent le région d'Allemagne dont est originaire Fröbel, le contexte dans lequel il a évolué, etc.

Tout l'art d'Aurélien Froment est là, dans cette mise en abyme, dans cette habileté à investir les interstices, dans cette manière de créer du sens en juxtaposant les œuvres et les médiums. Le monde tient dans une boîte, cette boîte est aussi la source de l'exposition et elle distribue les rapports entre l'œuvre, le public et l'institution en faisant de ce qui est d'ordinaire à la marge (le département éducatif) devienne le centre du travail. Si les constructions manuelles de Fröbel ont aussi pour but de saisir les opérations abstraites de l'esprit, leur mise en perspective par Froment permet de comprendre un processus intellectuel brillant, parfois un peu sec dans sa réalisation, mais toujours pertinent.





A propos de processus intellectuel, *des récits ordinaires*, l'exposition présentée conjointement à la Villa Arson (qui propose aussi une nouvelle mouture de *L'Encyclopédie des guerres* de Jean-Yves Jouannais, les trois expositions ayant pour point commun de mettre la transmission et l'oralité au cœur de leurs préoccupations), n'est pas en reste. Car il s'agit cette fois de conversations que les trois commissaires (Grégory Castéra, Yaël Kreplak et Franck Leibovici) ont enregistrées en 2011, avec différents acteurs du monde de l'art contemporain (artistes, galeristes, collectionneurs, dont, entre autres, Jocelyn Wolf, Isabelle Alfonsi et Stéphane Bérard) et qu'ils ont retranscrites en les analysant selon des critères bien particuliers. On n'avait pas informé les personnes enregistrées qu'elles allaient servir de base à l'exposition et on leur avait demandé de venir pour parler d'une œuvre de leur choix. A partir du matériau récolté, les commissaires se sont livrés à un travail qui relève autant de la linguistique que de la sociologie pour voir comment l'œuvre s'active dans le discours, comment elle est mise en relation avec d'autres, quelles sont ses propriétés dans la conversation, bref, comment l'œuvre existe autrement que dans sa matérialité. Le tout à l'aide de graphiques et de signes phonétiques qui précisent comment les discours ont été énoncés et sans que les œuvres apparaissent jamais sous leur forme tangible. Tout cela peut sembler vain, un rien prétentieux, mais pour peu qu'on fasse preuve d'un peu de disponibilité et d'ouverture d'esprit, on peut y prendre du plaisir, surtout qu'un bar, situé au cœur de l'exposition, vous accueille et vous propose des boissons, que des médiateurs vous y expliquent gentille-ment le principe et qu'on peut, confortablement allongé dans un hamac, écouter *in extenso* les enregistrements plutôt intéressants qui évoquent les œuvres retenues.





Ce n'est pas dans un hamac qu'on visite la petite, mais belle exposition présentée, non loin de là, à l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux et intitulée *Slow 206h*, mais avec une certaine disponibilité car elle a pour thème la lenteur. On y voit donc des œuvres qui prennent leur temps, jouent avec lui et vont à l'encontre de l'accélération de la société d'aujourd'hui pour rejoindre la maxime des sages chinois qui dit : « Ne pas craindre d'être lent, mais seulement de s'arrêter. » Les pièces réunies pour illustrer ce beau propos appartiennent autant à des artistes connus comme Chuck Close (qui présente une vidéo scrutant sous toutes ses coutures le visage d'un designer new-yorkais) ou Jean Dupuy (une installation sonore reflétant un voyage en train entre Paris et Bordeaux) qu'à d'autres qui le sont moins comme Maxime Bondu (la reproduction fidèle d'une veilleuse allumée installée dans une caserne de pompiers en Californie qui brûle sans interruption depuis 1901), Jérémy Laffon (qui utilise des gobelets en carton pour s'inscrire dans la tradition des paysages à l'encre de Chine), Elvia Teoski (un espace impénétrable de fils qui retiennent la poussière), Alexandre Capran (une vidéo hypnotique en noir et blanc qui est toujours à la limite de l'insaisissable et de l'immatériel). Marie-Ange Guilleminot célèbre quant à elle, à l'aide de sérigraphies qui vont du clair à l'obscur, comme un souvenir qui s'efface, un étrange rituel japonais, tandis qu'Emile Laugier propose une pièce qui, à elle seule, résume parfaitement le propos : une chaussure reliée par une ficelle à une poulie motorisée qui se déplace sur du pigment en poudre et parcourt la longueur du banc le temps de l'exposition.

