



## THUNDERCAGE CANINE CREUSE DE L'ART CONTEMPORAIN

Initié en 2018, le projet Thundercage est un *Artist Run No-Space* situé à Aubervilliers en région parisienne. À la question de son origine, Romain Vicari répond qu'il est "apparu devant ses yeux" alors qu'il s'installait dans le quartier et passait quotidiennement sur le pont qui se trouve au-dessus.

Depuis plus de six ans, Thundercage propose des "group show" et des "duel show". Référence au volet préféré du père de l'artiste issu de la saga Mad Max dans laquelle une cage dite "Thunderdome" permet à deux parties de résoudre leur conflit par le combat.

En dehors des éditions Hors-les-murs montées avec d'autres collectifs, (comme un garage abandonné à quelques centaines de mètres) les expositions occupent un espace principal situé au bord du canal Saint-Denis. Ces architectures se démarquent du White Cube par leur fonction : publique, par la présence de béton, l'omniprésence de plusieurs usines alentour mais aussi par leur absence de plafond. Ce dernier point faisant écho à ce que Brian O'Doherty écrivait à ce propos en 1976\*1 : *'The baroque ceiling is always selling us something other than the ceiling as if the idea of shelter had to be transcended (...) modernism simply ignored it. The ceiling lost its role in the ensemble of the total room. Modern architecture simply blank the wall into the blank ceiling'*.

Thundercage mêle le temps d'atelier à celui de l'exposition en concédant certaines techniques comme la dégradation, difficiles à reproduire en institutions. Lorsque elles ne sont pas créées in situ, les pièces exposées font le trajet jusqu'à Aubervilliers. Elles viennent éprouver l'espace public en s'exposant aux intempéries ou imprévus auquel un White Cube pallierait habituellement sans laisser entrevoir les traces de passages ou de lutte qu'elles pourraient traverser. Ces deux espaces, Romain Vicari les définit comme des *Non-lieux (No-Space)*. Un terme qu'il emprunte à l'*anthropologie Surmoderne* de Marc Augé\*2 soutenant l'idée

que le capitalisme engendre une catégorie de lieux qui ne sont "ni identitaire, ni relationnel, ni historique". Plusieurs projets passés auquel l'artiste a pris part jouent avec la même idée (287 chemin de la Madrague-ville, 2016; *Off Artorama*, 2018\*3). Montés en groupe sous le nom *le Collectiveeeeeeee* dans des lieux abandonnés publics ou domestiques, ils proposent un parcours "off" pendant les foires marseillaises d'Art contemporain. Toujours éphémères, ils mènent une réflexion autour du geste artistique en lien avec son contexte social et son architecture comme l'artiste l'explique dans notre entretien:

*"Au départ, c'était une façon de montrer "nos" travaux, comme me l'a appris Gaëtane Lamarche-Vadel\*4. Par la suite, cela est devenu une envie de construire une menace au "White Cube", aux galeries et aux centres d'art, trop sages, trop institutionnalisés, pour montrer de l'art contemporain avec de vraies cibles sociétales."*

Monter Thundercage dans un quartier où près d'un-e habitant-e sur deux vit en dessous du seuil de pauvreté ne vient que souligner la façon dont l'accès à l'art est indissociable de la façon de définir ce qu'est une culture à proprement parler. Ce que le philosophe Martiniquais Edouard Glissant théorise dans son hypothèse du *Tout-Monde*\*5 c'est d'envisager la culture comme un métissage émergeant de rapports de pouvoirs, créant du même coup un surplus à partir duquel de nouvelles pratiques se créent ou se transforment. C'est aussi ce qu'évoque Georges Perec par l'emprunt à l'urbanisme du terme *Dent creuse* dans son ouvrage *Espèces d'espaces*\*6. L'idée qu'un lieu puisse être un espace vacant entre deux constructions, le transformant en espace négatif.

*"Thundercage avait cette caractéristique de dent creuse. Il était couvert mais ouvert. Des gens passent à côté, des gens se posent à côté. Ces gens étaient le public qui me manquait dans le passé. Des gens sans accès forcément aux musées, aux centres d'art ou à d'autres*

*lieux culturels. [...] ThunderCage est venu s'installer comme une galerie à ciel ouvert, ou un parc de sculptures du 93".*

Ces références illustrent l'esthétique des œuvres qui y sont présentées et les formes qu'elles sont amenées à adopter. Car sur le plan littéral comme conceptuel, voir Thundercage comme une *Dent creuse* contribue à l'envisager comme un moyen effectif de rendre l'Art contemporain accessible. Ne serait-ce que par sa localisation et son ouverture contrastant avec la tendance à "enfermer" les œuvres entre quatre murs en distinguant au passage les consommateur-ices.

Mais ce n'est pas la première fois qu'un artiste investit la ville d'Aubervilliers avec l'ambition d'y ouvrir de nouvelles perspectives pour ses habitant-tes et pour l'Art contemporain. À l'image de la réflexion de O'Doherty à propos de l'espace d'exposition, le *Musée Précaire Albinet*\*7, construit entre 2002 et 2004 dans le quartier de Landy posait déjà la question de l'accès à l'art contemporain en faisant de l'espace urbain la réponse principale aux problématiques sociales de l'époque. Si le débat reste ouvert sur le succès d'une telle démarche, c'est avec le même scepticisme qu'il nous faut continuer de nuancer notre avis sur les initiatives artistiques en milieu péri-urbain. Non pas que ce soit la faute des artistes si la gentrification fait défaut aux plus défavorisé-es mais en tant que travailleur-euses précaires de la culture, il faut avouer que nous sommes les parfaits agents gentrificateurs lorsqu'il s'agit de revaloriser des quartiers marqués par l'immigration. Un sujet auquel Romain Vicari reste sensible.

*"Le projet souligne le "territoire" et ses mutations territoriales. Aubervilliers change énormément, la gentrification est terrifiante, et les promoteurs immobiliers sont prêts à tout, y compris les nombreux incendies volontaires."*

Ces points de tension caractérisent l'intérêt du lieu et de la méthodologie de l'artiste née d'un manque de moyens financiers alors qu'il était étudiant en école d'art.

Nombreux sont les critiques ayant mis en relation le travail d'assemblage de Romain Vicari avec ses origines Italo-Brésiliennes en bouclant l'analogie par le courant de pensée anthropophage\*8 (la récupération par les modernistes Brésiliens du cannibalisme qui

servait de béquille idéologique à l'idée d'une identité multiple, en mouvance constante, se nourrissant de ses ennemis). La dernière exposition montée en collaboration avec le collectif *Ygreves*\*9 (*Des cabanes contres des fusées*) mettait d'ailleurs à l'honneur cette idée. Mais Thundercage nous fait envisager le sujet sous un autre jour. Non complètement éloignée d'une logique anthropophage, se construire "contre" ou dans une logique "anti" implique à l'ère du capitalisme mondial l'incorporation inévitable des signes dominants que l'on cherche à détruire. Exposer dans un *Artist Run No-Space* c'est avoir une conscience accrue du négatif que ce contexte implique vis à vis du White Cube, des centres d'art et du système des galeries. Non pas par l'absence de règles mais comme me le faisait remarquer un de mes professeurs : par la création de nouvelles normes à partir de l'abolition d'anciennes. La nécessité d'échapper à tout prix à la récupération institutionnelle souligne l'intérêt politique de ces institutions à aller manger ces pratiques le plus souvent nées d'un rejet ou d'une marginalisation. Lorsque enrôlé dans un besoin de se construire contre un système dominant il convient d'interroger l'accessibilité réelle d'un tel projet. Cette flexibilité des institutions à l'égard des pratiques qui les critiquent souligne à quel point elles sont une force dont le pouvoir peut-être utilisé contre elles-mêmes. Romain lui-même trouve entre sa pratique personnelle et la gestion de ce projet une compartimentation inévitable dont la différenciation est souvent liée à la production d'un art marchand contre un non-marchand. Les publics, espaces et contextes qui suivent cette compartimentation n'en sont que le reflet direct. Les shows, proposés généralement le dimanche, accueillent un public issu majoritairement d'écoles d'art ou du milieu de l'art. Ce qui n'empêche pas de faire des expositions à la "hauteur" des standards du lieu en gardant un esprit de débrouille. Romain Vicari me dit en blaguant que l'installation des expositions se fait "en mode quechua deux secondes" ce qui ne manque pas d'imager à la perfection l'entre-deux espaces que représente ce lieu.

Le projet de Thundercage c'est le projet en lui-même. Si Romain Vicari en est l'instigateur soulignons que que jamais il n'a endossé un

rôle de commissaire. Une position qui d'après lui met en jeu trop de rapports de pouvoir vis-à-vis des artistes et devient peu pertinente lorsqu'il s'agit de s'extraire du système traditionnel de l'Art.

Repousser les murs conceptuels du White Cube comme on pousse la porte d'espaces creux ne fait qu'appuyer le constat qu'être artiste consiste aussi en l'infiltration d'espaces, l'introduction de pièces et de la communauté qui suit avec. L'art est et sera toujours une question de contexte. Edouard Glissant que j'ai cité plus tôt dira que "tout est relation", et qu'une esthétique de la relation est "faite de rejets et d'adoptions sauvages". Encore faut-il identifier ce qui a été rejeté de ce qui peut-être récupéré et comment l'un et l'autre s'influencent réciproquement. Tout le combat réside encore dans le fait de mesurer la façon de faire valoir ces nouvelles normes auprès du jeu auquel on a été obligé de s'émanciper pour les faire exister.

(1) Brian O'Doherty, *Inside the White Cube part III : Context as Content*, 1976

(2) Marc Augé *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Ed. Seuil, 1992

(3) Projets précédents auquel romain Vicari a participé :

<https://romainvicari.com/wp-content/uploads/287-chemin-de-la-Madrague-Ville-2016.pdf>

<https://romainvicari.com/wp-content/uploads/OFF-2019.pdf>

(4) Gaetane Lamarche-Vadel est une essayiste et philosophe française, docteure en sémiologie des arts et de la littérature née en 1947. elle enseigne notamment à l'École supérieure d'Art de Dijon.

(5) Le *Tout-monde* est un néologisme créé par philosophe et romancier Edouard Glissant au cours des années 1990. Son *Traité du Tout-Monde*, mélange de roman et d'essai fait la synthèse de l'interpénétration des cultures et des imaginaires en s'appuyant sur le concept de rhizome théorisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. La langue créole en constitue l'un des exemples les plus connus de "relation".

(6) George Perec, *Espèces d'espaces*, Éd. Galilée, 1974

(7) Invité en 2001 par les Laboratoires d'Aubervilliers, Thomas Hirschhorn installe son lieu de travail dans la ville en vue de préparer son projet qu'il définit comme "projet de voisinage". Entamé en 2002, Hirschhorn projète la création d'un "musée précaire" au pied d'une barre d'immeuble dans le quartier du Landy à Aubervilliers. Le Musée avait pour objectif d'exposer des oeuvres clés de l'histoire de l'art du XXe siècle empruntées au Centre Pompidou et au Fonds National d'Art Contemporain, en impliquant les habitants du quartier dans toutes les phases du projet.

(8) Le mouvement anthropophage est un courant moderniste, Brésilien, apparu à la fin des années 1920. Il prône l'appropriation des cultures étrangères, leur assimilation, leur imitation, en particulier des cultures européennes formulant une critique culturelle de la colonisation.

(9) Ygreves est un collectif d'artistes monté à Cergy et à l'initiative d'expositions sauvages organisées en banlieue parisienne depuis 2022. Il collabore notamment avec Thundercage et d'autres collectifs (Loye me render, Canicula) depuis plusieurs années sur différents projets à Paris et Marseille.

## *Todo o tempo do mundo/Tout le temps du monde*

J'entre dans ton exposition.

Je passe sous le lustre (je me rappelle : tu dis « c'est comme une balade en trois temps »).

Ça commence par un gros livre de souvenirs, un livre d'or mais surtout pas en or, et dessus est écrit : *Thundercage\**, l'artist-run NO space qui t'a "tant appris de l'espace (public)". J'aurais dû m'en douter : d'abord le collectif. Le livre annonce et contient les « autres », celles et ceux qui vont et viennent selon les occasions. Je tourne les pages et les images de ces dents creuses habitées/hackées par les artistes que tu sais si bien rassembler. Tu dis que c'est plus facile de travailler en groupe, que l'union fait la force, qu'ici aussi les gens sont passés pour aider/parler/regarder/ou juste être là. Il y a trop de noms je ne peux pas tous les citer.

**J'avance, et j'ai l'impression de rentrer chez quelqu'un, j'aimerais que ce soit chez moi. Je pense savoir ce que j'ai à faire avec toutes ces sculptures qui semblent renvoyer à un espace domestique : régler l'horloge, verser de l'eau, allumer les bougies, m'attabler, tirer les rideaux, mais je ne sais plus pourquoi, la signification des gestes s'est perdue. Rituels fantômes. Je crois y reconnaître les objets d'une célébration chelou (on fête quoi ? on attend qui ?). Le jardin les colonise, ils se laissent faire. Je ne sais pas vraiment si ces formes nous racontent le passé ou bien nous montrent le futur, peut-être parce que tu préfères « l'extase du présent ». Tu dis que tu n'aimes pas "célébration ".**

Arrivée dans la salle au mur bleu foncé, je crois sentir les traces, en fragments recomposés, d'une multitude de choses, de gens, d'histoires. Mon cerveau n'analyse pas tout mais mon corps y trouve pourtant sa place. C'est pour lui un endroit familier dans lequel on peut sentir la présence de tous les autres. Tu dis : un grand corps fait avec des échantillons de souvenirs. Tes gestes sont précis. Il faut ralentir pour en saisir la richesse. Chaque détail semble être exactement à sa place, depuis toujours et pour toujours. Je sais pourtant que c'est éphémère, que l'assemblage est temporaire et que les matériaux "retourneront" là où tu les as pris : la "sale rue", le ferrailleur, l'appart de je ne sais qui, les restes de ton atelier, le stock de souvenirs de tes joies et de tes peines. L'espace aussi est un outil d'appropriation, son architecture est un matériau de plus qui peut être soudé, plâtré, découpé comme les fragments de mémoire qui s'effondrent et qu'il faut recomposer autrement. Tu dis « des restes de l'enfance passée, des morceaux de celle au présent » (Andrea 🍷). Tu dis même « archéologie de l'enfance » avec tes moulages de polypockets, mini-mondes confortables (mais les tiens ont l'air déjà en ruine) encastrés dans le chaos des adultes.

A la fin ou au début du parcours (c'est une boucle), on entre dans une salle ; c'est comme la reconstitution d'un bout de garage "couleur coucher de soleil", on y entend ta voix. Elle coule, elle purge, elle déborde l'espace (l'extérieur et l'intérieur on ne fait plus trop la différence). Les sculptures sont augmentées par le son, l'image, l'odeur (MERde). On traîne là avec toi, on attend la nuit ou bien la tempête qui arrive. "La tempête qui arrive est de la couleur de tes yeux" (en portugais "à tempestade que chega é da cor dos teus olhos") c'est ton titre, tiré d'un morceau de Legiao Urbana, *Tempo Perdido* (souvenir de ton Brésil). C'est triste? Ouais... Vraiment triste. Mais là, tu m'arrêtes : "je prends pas la route de la tragédie, tu sais que mon sourire est précis". Fin. Je vais refaire un tour.

♥️🍷🍷🍷🍷🍷🍷

\**Thundercage* est un programme d'expositions sauvages et collectives dans l'espace public de la banlieue parisienne où vit et travaille Romain Vicari. Les lieux sont occupés de manière plus ou moins officielle, le temps de l'exposition. Un grand soin est apporté à la rencontre entre les artistes et les habitant-es.



ROMAIN VICARI  
**TO AN UNKNOWN GOD**  
*Espace Maurice*  
*Samedi, le 22 juillet au 12 août, 2023*

FR

ROMAIN VICARI affectionne les espaces urbains. Son travail évolue toujours en fonction du lieu. Le "Candomblé", une tradition brésilienne de magie issue d'un mélange de rites indigènes et de croyances africaines, est au cœur de sa pratique. Sur le sol sont entreposées des offrandes à la charge symbolique et spirituelle. Jeter un sort, voilà comment laisser une trace. Cette scène de "Macumba" revisite cette tradition en y intégrant des matériaux recyclés et des ennemis plus contemporains comme le Système ou l'indifférence du monde face son évolution. Son enjeu : créer une poésie de la matière.

Romain Vicari est né en 1990 à Paris et grandit à Sao Paulo jusqu'à 2009. Aujourd'hui il vit et travaille à Aubervilliers. Diplômé et félicité de l'ENSA Dijon (2012) et félicité de l'ENSBA Paris (2014), Romain Vicari est le lauréat du Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo (2016). Son travail a été présenté dans plusieurs expositions monographiques et collectives, notamment au Palais de Tokyo (Paris, 2018), à la Villette de Paris (2020 et 2019), aux Magasins Généraux (Pantin, 2018), aux Atelier DLKC (Saverdun, 2022), aux Ateliers Chiffonnier (Dijon, 2021), à Placement Produit (Paris, 2020), aux Ateliers Vortex (Dijon, 2017), au Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain (Dorne, 2017), à la galerie Bugada & Cargnel (Paris, 2017), à la galerie Air Project (Genève, 2017), à la Villa Medici (Rome, 2017), à la galerie Double V (Marseille, 2017), à la galerie Sans Titre (2016, Paris), à la galerie Ceysson & Bénétière (Saint Etienne, 2016), à la galerie Jeanroch Dard (Bruxelles, 2015) ou encore à la Friche Belle de Mai (Marseille, 2015) et au CAC La Traverse (Alfortville, 2015 et 2019). Romain Vicari est commissaire du projet d'exposition ThunderCage à Aubervilliers.



ROMAIN VICARI  
**TO AN UNKNOWN GOD**  
*Espace Maurice*  
*July 22nd - August 12th, 2023*

ROMAIN VICARI loves urban spaces, which are his main area of expression. His work always evolves according to its location. The "Candomblé", a Brazilian tradition of magic derived from a blend of indigenous rites and African beliefs, has become the basis for his creations. The floor is filled with symbolically charged offerings. To cast a spell is to leave a trace. This scene from "Macumba" revisits this tradition, incorporating recycled materials and more contemporary enemies, such as the System or the world's indifference to its evolution. The challenge: to create a poetry of matter.

