Fred Guzda

9 rue du Docteur Guérin - Tours
06 59 40 77 41
http://prolegomenes.fredguzda.com
prolegomenes@fredguzda.com

Travaux, 1995 > ?

Présentation

Je renonce à présenter moi-même mon travail. Il y a dans cet exercice quelque chose à quoi je ne peux me résoudre. Car le danger est moins d'en dire trop ou trop peu que d'être soi-même dupe de sa propre mascarade. C'est pourquoi j'en laisse le soin à plusieurs camarades, dont les textes ci-dessous sont proposés tels quels, sans correction ni agrément particuliers de ma part.

Fred Guzda

Fred Guzda produit sans hiérarchie des œuvres (entendons des œuvres d'art) et des textes. On peut d'ailleurs constater la présence notable (bien que non exclusive) de l'écrit (sous diverses formes) dans sa production artistique. Il serait hasardeux pourtant d'en tirer la conclusion trop hâtive d'un système ou d'une revendication de principe. Car aucun matériau, aucune forme, aucun processus ne mérite à ses yeux moins d'attention ou d'intérêt qu'un autre. Ni plus. Ce qui (lui) importe c'est ce qu'une œuvre devient lorsqu'elle s'expose, surtout si alors son sens déborde son origine et ses motifs supposés.

Son travail s'efforce plutôt, me semble-t-il, de tenir compte de la distance qui persiste entre les œuvres et les discours qui les accompagnent, notamment ceux que l'artiste produit ou qu'on lui attribue (les siens compris, bien entendu) .

Loin de voir dans cette distance un préjudice, je ferais l'hypothèse que ce travail se construit sur le soupçon d'une altérité fondamentale propre au phénomène artistique, qui impose un élargissement de la figure de l'artiste et du concept d'auteur eux-mêmes.

Dès lors on peut considérer, dans ces conditions, l'ensemble de ses travaux, depuis 1995, comme un tout indivis, composé d'éléments de nature et de forme multiples : la totalité des œuvres qu'il a déjà réalisées et conservées, les projets non achevés, abandonnés ou en suspens, ainsi que la somme des textes qu'il a pu écrire, qu'ils aient été publiés ou non.

Alphonse Veugle

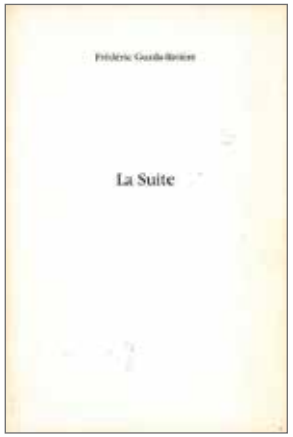
Ne pas pouvoir s'expliquer est un empêchement frustrant. On peut s'imaginer avoir quelque chose à dire, à formuler, d'une façon qu'on voudrait intelligible. Mais les conditions extérieures ne s'y prêtent pas vraiment, soit que le temps manque, soit que l'attention de l'auditoire fasse défaut. Bref, dans ce cas, à supposer qu'on ait quelque chose à dire, la frustration s'installe là où les conditions de l'expression sont brouillées dans des circonstances tellement ordinaires qu'elles sont les plus banales.

Là sont des prémisses qui nous empêchent, non tant de s'expliquer mais de nous rendre compte que s'expliquer n'a, avant tout, rien d'évident.

Se rendre attentif à cela nous détache tout à coup des causes extérieures pour enfin saisir que la responsabilité nous incombe personnellement de nous faire entendre et connaître. Voilà qui ne dépend plus de formes standardisées, et d'ailleurs, pour s'expliquer de quoi ?

Pour parvenir à l'évident, Fred Guzda aime puiser dans ce qui paraît peu l'être. Voilà pour l'aspect premier, l'extériorité de son travail. L'évidence pour lui doit être révélation. Il en va ainsi de l'amitié.

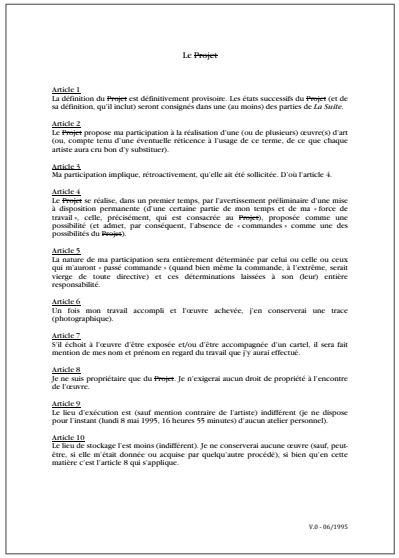
Sébastien Hoëltzener



La Suite
Récit, Ensba, coll. Traces n° 27
Imprimé, 80 p.,13,5 x 20,5 cm

Vous êtes ici
Cadre et carte, 49 x 35 cm (coll. privée).

Les Aventures de Monsieur Alphonse Veugle, amateur d'art
Texte pour Catherine Melin, Le 19, Montbéliard
Imprimé, 2 p., 21 x 29,7 cm


Le ~~Projet~~

Article 1
La définition du ~~Projet~~ est définitivement provisoire. Les états successifs du ~~Projet~~ (et de sa définition, qu'il inclut) seront consignés dans une (au moins) des parties de *La Suite*.

Article 2
Le ~~Projet~~ propose ma participation à la réalisation d'une (ou de plusieurs) œuvre(s) d'art (ou, compte tenu d'une éventuelle réticence à l'usage de ce terme, de ce que chaque artiste aura cru bon d'y substituer).

Article 3
Ma participation implique, rétroactivement, qu'elle ait été sollicitée. D'où l'article 4.

Article 4
Le ~~Projet~~ se réalise, dans un premier temps, par l'avertissement préliminaire d'une mise à disposition permanente (d'une certaine partie de mon temps et de ma « force de travail », celle, précisément, qui est consacrée au ~~Projet~~), proposée comme une possibilité (et admet, par conséquent, l'absence de « commandes » comme une des possibilités du ~~Projet~~).

Article 5
La nature de ma participation sera entièrement déterminée par celui ou celle ou ceux qui m'auront « passé commande » (quand bien même la commande, à l'extrême, serait vierge de toute directive) et ces déterminations laissées à son (leur) entière responsabilité.

Article 6
Un fois mon travail accompli et l'œuvre achevée, j'en conserverai une trace (photographique).

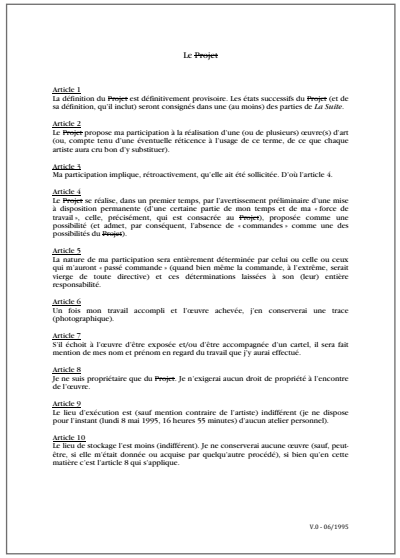
Article 7
S'il échoit à l'œuvre d'être exposée et/ou d'être accompagnée d'un cartel, il sera fait mention de mes nom et prénom en regard du travail que j'y aurai effectué.

Article 8
Je ne suis propriétaire que du ~~Projet~~. Je n'exigerai aucun droit de propriété à l'encontre de l'œuvre.

Article 9
Le lieu d'exécution est (sauf mention contraire de l'artiste) indifférent (je ne dispose pour l'instant (lundi 8 mai 1995, 16 heures 55 minutes) d'aucun atelier personnel).

Article 10
Le lieu de stockage l'est moins (indifférent). Je ne conserverai aucune œuvre (sauf, peut-être, si elle m'était donnée ou acquise par quelqu'autre procédé), si bien qu'en cette matière c'est l'article 8 qui s'applique.

V.0 - 06/1995


Le ~~Projet~~

Article 1
La définition du ~~Projet~~ est définitivement provisoire. Les états successifs du ~~Projet~~ (et de sa définition, qu'il inclut) seront consignés dans une (au moins) des parties de *La Suite*.

Article 2
Le ~~Projet~~ propose ma participation à la réalisation d'une (ou de plusieurs) œuvre(s) d'art (ou, compte tenu d'une éventuelle réticence à l'usage de ce terme, de ce que chaque artiste aura cru bon d'y substituer).

Article 3
Ma participation implique, rétroactivement, qu'elle ait été sollicitée. D'où l'article 4.

Article 4
Le ~~Projet~~ se réalise, dans un premier temps, par l'avertissement préliminaire d'une mise à disposition permanente (d'une certaine partie de mon temps et de ma « force de travail », celle, précisément, qui est consacrée au ~~Projet~~), proposée comme une possibilité (et admet, par conséquent, l'absence de « commandes » comme une des possibilités du ~~Projet~~).

Article 5
La nature de ma participation sera entièrement déterminée par celui ou celle ou ceux qui m'auront « passé commande » (quand bien même la commande, à l'extrême, serait vierge de toute directive) et ces déterminations laissées à son (leur) entière responsabilité.

Article 6
Un fois mon travail accompli et l'œuvre achevée, j'en conserverai une trace (photographique).

Article 7
S'il échoit à l'œuvre d'être exposée et/ou d'être accompagnée d'un cartel, il sera fait mention de mes nom et prénom en regard du travail que j'y aurai effectué.

Article 8
Je ne suis propriétaire que du ~~Projet~~. Je n'exigerai aucun droit de propriété à l'encontre de l'œuvre.

Article 9
Le lieu d'exécution est (sauf mention contraire de l'artiste) indifférent (je ne dispose pour l'instant (lundi 8 mai 1995, 16 heures 55 minutes) d'aucun atelier personnel).

Article 10
Le lieu de stockage l'est moins (indifférent). Je ne conserverai aucune œuvre (sauf, peut-être, si elle m'était donnée ou acquise par quelqu'autre procédé), si bien qu'en cette matière c'est l'article 8 qui s'applique.

V.0 - 06/1995

~~Le Projet~~ (v. 0 et v.1)
2 fichiers numériques, 21 x 29,7 cm

TENTATIVE DE DESCRIPTION NÉGATIVE DE LA PEINTURE DE VINCENT GASSIN EN CENT PROPOSITIONS

Tentative de description négative de la peinture de Vincent Gassin en cent propositions*
Texte pour Vincent Gassin,
Galerie Véronique Smagghe, Paris
Tirage photo, 21 x 29,7 cm

* écrit sous le pseudonyme d'Alphonse Veugle

Impasse des roses*
Texte pour l'exposition posthume Richard Baquié, Ensba
Imprimé, 2p., 10,5 x 15 cm

Erithacus rubecula ou le Retour de l'oiseau bagué*
Texte pour Stephen Maas, *Le Petit Chailloux*, MAAC Fresnes
Imprimé, 2p., 21 x 29,7 cm

« *Le grand charme de cette réflexion réside dans la connaissance suivante : le monde de ces êtres est fini et cependant sans bornes.* » (1)

La tête d'un rapace ou le mufle d'un autre animal souvent multiplié ailleurs par de nombreux traits noirs ou sépia méticuleux dessinant plusieurs corps fragmentés se superposent à des objets étranges et des personnages curieux de sorte que chaque image devient complexe et sa beauté presque incompréhensible.

Ailleurs, de nombreux corps dessinant des objets incompréhensibles et presque noirs deviennent un bel animal méticuleux, mais multiplié par le mufle d'un étrange rapace, et chaque personnage se superpose à des traits complexes, de sorte qu'une curieuse tête sépia fragmente souvent plusieurs autres images.

Chaque trait, souvent incompréhensible mais noir et beau, superpose aux têtes démultipliées de plusieurs personnages un curieux sépia complexe, fragmentant ailleurs le mufle d'un animal-objet, de sorte que de nombreux rapaces dessinent d'étranges images méticuleuses et deviennent presque d'autres corps.

Un objet complexe multiplie par ailleurs les incompréhensibles têtes des personnages, de sorte qu'un animal aux mufles nombreux devient beau, mais superposé à l'image de chaque rapace (qui n'est autre qu'un corps dessiné de plusieurs traits sépia méticuleux, souvent étranges et fragmentés, curieux, presque noirs).

Mais d'autres images fragmentent presque méticuleusement chaque tête. De beaux objets se superposent à des traits complexes. Ailleurs un animal devient corps noir. De sorte que plusieurs rapaces, incompréhensiblement mufles, se multiplient en dessinant de nombreux personnages sépia, souvent étranges ou curieux.

Têtes noires ou sépia, rapaces méticuleux, mufles fragmentés, corps multipliés, objets incompréhensibles, traits presque étranges, animaux complexes, personnages souvent nombreux dessinant à plusieurs, mais superposant chaque image aux autres, de sorte que, curieusement, leur beauté vient d'ailleurs.

Un rapace étrange, une tête au mufle complexe, un noir devenu presque sépia, des animaux incompréhensibles et plusieurs curieux personnages dessinent un corps multiple, fragmenté, où chaque objet est une image méticuleuse, aux traits nombreux mais souvent autres, de sorte qu'*ailleurs* et *beau* se superposent.

Alphonse Veugle

(1) Albert Einstein, La Relativité, trad. Maurice Solovine, 1956, Gauthier-Villars, reprint Petite Bibliothèque Payot, 1990, p. 127.

__*
Texte pour Catherine Melin, *Traits révélateurs*,
Le Crédac, Ivry
Imprimé, 1 p., 21 x 27 cm

__*
Texte pour Arnaud Vasseux, Festival
de la nouvelle danse d'Uzès
Imprimé, 1 p.,10,5 x 29,7 cm

* écrit sous le pseudonyme d'Alphonse Veugle

Richard BAQUIÉ
1952-1996

Le nom du sculpteur Richard Baquié est presque toujours associé à l'image d'un « bricoleur sensoriel » et sentimental ; en même temps, son œuvre évoque un ensemble d'objets, d'assemblages, de machines et de dispositifs au caractère « poétique et narratif » construits à partir de matériaux de récupération. Fidèle à l'artiste comme à l'œuvre, ce portrait manque pourtant l'essentiel, c'est-à-dire cela même qui ne fait pas craindre à Michel Enrici d'affirmer, à l'occasion de l'exposition *d'Amore mio* en 1985 à Marseille : « Richard Baquié a organisé le 16 décembre à l'Arca un espace cathartique. La dramaturgie autant que la sculpture étaient présentes ce soir-là et ce que nous avons vu tenait du miracle. [...] Ce ne

« Amore mio » (Plymouth Sud), 1985. Assemblage, métaux, goudron, béton. 144 cm × 195 cm × 170 cm. Musée d'Art contemporain, Marseille.

