

Aurélien Froment

Press



Marcelle Alix
4 rue Jouye-Rouve
75020 Paris, France
T +33 (0)9 50 04 16 80
demain@marcellealix.com
marcellealix.com



MIRÀ « À quoi ne s'intéresse-t-il pas ? », se demandait François Piron à votre propos, en 2017. C'est justement, dans votre travail, la diversité des sujets abordés et la multiplicité des angles d'approche, qui nous a donné envie d'aborder avec vous le thème au cœur de ce dossier. Votre travail n'est pas spécifiquement animé par des questionnements autour de la notion de *care*, pourtant, il nous semble que l'on y retrouve depuis de nombreuses années des préoccupations assez proches. En 2005, par exemple, avec *The Apse, the Bell and the Antelope* [L'Abside, la cloche et l'antilope], vous vous êtes intéressé à un projet utopiste où l'architecture, pensée à l'échelle humaine et en fonction de la force de travail humaine, était conçue comme un moyen de changer les modes de vie et de sensibiliser à des approches plus écologiques de l'urbanisme. Pouvez-vous nous en dire plus à propos de cette « ville à l'image de l'homme » baptisée Arcosanti et de votre propre expérience du site ?

Une exposition peut transformer la perception

Discussion avec Aurélien Froment

Aurélien Froment Paolo Soleri a conçu le terme d'arcologie (architecture + écologie) dans les années 1960. Il a publié des projets et variations autour de cette idée dans un livre d'architecture fantastique (*Arcology, The City in the Image of Man*, MIT, 1969). La dernière page du livre présente Arcosanti, comme un mini laboratoire d'architecture : un atelier en plein air dans le désert où seront testées des idées, des techniques, des formes à l'échelle 1, vers une architecture environnementale. Le projet de Soleri prenait en compte les conditions de possibilités d'une telle expérience, à savoir une indépendance programmatique et une capacité à s'autofinancer. Quand j'ai commencé à m'y intéresser, il n'y avait pas grand-chose sur Internet, et pas de réseaux sociaux, donc un lieu pareil entretenait encore pas mal de fantasmes. J'y suis d'abord allé en 2002. Je venais de sortir des beaux-arts. Avec la moitié du budget de ma première exposition personnelle, j'ai pu participer à l'un des workshops d'Arcosanti. Cela m'a permis de développer sur place mon envie de vouloir y faire un film. Ma première intuition, je crois que c'était de faire un film documentaire sur quelque chose qui n'existe pas. Choisir un sujet qui échappe à l'image, qui soit plus du côté des histoires que l'on raconte que des faits. C'est un sujet qui traîne pas mal de clichés — la mythologie américaine, la contre-culture et les communautés des années 1960, la critique de l'utopie. Sur place, j'ai fait des choix : m'intéresser aux volontaires qui participent aux workshops, écouter ce qu'ils et elles avaient à raconter, leurs raisons d'être là, plutôt que le discours un peu spirituel et hermétique de Paolo Soleri. Il y avait un côté anachronique dans la façon dont il professait, de maître à disciple, lors de ses séminaires hebdomadaires. En même temps, cela répondait à une demande, à la croisée de différentes « mythologies », entre table rase révolutionnaire, bon sens ancestral et académie. J'y ai passé trois semaines, en complète immersion. Le site est un chantier. C'était un peu comme être sur un plateau de cinéma. J'ai tourné un premier film « structurel », une nuit d'orage avec les éclairs comme source de lumière, en cadrant dans le noir, complètement au hasard ou de mémoire (*Fondation*, 2002). J'y suis retourné trois ans plus tard pour réaliser *The Apse*. Je connaissais alors le site par cœur. C'est souvent comme cela que je travaille : une rencontre intense qui déclenche quelque chose que je ne connais pas et qui ouvre un espace de projection, à l'intérieur duquel je peux m'installer pour y travailler, même à distance, parfois pendant plusieurs années.

MIRÀ La pédagogie était à la base du projet de Paolo Soleri, que ce soit à travers l'organisation de workshops ou avec la diffusion des *windbells*, cloches d'argile ou de bronze qu'il a commencé à développer dans les années 1950, après avoir construit une usine de céramique à Vietri sul Mare (Ceramica Artistica Solimene). En même temps, votre film propose une découverte d'Arcosanti à travers le regard et les récits d'un guide : est-ce que ce sont ces notions de transmission et de pédagogie qui vous ont amené à concevoir ce film ?

AF Oui, en partie. C'est un film en complète empathie avec son sujet. Je voulais raconter l'histoire d'un lieu avec ses propres mots, avec ses propres motifs, et que la forme du film participe à la transmission de cette histoire. Arcosanti a été bâti avec l'aide d'étudiant.e.s, plusieurs dizaines de milliers, à raison d'un nouveau groupe toutes les 5 semaines, depuis plus d'un demi-siècle. La devise, c'est « Learning by doing » (apprendre en faisant). Au cœur de la pratique de Soleri, il y a une utilisation maximale de ce que le site offre : sa topographie, son orientation, ses ressources naturelles, le tout informé par une généalogie de pratiques ancestrales, des villes du peuple Hopi aux villages d'Italie. À mon tour, il s'agissait d'utiliser les ressources du site pour traduire ces idées en film. Par exemple, utiliser le cadre, l'ombre et la lumière, pour rendre tangible à l'écran le principe de climatisation naturelle. Expliquer la construction des bâtiments en prenant les *Windbells* de Soleri comme exemple, puisque les uns dérivent des autres. La mise en scène comme visite guidée, c'est aussi une façon d'intégrer la dimension touristique du site dans la forme du film. Cette méthode un peu caméléon permet de faire ressentir beaucoup de choses avec peu de moyens, et surtout, de le faire sans le dire, de laisser cela au soin des spectateurs et spectatrices.

MIRÀ Avec le projet intitulé *Fröbel Fröbeled* (2014), présenté notamment à Nice (Villa Arson, Galerie carrée), Bristol (Spike Island) ou Paris (FRAC Île-de-France / Le Plateau), vous vous êtes intéressé aux théories rationalistes de Friedrich Fröbel autour du développement cognitif des enfants et du *Kindergarten*, le jardin d'enfants, sur la base de ce que Fröbel appelait les « dons ». Pouvez-vous nous décrire ce travail ?

AF Avec *Fröbel Fröbeled*, il s'agit d'ouvrir une boîte. Au centre de l'installation, il y a cette boîte de dimension réduite qui contient d'autres boîtes plus petites. Le contenu de chacune est présenté sur une série de tables pliantes disposées sans ordre particulier à travers la ou les salles d'exposition. Les objets présentés tiennent dans la main et invitent au toucher. Ce sont les dons de Fröbel, un ensemble d'objets qui dérivent géométriquement les uns des autres, qui sont à la fois l'expression de la pensée philosophique et spirituelle de Fröbel et l'instrument de sa pratique pédagogique. Fröbel est né à la fin du XVIII^e siècle. Ses objets sont les témoins muets d'un usage qui a disparu, ou du moins qui s'est dissous et qui a été transformé par les pédagogues qui ont suivi. Ces objets sont à la fois familiers (jeux de construction) et hermétiques, car leur pratique a été peu documentée. J'ai travaillé à partir de manuels publiés en Allemagne, en Belgique ou aux États-Unis qui participèrent au rayonnement du mouvement des *Kindergarten* au XIX^e siècle. J'ai imaginé et réalisé une série de photographies des dons à partir des instructions et des images de ces manuels. Mes photographies renvoient aux notions que Fröbel associait entre elles (formes de la nature, de la connaissance, et de la beauté), tout en élargissant l'horizon à des références postérieures à Fröbel. Les photographies « jouent » avec les objets tout en formant entre elles une constellation d'images, d'associations visuelles et de liens possibles. La série est « montée » avec une seconde série de photographies qui s'imisce : il s'agit de la partie « biographie », une sorte de portrait en creux du pédagogue, constitué d'images des paysages qui ont été ceux de Fröbel. Dans l'exposition, ces images jouent à leur tour avec les dons photographiés ou présentés sur les tables.

J'ai beaucoup aimé photographier les objets. Je voulais que les photographies soient comme des dessins — comme des dessins techniques — et j'avais donc besoin d'une grande profondeur de champ, afin que chaque détail apparaisse avec précision. Pour obtenir cela il faut beaucoup de lumière. C'est comme ça que je me suis retrouvé à travailler en plein soleil sur la terrasse de la Villa Arson à Nice.

Il y a eu beaucoup d'étapes différentes avant d'arriver à mettre tout cela en boîte, pour que cela puisse être remis en jeu chaque fois que l'œuvre serait présentée.

Même s'il s'agit de la même œuvre, chaque exposition a vraiment été singulière : à la Villa Arson, qui est aussi une école d'art où l'installation dans la Galerie carrée permettait la multiplication des points de vue ; au musée M, à Louvain, en dialogue avec les collections ; au Kunstverein d'Heidelberg en dialogue avec des documents d'époque locaux ou à Bristol où le contenu de cette petite boîte était déployé dans les 700 m² d'exposition.

MIRÀ En 2014, avec « Montage des attractions », au Plateau, vous présentiez *Fröbel Fröbeled* en même temps que le *Tombeau idéal de Ferdinand Cheval*. On serait tenté de trouver une certaine proximité entre les thématiques liées à l'enfance et cette incursion dans les territoires de l'art brut. Dix ans plus tard, psychiatrie, corps et langage sont des thèmes que l'on retrouve dans votre film *Louis et les langues* (2024). Pouvez-vous nous raconter comment s'est élaboré ce projet ?

AF Mon travail est un travail sur le langage. Dans *The Apse* par exemple, c'est la capacité de la parole à projeter les images dans l'imagination des spectateurs et spectatrices. Dans *Théâtre de poche* (2007), c'est la chorégraphie silencieuse des images qui appelle les mots. C'est de là aussi que vient mon intérêt pour les formes dites « didactiques » : quand le langage se veut transparent, sa structure apparaît plus clairement. Il s'ouvre alors un espace de jeux possibles : calembours, associations, rimes, nonsense, qui font dérailler la phrase. C'est comme ça que je me suis intéressé à Jean-Pierre Brisset et que j'ai appris à « brissetiser » (*Apocalypse*, 2017, d'après le *Livre des révélations* de Jean de Patmos). Dans le film, le texte est écrit et dit pour que l'on entende autre chose : « pour cueillons n'en tende notre chose ».





La diction fait surgir des images contradictoires, inattendues, avec en fond, l'expérience mystique de Jean de Patmos et de l'entente de voix. Brisset était un contemporain de Cheval, il est aussi catalogué du côté des « fous littéraires ». Idem pour Louis Wolfson, l'auteur du *Schizo et les langues* à partir duquel je travaille actuellement. Comment adapter un tel texte en film ? C'est un vrai programme de travail qui s'ouvre pour moi. Avec *Louis et les langues*, j'ai commencé ce projet par le milieu, ou plutôt par l'intérieur. J'ai imaginé le film depuis l'intérieur d'un corps, avec la caméra logée au creux de l'oreille. L'idée est venue après avoir monté une exposition avec des étudiant.e.s au musée d'anatomie à l'Université d'Edimbourg. J'ai filmé des spécimens destinés à l'étude de l'anatomie de l'oreille. Le texte à partir duquel je travaille est écrit depuis un diagnostic de schizophrénie. L'auteur est américain mais il écrit en français. Il prend en charge la maladie en retournant le langage sur lui-même en écrivant littéralement, dans « une sorte de langue étrangère », pour reprendre l'expression de Proust. C'est délicat de travailler à partir d'un texte autobiographique, surtout sur la maladie mentale et quand l'auteur intègre, avec humour et ironie, le regard de la société et de l'institution médicale en se racontant à la troisième personne. Filmer de l'intérieur m'a permis de ne pas passer par la représentation, de ne pas caractériser de personnage, et de construire un environnement principalement par le son.

MIRÀ Le corps humain semble aussi au cœur de ce projet consacré au Facteur Cheval présenté dans des expositions « grandeur nature », ce qui permet de se mesurer à cette architecture elle-même conçue à l'échelle du corps de l'homme qui l'a bâtie (« travail d'un seul homme », peut-on lire sur le Palais d'Hauterives). Dans le cas de ce monument, qui a été pensé à l'origine comme un tombeau, il est aussi question de soumettre le corps à l'épreuve du temps qui s'écoule. Cette « mesure humaine » apparaît régulièrement au cœur de votre travail. Est-ce recherché, fortuit ou inévitable ?

AF Oui, c'est tout cela à la fois. On ne peut pas ôter son corps, autant dans la vie que dans la recherche, la réalisation ou l'exposition ! C'est ça qui est beau et touchant dans le monument de Cheval à Hauterives. C'est à partir de cette idée-là que j'arrange les images dans l'installation-exposition. Les deux sarcophages vides dans la crypte de la façade Est du Palais sont pour moi le cœur du monument et donc de l'exposition, comme la boîte de Fröbel. C'est depuis le corps qui donne sa dimension à cette boîte que s'originent toutes les images qui peuplent les façades, les corniches, les colonnes ou le labyrinthe. Cela fait penser à l'art classique de la mémoire, avec ces associations d'images liées entre elles dans une architecture. Avant de photographier l'œuvre de Cheval à Hauterives, j'ai tourné un film au Teatro Olimpico à Vicenza, un théâtre de la Renaissance construit par Palladio (*Camillo's Idea*, 2013). La « mesure humaine » est à l'origine du théâtre antique de Vitruve, qui lui-même sert de modèle au théâtre de Palladio. Le théâtre de Vitruve sert aussi de modèle pour le plan du *Théâtre de la mémoire* de Giulio Camillo, un philosophe hermétique de la même époque qui a décrit un système mnémotechnique magique. Dans le film, j'ai mis l'un dans l'autre : Olwen Fouéré, l'actrice qui interprète le philosophe, joue le monologue de Camillo à propos de son théâtre imaginaire, sur la scène réelle du Teatro Olimpico. C'est un texte de 1555, écrit à l'origine en latin. Il est fait d'images qui aujourd'hui nous échappent. Avec Olwen, je voulais filmer la mémoire au travail. Pour montrer cela, j'espérais un trou de mémoire, que l'actrice perde le fil du texte, que l'on ressente ce moment d'inquiétude où la personne prend le devant sur le personnage. Il y a quelques hésitations dans le monologue d'Olwen, des moments où la phrase bégaye, où le regard traverse le quatrième mur, mais tout cela est joué.

MIRÀ À travers l'étude des formes élémentaires conçues par Fröbel, on perçoit des liens vers le design et l'art moderne qui semblent vous avoir particulièrement intéressé. Votre pratique s'attache volontiers aux modalités de l'exposition, de la scénographie, de la muséographie... Vous avez d'ailleurs collaboré avec le designer Martino Gamper pour concevoir les tables où étaient disposées ces formes. En 2016, aux Abattoirs de Toulouse, vous exposiez avec Raphaël Zarka dont le travail convoque également l'échelle du corps humain, un certain rapport au design et de l'expérience

physique des formes géométriques. Pas de skateboard chez vous, mais vous regardez volontiers du côté de la danse, du yoga, de l'opéra... : diriez-vous que cette dimension scénique (scénographique) et théâtrale guide votre réflexion ?

AF Oui, complètement. Je n'ai jamais pu séparer l'un de l'autre, l'œuvre de l'exposition, le film de la projection, le livre de la lecture. J'ai fait l'expérience de cela plusieurs milliers de fois en étant projectionniste de cinéma quand j'étais étudiant. Normalement tout va bien, mais si le son est trop fort, l'image décadrée ou pas projetée au bon format, ou tout simplement s'il fait trop chaud, le travail de toutes celles et ceux en amont de la projection peut être complètement ruiné... Parfois, l'illusion du spectacle ne tenait qu'à un vieux bout de scotch qui menaçait de se décoller lors du passage du film dans le projecteur. Une projection peut être aussi intense qu'une performance ou un spectacle de théâtre.

L'intensité de la rencontre avec une œuvre est liée à beaucoup de facteurs, qui sont hors de contrôle, et c'est aussi bien comme ça. En même temps que le *white cube* tend à effacer les différences d'un musée à l'autre, il les rend encore plus visibles, car l'exposition, comme le théâtre, est un instrument d'optique, une machine qui met en vue certaines choses en cachant d'autres.

L'an dernier, j'ai présenté l'exposition « Théâtre optique » aux Rencontres d'Arles sur le travail photographique de Pierre Zucca. L'exposition était conçue à partir de son utilisation du tableau vivant au premier ou au second degré, et quels que soient les genres photographiques auxquels on peut rattacher ses images : information, fiction, parodie, allégorie ou publicité. La dimension chorégraphique du travail photographique apparaissait autant dans les motifs des images que j'ai sélectionnées que dans leur arrangement au mur. Les échos et les rapprochements proposés entre les images et les séries se révélaient dans le temps, grâce aux différents effets de cadrages ou décadrages que la visite permettait de mettre en vue. Lorsqu'on sortait de l'exposition on se retrouvait dans les rayons d'un Monoprix ! Là, je n'y étais pour rien, mais le « changement de décor », le passage par les coulisses mettait en scène un retour au « monde réel ».

On considère davantage l'exposition comme un travail sur l'espace, alors que chaque exposition est temporaire. Il y a un début et une fin, une dramaturgie de la visite. D'ailleurs, quelques semaines plus tard, l'exposition est terminée, et on a rarement tenu la promesse qu'on s'était faite d'y retourner. Quand je visite une exposition, j'adore sentir que tout a été pris en compte, que l'esprit de l'exposition déborde sur tout ce qui y participe, voire sur le dehors. Une exposition, comme un film, un spectacle ou un livre, peut transformer la perception. On s'en rend compte une fois le livre refermé, une fois le générique passé ou en sortant de l'exposition.

An exhibition can transform your perception

MIRÀ "Is there anything he's not interested in?" wondered François Piron about you in 2017. And it is just that — the diversity of the subjects you address and all the different angles you take — that made us want to talk with you about the theme at the heart of this issue of *Mirà*. Your work isn't specifically inspired by the notion of care, yet we have the impression that you've dealt with fairly similar concerns over many years. In *The Apse, the Bell and the Antelope* (2005), for instance, you considered a utopian project in which architecture, planned on a human scale and around the power of human labour, was seen as a means of changing lifestyles and raising awareness of more ecological approaches to urban planning. Can you talk about this "city in the image of man" called Arcosanti and your personal experience of the site?



Aurélien Froment Paolo Soleri came up with the term 'arcology' (architecture + ecology) in the 1960s. He published projects and variations based on the idea in a book of fantasy architecture (*Arcology, The City in the Image of Man*, MIT, 1969). The last page of the book presents Arcosanti as a mini architectural laboratory: an open-air workshop in the desert for testing ideas, techniques and life-size forms for the purposes of developing environmental architecture. Soleri's project took into account the conditions that would make such an experiment possible, that is to say programmatic independence and the ability to be self-financing. When I first became interested, there wasn't yet much to see on internet and there were no social networks, so a place like that stimulated my imagination a great deal. I first visited Arcosanti in 2002, just after graduating from art school. Using half of the budget assigned for my first solo exhibition, I was able to take part in one of Arcosanti's workshops. This allowed me to develop my intuition of wanting to make a film there. I think my first instinct was to make a documentary about something non-existent. To choose a subject of which there are no images, that has more to do with stories we tell than with facts. It's a subject that deals with a number of clichés — American mythology, the counter-culture and the communities of the 1960s, criticism of utopia. While I was there, I made some decisions: to take an interest in the volunteers in the workshops, and to listen to what they had to say and their reasons for being there rather than Paolo Soleri's somewhat spiritual and hermetic discourse. There was something anachronistic in the way he taught, from master to disciple, in his weekly seminars. At the same time, that approach satisfied a demand that lay at the meeting point of different 'mythologies', between revolutionary tabula rasa, ancestral common sense and academia. I spent three full weeks there. The place was a construction site. It was a bit like being on a film set. First, I shot a 'structural' film, on a stormy night with lightning as the source of light, framing in the dark, relying completely on chance or memory (*Fondation*, 2002). I went back three years later to make *The Apse*. I already knew the site by heart. That's often how I work: an intense experience that triggers something I am unaware of and that unlocks a space for projection, within which I can then settle down to work, even from a distance, sometimes for several years.

MIRÀ Lying at the heart of Paolo Soleri's project was education, whether through workshops or distributing the clay or bronze windbells he began to develop in the 1950s after building a ceramics factory in Vietri sul Mare (Ceramica Artistica Solimene). At the same time, your film allows viewers to discover Arcosanti visually and provides stories told by a guide: was it these notions of sharing and education that led you to make this film?

AF Yes, partly. It's a film in complete empathy with its subject. I wanted to tell the story of a place in its own words, with its own motifs, and for the film's form to be a contributing factor in the telling of this story. Arcosanti was built with the help of tens of thousands of students, at the rate of a new group every five weeks, for over half a century. Its motto is 'Learning by doing'. The essence of Soleri's practice is making the most of what the site offers: its topography, its orientation, its natural resources, all underpinned by a genealogy of ancestral practices, from the settlements of the Hopi people to the villages of Italy.

In turn, I had to use the site's resources to turn these ideas into a film. For example, using the place's natural setting, shade and light to make the principle of natural air-conditioning perceptible on the screen. And explaining how the buildings were constructed using Soleri's windbells as an example, given that each is derived from the other. By presenting the film as a guided tour, I could integrate the site's tourist aspect into the form of the film. This somewhat chameleon-like method allowed me to convey a great deal with very little means, and above all, to do so without putting it into words, leaving it up to the viewers.

MIRÀ With the *Fröbel Fröbeled* (2014) project, which was presented in particular in Nice (Villa Arson, Galerie carrée), Bristol (Spike Island) and Paris (FRAC Île-de-France / Le Plateau), your subject was the rationalist theories of Friedrich Fröbel on the subject of children's cognitive abilities and the kindergarten, using what Fröbel called 'gifts'. Can you describe this work for us?

AF The subject of *Fröbel Fröbeled* is opening a box. At the centre of the installation is a small box containing even smaller boxes. The contents of each are laid out on a set of folding tables placed in no particular order throughout the exhibition rooms. The objects on show fit in the hand and are inviting to the touch. These are Fröbel's 'gifts', a set of objects that stem geometrically from each other, and which are both the expression of Fröbel's philosophical and spiritual thinking and the instrument of his pedagogical practice. Fröbel was born at the end of the 18th century. His objects are silent testimonies of a practice that has disappeared, or that was at least dissolved and transformed by later educationalists.

These objects are both familiar, in that they are construction games, and mysterious, in that their usage has been little documented. My work is based on manuals published in Germany, Belgium and the United States that aided in spreading the kindergarten movement in the 19th century. I devised and made a series of photographs of the gifts based on the instructions and images in these manuals. My photographs are linked to the notions that Fröbel associated between them (forms of nature, knowledge and beauty), while widening the scope to include references that came after Fröbel. The photographs 'play' with the objects while forming a constellation of images, visual associations and possible links between them. This series is 'staged' with a second series of photographs that overlaps with the first: this is the 'biography' section, a kind of hidden portrait of the teacher in the form of images of the landscapes that Fröbel had known. In the exhibition, these images play in turn with the gifts photographed or presented on the tables.

I very much enjoyed photographing the objects. I wanted the photographs to be like technical drawings, thus I needed great depth of field so that every detail could be seen precisely. For this to happen, I needed a lot of light, and that's why I ended up working in direct sunlight on the terrace of Villa Arson in Nice.

There were many different steps before it could all be put in a box, so that it could be reused each time the work was presented. Even though it was the same work, each exhibition was very different: at Villa Arson, which is also an art school, the



installation in the square gallery offered a great many viewpoints; at the Musée M, in Louvain, the work dialogued with the collections; at the Kunstverein in Heidelberg, it was in dialogue with old local documents; and in Bristol, where the contents of this little box were presented around the 700 square meters of the exhibition space.

MIRÀ In 2014, with the show “Montage des attractions” held at Le Plateau, you presented *Fröbel Fröbeled* together with *Tombeau idéal de Ferdinand Cheval*.

It’s tempting to see an affinity between the themes of childhood and this foray into the realm of Art Brut. Ten years later, psychiatry, the body and language are all themes in your film *Louis et les langues* (2024).

Can you tell us how this project came about?

AF My work focuses on language. For example, in *The Apse*, the subject is the capacity of speech to project images into the viewers’ imagination. In *Théâtre de poche* (2007), it is the silent interplay of the images that calls up the words. And it is from this that my interest in supposedly ‘didactic’ forms arises: when language is transparent, its structure is more apparent. This opens up a whole range of possibilities: puns, associations, rhymes, nonsense, all of which sabotage the sentence. That’s how I became interested in Jean-Pierre Brisset and learned to “Brissetize” (*Apocalypse*, 2017, based on the *Book of Revelations* by John of Patmos). In the film, the text is both written and spoken “so that we hear something else”.¹ The enunciation conjures up contradictory and unexpected images set against the backdrop of John of Patmos’s mystical experience and hearing of voices. Brisset was a contemporary of Cheval’s, and is also classed as a *fou littéraire*.² The same is true of Louis Wolfson, the author of *Schizo et les langues*, which I’m currently working on. How can a text like that be adapted into a film? It’s a real work programme for me. With *Louis et les langues*, I started this project in the middle or, I should say, from the inside. I imagined the film from the inside of a body, with the camera placed in the hollow of the ear. The idea came to me after I staged an exhibition with students at the University of Edinburgh’s anatomy museum. I filmed specimens intended for studying the anatomy of the ear. The text I’m working from was written following a diagnosis of schizophrenia. The author is American but writes in French. He deals with his illness, turning language on itself by writing literally, in “a kind of foreign language”, to use Proust’s expression. It’s a challenging task to work from an autobiographical text, especially one about mental illness and when, using humour and irony, the author includes the perspective of society and the medical establishment by narrating himself in the third person. Filming from the interior meant I could avoid representation and characterisation, and it allowed me to construct an environment mainly through sound.

MIRÀ The human body also seems to be at the heart of the project devoted to the Facteur Cheval (‘Postman Cheval’). This is presented in displays on a 1:1 scale, giving us an idea of the size of his architectural construction, which was itself conceived on the basis of his own body size (“the work of one man”, as we read on the Palais d’Hauterives). Originally conceived as a tomb, this monument is also about subjecting the body to the test of time. This “human measure” is a regular feature in your work. Is it deliberate, coincidental or inevitable?

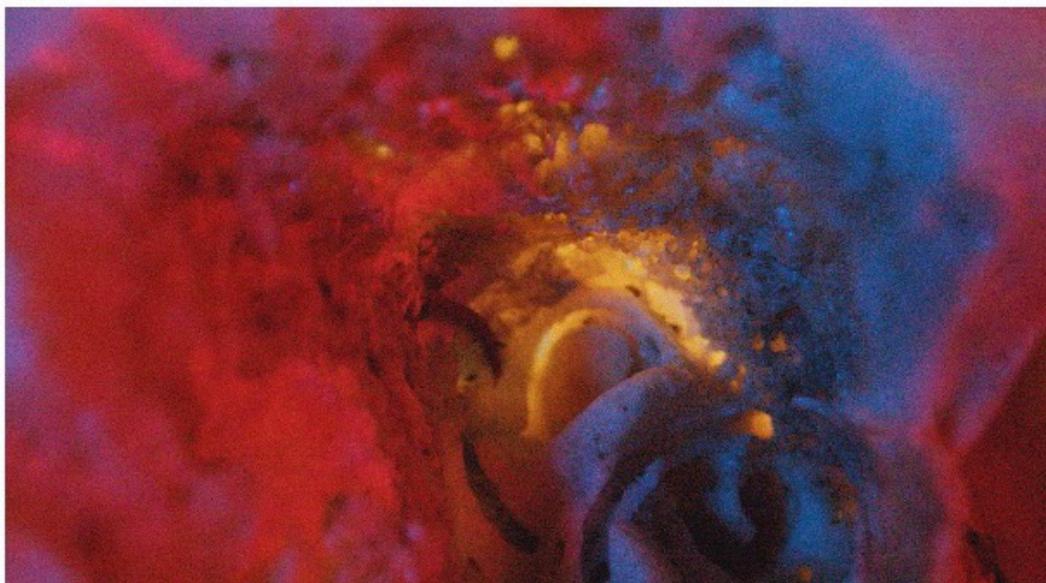
AF It’s all that at the same time. Whether in life or in research, production or exhibition, the body is a constant presence! That’s what’s so beautiful and touching about Cheval’s construction in Hauterives. It’s on the basis of this idea that I arranged the images in the installation-exhibition. The two empty sarcophaguses in the crypt on the east façade of the Palais for me represent the heart of the monument and therefore of the exhibition, like Fröbel’s box. It is from the body that gives this box its dimension that all the images on the façades, cornices, columns and labyrinth have their origin. It’s suggestive of classical art’s relationship with memory, with its images linked together in architecture. Before photographing Cheval’s work at Hauterives, I shot a film (*Camillo’s Idea*, 2013) at the Teatro Olimpico in Vicenza, a Renaissance theatre built by Palladio. The ‘human measure’ is what underlies Vitruvius’s ancient theatre, which itself served as the model for Palladio’s theatre. Vitruvius’s theatre was also a model for the plan of the *Theatre*



of Memory by Giulio Camillo, a Hermetic philosopher of the same period who described a magical mnemonic system. In the film, I put one into the other: Olwen Fouéré, the actress who plays the philosopher, performs Camillo's monologue about his imaginary theatre on the real stage of the Teatro Olimpico. The text is real and was originally written in Latin in 1555. It contains images that today we do not understand. With Olwen, I wanted to film memory at work. To show this, I was hoping the actress would have a momentary lapse in memory and lose the thread of the text, and thus for us to feel that moment of anxiety when the actor takes precedence over the character. There are a few hesitations in Olwen's monologue, moments when the sentence falters, when the gaze passes through the fourth wall, but in fact it was part of her performance.

MIRÀ In your study of Fröbel's elementary forms, we see links with design and modern art that seem to have particularly interested you. Your practice often focuses on themes linked to exhibitions, scenography and museography, and you worked with designer Martino Gamper to design the tables on which these forms were placed. In 2016, at Les Abattoirs in Toulouse, you exhibited with Raphaël Zarka, whose work also cites the scale of the human body, a certain relationship with design and the physical experience of geometric shapes. There's no skateboarding in your work, but you're happy to take a look at dance, yoga and opera: would you say that this theatrical and scenographic dimension directs your thinking?

79



AF Absolutely. I've never been able to separate the two, a work from its exhibition, a film from its screening, a book from its reading. I experienced this thousands of times when I worked as a cinema projectionist as a student. Normally everything goes fine, but if the sound is too loud, the image out of focus or in the wrong format, or quite simply if the temperature is too high, the work of all those involved prior to the screening can be completely ruined... Sometimes, the illusion created by a film was only maintained by an old piece of sticky tape that threatened to come unstuck as the film passed through the projector. A projection can be as intense as a performance or a stage show.

The intensity of the encounter with a work is linked to many factors that are not under our control, and all the better for that. Just as the white cube tends to erase the differences between museums, it makes those differences even more visible, because an exhibition, like a theatrical production, is a visual medium, a machine that places some things in view while hiding others.

Last year I presented the exhibition *Théâtre optique* at the Rencontres d'Arles, on the photography of Pierre Zucca. The exhibition was based on his use of both a literal and a metaphorical tableau vivant, and whatever photographic genres his images might be linked with: information, fiction, parody, allegory or advertising. The choreographic aspect of the photographic work was as evident in the motifs of the images I selected as in how they were laid out on the wall. The echoes and similarities between the images and the series were revealed over time, as a result of the different framing and cropping effects that the visit made visible. When you left the exhibition, in the aisles of a Monoprix! I wasn't at all responsible for that, but the 'change of scenery', the backstage exit, was a return to the 'real world'.

Whereas we think of an exhibition more as a work on space, each one is in fact temporary. There is a beginning and an end, a structure to the visit. Furthermore, a few weeks later, when the exhibition has been closed, we've rarely kept the promise we made ourselves to make a second visit. When I go to an exhibition, I love to feel that everything has been taken into account, that the spirit of the exhibition has entered into everything it is composed of, and even into the outside world. Like a film, a show or a book, an exhibition can transform your perception. You realise this once you've closed the book, the credits have rolled or as you leave the exhibition.

¹ A play on words in French that is not translatable. "Pour que l'on entende autre chose" (literally, "so that we hear something else") sounds very similar to "Pour cueillons n'en tende notre chose" (meaningless).

² A term indicating the author of a text that aims in vain to convince readers of a particular theory or point, and which uses exaggerated, even eccentric language.





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 Youri Dirkx 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 Youri Dirkx 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 Youri Dirkx 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 Youri Dirkx 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 eine 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.

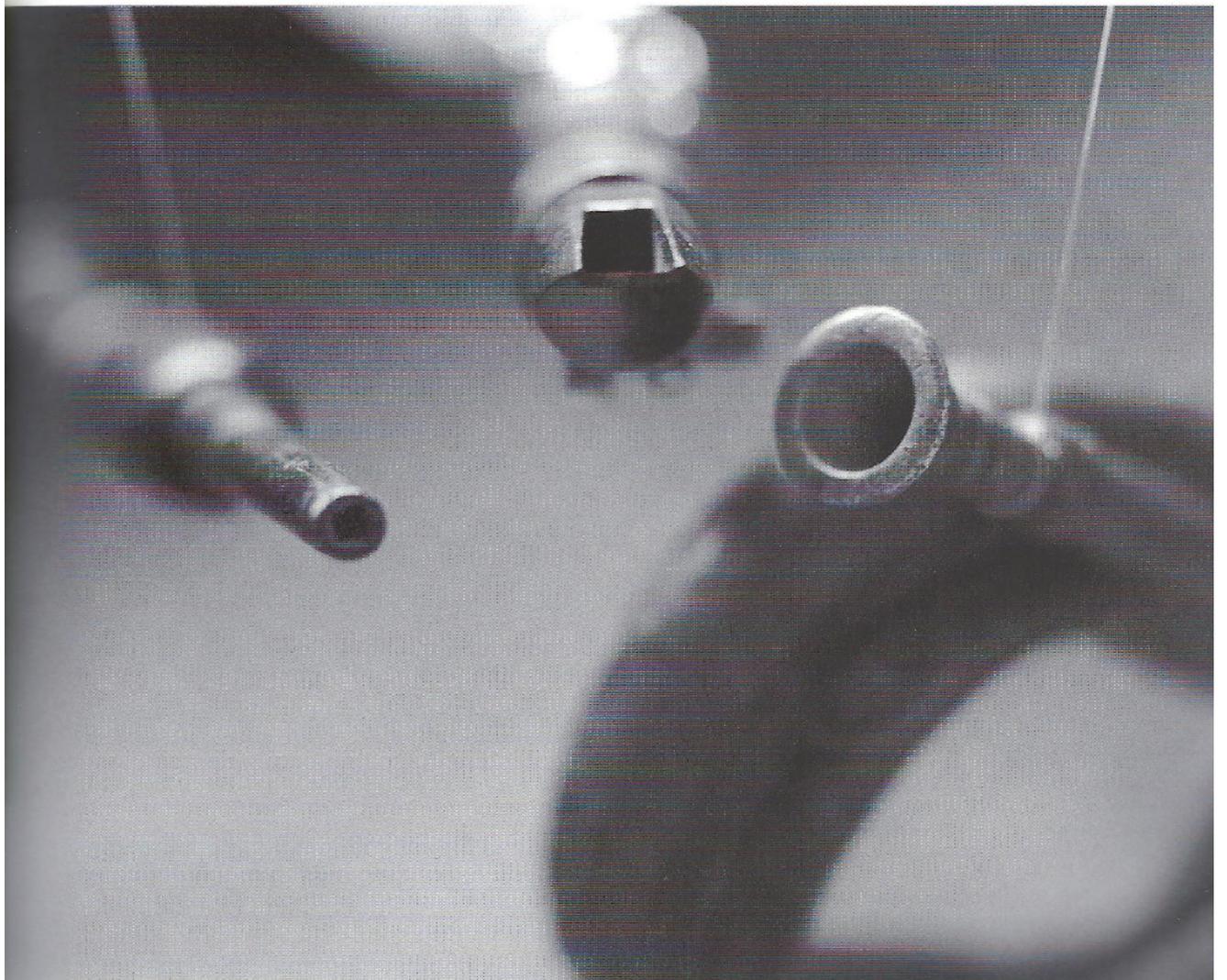
2016 nahm Aurélien Froment an der Dak'Art, der Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst teil, die ich gemeinsam mit Simon Njami kuratierte. Auf einer Forschungsreise nach Dakar hatte ich 2014 Somnath Mukherjee getroffen, der 1987 nach einer fünfjährigen Fahrradtour durch Afrika nach Dakar gekommen 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

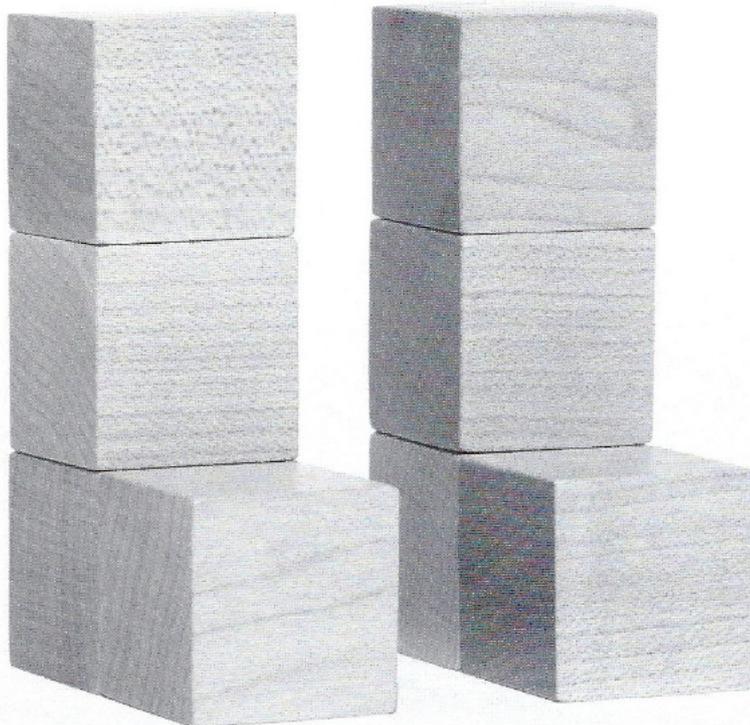












vergangenen drei Jahrzehnte in Dakar verbrachte, ohne auch nur ein einziges Mal zu seiner Familie in Indien zurückzukehren.

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 Sufiprediger, 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 Terasse 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 Arbeiterbehauungen hervorwachsen, 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 Soleri 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 Soleri den Film sah, war er unzufrieden, weil Froment der erste Künstler oder Filmemacher war, der die Person Soleri 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 einfielen, 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 schärften das Verständnis für die jeweilige Praxis, nivellierten 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 selbsterfundeneren 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-Pechane (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-Pechane (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.

137 / 2017

Par Roxana Azimi

FIAC — Grand Palais, Paris
Jusqu'au 23 octobre

La FIAC cristallise les énergies

Malgré un ralentissement général du marché de l'art, le démarrage de la FIAC s'est révélé positif hier à Paris.



Albert Oehlen, *Rock*, 2009. Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin, Paris.

Plus de peur que de mal... La FIAC a ouvert ses portes mercredi 19 octobre au Grand Palais dans un climat, si ce n'est enjoué, du moins studieux et propice aux affaires. Les planètes n'étaient pourtant pas, a priori, au rendez-vous. Depuis les attentats du 13 novembre 2015, les acheteurs américains, hormis les inoxydables Susan et Michael Hort, ont déserté la capitale. « Habituellement, je me balade dans les allées avec mes clients. Cette année, je suis venue toute seule », confie la puissante conseillère new-yorkaise Kim Heirston. Les amateurs français eux-mêmes n'auraient pas le cœur à la dépense. À la morosité, s'ajoute une paralysie liée aux futures élections présidentielles. De fait, les galeries hexagonales rapportent souvent des baisses de chiffre d'affaires de l'ordre de 20 à 30 % depuis un an. Ce climat frileux aurait-il poussé certains exposants à passer leur tour à la FIAC, à l'instar de Hauser & Wirth (Londres, Zürich, New York, Los Angeles) ou Matthew Marks (New York), absents cette année ? « Je n'ai entendu personne me dire qu'il ne viendrait pas à Paris pour des raisons politiques, avance Bellatrix Hubert, de la galerie Zwirner (New York, Londres), de retour avec notamment des sculptures de Franz West. Si les gens ne se déplacent pas, ce serait plus parce qu'ils ne veulent pas faire une foire de plus. Ils arbitrent de plus en plus ».

Et pourtant. Les places les moins spéculatives sont peut-être les plus solides. « Le marché tend à se localiser, constate Nathalie Obadia (Paris, Bruxelles). Les Français ne sont pas allés cette année à Frieze [Londres], et ne vont pas forcément aller à Miami [pour Art Basel Miami Beach en décembre]. Les gens tendent à acheter sur leur propre marché ». Hier, les états-majors de François Pinault et Bernard Arnault étaient en chasse dès les premières heures de la foire, tout comme les *usual suspects* du landerneau parisien, de Jean Chatelus à Thierry Gillier, en passant par les entrepreneutes Xavier Niel et Jacques-Antoine Granjon. Et il y avait matière à aiguïser leur appétit,

« LE MARCHÉ
TEND À SE
LOCALISER.
LES FRANÇAIS
NE SONT PAS
ALLÉS CETTE
ANNÉE À
FRIEZE, ET NE
VONT PAS
FORCÉMENT
ALLER À MIAMI.
LES GENS
TENDENT À
ACHETER SUR
LEUR PROPRE
MARCHÉ ».
NATHALIE
OBADIA

/...

LA FIAC
CRISTALLISE
LES ÉNERGIES

SUITE DE LA PAGE 04 moins au rez-de-chaussée de la foire, de bon niveau mais globalement très classique, qu'à l'étage des jeunes galeries. Plusieurs recrues sont venues élargir et enrichir le spectre comme *Experimenter* (Calcutta) ou Meessen De Clercq (Bruxelles). Certains *solo shows* sortent du lot, comme celui remarquable d'Aurélien Froment chez Marcelle Alix (Paris), la verve organique rococo de Stephan Dillemath chez Éric Husenot (Paris), ou le sarcastique kiosque à journaux de Francesc Ruiz chez Florence



Francesc Ruiz, Paris
Newsstand, 2016.
Courtesy Florence
Loewy, Paris.
© Photo : Roxana
Azimi.

Loewy (Paris). Mais plus encore, on trouve son bonheur dans la formidable section dédiée aux *revivals* dans la salle Jean Perrin, avec Tetsumi Kudo chez Christophe Gaillard (Paris), les dessins de William Burroughs chez Semiose (Paris), qui en une matinée avait vendu la moitié de son stand, ou encore les broderies de Hessie chez Arnaud Lefebvre (Paris).

Vue du solo show
d'Aurélien Froment,
Galerie Marcelle
Alix, Paris. © Photo :
Roxana Azimi.

La qualité a porté ses fruits. Escorté par sa conseillère Patricia Marshall, Thierry Gillier a fait feu de tout bois, en emportant notamment une œuvre de Michal Budny chez nächst St. Stephan (Vienne). Pour sa première participation, Edouard Malingue (Hongkong) a rencontré un franc succès :

« IL Y A
UNE BONNE
DYNAMIQUE CAR
CONTRAIREMENT
À LONDRES,
LES GENS
N'ATTENDENT
PAS LE RÉSULTAT
DES VENTES
PUBLIQUES POUR
SE DÉCIDER ».