Romain Vicari was born in Paris in 1990 and grew up in Sao Paulo until 2009. He now lives and works in Aubervilliers. Graduated and commended from ENSA Dijon (2012) and commended from ENSBA Paris (2014), Romain Vicari is the winner of the Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo (2016). His work has been shown in several monographic and group exhibitions, including at Palais de Tokyo (Paris, 2018), La Villette de Paris (2020 and 2019), Magasins Généraux (Pantin, 2018), Atelier DLKC (Saverdun, 2022), Ateliers Chiffonnier (Dijon, 2021), Placement Produit (Paris, 2020), Ateliers Vortex (Dijon, 2017), Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain (Dorne, 2017), Bugada & Cargnel gallery (Paris, 2017), Air Project gallery (Geneva, 2017), Villa Medici (Rome, 2017), Double V gallery (Marseille, 2017), Sans Titre gallery (2016, Paris), Ceysson & Bénétière gallery (Saint Etienne, 2016), Jeanroch Dard gallery (Brussels, 2015) and Friche Belle de Mai (Marseille, 2015) and CAC La Traverse (Alfortville, 2015 and 2019). Romain Vicari is curator of the ThunderCage exhibition project in Aubervilliers.

# Romain Vicari

Version FR

Hatch - 2023



Romain Vicari, *I have on the top of my tongue your name almost forgot*, 2018, Installation, Mixed media, Exhibition for prize winner for the Discovery prize of the friends of the Palais de Tokyo, Courtesy of the artist.

**Romain Vicari** is fond of urban spaces, which he uses as his main space of expression. Here, he exploits a shallow industrial pond of the garage, which has become a source for creation, to revitalize "Candomblé", an Afro-Brazilian tradition of black magic resulting from a mixture of indigenous rites and African beliefs in a colonial context. On a crumbling floor are stored offerings with an important symbolic charge. To cast a spell, that is how to leave a trace. This scene influenced by the various Macumba rites, revisits this tradition by integrating recycled materials and more contemporary enemies, such as the capitalist system or the world's indifference to the threatening climate crisis. Vicari's challenge: to create a poetry of matter.

In the installation he presents here, mechanical and organic elements, trinkets and pieces of objects evoke this charge of ritual, both sacred in inspiration and prosaic in construction. A miniature model, with an androgynous and animal-like appearance imagining a crab or a spider of the future, is accompanied by a video of a butterfly taking off. It reminds us of nature and technology growing and emerging from the ground, perhaps a tragic end, that of the end of the world? Our feet in the void, at the edge of this empty industrial pool, the spectator is invited into a meditative contemplation, that of the Romain Vicari's Macumba. It is up to each of us to interpret what this esoteric-inspired metal dump reveals.

## Bio

Romain Vicari (born in 1990 in Paris) lives and works between Paris and Sao Paulo.

Graduated and congratulated from ENSA Dijon (2012, Dijon) and ENSBA Paris (2014, Paris), Romain Vicari is laureate of the Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo (2016, Paris), finalist of the Prix Fondation de la Maison Rouge (2016, Biarritz).

His work has been presented in several group exhibitions, including at BSMNT Gallery (2020, Leipzig), Studio Argote (2020, Pantin), La Villette (2020, Paris), Houloc (2020, Aubervilliers), Palais de Tokyo (2018, Paris), at the Villette de Paris (2020 and 2019 Paris), at the CAC La Traverse (2019 and 2015, Alfortville), ThunderCage (2019, Aubervilliers), at the Magasins Généraux (2018, Pantin), at the Ateliers Vortex (Dijon, 2017), at the Parc Saint Léger, Center for Contemporary

Art (2017, Dorne), at the Villa Medici (2017, Rome), at the Bugada & Cargnel gallery (2017, Paris), at the Air Project gallery (2017, Geneva), at the Villa Medici (2017, Rome), at the Double V gallery (2017, Marseille), at the Sans Titre gallery (2016, Paris), at the Ceysson & Bénétière gallery (2016, Saint Etienne), at the Villa Belleville (2016, Belleville), at the Jeanroch Dard gallery (2015, Brussels) or at the Friche Belle de Mai (2015, Marseille), at the Dohyang lee gallery (2015, Paris).

In 2020 he had a monographic exhibition at Placement Produit (Paris), and in 2021 at Ateliers Chiffonnier (Dijon). Romain Vicari is curator of the ThunderCage exhibition project in Aubervilliers. He has participated in the festival Ovini (2018, Nice) and at the 14th Biennale Lyon, *MONDES FLOTTANTS* (2017, Lyon).

## ROMAIN VICARI - « SAÚVA-ADA »

24 JANVIER - 21 FÉVRIER 2021

ATELIER CHIFFONNIER, 1BIS AV. JUNOT, DIJON

EXPOSITION VISIBLE SUR RENDEZ-VOUS : CHIFFONNIERMAIL@GMAIL.COM / 0658301936

Dans les présentes pièces de Romain Vicari, des contrastes d'un nouveau genre s'emmêlent et s'allient. Dès le titre choisi par l'artiste, « SAÚVA-ADA », se dessinent les deux univers antithétiques de la nature et de la culture qui apparaissent dans la plupart de ses œuvres. Là, les fourmis Saúva (Atta), exemple de société matriarcale de la forêt amazonienne, rencontrent la toute dernière cryptomonnaie Cardano ADA. Deux mots juxtaposés, opposés, mais qui, assemblés, pourraient définir ce que sera l'avenir. Les constructions de l'artiste l'annoncent : l'hybridité doit retrouver sa place ontologique.

Justement, c'est en passant par diverses hybridités que Romain Vicari entend modeler son art, aujourd'hui plus que jamais, en phase avec le temps en pleine mutation que nous traversons. Écartelées entre un réel désir de renouer avec la nature et le constat d'une permanente croissance technologique, les formes qui émergent de la pensée de l'artiste pourraient figurer des divinités contemporaines. Tout droit venu.e.s d'un monde parallèle où les paradoxes habitant le nôtre seraient exacerbés, ces dieux et déesses des téléphones cassés et des pièces égarées sont constitué.e.s dans leur majeure partie à partir de matériaux de récupération. Formes humanoïdes ou robotiques, les œuvres de « SAÚVA-ADA » sont d'autant plus accolées au contemporain qu'elles ont été pensées in-situ, liées à l'architecture de Chiffonnier et modelées, pour la plupart, pour le lieu. Les socles, point d'ancrage que l'histoire académique a longtemps usé, semblent se détacher des œuvres pour leur laisser une totale autonomie. Loin de l'obligation de la glorification d'antan, l'objet façonné trouve sa liberté en s'émancipant d'une conservation réclamée. Il s'aligne de la main de l'artiste à la réception physique de celui.celle qui l'éprouve, le toise et l'encercle. Alors le corps, l'espace et l'art s'ajustent acceptant que tout est voué à une fin, ou plutôt à une évolution qui ne peut maintenir ce qui est dans un état exact.

Sandra Barré

Romain Vicari est fondateur de [ThunderCage](#) (Aubervilliers) et membre fondateur de [Le Collectivee](#).

CHIFFONNIER est soutenu par



## YELLOW OVER PERPLE - 2021

Interview par Marianne Dollo

### Vos Influences

Philippe Parreno, Liam Gillick, Francis Alys, Santiago Sierra, Claude Closky, Mierle Laderman Ukeles, Nicolas Floc'h, TUNGA, Mika Rottenberg, Claudio Parmiggiani, Haegue-Yang, Donna Huanca, Romeo Castellucci, Bertrand Lavier, Danh Vo, Allan Kaprow, Helio Oiticica, Ligia CLARK, Fayçal Baghriche, Oscar Tuazon, Jo Baer, Frank Stella, Katharina Grosse, Rebecca Horn, Thomas Hirschhorn, David Douard, Rober-to Burl Marx, Barry le Va, Michel Asher ...

### Vos Obsessions

Une obsession pour le grillage de chantier, au motif quadrillé qui débutait en 2009. Au début je travaillais dans des chantiers abandonnés, pour moi ces lieux étaient comme un laboratoire éphémère d'expérimentation. J'utilisais les matériaux qui m'entouraient, comme les grilles de chantier qui étaient toujours présentes. Je les utilisais comme des pochoirs afin de créer des empreintes éphémères au sol, en balayant la poussière. Des trames se dessinaient dans la totalité du lieu, créant un tapis de poussière éphémère. Ensuite dans l'atelier le grillage est devenu un support, une attache qui réunit les matières que je développe dans ma pratique.

### Parlez-nous de l'une de vos réalisations ou expositions dont vous êtes le/la plus satisfait(e) et/ou qui vous a rendu(e) heureux (se)

Mon exposition personnelle réalisée au Palais de Tokyo en 2018 grâce au Prix des Amis du Palais de Tokyo a été mon expérience la plus importante. J'ai réalisé une installation dans le sous-sol du Palais de Tokyo dans un espace de 400m2 avec plusieurs contraintes architecturales. L'espace était parasité par une installation de sculptures de grande échelle. Une installation sonore accompagnait le dialogue entre les pièces, ainsi qu'une odeur, qui fut créée avec un "nez" afin d'identifier, de mémoriser le contexte de l'exposition. J'ai aussi pu réaliser un faux clip de Rap dont la vidéo était intégrée à l'installation, afin de présenter sous une autre forme le propos de l'exposition. L'idée du projet était de créer des liens entre la culture populaire, la religion, la communication, ainsi que la politique. Une expérience à la fois symbolique et immersive.

### Emmenez-nous quelque part

Je vous emmène à Marseille l'année dernière dans le bunker abandonné où a pris place l'exposition pour le OFF Art-o-rama 2019 réalisée par « Le Collective ». Aussi importante que le lieu, cette exposition happening est un moment de rencontres et de convivialité entre les artistes, visiteurs, critiques, et collectionneurs ... Face à la mer, le bunker abandonné a accueilli une trentaine d'artistes de générations différentes.

Une circulation dans l'ensemble de ce lieu fut créée, avec, entre autres la performance aquatique de Yoan Sorin, l'installation sonore de S.C.A.R.L.A.T.I.O.N.S.A.T.I.O.N, ou les peintures cerfs-volants de Claude Closky par exemple. « Le Collective » est une initiative d'un groupe d'artistes qui organise ce genre d'événements depuis quelques années, un rassemblement d'énergies concentré dans des non-lieux d'expositions.

**Timothée Chaillou : Romain, *Placement Produit* est un artist-run space composé d'un appartement, d'un atelier d'artiste et d'un espace d'exposition. Ce lieu souhaite « questionner l'espace domestique dans l'espace urbain. » Qu'en est il de ce questionnement par rapport aux oeuvres que tu présentes ?**

Romain Vicari : Situé à Aubervilliers, *Placement Produit* est à mon avis l'un des exemples développés par des jeunes artistes dans ce contexte de *run-space*. Les œuvres produites sont en relation avec "l'intimité territoriale" du lieu, elles entrelacent le "tiers urbain" aux formes domestiques.

**TC : Tes « œuvres créent une friction avec le lieu », et tu aimes « l'idée qu'elles puissent déranger et perturber les fonctions de l'espace. » Quel dialogue ont tes oeuvres avec le « génie du lieu » ?**

RV: Mes œuvres introduisent une présence inhabituelle dans l'espace, hors du regard du spectateur, opérant entre construction et dé-construction. Elles peuvent osciller dans une accroche présente ou camouflée dans l'espace architecturé. Leurs placements varient entre ces deux états.

**TC : Ton « inspiration pour les formes végétales et floral que l'on retrouve dans l'art nouveau, invitant au songe » a rendu, pour le lieu, évidente ton invitation.**

RV : Je vois *Placement Produit* comme un espace d'exposition déstructuré. Bien qu'étant un white cube, le lieu possède pourtant plusieurs péripéties. Mon inspiration à l'architecture rend cette invitation évidente. Pour cette exposition, je tente de m'inspirer de l'oeuvre du paysagiste et

urbaniste Roberto Burle Marx ; en opposant création "matérielle" et "naturelle". Le jardinier paysagiste contrairement à l'artiste, maître de sa matière, n'ajoute pas d'objet mais une œuvre à part entière aux données de l'univers. Il transforme en œuvre une parcelle de la nature. Pour Roberto Burle Marx, l'art des jardins appelle à lui tous les autres arts. Tous les médias y sont mélangés ainsi qu'une réflexion éco-responsable avant-gardiste.

**TC : Tu dis : « Je ne recherche pas la forme produite, je suis dans une approche plus « pauvre », qui repose avant tout sur l'expérimentation. »**

RV : Mon atelier est un garage, la production des pièces se fait dans un contexte de "garage band". Je vois la réalisation des pièces comme un reflet contemporain de notre société, je pense que nous sommes sous une forme d'Art Povera 2.0 Le croquis et la forme finale sont très éloignés, l'idée initiale est en mutation constante pendant la production, les matériaux sont trouvés dans la rue, et le geste est plus radical. Les œuvres s'éloignent d'une production industrielle, type design. Les objets sont uniques et imparfaits.

**TC : Pour toi « la couleur participe d'un parasitage de l'espace en même temps qu'elle vient entrelacer les différents éléments d'une installation, construire un ensemble. » Dans ton exposition les teintes pâles et le blanc dominant. Quel « parasitage » est ici opéré ?**

RV : La couleur encore présente, sous un violet foncé, opère dans l'entourage des matières telles les céramiques ou le riz. La matière prend le rôle d'un parasite contrôlé, ou presque. Le riz, renvoie aux œufs de mouches, aux épidémies ; à une présence hybride, immobile qui questionne le vivant et vient le contaminer.

**TC : Dans ton exposition nous rencontrons : *Crislen* pièce**



**murale constitué de tige de metal noir et de céramiques blanches en forme de fleurs et coquillages ; *Les Mouses* combinaison d'un bas relief et d'une structure au sol faite d'acier, de riz et de plâtre ; *Cyclope* suspension d'entrelacs d'acier et de céramique ; ainsi qu'un ensemble de céramiques murales comme des amoncèlements de griffes et de bouts de chairs. Peux tu nous parler de la « restriction » des matériaux utilisés (metal, céramique, riz...) qui se réponde de pièces en pièces ?**

RV : Pour cette exposition, j'ai voulu présenter un ensemble de pièces sobres, contrairement à mes dernières expositions. Elles communiquent entre elles par la couleurs et les matières qui sont limitées, et par leur placement dans l'espace. J'ai procédé à une réduction de matériaux que je trouvais polluants dans ma pratique.

**TC : Tu dis : « *J'ai compris que cet intérêt pour les lignes en métal avec lesquelles je recomposais des motifs, trouvait sa source dans des lettrages recouvrant les façades d'immeubles de São Paulo, les pixadores.* » Quelle dynamique est en action dans cette pièce murale, *Crislen* ?**

RV : Elle se présente avec des griffes, agressive, mais au cœur arrondis, frontal comme un “ blase ”. Une dynamique plus animalière, aux formes inspirées des portes d'ascenseurs de l'art nouveau. Librement inspiré par la nature, elle touche principalement l'architecture et les objets de décoration d'intérieur. Cette pièce et les éléments végétaux semblent ne faire qu'un, traduisant la devise de Guimard : l'unité du décor.

**Il y a quelque chose de l'ordre de la dévoration, de l'engloutissement, d'une sidération des chairs dans ces bouts de membres. Pourrais tu revenir sur le lien souvent, donné comme exemple, qu'il y a entre ton travail et une**

**pensée anthropophage ?**

RV : Les pièces présentées sont d'un caractère anthropophage, mais aussi entomophage. Les Grecs et les Romains mangeaient des insectes, tels que les abeilles et les cigales. Face aux crises écologiques et à la crise alimentaire sur Terre aujourd'hui, nous voyons de plus en plus d'initiatives visant à réintroduire ces pratiques dans les composants industriels alimentaires occidentales, comme la fabrication de biscuit aux fibres d'insectes.

**TC : Penses tu, comme Simon Hantai, que l' « on peint à l'aveugle, à tout hasard, jetant le dé » ?**

RV : Comme Simon Hantai ou Helio Oiticica également, le hasard prend une part dans la réalisation des œuvres. Expérimenter l'expérimental me permet d'avancer dans mes recherches plastiques.

## Simulation art et divertissement

« Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre.>>

Jean Baudrillard 1981 - Simulacres et simulation

Je voudrais aborder pour cette séance la notion de simulation dans notre société actuelle. Existante sous plusieurs formes comme l'information, l'histoire, et la culture, notre société contemporaine vit dans un contexte de *Fake News*. Existants de nos jours afin détourner la vérité face aux catastrophes écologiques par exemple ou afin de bâtir un système qui va à l'encontre de nos principes humains.

L'artistes à peut être comme rôle d'équilibrer ce modèle et donner formes à des possibles solutions. Le monde de l'art vit de cette simulation, présent entre les privées et les institutions, ils viennent molder les artistes d'aujourd'hui par des apriories politique et des intérêts "personnels" . L'artiste devient il un outils de représentation afin de forger sa propre simulation ?

Voici quelques images qui viennent illustré le propos et appuyer certaines directions .

## La succession dans l'art

Transmettre par la création est une façon de revoir des idéaux qui sont déjà affirmés. L'œuvre fait office de point d'arrêt d'une pensée à un instant présent ; où le passé se voit concrétisé, affirmé et le futur reste trouble et hypothétique.

Aujourd'hui, la digitalisation des œuvres d'art permet une reproduction massive et une diffusion très large de ces dernières. Ainsi chaque artiste revêt tour à tour le statut de successeur d'un.e autre.

La culture aujourd'hui est un flux accéléré. L'existence d'une infobésité culturelle, où les images et les œuvres se succèdent sans arrêts sur les réseaux sociaux, empreignent et inspirent la pratique des uns et des autres. Ces "échanges culturels" sont inévitables et parfois la succession n'est plus visible, perdu dans ce constant renouvellement. Nos œuvres sont ainsi le fruit d'une succession d'informations et d'influences artistiques, que nous espérons à notre tour être ceux de nos successeurs.

Composée par ses formes, ses couleurs, ses odeurs ou ses sons, la culture est donc une succession naturelle en constante mutation. Tel que dans la pratique artistique, où l'artiste est en pleine mutation créatrice grâce aux successions d'évènements, et d'informations acquises, la pratique culturelle et religieuse d'une société est elle aussi influencée par diverses hybridités selon son époque.

D'origine brésilienne, j'ai toujours observé ce pays dans lequel plusieurs cultures se sont entrelacées. Le contact des cultures africaines, européennes et amérindiennes composés de croyances et de mœurs différentes ont fait naître des pratiques culturelles et religieuses spécifiques à ce pays.

Au Brésil, les indiens anthropophages du XVème s'alimentaient de fragments de corps des guerriers emprisonnés afin d'acquérir leurs compétences. Si le guerrier indien avait besoin de courage, il aurait mangé le cœur de l'individu. De la même manière dans les religions "Umbanda" ou "Candomblé" (syncrétisme religieux entre le catholicisme et les religions africaines), on trouve des offrandes aux dieux qui sont souvent accompagnées de fragments corporels en cire, afin de soigner leur blessure et éviter que cela se reproduise à leur successeur.

