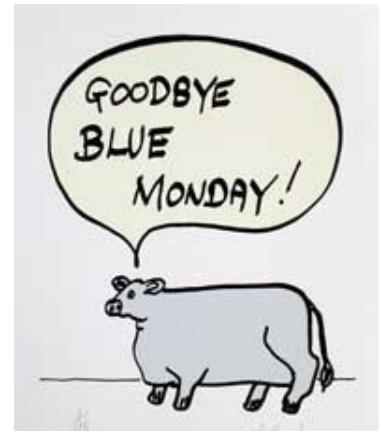


Art of Living (i.e. : Goodbye, Blue Monday)

Exposition du 22 juin au 27 juillet 2013

Pour la première fois, à l'initiative conjointe du Palais de Tokyo et du Comité Professionnel des Galeries d'Art, institutions et galeries s'associent autour du projet "Nouvelles Vagues". De jeunes commissaires sélectionnés par un jury international proposent un regard sur l'art de notre temps au Palais de Tokyo et dans 31 galeries.



Avec Lupo Borghonovo, Luca Francesconi, Sonia Kacem, Emanuele Marcuccio, Katja Novitskova, Timur Si-Qin, Anicka Yi.

Cette exposition est une adaptation. Ou plutôt, cette exposition est un prétexte. Un prétexte pour parler d'autres choses, et quand nous parlons de "choses", il faut entendre tous les objets de notre vie : objets avec lesquels nous avons vécu, objets que nous avons observés, devenus matière à réflexion, utilisés et ré-injectés – comme partie matérielle du « monde » - à l'intérieur des œuvres. On pourrait la résumer ainsi, avec une explication « existentielle » du matérialisme brut tirée du préambule du *Déjeuner des champions* de l'auteur américain Kurt Vonnegut¹.

Les dessins inclus dans ce texte sont du célèbre auteur, membre de l' "American Academy of art and science" et du "National Institute for Arts and Letters". Il est intéressant de souligner que sa production traite de thèmes simples et fait référence à des genres souvent considérés comme « mineurs », comme la science-fiction (nous devrions plutôt parler de Surréalisme). Elle a toujours été cependant une tentative d'élever le débat à travers des événements de la vie de chacun, aussi abstraite et excessive soit-elle.

« Mon dessin d'une couleuvre, par exemple. Ils n'auront aucun mal à le reconnaître comme une couleuvre et à se dire en eux-même : "couleuvre". »²

L'auteur pose ainsi un aphorisme simple et évident qui dissimule pourtant un point de vue instrumental de la vie comme un champ libre dans lequel "saisir" toutes les "choses" qui nous constituent comme si elles étaient un portrait résiduel de nous-mêmes.

A son origine, ce projet se propose de porter dans l'espace de la galerie des morceaux de vie, vécue ou mentale, et d'organiser une exposition où les œuvres sont composées d'objets du réel. Ces dernières proposent alors au regardeur un "imaginaire" et donc un "champ sémantique ouvert", s'offrant à nous comme une "liste" de Georges Perec, l'auteur des *Choses*. A travers une proposition aussi frontale et objective que possible, *Art of Living* voudrait "illustrer" le vécu des gens à travers leurs objets, c'est-à-dire des Êtres Matériels. En un mot, il y aura dans l'exposition des objets que nous avons "vécus", et qui font désormais partie d'une oeuvre d'art. Se référant toujours au dessin de Vonnegut, nous pouvons dire que les "choses" (ce qui reste de nos vies), même re-contextualisées, ne se trouvent pas nécessairement chargées d'un autre sens. Composant des oeuvres d'art, elles deviennent de nouveaux "retour à zéro" dans le temps cyclique et fermé. Comme lorsque l'on dit sarcastiquement, à chaque recommencement d'une nouvelle semaine pourtant prévisible "Adieu, triste lundi".

Cette exposition est née d'une conversation entre Philippe et Frédérique Valentin et l'artiste Luca Francesconi, qui présente dans le cadre de ce projet une série d'entretiens sur le thème de l'objet.

1 Kurt Vonnegut, *Breakfast of champions, or goodbye blue Monday*, 1973.

2 Kurt Vonnegut, 1973, *La Colazione dei Campioni*, traduction italienne : Attilio Veraldi, Italie : Eleuthera, 1999

Art of Living (ie. Goodbye Blue Monday)

20/06/2013 – 27/07/2013

Luca Francesconi

Entretiens / Interviews

Alessandro Biggio

Lupo Borgonovo

Sonia Kacem

Hassan Khan

Ugo La Pietra

Emanuele Marcuccio

D'Ette Nogle

Katja Novitskova

Michael Part

Timur Si-Qin

Anicka Yi

Entretien avec / interview with

Alessandro Biggio

(Luca Francesconi)

Cher Alessandro,

Tu as entamé avec Braccia un projet très particulier: celui de réaliser des oeuvres d'art "à distance", suivant les indications que tu reçois de l'auteur, devenant littéralement "le bras opérant" de celui qui a pensé l'oeuvre. Dans ce processus, la paternité du travail est-elle ainsi redéfinie? Acquiert-elle de nouvelles significations?

(Alessandro Biggio)

Braccia est né de l'exigence d'expérimenter une approche diversifiée de la création d'une oeuvre d'art, de la nécessité de prendre pleinement conscience et de rendre visible le lien entre relation et réalisation qui est à la source d'une grande part de la production artistique.

Tu as très bien résumé la structure du projet, même si je pense qu'il est important d'y ajouter quelques éléments.

Toutes les oeuvres ont été réalisées en Sardaigne, loin des artistes co-auteurs, qui ne vivent pas en Sardaigne et qui ont été éloignés l'un de l'autre pendant toute l'élaboration du projet, tout comme ils ne sont pas présents pendant la réalisation de l'oeuvre. En plus de la provenance géographique, les critères pour localiser les artistes à qui était proposé de participer au projet se sont basés sur un sentiment d'affinité artistique et intellectuelle.

L'oeuvre est souvent le fruit de deux phases créatives : l'élaboration conceptuelle et la réalisation matérielle (directe ou avec l'aide d'un artisan mais toujours sous le contrôle direct de l'artiste), phases qui naturellement ne sont pas toujours équivalentes dans leur "poids" ni nécessairement divisibles en moments bien distincts et consécutifs. Elles peuvent cependant être individualisées en regardant le travail sous une autre perspective et à partir de ce point, cela peut être très stimulant d'essayer de les distinguer.

Dans le cas de Braccia, ces deux phases ne sont plus attribuables à un unique auteur. Il y a en effet l'intervention de deux artistes, l'auteur du projet et moi qui vais le réaliser. A la base de ce processus, il y a la reconnaissance des deux personnes (celui qui conçoit et celui qui réalise) et, dans chacune des deux phases menant à l'oeuvre finie, il y a la composante créative. De telle sorte que l'oeuvre produite peut être à la fin attribuée aux deux auteurs simultanément. Ce n'est pas si simple, surtout quand celui qui fait le projet est habitué à toujours réaliser ses oeuvres seul, et peut-être, à modifier parfois l'idée initiale au cours de la création. Cela rend la chose plus difficile à assurer tant que l'équilibre n'est pas perdu.

(LF) En fin de compte, notre vie, la vie des hommes modernes, est entourée d'objets dont les créateurs originaux ont disparu, ou sont tout à fait inconnus. Aussi inventif et visionnaire puisse-t-il avoir été, Marconi pouvait difficilement s'imaginer le développement actuel de la communication mobile ! Crois-tu que ton expérience en tant que « réalisateur » de projet entraîne aussi, pour l'objet, une évolution formelle ?