449

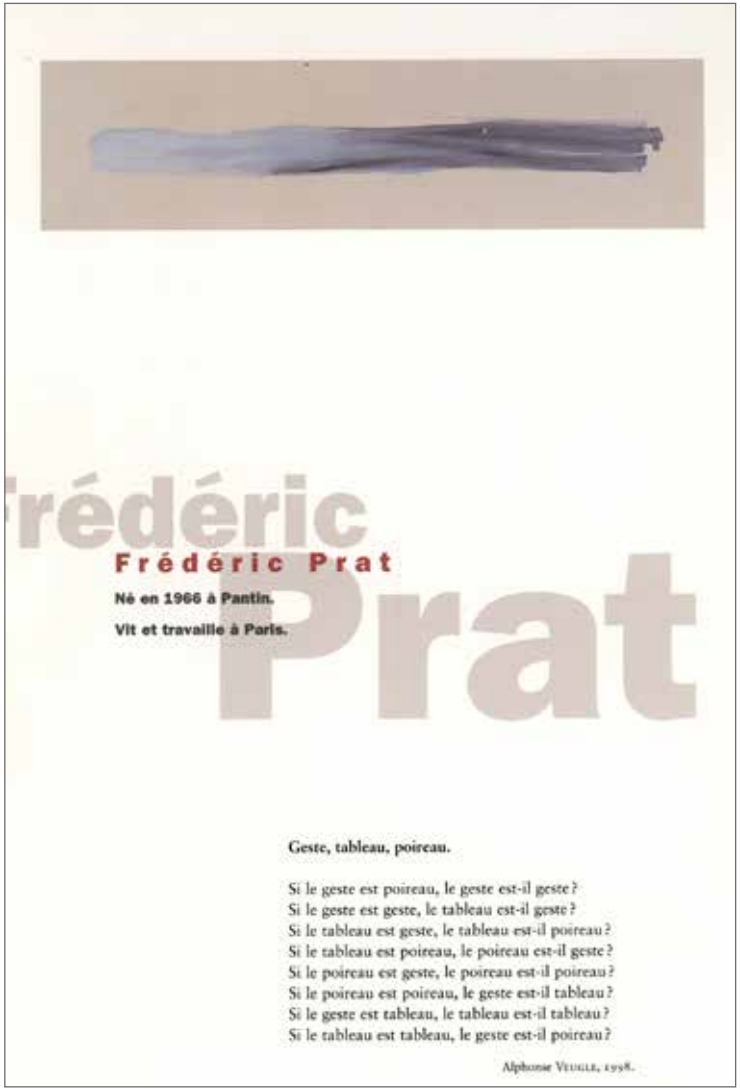
pouvait être la sculpture que nous aimons mais plutôt la somme des récits qu'elle mettait en branle et la cohorte de sensations qui les accompagnait. »
Les sculptures de Baquié sont toutes le lieu éminent d'une rencontre. En chacune d'elles se croisent et se répondent l'hypothèse d'une histoire, le souvenir d'une aventure ou le rêve d'un projet, l'évidence de la solitude et du désir, celle du temps passé, le pouvoir donné aux mots et aux objets de (re)construire un monde. Il ne s'agit plus de produire des objets mais de conjoindre l'espace physique et matériel de la sculpture à la réalité d'un espace mental où, ainsi que plusieurs dessins le proclament, « l'errance est fondatrice ».
Œuvre capitale et paradigmatique, *Amore mio* est une voiture découpée, éclatée en quatre parties (*Plymouth Sud, Nord, Est* et *Ouest*) : à l'est, la vitre de la portière gauche simule une immense roue en forme de carrousel où défile à toute vitesse la séquence d'un accident, ponctuée par un éclairage stroboscopique ; à l'ouest, l'autre portière donne sur une flèche façonnée en tôle d'aluminium et recouverte de givre ; un long conduit métallique draine l'air qu'un ventilateur pousse vers le coffre, au nord, où le chaînement d'un programme radiophonique se confond avec des voix enregistrées à Marseille ; au sud, sur le capot, l'eau chaude d'un réservoir s'écoule à l'intérieur des lettres du titre de l'œuvre, *Amore mio*, gravé dans un bloc de béton. *Plymouth* est difficilement assignable aux ordres généraux de la sculpture ou de l'installation : l'œuvre devient le support *parcourable* d'une expérience émotionnelle inédite.
Rien ou peu à voir, donc, avec le nouveau réalisme, ni même avec *l'Experiment in Art and Technology* de Robert Rauschenberg.
Le monde de Richard Baquié n'est ni d'abord ni seulement celui de l'art, vis-à-vis duquel il prendra d'ailleurs ses distances quand, en 1987, l'exposition à Beaubourg d'un avion découpé lui garantira une réputation dangereusement définitive. Le monde que son œuvre cristallise s'imprègne de son passé (Richard Baquié fut chauffeur de poids lourds, soudeur, moniteur d'auto-école avant d'intégrer les Beaux-Arts de Luminy), d'un échange permanent avec d'autres disciplines (sa dernière œuvre, *Tôt ou tard*, un cube en verre brisé, fut en 1995 le lieu d'une représentation unique impliquant metteur en scène, compositeur, acteurs et cameraman), de son affection lucide et jamais démentie pour Marseille, sa ville natale, où sa vie croisait des visages et des cultures multiples, les voyages et l'histoire, la misère et le soleil, la proximité du lointain, l'effervescence quotidienne mêlée au désespoir.
C'est dans ce rapport critique vis-à-vis de la sculpture et de la culture qu'il faut comprendre la prédilection de Richard Baquié pour les décharges urbaines et les moyens de transport, pour le recyclage d'objets et de matériaux quotidiens, pauvres et usagés (*Sensation du vent*, 1983, est formée d'une série d'avions-baudruches fabriqués avec des sacs en plastique ; ses *Armes*, 1984, sont faites de boîtes de conserve), pour les constructions brutales et fragiles, pour les mécanismes de fortune qui combinent l'électricité, l'eau, la glace, le son, le mouvement, la chaleur, l'air et la lumière.
En 1991, sept ans après sa première exposition personnelle chez Éric Fabre, la Fondation Cartier à Jouy-en-Josas a présenté une large rétrospective de sa production. Ce fut pour Baquié l'occasion d'une mise au point : « Il y a toujours un réel écart entre ce que je veux dire et ce que j'arrive à faire. Je suis toujours déçu. Je travaille sur et avec cette déception. » L'exposition s'intitulait d'ailleurs *Constats d'échec*. Un ensemble de sculptures plus sobres, ainsi que de nombreux dessins, présentés au Carré d'art à Nîmes en 1990 sous le titre *Morphogène*, tentaient déjà d'effacer une matérialité jugée, a posteriori, excessive.
Mais la déception, comme risque et comme condition, n'est-elle pas présente depuis toujours au sein d'une œuvre qui peut écrire, dans le plâtre, le mot « passion » en lettres d'eau (*Passion oubliée*, 1984) ou, dans l'espace d'une pièce, « le temps de rien » en majuscules métalliques de plusieurs mètres de hauteur (*Sans titre*, 1985), qui affirme ailleurs que « nulle part est un endroit » (*Sans titre*, 1989) ou note, sur un petit bout de papier : « Que reste-t-il de ce que l'on a pensé et non dit ? ».
Reste, comme l'a dit Richard Baquié : « Le souvenir de certains jours d'hiver où la chaleur des corps recouvre de buée les vitres de la voiture. [...] Écrire du bout des doigts ce que l'on ne dit pas. Une réalité oubliée. Le temps d'aimer. »

Alphonse VEUGLE

Bibliographie

Constats d'échec, catal. expos., Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1991 ; M. ENRICI, « Richard Baquié, un Léonard post-moderne », in *Cahiers de l'Arca*, n° 6, Marseille, 1985.

Richard Baquié*
Texte pour « Vies et Portraits », *Universalia 1997*
Imprimé, 21 x 29,7 cm



Geste, tableau, poireau*
Texte pour Frédéric Prat, *L'Abstraction et ses territoires*,
Musée du Château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard
Imprimé, 24 x 32 cm

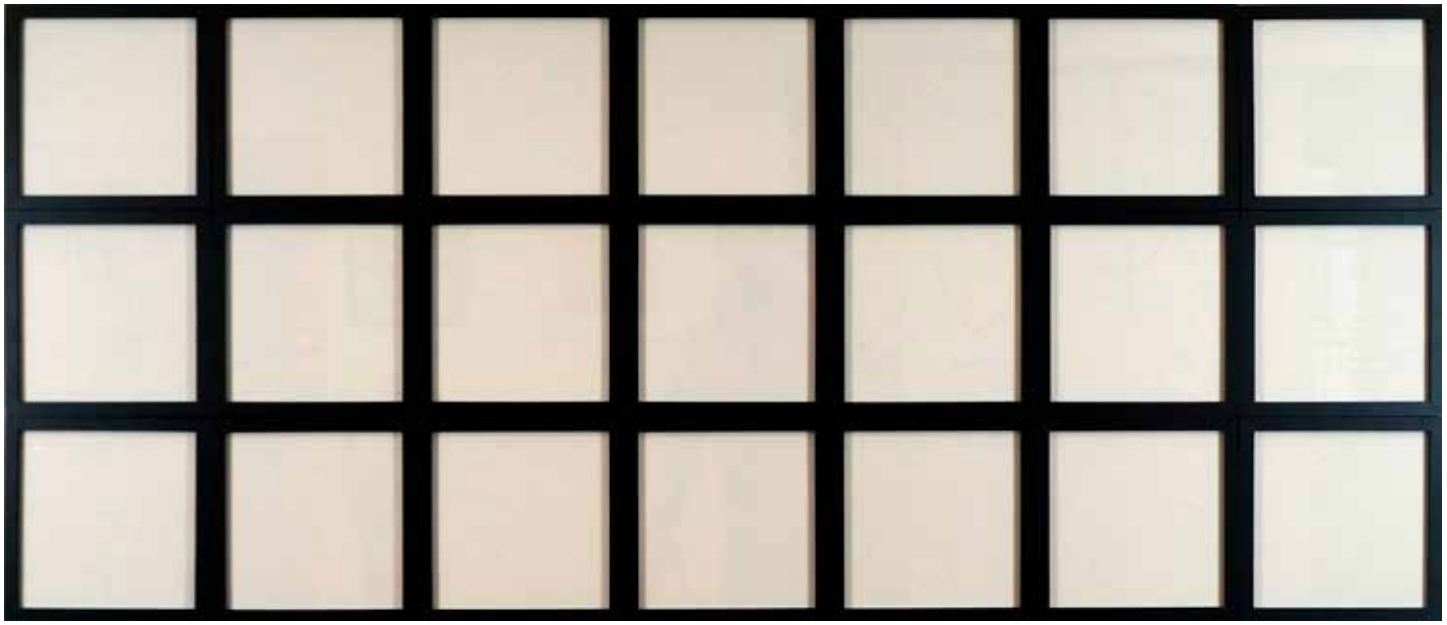
* écrit sous le pseudonyme d'Alphonse Veugle

2008

Prolégomènes à toute œuvre future, 1
Vitrine (Où, lieu d'exposition pour l'art actuel, Marseille)
Stylo feutre sur verre, dimensions variables

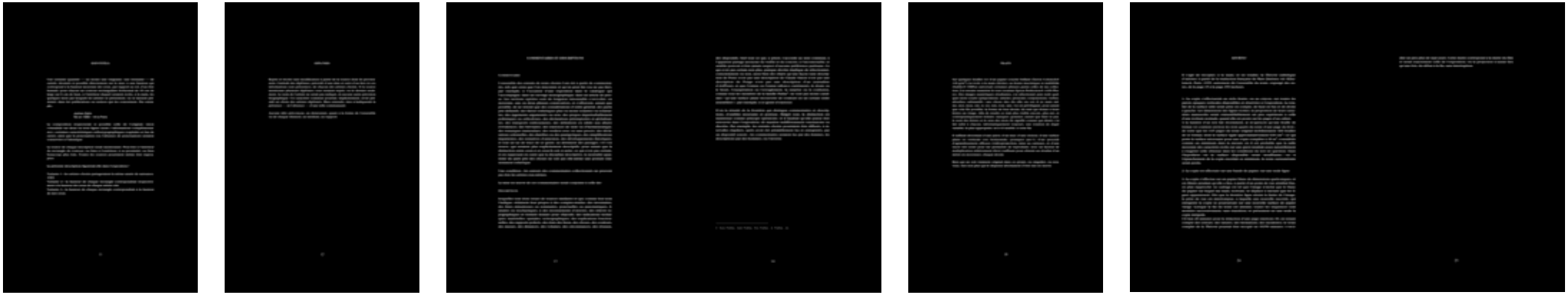
2009

Femmes d'Alger dans leur appartement
Techniques mixtes sur toile, 16 x 22 cm + 14 x 22 cm + 18 x 22 cm



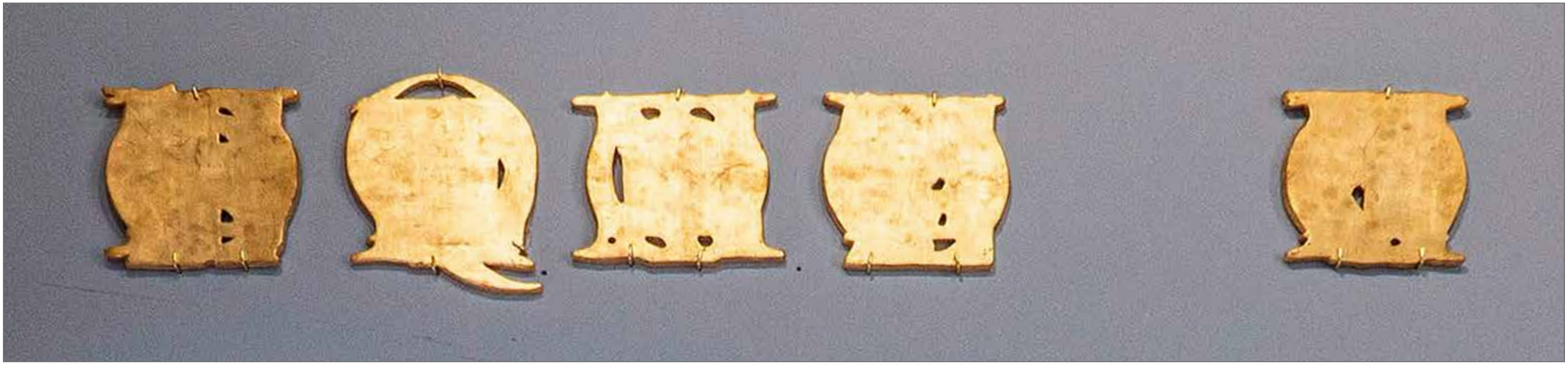
Des ans ont mon tout mais si moi je suis il vu du sol une chose en soi est elle même
*[2021 - Étoile bleue, Tours]**
21 cadres 22 x 22 cm, papier découpé
Formes issues des mots manuscrits ci-dessus.