Par ces influences, je me sens proche de l'idée d'un "cannibalisme" culturel. Boulimique des images, l'apprentissage et la création seraient une sorte de digestion créatrice.

# /// 2 questions à Romain Vicari

Romain Vicari est un jeune artiste franco-brésilien diplômé des Beaux-Arts de Paris. Il vient d'exposer pour la Nuit Blanche de 2019 et l'année dernière, il signait un *solo show* au Palais de Tokyo sous le commissariat de Hugo Vitrani. Il travaille majoritairement des matériaux bruts qu'il raccroche à l'univers de la ville et de ses espaces industriels.

/// Sandra Barré

Portrait de Romain Vicari ▼>



## 1. Comment et pourquoi t'es-tu tourné vers les matériaux de construction ?

Je travaillais les matériaux bruts avant de venir en France, quand j'étais encore au Brésil. Avant mon entrée aux Beaux-Arts de Paris, ma pratique était déjà liée à l'espace urbain et à l'esthétique des ruines. J'y suis venu par le graff que j'ai un peu laissé de côté par la suite, mais où l'on retrouvait déjà l'idée d'une appropriation de la ville. Pendant mes premières années d'étude, que j'ai faites à Dijon, j'ai pu explorer les médiums industriels à l'ETAMAT, une ancienne usine militaire immense qui était un lieu plus ou moins délaissé, mais qui servait de stockage aux chantiers de la ville. Là, j'ai expérimenté diverses approches qui m'étaient offertes à la fois par l'architecture qui se délabrait, mais également par les matériaux nouveaux qui étaient entreposés. J'ai fait des pochoirs avec des grilles de chantier, j'ai utilisé des tiges en métal rouillé, des fragments de murs, des blocs de polystyrène, des barrières... J'ai gardé cet ADN de la rue. Il me lie à mes origines. À Sao-Paulo, un immeuble peut être monté en deux semaines et c'est cette énergie-là que j'ai envie de détourner. En utilisant des matériaux bruts, ils s'anoblissent et l'objet d'art continue d'être désacralisé.

12

## 2. Cette question de désacralisation de l'art est importante pour toi ?

Oui ! Au-delà de l'usage du matériau, il y a la question de ce qu'on fait de l'art et de comment on l'expose. Dans les OFF de certaines foires, Art-o-Rama par exemple, je travaille avec le collectif Le Collectiveeee, à partir de lieux qui ne sont pas du tout en lien avec les institutions, comme par exemple des usines désaffectées, des églises abandonnées ou des bunkers. Cette année, j'ai aussi créé le programme *Thundercage*, un non-lieu d'exposition fabriqué sous un pont à Aubervilliers où j'invite deux artistes un dimanche sur deux. L'idée est de décentrer le monde de l'art et d'offrir des lieux non-institutionnalisés. Cette liberté nous est permise, en tant qu'artistes, justement dans des lieux abandonnés qui ne servent plus, que l'on peut s'approprier et qui s'éloignent de l'espace du *white cube*. C'est plus que l'objet qui est désacralisé, c'est le lieu où il est exposé. Cela permet un rapport différent à l'art, loin d'une administration et d'une hiérarchie codifiée.

### **A propos de l'œuvre « A Nous Paris »**

Pour cette édition j'ai choisi de présenter l'œuvre « A nous Paris », une sculpture faisant partie de l'installation « Rumo ao Hexa » réalisée en 2018 aux Magasins Généraux lors de l'exposition « Par amour du jeu 1998-2018 ».

L'installation « Rumo ao Hexa » reprend la forme d'un autel, d'une scène et d'un char de carnaval. Elle se trouve ainsi placée entre la terre et le ciel, l'humain et le divin. Derrière, il y a une structure en résine jaune et transparente qui intègre des logos de clubs de football, d'entreprises sujettes aux scandales et de partis politiques. Elle évoque, le vitrail d'une église avec la lumière qui la traverse et, en même temps, un panneau publicitaire. Mon installation fait référence aux lieux colonisés par les techniques du divertissement de masse.

L'œuvre présentée, est un moulage d'un pied gauche, peint en bronze, et décorée du symbole Nike. Elle est posée sur un socle de journaux (*A nous Paris*), et entourée par un collier de perle. Ce pied pourrait être celui de Neymar, mystifié et transformé en un objet de culte, le collier de perle rappelle ceux de la déesse Yemanjá, reine mère des Orixas et du monde aquatique dans les rituels Umbanda et Candomblé. Les journaux du célèbre quotidien parisien sont présents pour souligner l'aspect éphémère et en même temps global que l'information actuelle représente. Ce pied est à la fois objet, et symbole. Il cite une cicatrisation tardive de la mondialisation actuelle.

## ROMAIN VICARI

« La notion de construction est toujours bien présente dans mes installations. Les lignes, qu'elles soient droites ou courbes, animent l'espace dans l'esprit des œuvres minimalistes. »

Romain Vicari

Les installations de Romain Vicari ont la particularité d'interagir avec l'espace d'exposition, son architecture et même avec les éléments jugés indésirables dans un White cube (gainés, bouches d'aérations, canalisations, ...). Cette tendance à échapper à la cimaise et parfois même au regard d'un spectateur trop peu attentif, rend compte d'une volonté d'appropriation dynamique et même invasive du lieu. De ses premières installations « sauvages » dans des chantiers où l'artiste venait en toute illégalité faire résonner dans les architectures de béton encore vides la manipulation des matériaux, aux travaux présentés lors des expositions de fin de résidence à la Villa Belleville (2016), aux Ateliers Vortex ou à Moly-Sabata (2017), Romain Vicari n'a jamais pu se résoudre à abandonner cette esthétique du chantier pour livrer des « expositions toutes faites ». Pour lui, l'espace d'exposition est un espace de création *in progress* qui participe à la genèse de l'oeuvre. Le lieu élu devient lui-même déclencheur de l'acte créatif par la conjugaison presque mystique entre une construction, un espace, une lumière, un son et même une odeur comme il l'envisage pour son exposition personnelle au Palais de Tokyo.

En 2015, l'exposition des félicités des Beaux-Arts semble avoir marqué un tournant dans ta pratique...

Cette exposition m'a rendu évident le fait que l'on peut créer sans véritablement saisir le sens de ce que l'on est en train de faire. J'ai compris que cet intérêt pour les lignes en métal avec lesquelles je recomposais des motifs trouvait sa source dans des lettrages recouvrant les façades d'immeubles de São Paulo, les pixadores. Elles sont alors devenues un outil typographique me permettant de restituer dans un espace intérieur la dynamique que l'on trouve dans les rues du Brésil. Très vite en manipulant ces formes, j'ai vu apparaître les lettres A F H des pixadores et j'ai continué à les façonner pour faire de ces symboles des volumes. Un travail que j'ai poursuivi

en créant des empreintes d'éléments bidimensionnels afin de donner une spatialité au dessin, d'extraire une image pour lui donner vie dans l'espace. Si dans un premier temps, j'ai développé séparément des expérimentations avec des matériaux (sable, fer, résine...), très vite je les ai assemblés pour créer des environnements, tout d'abord dans un

même lieu comme lors de l'exposition *The smell of the Moon* (2017) en duo avec Lise Stoufflet à la Galerie Bugada & Cargnel, puis sur un même support à Moly-Sabata ou aux ateliers Vortex. Pour le Palais de Tokyo, j'ai voulu mettre en espace des formes et des matières très diverses pour les faire exister et les sacrifier dans un seul et même endroit.



Vue de l'exposition *New World*, Les Ateliers Vortex. Courtesy et photo artiste.

L'intégration de motifs floraux participe-t-elle aussi à la création de cet environnement ?

Ils s'imposent de plus en plus dans mes travaux. Ils trouvent leur origine dans ma pratique du graffiti au Brésil où je réalisais de grands murs de végétaux dans les favelas pour interroger les relations entre l'espace public et l'espace privé. Sous l'impulsion de Franck Balland, chargé de la programmation hors les murs du Parc Saint Léger, j'ai réinvesti cet imaginaire pour lui donner une physicalité au travers de sculptures et d'installations. Je voulais donner une sensation du vivant comme il existe au Brésil avec des formes dynamiques, en faisant réagir la matière avec la lumière. Ce travail vient aussi en référence à l'artiste brésilien Hélio Oiticica qui parle de « déconstruire la peinture » en libérant la couleur, et de la lecture du *Serpent cosmique* de Jeremy Narby et de *L'hallucination artistique de William Blake* à *Sigmar Polke* de Jean-François Chevrier, livres qui ont orienté mes recherches vers des récits chamaniques. Une manière pour moi de relier visions hallucinogènes et peinture abstraite.

Une pensée mystique que l'on retrouve de plus en plus présente dans tes réalisations...

Mes installations fonctionnent comme un flash de paysage dans lequel on entre par l'association de tous les sens. Je poursuis mes recherches en m'intéressant au candombé, une religion du nord du Brésil qui trouve son origine en Afrique et qui a fusionné avec un puissant spiritisme local, l'umbanda. J'envisage l'exposition au Palais de Tokyo comme un premier aboutissement de l'ensemble de mon parcours et de mes recherches. On est toujours dans ce caractère chamanique, d'extension de la perception et d'un accès supérieur à la conscience. Pour rendre compte le fait que les spectateurs vivent cette expérience en direct et qu'ils ont cette sensation d'entrer dans une sorte de mirage, j'ai collaboré avec des performeurs, un nez, des musiciens et un réalisateur. Dans le clip *Doctrinas* dont j'ai écrit le texte à la fois politique et poétique, j'incarne Mc Helias, un personnage porteur d'un masque donné par des dieux, et qui déambule dans les rues dont l'atmosphère renvoie tout autant à une civilisation du passé que du futur. Une confusion très en lien avec l'histoire même du Brésil où sont répandues de nombreuses croyances surnaturelles. Afin de créer cet entre-deux, j'incorpore des

éléments synthétiques (bruits de chantier ou urbains) avec des sons naturels. De même, j'ai travaillé avec un nez sur une odeur à base d'herbe mouillée, de basilic, de terre, de sous-bois, de figue séchée et d'orange... afin qu'elle soit diffusée dans une des sculptures. J'ai voulu que chaque visiteur ait la sensation de perdre la lourdeur de son corps. En créant avec des machines à bulles ou à fumée des sculptures qui viennent prolonger celles déjà installées, je crée un espace vivant où le réel et le fictif fusionnent.

Une manière aussi de t'éloigner de la prépondérance de l'image ?

Oui. Je voulais faire un dispositif lié aux souvenirs, à ceux que les visiteurs garderont de l'exposition et qui peut être aussi bien une odeur qu'un son. Il faut sortir de l'image, qui fait aujourd'hui oeuvre d'art contemporain, qui se multiplie par sa diffusion sur les réseaux et qui participe même à son archivage. Il est important de se référer à d'autres registres et sensations pour empêcher que persiste une sorte d'incomplétude. De même, je n'hésite pas à renvoyer à des éléments qui sont absents ou extérieurs à l'exposition afin que l'on ne puisse pas la saisir dans sa totalité et la réduire à une image. Moi-même, je construis toujours une partie *in situ*, ajustant les éléments sur place, et composant avec eux. Mon but est de faire vibrer l'espace et pour que cela soit possible, il est nécessaire de créer de la vie, que les éléments soient habités par une énergie vitale. Une image a besoin

d'être activée pour exister vraiment. Afin de créer un espace total, j'interconnecte les médiums. Les gestes pensés par Andrez Ghizze, le chorégraphe du clip, proviennent de postures trouvées sur les réseaux sociaux et qui nous sont très contemporaines. Chaque élément dans l'espace d'exposition participe à cette danse, est un corps en mouvement qui, dans le rituel, rejoint d'autres sphères. Il devient un langage universel et intemporel.

Né en 1990 à Paris  
Vit et travaille à Paris et au Brésil.  
DNSAP, ENSBA Paris 2014- DNP, ENSA Dijon 2012  
www.romainvicari.com

Expositions récentes (sélection)  
2018  
*What about 2222 ?*, commissariat Andy Rankin, Le FDP - Artist Run Space - Paris.  
*Liquidation Totale avant travaux*, sur une invitation de Victor Vaysse, Paris.

2017  
*New World*, exposition personnelle, Les Ateliers Vortex, Dijon.  
*My third eye*, exposition personnelle, Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain, Dornes.

Actualités (sélection)  
Du 25 mai au 15 juin 2018,  
*Ze Pelintra*, solo show, Mutatio - Artist's Run Space, Nantes.

Du 09 juin au 05 août 2018,  
*Par amour du jeu 1998-2018*, Commissariat Anna Labouze & Keimis Henni, Magasins Généraux, Pantin.

Du 12 juillet au 09 septembre 2018,  
*I have on the top of my tongue your name almost forgot*, Exposition personnelle, commissariat Hugo Vitrani, Palais de Tokyo, Paris.



Image extraite de la vidéo *Doctrinas* produite en collaboration avec Albin Metthey (agence Onakii), Jaad Gaillet (réalisateur), Louis Beri (producteur musical), Tim Karbon (musicien), Andrez Ghizze (chorégraphe), Lise Stoufflet (costume et masques, pièces en collaboration) et Edoardo Torino (Nez). Courtesy artiste.

## ROMAIN VICARI

### I have on the top of my tongue your name almost forgot

*« Le langage du rap est un outil de communication musical. Lié au discours, il prend une forme politique et même sacrée. Le rappeur est un gourou qui prêche des paroles, il souligne et imagine des situations fonctionnant comme des rituels liés au quotidien. A l'image du prêtre, le rappeur se met sur scène dans une posture mi Homme mi Dieu. Il s'adresse au public et raconte une histoire comme le font les politiciens. » Romain Vicari*

Romain Vicari réalise un ensemble d'oeuvres hybrides, mixant sculptures in situ, sons, odeurs et clip de rap, autant d'éléments qui composent un paysage où la fiction se joue du réel, où le sacré rencontre le profane et où le divertissement devient religion. Plongeant le public dans un environnement entre jungle urbaine et naturelle, l'exposition fonctionne comme un flash : la traversée d'un mirage convoquant tous nos sens.

Des sculptures en résine, en mousse expansive, en métal, en sable et en carrelage se confrontent à l'architecture brute et bétonnée de la zone d'exposition. Une télévision avec écran plat diffuse un clip réalisé dans le chantier des rues d'Aubervilliers et dans l'obscurité des salles du Palais de Tokyo, film tissant des liens entre le hip hop, culture alternative devenue mainstream, la religion et les gestuelles corporelles sculptées par l'usage des réseaux sociaux. Un son traverse l'exposition, celui d'une prière futuriste, accompagné par la diffusion d'une odeur faite de cannabis et de cuir. Vicari danse sur les frontières du précaire et de l'apparat et conjugue l'espace public (la rue, le chantier, la publicité, les mauvaises herbes, le banc où l'on squatte...) et l'espace intime (le salon, la chambre, le canapé, les fleurs de compagnies, la télévision...). Autant de lieux colonisés par les techniques du divertissement de masse et qui sont au coeur du travail de Romain Vicari.

Romain Vicari est né en 1990 à Paris, il vit et travaille entre Paris et Sao Paulo. Diplômé et félicité de l'ENSA Dijon (2012) et l'ENSBA Paris (2014), Romain Vicari est le lauréat du Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo (2016). Son travail a été présenté dans plusieurs expositions monographiques et collectives, notamment aux Magasins Généraux (Pantin, 2018), aux Ateliers Vortex (Dijon, 2017), au Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain (Dorne, 2017), à la galerie Bugada & Cargnel (Paris, 2017), à la galerie *Air Project*, (Genève), à la Villa Medici (Rome, 2017), à la galerie Double V (Marseille, 2017), à la galerie Escougnou-Cetraro (Paris, 2016), à la galerie Episodique (Paris, 2016), à la galerie Ceysson & Bénétière (Saint Etienne, 2016), à la galerie Jeanroch Dard (Bruxelles, 2015) ou encore à la Friche Belle de Mai (Marseille, 2015) et au CAC La Traverse (Alfortville, 2015).

Romain Vicari produces a series of hybrid works, mixing on-site sculptures, sounds, smells and rap clips, all of these elements composing a landscape in which fiction toys with reality, and where the sacred encounters the secular, and entertainment becomes a religion. While plunging the public into an environment between an urban and natural jungle, the show works like a flashlight, or the exploration of a mirage bringing in all of our senses.

Sculptures made of resin, expanding foam, metal, sand and tiling stand up against the concrete, brutalist architecture of the exhibition space. A flat-screen television broadcasts a video made in the workspaces of the Rues d'Aubervilliers and in the darkness of the rooms in Palais de Tokyo, in a film weaving connections between hip-hop, an alternative culture which is now mainstream, religion and the bodily gestures sculpted by the use of social networks. A sound runs through the exhibition, the voice of a futurist priest, accompanied by the diffusion of a fragrance made up of cannabis and leather. Vicari waltzes on the borderlines between the precarious and appearances, while bringing together public spaces (streets, worksites, advertising, weeds, a bench where you sit down...) and intimate spaces (the living-room, bedroom, sofa, cut flowers, the television...). All being places that have been colonised by the techniques of mass entertainment and which are at the heart of Romain Vicari's work.

## SUBV(M)ERSION

Sans se laisser bâillonner par les discours majoritaires ou la dictature du marché de l'art et loin des milieux institutionnels, les jeunes artistes de «Le Collective»<sup>1</sup> ont investi les espaces des Glacières (ancien entrepôt de glace converti en agence d'architecture) sous le haut patronage de Maylis Doucet et des étudiants de l'ICART Bordeaux. Le titre de l'exposition SUBV(M)ERSION (subversion/submersion), dont l'éloquence renvoie à la subversion artistique inaugurée par les avant-gardes historiques dans les années 1910 et véhiculée depuis les années 1960, a pour but d'engager une forme de contestation culturelle à travers une installation immersive.

Du latin, *subvertere* qui signifie « renverser », la subversion désigne un processus par lequel les valeurs sont détournées voire détruites. Mise au service de l'art, elle devient l'un des moyens privilégiés pour mettre en cause la normalité et les règles établies, pour contourner les institutions et la tradition esthétique, pour redéfinir la place de l'artiste dans la société.

Liberté de mouvements (expérimentations plastiques et montages d'exposition basés sur l'improvisation), subversion des formes (recyclage des formes du passé et du présent, de l'art et du non art) et des espaces de création (sites abandonnés et lieux éphémères), production de nouveaux langages (mixage et hybridation des médiums), le groupe « Le collective » (dont le nom porte déjà en lui une liberté orthographique) participe à la réinvention incessante des formes et à la mise en critique du monde dans un grand rassemblement d'énergies et d'émotions renouvelées lors de chaque exposition.