SAMIA SAOUMA

tous les dessins de Samson Young, artiste qui représentera l'ancienne colonie britannique à la Biennale de Venise, ont été achetés, notamment par la Collection UBS, à la veille du vernissage. La galerie Max Hetzler (Paris, Berlin) a cédé dès la première heure une immense toile d'Albert Oehlen et un grand arbre d'Al Weiwei à des collectionneurs français. « Il y a une bonne dynamique car contrairement à Londres, les gens n'attendent pas le résultat des ventes publiques pour se décider », constate Samia Saouma, directrice de la galerie. Praz-Delavallade (Paris), de retour avec un aréopage d'artistes californiens — en teaser à leur ouverture prochaine à Los Angeles —, ne dirait pas mieux. En deux heures, la galerie a cédé une œuvre de

Jim Shaw et s'est vue réserver une pièce d'Analia Saban. Bruno Delavallade le dit sans ambages : « *Le début est plutôt encourageant* ». ●

FIAC, jusqu'au 23 octobre, Avenue Winston Churchill, 75008 Paris, <http://www.fiac.com/>

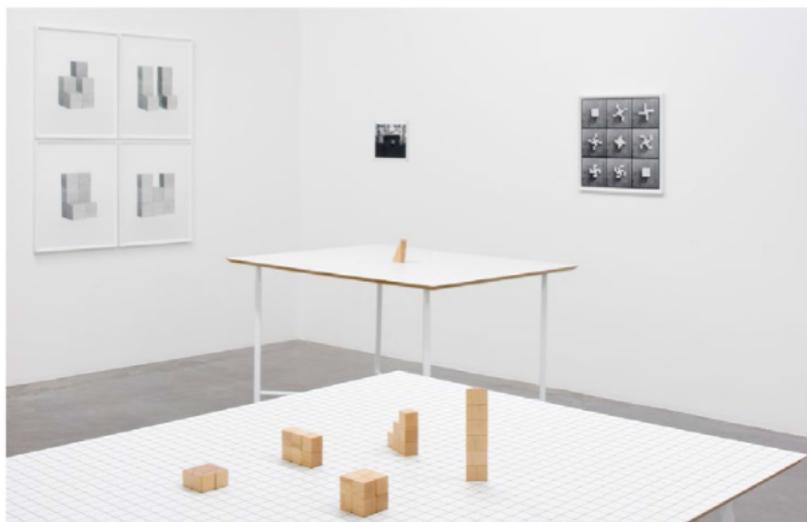


Par Cédric Aurelle

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 fröbeled.
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 fröbeled*. 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

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 pendlions 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, jouée 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.fraciledelfrance.com



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

Au Plateau, les rêves solides d'Aurélien Froment

Au Plateau/FRAC Ile-de-France, Aurélien Froment propose deux expositions en une seule, où le noir mystérieux de l'une fait contrepoint à la blanche netteté de l'autre. Visite contrastée et rencontre avec deux personnages qui obsèdent l'artiste : le facteur Cheval et Friedrich Fröbel.



Aurélien Froment, *Tombeau idéal de Ferdinand Cheval* (détail), 2014. Courtoisie de l'artiste, Marcelle Alix, Paris et Motive Gallery, Bruxelles.

Seul face aux images

Aurélien Froment est un artiste de marottes. Depuis des années, il s'intéresse à deux personnages aux destins fort différents, qu'il a souhaité réunir dans son exposition au Plateau, la première dans une institution francilienne pour cet artiste de trente-huit ans. Son titre, *Montage des attractions*, résume bien ce goût ambivalent. L'espace tortueux du centre d'art est donc scindé en deux, avec deux entrées possibles, pour deux récits différents : on préférera, pour un effet plus spectaculaire, commencer par la plus sombre des deux, celle qui nous

entraîne dans les noires entrailles du *Tombeau idéal de Ferdinand Cheval*.

« Se retrouver seul face à ces images », telle est l'intention déclarée par Aurélien Froment, qui a bâti dans ces salles généralement sans grand effet un labyrinthe d'apparitions blanches sur fond noir. Parti dans la Drôme photographier le fameux Palais du facteur Cheval bâti pierre à pierre pendant trente ans, de 1879 à 1912, Froment expose ici en pièces détachées un mausolée, « tombeau idéal » de ce monument à la nature, « Palais » qui en réalité échappe lui-même à l'appréhension du spectateur. L'architecture organique, totale et unifiée est saisie par ses détails, photographiés face à un grand drap noir, dans une esthétique amateur qui évoque celle des studios mobiles du XIXe siècle. « Ce relevé photographique est destiné à rester incomplet, nous explique l'artiste. C'est au spectateur de reconstituer mentalement les vides, comme dans un rêve ».

De la première pierre en forme de vague japonaise à une vue nocturne de l'ensemble de l'édifice, l'échelle disparaît : la sculpture devient architecture, et l'architecture objet idéal. « La seule dimension ici, c'est la nôtre », précise Aurélien Froment. Ces concrétions, totems et structures portantes qui semblaient se métamorphoser les unes dans les autres, deviennent, isolés par le photographe, des pièces de musée. Le rêve se solidifie sous nos yeux.

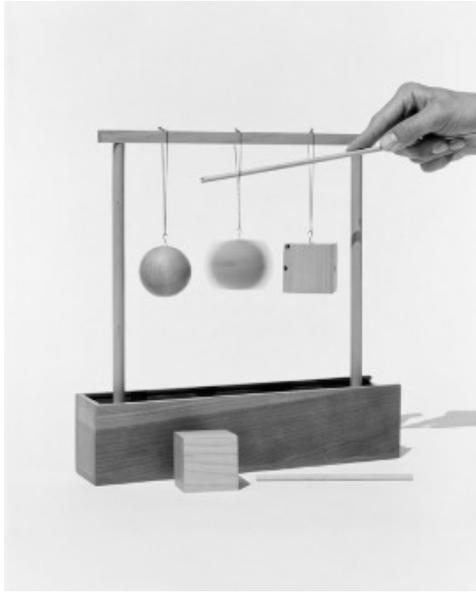
Beauté inconsciente

Du solide, c'est ce qui nous attend dans la seconde exposition d'Aurélien Froment au Plateau. Après le délire créatif du facteur Cheval, c'est l'univers rigoureux d'un pédagogue allemand du XIXe siècle, Friedrich Fröbel, qui est déployé sur des tables à motif de grilles, tels des paillasses de laboratoire. Dans une clarté aveuglante, mais autour d'un propos assez obscur, Aurélien Froment expose les théories de ce chercheur : le jeu y est considéré comme l'outil d'apprentissage privilégié des perceptions et des sensations, avec comme forme motrice la sphère.

Fasciné par la beauté idéale de ces jeux éducatifs aux formes géométriques, à l'opposé des stalactites étranges du facteur Cheval, Aurélien Froment les a reproduits à l'identique. Familières, ces formes idéales ainsi exposées tels des spécimens deviennent obscures. Une opacité paradoxale que renforcent leurs intitulés : « Forme de beauté du

cinquième don », « Forme matérielle du huitième don », « Forme de la nature du sixième don ». Ainsi, un peu à la manière des surréalistes qui trouvaient dans les graffitis ou les bernard-l'hermite une flagrante force visuelle, l'artiste rend aux objets, en les isolant, leur beauté inconsciente.

Magali Lesauvage.



Aurélien Froment, *Fröbel fröbelé* (détail), 2013. Courtoisie de l'artiste, Marcelle Alix, Paris et Motive Gallery, Bruxelles.

flat-screen on the floor, we see the astronomer in the observatory's planetarium, while the second channel projected onto a large domed screen echoes and abstracts to simple lines and visual effects the rotating motions of the planetarium covers and winding of mechanical devices on the telescopes seen on the flat-screen. Although the shape of the screen obviously refers to the planetarium, Sawa uses the curved surface as an arena in which to evoke such devices as the zoetrope, clock, or kaleidoscope.

The mysterious video installation *Envelope*, 2014, shows a woman in a white dress undertaking a sequence of ritualistic acts: She bows, swings back and forth, lights and then snuffs out a candle, picks flowers, breaks a teacup. More than Sawa's previous works, this one relies heavily on the theatrical, abstract, and unmistakably metaphoric performance of its protagonist. Fragmented actions with abundant symbolism, however, do not add up to a comprehensible narrative, and the piece not only is cryptic but sometimes feels contrived. Nonetheless, the setup of the installation is masterful: Three large mirrors facing the vertical projection stand behind the viewing benches, reflecting in darkness both the video and the viewers; viewers are sandwiched between dynamic crisscrossing reflections that seem to merge the real world with the image world. The title and credits appear reversed in the beginning and at the end, as if to emphasize the dominance of the mirror images over direct experience. The hyperclarity of the images and the high and agitating notes of a piano on the sound track further the icy tension of this work. Viewing the show was like sliding into the dark tunnel of a dream, experiencing dramatic changes in moods and contrasts of scale—taking a tumble down the video rabbit hole.

—Shinyoung Chung

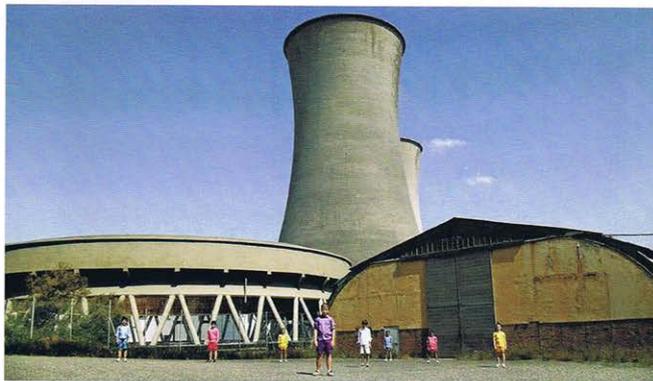
SYDNEY

19th Biennale of Sydney

VARIOUS VENUES

The Nineteenth Biennale of Sydney may be remembered more for a boycott by participating artists than for the curatorial vision of artistic director Juliana Engberg, who subtitled the show "You Imagine What You Desire." It is the blackest irony that the curator's vision of art "imagining a world beyond the prosaic grounded life" should be ambushed by the festering political controversy surrounding Australia's treatment of asylum seekers. The target of the artists' protest was the Biennale's sponsorship by Transfield Holdings, a shareholder in Transfield Services, which runs Australia's offshore detention centers on Manus Island (Papua New Guinea) and Nauru. These camps are central to a government policy of deterring "unauthorized" refugee arrivals. While one local politician accused agitating artists of "vicious ingratitude" and another advised them to confine political statements to their art, the threatened boycott got results. The son of Transfield's founder resigned from his position as chairman of the Biennale board, and the reconfigured board severed financial ties with the company.

While the Biennale's lead-up was overshadowed by these events, Engberg put together a show overflowing with aesthetically engaging, thoughtful, and—yes—political works. As in the past, the exhibition sprawls across vastly different inner-Sydney sites, from conventional museum spaces at the Art Gallery of New South Wales and Museum of Contemporary Art to the abandoned maritime and penal architecture of Cockatoo Island in Sydney Harbour. Artists from Australasia and Europe (East and West) are plentiful, with a smattering of low-key works from Chinese artists (among them Zhao Zhao and Yingmei Duan) and big-production videos from Wael Shawky and Yael Bartana.



Especially bountiful and impressive this year are offerings of moving-image art, ranging from displays of hypervisual grandeur to more intimate, meditative, or gritty works. At the MCA, a new video installation by Pipilotti Rist, *Mercy Garden Retour Skin*, 2014, opts for eye-popping spectacle. Visitors are assailed on all sides by color-saturated, high-definition, and magnified video footage of stunning terrestrial and ocean environments. Other videos at the MCA contrast starkly with Rist's extravaganza. The washed-out interiors and unresolved detective story of Corin Sworn's *The Rag Papers*, 2013, cater to the pleasure of watching almost nothing happen for twenty minutes. Ann Lislegaard's shorter 3-D animation work *Oracles, Owls . . . Some Animals Never Sleep*, 2012–13, presents the uncanny spectacle of owls talking sexual politics and science fiction. Also at the same venue, "Tombeau de Ferdinand Cheval" (Tomb of Ferdinand Cheval), 2013, a series of luminous black-and-white photographs by Aurélien Froment, inventories naive decorative motifs from an architectural folly built by a postman in rural France.

Mikhail Karikis, *Children of Unquiet*, 2013–14, digital video, color, sound, 16 minutes 30 seconds. From the 19th Biennale of Sydney.

The challenging spaces of Cockatoo Island traditionally test Biennale artists and curators. To Engberg's credit, the island is not cluttered with artworks, as in the past, and most artists have engaged meaningfully with their allocated sites. Among the highlights here are a sculpture installation by Mikala Dwyer, video works by Mikhail Karikis and Ignas Krunglevicius, and a sound piece by Sonia Leber and David Chesworth. Dwyer's constellation of large transparent plastic sculptures *The Hollows*, 2014, was free-formed on site with a heat gun and suspended from the roof of a decaying dockyard building, with a view onto the sea. Situated in a disused bureaucratic space, Krunglevicius's video *Interrogation*, 2009, is based on the transcript of a police officer questioning a woman suspected of shooting her husband; palm-sweating tension is imparted simply by visualized words on two video screens and a throbbing electronic sound track. The audio work by Leber and Chesworth, *This Is Before We Disappear From View*, 2014, is installed in an old coal bunker, where an antiquated loudspeaker transmits an authoritarian voice speaking with poetic obliquity of submission and resistance to penal systems. In Karikis's sixteen-minute video *Children of Unquiet*, 2013–14, a group of children play, sing, chant, and read aloud amid the ruins of an abandoned Tuscan village, surrounded by industrial detritus and geothermal activity. The children's falsetto vocals and recitation of philosophies of biopolitics intermingle with sounds of hissing steam, bubbling geysers, and straining metal. Engberg is no fan of didactic or analytical art, preferring conceptually layered and poetic practices in all media. Luckily, her eye for established and emerging artists working in this vein is at its most discerning in this Biennale.

—Toni Ross

SUMMER 2014 389



ACCUEIL EXPOSITIONS ENTRETIENS/PORTRAITS MARCHÉ LIVRES DVD



L'esprit et le temps

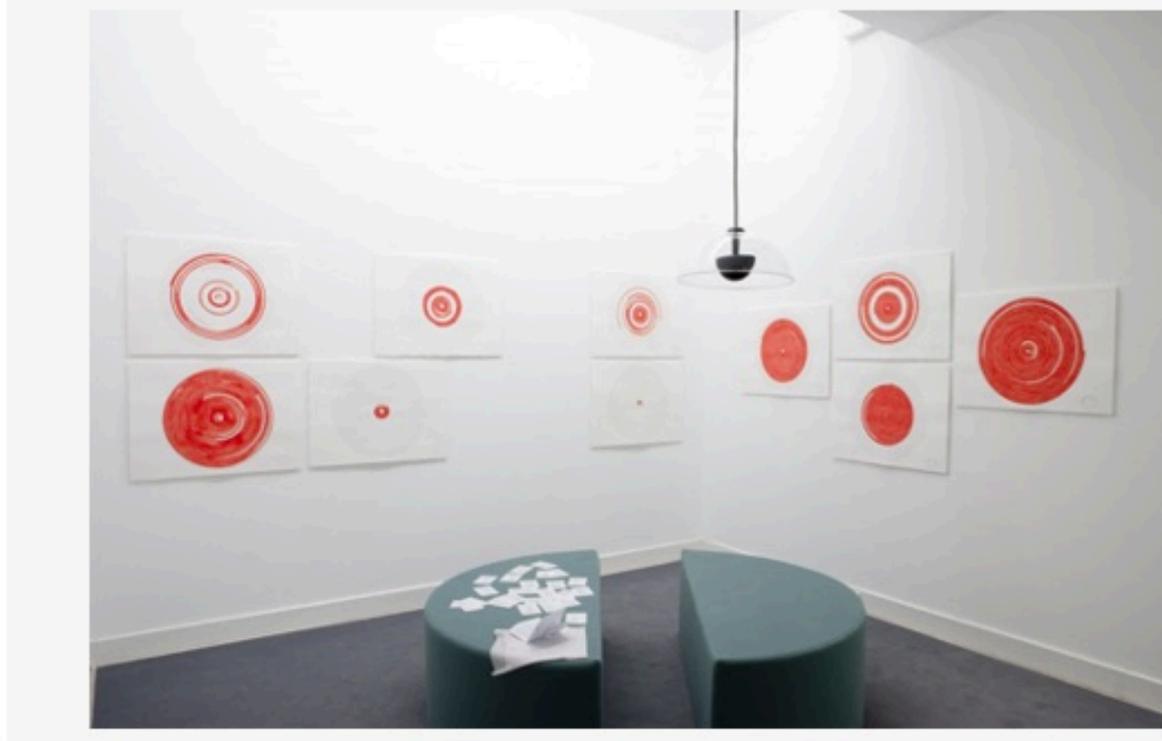
LE 14 MAI 2014

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

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 gentilement 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), Jeremy Laffon (qui utilise des gobelets en carton pour s'inscrire dans la tradition des paysages à l'encre de Chine), Elyvia 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 Guillemillot 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



VISTA DE LA INSTALACIÓN FRÖBEL FRÖBELED

El regalo de Aurélien Froment

Considerado como uno de los artistas franceses más relevantes de su generación, Aurélien Froment vuelve a la carga con sus investigaciones sobre la memoria, asunto vertebral de toda su trayectoria. En esta ocasión es el espacio de Villa Arson, en la ciudad francesa de Niza, el que acoge hasta el 9 de junio su exposición *Fröbel Fröbeled*.

Villa Arson, en la mediterránea ciudad de Niza, es uno de los centros de arte contemporáneo más antiguos de Francia. Situado en un delicioso enclave en la parte alta de la ciudad, está rodeado de una exuberante vegetación que ha sido cuidadosamente respetada por la arquitectura proyectada por Michel Marot desde la simpatía por la tradición moderna y un flirtear desinhibi-

do con la estética brutalista. Además de haber mostrado la obra de los más importantes artistas franceses e internacionales en las últimas tres décadas, Villa Arson tiene un fuerte perfil pedagógico, pues forma parte de un gran complejo que incluye un reconocido programa de residencias y una escuela de arte. Como veremos, este carácter pedagógico proporciona el

contexto idóneo a la exposición que Aurélien Froment ha montado en la Galerie Carrée, la sala más emblemática del centro.

Su exposición en Niza reúne por vez primera todos sus trabajos en torno a la figura del profesor Friedrich Fröbel, un pedagogo alemán activo durante la segunda mitad del siglo XIX que inventó el concepto de jardín de infancia y que proyectó

un singular sistema de educación para niños basado en juegos combinatorios a partir de formas geométricas. Froment muestra aquí un cuerpo de obra construido a lo largo de una década y que ha ido alternando con otros trabajos, contagiándolos. Y lo ha hecho desde una lógica inapelable. Todo Froment está aquí presente, y ante la duda de si esta exposición marcará el

punto y final de este ciclo, hemos de celebrar poder verlo aquí en su totalidad, con su riqueza de matices y su tupida red de asociaciones.

En el legado de Fröbel figura una caja que a su vez contenía otras cajas con piezas geométricas de madera. Sin ninguna regla predeterminada, invitaba a los niños y niñas a mezclar las piezas construyendo nuevas formas. De una unidad de madera indivisible podían alumbrarse universos ingentes por medio de la imaginación. Tenía su proyecto un fuerte carácter lúdico, y a sus cajas con fichas geométricas las llamaba "regalos" (vista hoy, la caja bien podría ser una joya del diseño moderno). La libertad con la que se jugaba con ellas era casi total, pero Fröbel invocaba a la naturaleza, el conocimiento y la belleza como referentes para la formación de los chavales. Si el vuelo de la imaginación lograba alojarse en alguna de estas tres virtudes el éxito sería rotundo.

Froment ha titulado la exposición *Fröbel Fröbelled* para desgranar el quehacer del profesor utilizando sus mismos métodos. La arquitectura de la sala, con su marcada distribución cartesiana, es el reflejo del interior compartimentado de la caja del profesor. El contenido de 11 de las cajas se muestra sobre otras tantas mesas o tableros de juego. La formación de los niños a través de la libre imaginación que anhelaba Fröbel tiene su eco en el diseño reticular de las mesas que propone Froment y que evoca el crecimiento progresivo e ilimitado que cuajó, como se sabe, en uno de los emblemas del proyecto moderno. A la retícula se acoge el artista francés para constatar que su práctica es igualmente especu-

Aurélien Froment, uno de los artistas franceses más aclamados del momento, nació en Angers en 1976. Fue uno de los participantes en la última Bienal de Venecia. Actualmente vemos sus obras en 19 Bienal de Sydney y en la colectiva *Affecting the Audience*, junto a Dora García, en Ann Arbor, Michigan. Entre sus próximas exposiciones está *A Constructed World* en el Witte de With de Róterdam, que inaugura a finales de mayo.



lativa y que está abierta a toda contingencia.

De este modo, en función de la manipulación de las figuras, éstas devienen formas insólitas que crecen orgánicamente, como el conocimiento. A través de su manipulación y de efectos visuales elementales, las formas se transforman sistemáticamente en otras geometrías. Los grabados (de la época de Fröbel y recuperados por el artista) nos devuelven a la época del profesor, y las fotografías que cuel-

gan de los muros (que están sobrepuestas para hacerlas parecer grabados) se hacen eco de cómo se formalizan estos experimentos. Aluden a nuestro mundo tanto como al de Fröbel, a la histeria materialista de nuestros días y a la imperturbable mirada romántica del profesor.

El calado metafórico del proyecto es inmenso. Permite a Froment poner de manifiesto un interés por el proceso creativo que es análogo a las pro-

La vuelta al pasado que implica recuperar a Fröbel es paralela al regreso de Froment a las sensaciones incipientes de todo joven artista

puestas de Fröbel. Así, el artista regresa a la búsqueda de las posibles relaciones entre las líneas, las formas, los volúmenes o las imágenes. Especula sobre la tensión entre el plano y el espacio, entre el interior y el exterior, entre lo estático y lo dinámico. La vuelta al pasado que implica recuperar a Fröbel es paralela al regreso de Froment a las sensaciones incipientes de todo joven artista. Desplazarse a otro tiempo atraídos por figuras activas en el génesis del periodo moderno o por los nuevos patrones de pensamiento a los que éste dio origen es una de las estrategias iconográficas más fácilmente reconocibles en la actualidad. Aurélien Froment asume su interés por estas temáticas, pero ha sabido sortear con habilidad y solvencia el lugar común en el que queda atrapado todo aquel que no tiene nada propio que añadir al asunto, que se limita a copiar modelos ya existentes y a la mera ilustración de peroratas discursivas. **JAVIER HONTORIA**

BANCO DE ESPAÑA Eurosistema

Jefe de la división de Conservaduría

Anuncio 15/2014, Acuerdo de la Comisión Ejecutiva de 15 de abril.

Proceso selectivo para proveer una plaza en el nivel 4 del grupo directivo, para desempeñar cometidos de Jefe de división de Conservaduría.

Se pretende la selección de un especialista de reconocido prestigio con conocimientos y experiencia contrastada en el desempeño de puestos de responsabilidad en la conservación de patrimonio histórico artístico.

Requisitos:

- Titulación: licenciatura universitaria, titulación universitaria de grado u otra superior, equivalente o análoga, a juicio del Banco de España.
- Experiencia profesional: de, al menos, diez años en trabajos relacionados con la arquitectura de edificios históricos y/o en la gestión de patrimonios históricos o artísticos (fundaciones, museos, etc.), con responsabilidad directa en:
 - Localización, conservación, adquisiciones y préstamos de obras.
 - Participación en proyectos de reforma y conservación de los edificios históricos, velando por la permanencia de las características arquitectónicas originales de los espacios.
 - Gestión de equipos, presupuestos y contratación de bienes o servicios.

Solicitudes: Hasta las 14 horas del día 15 de julio de 2014

Bases y solicitud de admisión:

www.bde.es - Empleo y Becas - Procesos selectivos para personal fijo
Formulario electrónico que se deberá enviar a Convocatorias_BDE@bde.es

Tel: 913386834 (lunes a viernes de 9:00 a 14:00h)
Correo electrónico de información: info.seleccion@bde.es

Derniers usages de la littérature II

Par Patrice Joly

Le premier volet de cette série de textes sur l'art et la littérature¹ posait les jalons d'une réflexion sur les liens qu'entretenaient ces deux champs à travers des exemples tirés d'œuvres et d'expositions récentes. En ce qui concerne les premières, certaines tentaient d'instaurer un rapport formel fort entre l'objet livre et la production plastique: le livre demeure une source d'inspiration très importante pour de jeunes artistes dans les productions desquels il apparaît comme un élément récurrent. Au-delà de l'inclusion de ce dernier dans des installations complexes – traité comme un matériau comme un autre – le texte est lui aussi de plus en plus la cible d'artistes qui en font le cœur de leurs interventions, le rallongeant, le triturant, le privant de ses atours paratextuels ou encore le «ré-esthétisant» (la nouvelle traduction d'*Au cœur des ténèbres* de Conrad par les mots de l'artiste – Thu van Tran – ou encore le «toiletage» du texte du *Moby Dick* par Daniel Gustav Cramer participent de cette tendance à vouloir intervenir plastiquement sur le corpus même de l'écrit). La question de l'imbrication des deux champs est par ailleurs reposée via la question morale de l'œuvre littéraire et de sa portée générale sur la création, son influence sur une époque: ainsi de *Finnegans Wake* de James Joyce qui devient le sujet d'un documentaire de Dora Garcia sur la *Joycean Society* ou encore de Raymond Roussel inspirateur de Duchamp et de toute une génération d'artistes. En ce qui concerne l'exposition, l'exemple de «L'Image papillon» au MUDAM pointait la limite d'une transcription d'un champ à l'autre et l'absence d'un équivalent à la pratique de W. G. Sebald d'inclusion de l'image dans le texte. Dans ce second volet, nous essaierons de poursuivre ce questionnement en envisageant le lien de la littérature avec l'art à travers des pratiques d'accumulation de son support habituel, le livre, et sa manière usuelle d'être stockée, à savoir la bibliothèque. Cette dernière, qu'elle soit publique ou privée, gigantesque ou minuscule, peut toujours prétendre au statut d'installation et, par-delà, au rang d'œuvre d'art. Parce qu'elle cristallise nombre de préoccupations allant de la transmission effective des connaissances jusqu'à l'expression des narcissismes en passant par la réinvention de l'autobiographie et l'utilisation du livre en tant que motif, la bibliothèque est un objet complexe qui se situe au beau milieu de pratiques artistiques nouvelles qui cherchent à rapprocher deux disciplines a priori éloignées.

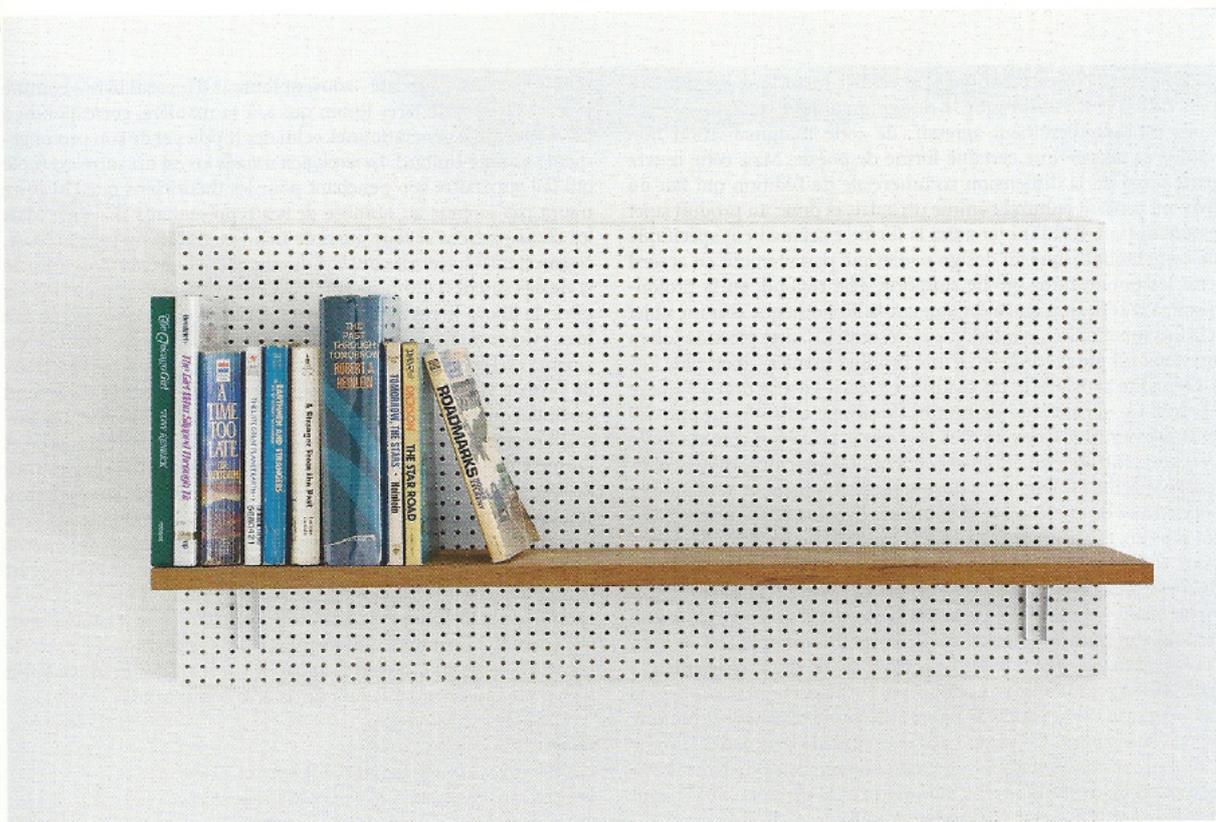
La littérature toute entière est hantée par la grande bibliothèque, c'est peu de le dire. *La bibliothèque de Babel*, cette nouvelle de Jorge Luis Borges publiée en 1941 dans le mythique recueil *Fictions*, reste l'indépassable sommet du genre où s'épuise l'imagi-

naire bibliophile en de vertigineuses spéculations. Si elle a connu tant de succès et demeure un chef-d'œuvre absolu, c'est peut-être parce qu'elle synthétise et potentialise le pouvoir du livre comme gisement de savoir et de dé-savoir infini, d'utopie et de contre-utopie, de vérité et de contre-vérité: ce n'est pas tant la forme classique et dandyesque de l'écriture de Borges qui lui confère sa force que ce qu'elle recèle d'incertain en même temps qu'elle nous donne une forme palpable de l'infini. L'œuvre de Borges ne cesse de poser la question de l'origine et de la fin d'une telle construction et bifurque vers une dimension ouvertement métaphysique². La modernité de cette œuvre réside cependant dans sa très contemporaine résonance avec les puits de connaissance que sont devenus les moteurs de recherche et autres encyclopédies virtuelles type wikipedia. Ce que le maître argentin avait imaginé comme ne pouvant relever que de la puissance divine – la production et l'accès à des connaissances de manière quasi infinie – l'humanité laborieuse et inventrice s'est évertuée à le rendre aussi banal que le geste de se préparer un café avant d'allumer son ordinateur.

La déconstruction du mythe babélien par la puissance du numérique trouve de multiples échos chez les artistes, même si la fascination pour ces grandes installations spontanées que sont les bibliothèques reste intacte. Chez Hans-Peter Feldmann, par exemple, les *Bookshelves* reprennent à l'échelle 1/1 des alignements de livres tels que l'on peut les retrouver dans la plupart des intérieurs de bibliophiles. Avec ces photographies qui reproduisent à l'identique, de manière quasi tautologique – si l'on excepte cependant le noir et blanc qui symbolise le passé et surjoue le rapport à l'archive – la «muralité» d'étagères remplies de bouquins, ce sont toutes ensemble les dimensions domestique, ornementale et éminemment plastique de la bibliothèque qui sont mises en avant. La pratique de l'artiste allemand qui consiste généralement à collecter des multitudes d'images «génétiquement» proches pour les réunir dans des albums ou des grandes installations qui les déhiérarchisent en nivelant leur portée symbolique se retrouve ici dans la mise à plat qu'opère la photographie. Les livres, dont la présence n'est plus signifiée que par les alignements de leurs dos desquels émergent les titres, deviennent le motif de ces grandes compositions sérielles. L'esthétisation qui en découle se fait au détriment du caractère «organique» de la bibliothèque, altérant ainsi sa dimension mythique.

Creusant ce sillon de la désacralisation, de nombreux artistes pratiquent des coupes, recréent des partitions, fragmentent l'entité première. Ainsi, *A hole in the shelf* (2006) d'Aurélien Froment procède de la même intention: le titre pour le moins factuel de la pièce fait état d'une rupture dans son organisation et son fonctionnement (mais chaque bibliothèque n'est-elle pas destinée, de par sa constitution même, à vivre avec ce genre de paradoxe ?) sans

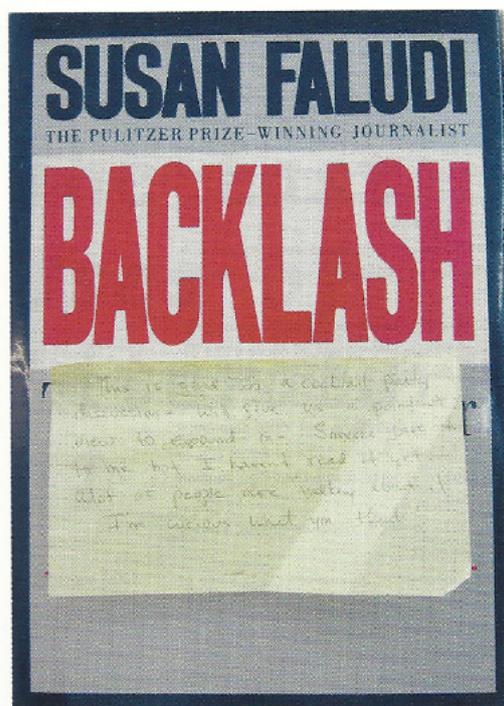
Essai
Art & littérature



Aurélien Froment

A Hole in the Shelf, 2006

Étagère, livres / Shelf, books. Collection particulière / Private collection, Londres.



Julien Prévieux

Forget the money, 2011 (détail)

toutefois dramatiser cette « mutilation » comme le fait Borges dans sa nouvelle³. L'artiste a recomposé un mini récit à partir des titres des ouvrages sur le mode du cadavre exquis, abandonnant tout principe d'érudition au profit d'une logique ludique qui fait se juxtaposer deux livres de science-fiction, celui, célèbre, de Robert Heinlein, *Tomorrow the stars* à un autre totalement inconnu, *The Star Road*: il crée ainsi un nouvel itinéraire parfaitement arbitraire au sein d'une bibliothèque déjà « orientée », celle d'Arcosanti⁴. Mais le cadavre exquis se double d'une boucle qui reconduit à la case départ. Borges, dans la mission affectée aux inquisiteurs de décoder le sens de la Bibliothèque de Babel évoque aussi l'idée d'une circularité présidant à la disposition des rayonnages: la boucle, au même titre que l'existence d'un livre qui synthétiserait l'infinité du savoir, fait partie de ses obsessions⁵. L'œuvre de Froment y répond de manière légère, joueuse et même falsificatrice (en incluant un faux livre réalisé par l'artiste lui-même pour rendre la boucle opérante): l'absence de qualité des livres écornés et leur rapprochement irrespectueux de la notoriété des auteurs participe de la désacralisation du Livre en mettant en avant une bibliothèque d'un genre (la SF) qui, jusqu'à très récemment, ne bénéficiait pas vraiment de la considération accordée à la « grande » littérature⁶.

Chez Julien Prévieux, la bibliothèque occupe une place centrale puisque deux de ses œuvres majeures, *La totalité des propositions vraies (avant)* et *Forget the money*, en empruntent la forme. La première fut présentée à La Force de l'art en 2009 et témoigne du risque d'obsolescence qu'encourent les publications qui se situent à la marge de la scientificité officielle. Réorganisée selon le bon vouloir de l'artiste qui n'est pas sommé de respecter la logique des savoirs institués, cette bibliothèque constituée d'ouvrages qui, en leur temps, ont pu faire illusion sur leur degré de pertinence scientifique, reconstruite une espèce de corpus de vérité parallèle au corpus officiel chargé de véhiculer la pensée juste. Elle met en lumière la difficulté pour tout savoir et pour tout outil lié à la connaissance de se maintenir à la pointe et interroge en même temps les mécanismes qui président à ces logiques de validation des savoirs en place. Pour ces ouvrages qui, à la date de leur publication, ont pu faire illusion et apparaître

02 n°69

Printemps 2014

comme des percées théoriques, le verdict historique est d'autant plus fatal à leur endroit que le design graphique de leurs couvertures est singulièrement agressif; de cette marginalisation non voulue se dégage une certaine forme de poésie. Mais cette œuvre parle aussi de la dimension commerciale de l'édition qui fait du livre un produit culturel comme un autre, et donc un produit sujet à péremption. Il faut noter aussi la forme extrêmement spécifique de cette bibliothèque au design onnuesque parfaitement en accord avec les publications qu'elle supporte. Elle répond, en la prolongeant, à la réflexion de Feldmann sur la bibliothèque comme objet à la fois fonctionnel, symbolique et décoratif. L'autre pièce de Julien Prévieux est plus récente et, d'une certaine manière, bien plus liée à l'actualité puisqu'elle fut réalisée en 2011, en réaction à l'affaire Madoff. Ce dernier, qui défraya la chronique en réalisant une des plus grosses filouteries de tous les temps, possédait comme toute personne fortunée une bibliothèque plutôt fournie. Suite à l'obligation qui lui fut faite de vendre tous ses biens pour rembourser les victimes de sa colossale arnaque, ses livres se retrouvèrent bientôt mis aux enchères et l'artiste prit une part active à ces dernières pour constituer une œuvre entièrement issue de la bibliothèque de l'ex-trader. Les choix «littéraires» de Madoff portaient principalement sur des thrillers et des best-sellers qui, avec du recul, témoignent d'un indéniable caractère prémonitoire: *End in tears*, *No second chance*, *The Investigation*, *White Shark*, etc. Parallèlement à leur présentation linéaire sur étagères, l'artiste, en prélevant parmi ces ouvrages des extraits où figurent le mot *money*, constitue une constellation d'indices ne pouvant qu'induire la lecture d'un drame annoncé; ce faisant il s'érige en biographe impromptu d'une destinée exemplaire et renouvelle radicalement le genre en l'hybridant d'un passage réussi par l'art contemporain.

La biographie peut sans conteste être considérée comme une part non négligeable de la littérature, au moins en volume sinon en reconnaissance. Encore une fois, il n'est pas question dans le cadre de cette étude, de faire l'analyse de l'évolution de la littérature à travers l'émergence des différents genres ni de décider de la pertinence de la biographie comme genre littéraire: la biographie et son pendant indissociable l'autobiographie peuvent cependant être considérées comme étant au centre de la galaxie littéraire pour de multiples raisons. Il suffit ici de reconnaître qu'elles satisfont à nombre de critères qui caractérisent la littérature toute entière dont le degré de «fictionnalité» est peut-être le sujet le plus important. Ici, ce qui nous préoccupe est de savoir comment les deux champs peuvent s'enchevêtrer et se stimuler réciproquement dans un ressourcement bénéfique. Si la littérature – Roussel, Joyce, Borges... – inspire sûrement les artistes, l'inverse est beaucoup moins flagrant. La démarche de Sebald tentant d'incorporer de l'image en plein texte reste largement isolée et apparaît comme l'aveu de l'incontournable prégnance sociétale et cognitive de cette dernière mais aussi comme la volonté d'augmenter les possibilités de l'écriture. Si l'écrivain anglo-allemand intègre dans ses récits des images qui interrompent la chaîne verbale, c'est que ces dernières n'agissent plus comme «renfort du verbe mais s'y substituent⁷». Le texte sebaldien prend acte de l'insuffisance de la littérature à absorber la complexité du monde et de la nécessité d'y réintroduire ces véritables corps étrangers que sont les images. Ce faisant, il accomplit ou fait accomplir au lecteur une véritable mutation dans le sens où il le fait passer du stade de «simple» lecteur à celui de lecteur spectateur⁸.

Parmi les multiples facettes du travail de Jacques André, ses reconstitutions de stocks d'ouvrages occupent une place très particulière. L'artiste bruxellois ne se contente pas de racheter massivement des exemplaires de livres disparus de la circulation afin de recréer les conditions originelles de leur apparition dans les librairies, refaisant ainsi le chemin inverse de leur mode de dispersion dans le commerce, il sélectionne ces «achats à répétition» de livres selon des protocoles et des logiques spécifiques qui l'apparentent par certains côtés aux surréalistes. Les livres ne sont bien entendu pas achetés au hasard: pour chaque série, il s'agit de privilégier un auteur et une

publication qui a fait date – souvent l'auteur d'un seul livre – comme le fameux *Do it* de Jerry Rubin qui a, à sa manière, correspondu à un mouvement générationnel, celui des hippies et de son prolongement soixante-huitard. *La révolution sexuelle* en est un autre exemple qui fait apparaître son penchant pour les théoriciens que l'histoire n'aura pas retenus au nombre de ses représentants majeurs. Mais les choix peuvent se faire aussi de manière beaucoup plus joueuse, ressuscitant à travers les *displays* des caractéristiques importantes de la vie des auteurs comme le fait de vouloir présenter côte à côte deux piles de douze livres d'André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?* qui fait bien évidemment référence au vingt-quatre images par seconde du cinéma de l'époque. Se dégage alors une espèce de portrait en creux de l'artiste via l'agrégation de tous ces auteurs dont on comprend aisément qu'ils ont participé à sa constitution intellectuelle, à sa formation morale et politique mais aussi à l'édification de son goût. À l'inverse de la pièce de Prévieux qui tentait de réécrire la destinée de Madoff à la lumière des choix inconscients de ses livres fétiches, l'œuvre de Jacques André apparaît comme une composition très consciente de sa propre biographie via l'organisation des motifs livresques. Empruntant clairement à l'art de l'installation, à l'art conceptuel et à un surréalisme revisité, la pratique d'André croise le chemin de la littérature via un détour sculptural tout à fait probant: elle cherche à fusionner efficacement ces deux champs, à l'instar de l'écriture de Sebald, quand il apparaît que l'un des deux ne suffit plus pour appréhender le monde dans sa complexité.

1. Cf. Patrice Joly, «Derniers usages de la littérature», 02 n°67, automne 2013. Disponible sur: <http://www.zerodeux.fr/dossiers/derniers-usages-de-la-litterature/>

2. «l'univers, avec son élégante provision d'étagères, de tomes énigmatiques, d'inépuisables escaliers pour le voyageur et de latrines pour le bibliothécaire assis, ne peut être que l'œuvre d'un dieu.» Jorge Luis Borges, *La bibliothèque de Babel*, in *Fictions*, Folio, nouvelle édition augmentée, 1983, p. 73.

3. «En premier lieu la Bibliothèque est si énorme que toute mutilation d'origine humaine ne saurait être qu'infinimentale.» *Idem*, p. 78.

4. Lors de ses séjours à Arcosanti – communauté intentionnelle et village écologique fondé par l'architecte visionnaire Paolo Soleri dans les années soixante-dix au nord de Phoenix en Arizona – Aurélien Froment eut l'occasion de fréquenter la bibliothèque du centre d'accueil particulièrement riche d'ouvrages de science-fiction dont il emprunta certains exemplaires pour réaliser cette œuvre.

5. «Antique problème où j'insinue cette solution: la Bibliothèque est illimitée et périodique», Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 81.

6. «La SF est un sous-genre qui possède sa propre histoire formelle, laquelle est complexe, intéressante, et douée d'une dynamique propre qui, pour n'être pas celle de la grande culture (ou du modernisme), se trouve néanmoins inscrite dans un rapport complémentaire et dialectique avec cette dernière.» Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, tome 2: *Penser avec la Science-fiction*, chapitre 1: Progrès contre utopie ou Peut-on imaginer le futur?, Milo, p. 11.

7. Martine Carré, W. G. Sebald, *le retour de l'auteur*, Presses universitaires de Lyon, p. 48.

8. «En lui faisant expérimenter successivement le verbe et l'image, le texte le renvoie à deux réalités: celles de la tradition qui l'a construit comme lecteur et celle de son époque qui l'invite à se penser aussi comme spectateur. Les images, devenues facilement reproductibles et aisément manipulables, sont venues bouleverser le champ des pratiques culturelles. Elles s'imposent dans le monde et dans la fiction et appellent des comportements herméneutiques nouveaux.» *Idem*.



Julien Prévieux

Forget the money, 2011

Bibliothèque personnelle de Bernard Madoff, impressions jet d'encre et pièce sonore. Voix: Charlie Jeffery, dimensions variables /
 Personal books from the Bernard Madoff collection, inkjet prints, sound piece with the voice of Charlie Jeffery, variable dimensions.