-*Fröbel Fröbeled* et *des récits ordinaires*, jusqu'au 9 juin à la Villa Arson, 20 avenue Stephen Liégard, 06105 Nice cedex 2 (www.villa-arson.org)

-*Slow 206h*, jusqu'au 1^{er} juin à l'Espace de l'Art Concret, Château de Mouans 06370 Mouans-Sartoux (www.espacedelartconcret.fr)

Images : Aurélien Froment, *Fröbel Fröbeled*, 2014 (vue de l'exposition, détail). Courtoisie de l'artiste et des galeries Marcelle Alix (Paris) et Motive Gallery (Bruxelles). Photo : Jean Brasille / Villa Arson ; Grégory Castéra, Yaël Kreplak et Franck Leibovici, *Des récits ordinaires*, 2014 (vue de l'exposition, détail) Photo : Jean Brasille / Villa Arson ; Emile Laugier, *Tire au cul*, 1974 / 2014. Bois, mécanisme, chaussure. 50 x 250 x 40 cm. Collection de l'artiste © François Fernandez

<http://larepubliquedelart.com/lesprit-et-le-temps/>



— SPOTLIGHT —

Aurélien
Froment

De
Debuilding

BY JULIEN FRONSACQ

106

Cura #13
Winter / hiver 2013
1/12





— SPOTLIGHT —

JULIEN FRONSACQ Our meeting dates back to 2008, when the Palais de Tokyo invited you to conceive an exhibition, part of the *Modules* series, called *La Ligne dure*. A seemingly simple device, consisting of a wall placed to divide the space, it appeared as an exploration of the idea of perspective and was the support for installation photographs of your exhibition *Acknowledgement* (Motive Gallery, 2008), to which you added other images, in particular referring to the work *L'Archipel* (2003). There were a few portraits of Fritz Lang and John Ford, the reproduction of a game (*Second Gift*) by Friedrich Fröbel or a maquette of Arcosanti, a community founded in the 1970s in the state of Arizona. As confirmed by this exhibition, your work contains many references to cultural productions, such as film, architecture, yoga, education, etc. Three years ago, you made a film that revolved around *Second Gift*, the famous game by Friedrich Fröbel, which gives the title to the work. Back in 2001 you presented *Debuilding*, consisting of several thousands of geometric blocks of beech wood, a work that can be read as a formal evocation of Fröbel's games. The title *Debuilding*, which could be intended as 'deconstruction', seems to have several meanings.

AURÉLIEN FROMENT *Debuilding* is actually linked to Fröbel, but in an indirect way because at that time I still did not know him. I was rather thinking of Yona Friedman's maquettes, where small blocks of wood are used to represent residential buildings.

With regard to the title, 'deconstruction' is a concept, while 'debuilding' is an action. Normally a hierarchical distinction is made between 'doing' and 'undoing'. Here the terms are reversed and the 'undoing' turns into a 'doing'. I did not know how to define all this and this invented word allowed me not to totally solve things.

(JF) It is often remarked that you make visible the approach to a subject. In fact, through Fröbel aren't you trying to highlight the profound influence and the way we would have been determined by a project, as emancipatory as this may be, such as Fröbel's?

(AF) It is true, there is necessarily a dialectical relationship between emancipation and determination. What attracts me in Fröbel is the fact that he left things incomplete. He was more an experimenter than a theorist, he invented a few tools and a practice. The practice and thought were lost in time and space, while the objects have stayed longer. Some have subdued them to their moral, others have built businesses around them. In both cases there has been a repossession of the objects and their use was changed. Fröbel's objects seem to me particularly interesting in relation to art objects.