Dans les Glacières, les artistes se sont appropriés tous les espaces (sol, poutres, poteaux, murs, bâches, vitres) en y adaptant des œuvres hybrides répondant à la physicalité et à l'énergie du lieu. Les installations sensorielles faites de plâtres et d'insertions d'éléments de Romain Vicari, les collages creusés à la meuleuse de Victor Daamouche, les photographies d'emballages transférées dans des coulées de résine de Victor Vaysse, deviennent des sculptures invasives, comme un *dripping* de Jackson Pollock qui s'étend, se dilate, dans tous les interstices de cet ancien entrepôt et dont les gestes éphémères se déplacent à l'espace de la rue, en dehors du lieu d'intervention.

Revendiquant un certain nomadisme de l'œuvre et des aménagements provisoires (voir les maquettes dystopiques de Antoine Nessi), les artistes du Collective ramènent de leurs déambulations périurbaines, des objets et des éléments qui submergent l'espace en désignant une extension vers l'extérieur. Entre le flâneur et le chiffonnier<sup>2</sup>, l'artiste ramasse les déchets, trie, archive, amasse des fragments de la ville pour les recycler dans ses œuvres, favorisant ainsi l'ouverture et la mutabilité d'un art qui n'est plus figé dans une forme unique de temporalité et d'historicité ou dans un lieu refermé sur lui-même. Les empreintes qu'il amasse par la photographie (les « collages » de Victor Daamouche et de Victor Vaysse), par le moulage (les moulages de plomb des bas-reliefs « sacrés » de Jean-Baptiste Janisset ou la sirène de sable de Lise Stoufflet) et par les objets ou déchets qu'il collecte dans l'espace urbain (les rebuts de Romain Vicari, les matériaux de survie ou les isolants de Wolf Cuyers et de Charles Tomassin) imprègnent l'espace intérieur de leur présence extérieure.

---

1 Wolf Cuyers, Victor Daamouche, Jean-Baptiste Janisset, Antoine Nessi, Lise Stoufflet, Charles Thomassin, Romain Vicari, Victor Vaysse venus de Paris, Marseille et Dijon ainsi que Maureen Castera et Manu Faktur, artistes bordelais invités par Maylis Doucet constituant pour l'exposition des Glacières un nouveau Collective.

2 Walter Benjamin, dans *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, 1939, compare l'artiste à un flâneur et à un chiffonnier dont les attitudes sont semblables à celles du poète. Voir la photographie de Eugène Atget, *Chiffonnier dans le XVIIe arrondissement de Paris*, 1913. Rappelons à ce titre que Le Collective occupe un lieu à Dijon appelé le Chiffonnier, une ancienne usine de radiateurs automobiles appartenant aux Chemins de fer.

C'est la ville et la société dans son entier qui est directement calquée, dédoublée dans les supports artistiques sur lesquels nous pouvons lire la vie : des mots (Wolf Cuyers), un corps (Manu Faktur et Maureen Castera), des histoires individuelles ou collectives (les traces de la religion chez Jean-Baptiste Janisset ou la rénovation de l'habitat chez Charles Tomassin) qui voyagent dans l'espace et dans le temps.

L'empreinte est en effet narrative, elle renvoie à l'origine du contact, à une histoire passée qui fige dans le temps des événements qui perdurent dans le présent. Pour Georges Didi-Huberman<sup>3</sup>, chaque objet qui s'imprime, chaque lieu où s'opère l'impression (selon la matière, la texture, la plasticité du substrat), chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l'empreinte advient est à aborder du côté de l'origine, de la quête d'un ordre perdu qui serait sans cesse à reconstruire. L'œuvre aurait ainsi quelque chose à voir avec la résurrection : celle d'un événement qui surgirait sans cesse dans la production artistique du présent. L'artiste actuel a alors une mission : celle de nous transporter dans l'énergie de la vie, de nous faire dériver dans un amas de signes dont la mise en valeur de leur réalité brute s'oppose à la rationalisation de la métropole moderne et du monde capitaliste. Tel un nouveau poète, « l'artiste-chiffonnier » est celui qui nous donne accès à une expérience artistique pratiquée comme acte régénérateur, à des formes plastiques libres capables de « remettre le monde à l'endroit »<sup>4</sup> (Guy Debord).

---

3 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Éditions de minuit, 2008. Pour l'auteur, il y a une permanence de la notion : les empreintes présentes dans les grottes d'époque préhistorique, la notion d'empreinte chez Plin l'Ancien, son caractère sacré au Moyen Âge, sa polyvalence à la Renaissance, son refus théorique et sa diffusion dans la pratique artistique du XIXe siècle et, enfin, son ample et multiforme récupération au XXe siècle, en particulier dans l'œuvre de Marcel Duchamp.

4 Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine » et « Théorie de la dérive » publiées dans *Les Lèvres nues* en 1956 puis dans *L'Internationale situationniste* en 1958.

## **D'origine brésilienne, ayant vécu au Brésil, quel est ton rapport au football ?**

Je suis arrivé au Brésil à six ans, j'y ai vécu quinze ans. Je suis immédiatement entré dans cette réalité où tout le monde joue au foot. C'est le sujet du matin, du café, qui lie les gens dans le dialogue, et dans l'événement aussi ! Quand on va voir un match, le stade tremble. Pas la peine de sauter, on saute tout seul ! On se retrouve enlacé avec des inconnus, des habitants des favelas. On se sent nus, et humainement c'est très rare. Au stade, toutes les barrières physiques et sociales sont détruites, on est en « sécurité », il n'y a pas d'énergie négative.

## **Quel angle as-tu choisis d'aborder dans l'œuvre que tu présentes pour l'exposition ?**

J'ai choisi de reprendre ce thème du football au Brésil, et de mettre en lumière les liens qu'il entretient avec deux autres grands pôles de l'entertainment : le politique et le religieux. Certains joueurs sponsorisent l'Église évangélique, des entreprises et des politiciens corrompus. Dans de nombreux endroits, la religion et le football prennent la place de l'école. Le football est un instrument de pouvoir puissant au Brésil.

Un fait marquant : les élections brésiliennes, organisées tous les quatre ans, tombent toujours juste après la Coupe du monde. Les gens sont par exemple aujourd'hui très préoccupés par le pied de Neymar, à croire que l'avenir du Brésil en dépend, c'est le pied de Jésus !

## **Comment as-tu choisi de le traiter formellement ?**

J'ai créé une installation qui reprend la forme d'un autel, d'une scène et d'un char de carnaval. Elle se trouve ainsi placée entre la terre et le ciel, l'humain et le divin. Derrière, il y a une structure en résine jaune et transparente qui intègre des logos de clubs de football, d'entreprises sujettes aux scandales et de partis politiques. Elle rappelle le vitrail d'une église avec la lumière qui la traverse et, en même temps, un panneau publicitaire.



## LES FLEURS EN PLASTIQUE NE MEURENT JAMAIS

Romain Vicari aime pointer du doigt ce que les autres ne voient pas. Originaire de São Paulo, mégapole tentaculaire par excellence, les terrains de jeu de l'artiste sont aussi bien sa ville natale que des grandes agglomérations urbaines telles que Paris, Marseille, Berlin ou Barcelone. Dans ces métropoles, il exploite et défriche des lieux laissés à l'abandon souvent dominés par une végétation anarchique qui prolifère au fil du temps. Dans une démarche quasi-scientifique, empruntant à la botanique comme à l'anthropologie, Romain Vicari ausculte dans les moindres détails les couches organiques qui émanent des ruines bétonnées et des constructions de notre civilisation. Sa démarche artistique révèle la poésie contenue dans chacune des touches végétales d'un univers intégralement façonné par l'homme. Les installations *in situ* de Romain Vicari, dans lesquelles la peinture et la sculpture abstraite côtoie la végétation en expansion plongent le spectateur dans la poésie urbaine contemporaine.

Pour le prix Science Po 2018, Romain Vicari propose "Les Fleurs en plastique ne meurent jamais" une composition de sculptures en résine en formes végétales. À travers ce corpus d'œuvres l'artiste souhaite souligner l'existence de deux formes de vie qui se côtoient et qui semblent être indifférentes l'une de l'autre, la vie végétale et la vie humaine au sein des espaces urbains.

À travers ces œuvres, Romain Vicari magnifie la végétation insignifiante, la mauvaise herbe, ignorée de tous. Il met en lumière l'indifférence et le désintérêt que nous avons avec ces infimes détails de notre environnement. Ses sculptures à la fois colorées et captivantes, s'apparentent à une dédicace aux forces de la nature. Brindilles d'herbes, lianes, branches, germes, fleurs isolées ; en valorisant dans un premier temps des plantes ordinaires il souhaite dans un second temps valoriser la nature dans sa globalité. La jeune pousse coincée dans les pavés renvoie alors à l'espoir, le beau, la douceur et la *slow life* dans le monde moderne et frénétique que l'humain ne cesse de construire et d'abandonner dès lors qu'il n'y porte plus d'intérêt.

En employant des matériaux tels que, le colorant, la résine et le métal, l'artiste fige ses plantes. Elles deviennent immortelles. Elles ne périssent pas, elles ne se dégradent pas, ni se recyclent. Ses œuvres se transforment en végétation factice défiant le temps et les saisons.

Ce faisant, il souligne un paradoxe entre le sujet - la beauté de la nature, et la forme - l'emploi volontaire de produits chimiques et non biodégradable. Ainsi la plante artificielle est portée au statut d'œuvre d'art et donc reconnue comme un art majeur par rapport à la plante extérieure ignorée et dépréciée.

Les contradictions, au cœur de l'œuvre de Romain Vicari, nous poussent aussi à questionner l'importance de la préservation du bien commun environnant. D'un côté, la force humaine façonne, construit, use, abuse et abandonne. De l'autre côté la force naturelle essaie de reprendre le dessus de manière persistante dans ces lieux construits et délaissés par l'être humain.

Médias, personnalités publiques et associations écologiques ne cessent de nous alerter des méfaits de nos comportements vis-à-vis de l'environnement. Pourtant, plus nous sommes alertés plus la destruction semble flagrante. La réaction des hommes à la fois consciente et indifférente de ce qui se déroule devant ses yeux, prend la forme d'une sensation d'impuissance à laquelle l'artiste est confronté et dont il souhaite se défaire par la création. Ses sculptures sont puissantes parce que bien qu'individualisées, elles fonctionnent par clan comme une imposante tribu indienne. Leurs corps aux formes abstraites font échos à des boucliers de guerriers. Romain Vicari représente un nouvel ordre, une nouvelle face du monde plastiquement modifié au sein duquel la nature se défend pour reprendre

ses droits. Si la végétation naturelle disparaît, rassurez-vous, semble-t-il nous dire ironiquement, les fleurs en plastiques survivront, soulignant par là même l'incongruité du raisonnement humain à l'ère de la surconsommation. Ces plantes intégreraient des lieux et des espaces intérieurs et permettraient de réinventer un monde qui ne serait plus que de l'ordre du passé et du fantasme de la nature.

Luiza VANELLI SCHMIDT

## ROMAIN VICARI - « ZÉ PELINTRA » / MUTATIO

De sa vie au Brésil Romain Vicari a rapporté un goût pour l'esthétique urbaine, le foisonnement des couleurs, l'hybridation des formes et des cultures. Empruntant à plusieurs religions afro-brésiliennes comme Umbanda et Catimbó, il crée ici un environnement inspiré de Zé Pelintra. Esprit-patron des bars, des tripots et autres lieux de fêtes et de bohème, Zé Pelintra est un viveur, un être nocturne, dissipé et rusé, incarnant la frénésie de la nuit, l'élégance et la justice dans les milieux populaires. En prenant possession du lieu d'exposition, Romain Vicari fait de l'espace entier une œuvre hybride et éphémère, un collage syncrétique de couleurs, de formes, de textures, d'objets, de sons et d'odeurs, attirant les visiteurs au cœur de la flamboyance de l'esprit de Zé Pelintra.

L'acier, le plâtre et la résine composent cet environnement en chantier, espace intermédiaire où se dissolvent les limites entre intérieur et extérieur. Dans cet entre-deux de rouge et de blanc—couleurs du costume traditionnel de Zé Pelintra—un mur au motif grillagé suggère les murs terreux des maisons de culte, le sable s'accumule dans les coins et une fenêtre, partiellement envahie d'un rouge sanglant, ne s'ouvre sur aucun au-dehors. Des lianes de métal qui s'agrippent aux poutres pendent d'étranges fruits écarlates et résonnent de temps à autre dans cet espace pourtant clôt les chants d'invisibles oiseaux.

Sur l'autel carrelé s'alignent des moulages à l'aspect décrépit, réminiscent de plaisirs interdits : briquet, moulin à herbe, fragments de corps... Répondant à ces objets de vices devenus objets de piété, l'espace dissimule aussi quelques symboles chrétiens, tandis que la lumière des bougies électriques qui palpitent doucement au sol évoquent quelque rituel sacré. La fumée du Palo Santo, bois traditionnellement utilisé en Amérique du Sud pour purifier les lieux et éloigner les mauvais esprits, s'insinue dans l'espace et dans le corps de ceux que le traverse. Et dans cette atmosphère ambiguë où semble être célébré le culte de la fête, monte une incantation, d'abord joyeuse et festive, bientôt interrompue de rires inquiétants, de bruits mécaniques et d'échos plus sombres, évoquant ces festivités excessives qui prennent parfois un tour presque effrayant...

Au cœur de ce théâtre de cérémonial contemporain, l'artiste lui-même, masqué, vêtu de rouge et de blanc, la chevelure frisée et rougeoyante, incarne un Zé Pelintra carnavalesque, mêlant les influences et les époques. Ainsi performée, l'installation devient une expérience vivante et le chamanisme urbain de Romain Vicari prend des allures d'art total.

*Installation réalisée avec l'aide de Vox Populi Record (son), Lise Stoufflet (masques) et Anne-Lise Le Dot (coiffure).*

Clara Muller

« L'esprit se refuse à concevoir l'esprit sans le corps. »<sup>1</sup>

En 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) signe le *Manifeste anthropophage* ; un poème hybride, à la frontière de l'essai, considéré aujourd'hui comme l'un des textes fondateurs de la modernité au Brésil. Né à São Paulo, Andrade y défend l'idée que ce qui constitue « socialement », « économiquement » et « philosophiquement »<sup>2</sup> l'identité brésilienne est la pratique anthropophage. Hérité des Tupis – un groupe de tribus amérindiennes installées sur la côte Est du pays, à l'embouchure de l'Amazone –, ce rituel n'a chez eux rien d'un cannibalisme aveugle : c'est au contraire un acte sophistiqué, pour lequel la dévoration de l'ennemi ne représente pas tant une opportunité alimentaire qu'un moyen d'inscrire dans la mémoire de son propre corps, par absorption, les qualités d'un autre ayant été préalablement choisi par la tribu. Par extension, cette volonté d'assimilation est devenue le symbole d'une culture brésilienne hétérogène, qui s'est construite à partir d'influences diverses, greffées aux bifurcations de ses racines indigènes.

S'il est parfois risqué d'analyser une production en fonction des origines de son auteur, il s'avère éclairant de rapprocher cette vitalité métabolique identifiée par Oswald de Andrade au travail de Romain Vicari, artiste italo-brésilien chez qui les phénomènes de digestion sont manifestes. On le percevra tout d'abord dans l'histoire de l'art, et notamment celle des avant-gardes européennes, dont on sent palpiter l'influence dans une ligne, un aplatissement, un volume évoquant tour à tour René Magritte, Henri Matisse ou Jean Arp. On saura voir, également, derrière l'horizon bigarré de ses sculptures, dans l'effervescence même de leur soulèvement hirsute, la réminiscence d'une végétation tropicale, venant s'agréger aux barres d'acier structurant ses installations. On saisira, enfin, l'intime proximité qui lie cette œuvre au contexte urbain, à la dynamique de métamorphose des villes, ainsi qu'à l'appréhension empirique qu'en fait Romain Vicari, entre collecte d'informations visuelles et récupération de rebuts de toutes sortes. La liste pourrait évidemment s'étendre, elle nous conduirait sans doute à circuler parmi l'élégante légèreté des tissus colorés d'Hélio Oiticica et la brutalité pop d'Urs Fischer, entre les parti-pris iconoclastes de Michael Asher et les tracés énigmatiques des *pixadores*, ces tagueurs de São Paulo ayant extrait de l'alphabet runique le style crypté de leurs lettrages.

Cependant – et c'est là un point essentiel –, l'entreprise d'identification montrerait rapidement ses limites. Non pas que toutes ces références n'innervent pas, d'une manière ou d'une autre, l'œuvre de Romain Vicari ; mais parce qu'au contraire, prises dans un processus de transmutation perpétuel, elles se combinent et s'enchevêtrent jusqu'à générer une matière nouvelle et singulière qui rendrait toute ambition dissociative, sinon inopérante, pour le moins incomplète. Tout l'enjeu semble ici de dépasser un exercice citationnel qui conférerait à l'artiste un rôle de « manipulateur de

<sup>1</sup> Oswald de Andrade, *Manifeste anthropophage*, Blackjack éditions, Paris/Bruxelles, 2011, p. 13.

<sup>2</sup> Ibid. p. 9.

signes »<sup>3</sup> - pour reprendre l'expression que Hal Foster avait employé, à la fin des années 80, à l'égard des appropriationnistes. L'artiste anthropophage bouscule l'assemblage conceptuel en lui préférant une relation empirique aux objets, à l'histoire ou à l'apprentissage. « Contre la Mémoire source de coutume/L'expérience personnelle renouvelée. »<sup>4</sup>

Il n'est dès lors plus très étonnant de retrouver des matériaux comme le plâtre, la résine ou le sable entrer dans la composition des environnements érigés par Romain Vicari. Dans leur capacité à capturer les formes, les gestes et les couleurs, ils sont les agents d'un projet de rétention sélective, devenant à leur tour des conglomerats à réemployer, à rediriger, comme les termes d'une syntaxe en permanente reconstruction. Faite de l'alternance de lignes droites et courbes – allégoriques là aussi de cette modernité tropicale, où les cadres prédéterminés se laissent envahir par la dynamique entropique –, l'installation *Abajà* (dont le titre signifie « collier », en tupi-guarani) fonctionne d'ailleurs comme une phrase sens dessus-dessous, avec ses lettres renversées et sa ponctuation minérale. Conçue pour la galerie Escougnou-Cetraro, il faudrait questionner sa portée à l'orée de l'exposition « Au delà de l'image », qui lui fournit son écrin formel et théorique. Qu'y a-t-il, en effet, dans ce hors-champ matériel que nous dresse Romain Vicari ? On s'aventurera à dire qu'il y a là toute une poétique de soi dans le monde et du monde en soi, dépassant les rationalismes exacerbés, prônant la subjectivité animiste comme alternative aux désastres qu'on nous prédit.