* les années ajoutées entre crochets correpondent à l'année de réalisation (souvent à l'occasion d'une exposition) d'un projet resté en suspens.



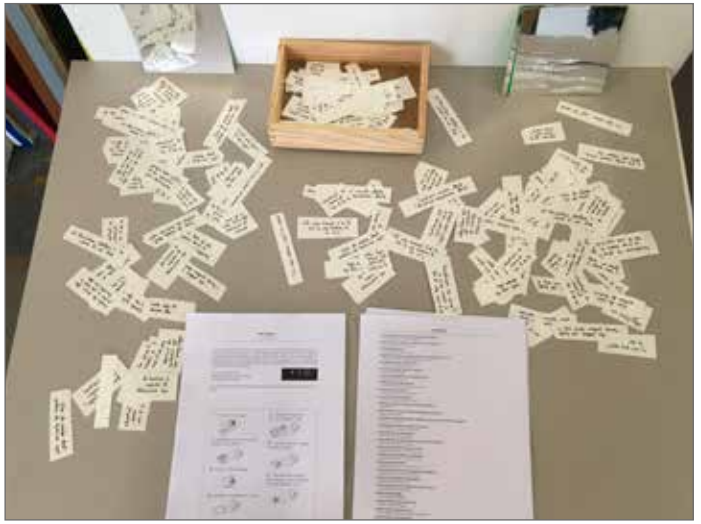
Projets flous et négatifs *[extrait]*
Tirage photo sur plexi, 7 éléments 15 x 22,5 cm + 2 éléments 30 x 20 cm

Descriptifs de projets non réalisés, transformés en images, lesquelles sont ensuite floutées et passées en négatif.



Monogrammes *[2020 - Eternal Gallery, Tours]*
Terre cuite, feuille d'or, 6 éléments, 20 x 20 cm environ

Compiler une liste d'artistes qui partagent avec moi la même année de naissance. Superposer les lettres de leur nom (en capitales) et prénom (en bas de casse). Confectionner en argile la forme résultante, la cuire, la recouvrir de feuille d'or.



Lv 19-28 *[2020 - Portes ouvertes des ateliers de Montreuil, atelier F. Prat]*
Décalcomanies, dimensions variables. Contributions visibles sur https://public.joomeo.com/users/FredGuzda/albums/5fa856e972d24

Choisir et extraire des phrases ou portions de phrases d'ouvrages divers. Les écrire, à la main, sur une, deux ou trois lignes. Imprimer chaque extrait sur un papier spécial, permettant son transfert sur la peau. Chaque visiteur est invité à s'en saisir, se tatouer lui-même, et poster une photo du résultat sur un site dédié.

Cahier des mots inconnus *[2021]*
En ligne et publié dans *Laura* n° 33

Composition d'un long poème dont les vers (8001 prévus) sont tous issus d'extraits de lecture ayant tous la particularité de comporter un ou plusieurs mots dont j'ignorais le sens, ou que j'avais oublié. Les seules modifications concernent la cohérence des accords grammaticaux et la ponctuation.

https://prolegomenes.fredguzda.com/textes/cmi.htm

Chroniques pneumatiques
En ligne, 4 séquences audio

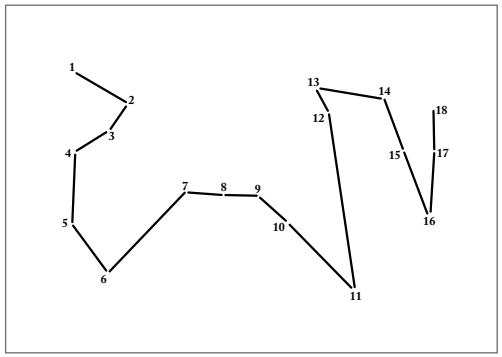
Enregistrements audio de chroniques radiophoniques, auxquelles il a été systématiquement soustrait tout élément de langage articulé intelligible, de sorte que ne sont plus audibles que borborygmes et respirations.

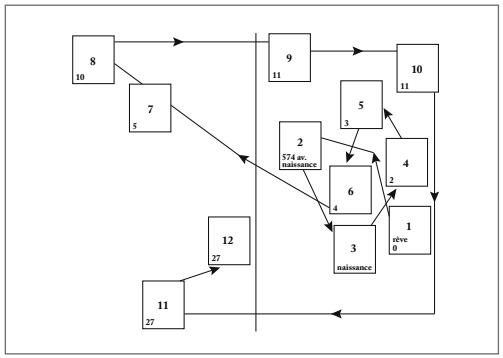
https://prolegomenes.fredguzda.com/images/cp.htm

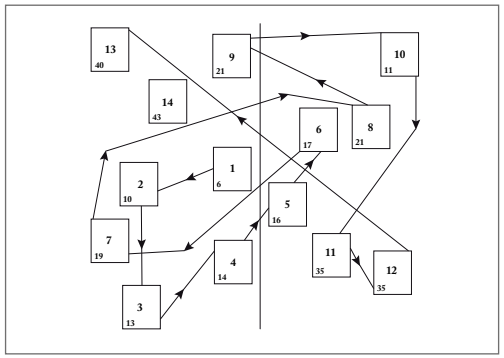
Les Mots ne sont pas de ce monde
En ligne, 20 séquences audio

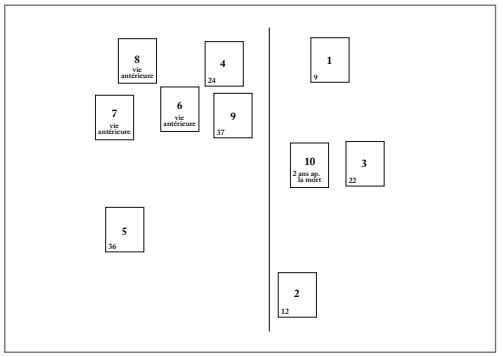
Lecture, par des voix synthétiques issues des logiciels Acapela, Cepstral, Kali et SitePal, de la phrase « les mots ne sont pas de ce monde » (Hugo von Hofmannsthal, lettre à Edgar Karg du 18 juillet 1895, in *Les mots ne sont pas de ce monde. Lettres à un officier de marine*).

https://prolegomenes.fredguzda.com/images/mots.htm









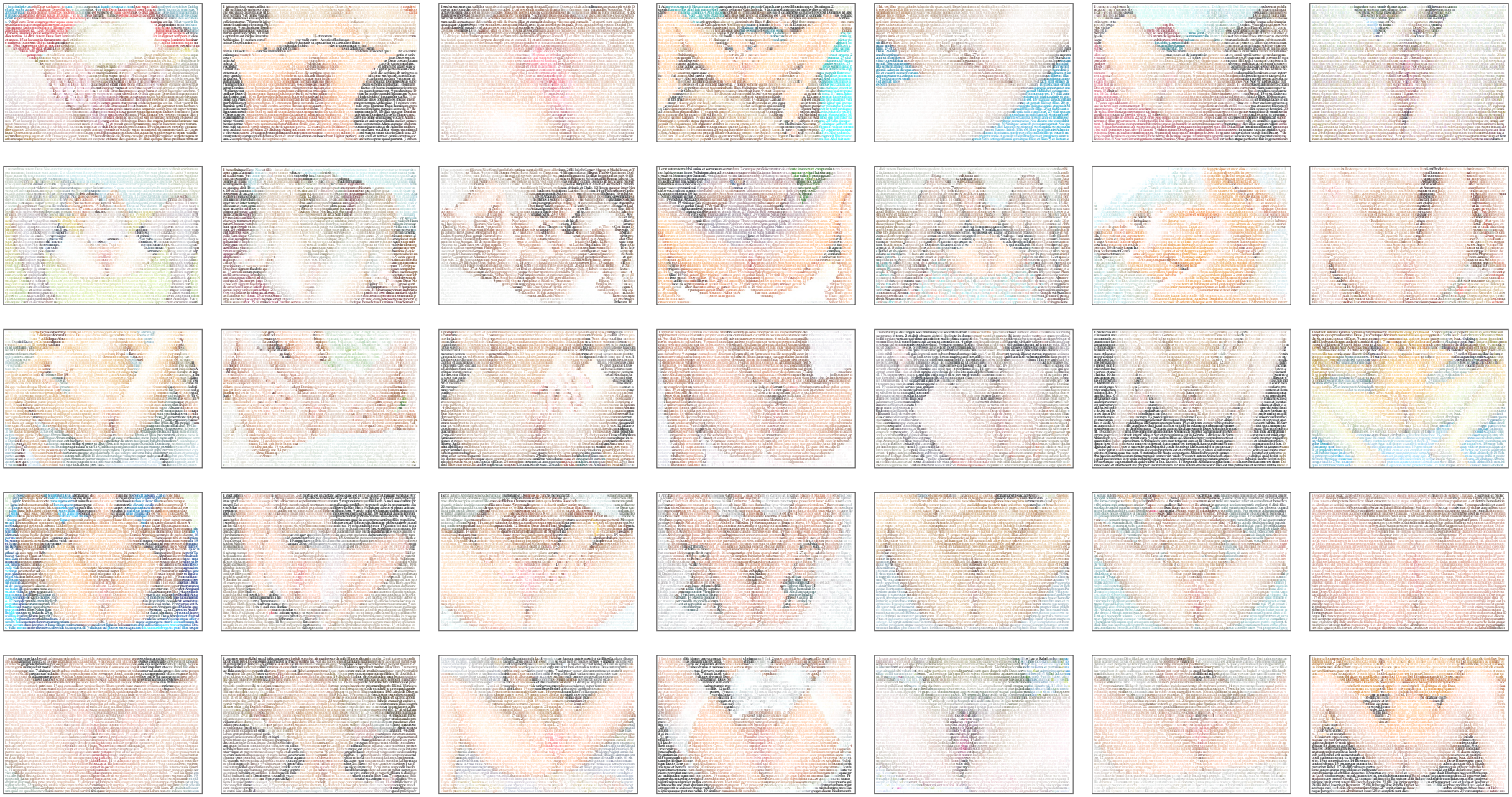
L'Art en théorie

4 fichiers numériques, techniques mixtes, dimensions variables

Source : Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Folio Essais, 2009.