(AB) Le processus qui habituellement voit le designer choisir la personne qui réalisera la pièce est ici inversé puisqu'il me revient à moi (le « réalisateur ») d'inviter les artistes (créateurs du projet) pour prendre part à Braccia. Ce processus a, à un degré plus ou moins évident, un effet sur l'aspect formel de l'oeuvre. Braccia est basé sur la conviction qu'il y a un grand potentiel expressif dans la réalisation concrète du projet d'un autre artiste. Beaucoup de mes propres

émotions vont s'immiscer dans le travail des artistes invités et leur production représente la part inconnue du processus de ce projet. Cela requiert, il est certain, un sentiment de partage ou, tout du moins, d'acceptation – de ma part et de celle des autres artistes intervenant – au sujet du caractère incertain du processus créatif et des éventualités que celui-ci devienne le résultat inattendu de ces connexions. De la même manière que le volume d'un ballon dépend autant de son enveloppe extérieure que de l'air qui lui donne sa forme, dans BRACCIA le processus relationnel instauré à la base est aussi important que son résultat matériel final (projet et œuvre réalisée).

L'exclusivité est une condition importante à l'achèvement du projet. J'ai en effet arrêté de produire d'autres œuvres d'art qui ne seraient pas liées à BRACCIA durant tout le temps que nécessite le projet, soit au moins un an. Cette auto-limitation radicale est telle que l'approche de la production n'est pas tant exécutive mais devient un moyen d'expression, et cela a surement, à un degré plus ou moins important, ainsi que je l'ai dit, un effet sur l'aspect formel du travail.



Entretien avec / interview with

Anicka Yi

(Luca Francesconi)

Chère Anicka, une des choses très intéressantes dans ton travail est l'utilisation de certains « objets » (dans ce cas la friture tempura) comme parties du corps. La tempura donne certaines caractéristiques physiques. As-tu l'habitude d'utiliser cette solution pour d'autres de tes travaux, comment cette idée est-elle née pour cette pièce ?

(Anicka Yi)

Les fleurs frites peuvent être ou ne pas être liées au corps. Cela dépend.



(LF) Dans une autre œuvre tu as proposé de grandes « bouteilles » en verre, des lentilles de contact et de la solution saline. Quelle est la relation entre ces choses ? Sont-elles à l'origine d'une sorte de processus ?

(AY) Les lentilles de contact sont préservées par la solution saline. Elles renvoient à la fatigue liée à la culture visuelle.

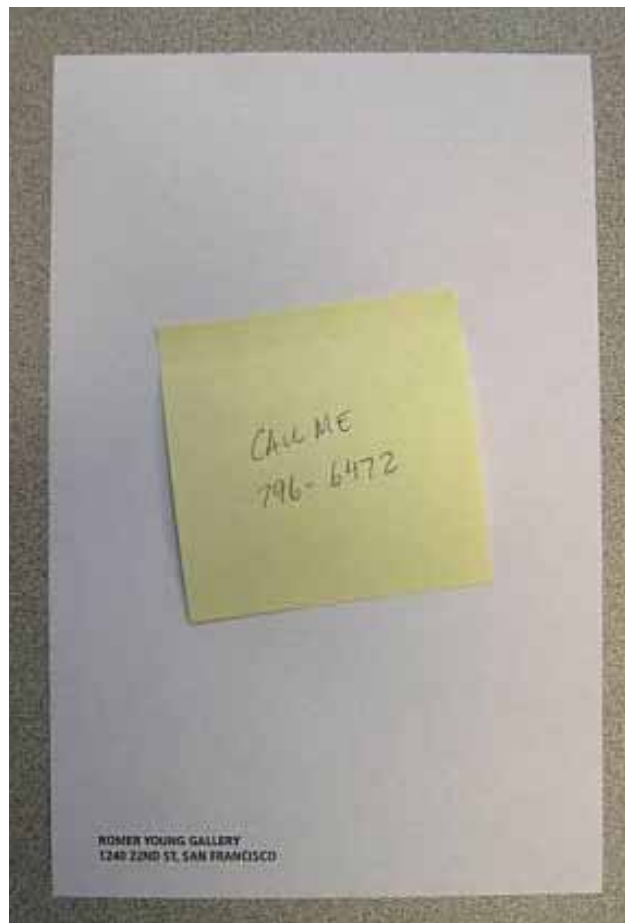


Entretien avec / interview with

D'Ette Nogle

(Luca Francesconi)

Ce qui m'intéresse dans votre œuvre « *All my Trisha Donnelys* » (2011) c'est qu'il ne s'agit pas uniquement d'un post-it. Elle s'intègre dans un lexique informatif. Cela me rappelle par exemple « *I'm desperate* » de Gillian Wearing, ou encore les pancartes de Sam Durant, même si ces œuvres sont, selon moi, les dernières expériences de l'art conceptuel. Bien que votre approche soit différente, pouvez-vous imaginer cet art sans l'information écrite qui l'accompagne ? Peut-être pas... parce que le papier, ou le post-it, est bien plus qu'un bout de papier sur lequel on écrit mais un espace où l'on peut fixer une action. Pouvez-vous nous parler un peu plus de cette pièce ?



(D'Ette Nogle)

Le caractère désuet de « *All My Trisha Donnellys* » m'intéresse aujourd'hui : l'emploi du téléphone, la voix enregistrée, des souvenirs fragmentés (certains devenant imperceptibles). Il y a là quelque chose de paradoxal. La voix enregistrée, si elle interagit avec nous, est déjà loin, faisant d'autres choses ; les souvenirs enregistrés sont reconstitués de manière différente au moment où vous êtes en train d'écouter l'enregistrement. Je lis actuellement un livre intitulé « *Artful* », d'Aly Smith. C'est un mélange de fiction et de « non-fiction » qui évoque l'acte de percevoir une œuvre d'art. Elle écrit :

« C'est l'acte de se représenter, à partir de la combinaison de ce que nous possédons et de ce que nous n'avons pas, qui fait l'humain, qui fait l'art, qui rend la transformation possible, de la même manière que l'œil est engagé dans l'acte créatif, en symbiose avec une sorte de cécité... »

Ce que je parviens à organiser ou à rassembler sert à donner une direction aux messages et celui qui écoute se le représente à son tour à partir de cette proposition brisée, fragmentée. La majeure partie de *All My Trisha Donnellys* n'est pas visible, sonne sans image, excepté pour le post-it que je conçois comme un espace nécessaire pour annoncer et initier un engagement potentiel avec le visiteur. L'action de lire le post-it peut-être fixée, mais l'acte d'appeler le numéro non ; l'inscription « Call me » (appelle moi) aussi incitative et directe soit-elle ne suscite pas nécessairement chez le spectateur davantage de participation.



(LF) Pensez-vous que le post-it pourrait être une sorte de cartel portatif ?

(DEN) En quelque sorte, le post-it se substitue ou remplace le messenger. En notre absence, on laisse un message. Parfois le message nous est directement adressé. J'utilise habituellement des post-it pour me rappeler de quelque chose. Une note laissée pour soi ou pour quelqu'un d'autre signifie qu'une personne est absente ou est partie il y a peu. L'acte fixé, ainsi que vous le qualifiez, se déroule donc dans le passé. Encore une fois, je ne peux pas m'empêcher de revenir aux parties manquantes ; dans le cas de cette œuvre, ainsi que pour d'autres pièces que j'ai réalisées pour des expositions de groupe, il est fait référence à un élément manquant ou invisible. Néanmoins, les substituts frappent le spectateur directement (*Floral Entry for Gallery*). En un sens, toutes les œuvres font cela, mais je me suis récemment rendu compte qu'il y a une différence dans ma manière de travailler lorsqu'il s'agit d'une exposition de groupe ou d'une exposition que j'organise moi-même. Quand j'expose seule il me semble important d'être présente. Je peux introduire une relation plus intime avec le spectateur qui est venu voir l'exposition, comme si je les accueillais chez moi. Je pourrais même imposer mon contrôle sur l'environnement et orienter le spectateur dans l'exposition. Je préfère un contact direct entre l'œuvre (en tant que substitut) et le spectateur. Cela me fait penser à la photo de Gillian Wearing que vous évoquiez, où l'on voit cet homme tenant une pancarte sur laquelle est écrit « I'm desperate » (je suis désespéré). Vous en parliez notamment comme d'un exemple des « dernières expériences » en art conceptuel. Je suis influencé par l'emploi du contexte comme point focal. Mais cette pièce de Gillian Wearing peut également être perçue différemment, et en repensant à vos questions, je me suis dit qu'elles sont comme des allégories de l'échange qui s'opère entre l'artiste et le spectateur. Ces sujets et leurs messages peuvent-ils être de si bons substituts ou bien est-ce l'appareil qui sert et remplace l'artiste ? Les travaux de Wearing apportent des messages privés dans un contexte d'exposition publique qui peut, en retour, devenir également une expérience semi-privée. Dans ce cas, les sujets sont des substituts visibles mais non-entendus au message voulu par Wearing. En « fixant l'acte », ainsi que vous l'avez expliqué via un appareil conceptuel, les possibilités de messages entre Wearing et le spectateur sont croissantes. D'autres œuvres de Wearing tendent à mettre en œuvre une intimité entre elle-même et le spectateur (e.g., *Dancing in Peckham*, 1994). Cette notion de substitution garantit davantage de considération, mais « je suis désespéré » (cela résonne en moi tout à fait). A chaque fois que je fais quelque chose, je dis « je suis désespéré, ne m'oubliez pas » (entre autres choses).



