

Tom Friedman
Up In the Air
24 juin - 2 octobre 2010



***Up In the Air*, 2009**

**Matériaux mixtes, vue de l'installation au Magasin 3 Stockholm
Konsthall, février 2010
Collection Magasin 3 Stockholm Konsthall
Photographie Christian Saltas. Droits réservés**

"Tom Friedman travaille sur le quotidien, le petit, l'insignifiant : les paquets de corn-flakes, le chewing-gum, les savons, crayons, sucres, sont quelques-uns de ses matériaux de base. Rien de bien exceptionnel. Tout est à portée de main. Des consommables consommés que l'on croise chaque jour, que l'on utilise même. La différence, c'est ce qu'il en fait. Tom Friedman s'inscrit en droite ligne de Kosuth, Bochner, Lewitt, Beuys ou Cage : il mêle allègrement l'intelligence de Fluxus à la puissance de l'art conceptuel. Il crée un art où l'idée prime sur la réalisation tout en étant capable de produire des pièces d'une grande force évocatrice, où l'esthétique croit encore en la poésie. Tom Friedman réinvente la vie, tout simplement." (Benjamin Bianciotto)

Il présentera des oeuvres reposant sur la représentation d'une figure monstrueuse dont Green Demon (2008), un terrifiant personnage de science-fiction, que l'on peut considérer comme la figure même de la Puissance vitale. Ses yeux multiples attestent de la capacité de voyant supra-sensible, ce que Casanova prétendait être, à travers son « génie » Paralis, qui lui permettait de connaître les pensées... de ses victimes !



Green Demon, 2008
Techniques mixtes, mousse expansive
231 x 109 x 91 cm
Vue de l'exposition au Magasin 3 Stockholm
Konsthall, février 2010
Courtesy Tom Friedman. Droits réservés

Tom Friedman est né en 1965 à Saint-Louis, dans l'état du Missouri, aux états-Unis. Après avoir décroché un diplôme en illustration graphique à l'Université de Washington de Saint- Louis, Tom s'est lancé dans un Master en Beaux-arts à l'Université de l'Illinois, à Chicago. Il réside dans l'ouest du Massachusetts, dans une bâtisse entourée de forêts avec vue sur un lac, où vivent aussi sa femme Mary, ses trois enfants, un chien et de nombreuses œuvres d'art. Dans ce lieu privé, au calme, en pleine nature, il compose de la musique, écrit des livres, et cultive son jardin, avec le même souci de pureté et d'authenticité, qui confère à ses œuvres un attrait absolument unique.

"Pour moi, l'art est à son sommet lorsque l'objet artistique nous aide à naviguer au sein de cette brume complexe, comme un phare lumineux. Ce que je trouve de tellement intéressant dans le contexte artistique et qui n'existe dans aucun autre champ de recherche, c'est qu'il inclut tout. Il est à l'intersection de tous les champs de recherche : science spiritualité, psychologie, philosophie ..."

Tom Friedman.

"Le crayon m'obsède depuis des années. Je redécouvre son sens à partir du propre usage que j'en fais. Il est en lien étroit avec ce que je suis, toujours dans ma poche. Puis le crayon se déplace et, d'un outil dans ma main, il devient un élément objectif sur le mur que je peux envisager. C'est une relation dialectique : l'expérimenter dans sa dualité - moi et l'objet, là au-dehors, puis de nouveau nous deux ensemble, dans l'acte de produire quelque chose, une seule et même manifestation, juste être, juste faire - où donc le crayon et où l'artiste Tom Friedman commencent-ils et finissent-ils ?"

Tom Friedman

Les oeuvres de Tom Friedman sont difficilement classables et sont sans équivalent dans l'art contemporain. Elles se caractérisent par la qualité de leur réalisation qui leur confère une prodigieuse efficacité visuelle. D'emblée, elles manifestent « la main de maître » de leur auteur, son aptitude à exécuter des tours de force fascinants qui servent son propos de nous donner à voir que ce que nous voyons n'est ni ce que nous voyons ni ce qui est réellement. Son oeuvre puise aux sources de l'art post-minimal la simplification et la clarification des formes élémentaires des choses simples produisant un jeu phénoménologique qui va de ce qui est là, présent sous nos yeux, à une réalité autre, logique, mais masquée par la présence même de ce qui est là, en face de qui le voit et l'aveugle. Cette navette, pas tout à fait dialectique, est comme relancée par le fait qu'il s'agit d'art. L'art qui est, à la fois, le dispositif qui leurre le regardeur et le déclencheur d'une démarche cartésienne de questionnement rationnel de la réalité. Et, par conséquent, de celle de l'oeuvre d'art. Tom Friedman énonce ainsi une sorte de critique des convictions de l'art conceptuel et minimal remises en jeu par une iconographie pop, légère, banale voire triviale. Imprégnées d'une jubilation et d'un humour subtilement ravageur, ses oeuvres mettent à mal les idées reçues qui façonnent nos réalités mentales et physiques et organisent, au quotidien, nos relations avec notre environnement.

Tom Friedman s'ingénie à perturber notre saisie visuelle du réel, à mettre en évidence que ce que nous croyons voir résulte d'un système de conventions déterminées et conditionnées. Arthur C. Danto a justement noté la ressemblance de l'approche de la réalité par Tom Friedman avec celle à laquelle s'appliqua Descartes. Dans la première des Méditations touchant la Première Philosophie, sous-titrée Des choses que l'on peut révoquer en doute, Descartes écrit : « Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu que, dès mes premières années, j'avais reçu quantité de fausses opinions pour véritables, et que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si mal assurés, ne pouvait être que fort douteux et incertain ; de façon qu'il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues jusques alors en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements, si je voulais établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences. » Ainsi l'agrandissement qu'effectue l'artiste d'une boîte de céréales Total, qui s'impose comme n'étant ni un objet ni un monument, pour citer Tony Smith, résulte d'une minutieuse déconstruction puis du réassemblage de neuf boîtes de ce produit. De même, ce simple, clair et lumineux bloc de marbre immaculé posé sur un piédestal n'est, en fait, qu'un rouleau de papier hygiénique enroulé à nouveau après exclusion du tube de carton qui lui sert d'armature.