Franck Balland

<sup>3</sup> Hal Foster, *Signes de subversion*, dans « Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics », Bay Press, Seattle, 1985. Reproduit en français dans « Art en théorie 1900-1990, une anthologie » par Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, Paris, 1997, p. 1155.

<sup>4</sup> Oswald de Andrade, op. cit., p. 21.

## Romain Vicari

Romain Vicari, né en 1990 d'un père sicilien et d'une mère brésilienne a vécu de nombreuses années à Sao Paulo. Diplômé des Beaux-Arts de Paris avec les félicitations du jury en 2014 et Lauréat du Prix Découverte du Palais de Tokyo en 2016, il est un jeune artiste talentueux, participant à de nombreuses expositions dédiées aux artistes émergents. En 2018, il sera à l'honneur d'une exposition solo au Palais de Tokyo.

Pour l'exposition *Enchantment*, Romain Vicari s'inspire de ses origines brésiennes et des récits chamaniques de la forêt amazonienne, teintés d'expériences magiques vécues lors de ces voyages spirituels. La série «*Vision*» expérimente ces témoignages en liens avec le monde de l'invisible. A travers ses peintures abstraites, où se confrontent les couleurs, il émane un trouble entre l'homme et la nature. L'artiste cherche à transmettre ce qui ne se voit pas à travers l'abstraction : la sensibilité et la spiritualité.

Certaines œuvres, couvertes de champs de couleurs sombres, aux formes irrégulières, évoquent les rêves engendrés par ces rituels et jouent en contrastant avec des touches plus vives. D'autres, pour symboliser le réveil, proposent des touches lumineuses, où les couleurs vives dominent les plus sombres, et procurent un sentiment de paix et d'optimisme.

Ses peintures sont accompagnées par des sculptures colorées en résine, évoquant la végétation luxuriante de ce pays, qui tend à disparaître au profit de la forte urbanisation et qui sont incarnées par leur artificialité. Les sculptures se superposent aux peintures et offrent une dimension hors cadre. Elles sont inspirées des *pixadores*, qui sont les tracés énigmatiques des tagueurs de Sao Paulo, qui extraient de l'alphabet runique le style crypté de leurs lettrages. Romain Vicari matérialise un geste, le trait devient sculptural, la trajectoire du spray se solidifie comme si les lettres étaient sculptées. Ces lettres végétales et organiques évoquent la nature et les paradis artificiels où les végétaux tentent de survivre dans un milieu toujours plus urbain et hostile. A travers ses œuvres, il représente le sentiment d'une époque et navigue entre le spirituel et la réalité du quotidien urbain.

## NEW WORLD - ROMAIN VICARI

Exposition du 8 au 30 septembre 2017

Vit et travaille à Paris et au Brésil  
Plasticien - [www.romainvicari.com](http://www.romainvicari.com)

« L'esprit se refuse à concevoir l'esprit sans le corps. »<sup>1</sup>

En 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) signe le Manifeste anthropophage ; un poème hybride, à la frontière de l'essai, considéré aujourd'hui comme l'un des textes fondateurs de la modernité au Brésil. Né à São Paulo, Andrade y défend l'idée que ce qui constitue « socialement », « économiquement » et « philosophiquement »<sup>2</sup> l'identité brésilienne est la pratique anthropophage. Hérité des Tupis – un groupe de tribus amérindiennes installées sur la côte Est du pays, à l'embouchure de l'Amazone –, ce rituel n'a chez eux rien d'un cannibalisme aveugle : c'est au contraire un acte sophistiqué, pour lequel la dévoration de l'ennemi ne représente pas tant une opportunité alimentaire qu'un moyen d'inscrire dans la mémoire de son propre corps, par absorption, les qualités d'un autre ayant été préalablement choisi par la tribu. Par extension, cette volonté d'assimilation est devenue le symbole d'une culture brésilienne hétérogène, qui s'est construite à partir d'influences diverses, greffées aux bifurcations de ses racines indigènes.

S'il est parfois risqué d'analyser une production en fonction des origines de son auteur, il s'avère éclairant de rapprocher cette vitalité métabolique identifiée par Oswald de Andrade au travail de Romain Vicari, artiste italo-brésilien chez qui les phénomènes de digestion sont manifestes. On le percevra tout d'abord dans l'histoire de l'art, et notamment celle des avant-gardes européennes, dont on sent palpiter l'influence dans une ligne, un aplatissement, un volume évoquant tour à tour René Magritte, Henri Matisse ou Jean Arp. On saura voir, également, derrière l'horizon bigarré de ses sculptures, dans l'effervescence même de leur soulèvement hirsute, la réminiscence d'une végétation tropicale, venant s'agréger aux barres d'acier structurant ses installations. On saisira, enfin, l'intime proximité qui lie cette œuvre au contexte urbain, à la dynamique de métamorphose des villes, ainsi qu'à l'appréhension empirique qu'en fait Romain Vicari, entre collecte d'informations visuelles et récupération de rebuts de toutes sortes. La liste pourrait évidemment s'étendre, elle nous conduirait sans doute à circuler parmi l'élégante légèreté des tissus colorés d'Hélio Oiticica et la brutalité pop d'Urs Fischer, entre les parti-pris iconoclastes de Michael Asher et les tracés énigmatiques des *pixadores*, ces tagueurs de São Paulo ayant extrait de l'alphabet runique le style crypté de leurs lettrages.

Cependant – et c'est là un point essentiel –, l'entreprise d'identification montrerait rapidement ses limites. Non pas que toutes ces références n'innervent pas, d'une manière ou d'une autre, l'œuvre de Romain Vicari ; mais parce qu'au contraire, prises dans un processus de transmutation perpétuel, elles se combinent et s'enchevêtrent jusqu'à générer une matière nouvelle et singulière qui rendrait toute ambition dissociative, sinon inopérante, pour le moins incomplète.



Romain VICARI's installations combine luminous, colourful spaces with a personal universe, which emphasizes his Brazilian origins. His artworks are inspired by his almost daily observation of public spaces, particularly abandoned building sites and other such sites; the artist regards these places as ephemeral laboratories. A close proximity ties these works to the urban context, the dynamics of the metamorphosis of cities, and their empirical apprehension by Romain VICARI. Architecture, materials such as plaster, concrete, and steel, colours and shapes which he comes across on the various sites constitute an infinite source of inspiration for him. Like a compromise with – and contradiction of – the principle of the *white cube*, his site-specific works adapt to the place which the artist seeks to parasitize, and to confront through experimentation.

Romain VICARI records an idea inspired by the site and then materializes it to leave a trace there. His resin installations, which play with light, are witness to contemporary anomalies, like a mutation towards four-dimensional painting. This painterly aspect produces an ambivalence between delicacy (in the colours and shapes) and crudity (of the metal and resin). Thanks to his investigations, the artist appropriates objects which he exploits through an organic nature inhabited by plants, overflowing with lightness, colourful matter, and elegant torsions, incorporating itself to the steel bars which structure his shamanic installations.

All of Romain VICARI's works question the importance of the space we occupy, a fragile space which is increasingly deprived of resources. What will remain of it? Considering himself an "Indian from the future" exploiting a "sensory geometry", the artist shakes up conceptual constructions, and favours an empirical relationship to objects, history and training. "Thus grappling with a perpetual process of transmutation, these works combine and intermingle until they generate new, singular matter. In their capacity to capture shapes, gestures and colours, they are the agents of a selective retention project, and, in turn, become conglomerates which may be reused, redirected, like the terms of a syntax permanently being reassembled. What lies in the material invisibility which Romain VICARI erects for us? We will venture to say that it carries a whole poetics of the self in the world and of the world in the self, going beyond exacerbated rationalisms, and advocating animist subjectivity as an alternative to the disasters predicted for us." (Franck BALLAND)

Les installations de **ROMAIN VICARI** mêlent espaces lumineux et colorés et univers personnel, mettant en exergue ses origines brésiliennes. Ses travaux artistiques sont nourris par son observation quasi-quotidienne des espaces publics, tout particulièrement sur les chantiers et les sites abandonnés ; des lieux que l'artiste considère comme des laboratoires éphémères. Une intime proximité lie ces œuvres au contexte urbain, à la dynamique de métamorphose des villes, ainsi qu'à l'appréhension empirique qu'en fait **ROMAIN VICARI**. L'architecture, les matériaux tels le plâtre, le béton ou l'acier, les couleurs et les formes qu'il rencontre sur les différents sites constituent pour lui une source d'inspiration infinie. Comme un compromis et contraire au principe du *white cube*, ses œuvres in situ s'adaptent au lieu que l'artiste cherche à parasiter, à confronter par l'expérimentation.

**ROMAIN VICARI** enregistre une idée que le site lui inspire et la matérialise ensuite pour y laisser une trace. Ses installations en résine qui jouent avec la lumière sont les témoins d'anomalies contemporaines, comme une mutation vers une peinture en quatre dimensions. Cette picturalité soulève une ambivalence du délicat (les couleurs, les formes) et du brut (le métal et la résine). Grâce aux investigations, l'artiste s'approprie des objets qu'il exploite au travers d'une nature organique et végétale débordante de légèreté d'une matière colorée et de torsions élégantes, venant s'agréger aux barres d'acier structurant ses installations chamaniques.

« L'ensemble des œuvres de **ROMAIN VICARI** questionne l'importance de l'espace que nous occupons, cet espace fragile de plus en plus démunis de ressources. Qu'en restera-t-il ? Se considérant comme un "indien du futur" exploitant une "géométrie du sensible", l'artiste bouscule l'assemblage conceptuel en lui préférant une relation empirique aux objets, à l'histoire ou à l'apprentissage. Ainsi prises dans un processus de transmutation perpétuel, ces œuvres se combinent et s'enchevêtrent jusqu'à générer une matière nouvelle et singulière. Dans leur capacité à capturer les formes, les gestes et les couleurs, ils sont les agents d'un projet de rétention sélective, devenant à leur tour des conglomerats à réemployer, à rediriger, comme les termes d'une syntaxe en permanente reconstruction. Qu'y a-t-il dans ce hors-champ matériel que nous dresse **ROMAIN VICARI**? On s'aventurera à dire qu'il y a là toute une poétique de soi dans le monde et du monde en soi, dépassant les rationalismes exacerbés, prônant la subjectivité animiste comme alternative aux désastres qu'on nous prédit. » (Franck BALLAND)

Par Pedro Morais

## Romain Vicari : Jungle tropicale de béton

L'effet boomerang des influences culturelles a fissuré les planifications rationnelles de la modernité, tandis que les mondes artificiels se sont hybridés à la prolifération chaotique du vivant. Pour ses interventions spatiales, Romain Vicari s'intéresse aux formes d'un art « mineur », empruntées au langage de la rue et au métabolisme cannibale de la peinture. Il expose avec Lise Stoufflet chez Bugada & Cargnel à Paris, avant de présenter son travail aux Ateliers Vortex (Dijon), à la résidence d'artistes Moly Sabata de la Fondation Albert Gleizes (Sablons) et au Palais de Tokyo à Paris en 2018.

Il est devenu rare que la critique d'art ose faire un texte manifeste, capable de définir un front de bataille. Dans le numéro de février de la revue *Mousse*, Chris Sharp a cherché à synthétiser sa pratique curatoriale en une prise de position qui renouvelle l'attention faite aux formes et refuse d'assigner les œuvres à une signification capable de rentrer dans les cases thématiques.

Son manifeste, « Théorie du mineur », établit un diagnostic implacable sur l'art considéré comme « majeur » : subordonné aux dénominateurs les plus communs du langage et instrumentalisé par l'allégorie, celui-ci ne se distinguerait pas du journalisme, de la pédagogie et des assertions dirigées au collectif. Le format par excellence de l'art majeur serait la biennale – obligée de communiquer de la façon la plus lisible (et de se justifier) sur des questions sociopolitiques urgentes, cherchant à parler au nom des démunis et des opprimés – et son régime esthétique serait l'académisme conceptuel. Chris Sharp est peut-être moins convaincant au moment de défendre son idée d'un art mineur – un langage hautement personnel, idiosyncrasique et irréductible, qui ne parle que pour lui-même et où la forme est déjà, en soi, politique –, n'évitant pas l'écueil d'une mystification de l'intériorité de l'artiste. Mais, la puissance de son plaidoyer pour l'amour des formes est indéniable. Il s'agit d'une vision renouvelée du formalisme moins portée sur le triomphe de l'autonomie des formes que sur sa capacité à transformer les matériaux du monde, dans un langage non réductible aux discours préétablis.

Romain Vicari oserait même remplacer formalisme par animisme, tant sa démarche s'inscrit volontiers dans le sillage du *Manifeste anthropophage* (1928) du poète Oswald de Andrade, inspiré d'un rituel des tribus amérindiennes Tupis, qui prônait la capacité à digérer et greffer des traditions et influences hétérogènes selon un métabolisme qui déborde les seules références à l'histoire de l'art. Pour l'artiste ayant vécu toute sa jeunesse à São Paulo, les tribus seront aussi urbaines, celles formées par des « pixadores » qui cherchent à conquérir les murs de la « jungle de béton » avec une bombe aérosol et de



Vue de l'exposition de Lise Stoufflet et Romain Vicari, « The Smell of the Moon », Bugada & Cargnel, Paris. Photo : D. R.

POUR L'ARTISTE AYANT VÉCU TOUTE SA JEUNESSE À SÃO PAULO, LES TRIBUS SERONT AUSSI URBAINES

L...

ROMAIN VICARI :  
JUNGLE TROPICALE  
DE BÉTON

SUITE DE LA PAGE 13 la peinture. Tout le long de son parcours, Romain Vicari est intervenu dans des cloîtres abandonnés, des usines ou des zones autour de lignes de train désaffectées, allant de Marseille à Aubervilliers pour transformer des environnements en intégrant la peinture abstraite et le végétal



Romain Vicari, *Housing*, interventions dans l'espace urbain, São Paulo, 2015.

(lui-même peint, dans une sorte de nature augmentée). En retour, ses installations dans l'espace de la galerie peuvent avoir la rugosité des murs où il introduit parfois des graines de blé ou des formes évoquant des fruits, des oiseaux ou de la végétation tropicale. Dans l'appréhension de l'urbain par Romain Vicari, il n'y a pas de « non lieux » (ces espaces globalisés interchangeable théorisés par l'anthropologue Marc Augé), car tout espace prétendument abstrait est nécessairement « situé » et

INVITÉ DANS UN CENTRE D'ART, IL DÉPLACE LE BUREAU DE LA DIRECTION EN PLEIN MILIEU DE L'ESPACE ET LE TRANSFORME EN SCULPTURE HABITABLE

relié à des modalités d'appropriation qui le transforment au-delà de sa planification rationnelle. Invité dans un centre d'art, il déplace le bureau de la direction en plein milieu de l'espace et le transforme en sculpture habitable – le titre même de l'œuvre, *Tubaina*, évoque une sorte de Coca-Cola brésilien, réponse locale à l'uniformisation du goût. Pourtant, sa manière d'intégrer des influences rappelle mieux l'effet boomerang, ou comment la digestion du modernisme par les cultures extra-occidentales est venue nourrir à son tour un imaginaire occidental cherchant à se déterritorialiser. C'est en lisant les textes de l'artiste brésilien Hélio Oiticica que Romain Vicari a voulu sortir la peinture du mur pour la faire évoluer dans l'espace, jusqu'à employer l'effet de transparence pour peindre avec de la lumière. « En langage de rue, le "housing" signifie une façon de poser son canapé n'importe où et de se sentir chez soi, y compris dans des zones inhospitalières. Je fais du land art avec un sac à dos, je sais que le monde nous appartient », conclut l'artiste.

THE SMELL OF THE MOON, jusqu'au 29 juillet, Bugada & Cargnel, 7-9, rue de l'Équerre, 75019 Paris, <https://www.bugadacargnel.com>

ROMAIN VICARI, du 8 au 30 septembre, Les Ateliers Vortex, 71-73 rue des Rotondes, 21000 Dijon, <http://lesateliersvortex.com/>

EN CRUE, du 16 septembre au 29 octobre, Moly-Sabata, Résidence d'artistes, 1, rue Moly-Sabata, 38550 Sablons, <http://www.moly-sabata.com/>



Romain Vicari, *Tubaina*, 2015, dimensions variables, bois, plâtre, métal et pigments. « Present », La traverse, CAC Alfortville. Commissariat : Joël Riff et Eva Nielsen.

Texte publié dans le cadre du programme de suivi critique des artistes du Salon de Montrouge, avec le soutien de la Ville de Montrouge, du Conseil général des Hauts-de-Seine, du ministère de la Culture et de la Communication et de l'ADAGP.



Romain Vicari arpente, explore et fouille incessamment des territoires urbains, abandonnés, en friche ou en chantier. Méthodiquement, il les observe, les étudie et en prélève des fragments. Il aborde avec curiosité les traces d'une industrie et d'un espace en transition urbaine, pour en tirer des vestiges matériels qu'il envisage comme des artefacts. Qu'il intervienne directement sur les lieux ou qu'il recrée une topographie entre les murs d'une salle d'exposition, les matériaux utilisés sont réminiscent de ces espaces et des pratiques qui s'y rattachent, entre métiers du bâtiment et street art : résine, peinture en bombe, plâtre, béton, armatures de métal, résidus de chantier, rebuts urbains...

Déplaçant des recherches sculpturales initiées dans le contexte de la rue ou du chantier dans celui, plus clos et plus lisse, de l'espace d'exposition, Romain Vicari crée des installations monumentales et colorées qui viennent remettre en question notre perception des espaces et en révèle le caractère transitoire et en mutation. En effet, l'usage de paravents imposants ou de formes plus discrètes parcourant l'espace modifie les perspectives et dessine les reliefs de ruines urbaines. Cette forme de simulacre décontextualisé pose aussi la question du sens : réalisées à partir de ces éléments transformés, combinés et détournés, les productions revêtent un caractère différent, leur signification devient plus floue et elles atteignent presque une dimension décorative par la mise en scène des éléments.