Une investigation soigneuse des opacités du signifiant

Livret imprimé, coll. Poïein n° 86, 34 p.,14 x 14 cm

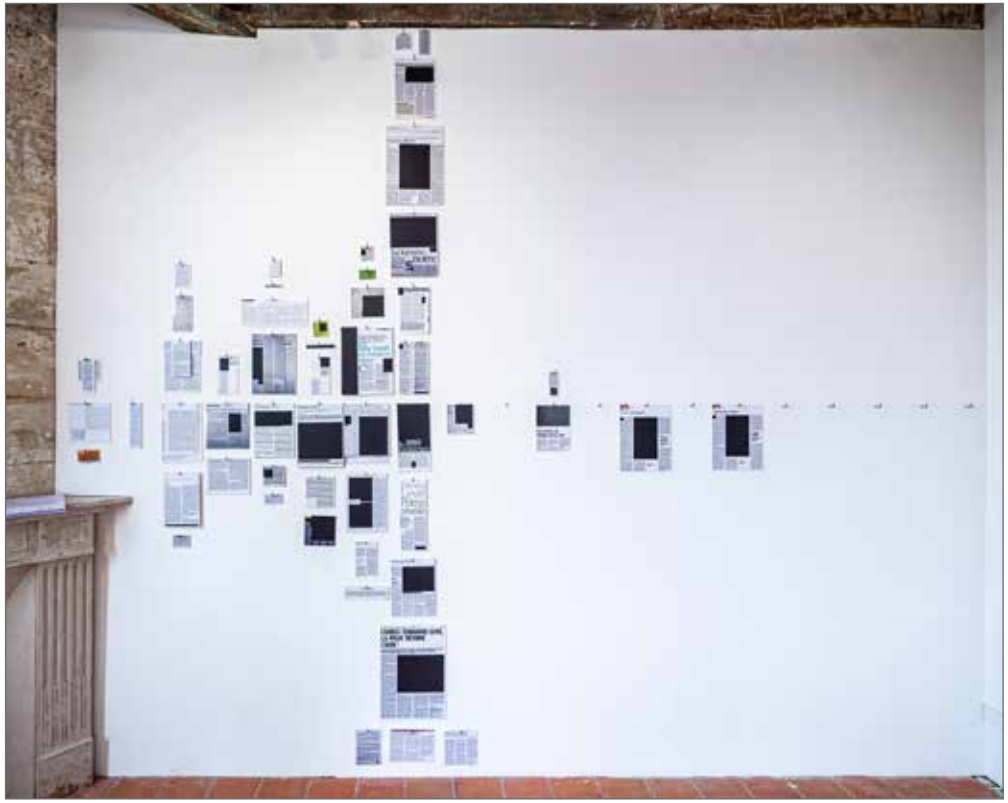


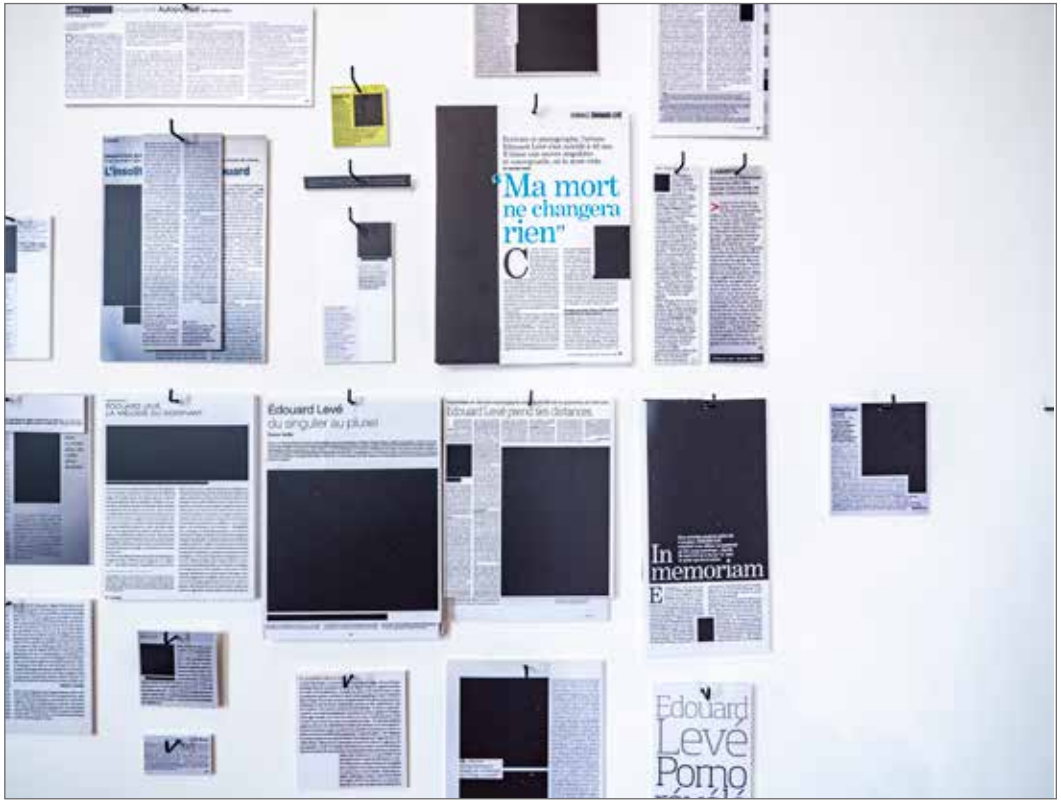
L'origine du monde *[sélection, chap. 1 à 35]*
50 fichiers numériques

Source : *Genèse* (Vulgate, édition de Stuttgart), chapitres 1 à 50, photos issues d'internet. Logiciel Textorizer développé par Max Froumentin.

L'origine du monde *[chapitre 1, détail]*

L'origine du monde *[2023 - Édition pour Waouh!, Lavitrine, Limoges, 2023]*
21,5 x 15,5 cm, 50 ex.





Édouard Levé *[2020 - Eternal Gallery, Tours]*
Impressions sur plexi, dimensions variables (photos © V. Royer)

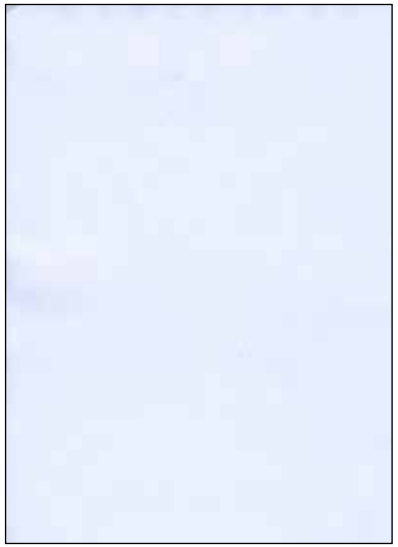
Faire le récolement de tous les publications écrites consacrées à Édouard Levé. Les reproduire telles quelles, à l'échelle. Ne conserver que le texte. Mettre en forme un ensemble inventorié par année de publication.

Intention(n)alité(s)
Texte, en ligne, 18 p., 21 x 29,7 cm

Commentaires sur la notion d'intention chez Elisabeth Anscombe (*L'intention*, 1957) et Michael Baxandall (*Formes de l'intention*, 1985).

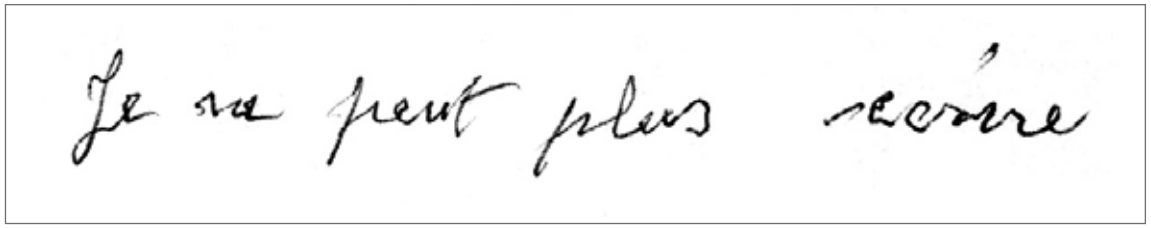
Le Chef-d'œuvre inconnu *[2020 -Eternal Gallery, Tours]*
128 feuilles A4 plastifiées, mécanisme classeur 4 anneaux

Compilation de l'ensemble des réponses négatives et des absences de réponse (représentée par une feuille vierge) à un projet soumis à 64 centres d'art publics et à 64 galeries privées.



Ad patres *[Photos 2 et 3 : 2020 - Eternal Gallery, Tours, 2020]*
Peinture en bombe, mousse végétale, dimensions variables

Graffitis réalisés à partir de locutions latines antiques — [Sine] anticipatio mentis (Francis Bacon, *Novum Organum, Praefatio II*) ; Quare vis loqui, audire non vis ? (Saint Augustin, *Commentaire du psaume 139, en collaboration avec J. Diacre*) ; Quod hoc malum est, in quo mali natura cessat ? (Tertullien, *Ad nationes, Livre I, chap. I, I, 10*). Graf & photo 1 : R. Lœuillet.



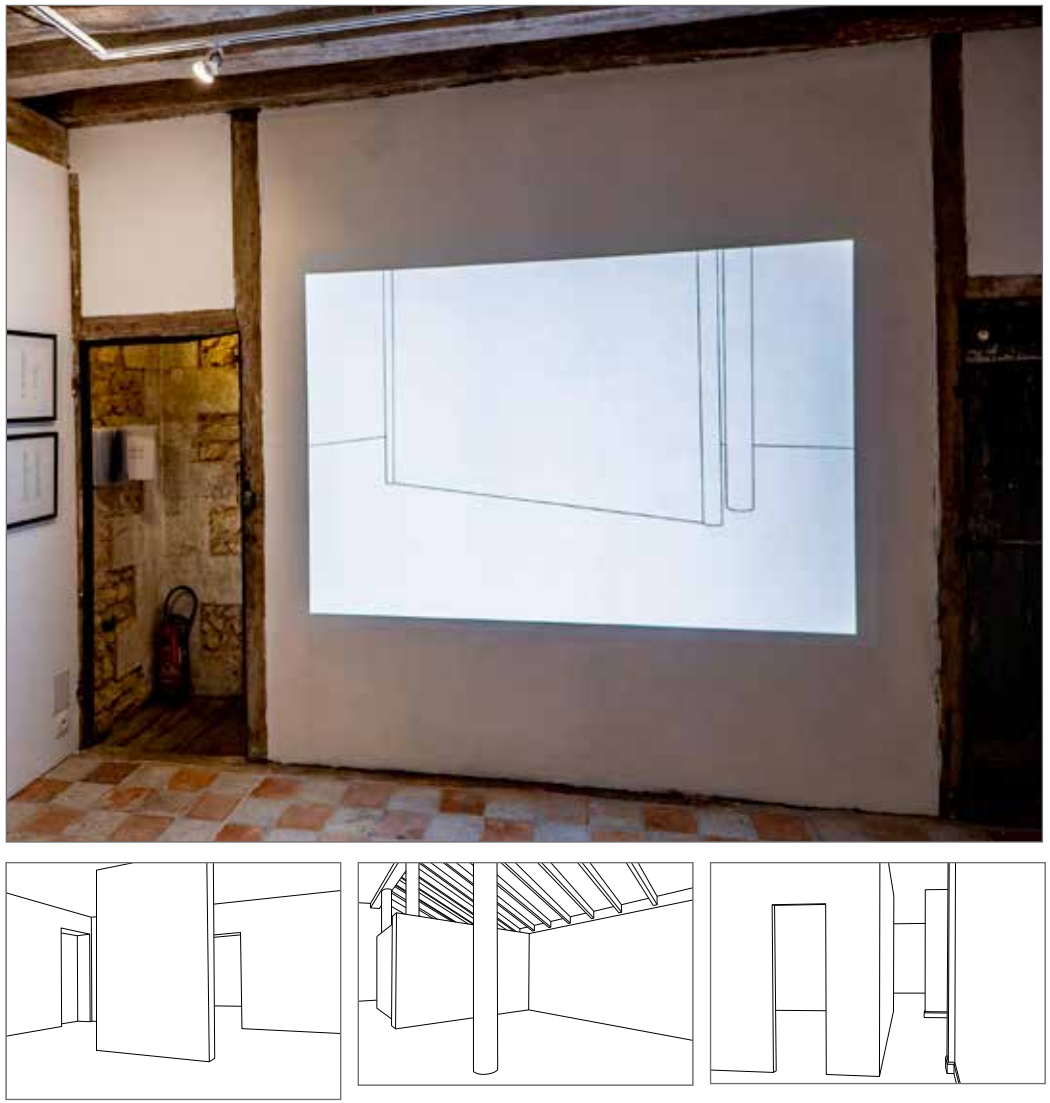
Paulette
Fichier numérique, techniques mixtes, dimensions variables

Extrait d'une lettre de ma grand-mère paternelle, à 84 ans.

Guzda Verb List *[2020]*
Encre sur papier, 8 x 2 feuilles, 25.4 x 20.3 cm chacune (coll. privée, photos © J.-M. Dutour)

« En 1967 et en 1968, j'ai écrit une liste de verbes comme moyen d'appliquer des actions diverses à des matériaux quelconques. Rouler, plier, courber, raccourcir, raboter, déchirer, tailler, fendre, couper, trancher… Le langage structurait mes activités en relation avec des matériaux qui occupaient la même fonction que des verbes transitifs. » Richard Serra, *Écrits et Entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990.

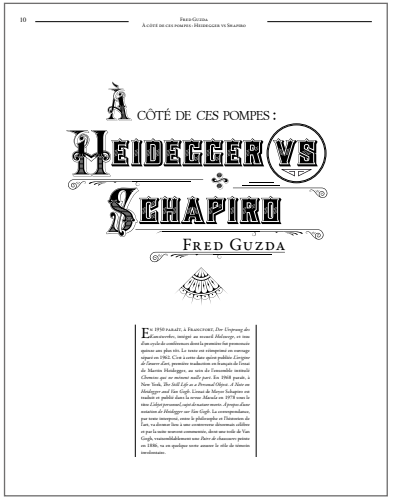
Réécrire à la main la liste de Serra, en lui faisant subir plusieurs modifications successives (traduction en français, synonymes, antonymes, verbes suivant et précédent dans l'ordre du dictionnaire, etc…).



Rien ni personne *[extrait ; 2020 - Eternal Gallery, Tours]*
19 dessins vectoriels, diaporama, dimensions variables (photo © V. Royer)

Dessins numériques de lieux d'exposition vides.

Acuité visuelle
Impression sur plexi, 60 x 90 cm
Source : Gaétan Picon, *Bernanos, l'impatiente joie [L'identité remarquable, Orléans]*



Heidegger vs Schapiro : à côté de ces pompes
Revue *Laura* n° 14, imprimé, 8 p, 25 x 32 cm

Non-propre
Revue *Laura* n° 12, imprimé, 6 p., 25 x 32 cm

Lucien Clergue
Texte, en ligne, 2 p., 21 x 29,7 cm

Séminaire Interface, Sorbonne.

Le Fantôme d'Orozco *[2020 - Rad'art, chez Franck Gourdien, Port-Louis]*
Impressions numériques, cadre, planches, tréteaux

Source : Centre Georges Pompidou, exposition Gabriel Orozco (15/09/2010 > 3/01/2011).

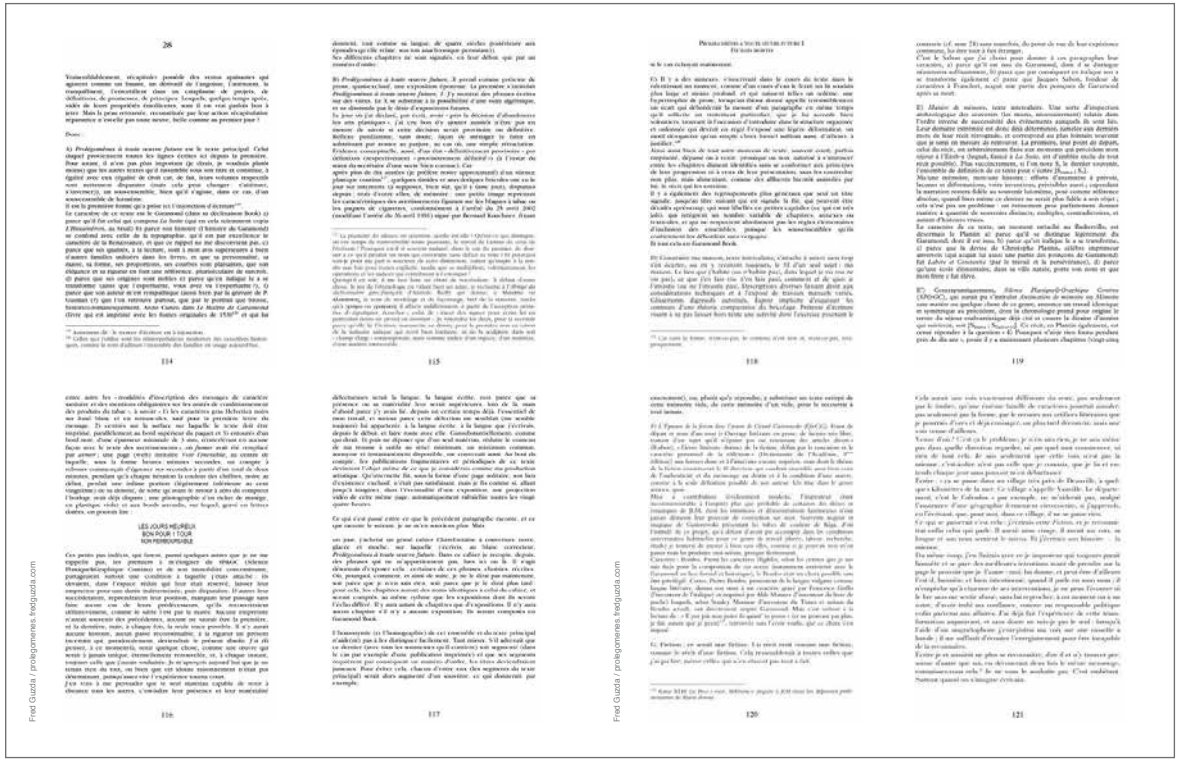
Jiménez droit dans les yeux
Séquences vidéo, dimensions variables

Repérer tous les moments où Marc Jiménez, au cours d'un entretien, regarde son interlocuteur hors champ, et remplacer l'espace occupé par ses yeux, sur l'image vidéo, par une surface blanche.