The Last Uses of Literature II

By Patrice Joly

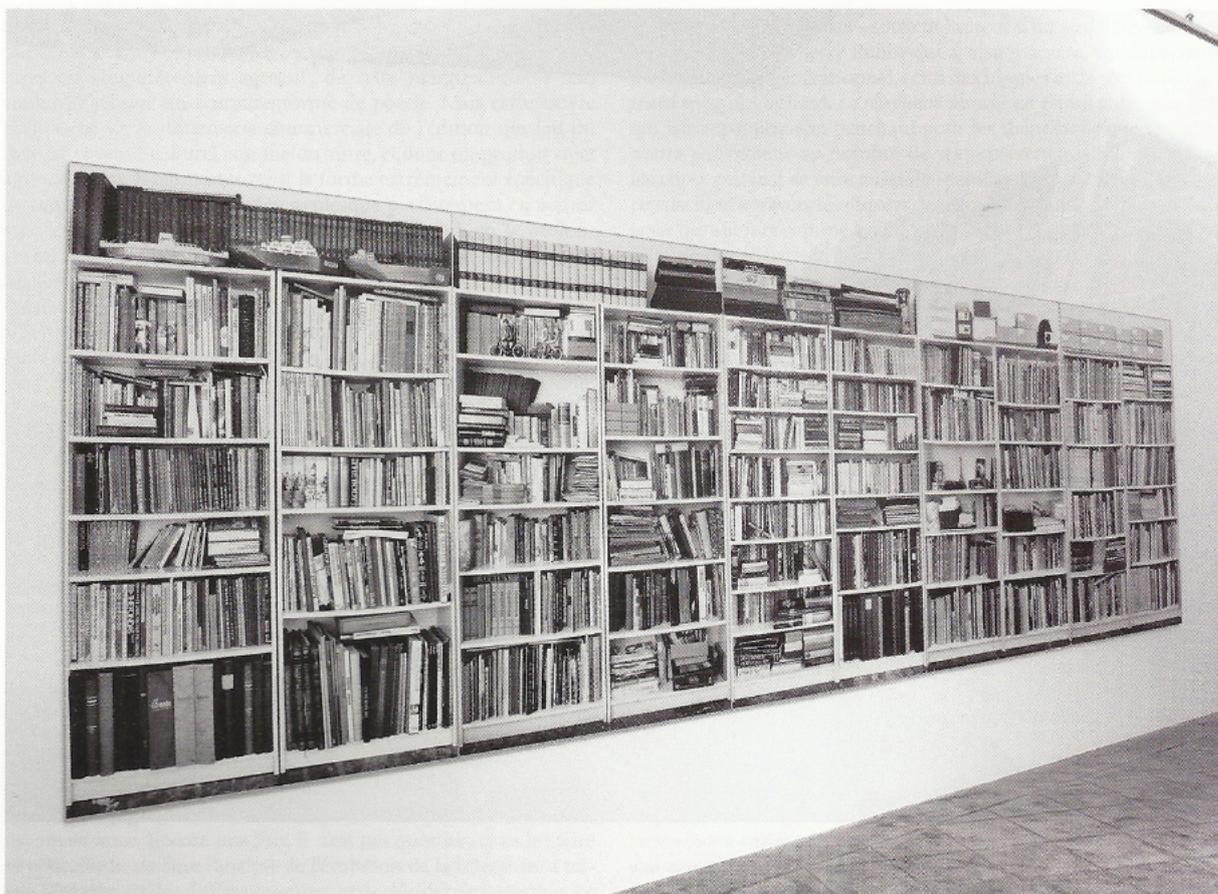
The first part of this series of essays about art and literature¹ staked out a line of thinking about the links between these two fields, using examples drawn from recent works and exhibitions. As far as the former are concerned, some tried to introduce a formal relation between the book as object and visual produc-

tion: the book is still a very important source of inspiration for young artists in productions in which it appears like a recurrent factor. Over and above the inclusion of books in complex installations—dealt with like any other material—the text is also being increasingly targeted by artists making it the nub of their interventions, by making it longer, distorting it, stripping it of its para-textual attire, and “re-aestheticizing” it (the new translation of Conrad’s *Heart Of Darkness* using the words of the artist Thu van Tran, and the “grooming” of the text of *Moby Dick* by Daniel Gustav Cramer are part of this trend where people want to intervene in a visual way in the actual body of the text). The issue of dovetailing the two fields is being raised anew by way of the moral question of the literary work and its general impact on creation, and its influence on a period: so it is with James Joyce’s *Finnegans Wake* which becomes the subject of a documentary by Dora Garcia about the *Joycean Society*, and Raymond Roussel, who inspired Duchamp and a whole generation of artists. As far as the exhibition is concerned, the example of “L’Image papillon” presented last summer at the MUDAM pinpointed the limit of a transcription from one field to another and the absence of any equivalent to Sebald’s practice of including imagery in the text.

In this second part we shall try to pursue this line of questioning by looking at the link between art and literature through accumulative practices involving its usual medium, the book, and its usual way of being stored, namely in libraries. These latter, be they public or private, gigantic or tiny, can

02 n°69

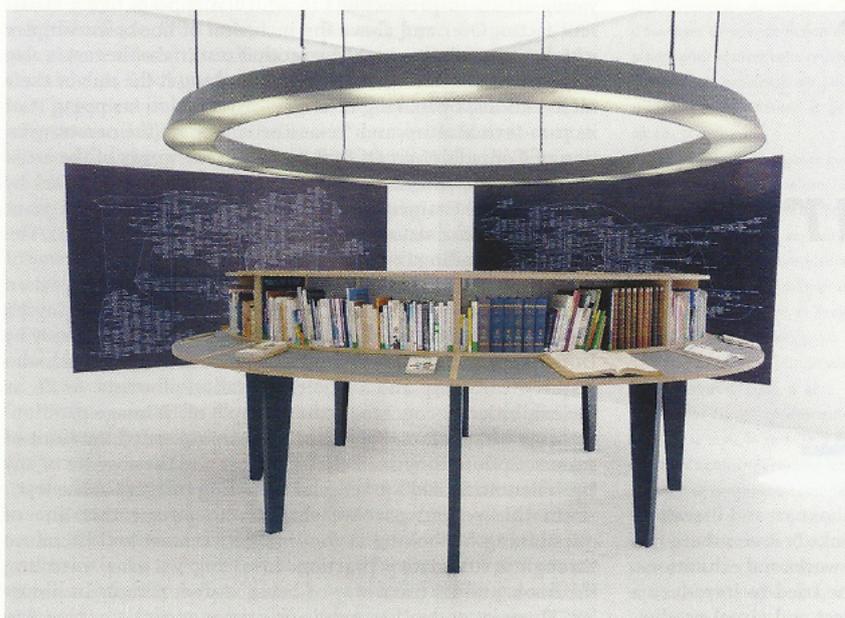
Printemps 2014



Hans-Peter Feldmann

Bookshelves, 1999

Série de 5 photographies N&B montées sur PVC, cadres aluminium / Set of 5 B&W photographs panels, mounted on PVC and aluminium frame. 190 x 130 cm claque / each, dimensions totales / overall size : 200 x 650 cm. Courtesy ProjecteSD, Barcelona.



Julien Prévieux

La totalité des propositions vraies (avant), 2009

Livres, bibliothèque, lustre et impressions jet d'encre / Books, book-case, ceiling light, inkjet prints, variable dimensions.

Essai
Art & literature

always lay claim to installation status and, thereby, to the rank of artwork. Because the library crystallizes many concerns ranging from the effective transmission of knowledge to the expression of forms of narcissism, by way of the re-invention of the autobiography and the use of the book as a motif, it is a complex object situated slap-bang in the middle of new artistic practices which are seeking to draw together two on the face of it very separate disciplines.

It would be an understatement to say that the whole of literature is haunted by the great library. *The Library of Babel*, the short story by Jorge Luis Borges published in 1941 in the mythical collection *Fictions*, is still the peerless acme of the genre, in which the bibliophilic imagination becomes exhausted by dizzy-making speculations. If this tale has enjoyed so much success and remains an absolute masterpiece still, this is perhaps because it summarizes the power of the book, and lends it its potential, as an infinite deposit of knowledge and un-knowledge, utopia and counter-utopia, truth and untruth: it is not so much the classical and dandy-like form of Borges's writing which gives it its strength as the fact that it contains things indefinable, at the same time as it gives us a tangible form of the infinite. Borges's oeuvre is forever asking the question about the origin and end of such a construction, and veers towards an overly metaphysical dimension.² The modernity of this oeuvre nevertheless lies in its very contemporary echo with the founts of knowledge that search engines and virtual encyclopaedias like Wikipedia have become. What the Argentinian master had imagined as only possibly stemming from divine power—the production of and access to knowledge in an almost infinite manner—, hardworking and inventive humanity has done its utmost to render as commonplace as the gesture of making yourself a cup of coffee before turning on your computer.

The deconstruction of the Babel myth through the power of the digital finds many an echo among artists, even if the fascination with these great spontaneous installations called libraries remains intact. With Hans-Peter Feldmann, for example, the *Bookshelves* depict, on a 1:1 scale, rows of books as can be found in the homes of most bibliophiles. With these photographs which identically—and in an almost tautological way, if we nevertheless except the black and white that symbolizes the past and overplays the relation to the archive—reproduce the “on-the-wallness” of shelves filled with books, it is the domestic, ornamental and eminently visual dimensions of the library which are emphasized all together. The German artist's praxis, which generally consists in collecting whole hosts of images that are “genetically” close, and then putting them together in albums and large installations which relieve them of any hierarchy by levelling their symbolic scope, recurs here in the planeness introduced by photography. The books, whose presence is now only signified by the rows of their spines from which the titles emerge, become the motif of these large serial compositions. The aestheticization that results happens to the detriment of the “organic” character of the library, thus altering its mythical dimension.

In going deeper into this demythologization, many artists make cuts and sections, re-create partitions, and break up the primary entity. So Aurélien Froment's *A Hole in the Shelf* (2006) proceeds from the same intention: the nothing if not factual title of the piece describes a rupture in the way it is organized and functions (but is not each and every library fated to experience this kind of paradox, by virtue of its very constitution?) without, however, dramatizing this “mutilation” the way Borges does in his short story.³ The artist has put back together a mini-narrative based on the books' titles in the manner of the game of consequences (also known as the “Exquisite Corpse” game), abandoning any principle of erudition in favour of a playful logic which creates a juxtaposition of two science-fiction books,

Robert Heinlein's famous *Tomorrow the Stars*, and another totally unknown one called *The Star Road*. In so doing he creates a thoroughly arbitrary new itinerary with an already “oriented” library, the one in Arcosanti.⁴ But the exquisite corpse is coupled with a loop which leads back to go. In the mission entrusted to the inquisitors to decipher the meaning of the Library of Babel, Borges also conjures up the idea of a circularity presiding over the arrangement of the shelving: the loop, just like the existence of a book summarizing the infiniteness of knowledge, is one of his obsessions.⁵ Froment's work responds to this in a light-hearted, larksome and even falsifying way (by including a phoney book made by the artist himself to make the loop operative): the lack of quality in the dog-eared books and their disrespectful comparison with the authors' fame is part and parcel of the demythologization of the Book by highlighting a library of a genre (sci-fi) which, until very recently, did not really enjoy the esteem afforded “great” literature.⁶

In Julien Prévieux's oeuvre the library has a central place, because two of his major works, *La totalité des propositions vraies (avant)* and *Forget the Money*, borrow its form. The former was shown at La Force de l'Art in 2009, and illustrates the risk of obsolescence run by publications which are situated on the sidelines of official scientificity. Reorganized as the artist sees fit—and he is not bound to respect the logic of instituted knowledge—, this library, made up of books which, in their day, were able to create an illusion about their degree of scientific relevance, re-constructs a sort of corpus of truth parallel to the official corpus responsible for conveying prevailing thinking. It sheds light on the difficulty for all knowledge and for all tools connected with knowledge to stay in the forefront, and at the same time it questions the mechanisms which govern these systems of logic validating established areas of knowledge. For these books which, on their publication date, were able to create illusions and appear like theoretical breakthroughs, the historical verdict is all the more fatal in their regard because the graphic design of their covers is singularly aggressive; from this unwanted marginalization there emanates a certain kind of poetry. But this work also talks about the commercial dimension of publishing which makes the book a cultural product like any other, and thus a product liable to lapse. We should also note the extremely specific form of this library with its UFO-like design making a perfect link with the publications it holds. By extending it, it responds to Feldmann's thinking about the library as an at once functional, symbolic and decorative object. Julien Prévieux's other piece is more recent and, in a way, much more closely tied to topical news, because it was produced in 2011, as a reaction to the Madoff affair. Like any wealthy person, this man who became the talk of the town by engineering one of the biggest financial swindles of all time, had a rather well-stocked library. After being forced to sell off all his possessions to pay back the victims of his colossal scam, his books were before long put up for auction, and the artist took an active part in those sales in order to create a work resulting entirely from the former trader's library. Madoff's “literary” choices are focused mainly on thrillers and bestsellers which, with hindsight, have something undeniably premonitory about them: *End in Tears*, *No Second Chance*, *The Investigation*, *White Shark*, and the like. In tandem with their linear presentation on shelves, by taking extracts from these books featuring the word “money”, the artist forms a constellation of clues from which one can only induce the reading of a drama foretold; in so doing, he sets himself up as an impromptu biographer of an exemplary destiny and radically renews the genre in hybridizing it by a successful shift through contemporary art.

Biography can be indisputably regarded as a not inconsiderable part of literature, at least in terms of volume, if not of acclaim. Once again, it is not a question, within the bounds of this

study, to make an analysis of the evolution of literature through the emergence of the different genres, nor come to any decision about the relevance of the biography as a literary genre: the biography and its inseparable counterpart, the autobiography, may nevertheless be regarded as being at the centre of the literary galaxy for many different reasons. Suffice it here to acknowledge that it meets many of the criteria which hallmark literature as a whole, where the degree of "fictionality" is perhaps the most important subject. What concerns us here is knowing how the two fields can be interwoven and mutually stimulate each other in a beneficial regeneration. If literature—Roussel, Joyce, Borges...—undoubtedly inspires artists, the reverse is much less blatantly obvious. Sebald's method trying to incorporate the image in the body of the text remains pretty isolated and appears like the avowal of the seminal societal and cognitive significance of this latter, but also as the desire to increase the possibilities of writing. If the Anglo-German writer includes in his narratives images which interrupt the verbal sequence, this is because these latter no longer act as a "reinforcement of the word, but replace it".⁷ The Sebald text takes note of the inadequacy of literature when it comes to absorbing the complexity of the world and the need to re-introduce into it those foreign bodies, no less, which we call images. In so doing, he accomplishes—or gets the reader to accomplish—nothing less than a mutation in the sense that he gets him to shift from the stage of the "simple" reader to that of the reader-cum-spectator.⁸

Among the many facets of Jacques André's work, his reconstructions of stocks of books have a very special place. The Brussels artist is not content to purchase, on a massive scale, copies of books that have gone out of circulation, in order to re-create the original conditions of their appearance in bookshops, thus retracing the reverse path of their manner of dispersal in shops. Rather, he selects these "repeated purchases" of books in accordance with specific procedures and systems of logic which liken him, in certain ways, to the Surrealists. The books, needless to say, are not purchased haphazardly: for each series, it is a matter of singling out a preferred author and a publication that made its mark—often the author of a single book—like Jerry Rubin's famous *Do It*, which, in its own way, tallied with a generational movement, that of the hippies and its May'68 extension. *La révolution sexuelle* is another example which brings out its penchant for those theoreticians whom history would not retain among its major representatives. But choices can also be made in a much more playful way, reviving through displays certain important characteristics of the lives of authors, like the fact of wanting to present, side by side, two piles of twelve books by André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* which, obviously enough, makes reference to the twenty-four frames per second of films of the day. There thus emerges a sort of portrait, in the negative, of the artist by way of the aggregation of all these authors in whose regard we easily understand how they have taken part in his intellectual formation, as well as in his moral and political formation, not forgetting the edification in his taste. Unlike Prévioux's piece, which attempted to re-write Madoff's destiny in the light of the unconscious choices of his fetish books, Jacques André's œuvre seems like a very conscious composition of his own biography by way of the organization of book-related motifs. Obviously borrowing from installation art, Conceptual Art and a re-visited Surrealism, André's praxis overlaps with the path of literature via a thoroughly convincing sculptural detour: this is an example of a praxis which is seeking to effectively merge these two fields, like Sebald's writing, when it appears that one of the two is no longer enough to grasp the world in all its complexity.

1. Cf. Patrice Joly, "The Last Uses of Literature", 02 n°67, autumn 2013. Available at: <http://www.zerodeux.fr/dossiers/derniers-usages-de-la-litterature/>

2. "... the universe, with its elegant endowment of shelves, of enigmatic volumes, of indefatigable ladders for the voyager, and of privies for the seated librarian, can only be the work of a god." Jorge Luis Borges, *The Library of Babel*, in *Fictions*, New York, 1962, p. 81.

3. "... the Library is so enormous that any reduction undertaken by humans is infinitesimal." *Idem*, p. 85.

4. During his stays at Arcosanti—an intentional community and ecological village founded by the visionary architect Paolo Soleri in the 1960s north of Phoenix in Arizona—Aurélien Froment had a chance to spend time in the reception centre library which is particularly well-stocked with science-fiction works, copies of some of which he borrowed to produce this work.

5. "I dare insinuate the following solution to this ancient problem: *The Library is limitless and periodic*", Jorge Luis Borges, *op.cit.*, p. 81.

6. "SF is a sub-genre with a complex and interesting formal history of its own, and with its own dynamic, which is not that of high culture but which stands in a complementary and dialectical relationship to high culture or modernism as such." Fredric Jameson, "Progress versus Utopia; Or Can We Imagine the Future?", in *Science-Fiction Studies*, vol. 9, 1982, p. 149.

7. Martine Carré, W. G. Sebald, *le retour de l'auteur*, Presses universitaires de Lyon, p. 48.

8. "By making him experiment successively with the word and the image, the text refers him to two realities: that of the tradition which has constructed him as a reader and that of his day and age which invites him to think of himself as a spectator. The images, which have become easily reproducible and easy to manipulate, have upset the field of cultural practices. In the world and in fiction, they impose and summon new forms of hermeneutic behaviour." *Idem*.

Jacques André

ARTERS, 2002-2013

Achats à répétition, tentative d'épuisement et de reconstitution des stocks effectués entre 2002 et 2013, étagères en pin et sapin massif / *Repeated purchases, in an attempt to deplete and re-constitute stocks made between 2002 and 2013, shelves of solid pine and fir*. 190 x 344 x 30 cm.

Essai
Art & literature

PAROLES D'ARTISTE **AURÉLIEN FROMENT**

« 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 Motive 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, tlj 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**

AURÉLIEN FROMENT : LE MONDE COMME KINDERGARTEN

PAR CÉDRIC AURELLE

— L'exposition d'Aurélien Froment « Fröbel Fröbeled » consacrée à Friedrich Fröbel, un pédagogue allemand du XIX^e siècle ayant développé une méthode visionnaire d'éducation pour les enfants, trouve un écho particulier dans l'écosystème de la Villa Arson, à Nice, un centre d'art adossé à une école.

Dans ce contexte poreux, Aurélien Froment opère plusieurs glissements tant dans les fonctions du lieu que dans celles de ses acteurs. La signature magnifiée de Friedrich Fröbel, qui accueille le visiteur sur la première cimaise et évoque ce tic actuel des organisateurs d'expositions visant à faire valider par des artistes morts leurs projets de monographies, mime d'emblée l'artiste en curateur et le centre d'art en musée. *Fröbel Fröbeled* est ainsi le projet de Fröbel par lui-même dont la signature vient recouvrir le véritable auteur de l'exposition, Aurélien Froment. Car ce titre aurait bien pu être *Fröbel Fröbeled Fromented*, Fröbel par Fröbel par Froment, à savoir un jeu de mises en abymes, que l'on retrouve dans tous les niveaux de l'exposition et que la première pièce, la *Boîte de Fröbel*, érige en postulat. Disposée sur une table à l'amorce du parcours, cette boîte à jeu en bois contient l'ensemble des *Spielgaben* (« dons de jeu ») créés par Fröbel afin de permettre aux enfants de s'adonner à des activités d'éveil reposant sur la manipulation de formes primaires : cubes, cylindres, sphères, bâtonnets, pelotes de laine... Ces différents « dons » sont repris et présentés chacun sur une table, une dizaine au total, soit un déploiement de la boîte et de ses possibilités dans l'espace d'exposition transformé dès lors en grande boîte. Sur les cimaises dialoguant avec les tables sont accrochées des photographies réalisées par l'artiste, qui sont autant de combinaisons, de possibilités d'interprétations des « dons ». Des bâtonnets réunis par une extrémité deviennent un dôme géodésique ; le soleil observé à travers une feuille percée de trous de différents diamètres produit son négatif, un ciel étoilé ; des dominos empilés forment une chaise ; une sphère éclairée latéralement pourrait être la Lune... et de l'argile modelée recèle toutes les épiphanies du monde, plaques incisées, vases, représentations végétales, animales ou humaines. Ce sont ainsi quelques formes d'une simplicité biblique dont le visiteur réalise, soit par ses propres manipulations, soit par les interprétations de l'artiste, l'infini des possibilités qu'elles contiennent : du fossile au cosmos, des productions de l'industrie aux démonstrations de la science, en passant par les manifestations de l'art..., c'est le monde entier qui est contenu dans une boîte à jeu. L'oscillation entre les formes posées sur les tables et



Aurélien Froment, *Fröbel Fröbeled*, 2013, détail. Courtesy de l'artiste et des galeries Marcelle Alix (Paris) et Motive Gallery (Bruxelles).
Photo : Villa Arson / Jean Brasille.

leurs projections en images produit un écart dans lequel la figure du visiteur se dissout entre l'enfant inscrit à l'école du jeu et le spectateur contemplant les produits de la main et de l'intelligence, abstraits dans la neutralité des photographies.

Par contraste, des peintures et gravures empruntées au Musée Chéret de Nice, illustrant les sciences de l'éducation ainsi que des prises de vue du village d'où Fröbel est originaire en Thuringe, font saillir de la blancheur irréaliste du centre d'art les aspérités de réalités historiques et culturelles. On croisera ainsi un monument commémoratif à Fröbel, un paysage, une fleur... ou une structure à escalader pour enfants rappelant un grand Sol LeWitt. Un clin d'œil en retour à cette grille omniprésente dans l'exposition, depuis l'intérieur de la boîte de Fröbel, en passant par le revêtement des tables, et jusqu'au plan même de l'exposition qui s'inscrit parfaitement dans la Galerie Carrée de la Villa Arson, dont le plafond divisé en larges caissons de béton semble offrir à l'artiste une trame se surimposant naturellement à son projet. Ainsi que le rappelle Aurélien Froment, nombre d'artistes fondateurs de la modernité en Europe du Nord ont eu une éducation basée sur les principes de Fröbel et ont manipulé ses boîtes. La modernité trouverait ainsi son origine sur un terrain de jeu, celui de l'expérience par la manipulation de formes simples qui contiendraient le monde entier. *Fröbel Fröbeled*, c'est le Monde comme *Kindergarten* et le centre d'art à l'école du jeu. ■ 

FRÖBEL FRÖBELED, AURÉLIEN FROMENT, jusqu'au 9 juin, Villa Arson, Salle Carrée, 20, avenue Stephen Liégeois, 06100 Nice, tél. 04 92 07 73 73, www.villa-arson.org

19th Biennale of Sydney Review

After casting an eye over the Biennale of Sydney's website 'exhibition overview' and perusing the list of 'stakeholders' — that unlovely word which conjures dawn raids on vampires — this writer jotted down some preliminary notes before setting foot in one of the five Biennale venues. They went like this: "In Mediaeval villages people were greatly entertained — nay dazzled — by sword swallows, fire eaters, jugglers and the like." If we are prepared to look at the Biennale in the same light we might enjoy much of it.

There is also the issue of its title — a fragment of a quote from Irish playwright George Bernard Shaw: "Imagination is the beginning of creation. You imagine what you desire, you will what you imagine and at last you create what you will."

Soaring up the glass lift to level three of the Museum of Contemporary Art and viewing the harbour whose beauty remains untarnished would put anyone in a receptive frame of mind. In fact the viewer's subliminal perspective on the world at large plays a large part in calibrating responses to unfamiliar art works. Who knows what the French writer Stendhal was thinking just before he encountered Giotto's frescoes for the first time in Florence in 1817 and was famously overcome by dizziness and heart palpitations — henceforth giving rise to the term Stendhal Syndrome: a hyper-response in the presence of sublime art — and perhaps nature?

No-one will claim sublimity for the offerings in this Biennale, but it is impossible to overestimate the sheer physical loveliness and aesthetic surprise of many of the works. Words are not going to do justice to the experience in some cases. In fact words — too many of them — have set up barricades around works that need no special introduction or explanation.

The postmodernists talked and wrote about art, until the art itself — to quote writer Howard Jacobson — was "worded away". In fact, Howard Jacobson had plenty to say about the forced acquiescence of the visual to the postmodern world of the word-smith. Writing "Is that art I hear?" in the Independent Monthly, in August, 1993 he tells us how

words got their revenge at the end of the 20th century and painting went up in smoke. "Words were the first thing modernism told us to evict when this hopeful [20th] century began. No more narrative, it said. No more anecdote ... Art does not tell stories." American painter, Ad Reinhardt felt the same way. The one aim of 50 years of abstraction, he tells us "is to present art as art and as nothing else ... making it purer and emptier ... non-figurative, non-imagist, non-expressionist, non-subjective".

What Reinhardt did not add to "his list of subtractions" said Jacobson, "because he didn't know it was coming, was non-visual ... But as in politics, so in art: begin a cleansing process on ideological grounds and you cannot control what gets thrown out. Nor should you be surprised, once you have achieved your spotless vacuum to see the first refugees come straggling back, a shadow of themselves maybe, but vengeful. Words, words, words. Troupes of them. And not innocently anecdotal anymore. They've been behind the wire too long for that. The Gulags have knocked all zest for naïve narration out of them."

There remains an echo of tedious explanation in the Biennale website's "Secondary Education Kit" which has its own glossary for the words: "white cube", "site-specific", "patriarchy", "hegemony", "ideologies", "utopias", "situationism", "Marxism", "capitalism", "commodification" and "aesthetics". All very depressing. We might recall that "aesthetics" was the naughty word that was told to go and stand in the corner of the art-world classroom in the 1970s. Has anyone given it permission to sit down at its desk yet? One asks. "Craft" was made to wear the dunce cap too. So it comes as wonderful surprise to see so much of both in the 2014 Biennale.

Belgian born David Claerbout has projected a slow-moving black and white video tableau called *The Quiet Shore* in a darkened room whose floor has been given a mirror shine. Each hovering image is thus reflected in reverse. The scenes show people — young and old — in close up on the shoreline of the Brittany coastline. The video is mesmerising and induces a kind of unexpected meditation, like tracing a single cloud as it disintegrates across a skyline.

Australian Bindi Cole's colour video installation resonates with three words endlessly repeated by a grid of memorable faces — all strangers to each other: "I forgive you ... I forgive you ... I forgive

you.” It was unexpectedly moving. In tandem a sky-coloured panel encouraged visitors to write words on cloud-shaped slips of paper. These had accumulated like wind-swept confetti, and attracted as much attention as the video.

New York artist Roni Horn has created the most convincing tromp l'oeil this writer has ever encountered. Our associations with water have primal origins and there is something riveting — almost unnerving — in seeing her pure, transparent, solid glass vessels in various shades of blue up close, and yet remaining unconvinced of their materiality.

Perhaps the most ambitious video is the Swiss artist Pipilotti Rist's 6-channel video *Mercy Garden Retour Skin* (pictured above) which is projected around three of the four walls of an entire room. Floor pillows have been provided for those sufficiently enchanted to stay the fourteen minutes. The sheer scale of the undertaking and vivid — even visceral — Eden-like scenes of sky, clouds, undersea, fields of flowers and forests, which dissolve into each other, make this a memorable offering.

Glasgow artist Jim Lambie has transformed another room at the Museum of Contemporary Art into a shining surface of carefully regimented lines of colour using vinyl tape. The material is modest enough, but the effect is dazzling. As you walk across it you have the sensation that you are traversing a vertical art work — like a fly on a wall. Momentarily your world is upended.

For this writer the big discovery was a second journey, embarked on imaginatively and triggered by the haunting black and white photos by French-born Aurélien Froment. This series called *Tombeau de Ferdinand Cheval* was taken at a strange fairytale palace of sorts located in the Hauterives in southeast France. Ferdinand Cheval was a rural postman who spent 33 years building an organic structure, called *Le Palais idéal* using stones he collected on his rounds and which he bound together with lime, mortar and cement. The Palais mixes styles and motifs from Christianity to Hinduism, and not surprisingly suggests the grotesques of Mannerist Italy. His imagination was fired by the images of far-away places he saw on the postcards he delivered on his rounds and his work was of interest to artists like Picasso to Max Ernst.

The catalogue notes sensibly that “Froment's photographs are a visual inventory of sorts, isolating elements of the palace and, through this pro-

cess, transferring them back to the medium that originally inspired Cheval – photographic reproduction.”

There may be some unnecessarily esoteric pieces in this Biennale but its director Juliana Engberg can be certain that there is enough magic here, thanks to a barrage of sophisticated technologies and their engagement with history, mythology, science, archaeology, pop culture and traditional crafts, to appeal to the widest possible audience.

Aurélien Froment À Cheval

Présenté par Véronique Terrier Hermann

Avec sa série de photographies sur le Palais du Facteur Cheval, Aurélien Froment nous balade quelque part entre les vellétés encyclopédiques du 19^e siècle, telle la *Scienza dell'arte* de Giovanni Morelli (ensemble de dessins de mains et de pieds des peintures pour une anatomie comparée en histoire de l'art), et le vaste inventaire des sculptures du monde entier, magnifiées et mémorisées par la photographie pour le *Musée imaginaire de Malraux* (1947), sans oublier les planches photographiques du bertillonage et autres projets de recensement photographique.

La méthode choisie est celle de l'indexation et du relevé systématique des éléments, des sculptures, des extrémités, en fait de tout ce qui fait saillie, jaillit de la masse, de l'architecture du Palais d'Hauterives.

L'esthétique, pour sa part, semble empruntée à celle de Jacques-André Boiffard, lorsqu'à force de cadrage serré, gros plan, ombre et lumière, il fait surgir de nulle part un objet rendu dans toute sa particularité, sa vilénie, « le gros orteil » (Bataille, Documents, n° 6, 1929).

Toutefois, ici, le drap noir de la chambre photographique s'inverse et s'enroule autour des objets afin de les déposséder de leurs attaches. Nus, seuls, affrontant notre regard, ils semblent toutefois se moquer d'une possible reconnaissance. Tour à tour lion/singe, pieuvre/serpent, cheval/chèvre, etc., ils apparaissent figés dans un entre-deux, comme si la photographie les avait surpris au milieu de leur mutation.

Ainsi arrachés du réel de leur profusion, ces indices, figures, mutants, nous donnent une vision inédite de l'iconographie du Facteur Cheval et témoignent de son monde fait d'obsessions et d'imaginaire. Mais, à la fois, Aurélien Froment souligne à quel point ils échappent à la verbalisation, à notre mémoire de visiteurs et peut-être même à l'entendement.

With this series of photographs about the Palace of Facteur Cheval, Aurélien Froment takes us somewhere between the encyclopedic impulses of the 19th century, such as Giovanni Morelli's Scienza dell'arte (a set of drawings of hands and feet from paintings, for a compared anatomy in art history), and the vast inventory of sculptures from all over the world, magnified and memorized through photography for Malraux's Imaginary Museum (1947), or again Bertillon and his photographic plates, or other photographic census projects. The method chosen here is cataloguing, and the systematic summary of elements, sculptures, extremities, actually, of anything that protrudes, springs out from the mass, the architecture of the Hauterives Palace.

Their aesthetic quality seems borrowed from that of Jacques-André Boiffard, when he uses close-ups, shade and light to reveal the distinctive features, the vileness of objects, "The Big Toe" (Bataille, Documents, n° 6, 1929). Yet, here, the black cloth of the photographic view camera is reversed and rolled around the objects in order to remove their strings. Bare, alone, confronting our gaze, they nonetheless seem to mock any possible form of recognition. In turn lion/monkey, octopus/snake, horse/goat, etc., they seem to be frozen in an inter-space—as if photography had caught them by surprise during their transformation.

Thus snatched from the real of their profusion, these signs, figures, mutants, give us an original vision of Facteur Cheval's iconography and bear testimony to his world of obsessions and imagination. Yet, Aurélien Froment shows how these are immune to verbalization, to our memory as visitors, and maybe even to any form of understanding.



Est



Ouest



Nord ouest



Nord



Sud



Sud



Quest

En direct de la 55^e Biennale de Venise

Dépêche 2 de nos cor-
respondants Preston
Thayer et
Marjorie Och

La 55e Exposition internationale d'art - la Biennale di Venezia - ouvre cette semaine. Comme par le passé, les œuvres d'art sont regroupées. Il existe de nombreuses représentations nationales (essentiellement situées dans les Giardini Pubblici), et une foule d'événements « collatéraux » saupoudrés dans toute la ville. L'événement principal, celui que la critique ausculte en priorité, est une grande exposition mise en place par un commissaire nommé par le président de la Biennale.

En 2011, la commissaire Bice Curiger avait emprunté trois Tintoret à l'Accademia pour ancrer la Biennale de Venise de son environnement et pour ouvrir un débat sur les rapports de l'art avec le temps et le lieu. Cette année, le conservateur Massimiliano Gioni ouvre avec les dessins hermétiques du psychanalyste Carl Jung et des dessins de cartes de tarot dus à l'ésotérique Aleister Crowley, signalant l'accent mis dans cette Biennale sur l'intérieur, le caché, l'invisible.

Ces ensembles de dessins introduisent également l'utilisation systématique du travail en séries - il y a ici bien plus d'objets que nous ne sommes habitués à en voir dans les expositions d'art contemporain. Gioni organisé son spectacle autour du concept de Palais encyclopédique, et le visiteur se déplace du monde naturel vers l'artificiel, de l'invisible (spirituel, mental) au visible. Comme le titre l'indique, il s'agit d'une exposition de grande envergure, englobant une bonne partie de l'art populaire du XXe siècle et l'art brut, en plus de l'art contemporain dont la Biennale est coutumière.

L'accent mis sur l'art brut suggère un manque de confiance dans l'art contemporain. Où est l'art qui réagit aux crises politiques actuelles, à l'implo-

sion de la zone euro implosion, aux menaces terroristes persistantes ? D'après les choix présentés ici, on pourrait penser que les artistes contemporains ont renoncé à s'engager. On chercherait en vain des réponses à la crise du logement dans les modèles en carton des années 1950 de l'agent d'assurance viennois Peter Fritz.

Il y a une ambiance de « cabinet de curiosités » dans la plupart des sélections, et le sentiment que nous sommes dans un musée temporaire plutôt que dans une « Kunsthalle ». Cela s'explique en partie parce que la conception des espaces est beaucoup plus muséale que par le passé : le « cube blanc » que constituent les murs bruts de l'Arsenal est particulièrement éloquent.

Et la présentation des cahiers de brouillon de Shinro Ohtake dans de grandes vitrines de verre éclairées par la lumière crue de tubes fluo semble délibérément conçue pour évoquer une présentation anachronique d'histoire naturelle. L'ambiance de musée est soulignée par le nombre d'œuvres de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle, et par celles qui abordent la question de la mémoire.

L'œuvre la plus forte dans cette veine est L'idée de Camillo d'Aurélien Froment (2013). Froment (né en 1976 à Angers) propose la vidéo d'une experte en mémoire sur la scène du Teatro Olimpico de Vicence. Elle récite un historique des stratégies mnémotechniques, comprenant le Théâtre de la mémoire, une architecture mentale utilisée pour emmagasiner des idées, dans le but d'une récupération ultérieure (sa récitation est évidemment faite de mémoire).

La France est bien représentée ici (ce qui est légitime en tant que lieu de naissance de l'Encyclopédie), des peintures mystiques de l'artiste brut Augustin Lesage (1876-1954) à la vidéo de Laurent Montaron (2011) sur la manière dont la technologie amoindrit notre capacité à visualiser des idées absentes.

Par moments, l'accent mis sur la dimension encyclopédique se fait au détriment du potentiel critique des œuvres individuelles, mais l'expérience d'une déambulation au milieu de dizaines, voire de centaines d'images enseigne d'autres leçons. Ainsi, l'artiste italienne Linda Fregni Nagler offre avec La Mère cachée près d'un millier de photos trouvées de bébés et de jeunes enfants, dans lesquelles l'image de la mère est présente mais partiellement effacée.

La simple abondance de ces photos (allant des daguerréotypes à des tirages modernes aux sels d'argent) est dérangement. Comme dans le cas des répétitions obsessionnelles de nombreux artistes bruts, la décision de Nagler d'énumérer « ad nauseam » suggère un courant profond au fond de chacun d'entre nous, notre soumission, en tant que voyeurs, à l'expérience visuelle. La vidéo d'Ed Atkin sur la maison débordant d'art d'André Breton nous rappelle que « l'énergie des images doit être dispersée. »

Le Palais 'encyclopédique débute avec les dessins de Carl Gustav Jung et les photographies de JD 'Okhai Ojeikere cataloguant les coiffures des femmes nigérianes. Il se conclut par un ensemble de tiges en bronze de Walter De Maria. En fin de compte, semble dire Gioni, nous pouvons voyager dans des endroits exotiques et explorer nos pensées les plus intimes, célébrer l'ésotérisme et l'occultisme, mais les vérités éternelles de la mesure et des proportions demeureront. Faits d'un matériau durable et usinés avec une grande précision, les cylindres de De Maria sont disposés sur le plancher de la galerie comme un alignement de colonnes. Gioni ne nous laisse pas à la sortie d'un palais, mais à l'entrée d'un temple grec.



Aurélien Froment, *L'idée de Camillo*, vidéo, 26'18", 2013. Photo Marjorie Och.

■ PROSPECTIF CINÉMA

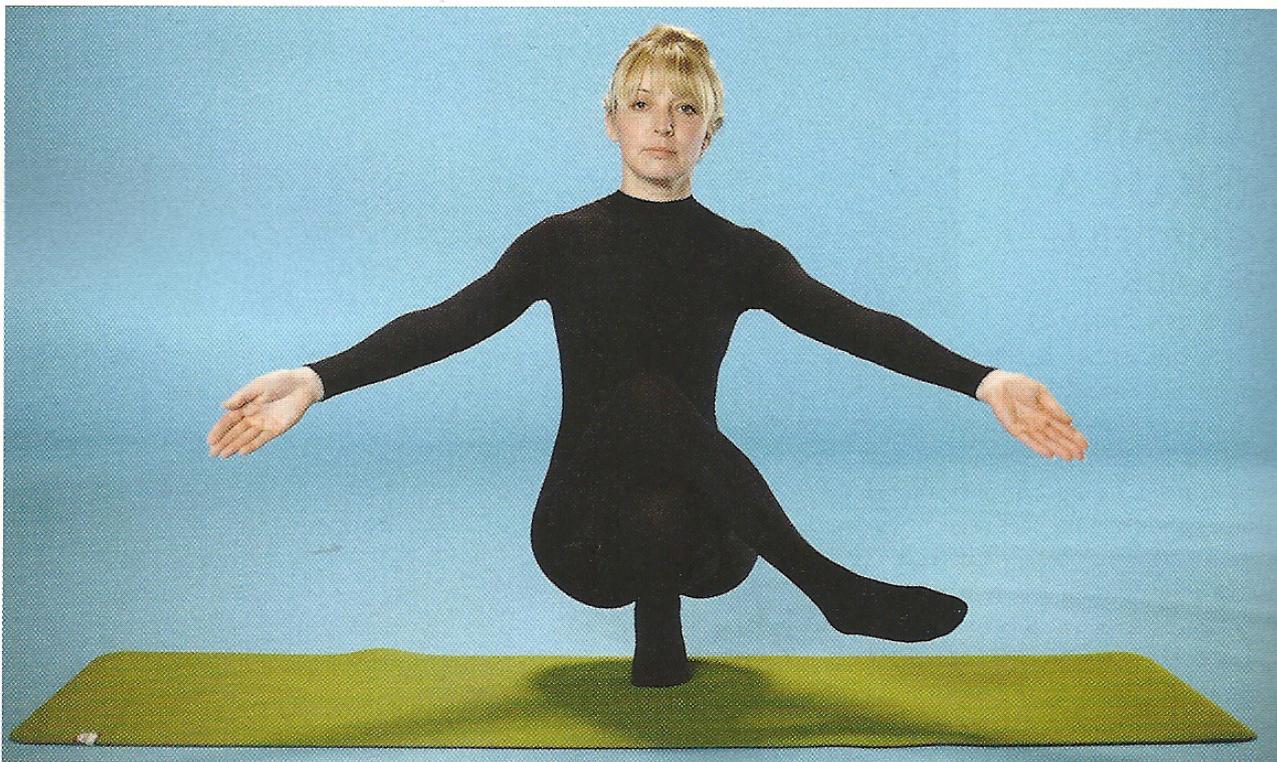
AURÉLIEN FROMENT

27 JUIN, 20H, CINÉMA 1

Aurélien Froment interroge le lien entre les mots et les images, en s'intéressant notamment à la perception subjective de chaque individu. Dans son film *The 2nd Gift*, l'artiste explore le répertoire de formes géométriques d'un jeu conçu par le célèbre pédagogue allemand Friedrich Fröbel (1782–1852), inventeur du concept de jardin d'enfants, et qui aurait influencé des artistes et des architectes tels que Frank Lloyd Wright, Mondrian ou Le Corbusier. Cette relecture des formes et de leur capacité à générer une œuvre est aussi un fil rouge du film *The Apse, The Bell and The Antelope*, qui nous guide à travers la ville d'Arcosanti, imaginée par Paolo Soleri dans le désert de l'Arizona. ✕ (VOIR P 78)

■ 20H CYCLE
SERRA – ALONSO (C2)

Sin título (Carta para Serra)
(2011, 23') et *Fantasma*,
de Lisandro Alonso (2006, 63').
6€, TR 4€, GRATUIT LP*
(VOIR P 79)



ET TOUJOURS → EXPOSITIONS : MIKE KELLEY JUSQU'AU 5 AOÛT – L'IMAGE DANS LA SCULPTURE JUSQU'AU 5 AOÛT – SIMON HANTAÏ JUSQU'AU 2 SEPTEMBRE – LORIS GRÉAUD JUSQU'AU 15 JUILLET + MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE : COLLECTIONS PERMANENTES / ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE 1905 À NOS JOURS –

Art in Review - 'Mind is Outer Space'

One of the summer's better gallery group shows is this presentation of some two dozen works in various mediums by 17 artists organized by Loring Randolph and Alice Conconi, director and associate director at Casey Kaplan. The title implies either that the human brain is the greatest, most infinite unknown or that all ideas drift about the universe until someone gives them form. Most works here vacillate between these readings, suggesting that they may belong to the same continuum.

Aurélien Froment's exquisite video, "Second Gift," sets the stage with its exploration of the second of the 12 children's toys, called gifts, devised by Friedrich Froebel (1782-1852), the German educator who invented kindergarten. Gift 2, as it is known, features a frame from which hang a cube, a sphere and a cylinder, all made of wood. They look a bit like planets — a recurring motif here — but, as the video explains, are used by teachers to give young children a sense of the interconnectedness of geometric forms, materials and, by implication, everything in the world.

The video is a useful lesson in looking at a show full of conundrums: mysterious presences, objects and juxtapositions as well as abrupt shifts in scale or implication. Navid Nuur's image of an intergalactic expanse, printed on a rug, hangs near a 10-minute slide- projection-like HD video by Josh Tonsfeldt that seems to follow one family's life, **[BLAAAAAAAAANK]** Markus Amm, Maaike Schoorel and Gino De Dominicis, or the implied supernatural beings in Hao Liang's series of enticing illustrations on silk of Chinese poetry.