Comme l'ont noté ceux qui ont commenté son travail, Tom Friedman se fournit en matériaux pour ses oeuvres dans les supermarchés, les drugstores, les confiseries : balles en plastique coloré, sucres, papier argenté, puzzles, produits détergents, gommes, cure-dents, papier hygiénique, dentifrice, savon, etc. Son propre corps lui offre aussi quelques ingrédients pour des oeuvres décapantes et dérangementes : cheveux, poils, excréments, etc. La matérialité de ces matériaux est détournée au profit d'une apparence dont la nature est optiquement non appréhendable. On est loin des valeurs tactiles de Berenson et des décrets péremptoires de l'art minimal et conceptuel. À cet égard, une de ses oeuvres est on ne peut plus significative. Une petite boule brunâtre faite de ses excréments est placée sur un socle blanc. La matière de ce minuscule grain, dans l'espace blanc de la galerie et du musée, n'est pas visuellement définissable. Ce grain est d'abord ce point sombre minuscule qui, aux yeux du regardeur cultivé, expose tout soudain la manifestation du sublime. C'est le placement sur un socle, qui fixe, pour qui le voit, à cet objet une place au sein des hiérarchies de l'ordre symbolique et le charge de connotations culturelles étrangères à ce qu'il est réellement. Car même s'il devient une oeuvre d'art, par une mise en scène formaliste qui rend impossible la comparaison avec la boîte de merde d'artiste de Manzoni, ce grain d'excrément reste un grain d'excrément. Les interprétations ou saisies contradictoires que différentes « contextualisations » suscitent n'altèrent en rien sa spécificité matérielle. Se profile ainsi dans la plupart des oeuvres de Tom Friedman une critique du système artistique dont les conventions et les règles, loin d'être établies une fois pour toutes, relèvent d'une approche anthropologique. Mais cette approche, le plus souvent, esquive la réalité objectale de l'oeuvre. C'est ce que donne à voir et veut souligner Tom Friedman par la réalisation impeccable de chacune de ses oeuvres dont la configuration formelle d'abord nous fascine suspendant, en nous absorbant, notre capacité d'observation critique avant d'en relancer la faculté.

Les oeuvres de Tom Friedman sont donc des leurres, quelque peu semblables aux mazzochi des perspectivistes italiens du Quattrocento mais déployés dans un contexte post-cartésien et post-derridien où l'artiste s'emploie, par des sortes de manipulations de prestidigitateur, à un questionnement à la fois enjoué et inquiétant de tout savoir appris et répété. Les transformations qu'ainsi il opère, un désordre soigneusement copié, des « morphings » de son visage, nous signalent que le même est toujours le même malgré les variations qui le changent tel qu'en lui-même se déterminent logiquement cette copie et ces variations. Tom Friedman ne dénature jamais les matériaux qu'il utilise. Il met en exergue leurs propriétés intrinsèques, mais ne les travaille pas pour elles-mêmes. Les préoccupations des années soixante et des années soixante-dix ne lui sont plus indispensables. La question de la peinture et celle de la sculpture se résument selon lui à l'obligation d'un savoir-faire de haut niveau qui sert non pas des contenus à célébrer mais des dispositifs de savoir qui administrent l'expérience vécue et ce dessein de vérité objective qu'il s'impose de toujours remettre en question. Ses oeuvres sont devant nous pour cela, dans une sorte d'ici et de maintenant, de présent à jamais qui ne s'inquiète pas de l'Histoire. Elles condensent dans leur être les apports de la pensée de Marcel Duchamp, les propositions spatiales et linguistiques de l'art conceptuel et minimal et, parfois, celles de l'arte povera. Cette cristallisation s'incarne dans une formalisation s'inspirant ou, plutôt, tirant parti du pop art et du « bien fini » de Jeff Koons. Tom Friedman articule ses dispositifs formels à des processus qui déportent les « étant donnés » de sa logique et les signifiés qui en découlent nécessairement, en les prenant au pied de la lettre, dans la terra incognita de leur capacité sémantique. Comme dans ces chaos qu'il reproduit minutieusement, en miroir, à partir d'une sorte de coup de dés préalable. Ces mises en scène semblent nous faire traverser le miroir au-delà duquel la logique s'inverse en un irrationnel sans limites. D'où ces monstres qui sont venus peupler son oeuvre et se constituent d'étranges agrégats de formes, d'images et de matériaux selon une poétique « Arcimbolde » savante et naïve, qui fait jouer la culture populaire et la culture savante dans une sorte de dramaturgie philosophique qu'exalte une virtuosité maîtrisée et implacable.

http://www.bernardceysson.com/fiche-exposition.php?lieu=global&expo=expo_paris_1239179319

Discussion entre Tom Friedman, artiste, et Christophe Golé, mathématicien. Ce dernier, ami de la famille, a lancé cette discussion selon une forme ludique qui n'a pas été dévoilée à dessein à l'artiste avant la discussion.

Christophe Golé : Parlons d'abord de la forme de cette discussion. Ce que je te propose de faire, c'est de choisir des mots, l'un après l'autre, à partir d'une liste, et d'improviser à partir de ces mots. J'ai eu l'idée de procéder de cette façon et de choisir les mots après avoir lu sur la vie de Casanova. J'ai aussi été inspiré par ce que je connais de ton travail d'artiste, par nos discussions au fil des années sur de nombreux sujets, dont l'art et les maths. Je pense que ce format ludique d'entretien convient bien au thème de Casanova, dans la mesure où c'était un joueur, il a pris de gros risques dans sa vie, il a joué avec des gens et a essayé de convaincre les dirigeants de l'Angleterre et de la Russie de mettre en place des systèmes de loterie nationale dans leur pays. Une autre raison importante pour le choix de ce type d'entretien, c'est ta dernière œuvre *Up in the Air*, avec ses éléments suspendus individuellement sans aucune connexion entre eux en apparence, mais qui forment quand même un tout cohérent. Et de la même manière ici, nous allons prendre ces concepts, ces mots l'un après l'autre, et nous allons essayer de former un tout à partir de là, en construisant des connexions. Allez on y va, tu peux commencer en choisissant un mot au hasard !

Tom Friedman : OK, super !

Algorithme

TF : Algorithme... ça c'est un mot intéressant ! Pour moi, un algorithme est une sous-structure cachée à des degrés divers, cachée par rapport à la manifestation de la structure.

Ça me fait penser un peu à l'histoire du petit pois et du matelas, elle s'appelle comment déjà ?

CG : La princesse au petit pois.

TF : Ah oui, et donc dans l'algorithme il pourrait y avoir un élément de l'inconscient. Évidemment, il y a aussi une relation avec les maths, où ces sous-structures se rapportent à une structure plus grande.

CG : Est-ce que tu penses qu'une partie de ton travail suit parfois un algorithme ?

TF : Oui, j'y ai déjà réfléchi. À cause de la disparité des objets, il semble qu'il n'y ait pas de connexions entre eux, mais quand on creuse un peu, des relations commencent à se former entre eux, et il s'agit de les trouver. Le problème, en parlant d'algorithme et de ta question, est le suivant : pourquoi les choses sont-elles cachées, pourquoi cette disparité, pourquoi pas une cohérence qui serait plus évidente ? J'aime la connexion entre les structures émanant des sous-structures. C'est comme si on avait un point et des lignes qui émanent de ce point, et on voit seulement les points finaux des vecteurs partant de ce point. Ils ont tous l'air d'être dans des endroits disparates, mais ils se rapportent tous au point central.