André Rouillé
Texte, en ligne, 2 p., 21 x 29,7 cm

Séminaire Interface, Sorbonne.

Prolégomènes à toute œuvre future : Feuilles mortes
Texte, en ligne, 149 p., 21 x 29,7 cm + revue *Laura* n° 7 et 8, 8p.
(extraits) 25 x 32 cm.



Kader Attia
Texte, en ligne, 2 p., 21 x 29,7 cm

Séminaire Interface, Sorbonne.

Faire (et) voir
Texte, en ligne, 90 p., 21 x 29,7 cm

Mémoire de master.

Michel Verjux encore vert
Texte, en ligne, 2 p., 21 x 29,7 cm

Colloque *La Critique, art et théorie*, Centre Saint-Charles, Paris.

Les Trois Mots

En ligne, dimensions variables

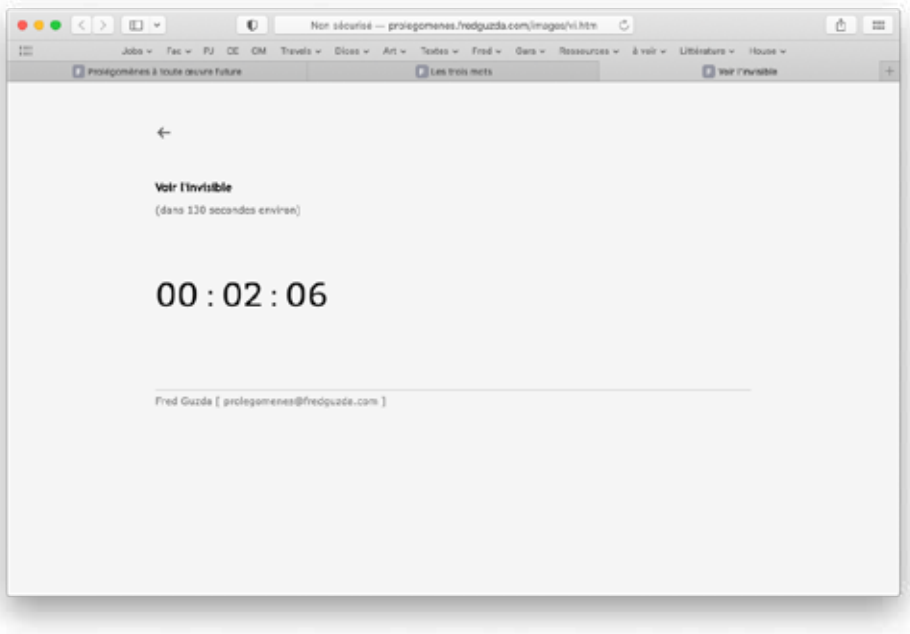
Les trois mots que cette œuvre présente sont choisis aléatoirement, à chaque visite, parmi ceux qui composent la base de mots qui lui est associée. Chacun peut s'il le souhaite alimenter cette base dans la limite de trois mots par visiteur.
cf. Ferdinand Kürnberger : « et tout ce que l'on sait, qu'on n'a pas seulement entendu comme un bruissement ou un grondement, se laisse dire en trois mots. », cité par Ludwig Wittgenstein en exergue du *Tractatus logico-philosophicus*.

https://prolegomenes.fredguzda.com/images/3mots.php

Construire ma maison

Photos numériques (© F. Curriez), dimensions variables

Projet pour l'instant sans forme ni contenu, réduit à sa seule intention : projet d'un projet…
Stimulé par la découverte, non loin de chez moi, d'une maison dont l'accès a été condamné par l'obstruction de toutes ses ouvertures (portes, fenêtres) au moyen de parpaings, reconstituant une paroi aux endroits où les murs en étaient dépourvus, aboutissant à ce résultat singulier : une maison faite pour ne pas être habitée.



Voir l'invisible
En ligne, dimensions variables

https://prolegomenes.fredguzda.com/images/vi.htm

Guzdas
Techniques mixtes, dimensions variables

Compiler le plus grand nombre d'informations (textes, images) sur les individus, vivants au moment de la compilation, portant le même patronyme que moi.
Mettre en page les informations recueillies, sur un support papier dont la forme et les dimensions seraient déterminées par celles du contenu.

Eric van Hove - V12 Laraki
Texte, en ligne, dimensions variables

Commentaire sur l'exposition éponyme au CCC, Tours (22 Juin > 25 Août 2013).
https://www.paris-art.com/v12-laraki-2/

Anne-Valérie Gasc - Decazeville - 2012.08.01 - 11:00:00
Texte, en ligne, 2p., 21 x 29,7 cm

Commentaire sur l'exposition éponyme au CCC, Tours (21 juin > 25 août 2013).

Qu'est-ce qu'un artiste (bis) ?
Texte, en ligne, dimensions variables

https://aaar.fr/revue/article/quest-ce-quun-artiste-bis-par-fred-guzda/

Qu'est-ce qu'une œuvre ?
Texte, en ligne, dimensions variables

https://aaar.fr/revue/article/quest-ce-quune-oeuvre-fred-guzda/

Lecteurs

22 photos numériques (© S. Frémont), format de destination : affichage Decaux 120 x 176 cm, 2 photos publiées dans *Laura* n° 17, 25 x 32 cm

Rien à dire

Séquences vidéo, dimensions variables

Enregistrer une série de journaux télévisés ayant la particularité d'êtres présentés par deux journalistes (*cf*. BFMTV).
Ne conserver que les séquences pendant lesquelles les deux journalistes sont à l'écran et s'adressent au téléspectateur.
Rendre invisible celle ou celui qui parle, au moment où elle/il parle, pendant toute la durée de son discours, à l'aide d'un masque noir superposé à l'image, ne laissant apparaître que celle/celui qui ne dit rien.

ÉTUDES

FRED GUZDA

Sur la faculté de (ne pas) juger

Tout art en effet suppose des règles sur le fondement desquelles un produit est tout d'abord représenté comme possible.
Kant, *Critique de la faculté de juger.*

Tant qu'une œuvre d'art n'est pas là, personne n'a la moindre notion de sa possibilité.
Lettre de Goethe à Schiller du 6 janvier 1798.

Contrairement à ce que son titre pourrait laisser supposer, il ne s'agit pas ici de proposer une recension globale de la *Troisième Critique*, mais plutôt de tenter d'en dégager quelques paradoxes, en revenant sur certaines des caractéristiques qui font ou qui pourraient faire du jugement, aujourd'hui, la figure ultime et nécessaire de la relation esthétique, et de la faculté de juger la modalité première de cette relation.

Revenir en particulier sur le *sensus communis* qui est notamment défini au § 40 de la *Critique de la faculté de juger* comme

> une faculté de juger qui dans sa réflexion tient compte du mode de représentation de tout autre homme, afin […] d'échapper à l'illusion résultant de conditions subjectives et particulières pouvant aisément être tenues pour objectives […]. C'est là ce qui est obtenu en comparant son jugement au jugement des autres, qui sont en fait moins des jugements réels que des jugements possibles et en se mettant à la place de tout autre, tandis que l'en fait abstraction des bornes, qui de manière contingente sont propres à notre faculté de juger ; on y parvient en écartant autant que possible ce qui dans l'état représentatif est matière, c'est-à-dire sensation, et en prêtant uniquement attention aux caractéristiques formelles de sa représentation ou de son état représentatif.

À première vue, on peut douter du fait que l'ensemble de ces opérations corresponde à l'exercice le plus immédiatement naturel du jugement, et donc le plus majoritairement partagé. Kant en reconnaît d'ailleurs aussitôt le caractère artificiel, mais ajoute que celui-ci redevient naturel « lorsque l'on recherche un jugement qui doit servir de règle universelle ».

Sur la faculté de (ne pas) juger
Texte, *Nouvelle revue d'esthétique* n° 18,
en ligne, 9 p., 21 x 29,7 cm

L'art conceptuel n'existe pas

« L'art conceptuel, pour moi, correspond aux œuvres dans lesquelles l'idée est prioritaire et la forme matérielle secondaire, mineure, éphémère, pauvre, modeste et/ou "dématérialisée"/1. ».

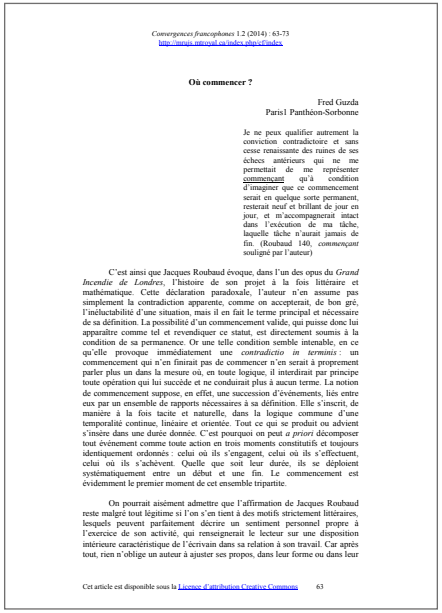
En 1973, Lucy Lippard publie la première chronique d'envergure qui recense, année par année, un ensemble choisi de textes, d'œuvres et de documents divers qui dessinent le panorama d'une activité singulière d'artistes offrant, selon elle, un « regard lucide sur ce que la place de l'art comme l'art lui-même étaient supposés être/2. ». Parmi eux, une majorité de ceux que l'histoire récente de l'art reconnaît aujourd'hui comme artistes conceptuels « officiels » (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, les protagonistes d'Art & Language, etc.) en côtoient certains que cette même histoire a préféré ranger ailleurs (Robert Smithson, Mario Merz, etc.)/3. Pour autant, un tel compendium répond à une perspective globale dont la définition liminaire de Lippard permet de donner l'orientation et la mesure/4. Même Benjamin Buchloh, qui constate à son tour l'impossibilité d'établir historiquement les fondations d'un mouvement cohérent et homogène, en donne malgré tout un aperçu spécifique : « inhérente à l'art conceptuel était la proposition consistant à substituer une définition linguistique (l'œuvre en tant que proposition analytique) à l'objet d'une expérience spatiale et sensible, ce qui constituait l'assaut le plus lourd de conséquences contre la visualité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution/5 ». Nous ne reviendrons pas ici sur l'ambition pour les œuvres conceptuelles d'offrir une alternative à leur recyclage par le marché de l'art/6, ni sur la question de savoir si elles y sont parvenues (on sait que Lucy Lippard clôt son ouvrage sur l'échec de ce projet). Mais, assumant à notre tour la possibilité d'une convergence théorique et la thèse d'un ou de plusieurs fils directeurs, nous souhaiterions plutôt nous interroger sur les caractéristiques principales de l'« Art as idea », mêlées en proportion variable selon le parti pris des commentateurs ou des artistes (qui sont bien souvent leurs propres théoriciens), à

/1 Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. vii. Nous traduisons.

/2 *Ibid.*

/3 Certains rapprochements se trouvant même contredits par les artistes concernés ; l'intégration, par exemple, de Richard Serra (*Splashing*, p. 63 sq.) au corpus conceptuel est d'avance disqualifié par Joseph Kosuth dans « Art after Philosophy », *Studio International*, 1969, trad. fr. « L'Art après la philosophie », dans Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie 1900-2000/ Galerie de Poche, 1990), p. 468. Celle de Daniel Buren (*Visible Recto Verso Painting*, p. 246 sq.) était aussi contestée par l'intéressé (*cf.* sa « mise en garde » publiée dans le catalogue de l'exposition *Konzeption/Conception*, Städtische Museum, Leverkusen, 1969, reprise dans Christian Schlatter, *op. cit.*, p. 410-419).

L'Art conceptuel n'existe pas
Texte, revue *Marges* n°18, mprimé,
11 p., 15 x 21 cm



Convergences francophones 1.2 (2014) : 63-73
http://mrgfs.mtroyal.ca/index.php/cf/index

Où commencer ?

Fred Guzda
Paris1 Panthéon-Sorbonne

Je ne peux qualifier autrement la conviction contradictoire et sans cesse renaissante des ruines de ses échecs antérieurs qui ne me permettait de me représenter commençant qu'à condition d'imaginer que ce commencement serait en quelque sorte permanent, resterait neuf et brillant de jour en jour, et m'accompagnerait intact dans l'exécution de ma tâche, laquelle tâche n'aurait jamais de fin. (Roubaud 140, *commençant* souligné par l'auteur)

C'est ainsi que Jacques Roubaud évoque, dans l'un des opus du *Grand Incendie de Londres*, l'histoire de son projet à la fois littéraire et mathématique. Cette déclaration paradoxale, l'auteur n'en assume pas simplement la contradiction apparente, comme on accepterait, de bon gré, l'inéluctabilité d'une situation, mais il en fait le terme principal et nécessaire de sa définition. La possibilité d'un commencement valide, qui puisse donc lui apparaître comme tel et revendiquer ce statut, est directement soumis à la condition de sa permanence. Or une telle condition semble intenable, en ce qu'elle provoque immédiatement une *contradictio in terminis* : un commencement qui n'en finirait pas de commencer n'en serait à proprement parler plus un dans la mesure où, en toute logique, il interdirait par principe toute opération qui lui succède et ne conduirait plus à aucun terme. La notion de commencement suppose, en effet, une succession d'événements, liés entre eux par un ensemble de rapports nécessaires à sa définition. Elle s'inscrit, de manière à la fois tacite et naturelle, dans la logique commune d'une temporalité continue, linéaire et orientée. Tout ce qui se produit ou advient s'insère dans une durée donnée. C'est pourquoi on peut *a priori* décomposer tout événement comme toute action en trois moments constitutifs et toujours identiquement ordonnés : celui où ils s'engagent, celui où ils s'effectuent, celui où ils s'achèvent. Quelle que soit leur durée, ils se déploient systématiquement entre un début et une fin. Le commencement est évidemment le premier moment de cet ensemble tripartite.