Romain Vicari crée un décalage d'autant plus fort en investissant, par ces installations au caractère résolument urbain, l'espace de la galerie du Collège Le Rimorin de Dornes, situé en zone rurale. Le lieu lui-même témoigne d'une décontextualisation, apparaissant en effet, par sa forme ou son usage, tour à tour comme gymnase, hangar, lieu d'exposition ou salle de classe. Pour « My Third Eye » Romain Vicari s'en empare, littéralement en prélevant des fragments du sol, de façon figurée en donnant à cet espace de nouvelles dimensions, à la fois urbaines, spéculatives et même mystiques. De ses origines brésiliennes, Romain Vicari a hérité d'une propension à l'appropriation culturelle. L'artiste réalise une digestion entre histoire de l'art et espace urbain comme témoin de notre civilisation, qu'il envisage par le prisme de références littéraires, scientifiques ou philosophiques. Le troisième œil évoqué par le titre fait référence au chamanisme, encore très présent chez les indiens amazoniens, et suppose une ouverture et une prise de conscience accrue de l'environnement direct et des interactions possibles. Il colore l'exposition d'une dimension introspective et psychédélique, tout en établissant une forme possible de perception des chamans

du futur sur les ruines d'une civilisation industrielle, laissées par une humanité partie coloniser un ailleurs cosmique. L'artiste propose alors un monde vu par le spectre de son troisième œil, invitant le spectateur à s'ouvrir lui aussi pour recevoir cette proposition artistique et ainsi déambuler entre serpents de plumes, paravents, tableaux et autres œuvres en suspension.

Romain Vicari is endlessly wandering through, exploring, and hunting around in abandoned urban areas, be they industrial wastelands or building sites. Methodically he observes and studies them, takes samples. His curiosity piqued, he approaches the traces of an industry and a space undergoing an urban transition in order to extract from them material vestiges that he views as artifacts. Whether he is working directly on site or recreating a topography within the walls of an exhibition venue, the materials he employs recall these spaces and the practices associated with them, between the building trades and street art, i.e., resin, cans of spray paint, plaster, concrete, metal frameworks, the remains of construction sites, urban scrap.

Shifting his sculptural experiments which began in the context of the street or construction site to the smoother, more closed context of the exhibition venue, Vicari creates colorful, monumental installations that call into question our perception of certain spaces and reveal their transitory, changing character. Indeed, his use of imposing screens or more discrete forms throughout a space modifies viewers' perspectives while sketching out relief images of urban ruins. This form of the decontextualized fake also raises the question of meaning. That is, fashioned from these transformed, combined and reappropriated elements, his productions take on a different character and their meaning becomes sketchier, less clear. They attain an almost decorative dimension through the conscious arrangement of the elements.

Vicari creates a disconnect that is all the more powerful by taking over the gallery space of the Collège Le Rimorin of Dornes, which is located in a rural zone, with installations that have a decisively urban character. The venue itself testifies to a decontextualization, appearing as a gym, hangar, exhibition venue, or classroom depending on its form or use. For "My Third Eye," Vicari has appropriated the place, literally by sampling bits of the ground, and figuratively by lending the space new dimensions that are simultaneously urban, speculative, and even mystical. From his Brazilian roots Vicari has inherited a propensity for cultural reappropriation. The artist fashions a digest of art history and urban space as a token of our civilization, which he views through the prism of literary, scientific and philosophical references. The third eye mentioned in the title refers to shamanism, which is still very much alive among indigenous peoples of the Amazon, and presupposes an openness and heightened awareness of the immediate environment and possible interactions with it. It adds an introspective, psychedelic dimension to the exhibition while laying the ground work for a possible form of perception of future shamans upon the ruins of an industrial civilization, left behind by a humanity that has set off to colonize some cosmic elsewhere. The artist proposes a world seen by the specter of his third eye, inviting viewers to open up and take in this artistic proposal and stroll among feathered serpents, screens, paintings and other suspended works.



Romain Vicari, jeune lauréat du Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo 2016, nous ouvre les portes d'un nouvel espace d'ateliers et d'exposition à Aubervilliers ouvert par l'association Le Houloc. Ce lieu de 500m<sup>2</sup>, actuellement en pleine rénovation ouvrira normalement ses portes début juin. L'association fondée par d'anciens jeunes étudiants des Beaux Arts de Paris a pour but de soutenir la création et la recherche artistique ; faciliter le développement et la diffusion d'initiatives personnelles ou collectives, quels que soient les médias employés ; agir en faveur de la mise en commun de compétences, d'espaces et de moyens entre les artistes, les institutions et le public. Actuellement, dix-sept artistes partagent cet espace de création. Dans l'attente d'un nouvel atelier, Romain Vicari est « hébergé » temporairement par l'association Le Houloc.

C'est donc dans ce grand espace brut, couvert d'une verrière, qu'il nous accueille pour nous dévoiler ses dernières créations. Pour l'occasion, Romain Vicari a réalisé un accrochage spécial dans le futur espace d'exposition du Houloc.

Né en 1990 à Paris d'un père sicilien et d'une mère brésilienne, Romain Vicari quitte la France avec ses parents à l'âge de six ans. Après une courte étape en Thaïlande, la famille s'installe à São Paulo, où il vit ses années d'adolescence et développe une pratique du graffiti dans la rue. Après son bac, il décide de revenir étudier les Arts Plastiques en France, d'abord aux Beaux-Arts de Dijon, puis à l'École Nationale Supérieure des Beaux –Arts de Paris dont il sort avec les félicitations du jury en 2014.

En avril 2015, nous découvrons son travail pour la première fois sur Follow Art with Me à l'occasion de la foire YIA confidentielle au Bastille Design Center (lire l'article), puis en octobre suivant lors de l'exposition des félicités de l'ENSBA de Paris : Les voyageurs.

Depuis, sa sortie de l'école, Romain Vicari a participé à de nombreux événements dédiés aux artistes émergents (Biennale de la jeune création, Salon de Montrouge...). Son travail a été remarqué par de nombreux professionnels et collectionneurs, ce qui lui a valu d'être sélectionné parmi les trois finalistes pour le projet du Patio 2017 de la Maison Rouge, et de remporter en ce tout début d'année le Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo.

La vitalité, la modernité et la poésie tropicale de son travail, nous ont donné envie d'en découvrir un peu plus sur cet artiste multiculturel et ses différentes pratiques artistiques.

Rendez-vous a donc été pris pour une visite d'atelier, mais Romain Vicari allait une fois de plus nous surprendre et nous offrir un nouveau visage de son travail. Dans une exposition savamment agencée par l'artiste, mêlant anciens et nouveaux travaux, s'offrait à nous un mur de peintures!

Face à nous, une toile abstraite de grand format aux tons sourds, relevés de quelques tâches de couleurs posées comme des miroitements de la lumière sur une eau sombre, dialoguait avec un diptyque sur le devant duquel se déployaient deux tiges métalliques recouvertes de résine colorée. À gauche une structure aérienne en forme de O stylisé se superposait à une toile carrée, créant une constellation toute personnelle et développant un nouveau langage artistique.

Romain Vicari, m'explique que cette nouvelle série de travaux résulte d'une volonté d'explorer d'autres médiums. Connue pour ses installations faites d'éléments de récupération, de plâtre, de matériaux de chantier, spray, sable, vidéos, l'artiste dévoile aujourd'hui une envie profonde d'utiliser la peinture comme une nouvelle voie d'expérimentation. Pour lui, les formes abstraites qu'il a développées auparavant et la pratique de la résine qui consiste à mélanger des colorants se rapprochent des effets de la peinture.

Ses toiles, il les voit comme des objets accrochés au mur qui sont des parties intégrantes d'une installation.

Pour cette série, intitulée visions, il trouve l'inspiration dans sa culture brésilienne et le Manifeste anthropophage de 1928 d'Oswald de Andrade (1890-1954)<sup>1</sup>. Elles sont comme des visions d'indiens chamanes, mais aussi des réminiscences d'une végétation tropicale.

Les sculptures en résine qui se superposent aux peintures et sortent du cadre, sont elles inspirées des pixadores, tracés énigmatiques des tagueurs de São Paulo, qui extraient de l'alphabet runique le style crypté de leurs lettrages. Comme le souligne très justement le critique d'art Franck Balland, les phénomènes de digestion de différentes cultures sont ici manifestes chez Romain Vicari.

La lumière zénithale qui traverse la résine et le jeu des couleurs changeantes au fil de la journée, donne vie aux œuvres. L'artiste aime visiblement jouer avec ces effets entre sa peinture et ses sculptures, qu'il place et déplace les unes par rapport aux autres au fil de ses inspirations et de ses installations. L'art de Romain Vicari est en perpétuelle mutation et génère à chaque étape un langage singulier et nouveau.

Depuis le Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo, ce jeune artiste est en contact avec différentes galeries et prépare plusieurs expositions collectives, un solo show à Genève et un autre à Dornes<sup>2</sup>, ainsi que sa future exposition au Palais de Tokyo en 2018. De nombreuses perspectives professionnelles, qui devraient nous offrir d'autres belles surprises, et permettre à ce jeune artiste d'asseoir et affirmer son formidable talent !

Béatrice Cotte - Follow Art with us - 2017

« En 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) signe le Manifeste anthropophage ; un poème hybride, à la frontière de l'essai, considéré aujourd'hui comme l'un des textes fondateurs de la modernité au Brésil. Né à São Paulo, Andrade y défend l'idée que ce qui constitue « socialement », « économiquement » et « philosophiquement »<sup>2</sup> l'identité brésilienne est la pratique anthropophage. Hérité des Tupis – un groupe de tribus amérindiennes installées sur la côte Est du pays, à l'embouchure de l'Amazone –, ce rituel n'a chez eux rien d'un cannibalisme aveugle : c'est au contraire un acte sophistiqué, pour lequel la dévoration de l'ennemi ne représente pas tant une opportunité alimentaire qu'un moyen d'inscrire dans la mémoire de son propre corps, par absorption, les qualités d'un autre ayant été préalablement choisi par la tribu. Par extension, cette volonté d'assimilation est devenue le symbole d'une culture brésilienne hétérogène, qui s'est construite à partir d'influences diverses, greffées aux bifurcations de ses racines indigènes. » Texte de Franck Balland sur l'œuvre de Romain Vicari.

## ROMAIN VICARI

Né en 1990, d'origine brésilienne, Romain Vicari est diplômé de l'ENSBA Paris avec les félicitations du jury. Il a notamment exposé au Salon de Montrouge 2016, à la Graineterie de Houilles, au CAC La Traverse à Alfortville, et prépare une exposition personnelle au Parc Saint-Léger.

Dans ses installations in situ, il allie la spontanéité de l'artiste habitué à travailler dans l'urgence à la rigueur de la conception d'un espace d'exposition. Elles sont composées de matériaux « pauvres » récupérés ici ou là, plâtrages, lignes tracées au spray, pigments, ampoules, végétaux qui tentent de survivre dans un environnement hostile, vidéos qui s'imbriquent dans ses constructions, tubes d'acier et, surtout, la résine qu'il emploie aussi bien pour fabriquer des panneaux fixés au sol ou suspendus dans l'espace, ou encore des moulages d'objets du quotidien qui deviennent des reliques du temps présent.

## Candidature Prix Découverte 2016

### ROMAIN VICARI

Ma première rencontre avec Romain Vicari date de 2014 lors de son exposition de diplôme à l'ENSBA Paris, qui lui a valu les félicitations du jury. J'étais impressionnée par sa maîtrise de l'espace (pas facile de la galerie gauche de l'ENSBA) qu'il avait investi avec des matériaux « pauvres » récupérés dans la rue, sur des chantiers, dans des décharges : planches et bouts de bois et de liège, miroirs brisés, plaques de plâtre, fers à béton, mortier. Il a agencé ces éléments disparates pour créer un ensemble cohérent, en ajoutant sa « touche personnelle » : plâtrage ici et là, lignes et tâches tracées au spray, pigments disposés au sol...

Dans cette installation, Romain Vicari avait réussi à allier la spontanéité de l'artiste habitué à travailler dans la rue et dans l'urgence à la rigueur de la conception d'un espace intérieur d'exposition.

Depuis deux ans, l'artiste n'a cessé d'évoluer et de clarifier son langage. Tout en continuant à utiliser des matériaux de récupération, il a introduit d'autres éléments : ampoules qui éclairent et font partie de ses compositions, végétaux qui tentent de survivre dans un environnement urbain et hostile, vidéos qui s'imbriquent dans ses constructions, tubes d'acier qui lui servent à moduler l'espace et créer des formes géométriques, et, surtout, la résine (souvent combinée avec d'autres matériaux), qu'il emploie aussi bien pour fabriquer des tableaux, des panneaux-paravents fixés au sol ou suspendus dans l'espace ou des objets presque figuratifs, comme le totem-perroquet exposé à la Galerie de CROUS.

Dans la mouvance d'artistes comme Neil Beloufa et David Douard, Romain Vicari a su créer son propre univers qui doit beaucoup à ses origines brésiennes : les couleurs vives et la luminosité y sont constamment présentes. Même si ses matériaux premiers proviennent plutôt du « dark side of the road » selon Bob Dylan, ses installations dégagent un sentiment jubilatoire, donnent envie d'aller voir ailleurs si l'herbe y est plus verte ou l'air plus pur. Et pourquoi pas dans une galaxie lointaine que l'artiste a esquissée dans son exposition récente à la Villa Belleville en disposant sur un grand plateau blanc des moulages de têtes de presse-agrumes en résine multicolore ou plâtre blanc créant ainsi une constellation toute personnelle qui invite le spectateur au rêve et au voyage.

Maya Sachweh

Romain VICARI

*ou l'art de la perturbation*

D'un espace *l'autre*, d'un milieu *l'autre*, d'une réalité *l'autre*, Romain Vicari n'arrête pas de partir en repérages, d'être en alerte, de traverser les territoires, de les parcourir, de s'arrêter pour, de nouveau, repartir. Repartir, encore et en core, pour mieux s'arrêter et mieux voir. Puis soudain, comme une évidence dans ce mouvement incessant, c'est le moment juste, c'est le lieu juste qui s'impose et Vicari s'en empare.

Dans la ville, il s'approprie les failles du tissu urbain - chantiers, espaces publics, espaces abandonnés, espaces en friche - partout où la mémoire fait traces, là où le promeneur se transforme en archéologue du présent et crée une mémoire d'une autre temporalité, comme une mémoire du futur.

Mais la ville n'est pas son seul terrain de jeu car c'est avec une même allégresse qu'il met en place d'autres jeux, d'autres pistes, en investissant les espaces clos. *Sérieux comme le plaisir*, c'est avec cette même jubilation, qu'il ouvre, grâce au protocole qu'il s'impose à lui-même, des combinatoires insoupçonnées et presque sans limite.

Ce protocole rend visible une mécanique, une exigence et une démarche iconoclaste, par lesquelles Vicari perturbe les codes en les inversant pour mieux en établir d'autres. Passant des espaces extérieurs aux espaces intérieurs, sans hiérarchisation de lieux, en refusant de valider des catégories qui ne sont pas les siennes, Vicari oute les lignes, annule les limites, brouille les pistes et passe du *white cube* de la galerie d'art contemporain aux chantiers de construction, de l'ouvert au fermé, sans hésitation.

Ici, en arpenteur infatigable, dans ce lieu si étrange qui se nomme *Salon*, il continue et amplie sa démarche d'appropriation, de fragmentation, de dé-construction qui permet à *autre chose* d'advenir. Il gratte, creuse et déchire, il attaque, sature et soude, il fracture les espaces, les surfaces, les parois. Il crée des *Combines*, comme en écho à Rauschenberg, *il installe* et associe autant qu'il sépare, il organise et rend possible des variations in nies. Il joue et se joue des matériaux - paravent, résine, plâtre, métal, structure,

ampoules électriques, béton, bois, pigments, aluminium, couleurs, résine, vidéo investissant les territoires réels mais également ceux de l'émotion et ceux de la pensée.

En géomètre du sensible, dans un processus inlassable, Vicari provoque des rencontres aléatoires, rend visible une nouvelle topographie, et provoque des rencontres aléatoires qui, toutes, font sens.

Gaya GOLDCYMER

*Catalogue du 61e Salon de Montrouge 2016*

- Pouvez-vous revenir sur « Notitle » ainsi que sur la deuxième pièce que vous présentez dans le cadre de la Biennale de la jeune création ?

*La pièce principale, sera un « tableau » suspendu. Réalisé in-situ, l'objet est constitué de deux grilles en métal de 2/3m environs. Le plâtre vient couvrir cette surface quadrillée, créant des formes, maîtrisés parfois. La couleur appliquée vient ensuite constituer la picturalité du tableau. Puis suspendu, l'objet prend une autre dimension dans l'espace, sa présence devient une extension de l'architecture. La pièce s'intitulera "SEMPRE", en français "Toujours".*

*Ensuite un dytique sera présenté dans la Galerie. Intitulé "\_R", les deux "caissons lumineux" sont des compressions de la pièce principale. Comme un indice, ou plutôt comme un morceau de ce qui se passera dans la cour.*

- Quelle relation vos pièces entretiennent-elles avec l'espace ? (question commune)

*Ma pratique d'artistique m'amène à me confronter à d'autres espaces, d'autres contextes. Mes recherches se font d'une partie à l'extérieur de l'atelier, et d'une autre à l'intérieur. Dans un premier temps je travaille dans des lieux abandonnés, que je transforme en laboratoire d'expérimentations éphémères. Des premiers gestes se créent en échos avec l'architecture qui m'entoure. Ensuite je déplace cette logique dans l'espace d'atelier ; où je construis et "cultive" mes objets. La construction des pièces dans l'atelier prend une autre temporalité. Celle ci vient équilibrer mes actions laissées dans l'espace lors de l'exposition.*

*Travailler dans l'espace d'exposition est, en quelque, sorte la troisième étape. La création In-Situ, apporte de l'urgence et de la précarité dans les gestes et les choix. Les interventions viennent dialoguer avec l'espace. Elles existent en fonction d'un contexte précis, en relation à l'espace d'exposition ; La couleur, les matières, la lumière, les odeurs et les bruits sont des influences aux œuvres présentées.*

FOCUS // En résidence à la villa Belleville, Romain Vicari use de matériaux laissés à l'abandon pour façonner ses travaux. Une pratique proche du laboratoire d'expériences, déterminée par l'exploration du territoire et le bon vouloir de l'artiste qui n'hésite pas à maintenir un état de ruine.

De ses parcours, déambulations dans la ville, Romain Vicari découvre des friches, s'y installe pour tenter des expériences. Ses moments de découvertes et de créations, cachées, relèvent de l'aventure et de la performance. Suite à cette forme d'archéologie du territoire, des éléments abandonnés, rebuts de la rue deviennent ses matériaux. Continuant à travailler dans l'espace public ou celui de la galerie, ces nouveaux terrains sont ses laboratoires. Les temps d'exploration du territoire sont tout autant importants et nécessaires que le temps qu'il passe à son atelier ou dans les lieux qui l'accueillent pour recomposer un espace. D'un site de chantier ou de lieux parfois abandonnés, il opère ainsi des déplacements vers le lieu d'exposition.