(JF) Earlier we mentioned Arcosanti. Friedrich Fröbel (1782-1852) was a German teacher who taught using objects rather than books, preferring the forms of games and observation rather than lessons. Paolo Soleri conceived Arcosanti according to the principle of an intelligent relationship between architecture and location, based on an eco-friendly idea of building. Fröbel and Soleri have in common the fact that they proposed modern projects of emancipation, conceived respectively before and after the in-



— AURELIEN FROMENT —

dustrial period. Do you belong to the subgroup of the art world that endured Steiner's pedagogy? How did you find out about Fröbel?

(AF) I attended the lay and republican school, while in the world of the French National education Fröbel and Steiner are always included within the so-called 'alternative' education. I discovered Fröbel indirectly through Paolo Soleri. After realizing *Debuilding*, I became interested in Arcosanti. Then I turned my attention to one of the figures who most inspired this project, Frank Lloyd Wright, who in turn claims the influence of Fröbel on his education.

(JF) Some of the buildings in Arcosanti were built as an apse high on a matrix of soil collected at the building site. From Soleri's apse to Fröbel's sphere you can outline a history of elementary shapes!

(AF) Fröbel and Soleri have similar intuitions, namely that "everything is in everything", that architecture or education are not disciplines separate from the world but that they belong in it. However, the expression of these insights is completely different: Soleri's shapes are organic, close to those of Gaudí, while Fröbel's translate a language of "point and line to plane."

(JF) In the eighth century, the Hopi Indians that so attracted Aby Warburg settled in Mesa Verde creating an architecture made of cubic shapes piled on geological high grounds. Soleri established Arcosanti on a Mesa too, which you depicted in the photograph *La Table rase, Arcosanti, juillet 2002* (2011). By an almost 'Fröbelian' coincidence – please forgive my insisting – Mesa means 'table'.

(AF) On deciding to build Arcosanti on this Mesa 100 km away from the nearest city, Soleri makes a *tabula rasa* of the influence of the pre-existing urban context and at the same time of certain American ideas of the city. He turns this Mesa into a projection space. When I became interested in Fröbel, I collected a number of works and objects. I got a kindergarten table, produced at the end of the nineteenth century by Milton Bradley, founder of the MB brand, based on Fröbel's games. This folding table, in order to optimize layout and the spacing, has a grid similar to that of a squared notebook, embedded in the surface of the shelf and therefore unchangeable. The kindergarten table is also an area of projection in the geometric sense of the term. The grid offers endless possibilities as much as it determines the structure of learning.

(JF) Stéphane Correas, the magician of the film *Théâtre de poche* (2007), which shows a series of images, comes to mind. I had the same iconographic feeling when watching *La Ligne dure*, which appeared like a constellation of images linked to each other according to the principle of causality or break, a bit like in a table of images in a memory game. You too have used this format in one of your works, *Table of Recall* (2008-2011). Can you explain the processes involved in this work, its processing steps and what that game represents for you?

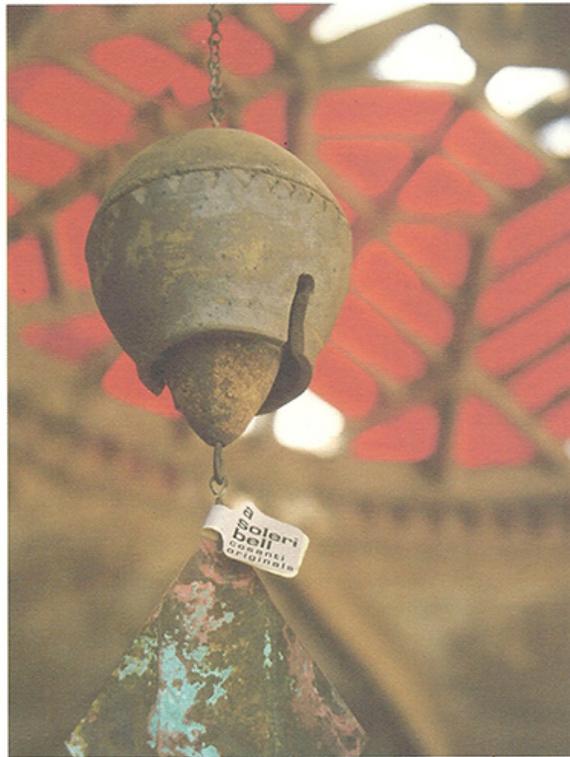


Cura #13
Winter / hiver 2013
5/12



— AURELIEN FROMENT —

A Soleri Bell (Cosanti Originale), Scottsdale, juin 2002, 2011
previous pages: Exhibition view, Les Articles Indéfinis, Marcelle Alix, Paris,
march 2011. Photo: Aurélien Moïe
page 107 Tristan and Aniso, Arcosanti, 15 July 2002, 2011