On pourrait aisément admettre que l'affirmation de Jacques Roubaud reste malgré tout légitime si l'on s'en tient à des motifs strictement littéraires, lesquels peuvent parfaitement décrire un sentiment personnel propre à l'exercice de son activité, qui renseignerait le lecteur sur une disposition intérieure caractéristique de l'écrivain dans sa relation à son travail. Car après tout, rien n'oblige un auteur à ajuster ses propos, dans leur forme ou dans leur

Cet article est disponible sous la License d'attribution Creative Commons

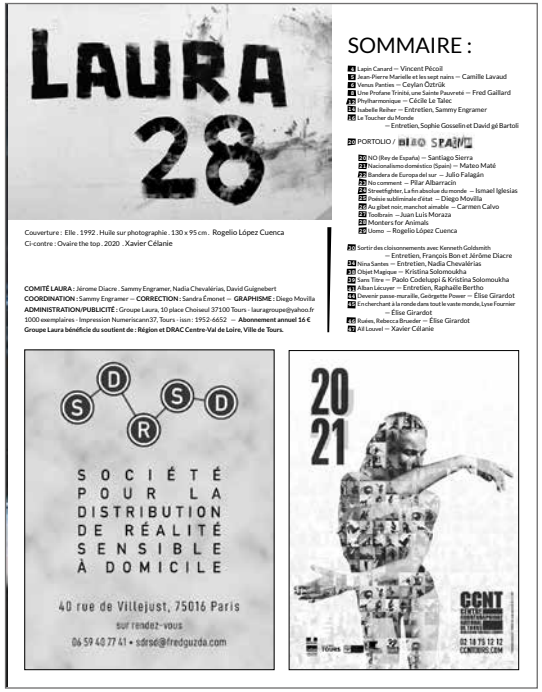
Où commencer ?
Texte, revue *Convergences Francophones* n° 1.2, en ligne, 11 p.,
21 x 29,7 cm

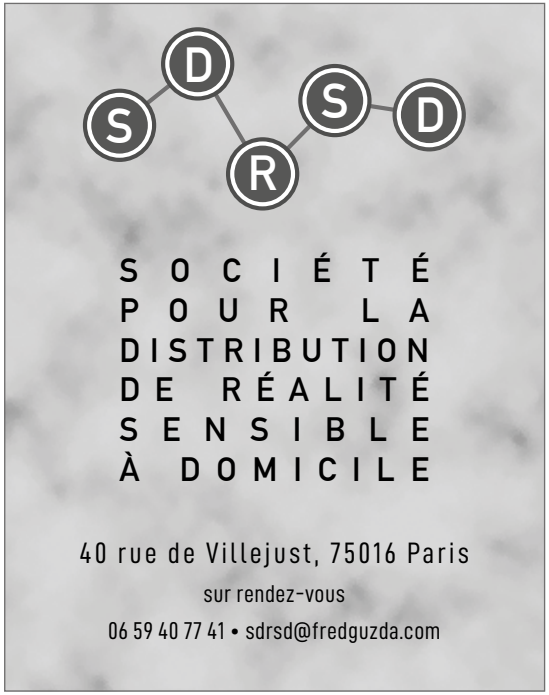
Manifestes
Techniques mixtes, dimensions variables

Travailler à partir de textes caractéristiques du l'histoire de l'art du XXe siècle : les manifestes.
En faire la recension, puis en choisir quelques-uns.
Leur faire subir des variations, des métamorphoses, des adaptations. Par exemple, mélanger le Manifeste du Futurisme avec celui du Surréalisme, en alternant une phrase sur deux. Ou ne garder, en récrivant celui des Nouveaux Réalistes, que les signes de ponctuation.
Quelle forme donner au résultat de ces opérations ?

Without Result. Productive Action and Producing Action
Texte, en ligne, 6 p., 21 x 29,7 cm

Colloque *"You were not expected to do this". On the dynamics of production*, Haus der Universität, Düsseldorf





SDRSD *[2020]*
Encart presse, revue *Laura* n° 28
Impression offset, 11 x 14 mm

> « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. […] Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile. » (Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », 1928)

Concevoir et réaliser l'identité visuelle de cette société (charte graphique, logo, papier à en-tête et cartes de visite, etc.).

De la possibilité du tableau
Texte pour Frédéric Prat
En ligne, dimensions variables

Mauvais œil

Fred Guzda

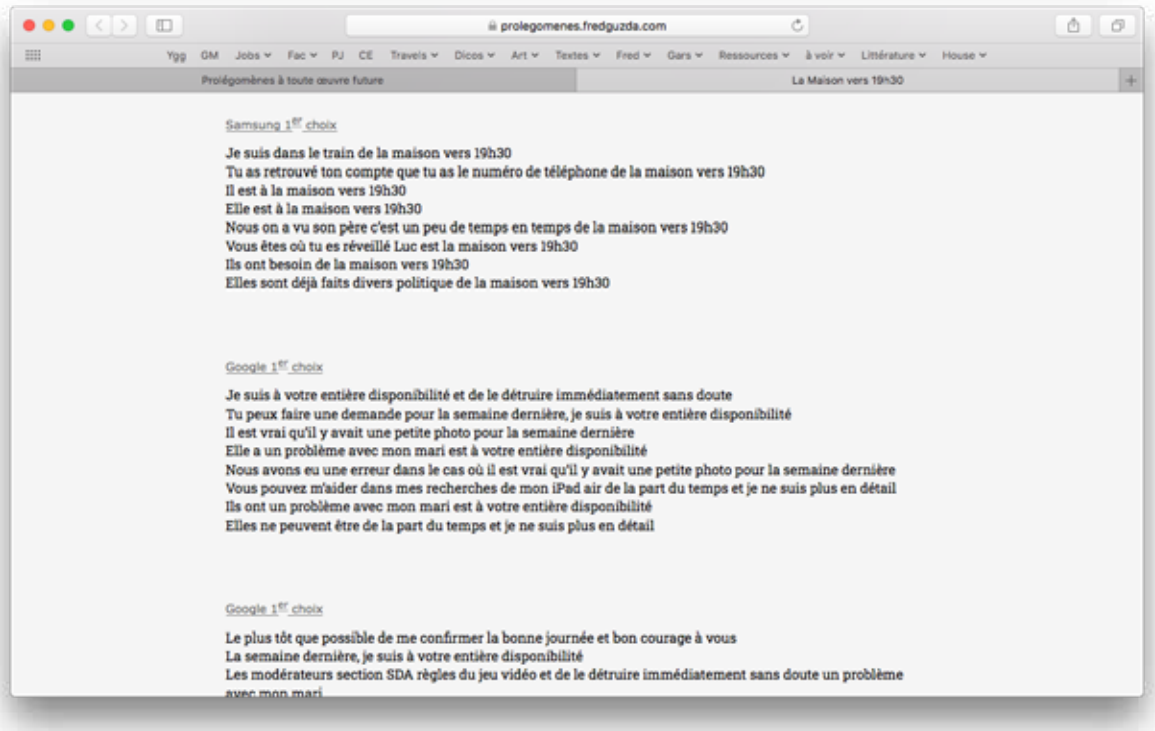
Il n'y a rien d'original à affirmer que le trompe-l'œil partage son histoire et sa généalogie avec celles de la peinture. Parmi les nombreux mythes qui traversent l'antiquité de cette dernière, l'anecdote la plus célèbre et la plus explicite en la matière est sans doute celle que rapporte Pline l'Ancien au Livre XXXV de son *Histoire naturelle* :

> [Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demande qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis.

On sait également que le trompe-l'œil fut particulièrement prisé au XVII[e] siècle, au point de devenir un genre voire un sous-genre de la représentation picturale, déployant ses artifices sur les plafonds ou les murs des bâtiments dont il prolonge illusoirement la perspective, comme sur de nombreux tableaux dont il semble, un moment, tromper la surface. Au XV[e] siècle déjà, Petrus Christus dépose une mouche peinte sur le cadre – peint lui aussi – figurant l'avant-plan du *Portrait d'un Chartreux* (1446, Metropolitan Museum of Art, New York). Une autre mouche flamande stationne sur le *Portrait d'une femme de la famille Hofer* (vers 1470, anonyme, National Gallery, Londres), posée sur sa coiffe et vue de dessus, comme si elle était sur le tableau lui-même. Qu'il s'agisse encore d'œuvres comme la *Nature morte aux lettres et à la plume* (1658, Vaillant Wallerand, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), assemblage d'objets épistolaires retenus sur une planche par un ruban (tous peints), ou du fameux *Dos d'un tableau* de Cornelis Norbertus Gysbrechts (vers 1670, Statens Museum for Kunst, Copenhague) que le titre dispense de commentaire decriptif, chacune de ces images partage avec les autres le même point commun: elle joue, si l'on peut dire, sur deux tableaux. Elle assure d'une part la fonction transitive de toute représentation, à savoir désigner un objet (un chartreux, une femme, des lettres, une plume, l'envers d'un tableau) auquel il est fait référence par mimétisme, mais aussi – et c'est en cela que les trompe-l'œil comme ceux évoqués à l'instant forment, à l'intérieur du champ de la miméis picturale, un groupe si particulier qu'il mérite l'attention – faire retour sur cette représentation en désignant en même temps le moyen par lequel elle s'opère. Faire retour, qu'est-ce à dire ? Que l'ensemble des procédés que l'image met

15

Mauvais œil
Texte, revue *Specimen* n° 8
Imprimé, 4 p., 21 x 29,7 cm



La Maison vers 19 h 30 *[2021]*
Poèmes de smartphone
Techniques mixtes, dimensions variables
Composition de plusieurs poèmes à l'aide des fonctions de saisie prédictive des claviers des téléphones portables. Chaque poème est lui-même composé de la façon suivante :

1. Le premier mot de chaque vers est saisi manuellement, dans l'ordre normal des pronoms personnels (je, tu, il, etc…)
2. Le second mot est l'un des trois mots suggérés par l'algorithme de saisie prédictive du clavier utilisé (« Samsung » ou « iPhone »… pour les claviers des marques éponymes)
3. « 1er choix » indique que parmi ces trois mots c'est le premier qui est systématiquement choisi, « 2nd choix » le second, etc…
4. le troisième mot suit le même principe, et ainsi de suite, pour chaque vers, jusqu'à obtenir un triolet sans rime
5. la même opération est répétée, pour composer un nouveau poème (sizain sans rime), à partir de la liste des articles définis et indéfinis (le, la les, un, une, des)
6. la décision d'interrompre ou non le vers m'appartient, et ne relève d'aucune modalité particulière

Sentences *[2020]*
Acrylique sur toile, 40 x 50 cm

1. S'emparer de sentences ou déclarations fameuses de l'histoire de la théorie de l'art. Leur donner forme en les composant sur un fond uni. Ne pas hésiter à utiliser des couleurs criardes et des polices de caractère fantaisistes.
2. Se saisir de concepts, thématiques ou références obligés de l'histoire de l'art (contemporain y compris). Les prendre à partie à l'aide de slogans volontairement injurieux ou grossiers. Les composer sur un fond blanc à l'aide d'une typographie classique ou standard.

LE CONCEPT À L'ŒUVRE

Sur une hypothèse d'Art & Language

Les pratiques, les formes et les revendications propres à ce qu'il est convenu d'appeler l'art conceptuel apparaissent et se développent à la fin des années soixante, c'est-à-dire à la fin d'une décennie marquée, notamment, par l'influence de Clement Greenberg. Ce dernier défend la position suivante : chaque art dispose d'une identité spécifique, spécificité à laquelle il doit réduire son champ d'action pour s'accomplir en tant que tel. Comme on sait, Greenberg reprend explicitement, en la matière, les thèses du *Laocoon* de Lessing[1], thèses qu'il radicalise en les appliquant à l'analyse des moyens et des fins de la peinture, dont le parachèvement est consacré par ce qu'il appelle la « peinture moderniste ». Pour Greenberg, la peinture devient « pure », peut s'imposer et garantir son autonomie dès lors qu'elle concentre son attention sur son médium, sur la planéité de sa surface, sur les propriétés physiques et visuelles qui lui sont exclusives[2]. D'où l'engagement du critique auprès d'un certain nombre d'artistes de l'abstraction américaine d'après-guerre dont le travail répond à ce modèle (Jackson Pollock, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Kenneth Noland, Morris Louis, etc.).

C'est dans ce contexte, celui du modernisme, que vont émerger un certain nombre d'artistes dont les œuvres s'élaborent selon des principes qui s'opposent frontalement à cette doctrine. Il s'agit pour eux, en premier lieu, de contester le formalisme greenbergien et l'esthétique qui lui correspond, c'est-à-dire de remettre en cause la primauté de la nature visuelle des œuvres. Il s'agit ensuite, à l'inverse, de faire de la réflexion théorique sur l'œuvre et sur l'art la première, voire la seule condition des œuvres et de l'art eux-mêmes. On trouve par exemple chez Joseph Kosuth, dans « Art after philosophy », des affirmations qui stipulent qu'« être un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art »[3], que « la définition "la plus pure" de l'art conceptuel [est] la suivante : une recherche des fondements du concept "art" » et que, par conséquent, « la "condition artistique" de l'art se situe à un niveau conceptuel »[4].
Dans ces conditions, le recours au langage en général et l'usage du texte en particulier vont non seulement devenir des moyens de plein droit pour l'activité artistique, mais leur forme même va s'imposer comme la plus appropriée au projet et aux méthodes d'investigation de l'art conceptuel. De ce point de vue, le travail d'Art & Language à ses débuts apparaît comme l'un des plus radicaux, et compte parmi ceux qui développent jusqu'à sa plus extrême limite, à cette époque, l'hypothèse d'une nature conceptuelle de l'art et de la contingence de toute expérience visuelle qui lui est associée.