After pertinent contributions by Matt Hoyt, Mark Barrow, Haris Epaminonda and others, Mr. Froment rounds out the show with three photographs that suggest ancient sculpture but are details from "The Ideal Palace," an immense work of outsider sculpture/architecture that Ferdinand Cheval (1836-1924), a postman, built over several decades beginning in 1879, in Hauterives, France.

Roberta Smith

Welcome to His Palace: How Venice Biennale Curator Massimiliano Gioni Is Making Everything Work for Him

And taking on the very nature of big international art exhibitions

By **Sarah Douglas** | 6/03 11:26am

Facebook | 102

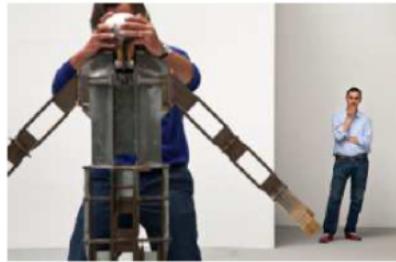
Twitter | 38

LinkedIn

Pinterest

Reddit

Email



Gioni preparing the exhibition. (Photo by Francesco Galli, courtesy la Biennale di Venezia)

The Venice Biennale was the last place I expected to encounter the Hodag. If you attended elementary school in Wisconsin, as I did, you learned about this mythological monster, a hybrid frog-elephant-dinosaur with clawed feet and a spear-like tail. It resided, according to a late-19th-century hoax, in the city of Rhineland, in the woodsy region that downstaters call "up north." The Hodag is mentioned on a wall label in the Biennale, next to a cabinet full of woodcarvings—some of animals, others of fantastical beings—by Levi Fisher Ames, who toured his curious carvings around Wisconsin in the 1880s.

Mr. Ames is one of dozens of so-called outsider artists in "The Encyclopedic Palace," the 55th edition of the Biennale, curated by Massimiliano Gioni, associate director at New York's New Museum. "People might say it's the thrift-store biennial," he told *The Observer* in an interview in late April, "because there's a lot of found material." Like 387 model houses by the Austrian Peter Fritz (1916-92), found by two artists in a junk shop in 1993.

Mr. Gioni's remarkable exhibition, which opened to the public on June 1, traces a line from Carl Jung's *Red Book*, completed in 1930, an attempt to document a personal cosmogony through the illustration of visions, to Ryan Trecartin's videos, completed earlier this year, attempts to envision "post-humans" evolved from animations. A significant portion of space is given over to figures obscure and, in the case of nearly a third of the show's artists, deceased.

When a familiar name appears, the artist is often represented not by a signature work but by an outlier. Carl Andre is not here in the form of a grid of metal slabs on the floor, but rather by an 100-part work on paper, *Passport*—a representation of ideas that were preoccupying him in 1970, when he made it. Had its owner been willing to lend it, there would have been a just-as-offbeat inclusion by the late Mike Kelley: an idiosyncratic taxonomy of found objects ranging from business cards to pornography. Throughout the show, Mr. Gioni said, "there is a confusion about who is an artist and what is an artwork. The Kelley would have made that more explicit."

(The owner of the Kelley piece, Los Angeles-based collector Kourosh Larizadeh, told *The Observer* that for a number of reasons, including his mourning the recent death by suicide of the artist, who was his friend, he was not able to accommodate the loan of the more than 10,000 objects, including a film, that constitute *The Harems* (1993-2012), an 18-part work that the artist, he said, intended to be shown as a single piece.)

About halfway through "The Encyclopedic Palace" is the piece that gives the show its title, a scale model of a skyscraper by the Italian-American Marino Auriti, who worked on his magnum opus beginning in the 1950s after retiring from an auto body shop. It was meant to contain all the world's knowledge; he envisioned it installed in Washington, D.C.

Mr. Gioni's underlying theme—the quixotic attempt to know, and to categorize, everything—brings to mind a scene from Don DeLillo's 1997 novel *Underworld*, in which the protagonist is conversing with an artist friend:

"I don't read philosophy."

"I read everything," I told her.

She looked at me with something like renewed surprise.

It's a theme well suited to the Venice Biennale, where attempts to see everything—the curated show, as well as 88 national pavilions and 45 collateral events scattered throughout the city—can result in taking in exactly nothing, never mind retaining any of it. The very experience of Venice during the Biennale's preview days is a frenzied one, with the heaving lines for the vaporettos, the water taxis that, even if you could get one (the ultra-wealthy hire them for the week, greatly reducing what's available for ordinary folk), run you a hundred euros for a five-minute ride, and the texts, e-mails and phone calls imploring you to see this or that project in this or that palazzo down a dizzying maze of alleys you're unlikely to emerge from without getting lost several times. Mr. Gioni compared it to a Ryan Trecartin video.



Ryan Trecartin, 'Not yet titled,' 2013. (Photo by Francesco Galli, courtesy la Biennale di Venezia)



Peter Fischli and David Weiss, 'Plötzlich diese Übersicht (Suddenly This Overview),' 1981. (Photo by Francesco Galli, courtesy la Biennale di Venezia)

If not quite encyclopedic, Mr. Gioni's show is certainly well populated. It has 158 artists, twice as many as the last two biennales. "The easiest thing I could have done," Mr. Gioni said back in April, "was shrink the show to 30 or 40 artists, and give them more space. I thought a lot about that possibility, but then I thought, that's a bit lazy. And then it becomes a hierarchy—my top 40." A side effect of curating exhibitions like the Biennale is that you inadvertently become a tastemaker and, obliquely, a market maker. "So," he said, "I decided, let's make it bigger."

A subtheme running through the show is memory. A video by French artist Aurélien Froment has a woman describing Giulio Camillo's famous 15th-century Theatre of Memory. ("The Camillo of today is probably Julian Assange," Mr. Gioni said. "Or Bill Gates.") But the exhibition itself is, in a way, designed to be forgotten, at least in its particulars. Mr. Gioni has succeeded in making his show "dense to the point where you get lost in it. You can't see the borders. You forget the details." It's a concept he says he "stole" from the late Swiss artist David Weiss, who once told Mr. Gioni that in 1981, when he and Peter Fischli began work on *Suddenly This Overview*, a piece included in "The Encyclopedic Palace" that is composed of hundreds of small, gray, pedestal-bound sculptures in the shapes of things like shoes and tiny figures, they'd just taken a trip to Disneyland, where part of the point of its vastness is creating a sense of total immersion—you can't see Disneyland's limits. "That's a bit like Auriti's *Encyclopedic Palace*," Mr. Gioni said. "A delirium of not knowing when it ends."

One of the expectations Mr. Gioni thought people would have of his Biennale was that, being relatively young himself (he's 39), he would include primarily new work by young artists. Doing so could have been cost-effective: showing brand-new, sellable art by emerging figures attracts financial support from those artists' dealers, who can be counted on to chip in on things like crating and shipping. As *The New York Times* reported, Mr. Gioni instead supplemented the meager \$2.3 million budget the Biennale allotted him with \$2 million in contributions from both individuals and foundations. "It's easy to finance a certain kind of emerging artist in Venice," Mr. Gioni told *The Observer*. "I tried to put together a strong group of supporters that allowed me to include things that were not necessarily sellable." According to wall text at the Biennale, they include MoMA trustee David Teiger, New Museum trustee Dakis Joannou and the Trussardi Foundation, which has Mr. Gioni as its artistic director.

He isn't so much innovating, he said, as going back to basics. Biennials were cross-generational until the 1990s, when they proliferated around the world and began being dominated by young art. "The biennial became a space for a type of international art and for a type of what Peter Schjeldahl has called 'festivalism,'" he said. "That mixture of interactive, participatory, joyful, spectacular art." This "spectacular art of a certain scale" has now, he said, "paradoxically," migrated into the commercial setting of Art Basel, forming the Art Unlimited section. Mr. Gioni wanted to "break away from this pressure of the new."



Installation view with Steiner's blackboard drawings from 1923 on the walls. (Photo by Francesco Galli, courtesy la Biennale di Venezia)

And, by extension, the market. The Venice Biennale, which since 1895 has been the world's most influential group show, is commonly considered a notch to tick off on an artist's résumé, an arbiter of increased value. Mr. Gioni's puts the kibosh on this sort of horse-trading—good luck finding Carl Jung and Rudolf Steiner at the Basel Art Fair.

DUBLIN

Aurélien Froment

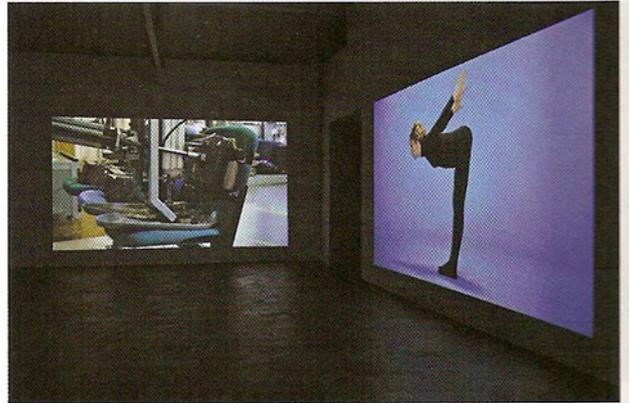
MOTHER'S TANKSTATION

You can learn a lot watching Aurélien Froment's videos. The works of this Dublin-based Frenchman have a determinedly instructional disposition, showing and telling about a wide range of unrelated subjects. Consider two of his widely shown previous works: *Rabbits*, 2009, for instance, is a close-up demonstration of how to tie eight nautical knots—the stages of each nifty technique captured in an accompanying kid-friendly mnemonic device (“Build a well, a rabbit comes out of the hole, circles around the tree, and jumps back into the hole”). In *Fourdrinier Machine Interlude*, 2010, Froment's gliding camera studies the mechanisms of an old miniature paper-making machine, found by the artist in a museum in Basel. Simultaneously, a young girl reads a text on the history of paper production, chronicling its development from cottage industry to mass-industrial concern. The ingenu narrator delivers these documented certainties as only a schoolgirl can: in a voice both afflicted and energized by uncertainty, shifting between hesitancy and hurry.

Froment's variants on the “educational film” could easily be taken straight—as visual essays summarizing minor topics, condensed guides that might credibly serve as resources in a teaching context. Their studiously controlled compositions point to communicative clarity as a prized virtue. Indeed, reflection on the tools of teaching has become one ongoing priority of Froment's research. A number of his recent projects concern classroom materials designed by nineteenth-century pedagogical pioneer Friedrich Froebel. The German educator's influential belief was that pedagogy is best partnered with play—and this principle has become central to Froment's investigative and inventive ethos. The artist is skilled above all in staging expert knowledge—recognizable, trustworthy, and historically grounded—while at the same time introducing acute instabilities into established situations of presentation and reception. In his videos, each occasion of authoritative delivery contains an essential degree of doubt.

This balance—or tendency toward imbalance—was critical to the impressive two-screen video installation *9 Intervals*, 2011/2012, at Mother's Tankstation. Originally commissioned as a series of unlikely educational shorts to be slotted into cinema programs before the main feature at the Hyde Park Picture House in Leeds, UK, the discrete episodes have since been knitted together as an intricately tricky portmanteau piece. Among the fragments stitched together in this work are mini-lectures by designer, artist, writer, and editor Will Holder, posing as a somewhat nervous academic; athletic demonstrations by an admirably flexible yoga instructor; and deadpan shots of grinding factory machines. The expanded dual-screen format of the piece helps to set up uneasy correspondences between disparate imagery, as well as witty contrast points between divergent expert positions. We play “spot the difference,” for example, between Holder's stuttering introduction and a polished presentation by an “ergonomist,” or, later, between narrated instructions for operating an adjustable chair and near-slapstick attempts to work the actual mechanism.

Position is a crucial term for this installation in another sense, too. Froment addresses a matter of concern for both relaxed cinema audiences and invariably less comfortable gallery viewers: the fundamental problem of how to most suitably seat the human body. Assorted sites and seats of either leisure or labor have thus been selected for attention. We observe slumped, fidgeting moviegoers waiting for a screening to start. We see students sitting straight-backed at school desks. We watch ambitious yoga exercises being performed: hard-won efforts to escape the ordinary burden of embodiment that are nonetheless paralleled



with mundane—but oddly compatible—shots of bending, straining chair mechanisms. Playing against such inconclusive “practice” is “theory”: orthopedic advice on posture, for instance, or a detailed history of the chair. More than ever, though, Froment has managed to trouble the straightforward conveyance of knowledge. Within the set of strained relations established by this remarkably taut video anthology, any sense of communicative certainty sits uncomfortably.

—Declan Long

PARIS

Merlin James

GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE

Spanning more than fifteen years, the twenty-one works collected in Merlin James's exhibition “Painting” epitomize his signature blend of dizzyingly diverse subjects, styles, and techniques. From a faux-naïve still life with bird rendered in thick earth tones, *Male Bird (Pecking)*, 2008–11, to a minimalist study in turquoise just barely suggesting architecture (*Building*, 2008); from *Untitled*, 2009, a gritty close-up of a sex act, to *Burn and Grotto*, ca. 2000–2009, an abstract diptych that has been burned, punctured, and collaged, James—an art critic as well as a painter—is consistent only in his determination to eschew genre, comparison, and easy description.

Included in this roundup were five “frame paintings,” made on sheer nylon or polyester sheets through which the frame's infrastructure (screws, staples, stretcher bars) as well as added decorative objects are visible. Three of these—*Red Frame*, 2009; *Dark*, 2011; and *Silver*, 2011—were nonrepresentational, their titles direct references to the frames themselves. More complex were two landscapes in which figurative elements on both sides of the diaphanous scrim work in tandem to create recognizably Jamesian topographies. Like miniature stage sets, these scenes negotiate distinct physical planes: the back and front of the painted surface and the shallow three-dimensional space between the frame and the wall. *House in Marshes*, 2011, depicts a lone hilltop tree and a small structure in the outlying wetlands. The knoll is demarcated by a triangular piece of drab material—a kind of cardboard, affixed to the wall side of the scrim—that slopes up to the right as it runs along the bottom of the composition. Messy dabs and smudges of muted coral, khaki, and cream on the painting's surface pull the hill into the foreground while describing its swampy texture. Using a concoction of acrylic and hair, James gives the tree (the largest element in the composition) an organic, if grisly, appearance. The distant house on the painting's left side is, in fact, a wooden miniature. The inclusion of a

Aurélien Froment: *9 Intervals* at Mother's Tankstation, Dublin

9 Intervals is about dialogue. Dialogue between juxtaposing images, presented on two screens playing in tandem across the walls of Mother's Tankstation's gallery; dialogue between image and text, as omnipresent voice-overs talk us calmly through each and every shot. The disparate images seem mostly to be linked to the concept of posture, and particularly seated posture.

We see an unsettled, fidgeting audience being addressed by an under-confident host. An osteopath's posture instruction video talks over the chairs of students, judges, church-goers and readers (some occupied, some not); we learn about the history of furniture according to designer Michael Marriott, and watch industrial production of chairs in the KM furniture factory. Finally, a yoga instructor talks us through a series of floor balances.

Each of these vaguely linked threads of narrative interweaves with one another, drifting in and out of play, and switching screens. The effect is quite mesmerising, dream-like: our consciousness gives way to the ebb and flow of various instructional videos and images, without really grasping what this is we're viewing. The sense of confusion is key here: *9 Intervals* is not quite a lecture, not quite an instruction manual, not quite a yoga class, but at the same time all of these things.

Despite the soothing narrative of our teachers, *9 Intervals* is also quite disabling. There is the paradox of being the intended audience for a yoga video, but not being able to perform any of the movements depicted. Of being instructed about chairs in a context where it is the norm to stand. Our nervous host, who appears at the very beginning and end of the piece, and his unsettled audience, blanket the work in a sense of social

awkwardness.

9 Intervals makes a little bit more sense when it is learned that it was originally just that: nine short individual works, conceived to be screened between adverts and trailers in cinemas. This did happen – at the Hyde Park Picture House in Leeds in 2011. Only afterwards did Froment merge the nine standalone but interlinking works together to create a longer composite piece, more suitable for gallery exhibitions.

I wasn't at Hyde Park Picture House when any of the shorter "intervals" were screened, but I'd imagine the effect would be quite different to when viewed here. *9 Intervals* thrives on awkwardness, and perhaps you're more likely to feel awkward in a cinema, where it arrives unannounced and unexpected, than in a gallery you've read the press release for. We also miss out on that direct link to the shuffling audience, seated in red cinema chairs, somewhat lost on us in the white cube.

But what *9 Intervals* loses out on due to its change of context, it gains from becoming an overall stronger work when viewed as a cohesive whole. What starts as a deceptively simple series of images and texts becomes increasingly complex as the narrative between them is lengthened, and more threads of meaning begin to run through it. We are forced to become more contemplative, and more fully immersed in this surreal, minimalist, structuralist, instructional universe Froment has created for us.

Rosa Abbott

Aurélien Froment *9 Intervals*. 16 January 16 until February 16, Mother's Tankstation, 41-43 Watling Street, Ushers Island, Dublin, Ireland. www.mothers-tankstation.com



Credits: Aurélien Froment, *9 Intervals*, Installation view. Image courtesy mother's tankstation

— SPOTLIGHT —

**Aurélien
Froment**

**De
Debuilding**

BY JULIEN FRONSACQ

106



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-

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."

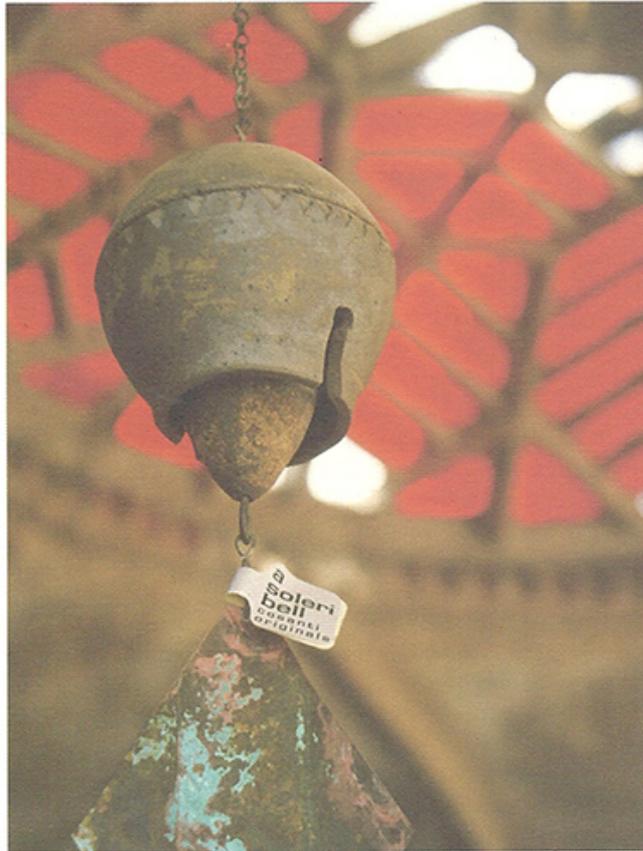
(JF) In the eighth century, the Hopi Indians that so attracted Aby Warburg settled in Mesa Verde creating an architecture made of cubic shapes piled on geological high grounds. Soleri established Arcosanti on a Mesa too, which you depicted in the photograph *La Table rase, Arcosanti, juillet 2002* (2011). 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?



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



(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.

(IF) 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.

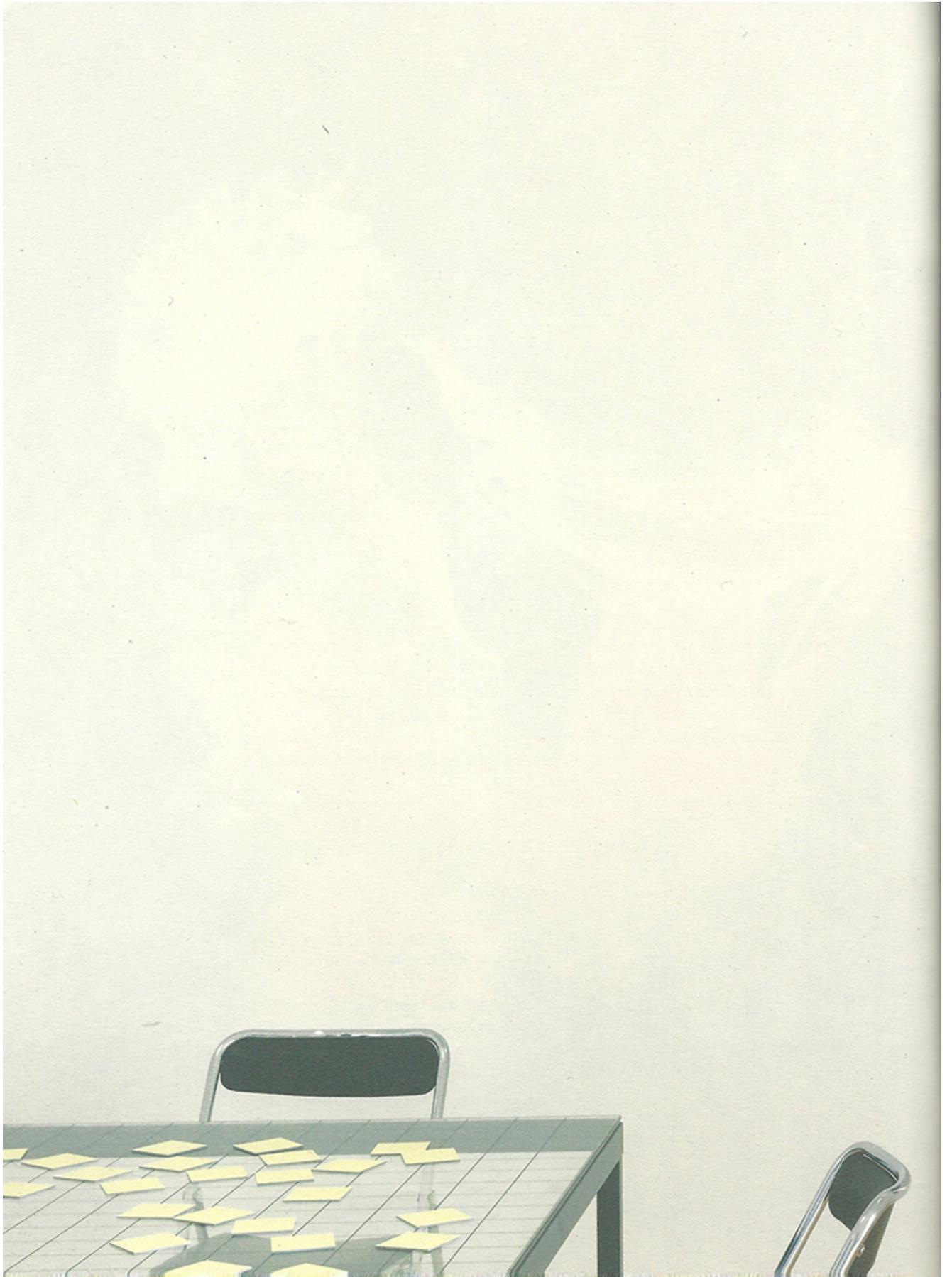
(IF) In *Fourdrinier Machine Interlude* the voice-over describing the machinery is that of a child who has just learned to read. His hesitant and mechanical reading of the text, suggests that the subjectivity of the young reader does not understand it.

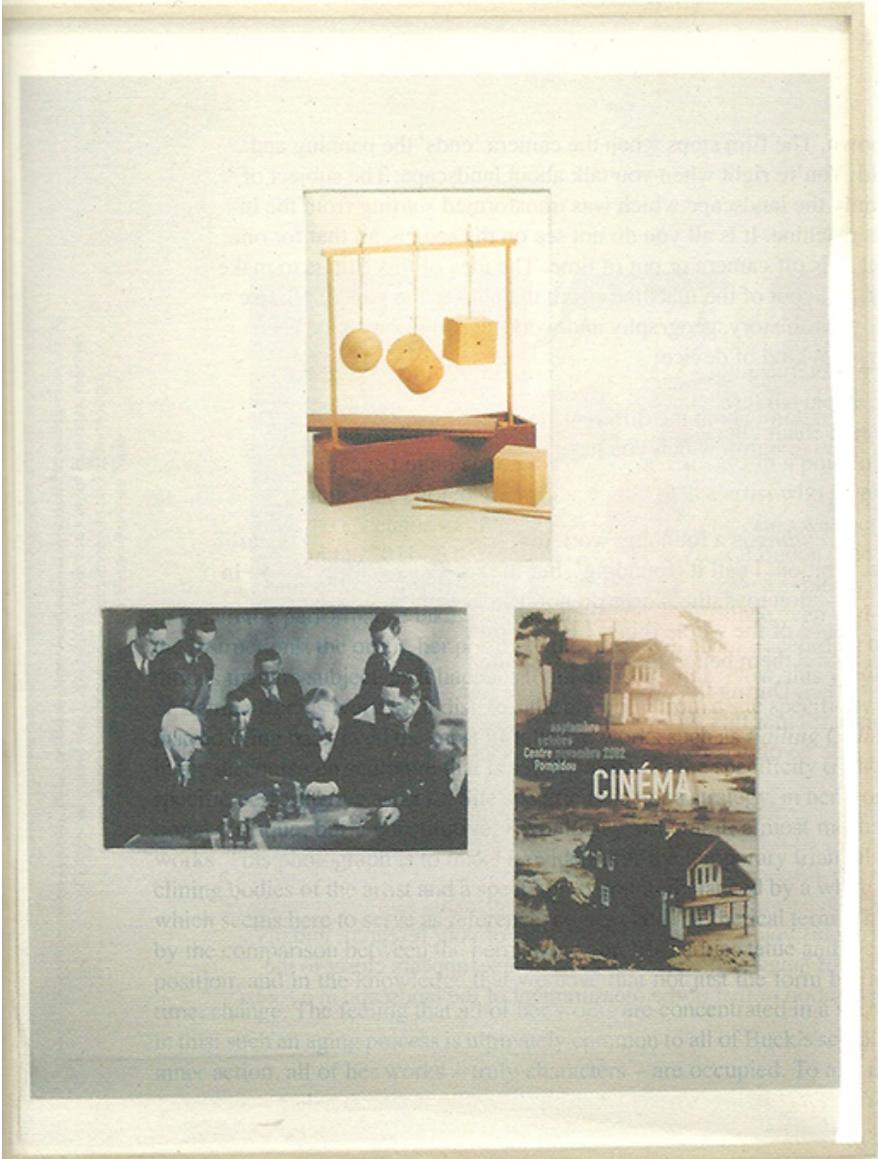
(AF) True, but the question of text punctuation has as much to do with his clumsy reading as with our regulated listening. Because of diction, the voice is here a vehicle which transmits the text to the viewer in a way that is as equally significant as the content of the text.

(IF) 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







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.

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





Aurélien Froment, *Now I Bring in the Brick: Let's See What Rhymes with Brick*, 2009. Impression jet d'encre sur papier photo. 96 x 150 cm. éd. 5 + 1.
Courtesy Marcelle Alix, Paris

labellerevue.org

Revue d'art contemporain en Centre-France

Agenda des expositions - Chroniques - Portfolios d'artistes

la chronique du mois

Une rétrospective ? Pas question de transformer en enterrement la première de ses expositions dans un musée: Aurélien Froment n'a aucun désir de se figer, et son art en perpétuelle évolution ne soutiendrait pas de s'arrêter soudain. Chacune de ses œuvres rejoue la précédente, s'en inspire, la remet en perspective, la détourne de ses intentions originelles... Afin d'aider à prendre conscience de ce processus complexe de création, le musée de Rochechouart qui accueillait cet été le jeune artiste français se devait donc de réinventer la forme de l'exposition en accord avec les interrogations perpétuelles de l'artiste concernant l'image, ses usages et ses rôles. Lui permettre d'en faire le tremplin pour de nouvelles expériences. Dont acte.

S'il fait partie des plus prometteurs de sa génération de trentenaire, Aurélien Froment partage avec le théoricien Pierre Leguillon, un brin plus âgé et déjà montré à Vassivière, un même désir de sonder le monde du silence des images. Pour nous guider dans cette exploration, c'est un jeu sans fin qu'il proposait au château de Rochechouart. Qui dit jeu ne dit pas forcément loisir : le plasticien qui vit aujourd'hui à Dublin n'est pas de ceux qui s'adonnent à ces amusements faciles destinés à faire passer le temps. Il a plutôt mis en scène son exposition comme un long et fascinant casse-tête, qui fait frémir les neurones et restitue l'œuvre dans toute sa sophistication. Elle se dessine ainsi comme un château de cartes sans cesse recomposé en fonction des sensibilités et références de chacun, des échos qui résonnent d'une œuvre à l'autre : films, images, installations, toutes sont pétries d'histoires et d'allusions, du Fitzcarraldo réalisé par Werner Herzog à l'Ellis Island écrit par Georges Perec. D'une salle l'autre, on saisit peu à peu combien chaque projet porte les germes du suivant, le contamine, et l'éclaire rétroactivement d'un jour nouveau.

C'est dans un véritable jeu de cartes que se cristallise au mieux l'art

digressif d'Aurélien Froment. Posée à l'envers sur une table, chaque carte est frappée d'une image plus ou moins anodine : oranger, ruine, masque, horloge, lumière, fauteuil, brique, gravure, esperluette, cactus, arbre, publicité, ruine encore, arbre encore... Certains de ces motifs se retrouvent dans des œuvres de Froment, d'autres surgissent de nulle part. Quiconque pénètre la salle peut s'installer à la table, et s'adonner à ce jeu en compagnie de ses compères. La règle est simple : il suffit de retourner à chaque fois une paire, puis d'inventer un lien verbal entre les deux clichés apparus, qui sache convaincre vos partenaires de la cohérence de votre réflexion et de l'évidence du rapprochement entre les deux images. Vous pouvez imaginer n'importe quelle fiction, vous lancer dans toutes les dérives intellectuelles, proposer des arguments délirants : tant que les mots sous-tendent la pertinence du duel, et que votre démonstration est acceptée par autrui, tout est permis.

Et si c'était un rébus ? Mon tout serait alors comme une chasse au trésor, où le visiteur part en quête de mille coïncidences formelles et intellectuelles. Ainsi, collé sur le mur du long couloir du château, un papier peint s'inspirait des gravures contenues dans les manuels pédagogiques écrits à la fin du XIXe siècle par Friedrich Fröbel, l'inventeur des Kindergarten ou jardins d'enfant. Il a imaginé notamment des jouets de bois géométriques, destinés à favoriser l'inventivité des petits et à les aider à développer leur intelligence spatiale (certains historiens assurent même que nombre d'inventeurs de l'abstraction au début du XXe siècle auraient été nourris de ces inventions dès le plus jeune âge). Dans la salle suivante, les rectangles du papier peint sont à nouveau présents ; mais ils ont été transformés en plancher de bois, composant au sol comme une mosaïque : avec ses bords qui semblent frangés, et risquent de se décomposer, ce parquet instable a été réalisé par l'artiste en collaboration avec Ryan Gander, autre grand maître de l'énigme.

Comme souvent chez Aurélien Froment, c'est le discours qui sonde l'image, et lui ouvre des horizons. Belote et rebelote, une mini-rétrospective des films réalisés par l'artiste prolonge cette prise de langue dans une salle réservée à cet effet. Là encore, les mots innervent la pellicule et lui ouvrent autant d'ailleurs. Démarrant comme un simple film animalier, aux images somptueusement banales, une variation documentaire sur la vie des méduses tourne peu à peu à la réflexion sur la notion d'exposition, et nous invite à reconsidérer l'ensemble du parcours : de l'aquarium à la vitrine de musée, il est plus d'une coïncidence. Dans une autre vidéo consacrée à la cité utopique d'Arcosanti, conçue au cœur du Texas dans les années 70 par une communauté de rêveurs-bâisseurs, la parole performative du guide semble donner elle-même naissance à l'architecture. Chacun de ses gestes va vers un hors-champ, celui de la réalité de la ville que jamais la caméra

ne capte vraiment, mais c'est son speech impressionnant de loquacité qui apparaît comme l'architecture même : du film, et des illusions qu'il est venu capter. Idem pour les balbutiements d'un gamin qui vient se poser en voix off sur un long panoramique décrivant une machine à papier ancestrale. Mais là encore, le très sérieux Aurélien Froment s'est fait joueur. Il a entrecoupé ces différentes vidéos d'interludes tournés à Rochechouart même : entre cinéma muet et Nouvelle Vague, deux jeunes gens, un homme et une femme, s'offrent une promenade au gré de la campagne limousine. Soudain, la salle de projection semblait percée d'une fenêtre sur la réalité. Une meurtrière, digne d'un château fort, destinée à lancer le regard vers l'horizon. Et une autre manière pour Froment de rebattre les cartes de son œuvre. Car ces saynètes sont remontées sous une nouvelle forme pour être projetées cet automne à la biennale de Lyon. Elles y sont cette fois cristallisées en un long flux, apparaissant comme une météorite dans l'exposition lyonnaise : de celles qui recèlent un alliage précieux dont l'on n'a pas encore percé tous les mystères.

« Paysages, marines, scènes de genre », Aurélien Froment, Musée d'art contemporain, château de Rochechouart, place du Château, Rochechouart. Du 1er juillet au 18 septembre 2011. www.musee-rochechouart.com





1

Aurélien Froment, vue de l'exposition "Paysages, marines, scènes de genre",

Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, juillet—septembre 2011.

Au premier plan : Table de rappel, 2008—2011, coll. Frac Île-de-France.

Au sol : Debuilding, 2001 (arrangé par Ryan Gander, 2005).

Courtesy des artistes, Motive Gallery (Amsterdam), Marcelle Alix (Paris) et GB Agency (Paris).

2

Aurélien Froment, vue de l'exposition "Paysages, marines, scènes de genre",

Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, juillet—septembre 2011.

De gauche à droite : De L'île à hélice à Ellis Island, 2003—2007, coll. Caldic Collectie (Rotterdam) ; Le serpent, 2009, coll. Frac Île-de-France ; La projection par l'image, 2007—2010 ; AF et Pierre Leguillon, L'archipel (île N° 4), 2003—2008, coll. G+W (Heerlen) ; Åbäke, Ryuto Miyake, Like the cow jumped over the moon, 2011.

Courtesy des artistes, Motive Gallery (Amsterdam) et Marcelle Alix (Paris).

3

Aurélien Froment, vue de l'exposition "Paysages, marines, scènes de genre",

Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, juillet—septembre 2011.

Au premier plan : Plan des bateaux, 2011.

Derrière : Werner Herzog (photo de plateau), 2011.

Courtesy de l'artiste, Motive Gallery (Amsterdam) et Marcelle Alix (Paris).

Photos : Aurélien Mole

Le Journal des Arts

L'ACTUALITÉ DE L'ART ET DE SON MARCHÉ À TRAVERS LE MONDE

UN VENDREDI SUR DEUX | Numéro 351 | Du 8 juillet au 8 septembre 2011

FRANCE 5,90 € | BELGIQUE 6,50 € | SUISSE 12 CHF



Aurélien Froment, *Pulmo Marina*, 2010, HD Cam, 5 heures 10 min, collection Frac des Pays de la Loire. Courtesy de l'artiste, galerie Marcelle Alix (Paris) et Motive Gallery (Amsterdam). Exposition : « Aurélien Froment », Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart.

KALEIDOSCOPE

MAIN THEME: STATE OF THE ART BOOK

WHY THE BOOK?



In the wake of the digital turn, the book is becoming a precious and extravagant superfluity and an aesthetic emblem. Exhibitions, publishers and artists render homage, in a frenzy of nostalgia, appropriation and remixing.

words by CHRIS SHARP

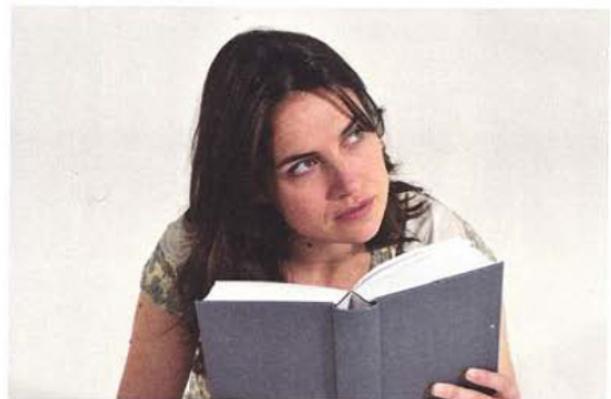
80

Like many a great mannerist work, the Florentine Agnolo Bronzino's *Portrait of a Young Man* (c. 1530s) teems with peculiarities. It possesses a certain, if subdued level of anxiety and elegant flourishes of virtuosity. Interpretable as an allegory of youth, the painting is more foreboding than it might at first seem. A pair of grotesques comically occupy the foreground while the sitter, slightly wall-eyed, gazes ahead with a forthrightness and self-possession that appears not to be entirely genuine—more an idea of ideal self than a reality. With his left hand on his hip, his elbow is propped on the table and his right hand holds open a book, his forefinger lodged in it, as if to keep his place. Which brings us to the point here: Why the book? If this is indeed an allegory of youth, a pictorial *bildungsroman*, what purpose does the book serve? Given that the book is placed virtually above the frowning grotesque on the table, toward which the index finger points, it presumably connotes more than mere literary refinement; one suspects if not a false optimism, then an ill-fated promise to be at stake here. The book possesses a thoroughly materialistic quality—this by virtue of the hand holding it, the finger inside of it, and the compositional force with which this relationship is portrayed. To a certain degree, the book holds the hand, articulates it, frames it and, by extension, the sitter, locating him as subject in a time and space.

Something about this sitter's anxious relationship with the bound object feels peculiarly resonant in our current moment. Bronzino's oddly iconic and ambiguously significant book was depicted a little less than a hundred years after Gutenberg's invention of the printing press. The extent to which this quintessential index of modernity revolutionized, well, everything—from the status of the Catholic Church to the promulgation of knowledge to the rise in literacy and the enfranchisement of the bourgeoisie—has been well documented. It is

AUTHOR

CHRIS SHARP is *Kaleidoscope's* editor-at-large. A writer and independent curator based in Paris, he recently co-curated with Gianni Jetzer the three part exhibition "Under Destruction" at the Swiss Institute in New York, and he is currently working on *A Necessarily Incomplete Anthology of Withdrawal*, to be published by Archive Books at the end of 2011.

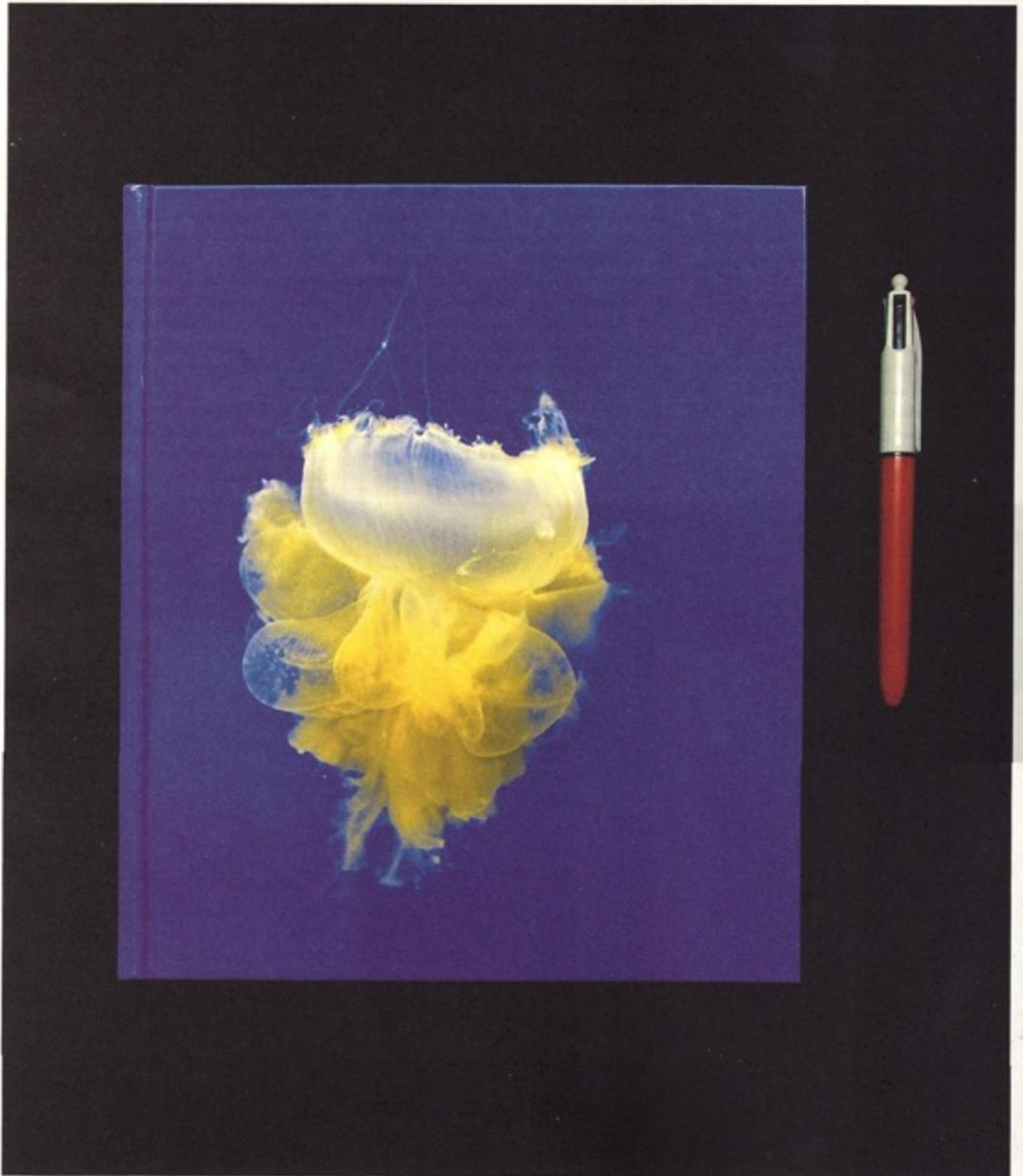


Previous page:
Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano)
Portrait of a Young Man, 1530s
H. O. Havemeyer Collection,
Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929
Courtesy: The Metropolitan
Museum of Art, New York

This page:
Aurélien Froment
L'adaptation manifeste, production still, 2008
Photo: Aurélien Mole.
Courtesy: the artist,
Motive Gallery, Amsterdam
and Marcelle Alix, Paris

thanks to the evolution of such printing technology that we are now able to hit staggering statistics like the fact, in 2010, Google estimated there to be approximately 130,000,000 unique books in the world. Worldwide, roughly a cool million are published each year, approximately a quarter of which are published in the United States. That comes out to between 700 and 800 books a day. (If I privilege US statistics, it is because, according to UNESCO, it produces more books per year than any other country, having obscenely churned out a mere 288,355 in 2009, with the United Kingdom in second place at 206,000 in 2005, and China in third with 136,266 in 2007. Another statistic from 2004, courtesy R.R. Bowker—the company that assigns International Standard Book Numbers [ISBNs]—has it that a work of fiction is born *every thirty minutes* in the US. Incidentally, as I tally this, Borges's observation that "every few thousand years the library at Alexandria must be burned to the ground" takes on a new, bracingly cogent significance.) And yet brick-and-mortar bookstores—a term engendered by the gradual extinction of that which it designates—are closing down, and U.S. corporate giant Borders filed for bankruptcy last February, depriving the world of 200 bookstores in 2011. It goes without saying that this biblio-iconic holocaust is a direct result of the rise and spread of devices like the Kindle and iPad. To claim that the digital turn is *not* endangering the continued physical viability of the book—as Umberto Eco and Jean-Claude Carrière do in their recently published *This is Not the End of the Book* (2011)—seems, at best, highly debatable, and at worst, the stubborn stuff of bibliomaniacal fancy.

I recently discussed the topic with a couple of art professional friends in the dreaded context of moving, and they admitted to instating a rule that exclusively limits their consumption of fiction to Kindle—no more bound narratives would cross their domestic threshold. I myself have recently begun to feel compunction, and even an unseemly sense of anachronism, when indulging in the formerly cherished habit of random book acquisition—a sense of com-



Education is implicit in our programming and actions—as informed by topics such as “how to construct a space,” “how to write a text,” “how to publish a book,” “how to print a flyer,” “how to build an organization” and “how to create an exhibition.” I invite artists whom I feel contribute to notions of how to work in the public sphere and why. The manuals are collaborations between me, Celine Condorelli and James Langdon. James has taken the lead on the newest one, which is almost ready for print: a list of verbs. I love this idea—Eastside Projects is a verb!