(LF) J'ai regardé votre portfolio en entier et suis davantage convaincu que votre recherche n'est pas simplement une forme d'art, mais une « forme de vie », comme une expérience... idem pour des pièces comme « Nana et Papa »... et parmi vos dernière œuvres « Floral Entry for Gallery, 2011 » impose une expérience...

(DEN) Je réponds à vos questions depuis la table de ma cuisine. Je travaille de chez moi. J'intègre mon art dans ma vie agitée de professeur et d'époux. Quand l'opportunité se présente d'elle même, c'est une convergence entre ma situation (souvent ma situation en tant qu'artiste, mais il peut également y avoir un contexte familial ou domestique, ce qui peut expliquer le fait que vous considérez mon travail comme « une forme de vie ») et le contexte public de mon travail artistique. Vous parliez de « *Nana et Papa* », qui doit être la seule œuvre qui établisse un contexte indépendant. « *Floral entry for Gallery* » est le produit de ma situation en tant qu'artiste célébrant sa première apparition new-yorkaise dans le contexte d'un groupe d'artistes centrés sur Los Angeles. Le choix du verbe « imposer » est tout à fait approprié, en particulier pour cette œuvre, puisque le visiteur doit la traverser pour entrer dans l'exposition. Cependant ils peuvent la contourner en empruntant les escaliers, mais la plupart des gens ne le font pas car la galerie se trouve plusieurs étages au dessus. Barbara Kruger est une première influence et son travail a véritablement fini par s'imposer. Encore une fois, cela correspond à mon intérêt pour la relation qui s'instaure entre le spectateur et l'artiste/l'oeuvre. Je recherche des occasions pour imposer une expérience au spectateur en utilisant les œuvres comme substituts. Même quand mon image est présentée, les représentations sont des remplaçantes mises en boîte.



Entretien avec / interview with

Emanuele Marcuccio

(Luca Francesconi)

Cet après midi je me suis rendu compte que nous étions le premier jour du printemps. Je suis allé à la bibliothèque, non seulement parce que je suis en train de préparer toute cette série d'interviews mais aussi parce qu'il y avait du soleil, et pour moi le soleil invite à aller se promener dans un endroit agréable, où je me sens bien. Un endroit plein de livres est un endroit idéal, peut-être plus domestique encore que ma maison. J'ai emprunté un livre que je connais depuis des années, un grand volume sur Gio Ponti publié chez Rizzoli et édité par Ugo La Pietra. Je le regarde souvent avant de préparer une exposition, pour des raisons qui nous entraînent loin du thème de ce projet, c'est à dire les objets et la vie.

Certains projets de presse-papier du grand architecte milanais m'ont paru adaptés à cette interview. Tout objet lourd est potentiellement un presse-papier. Je n'ai jamais pensé dans ma vie acquérir quelque-chose qui remplirait cette étrange fonction, je veux dire quelque chose pour empêcher les feuilles de s'envoler. Que penses tu de ce type d'objet ou mieux de la fonction de ces objets ?

(Emanuele Marcuccio)

Moi non plus je ne me suis jamais dit que j'avais besoin d'un presse-papier ; sur mon bureau j'accumule des objets et des livres seulement si j'ai envie de les regarder. Parfois je les dispose en ordre sur deux piles et j'essaie de créer des combinaisons avec la variété des couleurs de couvertures, les polices et les matières. Il ne fait aucun doute que des objets n'ayant pas été conçus à cette fin soient souvent devenus des presse-papiers et je peux bien imaginer que certaines personnes aient pu faire tenir des cartes avec ce qu'ils avaient tout simplement sous la main. Le presse-papier est probablement moins utile que ce qu'il n'y paraît. J'aurais aimé le citer si on m'avait demandé de parler de décoration. J'oublie de plus en plus l'idée de décoration pour donner plus de place à la nécessité. Je me sens proche de cette idée. Je veux dire par là, je cherche moi aussi l'harmonie que la décoration concède à la fonction d'une forme dans un sens quasi naturel. La nature est faite de manière plutôt simple, souvent chaque forme est directement liée à une nécessité spécifique. Il est certain qu'en ce sens, le presse-papier est un objet étrange.



219



221

OGGETTI MELANDRI, 1946
PICCOLI VASI in maiolica e lateri
smaltati, altura cm 12, 10x4 Base
n° 217-219



FERRACARTE in maiolica e lateri
smaltati, dimensioni cm 22x4 Base
Numero 218

221

(LF) Les feuilles sont rarement aussi légères et il y a rarement autant de courants d'air dans les intérieurs. Maintenant que j'y pense l'idée des papiers et des documents qui tourbillonnent dans une pièce me rappelle quelque-chose d'irréel, mais dans un sens tragique, comme dans un film de Fellini. Je me rappelle que tu avais à Milan une grande table que tu partageais avec Lorenzo Senni, pratiquement une plaque de métal rouillée, très linéaire, belle. Si on devait imaginer cette vaste superficie encombrée de cartes à bloquer, je ne sais pas pourquoi mais je la verrais de toute façon ordonnée en petites piles. La seule sorte de presse-papier possible, pour moi, serait de bêtes cailloux. Plus ou moins semblables entre eux. Peut-être parce que je n'ai jamais vu cette table aussi grande comme une table, mais plus comme une surface « démonstrative », comme un banc pour exposer quelque-chose. A quoi devraient ressembler des presse-papiers sur un plan rempli de feuilles ?

(EM) Je n'arrive pas à imaginer quel pourrait être mon presse-papier idéal, peut être parce qu'il m'est difficile de me concentrer sur une seule forme et j'utiliserais probablement quelque chose de lourd, trouvé à côté de ce plan rempli de feuilles, mais préférant toujours imaginer la pièce sans vent. La table que j'ai partagée avec Lorenzo n'avait pas besoin de presse-papier, les cartes étaient bloquées par ce qu'on disposait sur la table : des livres et du red-bull, principalement, mais je n'appellerais pas ces objets des presse-papiers. Tout fonctionnait dans un ordre parfait et parfois nous avons besoin de soustraire une « composante » par quelque chose de nouveau, j'étais persuadé qu'en faisant de même, les influences étaient changées.-

(LF) Ponti, toujours dans le même livre, parle d'éléments d'architecture et dit au sujet de l'aluminium : « C'est un matériau magnifique. Il a apporté à l'extérieur une couleur nouvelle, une couleur qui n'existait pas : l'argenté ; inoxydable et à l'aspect velouté. » Aujourd'hui je pense que l'aluminium a une valeur toute autre, que l'on l'utilise pour des œuvres d'art, ou comme part de notre vécu. Tu l'utilises souvent toi aussi. A mon avis, l'image qu'on se fait de l'aluminium n'a plus rien à voir avec l'idée de Ponti, vieille déjà de plusieurs dizaines d'années. Aujourd'hui l'aluminium véhicule l'idée de propreté et d'exactitude, rendant empirique l'idée d'un métal vierge, de telle sorte que la « chose » et sa représentation se superposent. Penses tu que ce sens « d'image écran », de « rendu », concernant l'aluminium puisse se rapporter à d'autres matériaux ?