Art & Language est en fait le nom générique d'un collectif d'artistes, créé en 1968 en Angleterre par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell. La configuration du groupe évoluera au fil des années, pendant lesquelles de nombreux artistes et/ou théoriciens participeront à ses activités. L'historien et critique d'art Charles Harrison, qui, avec Mel Ramsden et Ian Burn, rejoint le groupe en 1971, explique que la dénomination Art & Language « désigne la pratique collective d'une série de gens qui s'était attelée depuis plus d'un an à la réalisation de projets communs »[5].

[1] Dans l'article intitulé, précisément, « Towards a new Laocoön », qui paraît en 1940 dans Partisan Review, Greenberg déclare par exemple que « les arts d'avant-garde ont atteint ces cinquante dernières années une pureté et une réduction radicale de leur champ d'activité uniques dans l'histoire de la culture. Voici donc les arts installés dans la sécurité de leurs frontières "légitimes" », Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoön » trad. fr. Annick Baudoin in Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie, 1900–1990*, Hazan, coll. Essais, Paris, 1997, p. 618.

[2] « Chaque art devait déterminer, à travers les opérations qui lui sont particulières, les effets qui lui sont particuliers et exclusifs. (…) Ainsi, chaque art retournerait à son état "pur", et dans sa "pureté" trouverait la garantie de ses normes de qualité aussi bien que de son indépendance. (…) Les limites qui constituent le médium de la peinture - la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment - étaient traitées par les anciens maîtres comme des facteurs négatifs qui ne pouvaient être pris en compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à tenir ces mêmes limites pour des facteurs positifs dont il faut se préoccuper ouvertement », Clement Greenberg, « La peinture moderniste », trad. fr. Dominique Chateau in *À Propos de « La critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 317-318.

[3] Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », Studio International, 1969, trad. fr. « L'Art après la philosophie » in Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, Paris, 1990, p. 454.

[4] *Ibid.*, p. 465.

[5] *Ibid.*, p. 458. Il n'est pas interdit, bien sûr, de penser qu'au travers de ces déclarations péremptoires se joue également la dispute d'un pouvoir législateur, jusque-là dévolu au critique : la fonction théorique, adossé à la définition même de l'œuvre, n'échoit pas ici à l'artiste comme l'occasion d'un commentaire complémentaire et facultatif sur son travail, mais devient une prérogative qui lui revient comme fondement de son statut.

[6] Charles Harrison, « Art & Language, les 10 premières années » in *Art & Language, Les Peintures*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, p. 10.

_Le Concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'_Art & Language

Texte, *Les Chantiers de la création* n° 9, en ligne + revue *Laura* n° 22, imprimé, 4 p., 25 x 32 cm

in Florence Bancaud (dir.), *L'image trompeuse*,
Coll. « Arts. série Histoire, théorie et pratique des arts »,
Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2016

Pour de faux

Fred Guzda
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Æsthetica-Institut Acte (UMR 8218)

Que l'image puisse être sujette à caution n'est pas nouveau ni étonnant. Le soupçon qu'elle inspirait à Platon avait partie liée avec sa nature même et justifiait que la philosophie, comme on sait, prît ses distances avec ses charmes artificieux. Dans un monde où, d'une part, s'établit sans équivoque le partage de l'intelligible et du sensible selon une hiérarchie qui assure la priorité du premier sur le second et où, d'autre part, le statut de l'image est entièrement fondé sur la doctrine de la *mimesis*, l'image ne fait pas que rendre compte d'un original qu'elle imite, elle est naturellement et immédiatement soumise aussi à la nécessité de lui rendre des comptes. Et cette transaction ne lui est évidemment pas favorable. L'image produite par le peintre ne fait que copier la réalité sensible, laquelle n'est elle-même qu'une copie, une réalité de seconde main par rapport à la réalité supérieure des essences. Comme ces dernières sont la forme même de la nature des choses, l'image est « éloignée de [cette] nature de trois degrés[1] », et du vrai, par conséquent, tout autant. Dans ces conditions, l'image produite par l'homme renvoie à l'art du faux-semblant et de la tromperie, qui ne fait d'ailleurs illusion, même s'il est bon peintre, qu'auprès des enfants et des ignorants. Pour en faire la démonstration, Platon choisit l'exemple curieux d'une image représentant « un cordonnier, un charpentier, ou tout autre artisan », que celui qui maîtrise l'art de l'imitation pourra, auprès de ces spectateurs crédules, faire passer pour son modèle : « ayant représenté un charpentier en le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un

1 Platon, *La République, X. 597e*, trad. fr. Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 362.
« [Socrate] Maintenant, considère ce point : lequel de ces deux buts se propose la peinture relativement à chaque objet : est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?
[Glaucon] De l'apparence.
[Socrate] L'imitation est donc loin du vrai », *ibid., 598b*.

Livreimagestrompeuse.indb 153 08/06/2016 08:59:00

Pour de faux

Texte, *L'Image trompeuse* (dir. Florence Bancaud, Presses Universitaires de Provence)
Imprimé, 9 p., 17 x 22 cm

Appels à rejet [∞]

Impressions sur papier, 21 x 29,7 cm

Notes d'intention en réponse à divers appels à projets, refusés.

« Rejet : TECHNOL. Produit le plus pauvre sortant d'une machine et pouvant éventuellement être réutilisé. […] ARBORIC. Nouvelle pousse produite par la souche, le tronc ou les branches d'une plante ligneuse, le plus souvent à la suite d'un recépage. » (Cnrtl)

Retenir la tension

Texte pour Pierre-Yves Brest

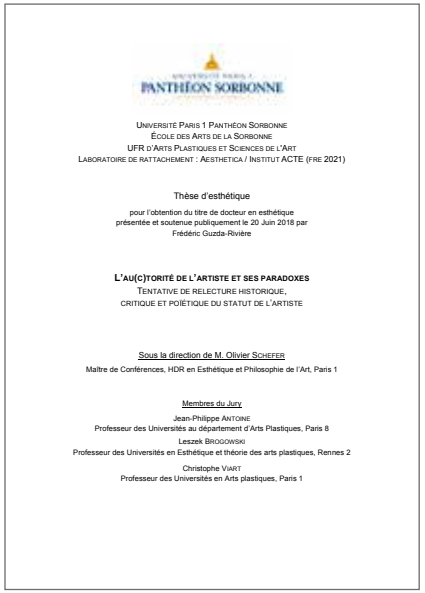
En ligne, 3 p., 21 x 29,7 cm

<https://pierreyvesbrest.fr/fr_FR/texte/retenir-la-tension>

L'Au(c)torité de l'artiste et ses paradoxes

Texte, thèse de doctorat

Imprimé, 387 p., 21 x 29,7 cm



UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
LABORATOIRE DE RATTACHEMENT : AESTHETICA / INSTITUT ACTE (FRE 2021)

Thèse d'esthétique

pour l'obtention du titre de docteur en esthétique
présentée et soutenue publiquement le 20 Juin 2018 par
Frédéric Guzda-Rivière

L'AU(C)TORITÉ DE L'ARTISTE ET SES PARADOXES
TENTATIVE DE RELECTURE HISTORIQUE,
CRITIQUE ET POÏÉTIQUE DU STATUT DE L'ARTISTE

Sous la direction de M. Olivier SCHEFER
Maître de Conférences, HDR en Esthétique et Philosophie de l'Art, Paris 1

Membres du Jury

Jean-Philippe ANTOINE
Professeur des Universités au département d'Arts Plastiques, Paris 8
Leszek BROGOWSKI
Professeur des Universités en Esthétique et théorie des arts plastiques, Rennes 2
Christophe VIART
Professeur des Universités en Arts plastiques, Paris 1

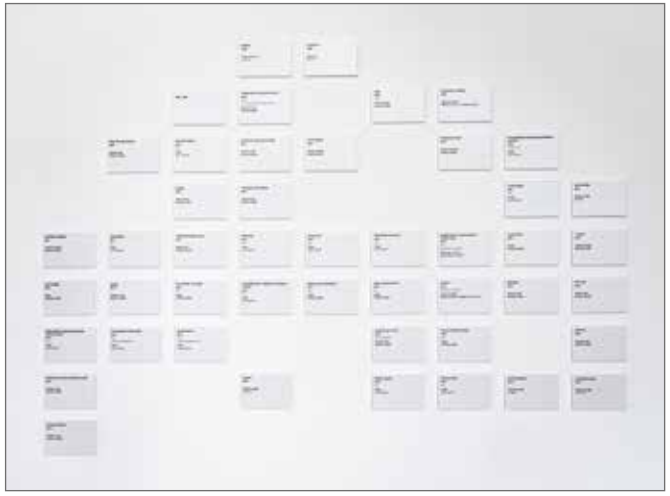
Commun-ismes
Mini-conférence, *Public pool #6*, Théâtre de la Comédie de Reims
En ligne, 3 p., 21 x 29,7 cm

Les Jours heureux
Cadre, feutre et jeton, 71 x 66 cm

Les Grands Moyens
Techniques mixtes, dimensions variables

Un seul mot d'ordre : spectaculaire.

Elle(s)
Photographies sur papier, dimensions variables.



Cartels
Impressions sur plexi, 8,5 x 5,5 cm chaque

Inventaire des œuvres à cette date, à raison d'un cartel par œuvre (photos © V. Royer).

Textes
Publications imprimées, bloc étagère, table, fauteuils ; dimensions variables.

Textes publiés depuis 1995 (photo 1 © V. Royer).

Dessin, Peinture, Scultpure, Installation

Dessin (1-41) *[2021]*
Feutre sur papier, 41 cadres 23 x 31 cm, stylo et tablette

Peinture *[2021]*
Acrylique sur toile, 10 éléments, 60 x 80 cm.

Sculpture
Techniques mixtes, dimensions variables

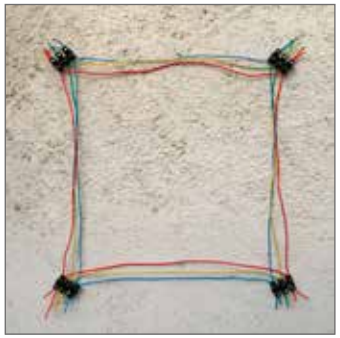
Installation
Techniques mixtes, dimensions variables

L'art comme expérience *[2023]*

Vidéo, 2 mn 17 s, pierre et tablette / Réalisation Sophie Proux.

> « […] toute activité pratique, dans la mesure où elle est intégrée et progresse par son seul désir d'accomplissement, possède une dimension esthétique.
>
> On peut, sur un plan général, illustrer cette assertion, si l'on imagine qu'une pierre qui dévale une colline vit une expérience. L'activité est indéniablement suffisamment "pratique". La pierre part d'un endroit précis et suit une trajectoire, aussi régulière que lui permet le terrain, à destination d'un endroit ou d'un état où elle sera au repos. En outre, postulons, par un effort d'imagination, qu'elle désire ardemment connaître le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre en chemin (paramètres qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où ils ont un impact sur la fin), que ses actions ou ses sentiments par rapport à ces éléments varient selon la fonction d'opposant ou d'adjuvant qu'on leur attribue, et que l'immobilisation finale est reliée à tout ce qui s'est produit auparavant et apparaît comme le point culminant d'un mouvement continu. Alors la pierre vivrait une expérience, et qui plus est, une expérience douée d'une qualité esthétique. »
>
> John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti et *alii*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2010, p. 87.

Faire rouler une pierre sur une colline. Plusieurs fois. Filmer.



Développements durables *[2021-2024]*
Techniques mixtes ; dimensions variables.
1 : *Sans titre*, tubes PVC, colle. 2 : *Sans titre*, tubes cuivre, étain. 3 : *Sans titre*, fourrures, vis. 4 : *Sans titre*, tendeurs, vis. 5 : *Sans titre*, câble électrique, dominos. 6 : *Sans titre*, Fibralith®, tirefonds, rondelles. 7 : *Sans titre*, chutes de carreaux de faïence, Placoplatre®, colle. 8 : *Sans titre*, béton léger fibré et armé. 9 : *Sans titre*, kraft d'emballage, scotch de masquage. 10 : *Sans titre*, flexible de douche, raccord laiton, 11 : *Terres, phase, neutre et satellites*, câble électrique

Et la méfiance, et les espoirs
Techniques mixtes ; dimensions variables.

Titre sans œuvre correspondante (extrait d'une conversation).

Liberté d'excrétions
1et 2 : mouchoir en papier, crotte de nez ;
3 : rognures d'ongles, colle ; 20 x 20 cm.

Le Béton de ta bête
Béton léger fibré Efimix® moulé.
8 x 8 x 115 cm.