– SPOTLIGHT –

(AF) In the game as we know it, the goal is to remember the contents and position of the cards turned face down on a table in order to match identical images. To memorize the images we need to identify what they represent or, if this is not possible, to associate them with something we know. We thus make a reading of the image. Eventually, after several prototypes and a few games, I put together a game which included 96 different images. The game rules involve the need to discuss each coupling of images. The winner is the player who manages to match multiple images and the negotiation is at the discretion of the participants. Just as memory is a traditional game that relies on visual and spatial memory – much like the classical art of memory – *Table of Recall* also stimulates the imagination, the individual's willingness and ability to seize the meaning of the images.

(JF) In 2010, you made two films very different from each other. *Pulmo Marina* shows a jellyfish, while *Fourdrinier Machine Interlude* a machine for the manufacture of paper. Two subjects without subjects! Two entities that have a common semantic nature. Linnaeus called the jellyfish *medusa* from the mythological Gorgon, who, if gazed upon directly, would turn humans to stone. Henry Fourdrinier invented a machine which turns wood pulp into rolls of paper, actual supports for writing. These two subjects are irreducible and undefinable if not as templates of the imaginary, such as screens for projection.

(AF) The jellyfish is a figure of the image: it comes from the dawn of time, it is transparent, almost devoid of substance (except for a little gelatin) and reproduces and multiplies through a process of derivation. What has attracted my interest, also, is the fact that the jellyfish is in constant motion, that its figure is never determined, and accordingly that what remains in the memory is a vague image, which resists description.

(JF) In *Fourdrinier Machine Interlude* the voice-over describing the machinery is that of a child who has just learned to read. His hesitant and mechanical reading of the text, suggests that the subjectivity of the young reader does not understand it.