(EM) J'utilise l'aluminium certainement pour ces raisons, mais aussi parce qu'on associe souvent à ce matériau des réalisations qui suscitent mon intérêt. Il n'y a pas toujours une connexion directe entre l'effet de rendu que ce matériau génère et la manière dont je l'utilise. De toutes les façons, si on devait miser sur un matériau qui se rapproche de l'aluminium dans ces termes, en considérant qu'il y a une évolution permanente des logiciels de modélisation 3D, probablement je me mettrais à étudier l'eau.

(LF) Tu as utilisé des objets de production de masse comme œuvres d'art : penses tu que dans ce cas ils deviennent des fonctions à un certain niveau ? Perdant ainsi leur caractéristique propre pour devenir des « corps sans idée » dans un espace vierge ? Cela peut fonctionner pour une image digitale mais pas dans la vie . Est-ce pour cela que tes œuvres sont toujours neuves, jamais « vues » ?

(EM) Je n'aime pas l'idée de séparer une image digitale de la vie et je crois par dessus tout qu'un point de vue peut inclure un autre point de vue – la fonction d'un objet englobe la multitude des formes qu'il peut avoir dans un certain sens, et dans mon cas, d'une manière plus simple, je m'intéresse plus aux « corps » qu'aux idées. Je n'ai aucune certitude de la manière dont il est possible d'arriver à un travail fini. Je ne crois pas complètement en la création d'un objet et je trouve très intéressante l'image vierge de toute composante. J'aime sentir ce parfum de nouveauté, j'aime nettoyer et dépoussiérer les idées acquises. Je recherche en quelque sorte, même quand je dessine un objet, sa propre solitude. C'est juste être dans une position différente face à ce que je propose, je suis intéressé au moins par le bruit – le bruit d'un animal qui se cache derrière un buisson est un bruit plein d'informations.

Entretien avec / interview with

Hassan Khan

(Luca Francesconi)

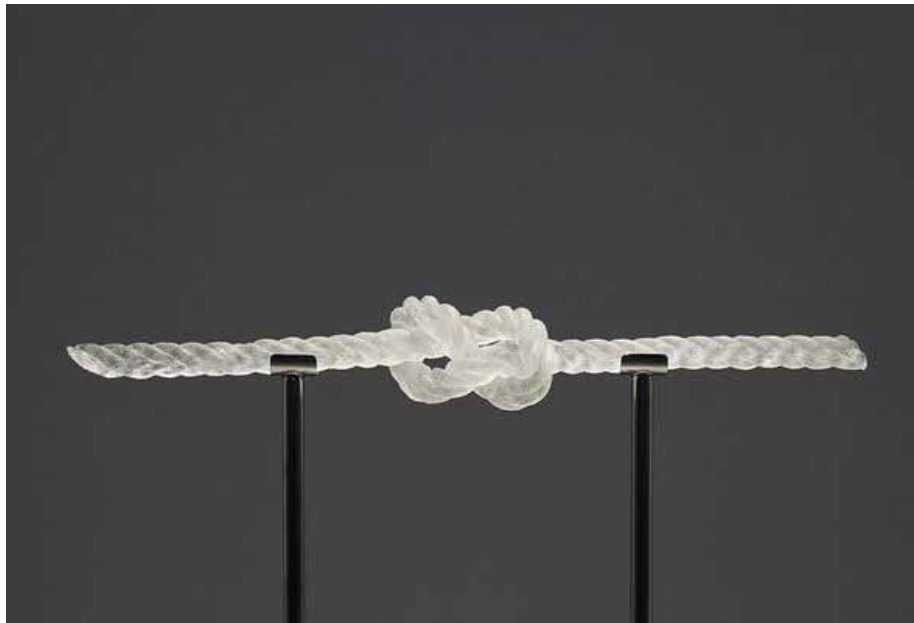
Durant la dernière édition de la Documenta, tu as présenté deux travaux, la vidéo « Blind Ambition » et la sculpture « The Knot », faite en verre. Je voudrais te demander quel lien y a-t-il entre ces deux pièces, et plus particulièrement le rôle du nœud dans ta salle à Kassel.

(Hassan Khan)

« Blind Ambition » (2013) est motivés par des ambitions. Il aspire à être un travail qui réussisse à transformer ses sources (dans ce cas la vie quotidienne, l'ordre social, l'espace public) en contenu et forme, une rencontre avec le spectateur qui n'est pas une simple description ou un spectacle mais plutôt une conversation viscérale implicite, un espace de projections, de craintes, d'attentes, de lectures et de désirs fondés sur notre expérience en tant qu'animaux sociaux. C'est donc un « produit » qui appartient au monde tel que nous le connaissons, qui est alimenté par lui, et qui en fin de compte est à la fois symptôme et contenu de ce monde.

« The Knot » est cependant un type d'oeuvre différent ; il s'agit peut-être d'un dont les sources sont plus vague et distantes dans la mesure où il engage avec la conscience non pas une conversation sociale mais plutôt une mémoire personnelle. La pièce prend vie à travers notre capacité à reconnaître une forme, notre capacité à percevoir, à donner du sens, à voir les tenants et les aboutissants ; c'est tout à la fois un diagramme, une métaphore et une métonymie. Ici, nous expérimentons la fonction originale de l'objet en tant que moment perdu, sacrifice nécessaire, double représentation - nous sommes témoins de l'objet en tant que fantôme de lui-même. C'est un objet ouvert aux projections du public mais aussi émettant son propre aspect tangible (charge irréductible). Il s'agit cependant du genre d'objets qui peut se prêter à une lecture métaphorique (les nœuds, les problèmes, les situations complexes) mais il est aussi capable d'exister au-delà de toute interprétation.

Bien que les deux travaux soient reconnaissables, ils sont chacun reconnaissables d'une façon différente. Cela m'intéresse de poser ces deux approches, ces deux façons de voir le monde face à face. Entre ce que nous reconnaissons comme une condition matérielle existante et ce que nous imaginons que les choses sont, se trouve une brèche dans laquelle nous pouvons, peut-être, nous situer.



(LF) Vous vous intéressez au nouveau Shaabi, il s'agit d'une musique très populaire dans les pays arabes, mais encore très peu connue en Europe. Nous pouvons l'appeler « dance music » ?

(HK) Ce qui m'a intéressé dans la musique, ce n'est pas la façon dont nous pouvons l'appeler mais ce qu'elle est et ce qu'elle fait. Bien qu'évidemment tout a une histoire et un contexte, je pense qu'il est important de se souvenir qu'il est encore possible de prétendre qu'elle n'en ont pas. J'ai été amoureux de la musique Shaabi durant plusieurs années (il est possible que cette aventure ce soit finalement terminée ou du moins soit en pause) car elle produisait quelque chose qui dépassait son propre rôle ou fonction. Donc, il s'agit peut-être d'une chanson pour danser à un mariage mais c'est aussi autre chose, peut-être la névrose d'un moment collectif ou l'hostilité sublimée envers un ordre (exploitative) ou peut-être juste un sens du plaisir dérivé des conditions concrète de la vie. En 2005, quand un nouveau courant de la musique Shaabi est soudainement apparu en Egypte, j'étais incroyablement excité par son intensité hystérique et son innovation formelle. J'étais particulièrement impressionné par la façon dont l'innovation semblait tellement accidentelle, un effet secondaire à un désir plutôt qu'à la motivation derrière le travail lui-même. C'était la musique qui était investie et chargée par le monde et jamais sa victime, son prisonnier et son serviteur.

(LF) Le livre de 1965 de l'écrivain français George Perec « Les Choses », décrit parfaitement, à mon sens, le rôle du désir économique dans la société d'après-guerre (qui deviendra le « consumérisme » dans les années suivantes). Après « Tahrir Square », dans les pays arabes, il y a le risque que les aspects économiques prévalent sur les problèmes sociaux ?