CG : En parlant de points et de vecteurs, il y a une œuvre dans laquelle tu commences avec un vecteur, et tu construis toute l'œuvre en suivant des règles très simples.

TF : Oui, je pense que c'est là qu'a commencé la réflexion sur la complexité. En utilisant un processus très simple : la division. Le vecteur se divise à 45 degrés et diminue légèrement, je crois que c'est parce que l'énergie venant du vecteur initial diminue. Au cours du processus, les vecteurs commencent à se retourner sur eux-mêmes, ce qui cache ce processus très simple. Je choisis un autre mot ?

CG : Bien sûr !

Matière

TF : La matière... c'est ce qui est physique, et j'ai toujours été attiré par la manipulation du monde physique. Quand on est enfant, on manipule le monde physique et c'est comme ça qu'on apprend. Il y a des gens qui passent à autre chose en grandissant, mais pas moi. C'est quelque chose qui m'intéresse, dans la mesure où le souvenir d'avoir touché les choses, mon corps qui se déplace dans le monde, tout ceci crée des souvenirs qui deviennent très tangibles, et je peux ensuite, dans mon esprit, construire et manipuler la matière – ce qui va alors établir des connexions entre le souvenir et l'expérience immédiate, tactile. Dans un certain sens, il s'agit toujours de souvenirs, parce que la manipulation immédiate de la matière déclenche l'accumulation d'expériences, le souvenir.

CG : Une chose qui me frappe, c'est ta capacité à passer d'un médium à un autre, comme si tu étais toujours à la recherche d'une couche de neige vierge sur laquelle marcher. Pour toute une exposition, tu utilises du papier aluminium – alors que tu n'avais jamais utilisé du papier alu de cette manière auparavant. Puis tu passes à autre chose et tu explores et parviens à maîtriser encore un autre médium. Qu'est-ce qui te pousse donc à toujours chercher un autre médium, tout en revenant vers d'anciens médiums que tu as déjà utilisés ?

TF : C'est juste le désir d'une certaine sorte d'élargissement. Il me semble qu'en tant qu'artiste, cet élargissement fait partie de mon travail. Cette recherche d'un matériau différent, d'une matière différente, c'est une manière de découvrir quelque chose par moi-même. Quand je manipule un matériau différent, des souvenirs d'autres choses reviennent, ce qui me permet de trouver un point et de construire à partir de là. La matière est très importante pour moi, car en devenant souvenir, un élément conceptuel s'y associe, un sens, que ce soit culturel, personnel, spirituel, scientifique... toutes ces catégories qui peuvent être attribuées ou associées à un geste matériel. Je suis très sensible à ceci, il ne s'agit pas seulement de la matière et de sa manipulation, mais aussi de sa signification, et pas seulement pour moi. Ce que j'essaie de faire, c'est de comprendre comment cela va s'associer avec le spectateur, la personne qui en fait l'expérience, pas dans un sens tactile, mais dans un sens visuel.

Aléatoire

TF : Ce qui est aléatoire m'intéresse car quand je travaille sur un corpus, j'ai un algorithme, une sous-structure à partir de laquelle j'ai tendance à travailler. Mais j'ai besoin ensuite de trouver quelque chose qui s'y connecte mais qui le redéfinit. Ça me fait penser à une tradition de poterie au Japon. Le pot est monté sur le tour, de manière très précise, puis pour lui donner vie, il faut taper dessus pour lui donner un élément d'irrégularité en quelque sorte. Quand j'ai fini un corpus, j'essaie de retrouver ce geste. Dans mon dernier corpus, je me rappelle que j'essayais de trouver ce point – j'ai un million de variables en tête avec lesquelles je jongle et j'essaie de trouver le point à partir duquel je vais aborder cette œuvre, qui va lui donner ce sens non pas aléatoire mais de... Je vois ce processus comme s'il s'agissait de jeter les dés en quelque sorte. Je jette les dés jusqu'à ce que je me dise : « Oui ! C'est ça, c'est exactement ça ! » Mais il y a de nombreux chiffres sur le dé, et pas seulement 6...

Illusion

TF : L'illusion c'est en fait ce qu'on ressent. Parce que la réalité est un ensemble de réactions situées dans les limites de ce qu'on ressent typiquement, et le processus de réflexion qui en découle. Mais d'une certaine manière l'illusion et la réalité sont plus proches que ce que l'on pense, parce que psychologiquement chaque expérience est associée à quelque chose de personnel. Donc d'une certaine manière l'illusion et la réalité sont presque interchangeable. Mais la réalité est comme une sorte de parenthèse de l'expérience et de l'affect qui en découle.

CG : Qu'en est-il du rôle de l'illusion dans une partie de ton œuvre – ces choses qui prétendent être ce qu'elles ne sont pas, des trompe l'œil...

TF : ... ou des choses qui sont suspendues, on croit qu'elles flottent en l'air, et on imagine qu'elles flottent en l'air suspendues dans le temps. Je pense qu'à cet égard l'illusion c'est une manière de créer du sens, comme un rêve qui contiendrait de nombreuses informations parcellaires... Je pense que nous connaissons la réalité de l'expérience, et qu'ensuite la construction de l'illusion nous permet de nous dissoudre dans le potentiel de l'expérience des choses, d'une manière différente de d'habitude. Et cela fait partie de l'ouverture dont j'ai parlé auparavant.

Jeu

TF : Avec le jeu, on revient à la matière et au plaisir naturel de la manipulation de la matière pendant l'enfance, à ce plaisir qui a continué à l'âge adulte. J'ai dit à mon assistant d'atelier qui empaquetait mon dernier corpus : "J'ai quelques jours de liberté et je vais jouer !" Donc j'ai mon moment pour jouer, pendant lequel je n'ai aucune orientation, je m'y mets et je joue tout simplement. Grâce à ce processus, je découvre beaucoup de choses. Rien de tangible n'en ressort vraiment, mais ça devient un souvenir à partir duquel je peux construire, ultérieurement. Ces moments de jeu finissent donc par se transformer en quelque chose. C'est une espèce de cycle auquel j'assiste.

CG : Donc ceci se passe entre deux expositions ?

TF : Oui, entre les expositions, quand il n'y a plus de délais pour faire les choses. Je pense que ce sont les moments les plus importants, on essaie des choses simplement. J'ai des étagères pleines de choses avec lesquelles j'ai joué. Puis finalement ces choses sont incorporées dans mon travail d'artiste. Dans *Up in the Air* il y a peut-être 20% de ces moments de jeu, à partir desquels je construis.