A: You have attempted to integrate fully the impulses of design, curating, art production and architecture into the organizational values and processes of Eastside Projects. Would you say that there is a maximum scale (of people and budget) at which you can sustain such attitude?

GW: Scale is such a vital issue, particularly in relation to Eastside Projects as a model of an artist-run space that attempts to act publicly. We have attempted to avoid an organizational scale that turns personality into a brand while continuing to grow and expand. This inevitably forces us to make choices about how much time the personalities behind Eastside Projects can spend directly engaging with the gallery’s users, supporters and collaborators. Speaking to other publishers, I have gotten this sense that bookmakers can often be very separate from those who receive their published material. In contrast, making an exhibition can often be very direct and you can share space with users of the exhibition. How to share space with the users of books is another question. A process of visible production of a book is one solution, I suppose...

A: Indeed. At the same time, I believe production happens everywhere. We have been editing a parasitical magazine in the absence of the budget to print and the knowledge to distribute it. Because the pages are printed in other people’s publications, the production always entails ontological questioning (is it a magazine?) and negotiation.

We always try to move forward, especially in the context of a magazine. Magazines seem to always arrive *after* the event, no? We are fascinated by press releases, artist portraits, interviews, reviews, CVs and other bits that are considered secondary to the work. Why can’t they be primary?

GW: I think, like you, I have always been drawn to artists and curators, like Seth Siegelaub or Bank, for instance, who deal

with the press release and invitation. We definitely see these platforms as sites of production. For me, it extends the notion of the studio. This is really clear looking at your printed invites for the 2006 “Shezad Dawood & Friends” artists studio project. What was the process in producing that series of works?

A: For this specific design, Shez had told us he needed to send less than a hundred invites and that the rest would be electronic. As the show happened in a very rich neighborhood of London, in a surprisingly tidy house, we thought of preciousness, but in the way we would understand it. The proximity of the Royal College of Art, where Shez and we all studied, led us back to our then-favorite letterpress technician, Ian Gabb. As the fee for the design and budget for printing was almost symbolic, we decided to “pay” our labors together, by treating ourselves to dinners with Ian. As each invitation featured an artist of a different nationality, we got to eat Pakistani, German, Palestinian, Estonian and Italian food.

GW: Our current “Narrative Show” announcements have arisen out of long discussions between James Langdon and myself. We have attempted to make each element of the gallery a part of “Narrative Show,” so that “Narrative Show” becomes all parts of the gallery. The simple solution in the end was to print a single sheet with one color providing information prior to the start of Act 1 of the show. Once Act 1 had started, we overprinted the first sheet with a second color. With the second overprint, you start finding problems and opportunities that you couldn’t really anticipate. In fact, we wanted to completely avoid overanticipating.

A: Curation and graphic design can share similar traits. Sometimes, both activities facilitate what is there and their roles are to let the work speak for itself. This could be “working for” or “in the service of,” in a valuable sense. Since work attracts work, the more work is “with,” the less attractive the “for” becomes. This dichotomy might be too simple. Our work feels similar to your discussion with an artist about how a work from a previous show has become structural in the present one. You chose the artists you show and we try to choose our “clients.”

GW: I am really attracted to collaborators with numerous agendas and ambitions that can work alongside my own. In some ways, this is what being a publishing house or a gallery is: an open invitation to combine

energies and ideas, to test things out and experiment. I guess scale is also going to be of importance to you within this set of conditions. What do you see as the limits for your own development?

A: There are obvious limitations—finances, time, distribution, knowledge, working with structures that follow a specific hierarchy, etc. I am more interested in the relationship created through the making of a publication, something I would also say about my interest in projects in general. So far, we have always politely refused outside requests: we are busy and satisfied with the books we have planned for the next year or so. The point of our development is to widen what we are allowed to do as amateur publishers. We are against the professionalization of the project, since we only see failure and mild despair as the result of such ambitions. One of our latest books is an edition of Thomas More’s *Utopia*, printed in a gothic version of the typeface More himself designed. We know it has no potential to become a best seller, but we want it to exist. I prefer the creation of and participation in a multitude of enterprises, associations and collectives, to the creation of an empire.

GW: I feel the same. As much as possible, I want to contribute to the multitude, on any scale, from the unsolicited, short-lived and local, to the strategically commissioned, permanent and global! Artists, curators, designers and publishers add to those options and are able to make situations work by generating the space to operate on our own terms. ♦

AUTHORS

ABÂKE is a group of four graphic designers working in London since 2000.

GAVIN WADE is Director of East Side Projects, an artist-run space in Birmingham. Eastside Projects is hosting the exhibition “Narrative Show, Act 5” until 10 September, followed by “William Pope.L: Child” from 16 September to 5 November 2011 and “The Event” from 21 to 30 October.

Previous page:
Pulmo Marina, from the series
 “In Alphabetical Order”
 by Aurélien Froment, 2011
 (Published by Dent-De-Leone)

L'art digressif et farfelu d'Aurélien Froment

Première exposition muséale du plasticien, qui fait feu de tous bois, de la gravure à la vidéo

Art

Rochechouart (Haute-Vienne)
Envoyée spéciale

Une rétrospective? C'est plutôt un jeu sans fin que propose Aurélien Froment à Rochechouart, élégant castel limousin. Non un passe-temps facile, plutôt un excitant casse-tête qui restitue dans sa complexité l'œuvre de cet artiste français, né en 1976, parmi les plus prometteurs de sa génération. Un château de cartes sans cesse recomposé en fonction des références de chacun, des échos résonnant d'une œuvre l'autre: pétris d'histoires et allusions, du *Fitzcarraldo* de Werner Herzog à l'*Ellis Island* de Georges Perec, films, images et installations portent chacun les germes du projet suivant et le contaminent.

Un exemple de ce jeu de piste? Le long d'un couloir, un papier peint s'empare des gravures des ouvrages pédagogiques de Friedrich Fröbel, inventeur des jardins d'enfants au XIX^e siècle dont les jouets de bois géométriques éveillaient l'inventivité des bambins (ils auraient inspiré nombre d'inventeurs de l'abstraction). Quelques mètres plus loin, on retrouve ces rectangles de bois mosaïqués: un parquet instable, aux bords menacés, réalisé avec Ryan Gander. Mais c'est un véritable jeu de cartes qui cristallise au mieux l'art digressif d'Aurélien Froment. Posée à l'envers sur une table, chaque carte est

frappée d'une image anodine. Invité à s'en emparer avec ses comparses, le visiteur les retourne par paires; à lui d'inventer alors un lien entre les deux clichés apparus, et de convaincre de la pertinence de ce duo. Théories farfelues, digressions surréalistes: l'imagination est bienvenue. Au discours d'articuler l'image et de la sonder.

Des mille verts du Limousin

Belote et rebelote, quelques films prolongent cette prise de langue. Là encore, les mots innervent les images. Démarrant en banal film animalier, une variation documentaire sur les méduses tourne à la réflexion sur la notion d'exposition. Dans une autre vidéo consacrée à la ville utopique d'Arcosanti en Arizona, la parole performative du guide semble donner naissance à l'architecture. Là encore, Aurélien Froment s'est fait joueur. Il a entrecoupé ces différentes vidéos d'interludes tournés à Rochechouart: entre cinéma muet et Nouvelle Vague, cette promenade au sein des mille verts du Limousin ouvre dans la salle de projection comme une fenêtre sur la réalité. ■

Emmanuelle Lequeux

Aurélien Froment, «Paysages, marines, scènes de genre», Musée d'art contemporain, château de Rochechouart, 87600 Rochechouart. Tél.: 05-55-03-77-91. Tous les jours, sauf mardi, de 10 heures à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 heures. 4,60 euros et 3 euros. Jusqu'au 18 septembre. Musée-rochechouart.com.

Galleries

Aurélien Froment

Galerie Marcelle Alix

Aurélien Froment est un explorateur de langues et de motifs, dont les projets s'articulent comme des rhizomes. La galerie Marcelle Alix offre une excellente voie d'entrée à son travail complexe, qu'une exposition au Crédac d'Ivry-sur-Seine prolonge en ce moment (jusqu'au 12 juin). Au cœur de ce double projet, les jeux de formes du pédagogue allemand Friedrich Fröbel, inventeur des *Kindergarten* (jardins d'enfants), dont la géométrie ludique a inspiré nombre d'artistes du Bauhaus. Mais il faut surtout descendre dans la cave de la galerie pour y découvrir deux très beaux courts-métrages. Le premier consiste en un long panoramique sur une machine à papier, dont un gamin hésitant raconte les péripéties et le fonctionnement. Le second ressemble d'abord à un documentaire animalier consacré à une méduse, avant que le discours formaté en voix off ne se diffracte peu à peu. Deux manières de réinventer un regard, en imaginant une forme de documentaire poétique. ■

Emmanuelle Lequeux

Galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, Paris 20^e. Tel : 09-50-04-16-80. Du mercredi au samedi, de 14 heures à 19 heures. Jusqu'au 21 mai.

INTERVIEW ARCHIVE

Artists

Aurelien Froment
Jessica Warboys
Hans Op De Beeck
Hema UPADHYAY
Mircea CANTOR
Hans-Peter FELDMANN
Robin RHODE
Sofia HULTEN
Pierre-Laurent CASSIERE
Saadane AFIF
Mario Garcia TORRES
Paul CHAN
CHEN Qiu-Lin
Zilvinas KEMPINAS
Tozer PAK
YAN Pei-Ming
Elke KRISTUFEK
LI Fang
SHEN Yuan
Leanne SACRAMONE
Andrei MOLODKIN
Ming WONG

Collectors

Gallerists

Chinese Review

Note from Editor

Interview : Aurelien Froment

Like 16

0



Aurélien Froment, *Formes de la nature, formes de la connaissance, formes de beauté*, 2009-2011.
Cersier, érable, métal, laine. Photo : © André Morin / le Crédac

The young French artist Aurélien Froment (*1976, Angers) is an explorer of the semantic power of images. The question for him is "how do we look at an image?" Interpretation is subjective, meaning is never fixed, what one sees is not what the others see. Thus, in his work, images and gestures and objects are placed in a new perspective. It's only through a constant interaction, contrast, superposition, mutual influence and reciprocal reference that the relationship between images and words is exposed, and paradoxically, becomes even more elusive.

Aurélien Froment creates an exhibition space in the form of what he calls "a situation" where visitors are invited to participate in the open scenario. A dialogue between objects, places and people is thus triggered and the result is again unpredictable. As the artist points out at the interview, an audience's expectation from a museum visit can be at the core of a work-process in which the presentation itself takes centre stage.

Aurélien Froment's works are presently on view in Credac until 12 June 2011 and in galerie Marcelle Alix until 21 May 2011.

Une exposition comme les autres

Le Credac
8 April - 12 June 2011
<http://www.credac.fr/>

Les articles indéfinis

Marcelle Alix, Paris
24 March - 21 May 2011
<http://marcellealix.com/>

AF - Aurélien Froment
ST - Selina Ting for InitiArt Magazine

On interpretation - the semantics of image

ST: Let's start with the notion of interpretation which is core to your work. You have been treating the relationship between images and words in the last years. It seems that your previous work takes a more loose approach to connect the image with the words or text, while in your latest video, *Le Yoga par l'image* (2011) which is on show in Credac, words, which take the form of manual instructions

ART WORLD CITIES

Amsterdam
Beijing
Berlin
Brussels
Hong Kong
London
Madrid
Milano
New York
Paris
Seoul
Shanghai
Tokyo
Zurich

We are
Media Partner of:

Initiartmagazine

for yoga exercises, are closely link up with the images which shows yoga demonstration. Is this a development from your previous work or a new approach to the problematic of visual interpretation?

AF: Both, I would say. It's a development from some previous works such as *Le Serpent* (2009) [English title *The Rabbit*], a video that takes instructional films as its format to interrogate the relationship between words and images. You see in the video instructions of making simple nautical knots through memorizing words. A one line story is conjured and told in order to memorize the gestures of knot-making: "Build a well, A rabbit comes out of the hole, Circles around the tree, And jumps back into the hole", etc. However, the question is: how far are these "images" shared among people?

Another way of examining the notion of interpretation in my work is the attempt to experiment with images instead of words. An example would be the work *La projection par l'image* (2007 – 2010) which consists of a series of photographs documenting the work of a projectionist in a cinema. So these are some examples to show that there is nothing new in the Yoga film. [Laughs]



Aurélien Froment, *Le yoga par l'image*, 2011. Vidéo HD, cycle continu coproduction Pavillon, Leeds, et Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac. Photo : © André Morin / le Crédac

ST: It seems to me that the interpretation in the Yoga film is more straightforward than your previous works. You see a man reading the yoga manual book and a woman demonstrating the postures. Sometimes the demonstration is absent, but the viewers are able to form a mental image themselves after experiencing some demonstration scenes. The association between the image and the reading is more direct.

AF: Maybe what is more direct here is the way the viewers are addressed. If you look at other videos, such as *Fourdrinier Machine Interlude* (2010) or *Pulmo Marina* (2010) [both on show in Marcelle Alix], there is always someone addressing the audience, talking or reading to them. The Yoga film is mimicking a training situation in which the audience is potentially involved in the physical exercises: "Now stretch your legs, bend your body, etc." However, you are not in a gymnastic class but a projection room. So something has to be re-adjusted. This creates a dynamic between the audience and the text read by the character on the screen.



Aurélien Froment, *Le yoga par l'image*, 2011. Vidéo HD, cycle continu coproduction Pavilion, Leeds, et Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac. Photo : © André Morin / le Crédac

ST: It also creates a tension in the sense that the audience is simultaneously the designated addressee and the excluded observer.

AF: Yes, because it's also about your relationship to the place where you are when you watch the film. Le Crédac is an interesting place to show that video because the exhibition space was originally designed as a theatre, that's why there is a slope in the exhibition room. What are obviously missing in order to make it a cinema are the seats. I think it's interesting to give a perspective on what an exhibition space is, as well as what it lacks or denies, by acknowledging what the place was supposed to be.

ST: In addition to the yoga exercises, there are scenes of choosing chairs and sitting positions, the video looks like a collage of different shifting situations. Here, are you dealing with our relations to our own body in different space and context?

AF: The video follows a very simple narrative: sitting is a very common thing and we need some specific objects in order to sit comfortably, which means we have certain criteria for chair-making. Meanwhile, some people don't need this object to feel comfortable, such as the yoga practitioners. Thus, through showing a series of yoga instructions to an audience sitting in an empty room where no chair is provided, the video potentially generates as much comfort as discomfort.

ST: Back to our question of Interpretation, the other two films are narrated in a documentary style, combining manuals and historical facts...

AF: ... there are different kinds of descriptions, including historical accounts in *Pulmo Marina*. In *Fourdrinier Machine Interlude*, you have information on its historical background, but it doesn't limit

Initiartmagazine

itself there. Information on its geographical and economical perspectives is also provided. I would say, in each film, one specific object is taken as the subject-matter and is examined through language.



Aurélien Froment, *Pulmo Marina* (2010), still image. HD Cam transferred to available storage standards at time of production: 35 mm print, digibeta tape, blu-ray disk, USB stick; 1.85 or 16:9, sound, 5:10 min, English, French or Italian

ST: However, the way you use close-ups at the objects without any montage or attempt to follow the narration makes the images more elusive in relation to words, especially in *Pulmo Marina*, the images actually distract you from the text.

AF: Yes, the image in *Pulmo Marina* is more distracting but, in a paradoxical way, the language is actually closer to the image because everything said in the text is represented on the screen. The language in *Fourdrinier Machine Interlude*, however, functions in a more metonymical way.

ST: I am also interested in the interviews you have conducted with people from different professions which also deal with the problematic of image, such as an architect, a photo-editor (professional photo-retouch), a film makers and a puzzle-cutter. Do you see doing interviews as part of you artistic practice? Would you exhibit them as artworks?

AF: Of course it is part of my practice even though it is more occasional than regular. Doing those interviews is a way of gathering information, while bringing them together in a small publication is a way to distribute them.

ST: Why are you interested in these people's work? For example, how do you relate puzzle-making to your work?

AF: I am interested in the manipulation of an image and to look at its trajectory from one state to another. The process of puzzle-making is interesting because you see how an image is printed, then cut into pieces, and eventually rebuilt from memory. Actually, in the process of interviewing these people, I realize that the common thing between them is the notion of contour, i.e. the lines that describe the shape and mark the inside from the outside, etc. They are addressing the same question in different ways, and one of these ways is to reconstruct the image from many different parts, another way is to deconstruct the image in order to see how it works and what the components are.

On games and exhibition experience



Aurélien Froment, installation view, *Les articles indéfinis*, Marcelle Alix (Paris), 24.03.2011 - 21.05.2011. On wall : *Un paysage de dominos*, 2011. silkscreen print on paper, variable dimensions (53 x 53 cm squares). On wallpaper : *The Gift*, 2010. (Le don), Dublin, 27 septembre 2010, Inkjet print on rag paper, 88 x 111 cm, Framed : 95,5 x 118 cm. Photo: Aurélien Mole

ST: You have already done several works with game objects, such as the card matching game *Who here listen to BBC News on Friday night* (2008), the video *Second Gift* (2010), the installation *Un paysage de dominos* (2011) and the ten gift boxes that you are showing in Credac. Why are you fascinated with games, in particular the educational Fröbel games?

AF: It's because they have an incredible potential. In Credac, even if the exhibition involves objects that look like toys, the presentation involves other problematics. One way to approach these objects is to relate them to their forms; another way would be to approach them through their original history, or through their educational purposes. Credac is an interesting place to present these objects because one of the missions of the organization is education. Usually what happens in an art centre is a separation between education and display, i.e. first comes the exhibition, then related educational or mediation programs are derived from it. However the experience of an art work is rarely separated from the various strata of mediation or education which come along with it. So why not making a work within the educational framework of the art centre? I am not trying to say how art or education should be, but simply to look at it as one thing.

Initiartmagazine

ST: The context is very different. Here we are dealing with adult visitors, whom I imagined to have more constraints and self-consciousness when confronted with such proposition to manipulate the toy-like objects. So, when contexts changed, perceptions shift as well.



Aurélien Froment, *Formes de la nature, formes de la connaissance, formes de beauté,* 2009-2011. Cerisier, érable, métal, laine. Photo : © André Morin / le Crédac

AF: Of course. We are not in the kindergarten and I am not trying to teach the audience. There is no instruction from me. But it implies relationships between objects, language and us as audience. The objects are the vehicles to give attention to the situation, so we are not talking in the void about ideas but now we can talk while practicing. The work is its own presentation, and for this, it involves at least two persons, the host and the visitor. Then, anything can happen from that situation.

ST: Are you also challenging the audience's expectations from a museum visit?

AF: I'd like to reflect on that situation. These objects might seem very familiar to the audience, but how the interaction goes depends also on the host, because there is no score, no instruction previously given to them. There is a discussion. Before the show opens, we are trying to exchange our knowledge on that situation and on our relative positions. So, in a way, you can also say it's a "game of society".

ST: Do you have any feedbacks so far?

AF: I have some feedbacks... but I need to have an updated conversation with the hosts and some visitors so we can reflect back on it.

On Historical Objects



Aurélien Froment, *Fourdrinier Machine Interlude*, 2010. HD video, 16:9, sound 07:37 min, variable interlude. English, French or Italian. Photo: Aurélien Mole. Collection Musée de Rochechouart

ST: If we take a brief look at the subjects that you used in your work, we find a common characteristic in them, that they are forgotten historical objects or event, such as the Fröbel games, the *Fourdrinier Machine*, or the Arcosanti project. Do you see them as historical objects from the past or objects with a second life in the present?

AF: I am interested in them as I think they witnessed a shift of perspectives which affected something bigger than themselves. For example, the paper making first came as craft, then became industrialized and is now — at least in the film — on display in a museum; the Arcosanti project comes after all sorts of rise and fall of community ideals in time of cultural crisis; Fröbel had his own glorious days at a certain period, but quickly his idea or theory has been turned into something else. I am interested in *that* something else... how these ideas, ideals or models become something else in its practical use and in posterity, it assumes a purpose different from that of its designer.

ST: How do you relate to these historical objects personally?

AF: Through those specific objects or places [*Laughs*]. For example, in the case of Arcosanti, we can't access the time when they started the planning of a mega-structure in the desert in the 1970s. So I am looking at it from the present, taking it as a vehicle to create a situation which is shared, as an experience in a projection room rather than examining archives, or trying to be in contact with the dead. [*Laughs*]. Arcosanti is a place that exhibits itself; it records and displays its own history, which

Initiartmagazine

makes it in return an interesting place to contemplate.

ST: As an artist, you don't feel obliged to create *new* objects in the traditional sense?

AF: Each video or each work is a new object, isn't it? If I am mentioning existing situations in a work, it is a pretext to activate ourselves. I am interested in how we look at them.

ST: I am interested in the idea that how freely artists today are allowed to employ and incorporate pre-existing ideas and materials in their art-making process. Do you think there is a limit?

AF: Doing is a way of learning, so it's important to re-do things if you need to learn anything from them. If this is what you mean by "incorporating", there is no limit to that.

About the artist

Aurélien Froment, born in 1976 in Angers, France, lives in Dublin, Ireland.
Graduated from DNSEP, École Régionale des Beaux Arts, Nantes in 2000.

His recent solo exhibitions include **2011:** Marcelle Alix, Paris, *Les articles indéfinis* ; Le CREDAC, Ivry-sur-Seine, F, *Une exposition comme les autres*

Musée départemental de Rochechouart , Centre culturel français, Milan, I, *Forme della natura, Forme della conoscenza, Forme della bellezza.* **2010:** Khastoo Gallery, Los Angeles, USA, *Dark After After Dark, i.c.w. Ryan Gander* ; Motive Gallery, Amsterdam, NL, *Langue étrangère, Langue maternelle, Seconde langue.* **2009:** Wattis Institute, San Francisco, USA, *The Exhibition Formerly Known as Passengers*; Irish Museum of Modern Art, *Process Room, IEF or Immediate Release*; Montehermoso, Vitoria, SP *The Fourth Wall* (with catalogue); Gasworks, London, UK, *Froebel Suite*; Bonniers Konsthalle, Stockholm, SW *Théâtre de poche*; etc.



Aurelien Froment

LE CRÉDAC - GALERIE FERNAND LÉGER

Centre d'art d'Ivry: 93, Avenue Georges Gosnat

April 8–June 12

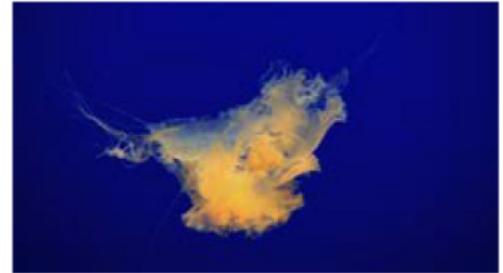
If there has been an increase in the amount of attention paid to the role of pedagogy in art practice in recent years, it is tempting to attribute this boom to both the exponential growth of MFA programs and the fantasies of relational aesthetics. Sometimes, however, art is not what is taught or has to be learned, but rather a means. In two concurrent shows, Aurélien Froment renders sensible simple lessons on the parallels between modern theories of learning and modes of contemporary aesthetic spectatorship.

"*Un Exposition comme les autres*" (A Show like Any Other) at Crédac consists of two works in two rooms. In a brightly lit white cube on a single table sits *Formes de la nature, formes de la connaissance, formes de beauté* (Nature Forms, Knowledge Forms, Beauty Forms), 2009–11. A beautifully crafted wooden box to be opened by visitors contains a series of nested boxes, each of which holds a game designed by Friedrich Fröbel, nineteenth-century German pedagogue who developed a system of toys based on geometry and designed to hone children's sensory perception by demonstrating the differences (and similarities) between forms. Next door, an equally large gallery has been painted black, wherein the only light source is the projection of Froment's video *Le Yoga par l'image* (Yoga by Picture), 2011, in which a man sitting in a chair reads in English from a 1973 book of the same name, while a woman demonstrates observations about bodies and movement.

At Marcelle Alix, "*Les Articles indéfinis*" (The Indefinite Articles) includes *Un Paysage de dominos* (A Landscape of Dominos), 2011, an unlimited edition of wallpaper made from illustrations lifted from different publications of Fröbel's writings. Objects, buildings, and portraits lose their natural scale and the notation "figures" inevitably reference Marcel Broodthaers, as does the film *Pulmo Marina*, 2010, in which a digital image of a yellow jellyfish slowly pulsates against a blue screen while a voice-over gives basic facts about the creature. "The jellyfish eludes categories," the speaker reminds us, shifting Broodthaers from an institutional irritant into a generous teacher, and summing up Froment's elegant method.

This exhibition is also on view at Marcelle Alix, 4 rue Jouye Rouve, until May 21.

— Megan Heuer



Aurelien Froment, *Pulmo Marina*, 2010, still from an HD video, 5 minutes 10 seconds.

Home is where the art is

Brian Dillon wonders whether a new collection of artists' films will find a home playing to mainstream cinema audiences around the UK

It is over 30 years since the artist and critic Brian O'Doherty published the essays that became his book *Inside the White Cube*, a justly influential critique of the reverent and deadening tendencies of the modernist gallery space. In the years since, however, another sort of spectacle has come to dominate our experience of contemporary art. So much film and video work of the last two decades has aspired to the status of cinema that it seems the darkened room – attended by the requisite bench to trip over and, if the artist is lucky, a rolling cast of standing or squatting viewers – would be the proper object of today's equivalent to O'Doherty's polemic.

The largely unstated truth about such screenings, of course, is that they are not treated like cinema at all, but are typically glimpsed in distracted or impatient fragments by most gallery-goers. In some respects, it's exactly this sense that 'artists' films' are not quite films at all that lurks behind the current programme of short works commissioned by the Independent Cinema Office and LUX, to be shown (as pre-feature shorts) in cinemas across the UK this spring. The suspicion, in other words, is that there's something apologetic about a series of films – each no longer than five or six minutes, all shot on 35mm – that attempt to smuggle the styles and concerns of contemporary art into the space of mainstream cinema. In fact, the ICO/LUX Artists' Cinema Commissions 2010 turns out to be a varied and fascinating project, the individual works quite conscious of

the ambiguities involved in making links and distinctions between art and cinema in the same breath.

The best work in the programme is undoubtedly French artist Aurélien Froment's *Pulmo Marina*. Against a uniform background of purest Yves Klein blue, a pale yellow jellyfish roils and bristles like a fragment of living lace, while a slightly officious voiceover informs us of its baroque but literally brainless anatomy, its voracious cannibalism and its classical forebears (in French, such a creature is a *méduse*). The apparently depthless blue is, we're told, the rear of an elliptical tank at Monterey Bay Aquarium, in which the jellyfish is held in constant stasis by two opposing currents of seawater. Froment's film is a ravishing but witty reflection on cinema's capacity to seduce. It's also a sort of screensaver – "Remember the flying toasters?" asks the narrator, suddenly reminding us that we're sitting entranced by almost nothing.

One of the surprises in the programme as a whole is that it's the works that are, as it were, least envious of filmic convention, narrative or spectacle that seem to work best as interventions in the cinema. Akram Zaatari's *Tomorrow Everything Will Be Alright* presents the online chat of ex-lovers as stop-motion footage of a manual typewriter, before cutting to a failed homage to Eric Rohmer's *The Green Ray*. London-born artist Rosalind Nashashibi (whose exhibition at the ICA last autumn revealed just how attuned she is to the history of cinema and video) contributes *This Quality*, a beguilingly deadpan study of, first, the placid face of a young woman and then of a wry variety of striped fabric covers on cars in Cairo. There's a curious typology of conspicuous concealment at work here: in their carefully tailored

but slightly frayed vestments, the vehicles acquire personalities, becoming part of the culture of the street rather than gleaming status symbols. And Nashashibi doesn't overwork the obvious inference regarding the woman's open face and the public veiling of the cars.

Others among the eight artists more readily engage with the implications of showing artists' films in conventional cinemas, contriving and exploding various styles of narrative, acting and visual texture. Catherine Sullivan and Farhad Sharmini's *Last Days of British Honduras*, adapted from a play by Ronald Tavel, is knowingly stilted and melodramatic in its vexing of a story of gods and post-colonial intrigue. Keren Cytter's *The Coat* seemingly contracts a convoluted plot about a lethal ménage into five minutes of kaleidoscopic split-screen. Snatches of affectless dialogue make it at once sinister and absurd: "I strangled you here where I'm standing... I'm trying to kill your girlfriend..." Lithuanian artist Deimantas Narkevičius, meanwhile, opts to direct something like an especially picturesque music video. In *Ausgetrömt*, the young Lithuanian band Without Letters (who are rather endearingly indebted to Foals and Vampire Weekend) are framed by footage of snowbound countryside and suburbia.

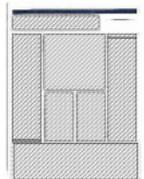
At the time of writing, full preview screenings of the eight films had yet to be arranged, so it was hard to judge (from DVD copies) quite how these films will play to mainstream audiences; but at its best, the ICO/LUX initiative effects an intriguing collision of gallery and cinema.

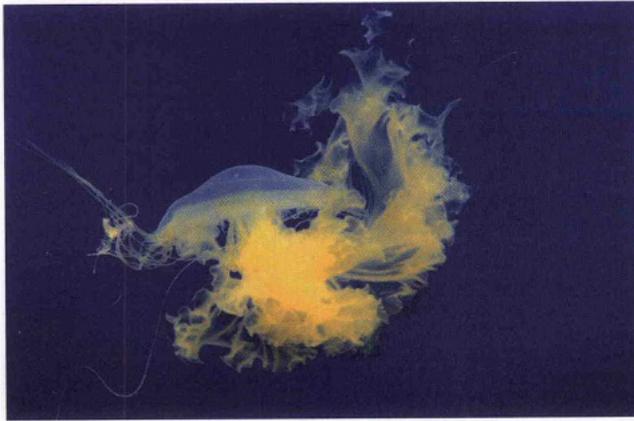
■ The 'Artists Cinema 2010' films are released in cinemas from May, following a special preview screening at Tate Modern, London on 16 April

Produced by Durrants under licence from the NLA (newspapers), CLA (magazines) or other copyright owner. No further copying (including printing of digital cuttings), digital reproduction/forwarding of the cutting is permitted except under licence from the copyright owner.

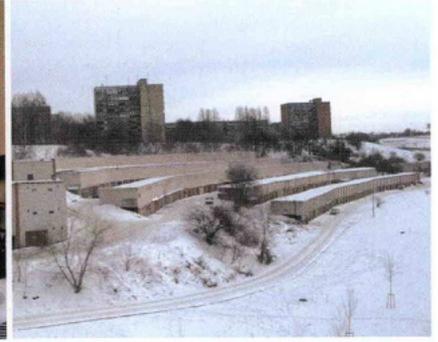
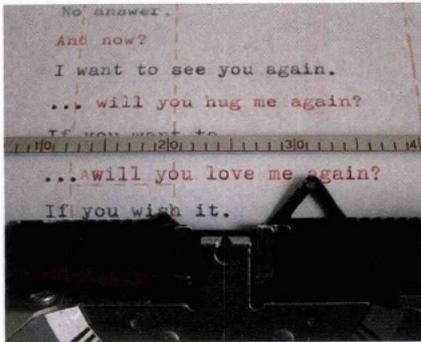
A19359-1
151550843 - LOUDAL

Article Page 1 of 2





The best work in the programme is 'Pulmo Marina' – a ravishing but witty reflection on cinema's capacity to seduce. It's also a sort of screensaver

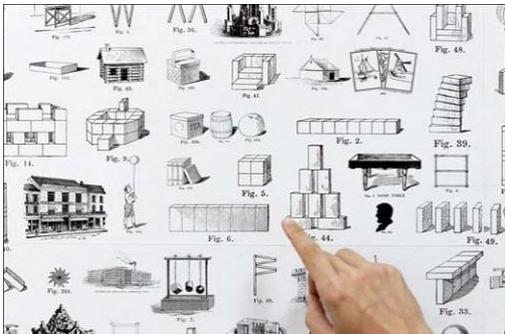


Putting the art in the arthouse: (from left to right) Akram Zaatar's 'Tomorrow Everything Will Be Alright', Rosalind Nashashibi's 'This Quality', Deimantas Narkevicius' 'Ausgetrömt'

Produced by Durrants under licence from the NLA (newspapers), CLA (magazines) or other copyright owner. No further copying (including printing of digital cuttings), digital reproduction/forwarding of the cutting is permitted except under licence from the copyright owner.

A19359-1
151550843 - LOUDAL

Article Page 2 of 2



Aurélien Froment

Les Articles indéfinis

24 mars-21 mai 2011

Paris 20e. Galerie Marcelle Alix

Aurélien Froment se réapproprie sous différents médiums les sources qu'il affectionne: d'Arcosanti à Fröbel, en passant par l'invention de la machine à papier, c'est toute notre compréhension du monde qu'il interroge et, avec elle, le rapport du savoir à l'interprétation.



Aurélien Froment présente à la galerie Marcelle Alix un ensemble de pièces, dont certaines ont déjà été exposées au Centre culturel français de Milan en 2011 et qui ont en commun de révéler le fossé qui sépare les objets de leurs interprétations.

Un premier ensemble de pièces témoigne de l'intérêt de l'artiste pour l'architecture, et en particulier pour le site d'Arcosanti. Imaginée dans les années 1970 par l'architecte Paolo Soleri en plein désert américain, cette ville expérimentale est toujours en cours de construction et aspire à devenir une nouvelle version de la cité idéale.

Fasciné par ce lieu qu'il a découvert en 2002, Aurélien Froment retravaille sans cesse les œuvres et les archives qu'il en a tirées. Après un film réalisé en 2005, il se déplace vers d'autres médiums. La cloche en terre cuite, qui est le symbole touristique d'Arcosanti, lui inspire deux œuvres juxtaposées: une photographie et un mobile. L'objet est ainsi exposé à côté de son image, dans une sorte de mise en abyme.

Enfin, *Table rase* est une photographie panoramique, prise au nord d'Arcosanti, qui documente le paysage environnant plutôt que la ville elle-même. Au lieu de l'objet, elle renseigne son à-côté. Elle témoigne, comme à rebours, de ce que la ville était

Lire l'annonce | **SUIVRE** PARIS-ART.COM  



Créateurs

◆ Aurélien Froment

Lieu

◆ Galerie Marcelle Alix

avant d'être: un désert. Aurélien Froment livre ainsi sa vision personnelle d'Arcosanti, dont l'aspect morcelé doit être reconstitué par le spectateur.

La partie suivante de l'exposition puise sa source dans les travaux du pédagogue allemand Fröbel.

Au mur, en guise de papier peint, Aurélien Froment a reproduit une planche d'époque, présentant de manière schématique les outils pédagogiques inventés par ce personnage historique (*Un paysage de dominos*, 2011). Composés de formes géométriques élémentaires, ces outils étaient destinés à l'éveil des enfants dans leur appréhension du monde. Le plus célèbre est un portique constitué de trois volumes (une sphère, un cylindre et un cube) à faire tourner sur eux-mêmes. Aurélien Froment s'en réapproprie la forme pour la mettre à l'épreuve de médiums différents: un croquis, sa matérialisation en 3D et la photographie de celle-ci (*The second Gift*, 2010). Plus loin, une photographie représentant deux enfants en pleine séance de jeu rend hommage à la postérité des idées de Fröbel.

La dernière partie de l'exposition se poursuit au sous-sol de la galerie, avec deux vidéos.

Pulmo Marina est un plan serré sur une méduse en train de nager. Ses mouvements ondulants sont magnifiés par une transformation artificielle des couleurs: la méduse semble alors danser dans des eaux magiques, bleutées et fluorescentes. La séduisante poésie de l'image pourrait transporter le spectateur dans un univers onirique et hypnotique, si une voix off ne venait pas créer une dissonance. La personne dont elle émane se présente, avec un fort accent anglais, comme le visiteur d'un aquarium et se met à réciter un commentaire scientifique ardu autour de l'animal. Dans le flot de paroles, quelques remarques personnelles (en particulier sur «l'air mal peigné» de la méduse) ajoutent de la confusion! La présence de ce personnage, fortement caractérisé, ancre ainsi la scène dans un contexte tout différent, plus prosaïque mais aussi plus humoristique.

Le second film, *Fourdrinier machine Interlude*, joue sur le même décalage. Tandis qu'un travelling détaille lentement les rouages d'une antique machine à papier, la voix off d'un enfant récite maladroitement un exposé de type encyclopédique. Les hésitations et les erreurs de déchiffrement plonge le spectateur dans un univers profondément humain et attachant, qui contraste avec la rigueur strictement documentaire de l'image.



Aurélien Froment interroge les mécanismes de l'apprentissage dans notre compréhension du monde. Il se déplace d'un médium à un autre pour mettre à nu les subjectivités inhérentes à toute interprétation.

«Les articles indéfinis», tel est le titre qu'il a choisi pour cette exposition qui exhume, non sans un brin de nostalgie, les vieilles leçons apprises sur les bancs de l'école.

— Aurélien Froment, *Un paysage de dominos*, 2011. Silkscreen print on paper. Variable dimensions (53 x 53 cm squares)

— Aurélien Froment, *La Table rase*, Arcosanti, juillet 2002, 2011. Silkscreen print on paper. 120 x 160 cm

— Aurélien Froment, *A Soleri Bell (Cosanti Originals)*, Scottsdale, juin 2002, 2011. Silkscreen print on paper. 160 x 120 cm

— Aurélien Froment, *Paolo Soleri, Incomplete Soleri Windbell*, 2011. 7 terra cotta and brass windbells; Variable dimensions

— Aurélien Froment, *Tristan et Anisa*, Arcosanti, 15 juillet 2002, 2011. Silkscreen print on paper. 160 x 120 cm

■ Par Elisa Fedeli



Interviews

- [Aurélien Froment](#)

Autres expos des artistes

- [Cf.](#)
- [Exposition collective](#)
- [Prospective XXI^e siècle](#)
- [Twice Told Tales](#)
- [Une Histoire à soi](#)
- [XI^e Biennale de Lyon. Une terrible beauté est née](#)
- [Zones arides](#)

Comparte:

- Imprimir
- Enviar a un amigo
- Facebook
- Twitter

Anuncios Google

[Mode Future](#)
[Maman](#)
[Nouvelle](#)
[Collection de](#)
[Vêtements de](#)
[Grossesse](#)
[Fashion & à Prix](#)
[mini](#)
[EnviedeFraises.fr/Mo...](#)

Edición digital | ARTE

Aurélien Froment

Galería Marcelle Alix, París. Del 24 de marzo al 21 de mayo

Resultados:

Javier HONTORIA | Publicado el 19/04/2011

Considerado como uno de los artistas franceses más relevantes de su generación, Aurélien Froment vuelve a la carga con sus investigaciones sobre la memoria, asunto vertebral de toda su trayectoria.

Esta es la primera exposición que Aurélien Froment realiza en su galería parisina tras la colectiva en la que participó hace un año y medio. La que puede verse hasta finales de mayo lleva por título *Les Articles Indéfinitis* y es paralela a otra muestra individual que el artista ha realizado en el CEDRAC de Ivry-sur-Seine titulada *Une exposition comme les autres*. Ambas son antesala de la que tendrá lugar en el Musée d'partamental de Rochechouart el próximo verano. Su trabajo es conocido en España a partir de la presentación que realizó en 2009 el Centro Cultural Montehermoso en el marco de las becas que otorga la institución alavesa. En ella se pudieron ver algunos de los síntomas más evidentes de **un trabajo a la vez complejo y sugerente que se detiene ante la relación que existe entre las cosas que entran en nuestro campo de visión y ante la relación que media entre ellas**. Muchas veces el artista nos pide que hagamos una lectura de esos motivos, porque más que ser mirados han de ser leídos, como si de un texto se tratara. Esta exposición parisina, su primera individual en la galería Marcelle Alix, que le representa, da buena muestra de ello.

Froment dispone, de inicio, un escenario complejo, pero lo es sólo momentáneamente pues el receptor no ha de tardar en descifrar sus claves. Un primer trabajo consiste en una fotografía de unas campanas realizadas con barro procedente de Arcosanti, una ciudad experimental situada en el desierto de Arizona a la que el artista acude con cierta regularidad. Las campanas cuelgan del techo de la galería junto a su propia imagen fotográfica. **Quiere Froment que leamos los vínculos que unen los objetos y las imágenes, el tiempo que media entre ellos, su textualidad**, en suma. Porque las campanas que cuelgan del techo están sujetas a condicionantes diferentes a los de la fotografía, que se encuentra cerrada en un tiempo propio sin solución de intervención por parte del espectador. Es un tiempo ya neutralizado, y a ajeno.

Frente a esta pieza vemos una gran serigrafía mural que semeja un inventario de objetos pertenecientes mayoritariamente al ámbito de la arquitectura. No hace falta decir que se trata de una metáfora de la construcción del lenguaje, del significado o de las propias analogías entre los objetos mismos. Una rápida mirada revela que no son serigrafías distintas, sino un mismo modelo, de marcado acento vertical, que se repite hasta llenar el muro. Pero la disposición no es idéntica sino que los motivos se suceden a diferentes alturas. Así, el artista sugiere al espectador que trace la línea que une los diferentes motivos apoyándose en la movimiento horizontal de la mirada. Y, por tanto, que lea. Son figuras que se funden con el muro y, por tanto, parecen proyectadas sobre él. Este es otro de los intereses fundamentales de Froment, que busca siempre las relaciones entre figura y fondo, el primero como evento, el segundo como escenario, subrayando la relación entre una y otro. **Son conocidas las constantes alusiones a Friedrich Fröbel, un pedagogo alemán que inventó el concepto de guardería y que creó un importante cuerpo de trabajo relacionado con sistemas de aprendizaje**. Fröbel incitaba a los niños a trazar relaciones entre figuras geométricas básicas y Froment sitúa su actividad en el ámbito de la proyección de objetos sobre un fondo dado, esto es, un escenario para la interpretación.

En el piso inferior puede verse un vídeo, *Pulmo Marina*, en el que la relación entre



Aurélien Froment: *A Soleri Bell (Cosanti Originals)*, Scottsdale, 2002.

publicidad

ven con nosotros a visitar la Casa de América los días 16 y 17 de mayo.

Telefónica

La bandeja

Concurso de microrrelato conducido por el escritor Montero Glez

Últimas noticias de elmundo.es

1. California independiente, marihuana legal y sol..
2. El escritor Martin Amis llama fillsteos a la rei
3. Marco Polo, croata de toda la vida
4. Un imperio del arte roto por los celos
5. La plataforma de apoyo a Ai Weiwei, atacada por ha

Último

Más visto

Más votado

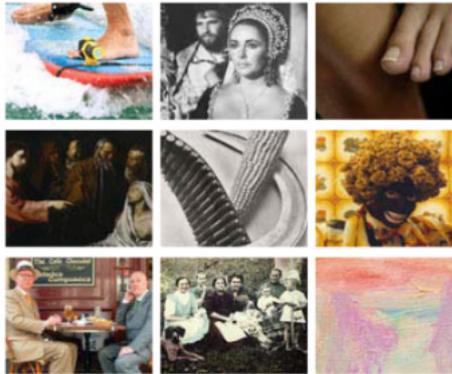
figura y fondo vuelve a acaparar el discurso del artista. El video muestra una medusa en una pecera del Acuario de Monterey Bay, en California. La medusa flota recortada sobre un fondo de color azul Klein mientras una voz en *off* narra las características del cnidario. Es interesante ver cómo el color de la medusa no es real pues está acentuado por un foco amarillo que realza aún más, si cabe, su propia forma frente al fondo azul. Froment continúa así con la reflexión en torno a la distancia entre figura y fondo. Cuando escuchamos la descripción detallada de la medusa, ¿no volvemos a las teorías de Fröbel sobre la proyección y la interpretación del significado?

- Marion Cotillard, compañera de Batman
- Intriga y emoción
- Aurélien Froment
- La moralidad del omnívoro
- Francisco Nieva: "Yo soy barroco, madrileño y churrigueresco"

Blogs, concursos y debates.