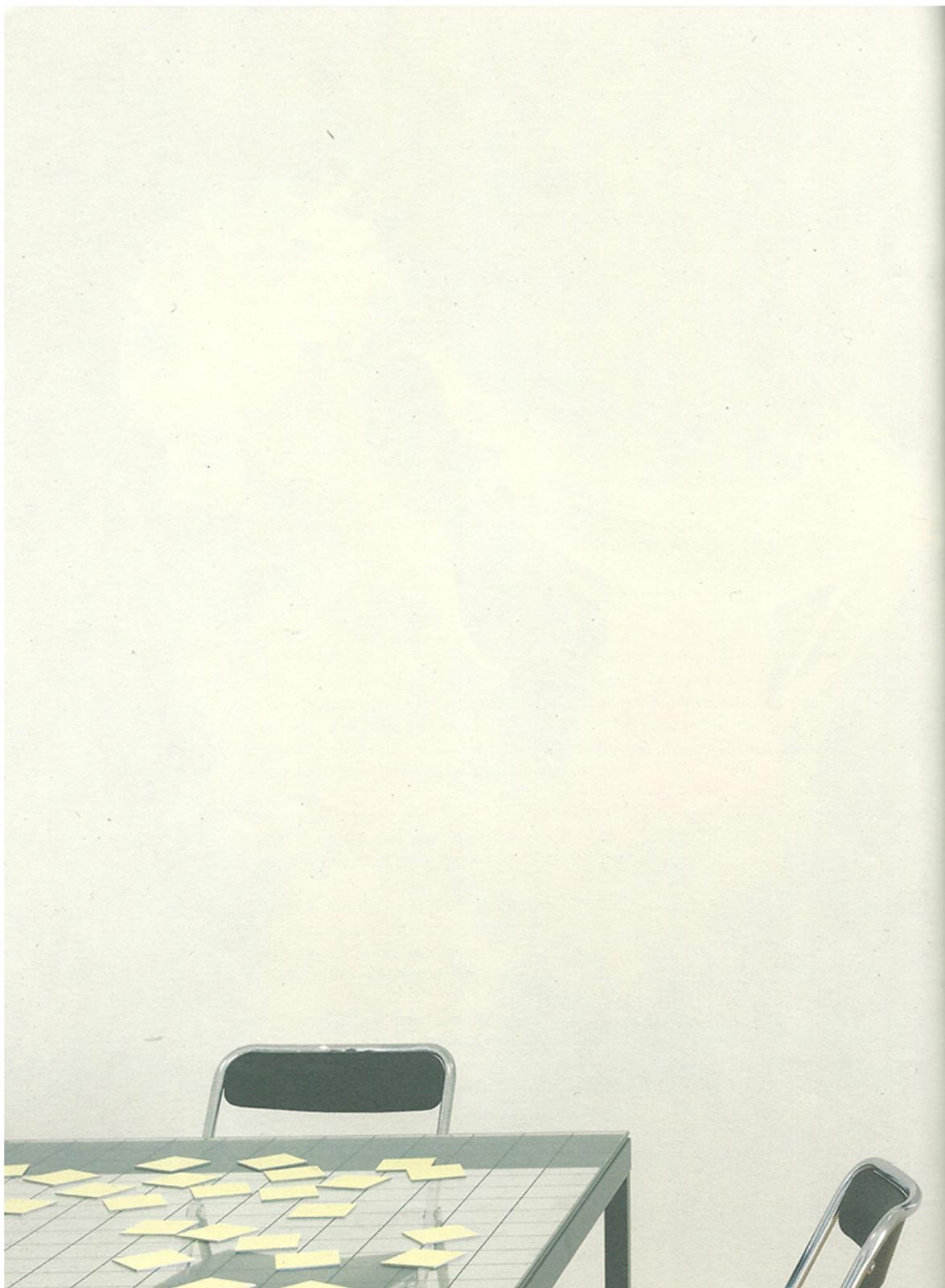
(AF) True, but the question of text punctuation has as much to do with his clumsy reading as with our regulated listening. Because of diction, the voice is here a vehicle which transmits the text to the viewer in a way that is as equally significant as the content of the text.

(JF) What struck me the first time I saw the film is the way it goes from a description and panning on the machine to the description of the landscape surrounding the paper mill-museum where the machine is exhibited. In other words, at the end of the film you find yourself watching a machine when in fact a landscape was described. The functioning of this machine is outlined, but it is a discursive cul-de-sac.