Jubilation

TF : Voilà un mot que j'associe plus à celui qui regarde ce que j'ai fait, plutôt qu'à moi qui le fais, parce qu'il y a le problème du temps. Pour moi le temps est étiré. Pour faire *Up in the Air* par exemple, il m'a fallu un an et demi, mais pour le spectateur, l'expérience va durer 5, 10, 20 minutes. Mais je voulais que cette œuvre provoque un plaisir, du genre « Oh ! regarde-moi ça... », en éveillant la curiosité comme chez un enfant.

CG : Émerveillement... c'est tout à fait ce que ton travail suscite en moi. Ça me fait rire, avec l'intensité des électrochocs de la matière et des concepts qui se rencontrent.

TF : Mais je ressens cette jubilation, mais elle est étrange car elle s'étire. Elle n'est pas immédiate, comme celle du spectateur.

Musique

TF : La musique est très importante... Je fais de la musique à l'ordinateur. Je ne peux pas dire que je suis musicien, mais je comprends l'organisation des sons. La qualité typiquement statique de l'objet artistique et l'expérience temporelle de la musique sont toutes deux intéressantes. Et même avec la musique, je comprends les sons et les textures qui sont utilisés pour construire un souvenir. Les souvenirs, voilà ce qui nous occupe tellement dans le domaine de l'art. Je pense à comment on navigue pour visiter un corpus – c'est une expérience temporelle, une succession de moments statiques dans le temps. Avec la musique, tout est plus mêlé, fondu. Bien qu'on pourrait considérer que la visite d'un corpus, c'est comme de passer d'une chanson à l'autre sur un CD.

CG : C'est amusant, je suis allé l'autre jour au concert d'une jeune pianiste qui aime bien les arts plastiques. Un des morceaux qu'elle a joués, c'était *Tableaux* d'une exposition de Moussorgski, un morceau qui vous promène musicalement d'un tableau à l'autre... Pour revenir à tes commentaires sur le jeu et sur ces moments de jeu entre deux expositions, je me demande si la musique elle aussi a cette fonction de jeu, et si d'une manière quelconque elle se retrouve incorporée dans ton travail de plasticien.

TF : C'est difficile à dire, parce que d'une certaine manière c'est la même chose – un objet esthétique par rapport à une chanson. Avec *Up in the Air*, il fallait que je réfléchisse à l'effet produit par sa compression pour en faire quelque chose de plus rapide – parce qu'on passe d'un objet à l'autre très rapidement. De la même manière que les objets ont des relations entre eux, et avec la psychologie du spectateur, les sons et les rythmes ont des relations entre eux en musique, et déclenchent des associations – par exemple dans les rythmes latinos ou jazz...

Monstre

TF : Les monstres m'intéressent, parce que quand on se développe en tant qu'artiste, et qu'on parle avec les gens, on établit un appel et une réponse (l'appel étant la production du travail et la réponse celle des gens par rapport à ce que vous faites), la tendance la plus logique, et j'adore la logique, c'est que les choses se construisent, et se construisent et se construisent encore. Et il se peut que vous construisiez, et construisiez, puis que vous abattiez et construisiez encore un peu plus. Mais le final – et là on revient à la musique – tient sa conclusion dans ce crescendo. La logique dans mon processus a démarré par la simplicité et en se construisant est passée à la complexité, puis à la fantaisie, ce qui est la progression logique à partir de la complexité. Mais comme les choses deviennent de plus en plus complexes, on en arrive à un point où on ne peut plus traiter toutes ces informations, il y en a trop. Et cette construction devient de la fantaisie, dans laquelle les systèmes d'organisation commencent à s'écrouler. Et quand cette fantaisie se construit, on aboutit logiquement à une espèce de monstruosité. Je pense que ce monstre, qui ressurgit périodiquement dans mon travail, qui initialement suivait cette progression logique, est devenu à la fois stylistique mais aussi une expression du sentiment que les choses sont devenues très complexes, monstrueuses. Toutes les informations viennent d'autres informations, on ne sait pas d'où elles viennent. Ça devient très alambiqué – oui je pense que le mot « alambiqué » est celui qui convient. D'alambiquée, la construction devient... si on pense aux monstres, c'est la génétique qui s'affole, il se passe trop de choses, trop de...

CG : ... mutations ?

TF : ... trop de mutations... C'est la progression logique de ce qui est naturel ! Donc oui, les monstres sont très intéressants, on en voit beaucoup en ce moment.

Théorème

TF : Le théorème, c'est quelque chose qui devrait être lié à mon processus. Et qui a à voir avec mes souvenirs, comment je procède sur un corpus, ou comment j'avance vers l'avenir. Le théorème et la matière sont très proches, parce que la matière construit le théorème par lequel on avance vers l'avenir. Cela a toujours été un désir chez moi, que mes pensées, mes théories, avancent de manière linéaire par rapport à la manifestation de l'objet. Mais ça ne se passe jamais ainsi. Le théorème est donc quelque chose que je désire construire, mais qui ne se manifeste jamais de cette façon. Et quand c'est le cas, ça m'ennuie.

CG : Le monstre reprend donc le dessus de temps en temps...

TF : Oui, exactement.

Dimension

TF : Je joue avec la dimension. Mais la dimension est en quelque sorte un mot hors sujet. Toutes les dimensions sont là : ce qui est à deux dimensions, est à trois dimensions et à quatre dimensions, et à cinq dimensions si on arrive à imaginer ce que ce pourrait être, ou à six dimensions, va savoir ce que c'est. La dimension devient une variable émanant du sens d'unidimensionnalité, qui a la signification métaphorique de la simplicité. Je m'efforce pour que mes idées soient très légères, qu'elles soient dans un sens unidimensionnelles, une espèce de point précis. Mais quand on trouve ce point précis, il en émane de multiples dimensions. Je joue pas mal avec cela dans mon travail, en remettant en cause la définition de dimension. C'est un mot important pour définir un certain aspect de notre réalité, mais il n'a pas de signification vraiment.

CG : Ce qui m'a en partie incité à choisir ce mot – à part son importance en mathématiques – c'est que tu sembles souvent parvenir à réunir des dimensions différentes dans la même œuvre. Je me rappelle par exemple avoir vu dans une de tes expositions une paire de vieilles chaussures de course, et je m'étais dit : « Ah ! c'est une paire de vieilles chaussures de course que Tom a trouvées dans la rue ! » et j'ai regardé de plus près et le médium c'était de la peinture ! Et si on pense à la peinture, c'est un médium bidimensionnel par quintessence, et donc l'utiliser pour construire quelque chose de tridimensionnel...