(HK) A mon avis, je pense qu'il est impossible de séparer les « aspects économiques » des « questions sociales ». Ce dont nous sommes actuellement témoins dans l'Egypte révolutionnaire (selon les statistiques publiée par le Centre du Développement International, il y avait en moyenne deux manifestations par heures pour les cinq premiers mois de l'année 2013) c'est que le système qui assigne les positions et craque, se déplace et change – bien qu'aucune forme ne soit pour l'instant née de ces transformations structurelles. A ce moment historique et critique de transformation, je ne peux entrevoir que deux possibilités (bien sur, je me trompe peut-être complètement) : soit un nouvel ordre est né (oui, je parle de celui-là, le seul qui puisse exister) ou le chaos absolu, un effondrement presque apocalyptique, le règne suprême.

Entretien avec / interview with

Katja Novitskova

(Luca Francesconi)

Chère Katja,

J'ai vu récemment des images de ta dernière exposition personnelle "Macro Expansion" et, laissant de côté le sujet de l'exposition, je me suis fait cette réflexion : aujourd'hui, notre connaissance des arts visuels se construit grâce aux écrans, par le biais d'images d'oeuvres que l'on voit sur des écrans. Quand tu fais une exposition, tes silhouettes photographiques produisent le même effet que si on les voyait à travers un écran, ainsi que je le disais plus haut. L'aspect final est une parfaite superposition de l'image empirique et des pensées en découlant.

(Katja Novitskova)

Les images digitales sont des produits particuliers. Je n'ai pas eu d'atelier d'artiste pendant des années, mais j'ai un ordinateur portable depuis longtemps. C'est une manière simple d'expliquer comment les images et les pensées sont liées dans mon travail. Quand je prépare une exposition, je prends des notes non seulement sur les idées que j'ai en tête concernant l'exposition ou les œuvres, mais je pense aussi à quelle pourrait être la documentation visuelle à leur propos. C'est aussi le moment où j'évalue mon travail avant de le produire : les formes, les histoires, comment les choses se connectent entre elles et s'expriment. L'aspect concret du travail, le lieu où il va être exposé, la ville, la saison et d'autres facteurs qui contextualisent l'exposition sont inclus dans cette esquisse, ainsi que l'oeuvre elle-même. Bien que le projet soit réalisé initialement à partir d'un écran, le travail est toujours contextualisé à la fois pour l'expérience à venir et pour l'écran. Ces jours-ci j'ai un atelier, mais je prépare toujours mes œuvres sur ordinateur. Elles sont le résultat d'un processus de collage de matériaux bruts : souvent une collection d'images digitales. L'aspect conceptuel du travail est intimement lié à cette première activité. Mais cela prendrait trop de temps à expliquer en détail. Le terme de « fabrication d'images » est certainement le plus approprié pour parler de cette pratique - peu importe la taille que prendront les installations, leur origine et le produit final sont toujours des images. De plus, en tant qu'autre produit dérivé de cette alchimie visuelle, la valeur est transmise d'une source à une autre, me permettant ainsi d'en vivre.

(LF) Hier, j'ai acheté un kilo de mandarines et le commerçant m'a donné un sac plastique orange. On dirait une tautologie involontaire. Mais je me suis servi de cette situation pour prendre quelques photos.



Voici une mandarine ordinaire





et voici une mandarine momifiée sur le rebord de la fenêtre de mon atelier.



Sur cette dernière, le temps a laissé une trace très forte, tout comme le contexte qui est une sorte de champ sémantique pour notre sujet.

Penses-tu que ce "changement" de statut (depuis le sac plastique jusqu'au rebord de ma fenêtre), soit seulement un concours de circonstances (la lumière, le décor, le contexte, le bol en bronze etc...) ou penses-tu que ce soit vraiment une mutation du sujet ? Un changement de substance au sein de la même forme?

(KN) J'ai l'habitude des mandarines, elles poussent sur les mandariniers et il y en a beaucoup là où je vis. Je les mange et elles sont souvent associées à différents types de représentations autour de moi - dans la pub, les dessins animés, les peintures, etc... Les mandarines sont d'un orange vif et éclatant, sucrées, juteuses, riches en vitamine C et délicieuses. C'est un fruit facile à produire à échelle industrielle. En tant qu'espèce végétale, le mandarinier est un bel arbre. J'achète des mandarines au supermarché ou au marché, et oui elles sont souvent emballées dans du papier qui contribue à les rendre attirantes. Eventuellement, elles sèchent si elles ne sont pas mangées, pourrissent et parfois se couvrent de moisissures. La pourriture et la moisissure sont dues à de micro-organismes qui consomment le fruit, dans le cas où aucun animal ne l'a mangé. La matière, après avoir été une mandarine fraîche, remplie de produits chimiques, devient un hôte pour d'autres formes de vie. Ses cellules perdent leur eau, les structures principales finissent par mourir. La mandarine devient-elle autre chose en se désintégrant ? C'est un processus complexe ; nous parlons en termes de forme et de substance et non pas de la nature du corps ou de l'objet car c'est plus simple pour nos conversations.

Tu m'as montré une série d'images représentant principalement des mandarines. Tu isolas une mandarine d'un groupe pour la photographier dans différentes situations, sur un certain laps de temps. La mutation du fruit renforce l'impact des images : une mandarine moisie, une toile d'araignée et un bronze me touchent de manière tout à fait différente d'un fruit frais dans un sac en plastique.

Entretien avec / interview with

Lupo Borgonovo

(Luca Francesconi)

Je n'ai jamais pensé que les formes venaient au monde par elles-mêmes, je pense plutôt que chaque fois qu'une forme est expropriée, elle entre immédiatement en relation avec notre mémoire, mettant le temps en jeu – même s'il n'y a rien de chronologique dans tout cela.

George Didi-Hubermann a très justement écrit (*) que chaque image est un anachronisme. En reconfigurant le présent, notre mémoire devient une chaîne d'anachronismes qui se redéfinit continuellement avec l'actualité. Tes œuvres ont toujours été des « lectures » de sujets ou, si on veut, des « choses » existantes ; aujourd'hui, cependant, elles sont plutôt dépourvues de forme. Que reste-il de la représentation dans ces écumes ?

(Lupo Borogonovo)

La série *Eskimos Effervescente Entities*, comme les nouvelles pièces sur lesquelles je travaille, sont des formes qui découlent d'une histoire que j'ai commencée à écrire cette année. La structure de cette narration n'est pas encore définie, même si pour le moment cela ressemble à une série de fragments décrivant un monde qui existe dans une dimension où passé et présent se confondent. Les écumes, comme la série *JellyWit*, sont des échantillons de deux espèces trouvées sur le site.

En regard de travaux plus anciens, qui étaient le résultat des voyages d'un grand enfant dans le monde des archétypes, la représentation a glissé vers un scénario post-apocalyptique. La présence informelle est, pour le moment, la caractéristique qui distingue les protagonistes habitant l'espace narratif.

(LF) Je regarde le travail de Jean Arp, et encore plus celui du sculpteur italien Alberto Viani, et j'y trouve une nature profondément arbitraire. C'est à dire, une façon de concevoir un sujet d'une façon entièrement personnelle : un de ses bustes féminins pourrait être une table, une vague, une timbale, etc. Je trouve que les objets aujourd'hui vont dans une direction très similaire. Par exemple, je regarde les hauts-parleurs de mon ordinateur et ils ont forme si rondes qu'ils ressemblent à des galets. Ou mieux, je devrais dire que celui qui les a dessinés « aurait pu avoir l'intention » de les faire ressembler à des galets, ce qui n'est pas la même chose, et encore une fois la subjectivité et les expériences passées entrent en jeu. Qu'en penses-tu ?

(LB) J'aime l'arbitraire qui régit la nature et l'expression, comme une chaîne d'associations hyperboliques qui peuvent survenir dans l'expérience visuelle. J'ai récemment lu un article « Gli Henry Moore del ghiaccio » (Le Henry Moore de glace) dans lequel l'auteure, Marta Morazzoni, après avoir vu une statue eskimo, s'est demandée si Henry Moore n'était pas passé par là. Je pense qu'un chapitre de mon récit aura comme protagoniste les vestiges d'une douce stéatite laissée là par le dernier Inuit. Et puis il y a les reprises musicales et le karaoké, qui prouvent littéralement à quel point l'écho est un effet fascinant. Peut-être y a-t-il un cycle qui sollicite une mémoire très distante, et les instants de « déjà vu » sont des expériences qui mettent en danger la linéarité temporelle.