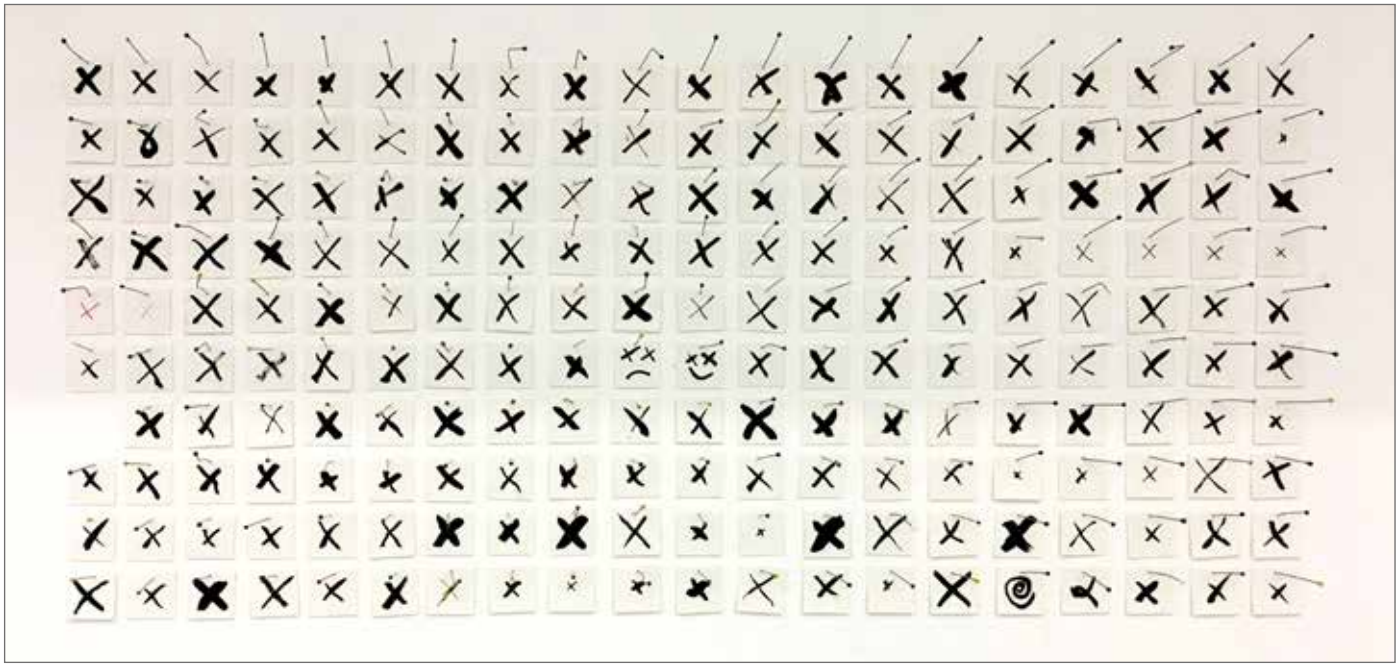
L'artiste, le boulanger et la politique
Revue *Laura* n° 29, imprimé, 4 p., 25 x 32 cm

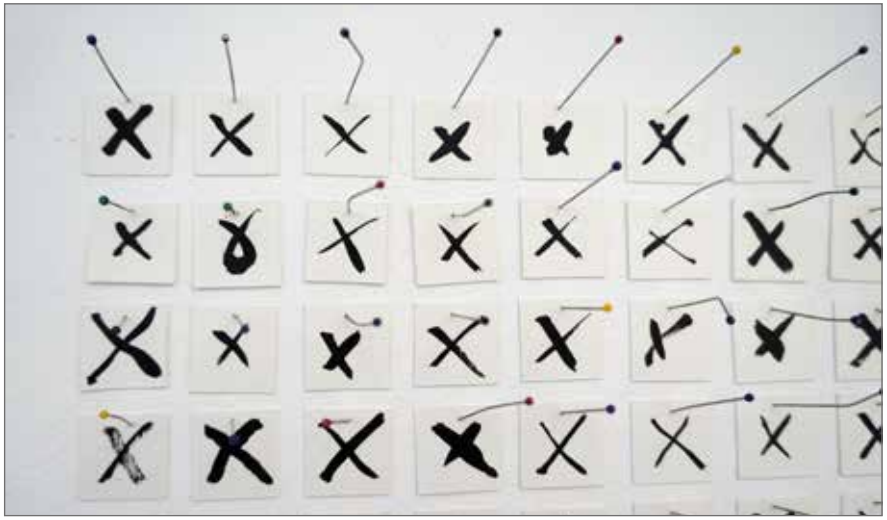
Pierre Ménard
Techniques mixtes ; dimensions variables.

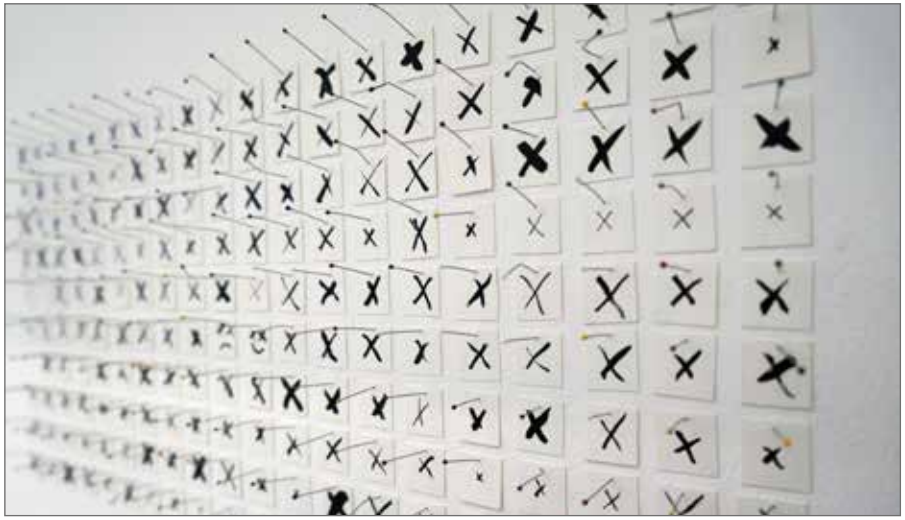
Reproduire à l'identique, et au même endroit, une exposition ayant déjà eu lieu.

La Moule de nos idées
Plâtre armé, alliance ; dimensions variables.

Rien ne se perd, rien ne se crée
Vidéos, 1280 x 720 px. #1 : 5mn 23s ; #2 : 1mn 59s
<https://prolegomenes.fredguzda.com/images/Lavoisier.htm>







Nulla dies sine cruce *[2021]*
Papier, encre de chine et autres, 200 éléments de 2 x 2 cm

Une croix par jour du 31 mai au 16 décembre 2021, durée pendant laquelle j'ai habité un appartement transitoire.

Elle
Mural, collection particulière
Acrylique, 172 x 126 cm

Le fil rouge
Corde polypropylène, 100 m

La loi du genre
Objets divers, dimensions variables

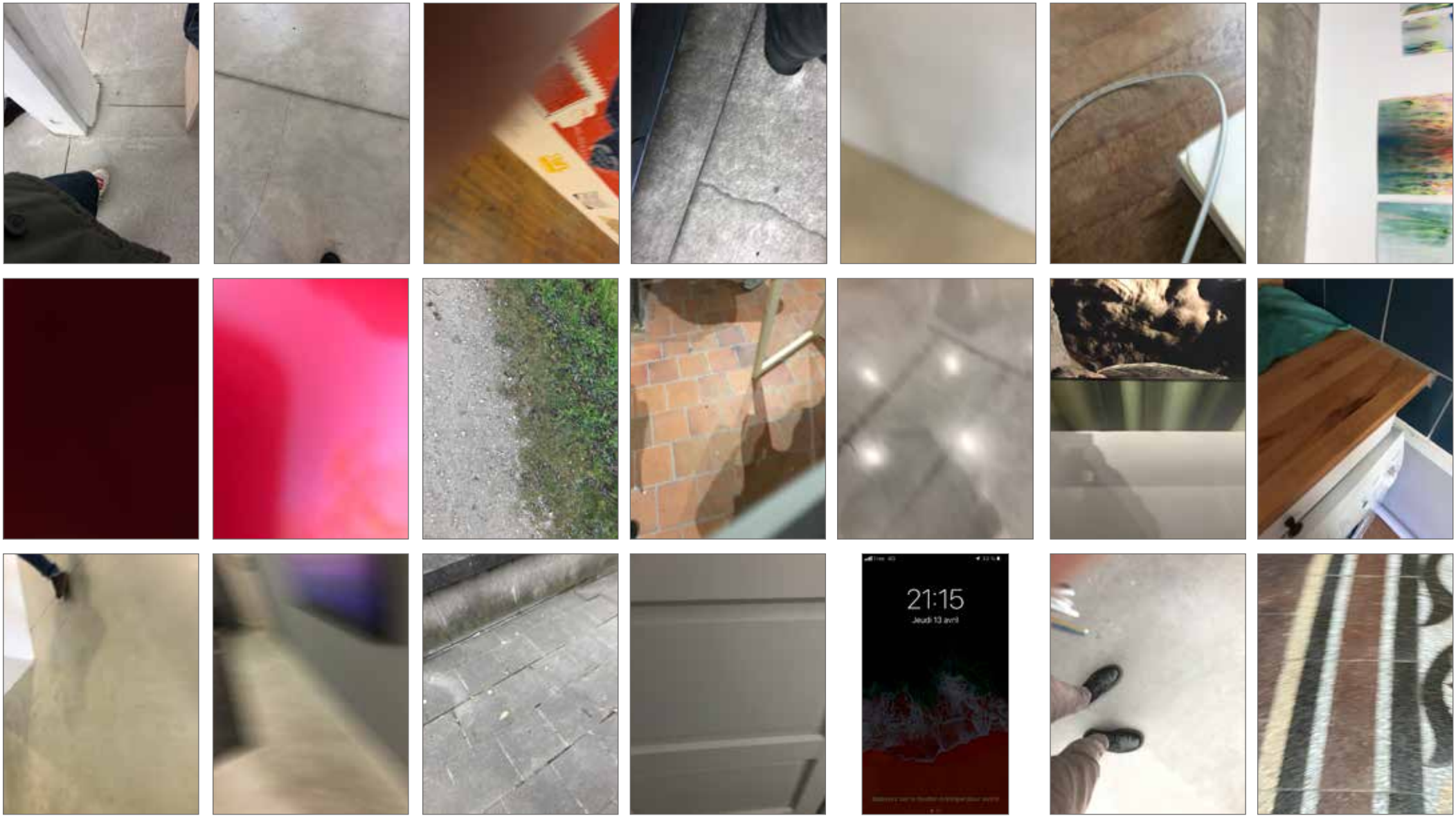
Faire (et) Voir *[2022-2023]*
Avec Sébastien Hoëltzener ; entretiens croisés
Installation avec 2 œuvres, moniteurs et caméras de surveillance, dimensions variables

Galerie Marcel Duchamp, EMBAC, Châteauroux

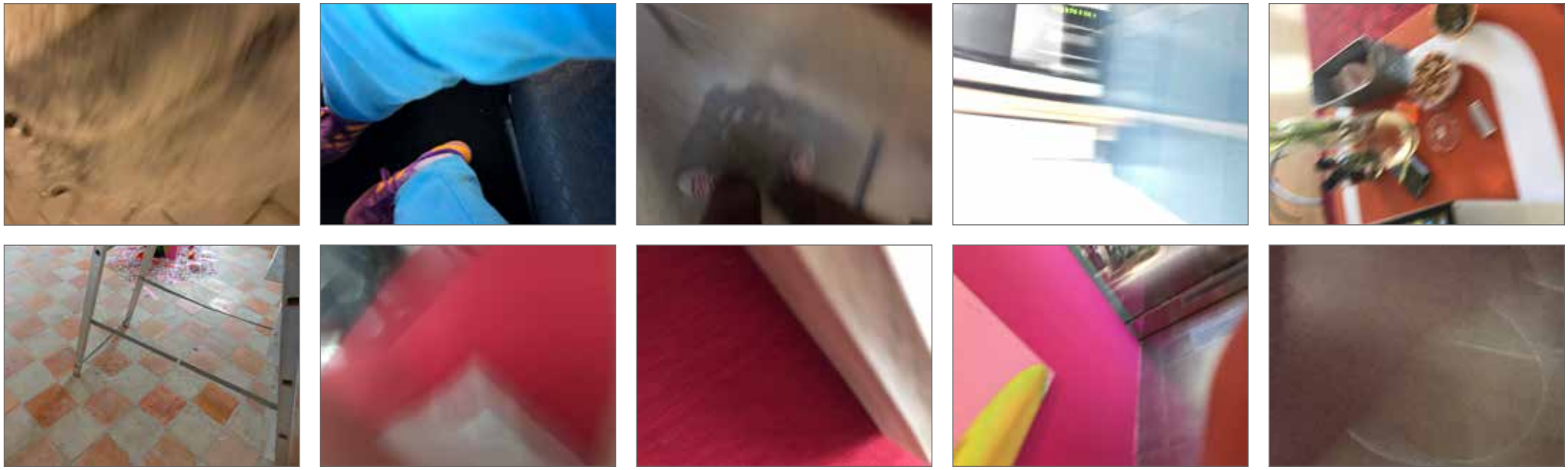
Chapelle Sainte Anne, La Riche (2023)

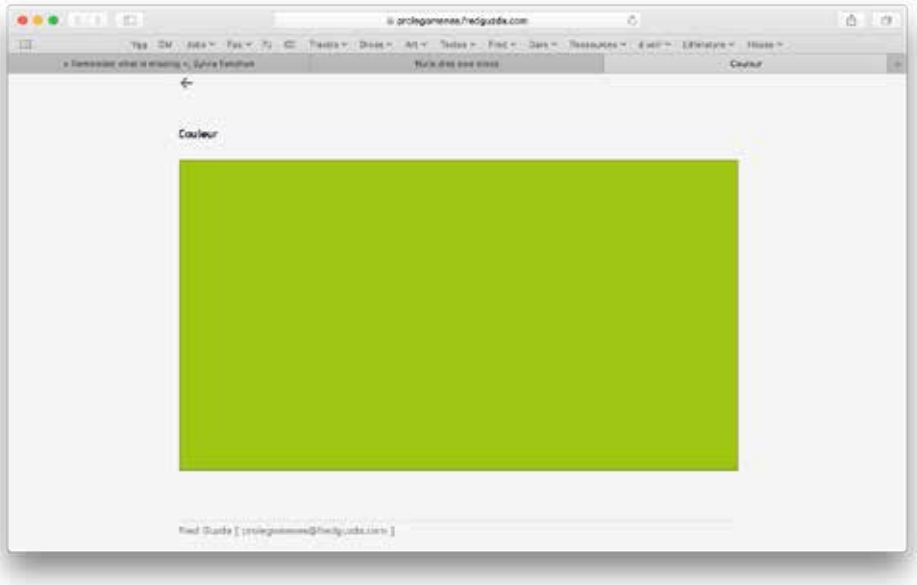
Vanités

Combinaisons tripartites d'éléments divers, tablette 42 x 22 cm.



L'instant décisif *[2023, +∞]*
Photos numériques à déclenchement involontaire [extrait] ; dimensions variables.





Couleur *[2023]*
En ligne, dimensions variables

Affichage d'une surface colorée du spectre RVB, dont les composantes (rouge, verte et bleue) sont choisies aléatoirement à chaque chargement de la page.

https://prolegomenes.fredguzda.com/images/couleur.php