Actuellement résident à la villa Belleville, l'artiste poursuit ses expérimentations sur des objets prélevés. Par des coulures de plâtre, de peintures, ceux-ci sont requalifiés. Certains, par la couleur vive et le doré, acquièrent une certaine préciosité. Redéfinis, ils sont métamorphosés et obtiennent une seconde vie. Le plâtre et des conglomerats de matières les recouvrent et viennent comme les figer, les maintenir dans un état de ruine. Difficile de saisir parfois si la transformation résulte du temps ou de la main de l'artiste.

À partir de ces ready-made transformés, Romain Vicari construit des installations qui s'appuient sur l'espace. Il installe ses œuvres tel un scénographe. Des grilles deviennent des parois sculptées, déstructurées, envahies par la matière, découpées ; elles offrent des points de vue et créent une circulation pour le spectateur. Dans son atelier à la villa Belleville, ce morceau d'architecture est transposé en un paravent, où sont disposés un système sonore et une lumière. L'artiste recrée l'ambiance qui règne dans les espaces urbains, en friche.

Ses interventions à même l'espace sont aussi parfois dissimulées. Des interventions plastiques sont greffées à l'architecture, d'autres viennent simplement la transformer, la marquer et la révéler de façon subtile. Elles semblent être nées d'un travail du temps. De fait, ce n'est qu'après plusieurs passages entre les œuvres que le visiteur peut découvrir l'ensemble du travail, voire manquer des petits éléments dissimulés dans les recoins. Si Romain Vicari va jusqu'à concevoir du mobilier pour des expositions, son travail in situ tend également à être un support pour d'autres projets d'accrochages. //

Romain Vicari // [www.romainvicari.com](http://www.romainvicari.com)

Romain Vicari est un homme d'expérience.

Cette expression ne souhaite pas ici souligner son vécu mais ses initiatives.

Romain Vicari ne sait pas rester en place. À l'extérieur comme à l'intérieur, la volonté est identique. Durcir, s'écailler, couler, la matière doit vivre. Les tentatives sont nombreuses mais chaque essai est concluant. Son expérimentation n'est qu'une mise en scène, l'artiste connaît déjà la direction à prendre.

L'artiste conjugue la tentative. Ses œuvres sont aussi vivaces que son esprit. Romain Vicari m'inspire une vitesse attentive. Ces expérimentations à la fois plastiques et scientifiques dénotent une curiosité aux accents mesurés. L'artiste fait preuve d'audace et non de folie. La couleur rougit tandis que l'équilibre balance. Notre quotidien en poche, l'artiste commence l'équation. Une note de légèreté, une pincée de robustesse et une pointe de délicatesse. Le tour semble joué mais l'aventure ne fait que commencer. L'addition est en réalité plus complexe mais il serait sage de ne pas divulguer son secret. L'espérance de sa continuité n'est pas dans mes mains mais dans celles de l'artiste.

Ce texte est un simple constat de notre rencontre.

Je pourrai vous noyer de synonymes mais cette expérience doit se vivre et non se lire.

### Pourquoi avoir choisi d'étudier à l'Ecole des Beaux Arts de Paris ?

Né à Paris en 1990, je suis parti m'installer à São Paulo à l'âge de six ans. Je suis revenu en France en 2009 afin de poursuivre mes études dans une voie artistique. La Ville de Sao-Paulo ne pouvait pas m'offrir des études d'un aussi bon niveau, pour plusieurs raisons.

### Quels sont les thèmes que tu abordes dans ton travail ?

Archéologie du territoire - La peinture - L'espace - L'objet - La construction - La déconstruction - Le déplacement - L'économie de moyens - Le va-et-vient entre des interventions dans l'espace public et les recherches en atelier - laboratoire d'expérimentation - *in situ* - Le parasitage de la couleur - La forme et la fonction dans l'architecture - chirurgie urbaine - L'installations - La mémoire du futur - Les rencontres aléatoires ...

### Tes plus grandes sources d'inspiration ?

Barri Leva - Brigida Baltar - Helio Oiticica - Claudio Parmiggiani - David Smith - Edward krasinski - El Lissitzky - Joseph Albert - Katharina Grosse - Kathy Michell - Ellsworth Kelly - Oscar Tuazon - Vladimir Tatlin - Frank Stella - Georges Mathieu - Tony Cragg - O'Doherty - Abraham Cruz V. - Pino Pascali - Pierre Huyghe - Miquel Barcelo - Lara Almarcegui - Jo Baer - Gordon Matta Clark - Guillaume Leblon - Barry Le Va - Allen Kaprow - Michel Asher - Claude Closky - Tunga - Toroni - Robert Filliou - Rachel Whiteread - Michel Verjux - Imi Knoebel - Bertrand Lavier - Ferreira Gullar - Ad Reinhardt - Bertrand Lavier - Buren - Santiago Sierra - Francis Alys - Pino Pascali - El Lissitzky - John Armleder - Mark Rothko - Mika Rotenberg - Mario Merz - Wolfgang Laib - Richard Long - Jean Tanguely - Dan Flavin - ...

### Peux-tu nous décrire ton approche du matériau, de la structure ?

J'utilise souvent des matériaux pré-fabriqués, provenant de l'univers du chantier. Je m'intéresse à des matériaux que je retrouve lors de mes recherches dans des lieux abandonnés, ou des lieux urbains. Je recherche aussi des matières contemporaines, celles qui nous entourent quotidiennement. Les objets récupérés sont transformés avec des matières telles que le plâtre ou la résine. La construction et la dé-construction des objets, créent des nouvelles textures. L'accumulation de ces processus avec les matériaux est comme un laboratoire d'expérience, ou une cuisine qui crée différents résultats. La couleur vient troubler les reliefs donnant vie aux matières. Je cherche toujours des nouveaux mélanges, afin d'aboutir à des nouvelles formes.

### Comment innover selon toi de nos jours en matière de création ?

Voyager et vivre des nouvelles expériences contribue à cette recherche. Il faut être curieux et s'intéresser à l'évolution de notre société dans tous les aspects. La création est un puits qui doit être alimenté avec toutes les formes culturelles.

### Comment innover selon toi de nos jours en matière de création ?

Voyager et vivre des nouvelles expériences contribue à cette recherche. Il faut être curieux et s'intéresser à l'évolution de notre société dans tous les aspects. La création est un puits qui doit être alimenté avec toutes les formes culturelles.

### Quelle place occupe la technique dans ton travail ?

La technique est comme un outil dans ma démarche. Elle est présente sous différentes formes, tel que la sculpture ou la peinture. Je m'intéresse aux techniques pour faire évoluer mes expériences plastiques. En mélangeant ses techniques je construis mes installations. La temporalité de mes pièces est fragmentée par les différents gestes qu'elle subit.

### Quel est le rôle de la contrainte pour toi ?

Faire avancer les choses.

### Ta réplique culte ? D'un peintre ? Professeur ? Galeriste ?

When you have nothing, you have nothing to lose - Bob Dylan

### Bière ou champagne lors d'un vernissage ?

- Bière -

### La notion de risque dans la carrière de l'artiste ?

Son propre égo.

### Un artiste à collectionner absolument selon toi ?

Jeune ? J'aurais collectionné ...y a tellement d'artistes.

- Elsa Werth
- Victor Vaysse
- Manuel Veillot
- Lise Stoufflet

### La confiance en soi chez les artistes ?

Importante.

### Crée-t-on pour soi ou pour les autres quand on est un artiste en début de carrière ?

Pour soi et pour les autres.

### Le plus gratifiant pour un artiste ?

Pouvoir travailler :-)

### Pour ou contre les enfants en bas âge dans les musées / galeries ?

Pour.

### Ton prochain défi ?

En attente de quelques réponses.

### Que penses-tu du projet Early Work ?

Une très bonne initiative.

### Une actualité à relayer ?

Entre les 3 Finalistes pour le Patio 2017, à la maison Rouge.

« Il n'y a pas d'objet mais des formes découpées qui produisent une transparence. Les formes découpées que j'utilise [...] sont des frontières visuelles. Il n'y a pas de dépassement de l'objet, peut-être un dépassement de la vision, une possibilité de voir hors-champ tout en restant dans le champ. » Pascal Convert

I first met the work of Romain Vicari during his hanging (installation) Saudades at Ecole des Beaux-Arts de Paris. It was a mix of redeemed objects and interventions revealing ~~about~~ architectural loss. I was very surprised by his colored and textured propositions, his suspended gestures as if he realized its in the emergency of a potential public presentation.

His spontaneous compositions certainly come from his urban work where the rapidity of execution is essential, the movements must be forceful, assured, precise and incisive. His site specific actions go over the simple act of mark the space marking. Romain Vicari turns the grey, dark and dusty environments to new space organization using spray print and plastering some architectural elements. The urban tissue becomes a field experience, a shared working place open for everybody's use.

His artistic practice grows when he develops it in his studio. The plaster not only covers the surfaces but it fills wooden and aluminium frames. The material becomes lively and vibrating. But the approach is the same: exterior elements step in the exhibition spaces by introducing construction materials. Mortar sand is spread on the floor to sculpt its rough edges. Cork isolation panels are turned to picture rails, pedestals, layers. The plaster is not polished but drips down the walls, soldering sometimes the constructions to the ground. The materials are assembled, superimposed and re-composed. They generate installations rooted to the spot, some tridimensional projections or photographs of the artist's field explorations. Each peculiar medium has lost its specificity.

Preciso me encontrar, « I have to find myself » in english, roots some new gestures in the work of Romain Vicari. He redefines and occupies the space with elements of domestic furniture treated in different ways: a plastered folding screen sculpting the space, a table painted on one corner for presenting a sculpture. The use of space puts emphasis on the emergence of images and volumes.

The architecture of this improvised laboratory is transfigured, disfigured by the interventions where the present constructions suddenly arise on past foundations.

1:5 scale photographs of ephemeral outdoor installations realised in the Petite Ceinture de Paris are layed on the gallery space's walls.

The floor lines of the gallery join the outside view ~~lines meet each other~~, creating a spatio-temporal unity which links the two artistic practices of Romain Vicari. This link is accentuated by video and sound elements captured during his explorations. These displays contribute to the vitality of ~~galvanize~~ the exhibition space and invite to the exploration of the environments.

« Il n'y a pas d'objet mais des formes découpées qui produisent une transparence. Les formes découpées que j'utilise [...] sont des frontières visuelles. Il n'y a pas de dépassement de l'objet, peut-être un dépassement de la vision, une possibilité de voir hors-champ tout en restant dans le champ. » Pascal Convert

La rencontre avec le travail de Romain Vicari, lors de son accrochage Saudades à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris (mélange d'objets rédimés et d'interventions témoignant de disparitions architecturales), a été une agréable surprise. Ses propositions offrent une variété de couleurs et de textures, de gestes en suspens comme réalisés dans l'urgence pour une possible rencontre avec un public.

La spontanéité des compositions résulte certainement de son travail urbain où la rapidité d'exécution s'impose, les gestes se doivent d'être sûrs, précis, incisifs et percutants. Les interventions extérieures de Romain Vicari ne sont cependant pas de simples marques de ses passages. De l'uniformité grise, sombre et poussiéreuse, elles font surgir une nouvelle organisation de l'espace figurée ici par une marque au spray, là par une couverture de plâtre. Le tissu architectural urbain est un terrain d'expérience et constitue pour l'artiste un espace de travail commun dont chacun peut se saisir.

Dans son atelier, sa pratique s'étoffe. Le plâtre ne couvre plus seulement les surfaces, il remplit des cadres de bois ou d'aluminium. La matière devient vivante, vibrante. Une démarche demeure: l'extérieur intervient dans les lieux d'exposition où prennent place des matériaux de chantier. Du sable à maçonner, utilisé pour réaliser du mortier ou du ciment, est dispersé au sol pour en sculpter les aspérités. Des panneaux d'isolation en liège sont transformés en cimaise, en socle et en assise. Le plâtre n'est pas lissé mais coule sur les parois, soudant parfois ses constructions au sol. Les matériaux sont assemblés, superposés, recomposés, ils créent des installations comme figées dans l'espace, sortes de projections tridimensionnelles, de photographies de ses expériences de terrain. Les médiums propres ont perdu leurs spécificités.

Preciso me encontrar, « Je dois me retrouver » en français, ancre de nouveaux gestes dans le travail de Romain Vicari. Les éléments de mobilier domestiques sur lesquels il intervient, sont utilisés pour redessiner, occuper l'espace: paravent plâtré sculptant l'espace, table peinte sur un coin pour présenter une sculpture. L'utilisation de l'espace insiste sur le surgissement des images et des volumes.

L'architecture de ce laboratoire improvisé est transfigurée, défigurée par ses interventions d'où jaillissent des constructions au présent sur les fondations du passé.

Sur les murs de la galerie apparaissent des photographies, à l'échelle 1,5, d'installations éphémères réalisées dans la Petite Ceinture de Paris.

Les lignes de sol de la galerie et de la vue extérieure se rejoignent, créant une unité de temps et d'espace pour relier les deux pratiques de l'artiste. Cette liaison est accentuée par des éléments vidéo et sonores qui témoignent de captations furtives enregistrées au détour d'explorations. Ces dispositifs dynamisent l'espace d'exposition et proposent une exploration curieuse de ses environnements.

### MAC/VAL

Carrefour de la Libération, Vitry  
L'effet Vertigo  
François Morellet, Seven Corridors  
Jusqu'au 6 mars

### Mains d'œuvres

1 rue Charles Garnier, Saint-Ouen  
Eva Taulois & It's Our Playground, Ambiance  
d'aujourd'hui  
du 11 février au 20 mars

### Maison des arts de Malakoff

105 avenue du 12 février 1934, Malakoff  
Jusqu'à ce que rien n'arrive  
Jusqu'au 14 février  
Une deuxième image  
du 19 mars au 8 mai

### Maison populaire

9 bis rue Dombasle, Montreuil  
Comment bâtir un univers qui ne s'effondre  
pas deux jours plus tard 1/3 : simulacres  
du 13 janvier au 26 mars

### Maréchalerie

5 avenue de Soeux, Versailles  
Yves Buraud, Nous utilisons maintenant le pays  
lui-même comme sa propre carte  
du 22 janvier au 28 mars

### Musée d'art moderne de la Ville de Paris

11 avenue du président Wilson, 16<sup>e</sup>  
Andy Warhol  
Jusqu'au 7 février

### Palais de Tokyo

13 avenue du président Wilson, Paris, 16<sup>e</sup>  
Jean-Michel Alberola  
Florian & Michael Quistriebert  
Simon Evans  
Sara Favriau  
Bobi Badalov  
Stéphane Calais  
Shana Moulton  
Vivian Roubaud  
Martin Solo Climent  
du 19 février au 16 mai  
Double je, artisans d'art et artistes  
du 24 mars au 16 mai

### Pavillon Vendôme

7 rue du Landy, Clichy  
Un autre possible  
du 21 janvier à fin avril

## Romain Vicari : les territoires déplacés



Romain Vicari, *Precisio mi encuentro*, 2015, techniques mixtes, Galerie Dohyong Lee

Cet artiste franco-brésilien, diplômé des Beaux-arts de Paris en 2014 avec les félicitations, mêle peinture et sculpture dans des installations dont le vocabulaire est emprunté au chantier de construction (plâtre, grilles, sable, barres de fer...).

S'il aime à citer indifféremment des artistes tels Richard Long, Gordon Matta-Clark ou Rachel Whiteread, c'est du fait de la nécessité de sortir de l'atelier afin de se confronter à l'espace urbain et des sites abandonnés, en réaction au « White Cube » décrit par Brian O'Doherty. Dans un geste politique ou utopique, il s'imprègne de ces lieux en déshérence ou en transformation, afin d'imaginer un environnement résultant d'un rapport de son corps à l'espace, jouant sur les notions d'échelle et d'équilibre.

De façon intuitive, il se confronte à l'architecture du lieu, y place « des formes découpées comme des frontières visuelles » sur lesquelles viennent se greffer toute une variété de fragments, reliefs et objets aux textures et couleurs variées. Cet artiste s'imprègne alors de l'architecture, des gens, du quotidien, choisit et assemble les éléments en fonction de leur matérialité, leur fragilité ou a contrario leur rigidité, leur odeur, leur couleur...

A partir de ce travail dans l'espace urbain, il transfère ses recherches dans des lieux d'expositions blancs et immaculés, en détournant les codes attendus, et les transforme en véritables laboratoires d'expérimentations où il poursuit ses constructions et recherches. Chaque visiteur appréhendera l'environne-



Romain Vicari, *Nette certure de Paris*, 2015, courtesy de l'artiste

ment à sa façon, sous des angles chaque fois différents, et s'il est quelque peu perspicace lors de sa déambulation, découvrira des empreintes, des éléments ensevelis et une ponctuation colorée disséminée ici ou là dans une composition parfaitement maîtrisée.

Romain Vicari apprécie de travailler avec d'autres artistes. Pour son exposition dans la galerie du Crous, il a invité Victor Vaysse, un jeune artiste récemment diplômé des Beaux-arts de Paris et actuellement au Studio national des arts contemporains du Fresnoy, à interagir avec lui. Ce dernier développe un travail autour de la notion d'espace « fictionnel ou réel » à l'aide du médium photographique. Un dialogue pertinent entre sculpture et image...

Sylvie Fontaine

#### INFOS PRATIQUES

Galerie du Crous de Paris  
**MATTER-NO MATTER**  
11 rue des Beaux-arts, Paris 6<sup>e</sup>  
du 18 au 30 avril

Biennale de la Jeune Création  
La Graineterie - Centre d'art de la ville de Houllies  
27 rue Gabriel Péri, Houllies  
du 2 avril au 28 mai



Romain Vicari, *Playground*, 2015 - installation, plâtre, tube métal, allume-cigares, Galerie Dohyong Lee



# Entretien avec Romain VICARI

14 juin 2015

## **Romain Vicari, peux-tu nous parler de tes territoires d’investigation privilégiés que sont les chantiers de construction ?**

Je travaille beaucoup dans les espaces publics notamment les chantiers et les sites abandonnés. J’utilise ces lieux comme des ateliers éphémères où je peux librement expérimenter. Ma création dépend directement de l’avancement du chantier et emprunte à sa nature en devenant, comme lui, en construction et éphémère. Je suis aussi sensible à l’aspect architectural, aux formes, aux bruits, aux couleurs et aux matériaux que ce soit des débris, des ferrailles, du plâtre ou du béton. Ils proviennent de lieux qui pour beaucoup existent encore. Ils seront les matières premières des œuvres.