TF : Ouais, et utiliser de la peinture qui est quelque chose d'associé au souvenir d'avoir été bidimensionnel, comme matériau sculptural... dans ce sens c'est utiliser la dimensionnalité comme métaphore pour remettre en question ce souvenir.

Risque

TF : Je pense que j'ai pris plus de risques récemment que par le passé. Au début, ce qui m'intéressait vraiment, c'était la logique, et de permettre à cette logique de justifier ce qui était en train de se passer. Le risque, c'est de ne pas savoir... Si je continue à faire le même travail, et que les gens aiment ce type de travail que je fais, et que je continue à le faire, je ne prends pas de risque. Mais dans mon travail, d'une certaine manière, tout est risque. Et cela est en rapport avec l'algorithme. Parce qu'il y a le sentiment que mon travail c'est le risque, qu'il est disparate – ceci est ici et ceci est là-bas. Mais si on creuse sous la surface, il y a une progression logique...

CG : À l'échelle de ton corpus tout entier, tu continues à suivre ce chemin logique.

TF : Exactement. Et j'aime bien ça, « risque » et « algorithme ».

Ascétique

TF : Il se peut qu'il y ait une personnalité à la fois ascétique et casanovienne dans mon processus. Le côté ascétique pourrait être associé à la lutte dans mon processus. Beaucoup de mes œuvres traitaient de la pureté ascétique. Je suis passé par un processus où je me demandais : « qu'est-ce que je peux bien donner de moi-même ? » Et d'une certaine manière je peux donner mon travail. Donc j'ai fait une œuvre pour laquelle j'ai passé deux années à séparer brin par brin du rembourrage d'oreiller pour créer ce monticule de rembourrage d'oreiller. C'est mon œuvre la plus ascétique par quintessence. Je sentais que métaphoriquement je tapotais l'oreiller de quelqu'un. Quand on tapote l'oreiller de quelqu'un, c'est pour qu'il soit vraiment confortable...

Donc dans le côté ascétique il y a un désir de donner de moi-même. L'artiste, la création de l'objet, le spectateur, tout ceci est une expérience mutuelle. Et je veux que ce soit une expérience mutuelle, partagée. Je ne veux pas être quelqu'un qui dise à quelqu'un quelque chose, qui soit didactique. Je veux que ce soit mutuel, et que les gens soit se moquent, soit l'acceptent, soit en retirent quelque chose. Donc il s'agit d'une sorte d'humiliation ?... je cherche le mot... tu connais le mot que je cherche ?

CG : Humilité ?

TF : C'est ça, l'humilité.

Pensée rationnelle

TF : J'ai fait des œuvres qui ont un lien avec la pensée rationnelle. En fait, une de mes dernières œuvres s'appelle Rationalité, j'ai découpé des mots dans des revues et des livres, et je les ai combinés. Le premier mot c'était « rationalité », le suivant était « folie », et celui d'après se construisait à partir de là. Et il s'agit d'un cercle, qui commence donc par rationalité, puis qui passe par tout ce processus, et qui finit par rationalité, donc la progression entre chacun des mots ajoute une association très immédiate. Et je le vois comme la connexion entre mes œuvres, où on peut construire les connexions entre elles. J'ai toujours pensé que la rationalité n'est pas très rationnelle. On peut prendre une pensée et commencer à construire à partir de là, on peut faire se connecter ces idées à une distance très lointaine, pourvu qu'on ait des connexions à partir desquelles construire...

CG : Mais on peut se retrouver complètement à côté à la fin...

TF : Ça a un rapport avec les maths, la construction très intéressante d'un système concret. Mais si on se met aux maths, ça va commencer à vraiment s'effondrer, au fur et à mesure qu'on s'approche des extrémités, ou non, pas des extrémités, du cœur, du genre « le chiffre un, qu'est-ce que c'est ? »

Autoréférence

TF : L'autoréférence... quand j'y pense, ça me ramène à mes œuvres du début, dont le thème était en réalité la logique circulaire. Je prenais un matériau, je le transformais, et la logique de la transformation, la forme qui était créée, tout cela était lié, donc il finissait toujours par se retourner sur lui-même. Et c'était associé à la fois au minimalisme – ma formation est étroitement liée au minimalisme et au conceptualisme – et aussi à la méditation et la philosophie orientale, je m'intéressais à cela également. Regarder ailleurs, c'est aussi regarder en arrière. Ce n'est pas comme s'il y avait Moi et l'Autre et qu'ils soient discrètement séparés – non, ils sont très liés. Et on revient à l'illusion et aux autres mots.

CG : Tu te places souvent comme sujet et comme objet dans tes œuvres, mais au lieu d'agrandir le Moi, tu le vaporises en quelque sorte – je pense par exemple à cette œuvre dans laquelle une copie minuscule de toi-même est en train de s'enfuir chassée par une mouche à taille réelle qui est plus grande que cette copie de toi...

TF : Quand je m'utilise moi-même, ce qui a été associé à un autoportrait, je me base sur cette autoréférence – ça maintient ce sens de logique circulaire. Si j'amenais une autre catégorie de personne dans l'équation, ça fracturerait quelque chose en quelque sorte, et il faudrait que j' imagine comment le rallier et le catégoriser. Aussi, en ayant recours à moi-même, en prenant une photographie de moi par exemple, c'est quelque chose de très immédiat et direct, qui ne complique pas l'équation. Et je ne veux pas compliquer l'équation – ou alors je le fais sciemment.

Sexe

TF : Je suis une personne très sexuelle. Je n'ai pas vraiment réfléchi au lien avec mon travail, mais la relation est en train d'évoluer avec ma femme en ce moment, c'est mon deuxième mariage, et le sexe joue un rôle important dans ma vie. Certaines œuvres que j'ai faites sont associées à l'aspect romantique de ma relation avec ma femme Mary. Je pense que pour moi le sexe est fortement associé à la musique et au jeu, et à l'algorithme et à la matière, et à l'aléatoire [rires]. Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de lien avec la pensée rationnelle, j'essaie de la mettre de côté... l'autoréférence, oui, et le risque, certainement, et la jubilation et l'aléatoire. Donc le sexe est lié à toutes ces choses [rires].

Sorcière

TF : Witch, sorcière, comme dans religion diabolique, magique. Je comprends sorcière et magie comme quelque chose de vraiment associé avec la matière, avec la profondeur de la matière, et ce processus de jeu. J'ai fait une œuvre qui s'appelle « Witch », où on voit un grand chapeau de sorcière fabriqué avec des flèches que j'avais découpées dans du papier noir et qui pointent vers plein de directions différentes. Ça joue beaucoup sur l'illusionnisme, parce que toutes ces flèches constituent une forme conique, et le bord du chapeau. Et il y a aussi un jeu de mots – which, « lequel », comme dans « ceci » ou « cela ». Donc il y avait ce sens pour moi, peut-être quelque chose que je n'ai pas résolu, de which?, « lequel » ?, la question. Et c'est resté une question pour moi.