-  La columna de aire por Abel Hernández
-  Cacharos II: El Imperio del sinsentido
-  Cuenta 140 por Montero Glez
-  La bandeja
-  Y tú que lo veas por Elena Vozmediano
-  Museo Guggenheim Bilbao, enclave estratégico para Nueva York
-  La papelera por Juan Palomo
-  Rumores y certezas
-  To be continued... por Carlos Reviriego
-  Paradojas de *Carlos*, la película
-  El Incomodador por Juan Sardá
-  Los antiimperialistas
-  Esceptum por Antonio Fernández Ruíz
-  Lectores de libros electrónicos y tabletas digitales (I)

Galería de imágenes



Estrenos

- Caperucita Roja
- Una dulce mentira
- Justin Bieber: Never say never
- Hop
- Código fuente
- Cartas a Dios
- Carlos
- Scream 4
- Perdona pero quiero casarme contigo
- No mires atrás
- El amor y otras cosas imposibles
- Country strong
- Águila Roja
- Winnie the Pooh





Aurélien Froment

Memory, word games and puzzles; knots, conjuring tricks and cinema

by Vivian Rebberg

Memory is an inexhaustible cultural goldmine. Sigmund Freud, W.G. Sebald, Barbra Streisand and Plato, amongst others, have offered words of wisdom about this elusive, intractable topic and its connections to knowledge, trauma, exile and love. Countless writers and artists use representations of memories – memoirs, souvenirs, photographs, memorials, albums, archives – as inspiration, material or form. By virtue of its omnipresence, memory is also as banal as it is universally resonant. So, to remark that French artist Aurélien Froment's work traffics in memory is perhaps predictable. However, Froment approaches memory from the somewhat less conventional angle of its mechanics, which is both a refreshing and challenging aspect of his work. Memory runs through his cultivated maze of installations, photographs, videos, performances and publications like Ariadne's red thread – which could also be a red herring, a diversion that provides a false sense of interpretative security in the midst of shifting associations, repetitions and slippages.

Mnemonics, puzzles, word play, hints and tricks all feature prominently in Froment's work, but never as simple forms of entertainment. One might say that he binds conceptual acuity and playful dexterity as tightly as one of his mariner's knots (the video *Rabbit* and the photograph *Fisherman's Knot*, both 2009, provide demonstrations of these). 'Froebel Suite', his 2009 exhibition at Gasworks, London, paid homage to Friedrich Froebel, the German educator and founder of the kindergarten, who famously linked the acquisition of knowledge with recreation. Froment's exhibitions are not quite playgrounds, though visitors frequently play, and therefore learn. Shapes and objects favoured by Froebel – cylinders, spheres, square blocks and

string – recur throughout Froment's projects. In *Forms of Nature, Forms of Knowledge, Forms of Beauty* (2009), these elements, along with paper, scissors, modelling clay and writing instruments, are sorted in a plywood box for visitors to play with, directly referencing games Froebel crafted for children. For *In Order of Appearance* (2009), Froment's performance with actor Youri Dirx at Centre Pompidou's 'Nouveau Festival' and at PERFORMA 09 in New York, enlarged versions of them served as crucial props on a blank stage-set constructed out of curtains of white paper, hanging from suspended rolls.

Who Here Listens to BBC News on Friday Night? (2008) – the title of a mnemonic for the first few lines of Dmitri Mendeleev's periodic table – comprises a set of white cards with various pairs of illustrations on their flip-sides, set out on a glass table printed with a grid, which visitors may use to play the common, card-matching memory game Concentration, or invent their own game. In exhibition after exhibition, playing cards, postcards, image flash-cards and reproductions are dealt, shuffled, traded, displayed and even tucked into the specially conceived lining of a black robe (present in the installation *L'imagier/Image Seller*, 2009), created in honour of 19th-century music-hall performer Arthur Lloyd, otherwise known as the 'Human Card Index'.

Froment's interest in the possible knowledge and meanings produced by the montage and permutations of images rather than their linear sequencing can be related to his early days as a projectionist in a Paris cinema. So can the freestanding wall/mock projection booth, *Cinemecanica* (2009), and the artist's fascination with Werner Herzog's film *Fitzcarraldo* (1982). Froment's *Werner Herzog* (2002) is a model of Fitzcarraldo's folly – the steamer carried over the mountain – built from published blueprints the artist found at the cinema, while his publication, *Like the Cow Jumped over the Moon*

Opposite:
Forms of Nature, Forms of Knowledge, Forms of Beauty
2009
Mixed media
50×60×12 cm

Below left:
Fisherman's Knot
(detail)
2009
Inkjet print

Below middle:
The Swing
2009
Installation view, 'The Exhibition Formerly Known as Passengers', CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco

Below right:
Théâtre de poche
2007
Production still

(2009), includes an interview with the director, a reproduction of the blueprints and other related documents.

It is impossible not to draw a connection, at least a formal one, between works like Froment's film *Théâtre de poche* (2007), which shows a magician against a black background, conjuring cards of images of all sorts – from artefacts to sportsmen, from nature to anatomical illustrations – and arranging them on an invisible screen, and the intellectual work of cultural historian Aby Warburg, whose fragmentary corpus was capped by his now only partially extant *Mnemosyne Atlas* – freestanding panels Warburg covered with some of the thousands of reproductions and press cuttings he collected to trace the survival of antique forms across the ages. That lineage is further emphasized in Froment's *The Fourth Wall* (2009), an assemblage of images on four linen panels, which are accompanied by a publication reproducing silhouettes of those panels with the images blanked out. In their place, textual descriptions allow the reader to imagine the absent visual forms. If such a connection holds, Froment has replaced Warburg's aim to demonstrate visual affinities across time and cultures with a focus on the infinite potential of the visual document to be handled, transferred and toyed with. Froment doesn't want to pinpoint memory; he wants to keep it suspended in a game of 'now you see it, now you don't'.

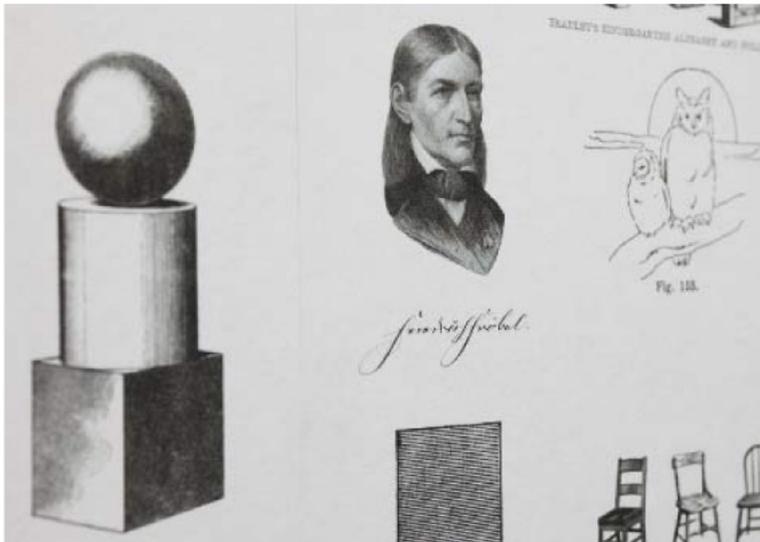
Find out more at frieze.com



Aurélien Froment

Centre Culturel Francais, Milan, Italy

'How much information can one image contain? What differences (or relationship) exist between seeing, understanding and imagining?' asks Andrea Viliani, curator of Aurélien Froment's first solo show in Italy, entitled 'Forms of Nature, Forms of Knowledge and Forms of Beauty'. Is it possible to describe the space that separates a word from an object? Verbal narratives and visual language proceed in parallel in the four chapters of the French artist's exhibition, yet the material he investigates seems to be precisely the undecipherable void that separates these two narrative processes. Two recent video installations and two works specially made for this show constituted a small voyage of comprehension and exploration of forms.



It begins with the seductive images of the film *Pulmo Marina* (2010). A single tracking shot frames the movements of a jellyfish in the Monterey Bay Aquarium in California, in an altered condition: the vat of water is backlit by a fluorescent tube, while a transparent acrylic film modifies the blue colour of the water, creating an apparently infinite chromatic field. The movements of the creature are accompanied by the voice of an actor offering a detailed account of every physiological, historical, etymological and geographic aspect of the jellyfish and its environment. Words and images, in their attempt to cling as closely as possible to each other, paradoxically separate, plunging the viewer into a state of near-hypnosis: the condition that exists prior to the deciphering or comprehension of a language, prior to comprehension.

frieze.com/shows/.../aurelien-froment/

About this review

Published on 07/03/11

By Francesco Garutti



[Back to the main site](#)

The epistemological plot thickened with the sound of *If I Were a Bell* (2010), seven ceramic bells with wind-vane clappers, hung from the high ceiling of the space in front of the blue screen of *Pulmo Marina*. The bells were produced at Arcosanti, the Utopian community in the Arizona desert designed by Paolo Soleri in the 1970s. Froment collected them while they were still incomplete and undecorated. The construction of these small terracotta objects reflects, on a much smaller scale, the architectural precepts Soleri used in the creation of the large, shell-like habitats of the community. Again, the elements involved – the sound of the bells and their elementary geometric forms – have been separated and left in a pure state of parallel proximity, ready to assume a possible new order, another combination.

On the back wall of the space the projection of *The Fourdrinier Machine Interlude* (2010) slowly tracks the processes and movements of an enormous piece of machinery for the production of paper, while a voice painstakingly narrates its function, history, origins and technique. In a symmetrical, complementary arrangement, the final chapter of the exhibition (and perhaps the metaphor for the show itself) is *Un paysage de dominos* (A Domino Landscape, 2010), a wall decorated with wallpaper of a two-dimensional grid. Within the grid is a sequence of the drawings of Friedrich Fröbel's 'Gifts'; these objects, volumes, geometries and mathematical formulas formed the basis of the pedagogues' interpretive lessons on the natural harmony of the world's forms. Froment's work has often referenced the theorist, from whom he seems to have inherited some of his analytical capacities.

Precisely as in Fröbel's theories, reality (including objects, machines, animals and sounds) is arrayed like a table of multiple primary elements, separated and compartmentalized, while the space between the parts is revealed to the viewer as a place of potential, of misunderstanding, of infinite possible combinations and interpretations.

Translated by Stephen Piccolo

Francesco Garutti

Frieze

3-4 Hardwick Street, London EC1R 4RB, 020 7833 7270

Le chiffre à la lettre. Entretien avec Benoît Rosemont, illusionniste

AURÉLIEN FROMENT



Aurélien Froment Pour démarrer, j'aimerais que vous décriviez le déroulement d'un spectacle de mémoire prodigieuse.

Benoît Rosemont Le spectacle que je présente est basé sur le thème de l'école... À l'école, j'étais plutôt mauvais élève et préférais jouer aux cartes. Je présente donc une première expérience de mémoire à partir de cartes à jouer que je mémorise dans un ordre x ou y . À l'école, on apprend aussi les nombres, alors je demande au public un nombre de vingt chiffres que je note sur un « paper board ». Une fois que c'est fait, je demande dix secondes de silence, je tourne la page et je commence des expériences avec des mots. Je demande vingt mots, ordonnés de 1 à 20, que quelqu'un inscrit au tableau. Une fois qu'on a une liste de vingt mots — que je n'ai jamais regardée — je demande un nombre entre 1 et 20 et selon le nombre, je redonne le mot qui lui a été préalablement associé. J'en fais trois ou quatre, puis je récite toute la liste de 1 à 20 ou de 20 à 1. Je restitue ensuite le nombre de vingt chiffres qui m'a été donné une dizaine de minutes auparavant, ce qui permet de conclure l'expérience de mémoire.

AF Qu'est-ce que vous demandez exactement aux spectateurs, de nommer des objets ?

BR C'est vrai que les objets, les choses, sont plus faciles à mémoriser qu'un concept ou une idée. Ce que je demande au public, c'est de me dire quelque chose. Par exemple : table, chaise, micro. J'essaie de les aiguiller vers des choses, mais je ne restreins pas de manière explicite leurs choix. Je prends les mots tels qu'ils me viennent, avec toutes les difficultés que cela peut engendrer. On peut parfois me donner un lieu, le nom d'une ville... On peut travailler avec des noms, des prénoms et pas seulement des choses. Dans le cadre d'un spectacle, si l'on retient vingt mots, c'est suffisant puisque l'individu lambda n'en retient que sept en moyenne. Mais rien n'empêche de poursuivre cette expérience au-delà...

AF Vous ne voyez donc pas d'inconvénients à dévoiler cette méthode de mémorisation ?

BR Non, car ce n'est pas ma méthode. C'est une méthode qui existe depuis très longtemps et je veux bien faire part de mon expérience.

AF Comment faites-vous pour mémoriser ces vingt mots au moment où ils sont énoncés ?

BR Il y a deux procédés, mais qui reposent sur un fonctionnement similaire. Il y a d'abord la méthode des lieux qui est la méthode la plus connue et la plus ancienne. Il s'agit d'associer à tous les nombres de 1 à 20 un objet situé dans un lieu précis. Par exemple, quelqu'un va s'imaginer en rentrant chez lui que la porte d'entrée sera le numéro 1, la commode dans le vestibule sera le numéro 2, le cadre qui est au-dessus de la commode sera le numéro 3, le portemanteau le numéro 4, le paillason, le numéro 5 et ainsi de suite. La personne va s'imaginer entrer dans sa cuisine : la gazinière sera le numéro 6, le placard, le numéro 7, etc. On va ainsi disposer de vingt images correspondant aux nombres de 1 à 20. En règle générale, ces vingt images sont immuables. Une personne qui utilise sa porte d'entrée comme numéro 1 utilisera toujours sa porte d'entrée comme numéro 1. C'est fondamental dans le processus de rappel.

AF On va revenir sur la nature de ces images mais avant ça, est-ce que vous pouvez décrire le lieu de la méthode des lieux ? Est-ce que c'est une sorte de palais imaginaire ou bien est-ce un endroit familier ?

BR L'idéal c'est de prendre des lieux connus. Cela facilite l'apprentissage de la méthode. Si on prend sa propre maison, on sait très bien comment est faite la porte d'entrée et ce qui se trouve derrière. Cependant, on peut tout à fait s'imaginer au Musée du Louvre, entrer dans une salle égyptienne, numéroter une série d'objets et poursuivre ainsi dans une autre salle. Mais c'est plus sûr de prendre quelque chose qui nous est personnel. Par exemple, je sais que le cadre dans l'entrée, celui qui est au-dessus de la commode, correspond au numéro 3. Et bien, lorsqu'un spectateur donne « télévision » en 3, le cadre va s'éclairer. C'est devenu une télévision incrustée dans le mur. On va associer l'image qu'on connaît et l'image suggérée par le spectateur. En spectacle, lorsqu'on établit une liste de vingt mots, on ne peut pas mettre ces vingt mots dans notre mémoire à court terme. On va donc utiliser les vingt objets créés par la méthode des lieux ou d'autres méthodes pour rappeler les autres images. Quand je vais penser au numéro 3, une image va venir

immédiatement, c'est celle du cadre et c'est ce cadre qui va me permettre d'aller chercher dans « l'arrière de ma tête » le mot correspondant actuellement à l'expérience que je suis en train de faire.

AF Vous avez parlé d'une seconde méthode.

BR En effet, il existe deux méthodes pour se créer sa liste d'images et la mienne ne repose pas sur un parcours dans un lieu. Elle repose sur une association des chiffres et des images. En 32, j'ai un moineau, il n'y a donc pas de processus de lieu. Cette liste, c'est ce qu'on appelle une table de rappel, c'est une table qui sert à se rappeler.

AF C'est une table où correspondent des chiffres et des images ?

BR Les images se superposent aux chiffres. On ne va plus voir le 1, le 1 n'existe plus : à la place du 1, j'ai un toit. Le 2 n'existe plus, le 2, c'est un nid. Le 3, c'est un mât. Chaque chiffre est remplacé par une image.

AF Est-ce qu'on peut avoir une idée de la liste qui vous sert de table de rappel ?

BR En 1, j'ai un toit. En 2, j'ai un nid. En 3, il y a un mât. En 4, j'ai un rat. En 5, j'ai un lit. En 6, j'ai mon chat. En 7, j'ai une queue de cheval. En 8, une fée. En 9, un puits. En 10, une tasse et ainsi de suite.

AF Cette table de rappel, pouvez-vous la décrire ? Est-ce que c'est une table au sens physique ? Est-ce que vous pouvez voir la table dans son ensemble ?

BR Non, chaque élément est distinct, il n'y a pas de vision globale. La table de rappel, c'est la liste que je viens d'énumérer. C'est une table comme un tableau et non une table sur laquelle on peut manger. Chaque élément de cette table est appelé crochet comme si c'était un portemanteau sur lequel on va accrocher des choses. Mon chat est un crochet. Comme je l'ai déjà dit, il faudrait que ces images soient fixes et immuables mais quand on constitue sa propre liste d'images on ne sait pas toujours vers quoi on s'aventure. Aujourd'hui, il y a certaines images que j'aimerais changer parce qu'elles sont trop proches l'une de l'autre. J'ai un billet de loto et un chèque et concrètement c'est à peu

●●



près la même chose: ce sont deux bouts de papier qui ont quasiment la même taille et la même forme. Aujourd'hui, j'aimerais changer mon billet de loto par un landau mais pour l'instant, c'est toujours le billet de loto qui gagne!

AF Pourquoi est-ce si difficile ?

BR C'est difficile car mon chèque est en 67 et que 67 est égal à chèque! Si je dois le remplacer par autre chose, ça va me demander un effort considérable. Il faudrait que j'arrête pendant un ou deux ans et que je recrée toute la liste sans penser à cette image...

AF Qu'est-ce qui crée l'association d'un chiffre avec une image ?

BR C'est un code. Parallèlement à la méthode des lieux, il a été développé un code chiffres-lettres qui, à chaque chiffre de 0 à 9, fait correspondre une lettre de l'alphabet. Ce code a été créé par Aimé Paris en 1825. Par exemple, le 1 correspond à la lettre T, le 4 correspond à la lettre R, etc. Les voyelles ne comptent pas. Donc 14 me donne T et R. Entre les deux, je vais placer par exemple le son [u] et je vais obtenir «tour». C'est pour ça qu'en 14, j'ai une tour.

AF Et comment faire pour se souvenir que 1 égale T et non pas B ou C ? Est-ce qu'il faut aussi des images pour s'en souvenir ?

BR Non, mais il y a des astuces mnémotechniques. Le 0 a la forme d'une scie circulaire: donc 0 est égal à S. En 41, j'ai un râteau: je ne me dis pas 4 égale R, 1 égale T, ça fait râteau... 41 égale râteau, c'est devenu spontané. On doit connaître ça par cœur. Au 0 correspond le S, en 1 on a le T et le T étant très proche de D phonétiquement, on a les deux lettres. En 2, on a le N. En 3, le M. En 4, le R. En 5, le L. En 6, le J. En 7, le K. En 8, le F. En 9, le P ou le B. Ensuite, il faut meubler avec les voyelles.

AF Est-ce que ça a un rapport avec la sténographie ?

BR Le code chiffres-lettres est apparu entre le XV^e et le XVI^e siècle. Au départ, les consonnes et les voyelles étaient codées par des chiffres. C'était très complexe. En 1644, Pierre Érigon a créé un code

où chaque chiffre donnait une voyelle, une consonne ou une syllabe car il avait constaté qu'il était plus facile de retenir un mot qu'un chiffre. Pourquoi ? Parce qu'on n'a que dix chiffres et c'est en les assemblant qu'on crée les nombres. 23 ce n'est jamais que 2 et 3. Si on a 23, 32 et 53, il peut y avoir très vite confusion.

AF Quelles étaient les applications de ces techniques lorsqu'elles sont apparues ?

BR Le but était simplement d'améliorer les méthodes de mnémotechnie existantes. La méthode des lieux est née en 477 av. J.-C. Simonide de Céos, un poète, était invité à un banquet donné en l'honneur d'un lutteur. Il a été appelé à l'extérieur du bâtiment et le bâtiment s'est effondré. La catastrophe était telle que les visages des invités n'étaient pas identifiables. Les familles ne pouvaient donc pas savoir qui était qui. Pour que chacun puisse avoir une sépulture, Simonide de Céos s'est remémoré le nom de chaque personne en fonction de sa position à table pendant le repas. C'est le début de la méthode des lieux, qu'on retrouve à partir du I^{er} siècle ap. J.-C. dans les écoles de droit où elle servait à plaider. Grâce à la succession d'images, on pouvait retenir le plan d'une plaidoirie. C'était une méthode qui était très en vogue, même en dehors des écoles de droit car les gens ne savaient pas lire, et comme cette méthode est basée sur les images, elle était accessible à tout le monde, puisque tout le monde peut faire des images. On reparle beaucoup de la mnémotechnie au XIX^e siècle avec Grégoire de Fénéaigle qui propose une méthode des lieux avec dix-huit maisons de dix chambres, c'est-à-dire cent quatre-vingt éléments qui permettaient de classer les événements de l'histoire des dix-huit siècles précédents. Dans chaque chambre, il devait y avoir dix objets correspondant à chaque année de la décennie. Il a pu, grâce à ce système, retenir l'histoire du monde sur dix-huit siècles. C'est lui qui a suggéré de faire le lien entre les images et le code chiffres-lettres et il a, semble-t-il, inventé la table de rappel. Malheureusement, on n'a pas de traces écrites de lui. Il n'aurait vécu que de conférences sur la mnémotechnie, il n'a jamais rien écrit.

AF Comment avez-vous été initié à ces techniques de mémoire ?

BR J'ai appris dans les livres. Ensuite, je me suis constitué ma propre liste. Il y a beaucoup d'éléments sur lesquels je suis rejoint par d'autres mnémotechniciens. Parce que la méthode est ancienne, qu'elle se transmet et donc on a des images proches, au départ en tout cas,

AF Vous avez des images communes ?

BR Bien sûr, par exemple le mât en 3 est quelque chose de commun.

AF Pourquoi spécialement en 3 ?

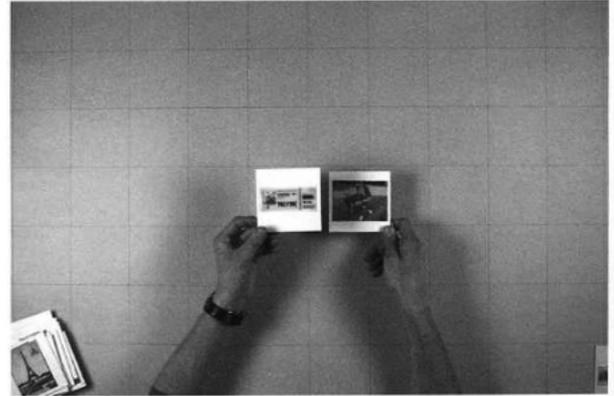
BR C'est par rapport au code chiffres-lettres: le 3 c'est le [m] et un mot qui n'utilise que le [m] avec des voyelles, il n'y en a pas beaucoup...

AF Ça peut-être le mot «mot»...

BR Oui mais «mot», pour le figurer, c'est très difficile. En ce qui concerne la constitution de la table de rappel, ce n'est pas la peine d'ajouter des difficultés, le public s'en chargera. Par contre, ce qui est certain c'est que le mât auquel je pense n'est certainement pas le même que celui auquel pensera un autre mnémotechnicien. Cela peut être un mât de bateau. Pour moi, c'est un mât de cocagne et il y a des lots là-haut à aller gagner.

AF À quoi ressemblent ces images de la table de rappel ?

BR Elles sont très précises. En 14, la tour, cela pourrait être la tour de Pise ou la tour Eiffel. Et bien pour moi, c'est la tour Montparnasse parce que j'habite à côté. Cela aurait pu être aussi une tour d'un jeu d'échec... Mais alors il faudrait que ce soit la tour en marbre blanc de mon jeu d'échec. En 6, l'image de ma table de rappel est un chat mais ça n'est pas n'importe quel chat. C'est un chat noir à poil ras avec un collier rouge et dont je connais le nom parce que c'est mon chat. Si les images de la table de rappel ne sont pas suffisamment précises, alors on risque de rencontrer des difficultés lors du rappel. Par exemple, si quelqu'un propose le mot «chat» en 14 où j'ai ma tour, lors du rappel, on ne saura plus si c'est la tour en 6 ou le «chat» en 14 puisque l'association des deux correspondra à la même image. Pour éviter cela, il faut que les images de la table de rappel soient



extrêmement précises et détaillées, qu'elles ne fassent aucun doute.

AF Votre tour Montparnasse : est-ce que vous la voyez toujours de la même façon, à une distance précise, un jour précis, selon un certain angle — depuis la rue de Rennes par exemple ? Ou bien est-ce variable ? Quand vous pensez à votre chat, c'est comme une photographie, par exemple, le chat qui baille sur le canapé du salon ? Ou bien, à chaque fois, c'est une nouvelle image qui apparaît, la dernière fois que vous l'avez vu par exemple ?

BR Ma tour Montparnasse, je la vois toujours depuis le même endroit. Lorsque je cherche mon chat, je trouve mon chat et il est toujours dans la même position. Si jamais un spectateur a placé un chat en haut de la tour, ce sera un autre chat : il sera blanc, il aura des poils longs, ce sera un chat siamois mais ce ne sera pas mon chat. Il faut que les images soient très précises et qu'elles soient le plus personnelles possible. J'ai choisi la tour Montparnasse parce que j'habite à côté, je pense qu'un Italien choisira plutôt la tour de Pise.

AF Lorsque les spectateurs énoncent les objets les uns après les autres, que se passe-t-il ? Est-ce que vous les rattachez aussi à votre expérience personnelle ou bien est-ce que ce sont des images plus « abstraites » ? Est-ce que ça doit avoir les mêmes qualités que les images dont vous disposez déjà sur la table de rappel ?

BR Non, surtout pas. Quand quelqu'un dit « télévision », ça peut être n'importe quelle télévision. Si elle est trop précise, elle risque de s'inscrire dans ma mémoire. En spectacle, il faut être très rapide : pendant que l'on mémorise, il ne se passe rien. Au moment où on me dit « télévision », j'ai une télévision qui me vient et c'est celle-là que je prends. Je vais la lier à mon image de table de rappel, et ensuite je n'y pense plus. Je ne peux plus y penser puisque j'ai d'autres choses à faire à ce moment-là, d'autres mots à mémoriser. Ensuite, dans la deuxième phase — la phase de rappel — je vais passer par mon image personnelle de table de rappel, mon chat à poil court, noir, avec son petit collier rouge et, stupéfaction, il passe à la télé ! Peu importe laquelle, à ce moment là, l'image est revenue.

AF Et ce processus de rappel fonctionne à tous les coups ?

BR Pour aboutir à ça, j'ai analysé mes hésitations du départ. Chaque fois que j'ai oublié une image, je me suis demandé pourquoi. La plupart du temps, c'est parce que l'association des deux images, celle de la table de rappel et celle du public n'a pas été assez forte. Il faut que l'image soit la plus originale possible.

AF Originale dans quel sens ? Marquante ?

BR Oui. L'image du chat qui passe à la télé n'est pas très originale et il y a de fortes chances pour qu'elle soit oubliée par quelqu'un qui débiterait. Imaginons plutôt que la télévision implose et que mon chat soit tué par les débris de verre de l'écran. C'est une image marquante. L'idéal est d'avoir des images qui soient absurdes, drôles ou choquantes — voire dégoûtantes ou inadmissibles. Si on doit associer un oiseau et un couteau, si l'oiseau se pose sur le couteau, il ne se passe pas grand-chose. En revanche, si l'oiseau est décapité par le couteau, dans une cour d'école à l'heure de la récréation et que tous les enfants pleurent, alors là on va s'en souvenir.

AF Qu'elles soient effrayantes ou simplement marquantes, quelles sont les sources de ces associations ? Est-ce que vous cherchez certaines références pour les rendre plus fortes ?

BR Dans le cadre de mes spectacles, je n'ai pas le temps de me poser toutes ces questions. J'associe une image donnée par le public avec une image de ma table de rappel et je sais que je m'en souviendrai parce qu'en pratiquant, on développe aussi sa mémoire naturelle. Par contre, si on doit retenir une chaîne d'images, correspondant par exemple à une succession d'événements, on peut lier toutes ces images entre elles sans passer par la table de rappel. Dans ce cadre, effectivement, il peut être utile de se mettre en situation, que ce soit par rapport à un film ou à une expérience personnelle.

AF Est-ce que cette séquence d'images constitue une narration à son tour ?

BR Ça arrive. Certains se créent une histoire : un oiseau apparaît, qui se pose sur le toit

d'une maison rouge, de la maison sort un cerf, etc. Dans le cadre d'un long discours, on va seulement retenir un mot-clé pour chacun des paragraphes et on va les lier entre eux. Chaque mot-clé nous donne le thème du paragraphe et notre mémoire naturelle fait le reste. Une fois le paragraphe terminé, on revient à notre mot-clé qui va nous donner le thème du paragraphe suivant et ainsi de suite. S'il s'agit d'apprendre quelques phrases dans une langue étrangère, on peut lier une suite d'images et se mettre physiquement en situation. Un jour, j'ai eu à dire quelques phrases en chinois : 喂你们好！我准备了一个新戏法。 Le texte disais à peu près ceci : « pour vous, j'ai préparé un nouveau tour ». Sur scène, je me suis imaginé faisant certains gestes, correspondant à des mots qui me donnaient phonétiquement ce que j'avais à dire : « wei ni men/wo jembe leu/einke chi veu chi va ». Je suis donc parti d'une image pour le premier mot et à celle-ci, j'ai lié toutes les autres images de ma phrase par des gestes. Pour le « wei », je me suis imaginé faisant un geste de la main droite, le pouce levé, le petit doigt tendu et les autres doigts baissés. C'est un signe utilisé par les surfeurs, je trouvais que ça faisais un peu cool et là, je disais « wei ».

AF Mais le geste, vous ne le faites pas vraiment, vous l'imaginez ?

BR Je me le suggère du bout des doigts. Ensuite, c'est l'index qui se tendait vers le public et qui faisait non, qui s'agitait de gauche à droite. Il s'agissait de quelque un qui nie. En face de moi, j'avais un public essentiellement masculin et je pensais à « men ». On a alors le début de la phrase « wei ni men » qui veut dire je crois « pour vous ». Ensuite, j'avais au bout du doigt, de l'eau qui jaillissait, ce qui me donnait le son « wo ». « Eau » pour « wo », je sais que c'est un peu tordu, mais il ne faut pas oublier que la mnémotechnie n'est qu'une aide à la mémoire naturelle. Le geste initie mon rappel, je vois l'eau, et je sais que c'est « wo ». Ensuite, je joue du djembé. Et j'avais tout le début de ma phrase : « wei ni men/wo djembé », etc.

AF Et cette transformation du geste en indice mnémotechnique se fait aussi dans l'instant ?

BR Quelque soit la méthode, il est important de répéter. Les étudiants, pour apprendre, relisent sans cesse leurs cours. Là, c'est



pareil. Dans le cadre d'un texte à apprendre phonétiquement, j'ai dû le répéter plusieurs fois. Une fois que les gestes sont initiés, si les images sont bien faites et bien liées entre elles, la suite coule de source.

AF En quoi consiste votre entraînement, vous avez des exercices ?

BR Je me suis beaucoup entraîné avec le dictionnaire, en l'ouvrant au hasard, en pointant un mot pour le numéro 3, puis un autre pour le numéro 4 et ainsi de suite. J'ai aussi répété dans la rue, en allant prendre un bus ou le métro... Je regardais les plaques d'immatriculation, que je retenais les unes à la suite des autres pour travailler la vitesse de création des images. Dans le bus, je me disais : son chapeau est en 1, le sac de la dame est en 2, ce magazine est en 3, la voiture de dehors est en 4, etc. Arrivé à destination, je vérifiais si je m'en souvenais encore. Et on sait si on se souvient ou si on ne se souvient pas. Il faut s'entraîner, pratiquer au quotidien. Si on a une imagination fertile, c'est plus simple, ça permet de créer des images plus rapidement. Mais aussi, à force de s'inventer des images, on stimule sa créativité et son imagination.

AF Vous parliez de l'importance d'avoir des images de référence bien précises pour qu'elles ne se confondent pas avec les objets nommés par les spectateurs. Comment ça se passe, si dans la vitesse d'énonciation et dans le temps qui est celui du spectacle, des homonymes apparaissent ? Un éclair, par exemple, ça peut être une pâtisserie ou la lumière d'un orage...

BR Si le mot n'apparaît qu'une fois, c'est la première image qui sera la bonne. Une fois, on m'a donné « Bordeaux » en 6 : la première image qui m'est venue à l'esprit, c'est une bouteille. En voyant la bouteille je saurai que c'est du bordeaux. Quelques numéros plus loin quelqu'un me dit « Sancerre ». Je pense au vin de Sancerre également mais je ne peux pas remplacer une seconde bouteille car elle serait identique à la première. Dans ce cas, j'ajoute une image supplémentaire : sur cette deuxième bouteille, il y avait un aigle car un aigle a des serres.

AF Vous jouez avec les mots pour créer les images ?

BR C'est indispensable. Il faut jouer avec les mots, il faut aimer les calembours, les rébus, ce n'est que ça ! Plus il y a d'éléments sur une image, plus on s'en souviendra. Pour l'exemple de la bouteille de Sancerre, si en plus de la bouteille avec l'aigle, je dispose la bouteille sous une serre de jardinier, c'est évident que je me souviendrai que c'est une bouteille de Sancerre.

AF Mais pour que l'aigle revienne, il faut que l'association avec l'objet qui correspond au chiffre donné soit aussi prise en considération... Il reste encore ce travail-là ?

BR Le nom donné par le spectateur est « bouteille », admettons que ce soit en 6 où il a mon chat : mon chat va renverser la bouteille. De cette bouteille va sortir un aigle et l'aigle en prenant son envol va s'écraser sur la verrière de la serre. C'est fait : c'est suffisamment farfelu pour qu'on s'en souviendra. L'aigle qui s'écrase sur la serre, c'est presque trop : l'image supplémentaire n'apporte rien mais on est sûr de se souvenir que c'est du vin de Sancerre. Je fais ça si j'ai des mots qui prêtent à confusion et qu'il faut absolument distinguer les uns des autres

AF Comment est-ce que vous réagissez lorsque quelque chose ne revient pas tout de suite ?

BR Ma priorité, c'est de faire en sorte que le public s'amuse. Si je m'aperçois qu'il y a un mot que j'ai oublié ou dont je ne me rappelle pas immédiatement, je passe. Je préfère le tourner en gag, retrouver dix-neuf mots et me retourner vers le tableau pour le vingtième en disant : « mais, la télévision, bien sûr ! ». J'obtiens un rire et ça clôt le numéro et quoiqu'il arrive, j'en ai retrouvé dix-neuf donc l'expérience est réussie. Derrière cette expérience de vingt mots, je vais redonner le nombre de vingt chiffres du début qui va faire immédiatement oublier le petit incident précédent et quoi qu'il arrive, les spectateurs repartiront avec un bon souvenir.

AF Comment faites-vous après avoir créé toutes ces images, pour être sûr que ce que vous avez mémorisé lors d'un spectacle ne resurgisse pas dans le spectacle suivant ? Si les images sont très fortes, est-ce que vous n'allez pas les répéter dans un autre spectacle ?

BR La mémoire est ainsi faite qu'elle fait le tri naturellement. Après un spectacle, ma mémoire va faire le tri : ma table de rappel, je ne dois pas l'oublier, elle doit rester. Les autres images ne sont plus importantes, elles vont s'effacer d'elles-mêmes assez rapidement. L'important, c'est de ne pas s'en rappeler. Si on se dit : « je dois oublier l'aigle qui est en 6 », c'est foutu. Au moment où on dit ça, on réassocie instinctivement l'aigle et le 6. On peut mémoriser des choses mais on ne peut pas se forcer à oublier, il suffit donc de ne plus y penser et ça s'efface naturellement. Sur les images données par le public, on va donc se forcer à repenser à sa liste vierge. Il s'agit de rendre les images de sa table de rappel plus fortes que les images existantes. En 1 : le toit. Le toit est vierge, il n'y a plus rien dessus, il n'y a plus rien dessous.

Transcription : Marine Desroseaux
Merci à Chi-Hui Yang

AURÉLIEN FROMENT

by / par
François Aubart

23

*Nous devons reconnaître
que la situation initiale a été modifiée*

*We Should Just Acknowledge
That the Initial Situation Has Been Modified*

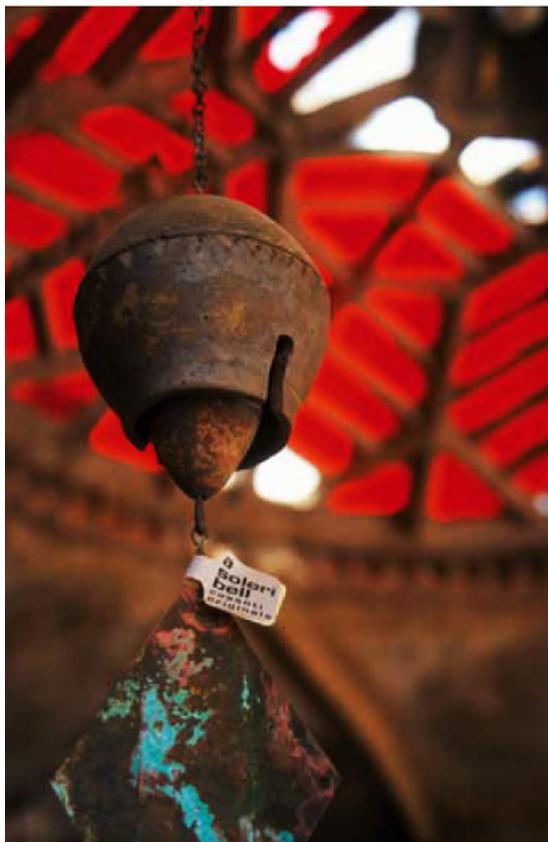


AURÉLIEN FROMENT
The Fourdrinier Machine
Interlude, 2010.
Video HD, 7:37 min.
Interlude 3 min.
Courtesy de l'artiste et
de Motive Gallery, Amsterdam.

AURÉLIEN FROMENT
Project for a Life-Sized
Exhibition, 2010.
Projection diapositive avec
narration synchronisée, 12:35 min.
Courtesy de l'artiste et
de Motive Gallery, Amsterdam.



02 n°56
Hiver 2010



AURÉLIEN FROMENT

It has been noted by some that "...a whole type of praxes [...] has been let loose on the art world over the past 10 or 15 years, praxes which resurrect and rediscover works, figures, architects and so on, which and who have been overlooked or forgotten by history. This has turned into a genre of work *per se*, and very often the issue of the appropriation of the symbolic capital of the original work is not settled, or is insufficiently dealt with, and the historical material used is what constitutes the whole *interest* of the work...". We have no option but to subscribe to this observation, and share this viewpoint. So it is from this viewpoint that it seems to us timely to analyze the work of Aurélien Froment, who, without a shadow of a doubt, is among those artists who are making use of already existing works, some of which are more or less well known. But it is much more the way he shows them which seems to encapsulate the challenges of his praxis. This, in any event, is how it will be examined here.

Recently, at the FIAC, Aurélien Froment and Åbäke organized *In the Dark*. This work involved Pierre Bal-Blanc, Momus, Sally O'Reilly and Peggy Phelan. The system set up to accommodate them had its own significance. The communiqué explained that "to avoid talking about one thing (the performance) and producing another (the lecture), to try and produce something based on this break between the discourse and its object, meetings will take place in the dark."² In this context, where words were uttered by a body that was absent by being invisible, it was hardly surprising to note that the person with words lost his or her posture of authority, because he/she was re-

Certains l'ont constaté, « tout un type de pratiques [...] ont déferlé sur le monde de l'art dans les quinze dernières années, qui ressuscitent ou qui redécouvrent des œuvres, des figures, des architectes, etc. qui ont été négligés, oubliés par l'histoire. C'est devenu un genre d'œuvre en tant que tel, et très souvent la question de l'accaparement du capital symbolique de l'œuvre originale n'est pas réglée, ou est insuffisamment problématisée, et le matériau historique utilisé est ce qui fait tout l'intérêt de l'œuvre...¹ » On ne peut que souscrire à ce constat et partager ce point de vue. C'est donc depuis celui-ci qu'il nous paraît opportun d'analyser le travail d'Aurélien Froment qui fait sans le moindre doute partie de ces artistes qui exploitent des réalisations préexistantes, certaines étant plus ou moins connues. Mais c'est bien plus la façon dont il les montre qui semble cristalliser les enjeux de sa pratique. C'est en tout cas ainsi qu'elle sera ici étudiée.

Récemment Aurélien Froment et Åbäke organisaient, dans le cadre de la FIAC, *In the Dark*. Il s'agissait d'interventions de Pierre Bal-Blanc, Momus, Sally O'Reilly et Peggy Phelan. Le dispositif mis en place pour les accueillir avait son importance. Le communiqué indiquait que « pour éviter de parler d'une chose (la performance) et d'en produire une autre (la conférence), pour essayer de produire quelque chose à partir de cette rupture entre le discours et son objet, les rencontres auront lieu dans le noir.² » Dans ce cadre où la parole était énoncée par un corps absent puisqu'invisible, il n'était presque pas étonnant de constater que la personne qui porte une parole perd sa posture d'autorité puisque destituée de sa chair et de sa chaire. L'analyse et toute forme

AURÉLIEN FROMENT

Langue étrangère, langue maternelle, seconde langue, 2010.

Motive Gallery, Amsterdam.

Photo: Aurélien Mole.

Courtesy of l'artiste et de Motive Gallery, Amsterdam.

1. Thomas Boutoux, François Piron et Benjamin Thorel, « Conversation avec Mathieu K. Abonnenc », *May n°4*, Juin 2010, p. 171.

2. Extrait du communiqué disponible sur : <http://www.fiac.com/perfauditoriumgrandpalais2010.html>

3. *Langue maternelle, langue étrangère, seconde langue*, Motive Gallery, Amsterdam, du 18 septembre au 5 novembre 2010.

lieved of both flesh and rostrum. Analysis and all forms of assertion thus saw themselves replaced by exercises, attempts, evocations and/or fictions, in a nutshell, a type of expression that is removed from study and analysis. It seemed fairly obvious that these propositions had resulted from the specifically proposed context, when people discovered a speaker—an enunciator—who relied on the limitations of the space accommodating him as much as he made use of them.

At his recent show at Motive Gallery³, Aurélien Froment showed *Project for a Life-Sized Exhibition*, a slide show with commentary, with the sound track broadcast with headphones. There were also three videos to be seen. Each one was likewise accompanied by recorded commentaries, broadcast, for their part, through loudspeakers. The images were projected simultaneously in three different places in the gallery, but the soundtracks followed one after the other. While the films were screened as loops, it was only possible to hear the commentary turn by turn. One of them, the one for *The Fourdrinier Machine Interlude*, was read by a young child, whose hesitations shifted the exercise of the commentary towards that of the reading, while at the same time highlighting the fact that it was written. This arrangement presented objects that were at times noiseless, at others accompanied by commentaries. The fact that each descriptive tool—video and commentary—was thus indexed, also attracted our attention to the effects produced by the ways in which an object can be presented.

Pulmo Marina and *The Fourdrinier Machine Interlude* are identically put together. The first displays the distinctive

1. Thomas Boutoux, François Piron et Benjamin Thorel, « Conversation avec Mathieu K. Abonnenc », *May n°4*, June 2010, p. 171.

2. Excerpt from the communiqué available at : <http://www.fiac.com/perfauditoriumgrandpalais2010.html>

3. *Langue maternelle, langue étrangère, seconde langue*, Motive Gallery, Amsterdam, from 18 September to 5 November 2010.

Guest

Aurélien Froment

AURÉLIEN FROMENT

Project for a Life-Sized

Exhibition, 2010.

Projection diapositive avec
narration synchronisée, 12:35 min.