(LF) Il y a quelque années chez Valentin, j'ai participé à une exposition collective () dans laquelle l'exposition « commençait » par un geste de David Nurr. L'artiste avait demandé à Philippe Valentin, le directeur de la galerie, d'envoyer une balle percée d'un clou dans la galerie vide avant de commencer à monter les autres pièces. Une fois qu'elle fut tombée au sol, la balle ne devait plus être touchée. Un petit objet conférait la dynamique à tout le reste de l'exposition. Dans une situation étendue à un espace domestique, que crois-tu qu'il puisse arriver ? Est-il complètement faux de penser que chaque « chose » impose une organisation spatiale à tous les autres objets, dans un jeu qui est conceptuellement très complexe, mais, dans la pratique, inconscient.**

(LB) J'aime entrer dans la maison de quelqu'un et la voir comme un prolongement de différents aspects de sa personnalité. J'ai vécu pendant trois ans dans un lieu magnifique mais très étroit, où tout était condensé en un L autour du lit. Aujourd'hui, cependant, j'ai récemment emménagé dans un studio relativement large et lumineux et senti à quel point l'espace influence les actions et l'aboutissement de la pensée. Un ami bio technicien me parlait de ses travaux sur la communication qui se met en place de plante à plante, et de plante à insectes. Je vois les expositions, particulièrement les expositions collectives, comme un habitat naturel où les œuvres passent du bon temps et font la conversation. Donc oui, toute œuvre d'art amène un équilibre, avant de retourner faire du kitesurf sur l'entropie.

Entretien avec / interview with

Michael Part

(Luca Francesconi)

Ton travail repose souvent sur un procédé physique et sur des réactions chimiques. Cependant j'aimerais analyser certains travaux sous un angle différent, disons, plus existentiel.

En particulier, j'aimerais te demander de nous parler de « glassdrops » (« gouttes de verre »), une série de pièces en verre aux formes hasardeuses. Cela me rappelle le travail du verre à Murano, l'île vénitienne où la tradition des maîtres verriers est préservée. Le Vide et le Plein, transparent, semblent perdre leur signification dans cette forme.

(Michael Part)

Selon moi, la manière la plus existentielle de parler des choses est une manière purement physique. Je ne peux mieux décrire cette oeuvre que ne le fait Kristina Marberger :

« Les « glassdrops » de Michael Part illustrent, soulignent et confirment cette étrange qualité qu'a le verre et font référence au travail du verrier. Dès que la substance en fusion, au moment ultime avant de devenir sculptures de verre, se dessine en dehors du fourneau et que le maître verrier la souffle en sphère, elle est immédiatement et littéralement coulée dans un plat métallique chaud. Le processus en entier ne laisse au verrier que quelques secondes, mais récompense l'artiste dans sa composition parfaite – un sens de la fluidité dans un état figé ; le verre simulant une goutte qui tombe, prise et gelée dans l'instant où elle se développe sur le sol. Donnant l'illusion du mouvement, les « glassdrops » imitent parfaitement l'oxymore de quelque chose à la fois fluide et solide, elles résonnent de mélancolie mais ne sont jamais tragiques.

Ainsi, on montre la vraie nature du verre exactement en contredisant l'attendu - que se passe-t-il quand une sphère de verre tombe ?

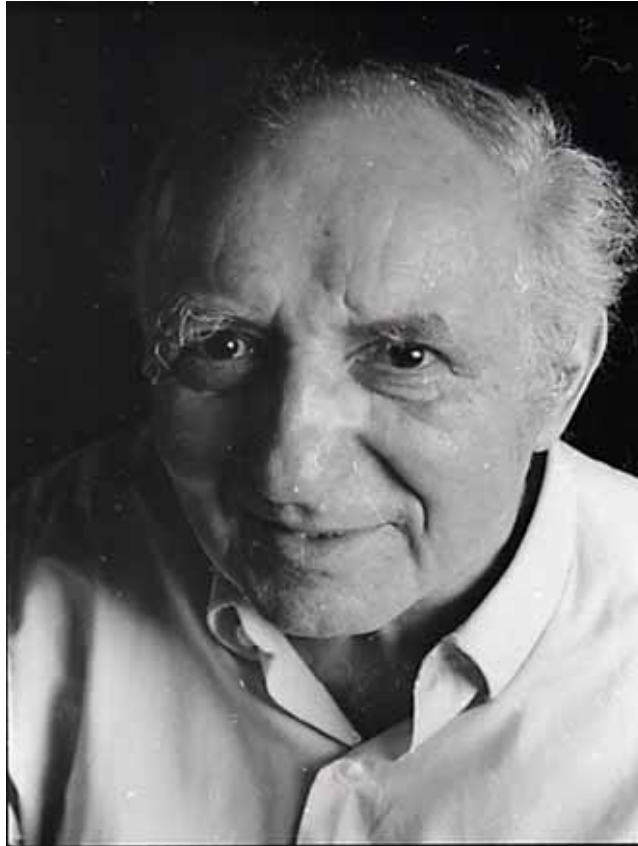




(LF) J'aimerais que tu me parles de cet œuvre « Grandpa's Eyes », est-ce le regard de ton grand-père après une opération de la cataracte ?

(MP) Oui c'est cela.

(LF) J'ai été impressionné par ce travail car il transforme les yeux de ton



grand-père – à travers le titre - en une sorte « d'objet sémantique ». Comme si ils devenaient, en fait, des objets de réflexion. Que penses-tu de cette façon de voir les choses ?

(MP) J'ai demandé à un ami – Yuki Higashino – ce qu'il pensait de cette question et de cette photographie. Voici la retranscription de cet entretien :

[16.06.13 22:32:35] Yuki Higashino : d'accord, où en étions-nous ? Nous essayons encore de déterminer ce que la question tente d'interroger.

[16.06.13 22:39:14] Michael Part : c'est cela.

[16.06.13 22:40:19] Yuki Higashino : oui, je suis en train d'essayer de faire une connexion entre « objet sémantique » et « objet de réflexion ».

[16.06.13 22:41:44] Yuki Higashino: des objets sur lesquels le public peut se refléter ? Ou l'oeuvre d'art reflétant le monde, comme dans une idée de « l'art comme miroir de la société » ?

[16.06.13 22:42:57] Michael Part: lorsque j'ai lu la question, je pensais plutôt à un reflet au sens physique

[16.06.13 22:43:09] Michael Part: comme le verre anti-reflet.

[16.06.13 22:43:54] Yuki Higashino: c'est ce qui est intéressant en lien avec ton œuvre, n'est-ce pas? Après tout, les yeux sont instruments réflecteurs.

[16.06.13 22:44:54] Michael Part: oui

[16.06.13 22:45:19] Yuki Higashino: et dans le cas particulier de cette pièce, la cataracte abime le cristallin / lentille...et il regarde une autre lentille (l'appareil photo)

[16.06.13 22:47:00] Michael Part: oui

[16.06.13 22:47:58] Yuki Higashino: miroir infini

[16.06.13 22:50:36] Michael Part: que veut-tu dire exactement ?

[16.06.13 22:51:40] Yuki Higashino: Je pense que ce qui est intéressant dans cette œuvre est le fait qu'elle est d'une certaine façon complète, c'est un circuit fermé

[16.06.13 22:52:11] Michael Part: je suis excité par ce point de vue

[16.06.13 22:54:07] Yuki Higashino: je pense que dans ce cas, c'est la propriété de base de la photographie et de l'appareil en tant que substitut d'oeil. C'est une paire d'yeux, regardant au travers d'un œil artificiel, ils se reflètent mutuellement.

[16.06.13 22:56:09] Yuki Higashino: ce qui circule c'est l'acte de regarder, dans un sens structural. La lumière rebondissant (back and forth), les yeux du public regardant à une paire d'yeux qui regardent l'appareil photo.

[16.06.13 22:58:16] Michael Part: peut-être comme une sorte de conversation ?

[16.06.13 22:59:24] Yuki Higashino: je ne suis pas sûre que ce soit une conversation, car dans une conversation, le contenu change et évolue sans cesse, alors que dans cette pièce, la lumière se déplace simplement (de l'arrière vers l'avant), comme un miroir infini.