CG : Je voudrais établir une connexion avec l'article d'Emmanuel Latreille dans le catalogue de ton exposition à la Galerie Bernard Ceysson en 2009, dans lequel il établit un parallèle entre toi et Casanova. Une partie de l'histoire qu'il raconte, c'est celle du jeune Casanova que sa mère emmène pour voir une femme – en fait c'est une sorcière – pour qu'elle le guérisse de ses saignements de nez chroniques. Il y a donc une connexion entre la mère et la sorcière dans ce contexte.

TF : Cela introduit l'idée de la psychologie, du psychosomatique, du pouvoir de l'esprit... presque comme un vaudou, le pouvoir de la suggestion, l'hypnose... cela est très lié au démantèlement de l'esprit conscient, et on aborde la conscience de soi-même. Alors les deux mots sorcière et algorithme seraient intéressants à mettre ensemble...

CG : Aborder un monde souterrain, le monde des ombres...

TF : Oui, exactement...

Alchimie

TF : Mon dernier corpus est vraiment lié à l'alchimie. Je le sens comme un nouveau départ. On a vécu cette récession, avec une rupture dans le comportement des collectionneurs et dans la réponse des artistes par rapport à leur carrière, parce que les artistes n'arrivaient pas à vendre leur travail. Ce qui a accompagné tout cela, c'est un sentiment de « qu'est-ce qui se passe ? » Je pense que de nombreux artistes, y compris moi-même, sont revenus à leurs racines. Quand je pense au mot alchimie, c'est en quelque sorte mes racines. Donc pour le dernier corpus sur lequel j'ai travaillé, issu de Up in the Air, je me suis limité à deux matériaux : le polystyrène et la peinture. Et je l'ai construit à partir de ce que je pouvais faire avec ces deux matériaux.

Et le corpus s'est développé à partir de là, l'alchimie. L'utilisation de la peinture et du polystyrène d'une manière qui transcende le matériau. C'était à la fois un retour à mes racines et un nouveau commencement. À mes débuts je pensais à un matériau et à sa transformation basée sur sa logique interne. Maintenant ce sont deux matériaux et je réfléchis à leur potentiel.

Révélation

TF : Une chose sur laquelle je suis revenu par l'intermédiaire de l'alchimie, de mon dernier corpus : je veux que la première réponse des gens soit : « Qu'est-ce que c'est que ça ? Même moi je pourrais le faire ! ». Un tas de cure-dents ici, sur un morceau de carton déchiré, ceci, cela et cette autre chose encore... Mais quand on regarde de plus près, on se rend compte que tout est truqué, tout est faux, c'est une illusion ; et ce qui vous l'indique, ce sont les objets qui ne pourraient absolument pas être dans cette situation. Un indice discret comme une pousse qui fait juste son apparition à la surface de la terre dans un pot de fleurs. Ou une pomme qui a été mangée et n'est pas complètement pourrie. Il y a donc certains indices qui révèlent que quelque chose est en train de se passer, si on fait bien attention. Quand on s'en rend compte, on voit que tout est faux. C'est une révélation. Cette façon de minimiser m'a toujours intéressé. Cela vient de la comédie en quelque sorte ; il y avait un comédien que j'aimais beaucoup, Andy Kaufman, qui en fait vous emmenait sur une route qui n'avait rien à voir avec la comédie, mais quand on se rendait compte de ce qui se passait, ça devenait de la comédie. Et il y avait une réponse révélatrice personnelle à cela. Ce qui arrive aussi avec la magie : on emmène quelqu'un dans un certain endroit, mais ça se transforme en autre chose. Dans le tableau plus global de ce que j'essaie de faire, mes idées sont en apparence très légères, des répliques simples.

Mais si on les poursuit, elles vont de plus en plus profond et vous conduisent vers de nombreuses autres choses. Il y a un livre qui a eu une grande influence sur moi, Dieu, une biographie – mais ne crois pas que je dis ça avec grandiloquence, poussé par mon ego ! C'est un ouvrage écrit par un jésuite qui explique comment toutes les histoires dans la Bible viennent de nombreux endroits différents, et construisent cette personnalité de Dieu, avec toutes ses contradictions et complexités. On passe des parchemins à un livre qui pourrait comprendre beaucoup de chapitres différents. Avec toutes ces informations rassemblées, on pouvait construire une personnalité beaucoup plus complexe et étendue. Cela a eu une grande influence sur moi, les contradictions et l'étendue de cette personnalité, et leur représentation.

CG : Un de tes commentaires me revient, c'était avant de commencer cette discussion et on parlait de la construction de la personnalité de Casanova. Peux-tu en dire plus ?

TF : Oui, et pourtant je ne sais pas grand-chose sur Casanova, à part mon point de vue bien occidental, que c'était un coureur de jupons. D'après ce que j'ai lu à son sujet, il semblerait que sa personnalité ait été bien plus riche. Avant lui, était né le concept d'« auteur d'un ouvrage », les auteurs signaient de leur nom, juste un nom. Mais avec Casanova, il y a la personnalité. Il ne s'agit plus uniquement d'« auteur d'un ouvrage », mais d'« auteur d'une personnalité ». Casanova a construit à partir d'un processus d'appel et de réponse par rapport à comment les gens le percevaient, et ce qu'il faisait, et il pouvait répondre à cela. En ce moment, ce processus est très prévalent, mais à l'époque c'était quelque chose de très nouveau.

CG : Je pense que c'est le bon moment pour arrêter notre discussion...

EXPOSITIONS

Selected Solo Exhibitions

2008 : Tom Friedman: Monsters and Stuff, Gagosian Gallery, London.

2007 : Tom Friedman: Aluminum Foil, Lever House Lobby Gallery, New York.

2006 : Tom Friedman, Gagosian Gallery, Beverly Hills.

2005 : Tom Friedman, Feature Inc., New York.

2004 : Tom Friedman, South London Gallery, London. / Tom Friedman, Tomio Koyama, Tokyo.

2003 : Fright Wig, Feature Inc., New York.

2002 : Stitching, Fondazione Prada, Milan. / Tom Friedman, Stephen Friedman Gallery, London.

2001 : Tom Friedman, Tomio Koyama Gallery, Tokyo. / Tom Friedman, Fabric Workshop and Museum, Philadelphia.

2000 : Tom Friedman (curated by Ron Platt), Museum of Contemporary Art, Chicago. Traveled to Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, CA; Aspen Art Museum, Aspen, Colorado; Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, North Carolina; The New Museum of Contemporary Art, New York.