Courtesy de l'artiste et
de Motive Gallery, Amsterdam.



d'affirmation se voyaient ainsi remplacées par des exercices, des tentatives, des évocations, des fictions, bref un type d'expression qui s'écarte de l'étude et de l'analyse. Il apparaissait de façon assez évidente que ces propositions étaient nées du contexte spécifiquement proposé alors que l'on découvrait un énonciateur qui dépendait autant des contraintes de l'espace l'accueillant qu'il exploitait ces dernières.

Lors de sa récente exposition à Motive Gallery³, Aurélien Froment présentait *Project for a Life-Sized Exhibition*, un diaporama commenté dont la bande sonore était diffusée au casque. On pouvait également y voir trois vidéos. Chacune était accompagnée de commentaires enregistrés, diffusés, eux, par des haut-parleurs. Les images étaient projetées simultanément à trois endroits différents de la galerie, mais les bandes-son se succédaient. Alors que les films tournaient en boucle, on ne pouvait en entendre le commentaire que tour à tour. L'un d'entre-eux, celui de *The Fourdrinier Machine Interlude*, était lu par une jeune enfant. Ses hésitations déplaçaient l'exercice du commentaire vers celui de la lecture tout en mettant en exergue son caractère écrit. Ce dispositif donnait à voir des objets parfois silencieux, parfois accompagnés de commentaires. Le fait que chaque outil de description – la vidéo et le commentaire – soit ainsi indexé attirait là aussi notre

25

attention sur les effets produits par les modalités de présentation d'un objet.

Pulmo Marina et *The Fourdrinier Machine Interlude*, se composent de façon identique. Le premier présente les particularités anatomiques et le mode de vie d'une méduse connue sous le nom de *Phacellophora Camtschatica*. Le deuxième décrit le fonctionnement d'une machine à fabriquer du papier conçue à l'origine par les frères Fourdrinier au début du XIX^e siècle. Dans chacun de ces films le commentaire en vient à dévoiler le contexte qui donne accès à ces objets. Il explique en effet que beaucoup de mystères subsistent quant aux caractéristiques de cette méduse et que tout ce que l'on en sait a été appris de son observation dans des aquariums. Puisque c'est dans celui de Monterey Bay qu'ont été tournées les images de *Pulmo Marina*, le narrateur explique également l'histoire de ce genre d'aquarium et décrit son fonctionnement où deux courants artificiels créent une zone stationnaire qui contrôle l'exposition de la méduse au regard des visiteurs. Le commentaire qui accompagne *The Fourdrinier Machine Interlude* trace une brève histoire du papier, en vient au développement des machines dont il décrit le fonctionnement pour finalement préciser que celle-ci est mise en marche tous les mercredis au musée du Papier de Bâle. Enfin, il fait une description géographique de la rivière qui l'alimente. De fait, ces registres d'informations sont indispensables pour appréhender globalement les images. Celles de la méduse n'auraient pas la même luminosité en fonds sous-marins et il faut bien une équipe de conservation pour entretenir et faire fonctionner cette machine aujourd'hui tombée en désuétude.

AURÉLIEN FROMENT

Pulmo Marina, 2010.

HD Cam transféré sur pellicule
35 mm, disque Blu-Ray et clé USB.
5:10 min.

Courtesy de l'artiste et
de Motive Gallery, Amsterdam.



anatomical features and life style of a jellyfish called *Phacellophora Camtschatica*. The second details the workings of a paper-making machine originally devised by the Fourdrinier brothers at the beginning of the 19th century. In each of these films the commentaries reveal the context giving access to these objects. They actually explain that there are many mysteries surrounding the characteristics of this jellyfish and that everything that is known about it has been learnt from observations made in aquaria. Because the images of *Pulmo Marina* were filmed in the Monterey Bay aquarium, in California, the narrator also explains the

history of this type of aquarium and describes the way it works, with two artificial currents creating a stationary zone which controls the way the jellyfish is displayed for visitors to see. The commentary that accompanies *The Fourdrinier Machine Interlude* outlines a short history of paper, and deals with the development of the machines whose workings it describes; it concludes by telling us that this machine is set in motion every Wednesday at the Paper Museum in Basel. Last of all, it provides a geographical description of the river which drives it. This kind of information is in fact vital for any overall understanding of these

02 n° 56
Hiver 2010

Les contextes et les modalités d'apparition sont ainsi exposés comme des éléments qui donnent une forme et une direction à toute lecture.

Dès lors, si l'on accepte de les regarder comme des enquêtes sur les conditions de monstration et d'énonciation, ces deux films nous plongent dans un abysse sans fond, puisque les effets de contextualisation nés du commentaire qui accompagne ces objets semblent se démultiplier dès qu'on les approche. C'est sur cette démultiplication anarchique et insondable des effets de formulation produits par les conditions d'apparition d'une image que s'appuie Steven Baker pour revenir sur la fameuse « une » de *Paris-Match* étudiée par Roland Barthes dans ses *Mythologies*⁴. Comparant la couverture et la description qu'en fait Barthes, Baker souligne quelques éléments que le sémiologue oublie de mentionner dans son analyse puis explique que le langage de Barthes lui-même se charge d'une connotation influente sur la lecture faite de cette image à travers lui⁵. Pour autant, Baker ne remet pas en cause l'analyse de Barthes, selon lui c'est pour les éditeurs que la situation est délicate. En effet, « Barthes était probablement satisfait de son interprétation de la couverture, même si pour ses créateurs à *Paris-Match* sa lecture pouvait sembler inexacte et incomplète. Ce n'est évidemment pas le lecteur qui subit "la terreur du signe incertain".⁶ »

C'est en effet l'objet et les intentions originales de son auteur qui sont altérés par les enjeux qu'y place celui qui le décrit. On peut l'observer dans le troisième film présenté à Motive Gallery. *The 2nd Gift [le deuxième don]* montre un jeu conçu par Friedrich Fröbel, pédagogue célèbre – en tout cas chez les pédagogues, ainsi que chez

les amateurs de jouets et certains architectes – pour s'être intéressé dès le XIX^e siècle à la petite enfance et pour avoir développé des outils éducatifs. Les images de cet objet sont tour à tour animées d'un commentaire enregistré auprès de différentes personnes liées par leur activité à Fröbel : un collectionneur spécialiste de Fröbel, une institutrice qui l'utilise en classe et un fabricant. Leurs propos se croisent sur certains points. Tous expliquent l'importance du cube, du cylindre et de la sphère pour Fröbel, car en faisant tourner rapidement l'un de ces éléments la figure géométrique de l'autre apparaît. Cette manipulation offre une approche empirique des éléments qui composent l'univers. Mais, d'un discours à l'autre, les descriptions de ces formes dévient pour les considérer sous un angle strictement formel en cherchant à identifier leurs influences historiques, pour envisager les façons de les utiliser comme des éléments de construction ou encore pour expliquer la manière dont elles étaient et sont manufacturées.

La description a en effet la caractéristique d'ignorer la neutralité. Michael Baxandall, qui s'est penché sur celles de peintures, affirme qu'« on n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos. Pour le dire autrement, l'explication d'un tableau dépend du point de vue qu'on adopte pour le décrire⁷ ». Bref, une description est déjà guidée par ce qu'on pense avoir vu. Elle représente et produit une interprétation, sa seule raison d'être est de démontrer pourquoi et comment un objet nous intéresse.

On comprend alors que seule une suite d'hypothèses quant à la façon de rendre compte du projet architectural d'Arcosanti soit proposée par *Project for a life sized*

4. Steven Baker. « The Hell of Connotation », *Word & Image* n°1 – vol. 2. avril-juin 1985. p. 164-175.
5. « Laden with connotations, Barthes's language will itself influence the readers image ». *Ibid.*, p. 172.
6. « Barthes presumably, was quite content with his interpretation of the cover, even though to the minds of its originators at *Paris-Match* his Reading may have seemed inaccurate and incomplete. It is obviously not the viewer who feels 'the terror of uncertain signs' ». *Ibid.*, p. 173.
7. Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 1991, p. 21.
8. « At the very least, we should just acknowledge that the initial situation has been modified. »
9. « If we assume that horizon of our historical experience today is defined by the ambiguous influences and latent presence of the unresolved histories. [...] then an act of appropriation that seeks to show what it means for something to mean something today must expose these unresolved moments of latent presence as they are, and that means first of all, not to suggest their resolution in the moment of their exhibition. »
Jan Verwoert. « Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art ». *Art&Research*, Été 2007, Vol.1 No.2. Disponible sur : <http://www.artandresearch.org.uk/vin2/verwoert.html>

AURÉLIEN FROMENT

images. The pictures of the jellyfish would not have the same luminous quality in deep water, and there is indeed a need for a conservation team to maintain and operate this machine which is now obsolete. The contexts and forms of appearances are thus displayed as elements which give a form and a direction to any reading.

If we agree to look at these two films as investigations into conditions of (de)monstration and declaration, they henceforth plunge us into a bottomless abyss, because the effects of contextualization issuing from the commentary which accompanies these objects seem to grow in number as soon as you get close to them. Steven Baker leans on this anarchic and unfathomable increase in the effects of formulations produced by the conditions in which imagery appears, to come back to the famous *Paris Match* front page that was studied by Roland Barthes in his *Mythologies*⁴. Baker compares the cover and the description made of it by Barthes, and underscores certain elements which the semiologist forgets to mention in his analysis; he then explains that, « Laden with connotations, Barthes's language will itself influence the reader's image⁵ ». For all this, Baker does not call Barthes's analysis into question; in his view, the situation is a delicate one for the publishers. In fact, « Barthes, presumably, was quite content with his interpretation of the cover even though to the minds of its originators at *Paris Match*, his reading may have seemed inaccurate and incomplete. It is obviously not the viewer who feels 'the terror of uncertain signs'.⁶ »

It is actually the object and the original intentions of its author which are altered by the challenges made by the

person describing it. We can see this in the third film screened at Motive Gallery. *The 2nd Gift* shows a game devised by Friedrich Fröbel, an educationalist famous—in any event among other educationalists, as well as among toy-lovers and certain architects—for his interest, in the 19th century, in early childhood, as well as for having developed tools for the education of young children. The pictures of this object are, turn by turn, informed by a commentary recorded with different people associated with Fröbel through their activities: a collector specializing in Fröbel, a school teacher who uses him in her classroom, and a manufacturer. Their ideas overlap on certain points. They all explain the significance of the cube, the cylinder and the sphere for Fröbel, because by swiftly spinning one of these elements, the geometric figure of the other appears. This manipulation offers an empirical approach to the elements which form the world. But, from one discourse to the next, the descriptions of these forms deviate, and consider them from a strictly formal angle, trying to identify their historical influences, in order to imagine ways of using them as constructive elements, or, alternatively, to explain the way in which they were and are manufactured. The description is actually hallmarked by ignoring neutrality. Michael Baxandall, who has focused on the neutrality of paintings, asserts that « one does not explain a picture: one explains such and such an observation that one has seen fit to make about it. Otherwise put, the explanation of a picture depends on the viewpoint one adopts to describe it⁷ ». In a word, a description is already guided by what one thinks one has seen. It represents and produces an

4. Steven Baker. « The Hell of Connotation », *Word & Image* n°1 – vol. 2. April-June 1985. p. 164-175.
5. *Ibid.*, p. 172.
6. *Ibid.*, p. 173.
7. Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 1991, p. 21.
8. Jan Verwoert. « Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art ». *Art&Research*, Summer 2007, Vol.1 No.2. Available at: <http://www.artandresearch.org.uk/vin2/verwoert.html>



AURÉLIEN FROMENT
The Second Gift, 2010.
 Video HD.
 5:54 min, 6:23 min et 7:55 min.
 Courtesy de l'artiste et
 de Motive Gallery, Amsterdam.

exhibition. Le commentaire qui accompagne cette projection de diapositives commence par citer un article paru dans *L'architecture d'aujourd'hui*: note d'intention qui envisage de bâtir, dans un territoire vierge, des habitations et des ateliers pour accueillir ceux qui œuvreront à construire ce lieu sans concept ni date de livraison définie. Mais, ensuite, c'est bien plus la façon dont il est possible d'en parler aujourd'hui, alors que le projet existe depuis 40 ans, qui motive ce discours. Le narrateur explique qu'à toutes les images il faudrait ajouter les souvenirs de ceux qui y ont vécu ainsi que ce que d'autres ont imaginé à son sujet. Il liste ensuite certaines des formes qu'une description d'Arcosanti pourrait prendre. À l'issue de cette enfilade de formules au conditionnel le narrateur annonce qu'il a beaucoup d'idée de titres et que chacun est un projet différent, puis il termine en affirmant que « finalement nous devons reconnaître que la situation initiale a été modifiée. »⁸ Ici donc rien n'est dit précisément d'Arcosanti.

C'est au contraire la forme que pourrait prendre cette parole qui est désignée. Car c'est elle qui façonnera le compte-rendu et ainsi redéfinira l'objet commenté. Puisqu'il est

naturellement polysémique et approchable pour diverses raisons, puisqu'il a déjà connu plusieurs présentations depuis son annonce comme un projet à venir, ce sont chacune des conditions de sa monstration qui lui ont construit une signification. Convoquer un objet passé ayant déjà vécu certains éclairages n'est donc pas un acte neutre mais doit se faire en considérant ses apparitions antérieures et celles qu'on pourrait en faire. Rappeler tel ou tel élément historique doit se faire en tenant compte de la façon dont leur signification a été modifiée par chacune de leurs précédentes lectures et apparitions. Ainsi, « si l'on considère que l'horizon de notre expérience historique actuelle est défini par les influences équivoques et la présence latente d'histoires irrésolues, [...] alors un acte d'appropriation qui tente de montrer ce que cela signifie pour quelque chose de signifier quelque chose aujourd'hui doit exposer ces moments irrésolus de présence latente tels qu'ils sont, et cela signifie d'abord, ne pas suggérer leur résolution dans le moment de leur exposition. »⁹ C'est cette irrésolution inhérente à la convocation de fantômes ayant déjà vécu d'autres vies lors d'autres transmissions qui hante les jouets, machines et projets architecturaux que montre Aurélien Froment. À leur sujet, il se garde bien de proposer quelque conclusion que ce soit. Il les déplace d'un contexte à un autre et montre leurs transformations à chaque apparition. En refusant la conclusion – qui impose à une histoire de correspondre à une lecture – son travail ne consiste pas tant à montrer un objet que les couches d'interprétations qu'y superposent leurs excavations. En cela il est loin du seul contentement à exposer une belle trouvaille.

interpretation, its sole *raison d'être* is to demonstrate why and how an object interests us.

We thus understand that nothing more than a sequence of hypotheses about how to describe the Arcosanti architectural project (in Arizona) is put forward by *Project for a Life-Sized Exhibition*. The commentary that goes with this slide projection starts by quoting an article published in *L'Architecture aujourd'hui* a note of intent which imagines building dwellings and workshops, in virgin territory, to accommodate those who will work on building this place without any concept or definite delivery date. Subsequently, however, it is much more the way it is possible to talk about this today, when the project has been in existence for 40 years, which drives this discourse. The narrator explains that it is necessary to add to all the images the memories of those who lived in them, as well as what others have imagined about them. He then lists some of the forms which an Arcosanti description might take. After this succession of conditional formulae, the narrator announces that he has lots of ideas for titles and that each one is a different project; then he winds up by saying that: "At the very least, we should just acknowledge that the initial situation has been modified."

So here nothing is specifically said about Arcosanti. On the other hand, it is the form which this word might take that is designated. Because it is this form which will fashion the description and thus redefine the object commented upon. Because it naturally has many meanings, and because it is approachable for different reasons, as it has already known several presentations since its announcement

as a project in the offing, it is each one of the conditions of its (de)monstration which have built a meaning for it. Summoning up a past object which has already experienced certain forms of lighting is therefore not a neutral act, but must be undertaken by considering its previous appearances and those which might yet be made. Calling to mind such and such an historical element must be done by taking into account the way in which their meanings have been altered by each one of their previous readings and appearances. So, "... if we assume that the horizon of our historical experience today is defined by the ambiguous influences and latent presence of unresolved histories, [...] then an act of appropriation that seeks to show what it means for something to mean something today must expose these unresolved moments of latent presence as they are, and that means, first of all, not to suggest their resolution in the moment of their exhibition."⁸ It is this lack of resolution inherent in the summoning of ghosts which have already lived other lives during other transmissions, which haunts the toys, machines and architectural projects that Aurélien Froment puts on view. In their regard, he does indeed beware of proposing any conclusion whatsoever. He shifts them from one context to another, and shows their transformations in each appearance. By refusing the conclusion—which forces a history to correspond to a reading—his work does not consist so much in showing an object as the layers of interpretations which their excavations overlay upon it. As such, he is well removed from the mere contentment of exhibiting a nice find.

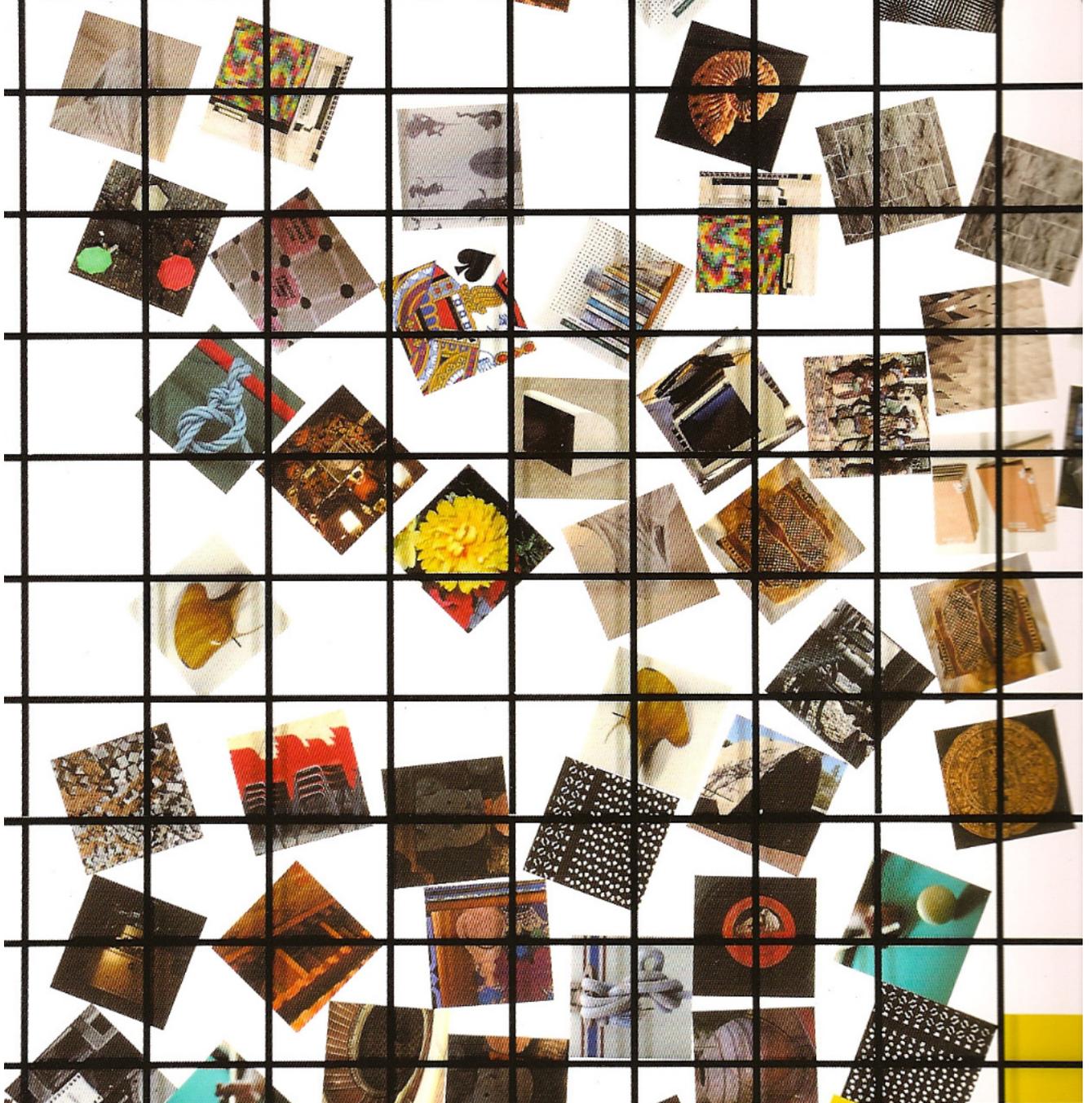
art 21

numéro 25 /// hiver 2009/2010

M 06801 - 25 - F: 5,90 € - RD



Artistes iconographes /// Vittorio Santoro /// Keren Cytter au Plateau ///
Till Roeskens, portfolio /// Apichatpong Weerasethakul au MAMVP ///
11^e Biennale Internationale d'Istanbul ///



ARTISTES ICONOGRAPHES

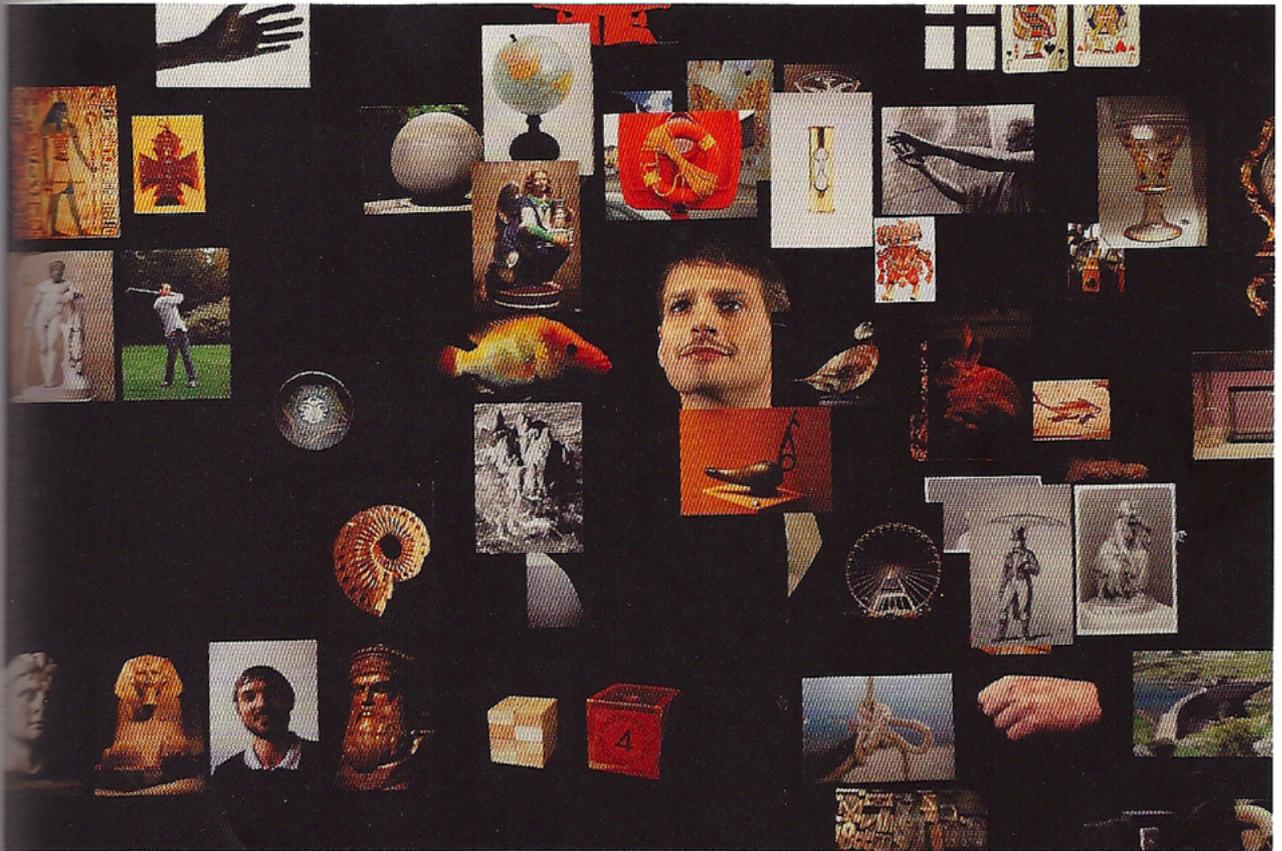
Avec la multiplication récente des œuvres agencant en constellations des images de provenances diverses, un nouveau chapitre des usages iconographiques de la photographie dans le champ artistique pourrait bien être en train de s'écrire, après les photomontages des avant-gardes historiques et les installations d'archives des néo-avant-gardes. La référence anachronique au paradigme Warburg s'en trouve remodelée.

« Hello I'm Ryan. Erm... all these things are linked somehow, but at times the associations may be a bit loose »¹.

Les images d'un alphabet fictif, d'un groupe de zombies et d'une vue de Londres désertée sont projetées, commentées et rapprochées par l'artiste anglais Ryan Gander au début d'une des conférences-performances *Loose Associations*. Le Dieu égyptien Horus, une sculpture antique et un golfeur apparaissent côte à côte dans la vidéo *Théâtre de Poche* du français Aurélien Froment. Ou encore des reproductions d'une *Black Painting* de Stella, de la



Sara VanDerBeek, *Ziggurat*, 2006. Digital c-print. 101.6 x 76.2 cm. Encadré : 103.2 x 77.8 cm. Edition of 9 Courtesy of the artist and D'Amelio Terraas, New York.



Aurélien Froment, *Théâtre de poche*, 2007. Photographie de plateau de Théâtre de poche (Vidéo. 10 min). Avec Stéphane Corréas.
 Les Laboratoires d'Aubervilliers, novembre 2007. © Photo : Aurélien Mole.

Colonne sans fin de Brancusi et d'un temple maya sont accrochées parmi une dizaine d'autres images sur un mobile dans la photographie *Ziggurat* de l'Américaine Sara VanDerBeek.

Ces œuvres, réalisées dans les dix dernières années, présentent toutes trois des ensembles d'images, associant sans hiérarchie chef-d'œuvres de l'histoire de l'art, banales photographies de famille, snapshots, clichés d'actualité, extraits de films ou captures d'écrans. On pourrait multiplier les exemples : Luis Jacob, Pierre Leguillon, Harris Epaminonda et Daniel Gustav Cramer, Éric Baudelaire, Mark Geffriaud, Johannes Wohnseifer, Batia Suter etc. La fréquentation des expositions laisse apercevoir, un peu partout, ce type d'assemblage, signalant sans doute une nouvelle appréhension des images et des liens que les artistes souhaitent tisser entre elles. De provenances variées, elles sont rapprochées et mises en correspondance à travers des formes très différentes : le tableau, le film, l'installation, la performance, la sculpture, le livre etc.

Dans un texte paru récemment², nous avons proposé de qualifier d'iconographes les artistes travaillant sur les associations d'images fixes.

Le terme iconographe était emprunté au vocabulaire de l'histoire de l'art, et plus précisément à la pratique très spécifique qu'en fit Aby Warburg (1866-1924). Ce dernier expérimenta à la fin de sa vie l'iconographie comme une épistémologie nouvelle, dans laquelle la juxtaposition de reproductions photographiques constituait une méthode d'analyse et de connaissance historique. De 1924 à sa mort en 1929, Aby Warburg travailla ainsi au sein de sa bibliothèque à Hambourg à la constitution d'un atlas intitulé *Mnemosyne*, qui consistait en des combinaisons de reproductions photographiques en noir et blanc fixées sur des écrans de toile noire. Ce dispositif visuel, profondément en rupture avec la pratique discursive de l'histoire de l'art traditionnelle, présentait en revanche formellement des points communs avec les pratiques artistiques. L'historiographie warburgienne n'a d'ailleurs pas manqué depuis quelques années d'établir des liens entre l'Atlas et les photomontages des avant-gardes produits à la même époque³, et les installations d'archives qui se sont fortement développées depuis les années 1960-1970⁴.

1. Ryan Gander, « Loose Associations 1.1 », in *Loose Associations and Other Lectures*, Onestar press, 2007, p. 19.
2. Garance Chabert et Aurélien Mole, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », in Gaëlle Morel (dir.), *Les Espaces de l'image, Le Mois de la Photo à Montréal*, 2009, p. 178-189.
3. Kurt Forster, « Warburg's Versunkenheit », dans Robert Galitz et Britta Reimers (dir.), *Aby Warburg, Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling et Galitz, 1995.
4. Benjamin Buchloh, « Warburg's Paragon ? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », in Ingrid Schaffner (dir.), *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Prestel, 1998, p. 50-60.



Pierre Leguillon, «La Promesse de l'écran», *Franchise de Bruxelles, soirée Josef Albers, (SIC), Bruxelles, 19 juin 2009.* © Photo : Pierre Leguillon.

5. François Aubart,
«Histoires d'archives»,
in revue 02, n°51,
automne 2009, p.23.

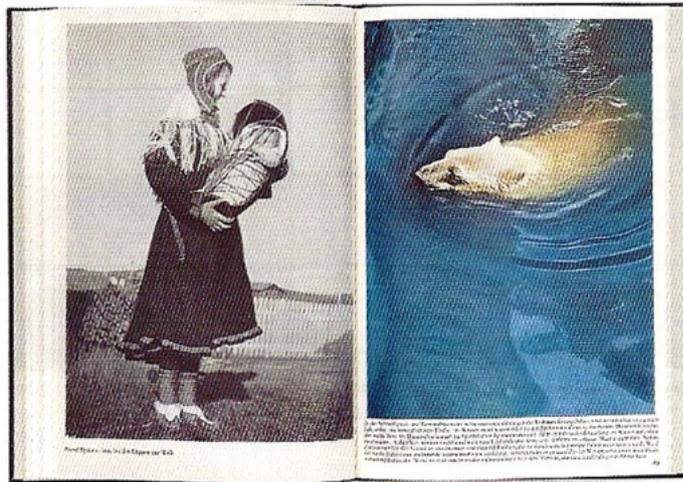
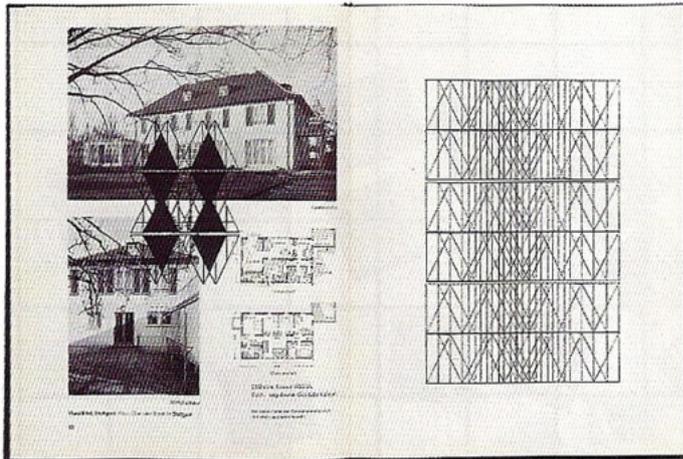
Nous proposons d'ajouter à cette généalogie l'hypothèse d'une nouvelle génération d'icongraphes – que nous appellerons «astronomes» –, présentant des constellations de photographies qui ne relèvent visiblement d'aucun des deux modèles historiques déjà répertoriés. Si leurs propositions artistiques diffèrent du grand projet heuristique de Warburg, elles partagent avec lui un même intérêt pour les rapprochements d'images d'époques et de registres culturels différents. Contemporains des systèmes de partage et de recherche sur le net, ces œuvres renouvellent ainsi les enjeux d'utilisation des archives visuelles, et témoignent d'un rapport émancipé aux images.

La mélancolie des archivistes et des appropriationnistes

Le photomontage se caractérisait par l'utilisation de fragments d'images hétéroclites réunis pour créer des chocs visuels. Centripète, multipliant les points de fuite et les sens de lecture, construit sur des oppositions binaires, il correspondait aux ambitions contestataires des avant-gardes,

tant formelles que politiques. Si la modernité a été vécue, de façon fantasmagique peut-être, sur le mode conquérant de la nouveauté perpétuelle et de l'utopie révolutionnaire, l'époque postmoderne qui lui succède se caractérise par un retour sur ces grands récits. Ces phénomènes de ressassement dans lesquels Lyotard voit le symptôme de la fin du grand récit du progrès sont fréquents dans les différentes pratiques artistiques qui ont, dès la fin des années 1960, utilisé l'archive et l'appropriation.

L'installation d'archives, telle qu'elle fut développée par des artistes comme Gerhard Richter dans son *Atlas*, Christian Boltanski dans ses *Monuments* ou dans une veine plus ironique par Marcel Broodthaers et Hans-Peter Feldmann depuis les années 1960 et 1970, témoigne d'une crise de confiance envers les vertus émancipatrices de l'image. En accumulant des centaines de documents homogènes disposés généralement côte à côte, leurs œuvres soulignent au contraire le caractère formaté de la photographie. Dans ce type d'installations, la singularité de chaque image – son origine, son histoire, sa spécificité – n'a pas d'importance;



Harris Epaminonda et Daniel Gustav Cramer, *The Infinite Library: Book #1 & Book #5*.
 Courtesy et copyright les artistes.



Céline Duval, *revue en 4 images n°5, la jetée d'Orly*. 03/2004. format plié: 15,5 x 21,5 cm, co-édition doc-cd & Pierre Leguillon.

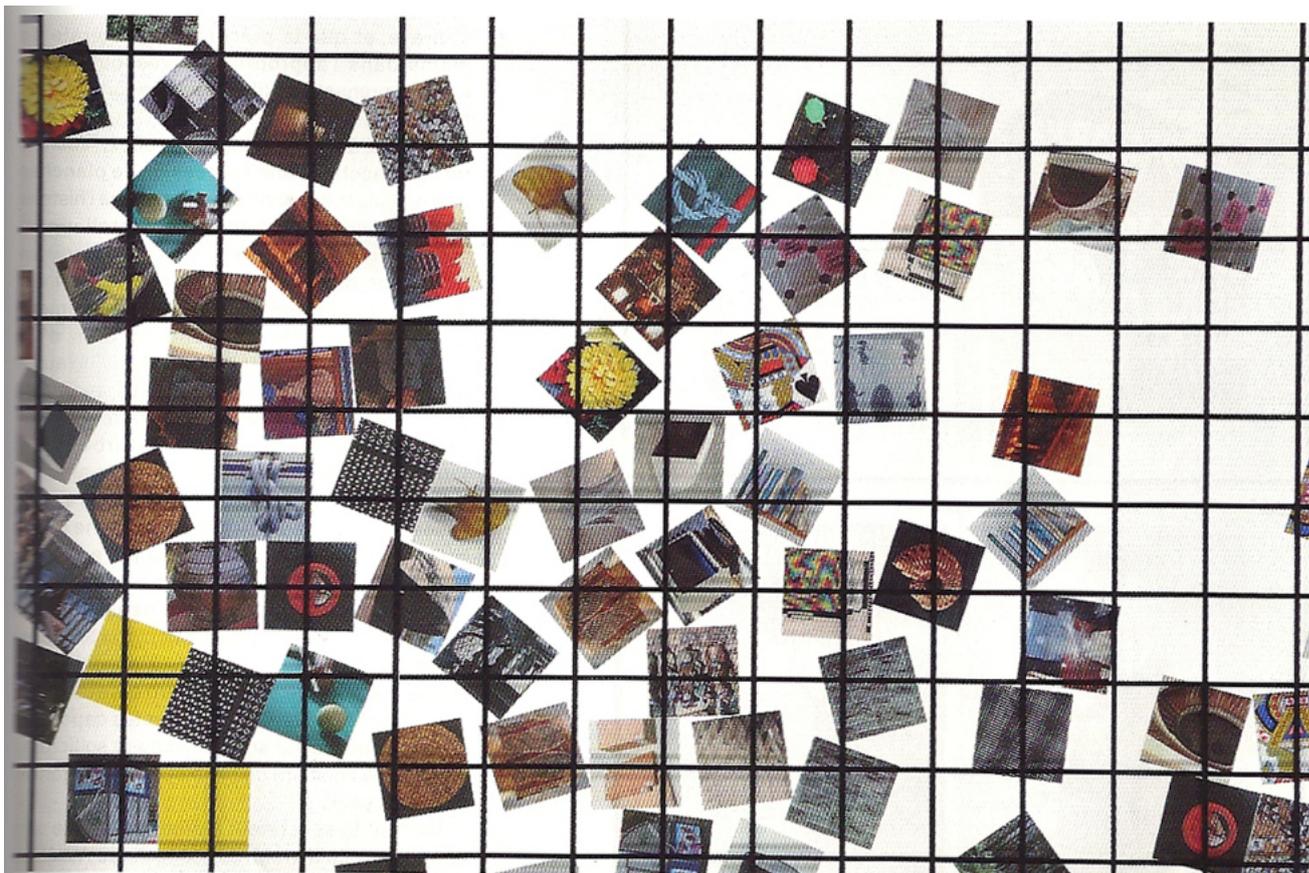
• dossier / Artistes iconographes •

• art 21 • numéro 25 • hiver 2009/2010 •

s'enraye, et que la présentation littérale du même dans l'appropriation s'essouffle, les artistes prenant des libertés et de corpus et de forme.

Présenté à la Documenta XII en 2002, *Album III* de Luis Jacob est une succession de planches qui combinent des photographies liées à l'histoire de l'art (œuvres, performances, installations) avec des images appartenant à d'autres régimes (snapshot, coupures de presse...). Le tout est organisé par ensembles dont l'enchaînement s'effectue progressivement. Au sein d'un ensemble identifié surgit une image d'un autre genre, dont le nombre se multiplie au fil des planches jusqu'à devenir majoritaire. Ce nouvel ensemble est à son tour perturbé par le surgissement d'une nouvelle image et ainsi de suite. Dépourvu de tout texte, *Album III* est un réseau encyclopédique d'images qui ne mène nulle part, sinon à un jeu de rappel entre les images, évoquant le « marabout, bout de ficelle », une méthode d'organisation inspirée d'une comptine où les mots s'enchaînent par le glissement d'un phonème commun. Le basculement d'une thématique vers une autre n'étant pas clairement signalé, l'attention et les capacités d'analyse du lecteur sont pleinement sollicitées tandis que l'histoire du XX^e siècle se réorganise sous ses yeux.

Incitant le spectateur à créer lui-même son propre réseau d'archives, les artistes Aurélien Froment et Ryan Gander ont conçu en commun une œuvre⁶ constituée de mille jeux de cent cartes postales réalisées à partir d'images que les artistes ont échangées dans les mois précédant l'exposition. Dans l'espace d'exposition, les cartes postales étaient stockées dans des cartons sans que rien n'identifie leur auteur, et le spectateur était invité à en explorer le contenu, voire à en emporter quelques exemplaires pour poursuivre lui-même le jeu des associations. En engageant le spectateur dans un rapport personnel avec les images, Gander et Froment l'incitent ainsi à composer sa propre collection subjective⁷.



Aurélien Froment, *Who Here Listens to BBC News on Friday Night?*, 2008. 50 paires de cartes (impressions jet d'encre montées sur carton; chacune: 2,5 x 2,5 cm), table (165 x 80 x 70 cm), plateau de verre, adhésif noir. Courtesy de l'artiste et de Motive Gallery, Amsterdam. © Photo: Aurélien Mole.

rentre en considération que l'aspect commun et thématique qui la fait participer au projet global.

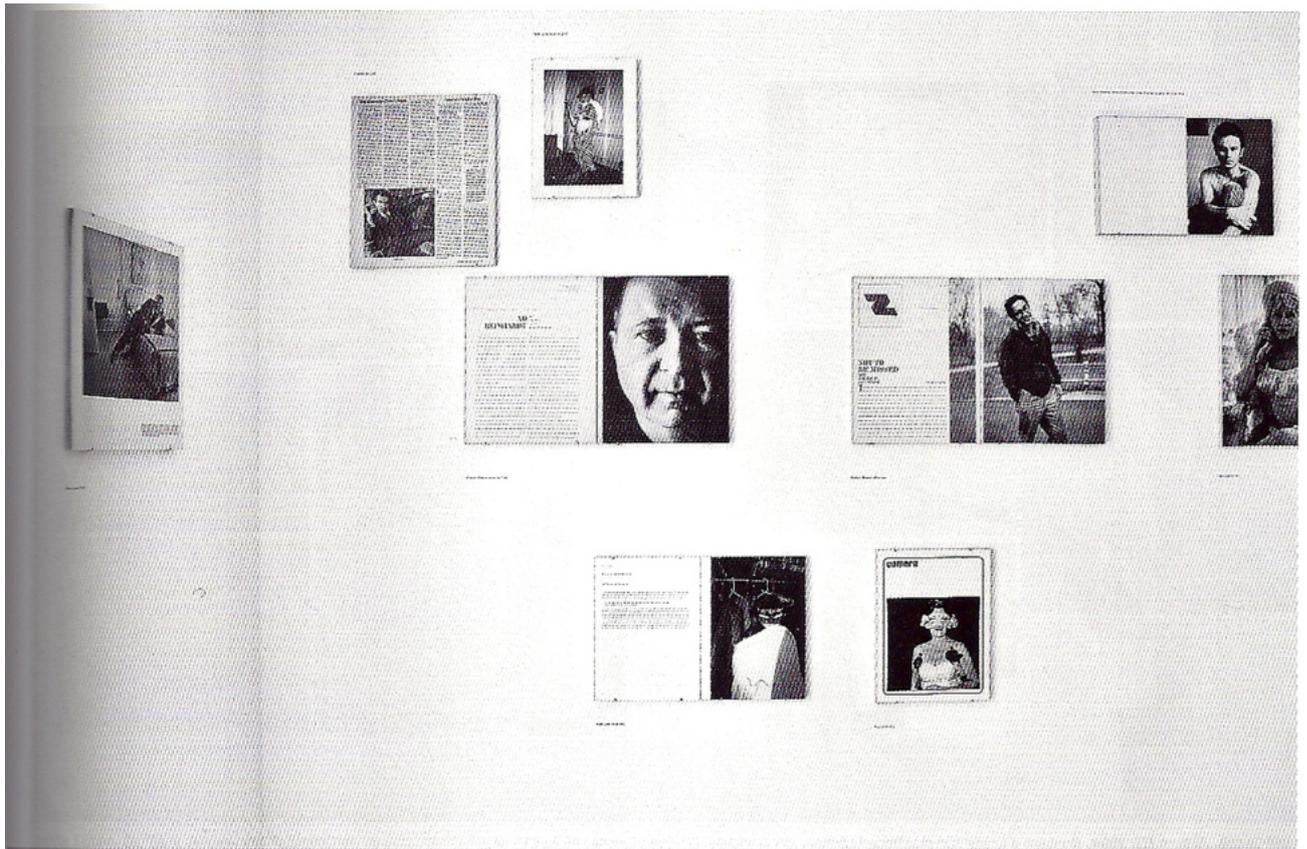
Comme l'écrit François Aubart, « dans l'amas sans bornes qu'est l'archive, tous les documents sont égaux. Le désir de conservation et de collecte impose un nivelage qui ne permet à aucun d'entre eux d'être en position de supériorité. Tous égaux, ils ne font que disparaître, se cachant les uns les autres⁵ [...] ». En cela, l'archive thématique a un effet anonymisant: la litanie des images, qui a pour effet principal de les rendre interchangeables signale en premier lieu la banalité de chacune d'entre elles. Le modèle de classement des archives, – selon un ordre rationnel (alphabétique, chronologique etc.) et une numérotation précise (pensons à *l'Atlas* de Richter), qui fondent leur autorité et leur valeur prescriptive –, est ainsi sollicité comme révélateur scientifique de l'impuissance des images à se différencier les unes des autres: toutes identiques, elles ne reflètent que les structures de représentation dominantes. Cette indistinction assure la teneur mélancolique des archives photographiques: elle annihile complètement les particularités individuelles

des sujets représentés pour en faire des images archétypales.

Si les installations d'archives regroupent la plupart du temps des photographies amateurs, certains artistes, que Craig Owens a ensuite regroupés sous le terme d'« appropriationnistes », se sont attachés depuis les années 1960-70 à donner une hypervisibilité à certaines images canoniques de l'art ou de la publicité. Leur positionnement est multiple selon qu'ils considèrent leur entreprise comme une pure reproduction de reproductions célébrant la mort de l'auteur (Levine, Bildo), ou comme une charge critique s'exerçant à l'encontre soit d'un art moderne essentiellement masculin (Sturtevant, Levine) soit des modes de production et de réception du Pop Art (Pettibon, Sturtevant) ou des images en général (Prince). C'est à travers le choix des images qu'ils décident de reproduire qu'ils explicitent leurs positions.