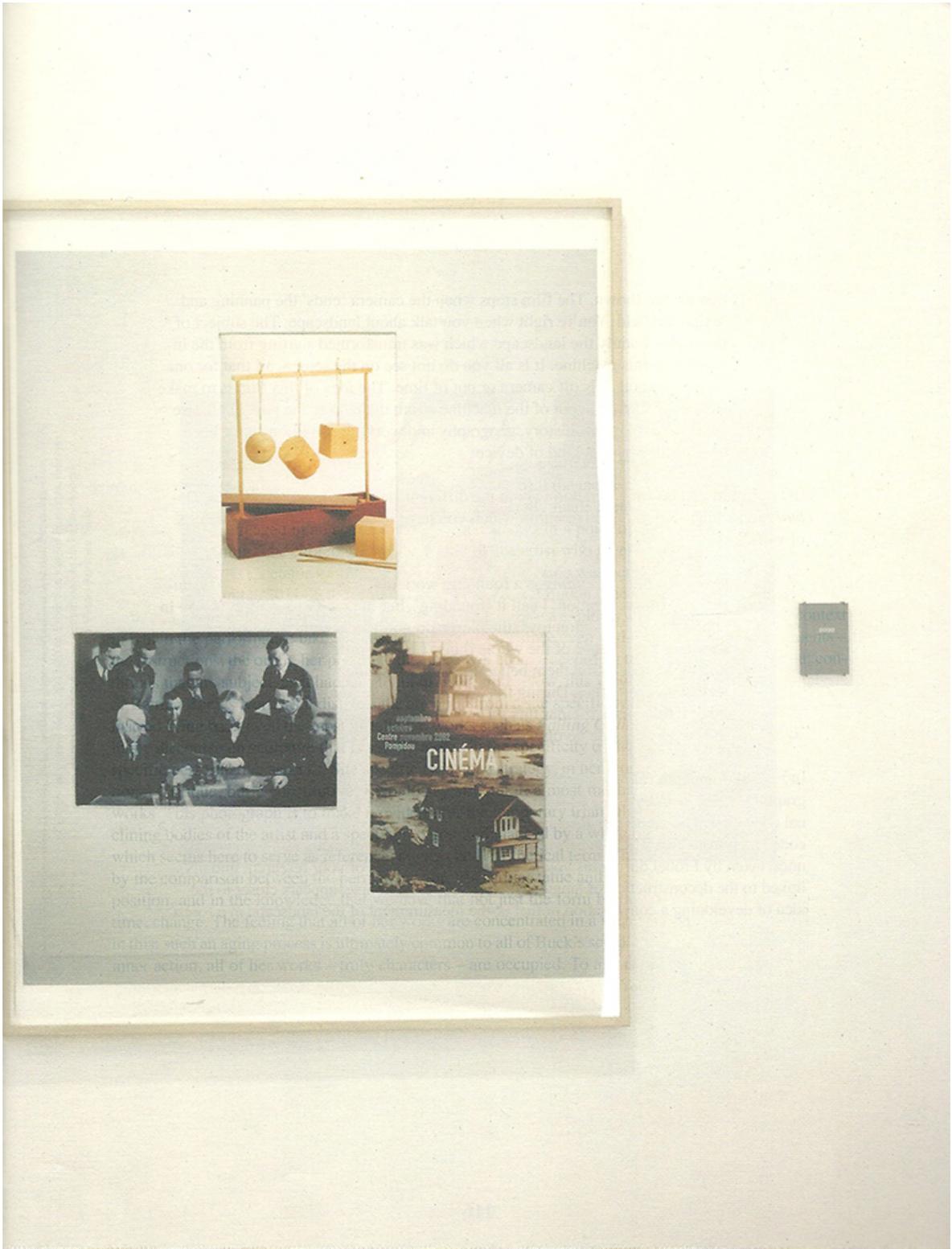
(AF) Indeed, there is no conclusion in the chronological sequence of events



Cura #13
Winter / hiver 2013
8/12



Cura #13
Winter / hiver 2013
9/12





— SPOTLIGHT —

that we are shown. The film stops when the camera 'ends' the panning and 'exits' the field. You're right when you talk about landscape. The subject of the film is mainly the landscape which was transformed starting from the invention of this machine. It is all you do not see on the screen, all that for one reason or another is off camera or out of time. The idea of this film is to make use of the spatial layout of the machine (from the pulp to the paper and vice versa) to evoke how history, geography and working conditions have been transformed by this kind of device.

(JF) Could you go back to talking about the different stages of a real fake series, *Debuilding*, which started in 2001, within which you have recently included another type of work?

(AF) To me *Debuilding* is a founding work that was presented in 2001, during my first exhibition. I call it 'founding', but in fact it is a gammy work. In contrast to construction toys, the pieces do not match, something which threatens the balance of the whole thing. I later reproduced Fröbel's objects hoping to understand them better, to really grasp the relationship of the objects with each other. During the progress I used a few elements to make other works; in particular this series of three photographs whose colors are indexed by a game involving colored wooden blocks.

(JF) Talking about founding experience, one of your works, the recto-verso photograph *Das Zeichen/Der Blick* (2012), recalls a less known aspect of Fröbel's professional education. The view (*Der Blick*) echoes the perspective and the sign (*Das Zeichen*) is a code taken from pedestrian signs. Here you refer to the apprenticeship as a forest surveyor undertaken by Fröbel during his youth. The discursive aspect of your research, initially linked to the deconstruction of language and modes of discourse, appears closer to the idea of developing a conversation or that of the measurement of the landscape in a forest.



— AURELIEN FROMENT —

Das Zeichen, 2012, previous page: Aurélien Froment and Pierre Leguillon, detail
of L'Archipel (Island No1), 2003-2008. Exhibition view of Paysages, marines,
scènes de genre at Musée d'art contemporain de Rochechouart,
1 July-18 September 2011. Photo: Aurélien Mole