Tom Friedman, Feature Inc., New York.

Selected Group Exhibitions

2008 : Retrospective, Gagosian Gallery, New York. / Artist's Choice: Vik Muniz, Rebus, Museum of Modern Art, New York. / Collecting Collections, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. / Drawn to Detail, DeCordova Museum and Sculpture Park, Lincoln, Massachusetts. / The Complexity of the Simple, L & M Arts, New York.

2007 : The Shapes of Space, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. / Memory and Obsession: Tara Donovan, Tom Friedman, Robert Gober, Mark Manders, Stephen Friedman Gallery, London. / Summer Show, Gagosian Gallery, New York. / Summer Show, John Berggruen Gallery, San Francisco. / Art in America: Now, MOCA Shanghai. / Timer 01, Triennale Bovisa, Milan.

2006 : Into Me / Out of Me, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York. / Traveled to Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin (through 2007). / Altered, Stitched & Gathered, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York. / Yes Bruce Nauman, Zwirner & Wirth, New York.

2005 : Portraits d'Artistes, Galerie de France, Paris. / Looking at Words, Andrea Rosen Gallery, New York.

Art of Chess, Lühring Augustine Gallery, New York. / Traveled to Gary Tatintsian Gallery, Moscow, Drawings + sculpture, Cook Fine Art, New York. / Ecstasy: In and About Altered States, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. / Recent Acquisitions: Contemporary Sculpture, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. / Fragile (curated by Giani Romano), Galerie Analix Forever, Geneva. / Portraits d'Artistes: De la Comtesse de Castiglione à Cindy Sherman, Galerie de France, Paris.

2004 : Needful Things: Recent Multiples, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio. / Think Small, Illinois State Museum Chicago Gallery, Chicago. / Noah's Ark, The National Gallery of Canada, Shawinigan, Quebec. / Why Not Live For Art, Opera City Art Gallery, Tokyo. / Disparities and Deformations, Our Grotesque (curated by Robert Storr), Site Santa Fe Fifth International Biennial, New Mexico. / Symbolic Space, The Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York. / Another Zero, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Italy.

2003 : Rhode Island. Traveled to Snug Harbor Cultural Center, Staten Island, New York. The Moderns, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. Intricacy (curated by Greg Lynn), Institute of Contemporary Art at the University of Pennsylvania, Philadelphia.

2002 : Retrospective: 25 Years of Collecting Modern and Contemporary Art, Denver Art Museum, Colorado. Face/Off: a portrait of the artist, Kettle's Yard, Cambridge, England. / Plotting, Carrie Secrist Gallery, Chicago. / Sunday Afternoon (curated by Patricia Martin), 303 Gallery, New York. / 177th Annual Exhibition, National Academy of Design Museum, New York. / Playground, Institute of Contemporary Art, Maine College of Art, Portland, Maine.

2001 : Arte Contemporáneo Internacional, Museo de Arte Moderno, Mexico City. / Ruido Blanco/Silencio Blanco, Programa Centro de Arte, Mexico City. / One Million Dollars, The 16 Beaver Group, New York.

The Spring Exposition, Joseph Silvestro Gallery, Brooklyn, New York. / Art at the Edge of the Law, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut. / Een goed in de weg staande tafel (curated by Jack Jaeger), Galerie van Gelder, Amsterdam. / Point of Departure II, San Francisco Museum of Modern Art.

2000 : Self-Portraits from the Permanent Collection (curated by Malcolm Daniel), Robert Wood Johnson Galleries. Traveled to The Metropolitan Museum of Art, New York. / Open Ends: Actual Size (curated by Lilian Tone), The Museum of Modern Art, New York. / Of the Moment: Contemporary Art from the Permanent Collection (curated by Janet Bishop), San Francisco Museum of Modern Art. Bubbles (curated by Edith Doove), Centre for Contemporary Non-Objective Art, Brussels. / ANP: 3ness (curated by Dike Blair, Jimi Dams, and Edith Doove), Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgium.

Arte Americana, ultimo decennio (curated by Claudio Spadoni), Museo d'Arte della Città di Ravenna, Ravenna. / Collecting Ideas: Works from the Polly and Mark Addison Collection, Denver Art Museum, Colorado. / The Greenhouse Effect (curated by Lisa Corrin & Ralph Rugoff), Serpentine Gallery, London.

Vanitas Personæ: An Exploration of the Self and Other Related Characters, Robert Miller Gallery, New York. / Domestic Bliss (curated by Naoko Usuki), South London Gallery, London. / American Bricolage (curated by David Lieber & Tom Sachs), Sperone Westwater, New York. / The Visionary Landscape, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, California. / Hand-Made in America, Sprovieri Gallery, London.

The Americans: New Art, Barbican Art Gallery, London.

Références



La Boucle - Eric Duyckaerts - 1996
Acier, bois, matériaux divers, 200 x 700 x 100 cm
Collection Frac Champagne-Ardennes
Photographies André Morin

La boucle

La boucle matérialise dans l'espace l'enchaînement d'analogies de type : « A est à B comme C est à D » ($A/B=C/D$).

Un enchaînement d'analogies prend la forme suivante : $A/B=C/D=E/F=.....Y/Z$. J'ai voulu que cet enchaînement d'analogies se boucle. $X/Y=A/B$: on voit par là qu'au moment où l'enchaînement s'achève, il recommence à son point de départ.

La boucle d'analogies fait s'enchaîner des objets, des formes, des figures. Tous ces éléments sont colorés et placés sur leur armature comme des notes de musique sur une partition. Il n'est pas indispensable de connaître la construction intellectuelle sous-jacente pour en comprendre le fonctionnement plastique, rythmique, harmonique.

Cette pièce prend la forme d'un 8 horizontal. Elle renvoie au signe mathématique de l'infini. L'omniprésence de l'analogie dans la connaissance et dans les arts pose la question de savoir si, pour les êtres humains, la réalité ne se présente pas comme un enchaînement infini d'analogies sans début ni fin.

La boucle s'inscrit dans le travail d'exploration du geste artistique par des moyens qui lui sont a priori étrangers : ici, les mathématiques, les sciences cognitives. Comme toujours cette approche côtoie les frontières du non-sense et de l'humour. L'universalité de la figure de l'analogie l'a rendue suspecte aux yeux des philosophes et des logiciens. Ma boucle d'analogies est une sorte de réhabilitation extravagante.

J'avais déjà abordé la problématique de l'analogie dans *Analogy*, installation vidéo exposée à la biennale de Venise (*On Board*, 1995) et au Frac Languedoc-Roussillon (*Aperto*, 1995). Elle figure dans la collection du Frac Languedoc-Roussillon. *La Boucle* a été construite et exposée au Frac Champagne-Ardenne (Reims, 1996) ; elle figure dans cette collection. La confiance de Nathalie Ergino dans un projet artistique qui semblait irréalisable a été déterminante.