[16.06.13 23:00:53] Michael Part: crois tu aux « captures », en matière de photographie ?

[16.06.13 23:02:33] Yuki Higashino: une image spontanée ? Je n'en suis pas sûre. Même si une image était prise spontanément, par la suite la sélection et la décision de l'exposer n'a rien de spontané.

[16.06.13 23:03:21] Yuki Higashino: sans parler de l'impression. La chambre noire et l'utilisation photoshop sont des processus très réfléchis.

[16.06.13 23:03:51] Yuki Higashino: mais cette photographie était-elle une capture ?

[16.06.13 23:04:10] Michael Part: ce n'était pas posé

[16.06.13 23:05:13] Yuki Higashino: mais c'est toi qui l'a développée et imprimée ?

[16.06.13 23:08:16] Michael Part: oui !

[16.06.13 23:09:20] Yuki Higashino: mon sentiment est que ce qui t'intéresse le plus réside plutôt dans la construction et le processus que dans la réflexion et la sémantique. Qu'en penses-tu ?

[16.06.13 23:10:33] Michael Part: tu as raison.

[16.06.13 23:10:51] Michael Part: quelque chose d'autre à ajouter ?

[16.06.13 23:10:59] Michael Part: c'est de plus en plus long...

[16.06.13 23:11:23] Michael Part: je crois que je vais devoir faire une retranscription de cet entretien

[16.06.13 23:11:50] Yuki Higashino: en le rendant moins spontané.

[16.06.13 23:12:09] Michael Part: tu as raison

[16.06.13 23:13:02] Yuki Higashino: édité et corrigé, comme rogner ou corriger la couleur ou le contraste.

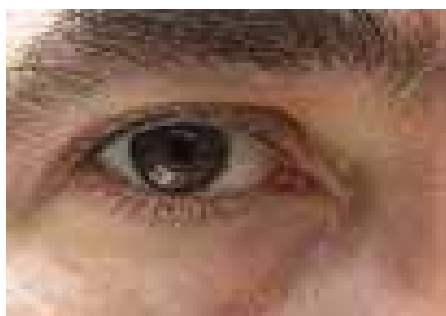
[16.06.13 23:13:13] Michael Part: oui

[16.06.13 23:13:19] Yuki Higashino: Ca me paraît bien. Fais-le.

[16.06.13 23:13:32] Michael Part: merci pour cet entretien !

Art of Living, 2013

Luca Francesconi : entretien avec Michael Part



Entretien avec / interview with

Sonia Kacem

(Luca Francesconi)

Chère Sonia,

je commencerai ce petit bavardage avec l' image d'une oeuvre que tu as faite: un vase cassé avec - on dirait - son contenu. Je n'aperçois pas de terre mais des morceaux de faïence, comme un jeu de "matriochka", un objet en cachant un autre, de la même forme, mais de dimensions différentes. Exactement comme l'immense papier froissé que tu as fait: c'est un expansion d'un papier, anonyme, jeté à terre... bref, peut-on dire que chaque objet est une forme potentielle?



(Sonia Kacem)

Cher Luca,

Avant tout, il me semble important que l'on s'accorde sur la notion d'objet.

En lisant ton texte, je me demande ce que tu investis dans ce terme?

Les pièces que tu as choisi de commenter sont des assemblages de fragments de matière. Ces fragments proviennent parfois d'un volume géométrique utilitaire, que j'appellerais objet (par exemple: un pot de fleur). Ici mon objet, renvoie à une utilité et un environnement spécifique. En partant de là, je considère effectivement que tout objet est potentiel de forme. Mais parfois il m'est impossible de dissocier la forme de l'objet, celui-ci étant inséparable de son environnement et de sa fonction (par exemple: une chaise).

(LF) Dans cette image on peut voir un caillou et une gomme (qui appartient en réalité à Frédérique Valentin et je dois penser à la lui rendre!) - au premier coup d'oeil les deux objets sont presque identiques, sauf dans la finalité d'usage. La substance "peut" être une variable indépendante, ou "doit" être un variable indépendante ? Je trouve que dans tes oeuvres, la matière et la substance sont souvent différentes, car chaque pièce est une forme de prétexte pour parler d'autres. Et, pour revenir au grand papier froissé, c'est un "objet" qui rappelle plutôt une montagne de marbre qu'un simple papier jeté par terre. Est ce que tu utilises les poudres pour leur côté éphémère de la réalité ?

(SK) Il est clair que je m'intéresse aux matériaux pour leur potentiel métaphorique. Néanmoins, le modèle de la métaphore qui m'intéresse conçoit celle-ci comme un jeu de sens subtil, lié aussi à un certain temps de réflexion et à l'expérience de l'installation.

Mais pour moi, si l'objet devait renvoyer à autre chose, ce serait plutôt à la question de sa propre nature. Et comme tu semble l'indiquer, on peut se poser la question de savoir si le fond photo froissé supporte encore l'appellation "objet"? Un des points forts que je retiens justement de la sculpture pratiquée au 20e siècle, est le détournement d'objet et la question de son statut.



Entretien avec / interview with

Timur Si-Qin

(Luca Francesconi)

Il y a quelque temps, j'ai vu à Bâle ton oeuvre "Bow on Stripper Poles": j'aimerais commencer par cette pièce car elle me paraît être la plus pertinente pour évoquer l'ensemble de ta pratique. Le titre, descriptif, "révoque" la référence mythologique à Cupidon. L'oeuvre devient un simple composé de matériaux, parmi une infinité d'objets tirés de la réalité.

(Timur Si-Qin)

Oui Luca, c'est vrai que je m'intéresse plutôt à la manière dont des choses très simples peuvent provoquer des associations d'idées à partir de toutes sortes d'éléments tels que la violence, la sexualité, la mythologie. En bref, j'explore la manière dont nos esprits font de telles associations, et pour être honnête, la figure de Cupidon m'est simplement apparue après avoir associé un élément symbolisant la violence à un autre symbolisant la sexualité.



(LF) Dans cette deuxième image, le photographe (de Dismagazine) établit un lien entre ton oeuvre et un homme portant des sacs, comme quelqu'un que l'on croiserait dans la rue. Je trouve cette association très juste. C'est une façon d'expliquer et de révéler le "non dit", la part inconsciente de la vie.

(TSQ) La sculpture s'appelle "The struggle" (la lutte) et pour moi elle est liée à la lutte identitaire que génèrent les marques - les enfants utilisant des marques pour afficher leur identité, ce qui est juste une nouvelle manière d'exposer son corps, pour dire "regarde les marques que je porte, elles te donneront un indice sur mes qualités physiques." C'est ce qui, au final, se joue ici et mène à la deuxième lutte, celle pour la survie et la reproduction, celle qui structure la vie. La troisième lutte est celle du sac de pierres à porter, comme dans le mythe de Sisyphe ou Atlas, qui portent constamment un poids énorme sur leur dos.



(LF) Dans cette dernière image, on peut voir une des toutes dernières cannes à pêche de chez Rapala. Ce faux poisson est un appât que l'on utilise pour la pêche au vif. On pourrait croire qu'un appât doit avant tout ressembler le plus possible à un poisson... et bien non ! Au contraire, le but est de reproduire la manière dont un petit poisson nage dans l'eau, afin de faire "impression" auprès de ses proies (le brochet par exemple).

Du fait que nous ne connaissons l'art que par l'intermédiaire d'écrans, les choses concrètes réelles, matériellement parlant, sont finalement moins importantes. Penses tu que dans l'avenir une exposition pourrait être, du coup , une simple représentation de la réalité, considérant la différence entre le réel et son rendu comme très faible ?

(TSQ) C'est drôle parce que le jour où tu m'as envoyé ces questions, je pensais justement à cela. Comment le leurre n'a justement pas vocation à ressembler à un poisson mais plutôt à se déplacer comme lui quand il est jeté à l'eau et tiré par la ligne, je pense qu'il en a été ainsi longtemps, sans doute depuis l'art paléolithique. L'art habite davantage le domaine du langage qu'il ne produit des espaces. Et la matérialité en art est parfois simplement signe de pouvoir ou d'état.