La puissance de singularité de l'image obtuse

On s'aperçoit néanmoins depuis plusieurs années que le système bien huilé de l'archive



Vue de l'exposition Pierre Leguillon présente : « Diane Arbus : rétrospective imprimée, 1960-1971 », Kadist Art Foundation, Paris. © Photo : Aurélien Mole.

Produite pour l'exposition
Aurélien Froment et Ryan
Cander, « Of Any Actual Person,
Living or Dead » aux Laboratoires
d'Hubervilliers, 19 novembre
2005 - 14 janvier 2006.
La collection, à la différence
de l'archive, procède de choix
subjectifs et personnels, et n'a
pas vocation à l'exhaustivité.



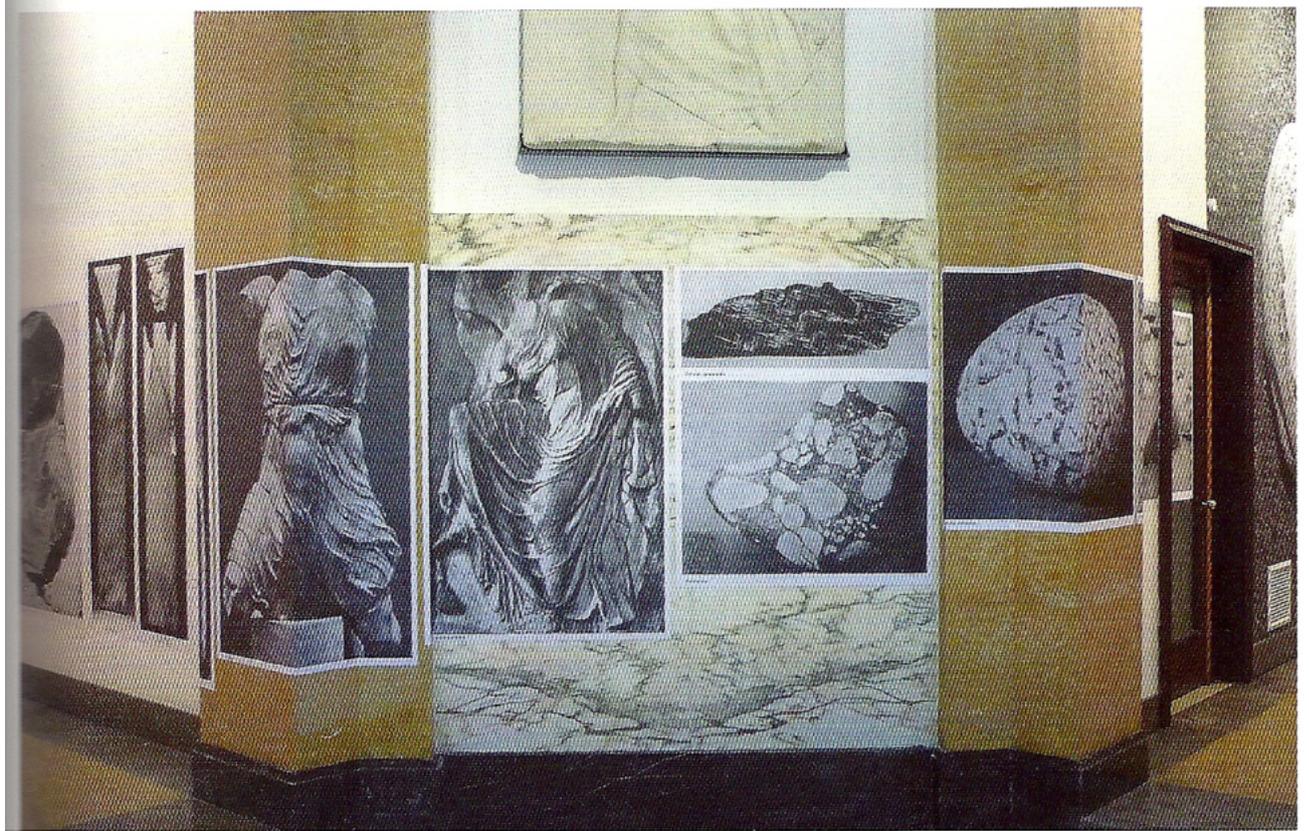
Certains artistes continuent de rassembler des collections importantes d'images thématiques, mais sélectionnent et n'exposent que des extraits de leurs archives. La documentation Céline Duval, réalisée par une artiste qui se revendique iconographe, constitue et indexe un fonds rassemblant principalement des photographies d'amateurs. Jusqu'en juillet 2009, elle éditait chaque mois une revue en quatre images extraites de ce fonds, sous la forme d'un imprimé noir et blanc plié en quatre, dont chacune des sections est occupée par une image. Le mode de sélection varie d'une revue à l'autre. Il peut s'organiser autour d'un détail récurrent, mais le lien entre les images est le plus souvent d'ordre narratif. Le choix de limiter sa revue à quatre images permet au fonds de documentation Céline Duval d'induire une relation de contiguïté entre les photographies qu'elle a sélectionnées sans pour autant orienter a priori le sens de lecture qu'induirait le choix d'une multitude d'images formant une archive. Se substitue dans cet exemple, mais on pourrait aussi citer certaines œuvres de Christian Marclay ou de Joachim Schmid, une opération de sélection des images, permettant

de les reconsidérer une par une, bien que leur association continue de se faire sur le principe d'une similitude de sujets.

Toutes ces pratiques, si elles entretiennent donc un rapport structurel ou formel avec l'archive traditionnelle, la mettent à distance – voire en faillite ? –, soit en limitant le nombre d'images présentées (et donc la fonction généralisante de la démonstration), soit en travestissant son fonctionnement interne. Assumant ainsi la subjectivité et la relativité des ensembles qu'ils constituent, ces artistes adoptent une démarche qui s'apparente plus à celle du collectionneur que de l'archiviste. La pertinence du corpus ne se révèle pas forcément dans l'exposition d'une multitude d'images mais dans les intervalles de sens entre chacune d'elles. En ce sens le modèle de la constellation semble aujourd'hui un paradigme plus approprié que celui de l'archive.

**« Une iconologie des intervalles » (Warburg) :
Les constellations des iconographes astronomes**

En astronomie, la constellation est un groupe d'étoiles reliées entre elles par le motif qu'elles dessinent. Ces étoiles ne sont liées ni par une



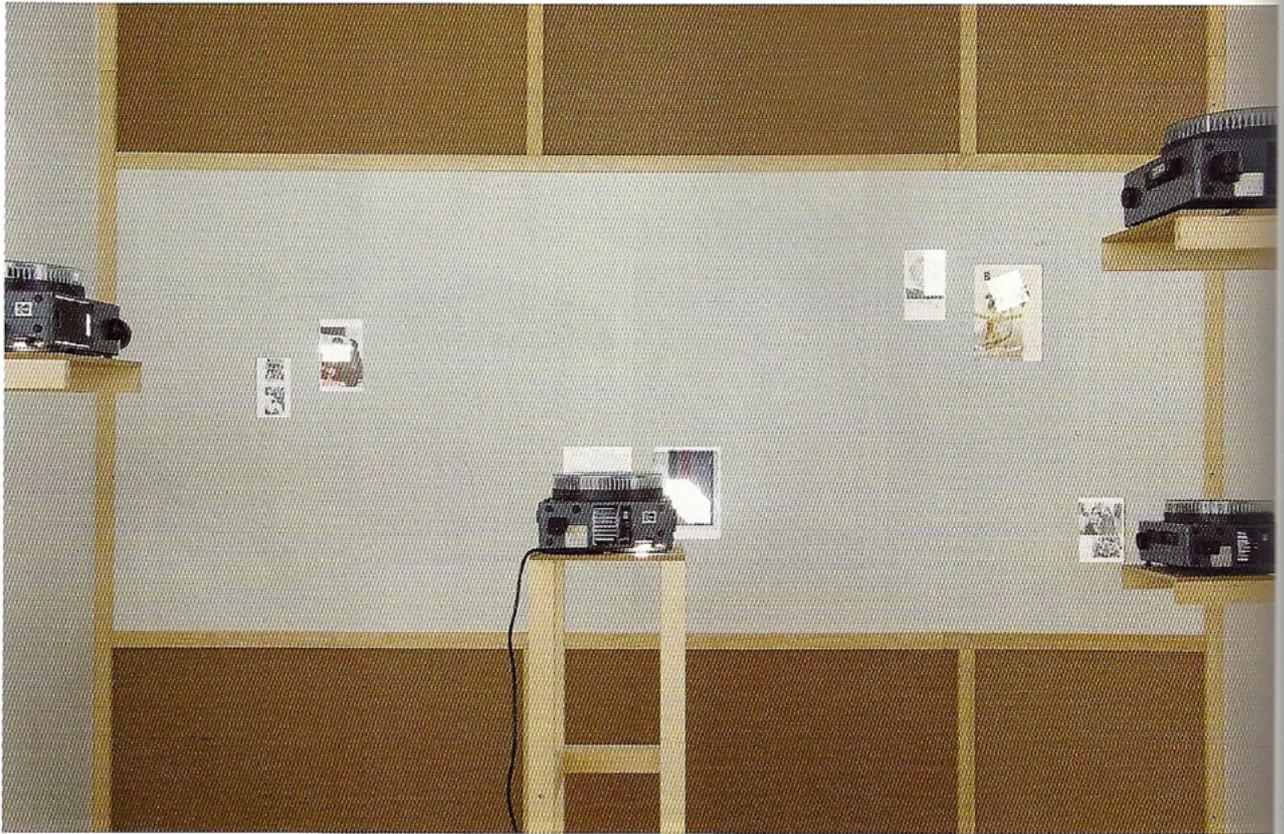
Batia Suter, *Surface Series*, 2009. Exposition au Culturgest, Porto.

association d'idées. Il est d'ailleurs significatif de cette nouvelle manière de « raisonner » hors des sentiers battus de la démonstration scientifique que l'image qui débute la première conférence en 2002 soit une ligne de désir, ces chemins creusés par le passage répété et spontané des piétons qui court-circuitent les routes tracées par les urbanistes. Le cheminement de l'artiste fonctionne ici à la « manière horizontale des apprentissages autodidactes qui se déplacent de proche en proche en comparant ce qu'ils ignorent à ce qu'ils savent »⁹.

Dans le *Théâtre de poche* d'Aurélien Froment, ce sont les gestes d'un magicien qui révèlent les constellations d'images. Dans cette vidéo, un magicien est filmé au milieu de photographies en suspension qu'il fait apparaître, rapproche ou retourne à la manière d'accessoires. L'important étant de souligner que le sujet de chaque image induit un type de manipulation spécifique : la photographie représentant la tour de Pise est ainsi inclinée de manière à remettre le fameux bâtiment en position verticale. Jouant sur différents registres de représentation, le magicien place ainsi la photographie d'une sculpture cycladique à proximité d'une image anatomique

du corps. Sortant de sa poche et posant devant lui entre les deux images la photographie d'une main antique en marbre, celle-ci est à la fois vue comme une sculpture qui rappelle le buste cycladique, comme un fragment morphologique qui permet de reconstituer le corps physique, et enfin comme la propre main du magicien, sur laquelle elle se superpose. Le lexique cinématographique (travellings frontaux ou latéraux, fondu au noir, etc.) est ici convoqué pour offrir d'autres possibilités de jeux entre les images. Ainsi un travelling latéral permettra de voir défiler plusieurs images. Un moulin à eau, parce qu'il est associé au moulin rouge puis à un générateur d'électricité, est alors regardé non comme l'image générique du moulin mais comme une de ses infinies variantes. En combinant la manipulation d'images « accessoires » à ces effets proprement cinématographiques, Aurélien Froment décuple le pouvoir évocateur de chaque représentation.

« Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » : c'est par cette citation de Baudelaire issue de *Mon cœur mis à nu* et déclamée par Bernadette Lafont que commence le diaporama mudam/magazine de décembre 2005. Elle pourrait servir de pro-



Mark Geffriaud, *Herbier*, 2009. Vue de l'installation dans l'exposition *L'Image cabrée*, 11^e Prix Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 2009. Sept pages de livres, quatre projecteurs de diapositives, panneaux de bois découpés. Dimensions variables. Courtesy Mark Geffriaud et gb agency, Paris. © Photo: Marc Domage.

10. Voir à ce sujet dans *art21*: Portfolio de Pierre Leguillon, *art21* n°15, p. 34-41, et Garance Chabert « Diane Arbus, Rétrospective imprimée, 1960-1971 », *art21* n°21, p. 62-64.
 11. Aurélien Mole, « Aurélien Froment, Bulletin somnambule », in *art21* n°12, p. 28-35.
 12. Hal Foster, « An Archival Impulse », in *October*, n°110, printemps 2004, p. 22.
 13. *Ibid.*, p. 22. (traduction libre).

gramme à toute l'œuvre de Pierre Leguillon qui incarne de façon paradigmatique la position de l'artiste en iconographe. Dans les diaporamas, projections de diapositives moyen format accompagnées d'une bande sonore conçue comme une dérive parmi l'histoire des images, la trame narrative est ouvertement simple. Cette simplicité est l'affirmation d'une égalité universelle de chacun face aux images que Leguillon souligne lorsqu'il parle de « partager la même ignorance ». Cependant, toutes les images montrées ont leur propre histoire (commune et personnelle) et proposent, pour peu qu'on les retourne, des niveaux de lecture supplémentaires que le diaporama entremêle. Faussement linéaire, le diaporama joue sur des effets de mémoire, Leguillon distillant au fil des images des indices et des échos.

À la fois appropriationniste à ses heures lorsqu'il réactive le *Blaues Dreieck* ou le *Teatrino* de Blinky Palermo, commissaire de collection lorsqu'il expose l'œuvre publiée de Diane Arbus, ou encore programmeur-barman avec *la Promesse de l'écran*, Leguillon dans ses dispositifs vise toujours à faire circuler et dialoguer les images, et à détourner les possibles contraintes

qui ne les rendraient pas accessibles à tous. Ses dernières expositions (*Rétrospective imprimée de Diane Arbus*, *Le dernier qui parle* qui se clôturait par la vente sur ebay des pièces montrées dans l'exposition) interrogeaient la valeur (muséale et financière) des images en fonction des supports sur lesquels elles sont reproduites et de leur provenance¹⁰.

La constellation joue sur le rapprochement spatial mais aussi temporel en présentant des images issues de différents contextes historiques. Paradoxalement, si la répétition ludique d'une forme peut contribuer à rendre son origine plus indistincte elle l'enrichit aussi de significations inédites qui nous la font voir sous un jour sans cesse renouvelé. Ainsi il est significatif que ces artistes se permettent de réemployer les mêmes images dans plusieurs de leurs pièces. Provisoires, les agencements peuvent se prêter à plusieurs permutations. Le processus de travail de Sara VanDerBeek est à cet égard caractéristique: disposant plusieurs images sur des structures-sculptures simples - grille, vitre, paravent ou plus complexes - un mobile suspendu, des formes abstraites utilisées comme support design - elle photographie

ensuite l'assemblage avant de le déconstruire et de ranger dans sa collection les différentes images qui pourront alors être réutilisées ailleurs. De la même manière, les différentes occurrences des formes / images qui constituent l'œuvre de Froment¹¹ (essentiellement des emprunts formels tels que les blocs de Fröbel ou la pièce du souffleur issue de la bande dessinée Philémon) sont associées les unes aux autres par le truchement de la mémoire. Le spectacle intitulé *Par ordre d'apparition* peut ainsi être doublement vu comme une constellation sous la forme d'une pièce de théâtre puisque d'une part, toutes les pièces sont rassemblées sur le plan de la scène, et d'autre part, sur un plan temporel, chaque élément est chargé de l'histoire de ses précédentes apparitions.

Ces constellations généalogiques soulignent que les iconographes-astronomes ont toujours conscience de montrer des images qui ont une histoire. Si celle-ci n'est jamais indispensable à la bonne compréhension de l'œuvre, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue une piste de lecture parallèle.

« From the no-place of the archive to the no-place of utopia » (Hal Foster)¹²

En puisant sans cesse dans les images du passé afin de les organiser en constellations, les iconographes-astronomes visent deux choses. La première est de s'inscrire quasi-littéralement

dans une histoire des formes. Cette position, en rupture avec la dynamique de renversement de la période moderne souligne qu'ils assument clairement une position d'héritiers vis-à-vis de la modernité. La seconde est de réorganiser le passé hors de toute contingence chronologique afin d'esquisser la multitude des futurs possibles que promettait la modernité. Ces uchronies étant une forme de commentaire sur le présent. L'apparition des artistes iconographes signalerait-elle un nouveau moment de la postmodernité? Le ressassement mélancolique des images qui caractérisait l'artiste archiviste et appropriationniste semble peu à peu laisser place à une réorganisation des hiérarchies par l'utilisation ludique et subjective des images dans les constellations. En bref, créer une agora plutôt qu'un monument. Comme s'en félicite Hal Foster à propos de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean et Sam Durant « cette récupération partielle d'un besoin d'utopie est inattendue : il n'y a pas si longtemps, elle était l'aspect le plus méprisé du projet moderniste, condamné en tant que goulag totalitaire par la Droite et *tabula rasa* capitaliste par la Gauche. Ce mouvement qui transforme des « sites de fouilles » en « chantiers » est bienvenu pour d'autres raisons encore : Il suggère l'éloignement d'une culture mélancolique qui distinguait à peine l'historique du traumatique »¹³.

Garance Chabert et Aurélien Mole



Aurélien Froment / Ryan Gander, *Any Actual Person, Living or Dead / De toute personne réelle, vivante ou morte*, 2005. Vue de l'exposition du 19 novembre 2005 au 16 Janvier 2006 aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Quelques actualités :

documentation céline duval,
Aurélien Froment,
Mark Geffriaud,
The Infinite Library
& Pierre-Olivier Arnaud
Cf.

à La Galerie Art & Essai
de l'Université Rennes 2
Campus de Villejean, Rennes.
Du 7 janvier au 12 février 2010.
Commissaire: François Aubart

documentation céline duval,
Les frontières de sable

à La Filature,
20 Allée Nathan Katz, Mulhouse.
Du 12 janvier au 21 février 2010.

The Infinite Library
(Haris Epaminonda &
Daniel Gustav Cramer)

Le 9 février 2010,
au Stuk Arts Centre,
96 Naamsestraat, Louvain, Belgique...
Commissaire: Pieter-Paul Mortier.
www.theinfinitelibrary.com

Aurélien Froment &
Youri Dirckx
Par ordre d'apparition

au Frascati Theater, Amsterdam.
Le 26 janvier 2010.

Aurélien Froment & alii
2½ dimensional:
film featuring architecture

à deSingel,
25 Desguinlei, Anvers, Belgique.
Du 4 mars au 16 mai 2010.

Aurélien Froment &
Ryan Gander

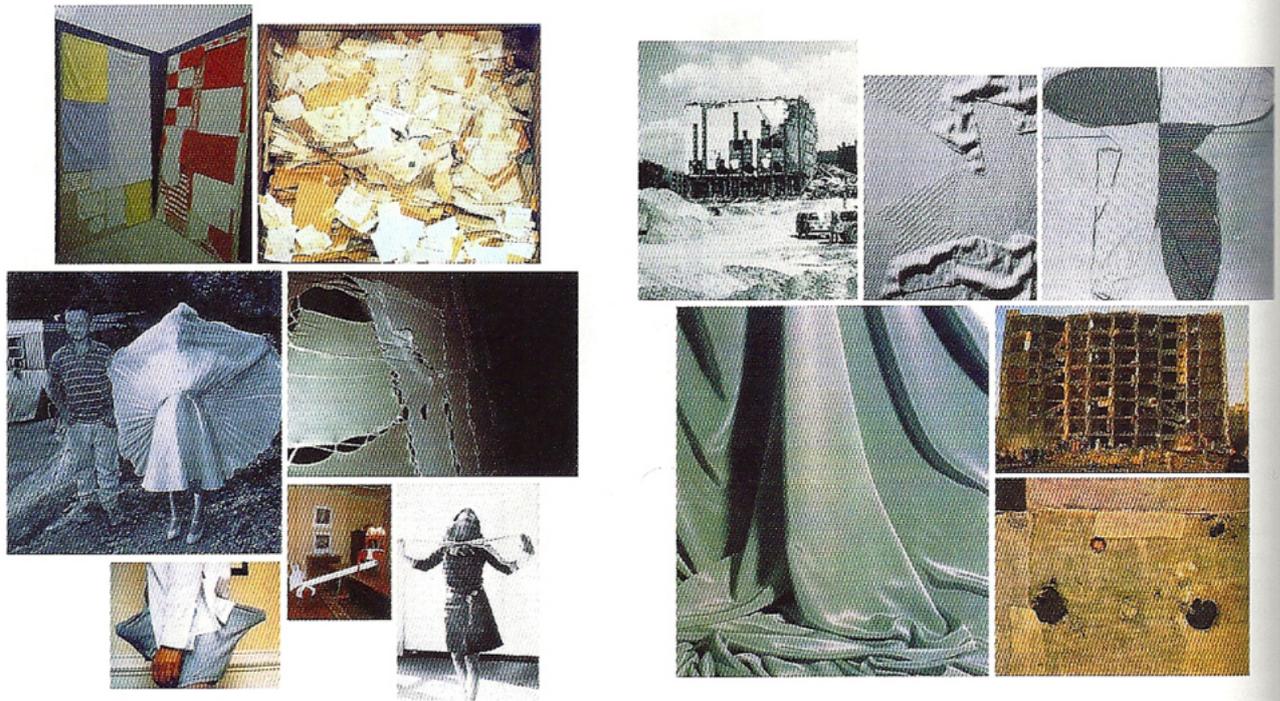
à Khastoo Gallery, Los Angeles.
Du 30 mars au 1er mai 2010.

Ryan Gander
The Happy Prince

visible au Bishops Square de Londres.
Du 12 janvier au 12 février 2010.

Sara Vanderbeek & alii
New Photography 2009

au MOMA, New York.
Jusqu'au 11 Janvier, 2010.



Luis Jacob, *Album III*, 2004. Montage d'image sur plastique laminée. 159 planches. Chaque planche: 45.7 x 30.5 cm.

8. Le terme d'environnement est emprunté à W.J.T. Mitchell, qui précise: « la technologie, plus particulièrement les progrès des technologies médiatiques, offrent à mon sens de nouveaux environnements à la production d'images. Ils ne constituent en rien une cause au sens strict mais déterminent les conditions dans lesquelles les perceptions et les jugements esthétiques sont produits », in « Iconologie, que veulent les images ? », entretien avec Jacques Rancière et W.J.T. Mitchell, *Art Press*, n°362, décembre 2009, p. 39-9. Jacques RANCIERE, « Sur le maître ignorant » <http://multitudes.samizdat.net/Sur-Le-maitre-ignorant>.

interaction gravitationnelle significative ni par une gestation commune; en ce sens cet ensemble arbitraire et subjectif n'a aucune valeur astrophysique. En revanche, le dessin qui les réunit leur permet d'être identifiées et de se détacher ainsi de l'infinité d'étoiles visibles dans l'univers. Cette relation permet donc de distinguer certains astres.

À la différence de l'archive où le système de classement efface les spécificités de l'image, la constellation, pensée comme ensemble articulé, amplifie la polysémie de chacune des parties. Cette distinction entre la première génération des artistes postmodernes et la génération actuelle serait-elle d'ordre technologique ? On ne peut que souligner la correspondance entre les constellations et Internet, qui permet un accès facile et non hiérarchisé aux images. Ce type de fonctionnement correspond bien à la pensée « rhizomatique » des iconographes-astronomes, qui identifient les lignes de forces traversant un corpus de représentations hétérogènes et transhistoriques. Serait-ce trop s'avancer que d'affirmer que cette immense base de données qui s'arpente à travers les moteurs de recherche a certainement bouleversé

le rapport aux savoirs et à leur organisation ? Alors que les premiers artistes postmodernes héritaient de récits légendaires, tous polarisés vers une idée du progrès qu'il fallait déconstruire, Internet fonctionne comme un « environnement »⁸ de partage d'images dont l'organisation en mots clés a sérieusement entamé les hiérarchies passées. Aux classements verticaux de la modernité se sont substitués des rapports horizontaux constitués de rapprochements, d'enchaînements et de glissements.

Les *Loose Associations* (associations flottantes) de Ryan Gander proposent ainsi une réorganisation des savoirs comparable à l'expérience hypertextuelle de l'Internet, leur numérotation (1.1, 2.1 etc.) assumant clairement leur connivence avec le Web. Dans cette série d'événements qui emprunte à la fois à la performance, à la projection et à la conférence, l'artiste, en s'appuyant sur un corpus d'images trouvées et extraites d'univers extrêmement différents, raconte un ensemble d'anecdotes liées entre elles par une série de digressions. L'érudition savante voisine avec la culture populaire et peu importe l'exactitude des informations tant qu'est maintenu le fil d'une pensée qui ne cesse de rebondir par

CODE

TOUTE L'ACTUALITÉ
DU CENTRE POMPIDOU

SEPTEMBRE → DÉCEMBRE 2009

COULEUR



5



SOULAGES 60 ANS DE PEINTURE
JIM HODGES LOVE, ETC.
LA SUBVERSION DES IMAGES
CYCLE CINÉMA **GUY MADDIN**
LES ARCHIPELS RÉINVENTÉS
UN NOUVEAU FESTIVAL !

Centre
Pompidou

■ FESTIVAL

CONFÉRENCES-PERFORMANCES

AURÉLIEN FROMENT

13 NOVEMBRE, 19H, GALERIE SUD



Aurélien Froment développe une œuvre protéiforme qui exploite la mise en abyme au sein d'un processus de construction narrative, véritable « work in progress » dans lequel livres ou films deviennent les objets d'un traitement adéquat.

Il poursuit une tradition de l'exposition sur scène. Revisitant les rigueurs du *White Cube* de Brian O'Doherty, il utilise un mode théâtral pour réunir et présenter un ensemble d'œuvres récentes. Alors que les expositions sont en général sous-titrées « ne pas toucher », manipuler, déplacer et transformer seront ici les mots-clés de la partition. X

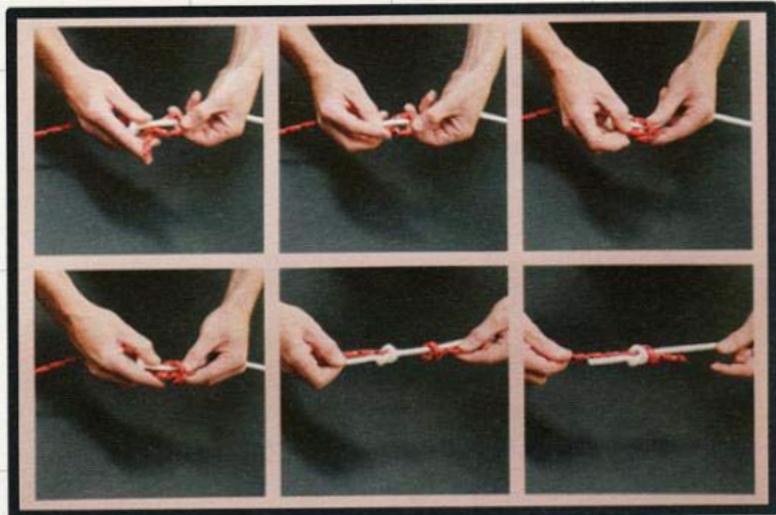
Gasworks

This is Aurélien Froment's first solo show in the UK and it quietly confirms why he has been garnering favourable press. His work carries intellectual weight with a light touch, conceptual but personable, playful even. The show contains two main elements; the first relates to the 19th century German educationalist Friedrich Froebel, theorist of the kindergarten; the second to the contemporary feature and documentary director Werner Herzog, specifically to the myths and struggles surrounding the making of his seminal film, *Fitzcarraldo*. The two parts function like musical themes, the physical works like a series of variations, sometimes reflecting each other and at other times parrying.

Friedrich Froebel's significant insight was to acknowledge the essential role of play and activity in childhood learning. He introduced the concept of *freiarbeit* (free play) into pedagogy and established, that in childhood, reality primarily takes the form of a game. He also developed and produced the 'Froebel Gifts', a series of geometric forms (sphere, cube, cylinder etc) for children's play, believing that interaction with these universal forms helped a child to evolve a sophisticated understanding of nature, frame concepts of beauty and foster creativity and mathematical understanding. His educational concepts were banned by the Prussian state for being 'atheistic and demagogic' with 'destructive tendencies in the areas of religion and politics'. However, Froebel's theories had significant influence in the field of modernist architecture, particularly on the works of Frank Lloyd-Wright, who acknowledged Froebel's 'gifts' in his autobiography, writing:

The smooth shapely maple blocks with which to build, the sense of which never afterwards leaves the fingers; so form becomes feeling... These primary forms and figures were the secret [of] all effects which were ever got into the architecture of the world.

Froment's interest in Froebel makes sense; his work has centred on issues of learning and semantics for some time. In his 2007 film 'Théâtre de Poche' he showed a magician aligning iconic images from art history on the screen in front of him. The film demonstrated Froment's interest in structuralism and how the semantic ordering of images or words constructs understanding. It also contains a trademark playfulness. Theory informs the work but has been assimilated successfully



and does not flag itself up unnecessarily. At Gasworks, a film entitled 'Knot Experiments' deals with similar territory. It shows the tying of a series of knots, with subtitles showing mnemonic poems for remembering the series of actions necessary for the tying of each one. It examines the distance between a linguistic construct and the reality it attempts to describe, riffing on the frailty of memory

The artist created some of his own mnemonics for knots too complex for the mnemonic technique. These memory poems become comically over-long and demonstrate the weakness of linguistic learning in the face of this level of complexity. Froment has placed a series of giant geometric forms in homage to Froebel's 'gifts' right in front of the film, opening up a dialogue concerning themes of learning, language, play, memory and meaning, between film and objects.

This interest in meaning and its construction is continued in 'Now I Bring in the Brick what Rhymes with Brick', which shows a series of photographs of a hand holding a brick through the cycle of a full rotation, and a second series of photographs of a hand holding the complete works of Shakespeare performing the same action. With the full cycle the action becomes obvious, but if shots were shown individually the meaning would be completely altered with the brick appearing to be thrown or the book passed on to another. Similarly, on its own, this work appears to be a simplistic exercise, but within the context of the other works it is rewarding.

The show moves on to what might be described as the Herzog section, incorporating Froment's concerns with celluloid, story, myth and memory.

The artist worked for some time as a projectionist in a small Parisien cinema that was also a distributor.

During this time he came across various documents concerning Herzog and *Fitzcarraldo* including the plans for a ship built for the film. Using these plans, Froment built a 30cm scale replica of the boat and the mountain over which it is pulled. The reconstruction of memory and its failures is a recurring theme. Froment has built an exact replica of the wall in the cinema in Paris from behind which films were presented.

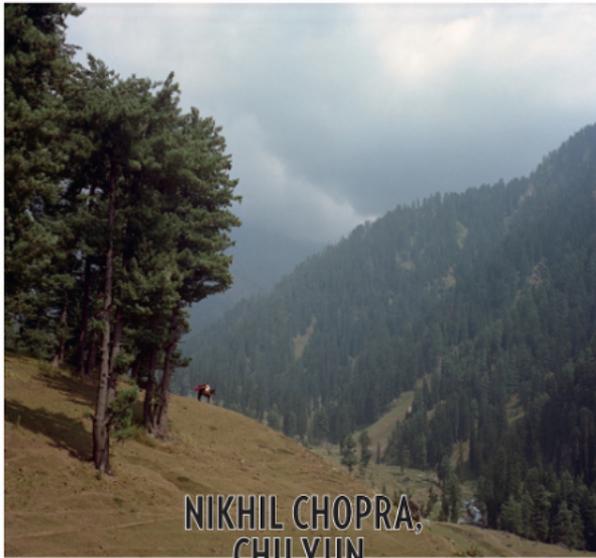
However, the most important piece in this installation is the artist's book *Like the Cow Jumped Over the Moon* that presents a conversation between the artist and Herzog about the making of *Fitzcarraldo*. Froment presents a series of myths surrounding the film that the director fails to remember or remembers quite differently. Memory fails but the artwork triumphs. At one point in the conversation they discuss the theory that Herzog based the character of Fitzcarraldo on a rubber baron named Fitzgerald and Herzog's obsession with the moving of the Neolithic standing stones at Locmariaquer in France:

Aurélien Froment: And how are Fitzgerald and Locmariaquer connected?

Werner Herzog: I don't know. I'm a storyteller! Things connect automatically. I'm a poet. (chuckles)

Aurélien Froment: That's a good answer. It feels likely that if Froment were asked the same question about the elements of this show he might well give the same answer.

John Douglas Millar is a writer based in London



**NIKHIL CHOPRA,
CHU YUN,
AURELIEN FROMENT &
LUKE FOWLER
BY
HANS ULRICH OBRIST**
(Curator, Serpentine Gallery)

NIKHIL CHOPRA

Nikhil Chopra is one of the great new voices of Indian Art. Chopra's work explores the boundaries between performance, theatre, live art, sculpture, photography and drawing. His performance work frequently involves fictional characters that emerge from the artist's past experiences and memories of India's colonial history; it also looks at the differences between urban and rural experiences of India. Of the deeper consciousness of colonialism outside urban centres, he remarked in an interview for the *Indian Highway* exhibition at the Serpentine that "people from the cities are automatically assumed to be in charge" by those in the countryside, a relationship that was "a result of deep colonial repression".

His performances are largely improvised and durational (they can last several days), with the large-scale drawings and props used left as remnants. But it is the performative process that is crucial: as he puts it, "I want the experience of a work to precede the object, and I want the making to be at the centre of it."

Chopra's most recent 'character' is Yog Raj Chitrakar and is based on his grandfather, an open-air landscape painter. Chitrakar, according to Chopra, "makes drawings that are larger than him, as if he were making an attempt to enter them". The character draws what he sees: "Cities in transition, places at the cusp of change, the collision of history and the present, architecture and nature." Being Yog Raj Chitrakar has further fed Chopra's interest in performative drawings "It's becoming very action-oriented. I'm on a wall and recreating in some sense my grandfather's paintings, evoking memories and ghosts of the past."

Chopra's dream is to form a travelling troupe of artists to explore India in a truck capable of converting into a theatre, museum and exhibition space. In this trip, Chopra aims to transport the urban into the rural while being fully open to dialogue with whomever he encounters, in an attempt to reactivate the countryside.



CHU YUN

Chinese artist Chu Yun's works are fascinating in their attempt to set limits between visual and intellectual expression. They appear to revisit the question: what are the boundaries separating personal life from artistic production?

Chu resists finite explanations of his work; like nature, his work never seems to reach a point of finished-ness, reminding one of John Cage and his idea that situations are in constant, unpredictable change. He believes that artists are the last people to understand what they produce, but is keen on sharing his working process, which is instinctive. He has explored through his work symbols of individual fate as well as the relationship of various objects to the human body. In his work *Who Has Stolen Our Bodies?* (2002), he reflects upon the experience of a material or object becoming the memory of a person, whereas notions about the reintegration of the residential into the industrial are explored in his project *Love* (2005), for which he planted a series of trees in a Siemens VDO factory in the Chinese city of Huizhou.

He is also motivated by the challenge of starting from scratch. Suspicious of artworks that could look 'reasonable' or 'good', he asks whether something is limited by being definite. His work is an unconventional historical narrative that manages, for example, to communicate the materialisation of memories and sensibilities from his adopted hometown of Shenzhen, in China. For Chu, symbolism and reflection of sensitive states have been evident throughout his practice, and he has found fascinating ways of cleverly challenging the larger state of affairs.

From left: Aurélien Froment, Werner Herzog, 2002, model (scale 1:100), dried vegetation, plaster, plastic, wood, 200 x 200 x 140 cm, courtesy the artist and Store, London; Luke Fowler, Draw a Straight Line and Follow It, 2008, 16mm with stereo sound and amplified objects, approx 25 min, courtesy the artist and the Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

AURELIEN FROMENT

Aurélien Froment is a multidisciplinary artist based in Paris who explores the way media structures alter meaning. Olafur Eliasson and I worked with Froment in the Experiment Marathon in Reykjavik in 2008, a collaboration between international writers, scientists and artists, including Froment, whose *Fingermarks and Flat Screen Experiment* explored the interconnectivity of images.

Froment is part of a new generation of artists whose work embraces a variety of methods and media, yet the themes of reality-versus-fiction and magic are consistently negotiated. Magic, for Froment, is a parallel reality that is used to challenge cultural concepts of communication and interpretation, as seen in his film *Théâtre de Poche* (2007), in which a narrative sequence of images is presented by a magician.

Many of the themes running throughout Froment's work are challenged; these include time, which becomes a system that can be edited and manipulated, oscillating between the past, present and future.

The sense of connectivity through objects that are considered unconnected is concurrent throughout much of Froment's work. He forges a sequence that in turn creates an unfolding of narratives. His work *Who Here Listens to BBC News on Friday Night?* (2008) plays upon visitor interaction and is dependent on memory and connective combinations as well as individual interpretation. Froment suggests that 'When you put one image beside another, you cannot prevent a meaning from emerging', demonstrating through his work that narrative and visual arts are inextricably bound. This use of connections that weave from one theme to the next avoids the limits of categorisation.

Much of Froment's art is dependent on the interplay between artist, artwork and spectator. The artist-spectator role effectively forms a collaboration that echoes that of the other allegiances in Froment's work, such as that between artists and artforms. The boundaries are blurred, much as they are between the existing and imagined, ultimately constructing a series of layered realities.



LUKE FOWLER

Luke Fowler is one of the most interesting artists of his generation. Born in 1978, Fowler lives and works in London. He is the first Film London/More 4 Jarmar at the Serpentine Gallery, which will be exhibiting his work in May.

The first time I saw Fowler's work was his film *What You See Is Where You're Standing*, a psychotherapist R.D. Laing and real life collage, the history of oppressive psychology.

Like the legendary Jean Rouch, Fowler explores new dimensions of documentary filmmaking and exploring its limits. The result of his work is the idea that documentary can offer us a journey in which we are surrounded by a super-dense layer of footage, photographic material, images, interviews, quests for information that are interspersed with intervals, pauses and silences. His films suggest self-organisation. As he says in an interview, "I believe that from the moment you start to film, more poetry. It is therefore important not to be too literal."

Fowler is also a musician and runs many parallel realities often reflect the roles of artist, musician, historian, filmmaker. Time is an equally pivotal aspect of his work. *Scattered Points* (2005), a multidimensional work, works as a kind of protest against the found footage of Cardew 'rescued' by Fowler. He has argued that art is ultimately a game between the present, past and future. It changes itself: a vision of history under pressure. Let's remember that almost all are many. Fowler shows us that the future

Aurélien Froment

JESSICA MORGAN

THE INTERACTIVE SCULPTURE *Who here listens (to) BBC news on Friday night?*, 2008, might be said to offer a key or a code to French artist Aurélien Froment's photographic, video, book, and object-based practice. The piece, whose title is a mnemonic for the first lines of the periodic table, consists of a glass table covered with fifty-two "playing cards," all white on one side and with various pictures on the other, in pairs. The depicted items—as diverse as a Bauhaus staircase, a fossil, a billiard ball, and Froment's own works—circulate around the artist's concerns both formal (e.g., the image of a spiral) and conceptual (e.g., the spiraling of information). When the piece was on view this past April in "Acknowledgement," a solo show at Motive Gallery in Amsterdam, visitors were invited to invent games with the cards (they generally matched up the identical images, as in the game Memory). People handling and moving them around complicated the status of the cards: Were these functional objects, or images? Was this representation, or documentation? Were these pictures to be looked at, or to be used? Considering *Who here listens (to) BBC news on Friday night?* in conjunction with Froment's other works in the exhibition, some of which were depicted on or otherwise related to the cards, one had the distinct feeling that the artist was offering a lexicon to his broad and yet distinct image library—with which it was a challenge, but also a pleasure, to engage.

Yet the uncertainty generated here signals only one of the ways in which Froment's art calls into question our computation of the image-based world that surrounds us. He uses flattened perspectives, the distorted view of an occluded field of vision, the personal (and thus partial) recollection of images, and other oddities of perception to complicate our reception of images, often by confusing the categories of distance and proximity, scale and relationship. It is as if he wants us to be continually aware of the illusion of the immediacy of pictures. This is not intended necessarily as a form of critical commentary, or as a reflection of a theoretical urge to constantly analyze or deconstruct, but rather to make manifest the endlessly shifting creation of meaning through the realm of the visible. What one image suggests on its own is quite different from the effect of its pairing or grouping, for instance; similarly, a simple shift in perspective can utterly alter our understanding of a form.

The origin of Froment's emphasis on the hermeneutic slipperiness of visual signification no doubt lies in part in his former job as a projectionist for the art-house cinema MK2 Parnasse in Paris. Cinematic staging and production evidently play a key role in his work: Werner Herzog, 2002, to take an obvious example, is a scale model of the famous ship-over-mountain scene in the German director's *Fitzcarraldo* (1982), a film that—pointedly, in this context—involved the actual (as opposed to simulated) realization of an epic adventure. Froment frequently borrows from the cinematic world to present a wide range of visual information as well as to investigate the positions that inform our reception of this material. Cinema emerges as a metaphor for the layered interpretation of meaning in images, bringing into simultaneous play the various "eyes" involved in the creation and reception of film as well as the tension between fiction and reality (and how this might ultimately be a futile distinction).

Opposite page: Aurélien Froment, *Théâtre de poche (Pocket Theater)*, 2007, still from a color video, 12 minutes. This page: Aurélien Froment, *Le Poème de l'angle mort (The Poem of the Blind Spot)*, 2008, black-and-white photocopy on yellow paper, dimensions variable.

Froment's interest in such questions of perspective is evident in a work that references the peculiar fact that a number of successful film directors have had only one eye. Taking its title from an article by André Bazin in the first issue of *Cahiers du cinéma*, the assemblage *Pour en finir avec la profondeur de champ* (My Final Words on the Depth of Field), 2008, shows the eye-patched John Ford as a two-dimensional vertical cutout (emerging from his Taschen monograph), while Fritz Lang appears behind him—also with an eye patch—in a black-and-white reproduction. The eye patches physically suggest the singular lens of the camera, as if Ford and Lang personify "man as a movie camera," leading one to wonder what the relationship is between the flattened vision of the one-eyed and the artifice—both on- and offscreen—of three-dimensional "reality." A similar interest is pursued in *Le Retour du monde* (The World's Return), 2005–2008, a photograph of a projection of Lang's iconic film *Metropolis* (1927) in the cinema where Froment worked, which is so small that films must be rear-projected onto the screen. The picture was taken from outside the projectionist's booth, and tellingly captures the reversed text of the *Metropolis* intertitle asking, "Was hattest Du in den Maschinen-Sälen zu suchen, Freder?" (What were you doing in the machine rooms, Freder?).

Books, archives, and libraries, in addition to film, feature frequently in Froment's work. In the wall-mounted piece *De l'île à hélice à Ellis Island* (From Propeller Island to Ellis Island), 2005/2007, for example, forty-four books are arranged on a shelf so that the last word of each title is identical to the first word of the next. And in the recent video work *L'Adaptation manifeste* (The Genuine Adaptation), 2008, the artist investigates the act of reading as represented in film. An actor, Karine Lazard, was hired to perform scenes from movies in which reading takes place, imitating the actions of Brigitte Bardot in *Le Mépris*, Julianne Moore in *The Hours*, Oskar Werner in *Fahrenheit 451*, and others. The props are limited to a chair, a bed, and so forth, and aside from the acting, no information is given or attempt made to indicate the sources. Expanding on Froment's characteristic technique of isolating and distorting perspective, the video functions as both an anthology of the "reading on film" motif and a précis of various film genres and acting styles, while drawing our attention to the role of the inanimate book as we consider the scenes at hand. The reenacted episodes at the same time almost perversely turn the solitary and cerebral act of reading into a highly performative and manifestly outward act. Indeed, the translation from head space to stage set is entirely in keeping with Froment's investigations into *the transmission of information—and it is perhaps also in this case (especially*



Art Forum
October 2008

OCTOBER 2008 363