Annette Messenger
Articulés-Désarticulés -2001-02
 Vues des salles de l'exposition
 Centre Pompidou - Galerie Sud

L'enfance, la poupée, l'inconscient



Mike Kelley
Deodorized Central Mass with Satellites
 1991-9.

Le jeu, le trivial, l'enfance



Mel Bochner - *Double up double up*
 Installation -juin-juillet 2010
 Quint contemporary art gallery - La Jolla
 Californie - Etats Unis

**Art conceptuel, le rapport de l'idée, de
 l'écrit et de l'objet.**



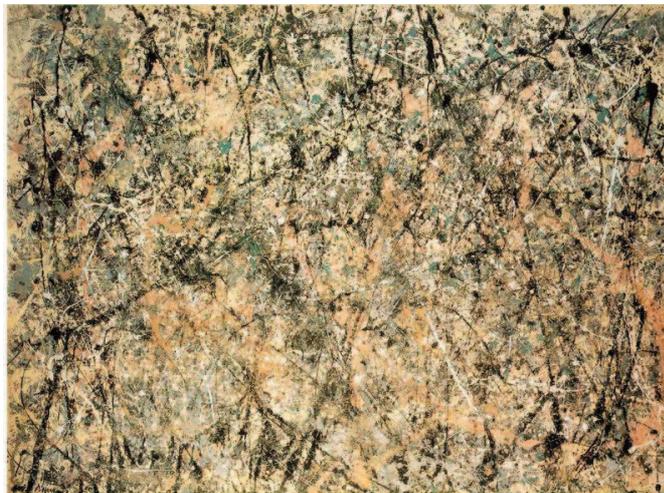
Giuseppe Arcimboldo

Légumes dans un plat ou le jardinier

vers 1590 - huile sur bois

Museo Civico Ala Ponzoni, Cremona, Italie

La partie et le tout, rapports de sens entre les éléments



Jackson Pollock

Autumn Rhythm (Number 30)

1950, huile sur toile, 266,7 x 525,8 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York

Un espace non hiérarchisé



Gilles Barbier

L'Ivrogne -1999-2004

Technique mixte, approx. 700 x 90 x 90 cm,
Collection du Musée d'Art Contemporain de
Vitry sur Seine, Val de Marne

**Proximité formelle avec Tom Friedman mais
une perspective différente**

Gilles Barbier est un artiste contemporain et plasticien français, né en 1965 au Vanuatu (anciennes Nouvelles-Hébrides dans le Pacifique Sud). Il vit et travaille à Marseille, France.

Arrivé en France à l'âge de vingt ans avec une très grande envie d'approcher la scène artistique. Il s'est tout d'abord inscrit en fac de lettres et est ensuite entré aux Beaux-Arts (Ecole d'art Marseille-Luminy). Gilles Barbier est un touche à tout, il s'exprime aussi bien dans la sculpture, l'image, la photographie le dessin, et il réalise aussi des installations. Il est découvert alors qu'il réalise à la gouache des copies grand format de pages de dictionnaire, il a créé au cours des années 90 toute une famille de clones en cire à sa propre image qui proposent, sous la forme burlesque, une méditation sur le corps menée par quelque savant fou.

Gilles Barbier qui clone, recopie, fragmente, réplique, extrapole, miniaturise, se multiplie, se répand extraordinairement, s'inspire des formes d'arts mineurs ou partagés (comme la BD ou la science-fiction) côtoient les pratiques et les références traditionnelles ou valorisées (la peinture, par exemple, ou des renvois à certaines figures de la philosophie). C'est avec un humour décapant qu'il met en place un travail qu'il ne définit ni comme critique, ni comme "peinture du monde", ni comme problématique mais comme autant de fictions qui, pour lui, aident à donner sens au réel. "*Nourrie de culture littéraire, l'œuvre de Gilles Barbier s'emploie à illustrer les lieux communs de la culture et du langage au moyen d'une imagerie faussement familière : détournement d'images de science-fiction, jeux de rôles appliqués au quotidien, almanach Vermot en situation...*"

Il expose son travail depuis 1995 en France, en Allemagne, aux Pays-bas ou encore en Autriche et aux Etats-Unis. Il a notamment été nommé pour le prix Marcel Duchamp en 2005. "*J'essaie d'alcooliser le langage ; j'essaie de le bourrer, le faire brouter, le mâchouiller. Dans mes dessins ou mes sculptures, j'aime l'idée d'émulsion.*" Gilles Barbier

Propositions de questionnement à partir des oeuvres de Tom Friedman

Nature et identification des oeuvres

Peut-on dater ses oeuvres ?

Identification des médiums et des matériaux utilisés pour la réalisation des pièces

Analyse et description de l'installation : *Up in the Air*

Sculptures / Installation ?

Qu'est-ce qu'une installation ?

Incidence de l'absence de socle et donc de la suspension

Cohérence de la pièce dans sa globalité

Rapport entre la structure du volume et son enveloppe

Mise en scène et mise en espace de l'oeuvre

Identification des objets représentés. A quelle époque et quelle culture font référence les matériaux utilisés et les objets représentés ? D'où proviennent-ils ?

Représentation et relecture d'objets réels

Quel lien peut-on trouver avec le Pop Art ?

Rapport avec le surréalisme ?

Réalisme, trompe l'oeil, illusion

De l'image plane à la troisième dimension

Accumulation d'objets ? Dans quel but ? Qu'est ce que cela induit ? Que questionne-t-il ?

Que représentent les objets ? Quels objets nous représentent ?

Vision d'ensemble / vision partielle

Microcosme / macrocosme (de l'atome à la complexité de la matière)

Association aléatoire d'objets qui varie en fonction du point de vue du spectateur

Importance du regard du spectateur dans les associations d'objets et la formation du sens

Mémoire personnelle / Mémoire collective

Mobilité / Immobilité

Recherche d'indices pouvant nous donner les sources d'inspiration de l'artiste

Place du hasard et de la subjectivité dans la réalisation de la pièce et dans la lecture de l'oeuvre

Incidence de l'absence de hiérarchie ? Comment appréhender un espace non hiérarchiser ?

Artistes et mouvements auxquels Tom Friedman fait référence

Mel Bochner, Joseph Kosuth, Mike Kelley, Martin Creed, Sol Lewitt, Joseph Beuys, John Cage, Fluxus et l'Art Conceptuel et Art Minimal

Dans la collection du Frac Languedoc-Roussillon

Eric Duyckaerts, Martin Creed, Michel Balzy

Autres références

Arcimboldo, Calder, Marcel Duchamp, Damien Hirst, René Magritte...