Entretien avec / interview with

Ugo La Pietra

(Luca Francesconi)

Cher Ugo,

Les ouvertures possibles de cette discussion « à propos de la vie et des objets » sont nombreuses au regard de l'histoire diversifiée de ta carrière. Cependant, j'aimerais que tu me parles de la recherche que tu as menée sur les conduits/tuyaux en tant qu' « espace urbain », mais je dirais aussi « humain », sur lequel des affiches et des flyers sont collées. Je trouve que cette image est un excellent résumé de ta vision sociale. Comment est né ce projet ?

(Ugo La Pietra)

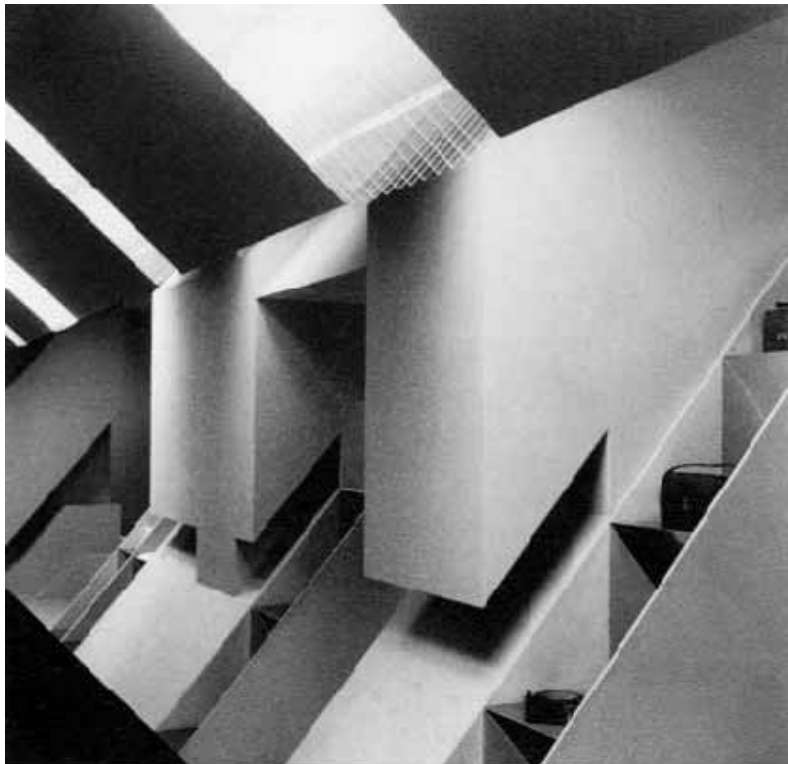
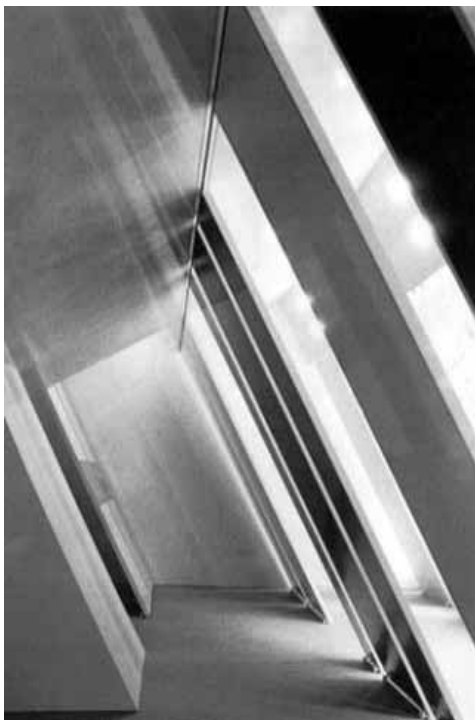
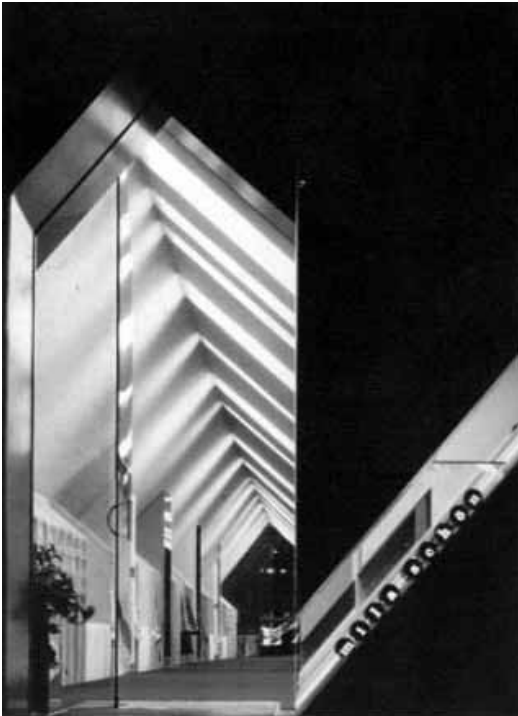
Concernant une pièce de 1974 intitulée « I tubi di scarico delle acque piovane di Parigi sono un'energia informativa distribuita uniformemente sul territorio » (les canalisations de drainage de l'eau de pluie de Paris sont une énergie instructive distribuée uniformément sur le territoire), je me souviens qu'il a représenté l'une des nombreuses réactions au souhait de pouvoir développer des informations sans l'intermédiaire du système. Nous vivions un moment historique où les gens voulaient libérer l'université, la créativité, le sexe... aussi bien que l'information. En fait, cette recherche « photographique » sur le territoire faisait allusion à un modèle social et technologique (exprimé plus tard, également, avec un projet audio-vidéo au MoMA de New-York dans l'exposition « Italy : the new domestic landscape ») qui respectait les « maisons télématiques » préfigurant ce qu'allait devenir internet bien des années après.

(LF) Le « système de déséquilibre » est un autre thème qui me tient à cœur. En particulier, je trouve que le système de plans inclinés mis en place pour le Boutique Mila Schon à Rome en 1971 reste un des sommets absolu de la décennie. Dans quelle mesure définit-il le concept de « voir les choses d'une autre façon », « changer de point de vue », en ce sens : sont-ils liés à l'expérience précédente « Commutatore » (interrupteur) ?

(ULP) Il est certain que dans l'exposition à la Boutique Mila Schon, le long de la via Condotti à Rome en 1971, tu peux retrouver des références formelles à cette notion de points de vue « différents » sur le monde qui nous entoure (comme dans la pièce de 1960-70 « Commutatore »). Un point de vue exprimant le désir de décrypter et de transgresser les règles et les « codes » imposés. Dans les mêmes années, on trouve l'emploi de plans inclinés et donc la mise en place d'espaces pervertis et déstructurés dans la décoration intérieure de la Galleria Visualita Negozio Jabik & Colophon à Milan

Art of Living, 2013

Luca Francesconi : entretien avec Ugo La Pietra



(LF) A un certain moment, ton travail a sensiblement changé et je me souviens que tu parlais d'une redécouverte de l'artisanat. Penses-tu que le rôle de l'artisan soit aussi impliqué dans la paternité d'un objet ?

(ULP) Ma propre expérience (environ quarante ans, des théories de Global Tools en 1974 aux expositions « Progetti e territori » (Projets et Territoires) des années 1980 et 1990) de la réhabilitation du « savoir-faire » m'a mené, dans les nombreuses tentatives de recherche en design, à produire des travaux dans différents lieux et différents matériaux traditionnels (verre, céramique, bois, pierre, marbre, mosaïque...).

Les œuvres qui ont été créées (presque toutes à des fins d'expérimentation et de démonstration), au contraire de l'usage habituel des artistes et artisans ont été signées par l'artisan et moi. En réalité je n'ai jamais considéré ces objets comme « mes objets », mais aussi bien comme l'expression à part entière de l'artisan. Je suis convaincu que la « part manuelle », et tout le processus historique connecté avec la production, représente une contribution décisive à l'identité du travail réalisé, et est souvent plus important que la conception.