## **transformes d’ailleurs parfois ces chantiers en lieu d’exposition Tu ...**

Dans ma manière d’intervenir, il y a une réaction contre l’espace d’exposition classique, ce White Cube que décrit Brian O’Doherty dans lequel tout objet par un principe de sacralisation devient œuvre d’art. Il m’arrive d’exposer des objets dans des lieux qui n’ont pas de murs blancs, parfois pas même de murs, tout en me posant les mêmes questions et en me disant que ce sont des œuvres d’art. Je n’ai pas envie de faire d’un chantier une galerie mais montrer qu’il est possible pour un artiste de s’exprimer différemment et dans des espaces qui ne sont pas voués à l’exposition d’œuvres. Dans les années 60, Robert Filliou (1) avait bien créée sa galerie dans son chapeau ! Il la promenait ainsi dans la rue et montrait aux gens qu’il rencontrait ses toutes petites œuvres. Beaucoup de projets artistiques sortent de l’espace blanc d’exposition, du Land Art à Gordon Matta-Clark avec ses découpes de bâtiments (2)... et ce sont des expériences qui m’ont beaucoup inspiré.

## **A l’heure où de nombreux Centres d’Art Contemporain sont contraints de fermer leurs portes, n’est-ce pas un geste politique et même utopique que de s’approprier ainsi les espaces en construction pour les transformer en lieux d’expositions éphémères ?**

La dimension politique fait partie intégrante de mon travail. Le geste de Michael Archer (3) par exemple, faisant enlever la cloison qui cachait le bureau de la galerie afin que celui-ci intègre l’espace d’exposition, est une prise de position très forte pour moi car elle s’attaque à son côté institutionnel. Je ne crois pas qu’il soit nécessaire de passer par des centres d’art, d’institutions, pour exposer. Je peux le faire par moi-même, de la manière dont je le souhaite, hors de toute forme de contrainte. C’est une façon de penser qui me vient du graffiti. Au Brésil quand j’étais plus jeune, j’écrivais dans tous les lieux sans distinction. Mon action découle de cette période quand la ville devient un atelier et que l’atelier prend l’échelle de la ville.

## **Est-ce que le public te suit dans ces nouveaux lieux que tu investis ?**

Lors de ma dernière année à l’ENSBA Dijon en 2012, j’ai organisé une exposition collective dans un cloître abandonné. A Paris, j’ai Curaté plusieurs expositions collectives dans des lieux publics comme la Petite Ceinture, et l’impasse rue Gustave Goublier à Strasbourg Saint-Denis où l’exposition a pris l’aspect d’un happening avec accrochage de tableaux sur les vitrines des commerces et la projection d’une vidéo.

## **Un art performatif que tu développes d’ailleurs aussi bien dans l’espace de la galerie ...**

J’apprécie travailler avec d’autres artistes. J’ai invité un ami, Andrez Lean Ghizze, à performer dans une installation. Son corps est devenu un objet que je me suis approprié. J’ai peint sa jambe et l’ai positionnée dans l’installation avec un certain point de vue pour prendre une photo. De la même manière au CAC La Traverse (4), j’ai habillé de plâtre la table du centre d’art qui servait de bureau. Ainsi « intégrée » à ma sculpture, elle faisait de la stagiaire qui y travaillait une sorte de performeuse.

## **Nous ressentons aussi une intention de recomposer l’espace d’exposition, d’orienter le parcours du visiteur...**

Je m’intéresse beaucoup au déplacement du public dans l’espace. Allan Kaprow évoque ce sujet dans un ouvrage qui s’appelle *Assemblages, Environments and Happenings* (1966) et sur le fait que le spectateur doit recréer une façon de se déplacer dans l’espace mais aussi doit retrouver toutes les pistes que l’artiste y a laissées. Les espaces d’exposition tels que le Bastille Design Center (5) ou la Manutention (6) ont de nombreux détails architecturaux qui participent à l’installation ou qui entrent en résonance avec elle. A La Confidentielle, j’ai intégré en haut des murs deux grilles d’aération couvertes de pigments, une noire et une bleue, avec l’idée de recycler l’air et d’apporter de la couleur à l’espace blanc. La couleur vient scupter l’espace, elle le parasite comme le d’écrit Helio Oiticica dans son travail. Les visiteurs n’ont pas forcément repéré ces deux oeuvres et certains d’entre-eux ont même été surpris quand je les ai désignées comme telles. C’est important de créer des troubles par la mise en situation des oeuvres dans un espace où les visiteurs viennent voir des oeuvres. Il faut que le spectateur ait envie de se balader, de tourner autour de la pièce, de chercher de nouveaux points de vue et qu’il participe comme le dit Guillaume Leblon à un jeu de cache-cache avec des éléments dissimulés, intégrés, afin de reconstituer l’ensemble de l’installation.

## **Un jeu que l’on retrouve dans tes oeuvres elles-mêmes avec des effets de superpositions, des éléments ensevelis, sédimentés...**

Dans mes oeuvres récentes se retrouve la vision de territoires inconnus ou imaginaires. Avec un cadre dans lequel je coule du plâtre, je récolte des empreintes à la manière d’un archéologue et je l’expose comme un tableau, un relief accroché au mur. Comme je ne maîtrise pas le tirage, les formes sont toujours différentes. J’aime le fait qu’en une seule action le relief apparaisse, que je ne puisse pas me reprendre car une fois sec le plâtre solidifie le tout. C’est une façon d’«expérimenter l’expérimental»(8). Je ne suis pas dans la finition mais dans la variation de formes, d’aspects et de couleurs. Au point que mes tableaux deviennent parfois une compression de mes actions, car à la place que j’explose dans un espace, je les compresse dans un cadre.

## **Tes installations sont composées de matériels et matériaux industriels, grossiers et utilitaires, trouvés in situ. Comment perçois-tu leur potentialité à devenir composante d’une oeuvre d’art et comment fais-tu tes choix ?**

Mes influences viennent du Ready Made, de Bertrand Lavier, du fait de s’approprier un objet, de le modifier et

d'en changer la nature. Dans les chantiers, je donne aux objets de nouvelles formes plastiques. Je commence à connaître les éléments, leur rigidité, leur odeur, leur texture et leur potentialité car avec le temps se crée une sorte d'intimité. J'utilise les barres de fer comme des lignes qui dessinent l'espace. Elles peuvent aussi avoir une fonction en délimitant un espace pour le spectateur ou être utilisées pour faire une trace sur une autre sculpture, comme un pochoir, et ainsi de suite. Mon apprentissage est continu dans l'utilisation des objets et matériaux.

### **Justement, peux-tu nous parler de l'association des objets et des matériaux dans tes installations ?**

Je déplace les objets, les associe, afin de créer un équilibre entre le précaire et le solide, entre l'objet délicat et l'installation provisoire. C'est la couleur qui relie le tout, la bombe de spray, les pigments. Le fer rouillé qui est très brut et le plâtre blanc qui est délicat se marient bien. Avec une association plâtre/béton, on perdrait cet équilibre car ces matières cohabitent mal. Dans mon travail, il y a une part importante d'instinctif car les actions sont peu définies en avance. Les réponses arrivent après. Quand je suis invité, les commissaires d'exposition me demandent souvent ce que je veux présenter, parfois c'est compliqué d'expliquer que je n'ai pas envie d'avoir un projet défini, que je dois m'imprégner du lieu, des gens qui seront là, de ma vie, du quotidien...

### **Le plâtre est un matériau qui répare, habille, ravive... Est-ce à ces fonctions que tu penses quand tu fais tes « intégrations » de mobilier ?**

Le plâtre a des qualités étonnantes. J'aime son aspect glacial. A mes débuts, mes premières actions consistaient à remplir des objets trouvés dans les rues que je remplissais de plâtre afin de faire naître des formes nouvelles. Je m'intéressais beaucoup à la question du vide et au travail de Rachel Whiteread (7) qui remplit de vieilles maisons de plâtre qu'elle démolit ensuite pour n'en garder que la forme négative. Au départ, je faisais des empreintes dans un esprit archéologique. Désormais, j'utilise l'empreinte pour imprimer un motif sur une forme ou sur un objet (porte, meuble). Les objets perdent leur identité, deviennent indéfinissables. Cela rejoint l'idée de construction comme si le lieu même avait mal digéré l'objet. Plusieurs personnes ont pensé que la barre de fer que j'ai installée à La Confidentielle du Yia faisait partie de l'ossature de ce bâtiment qui date du XIXème siècle.

### **Dans le White Cube de la galerie, l'espace d'exposition se doit d'être neutre, policé, blanc. Or tes installations rendent apparent l'imparfait, le non fini...**

J'aime détourner tous les codes attendus de l'espace d'exposition classique. Je ferme des perspectives et en ouvre de nouvelles. Alors que les artistes viennent déposer leurs oeuvres, j'arrive avec divers matériaux (bois, sac de plâtre...) et tous mes outils (meuleuse, scie sauteuse, et tout le matériel de chantier classique), et je crée un chantier. Cela engage une relation avec les gens car certains sont mécontents, d'autres ont le sourire, s'arrêtent pour discuter ou m'aident. Il y a aussi cette interaction avec l'espace urbain et le fait de ramener cette énergie dans le lieu. A l'idée de finitude, d'abouti qu'attend le visiteur, je répond par du matériau de construction qui a un aspect non fini. À l'intemporalité des oeuvres, j'oppose du provisoire, de l'éphémère. Même quand j'ai terminé l'installation, persiste le sentiment que le chantier a été interrompu, qu'il n'est pas à 100% terminé. Les oeuvres

s'intègrent dans cette idée de provisoire, comportent cette idée de non fini au point qu'on peut avoir le sentiment qu'elles seront démontées à la fin de l'exposition.

Artiste : Romain Vicari, né en 1990, vit et travaille à Paris et à São-Paulo, Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de PARIS ( avec les félicitations du jury ☺ )

### Expositions récentes :

*Preciso me encontrar*, exposition personnelle du 14 mars au 25 avril 2015, Galerie Dohyang Lee, 73-75 rue Quincampoix, 75003 Paris

*Inexplore*, exposition collective du 21 au 28 mai 2015, La Manutention, 109 rue Orfila, 75020 Paris

*Présente*, exposition collective carte blanche à Eva Nielsen et Joël Riff, du 05 mai au 13 juin 2015, CAC La Traverse – Alfortville, France

*A couteaux, tirés*, commissariat de Kevin Roullard, Astérides, Friche la Belle de Mai – Marseille, France  
*Somewhere... Sometime...*, Young International Art Fair (YIA), Confidentiel #02 avec la Galerie Dohyang Lee – Paris, France

[galeriedohyanglee.com](http://galeriedohyanglee.com)

Crédits photographiques galerie Dohyang Lee et Romain Vicari, tous droits réservés

(1) La Galerie Légitime – couvre-chef(s)-d'œuvre(s)

(2) notamment [Conical Intersect](#) (Biennale de Paris 1975) : une percée conique de deux immeubles rue Beaubourg.

(3) Critique et théoricien de l'art, *L'art depuis 1960*, Thames & Hudson

(4) Exposition [Présente](#) curatée par Eva Nielsen et Joël Riff

(5) La [Confidentielle](#) du YIA Art Fair 2015

(6) Exposition organisée par Inexplore, Paris, mai 2015

(7) House : moulage en béton de l'intérieur d'une maison victorienne à Londres (prix Turner, Tate Museum, 1993)

(8) Helio Oiticica , "Expérimenter l'expérimental" ( 1962 )

## Entretien Catalogue des félicités ENSBA 2014

Ta pratique s'est d'abord développée hors de l'atelier, dans des espaces abandonnés ou des chantiers. Comment le glissement s'est-il opéré vers des espaces plus traditionnelles comme la galerie ?

Mon travail repose sur un va-et-vient entre des interventions dans l'espace public et les recherches en atelier. Ces deux aspects sont indissociables et se nourrissent mutuellement. Cette année par exemple, j'ai passé trois semaines au Brésil sans produire le moindre objet mais à explorer des zones urbaines que je pourrais investir. Le graffiti y est légalisé et le rapport à l'espace public très différent d'en France. Cela m'a fait le plus grand bien. Mais le retour à l'atelier est tout aussi essentiel car il permet de synthétiser les actions, les gestes ou les couleurs expérimentés à l'extérieur, de les recadrer pour leur donner une autre dimension.

Une partie de ton travail est par nature éphémère. Que fais-tu des œuvres une fois l'exposition terminée ?

Je réutilise certains fragments d'installations pour les réinjecter sous une forme ou une autre dans une nouvelle pièce. Je fonctionne beaucoup sur cette esthétique du recyclage, dans l'idée aussi de faire avec une économie de moyens. Ce « faire avec » peut générer une certaine hybridation qui m'intéresse particulièrement. Mais d'autres éléments partent à la poubelle. On est ici dans une dynamique proche du chantier, avec des matériaux qui sont réutilisables et d'autres qui partent à la benne. Je ne recherche pas la forme produite, je suis dans une approche plus « pauvre », qui repose avant tout sur l'expérimentation.

Documentes-tu ces différentes expérimentations ?

Il y a pour moi une véritable nécessité à conserver une trace visuelle afin de pouvoir regarder le travail et le faire évoluer. Par contre, cela ne m'intéresse pas de faire une exposition avec des photographies d'actions joliment encadrées au mur qui aurait tendance à neutraliser l'énergie en jeu. Dans une exposition récente à la galerie Dohyang Lee, j'ai cependant essayé de déplacer ces images dans l'espace, sous forme de papier peint, pour créer une sorte de continuum mais aussi une percée vers d'autres réalités. Des formes produites à l'atelier peuvent y être accrochées. Je les envisage ainsi comme une possibilité pour superposer différents temps, lieux et gestes. Je fais en sorte que la documentation est une fonction dans l'espace, qu'elle ne soit pas juste un souvenir.

Quel rapport entretiens-tu à la peinture et à la couleur ?

Je ne me considère pas comme peintre bien que la peinture tienne une place importante dans mon travail. Je viens du graffiti et en étudiant à l'école des beaux-arts, j'ai progressivement pris conscience de ce qui me plaisait dans cette pratique. Ce n'était pas de dessiner tel ou tel motif ou d'inscrire mon nom sur un mur, mais d'utiliser un outil qui projette de la couleur, qui l'inscrit sur une surface s'en avoir à la toucher, dans le cadre d'une action éphémère. Dans les années 1960, Hélio Oiticica évoquait la mort du tableau au profit d'une peinture qui devait se répandre dans l'espace par l'intermédiaire de la couleur. Pour moi, la couleur participe d'un parasitage de l'espace en même temps qu'elle vient entrelacer les différents éléments d'une installation, construire un ensemble.

Ton travail relève-t-il d'une approche foncièrement in situ ?

Le lieu est important car il définit les choix. En fonction du plan et du temps de montage qui m'est donné, j'essaie d'imaginer les possibilités, les emplacements des interventions et des objets. Il s'agit de trouver l'équilibre qui formera un ensemble cohérent et qui intégrera les différents temps de production. Mais tout se définit vraiment quand je suis sûr place, confronté à la réalité du lieu, et lorsque le geste intervient. Je vois les gestes comme des outils évolutifs. S'ils viennent souligner la pratique par l'emploi d'un certain vocabulaire plastique, je cherche toutefois à éviter les automatismes, à avoir conscience au maximum de la manière de les employer.

Dans tes installations, tu as tendance à déconstruire l'espace, à en révéler le décor et les à-côtés. Cela témoigne-t-il d'une critique du white cube comme espace de monstration privilégié de l'art ?

Ces jeux de déconstructions sont avant tout pour moi l'occasion d'une reconfiguration. Je cherche à assembler des éléments plutôt qu'à la délier. Mais il est vrai que mon travail n'est pas normalisé pour une galerie ou une

On ne sera pas étonné d'entendre Romain Vicari citer Robert Smithson, Richard Long ou Gordon Matta-Clark parmi ses références, tant sa pratique s'est constituée, dans un premier temps du moins, autour de la nécessité de sortir de l'atelier pour aller explorer de nouveaux terrains de jeu, se confronter à l'espace urbain et ses zones transitoires, là où l'architecture hésite encore entre construction et abandon. A partir d'éléments trouvés sur place ou rapportés, il y remodèle les lieux investis par des gestes intuitifs et urgents où prédominent l'usage du spray et un vocabulaire emprunté au chantier (plâtre, grille, sable, etc.). Le résultat relève évidemment de l'éphémère et traduit une logique de la trace et de l'empreinte, un rituel de passage en quelque sorte. Il déplace ensuite cette expérience acquise sur le terrain au sein de l'atelier et plus encore de l'espace d'exposition, l'envisageant dès lors comme un territoire à déconstruire pour en révéler les caractéristiques et le hors-champ. Ses interventions in situ, en apparence chaotiques et spontanées, tiennent lieu de reconfigurations, les cimaises pouvant être découpées pour servir de matériaux à une composition inédite, ou certaines ouvertures être bouchées ou dégagées pour l'occasion. A travers ses installations où se mêlent intimement peinture et sculpture, Romain Vicari déploie une diversité de textures et de gestes tout en donnant une place centrale à la couleur, qui semble proliférer dans l'espace de manière virale.

<<L'objectif de cette résidence, est de pouvoir donner suite à mon travail. Pouvoir m'installer dans un lieu, et continuer à explorer les questions autour de l'intimité territoriale. Comme un laboratoire d'expérience, la résidence est un moment d'expérimentation, où les projets surgissent dans toutes les formes. Je me concentre sur l'espace urbain et ses mutations, construisant ma réflexion plastique. >>

Romain Vicari is attracted by architectural oddities, which in their incoherence, become inspirations for his site-specific interventions and installations. Vicari offers an artistic practice rich with the forgotten, the unfinished, the decayed, always influenced by the urban and the *chantier*. Faced with one of Vicari's installations, we are confronted with primary materials, a feeling of a work in progress in the chosen space: his laboratory of the moment. All of this creates an ensemble destined to impregnate the space. These interventions are instinctive – born of a physiological relationship between the body of the artist and his chosen workspace. Vicari works by latching onto architectural elements to eventually cut, place elsewhere, imitate, erase, paint, plaster, and add onto them. In this way, he is both parasite and surgeon – the author of a crime that is up to us to reconstitute.

In his installations, sand and dust are constant materials, used to reflect architectural elements in a more fragile, ephemeral, and vulnerable state. Grills, or other objects found in the space are imprinted into the sand or dust, becoming a mirror image of its surroundings. During the exhibition, this dust is gradually dispersed by the visitors.

Dust is also used to manipulate colors, another central aspect of Vicari's work. Color, often coming from spray paint, again linking his work to the urban even when being executed in the white cube, is introduced into an installation, tying together disparate sculptural and architectural elements. Here, Vicari succeeds in creating intimacies and collusions that might not have existed otherwise among objects. In its application, spray paint is allowed to drift naturally over the dust, giving the impression that the wall itself has crumbled and dispersed in the room.

The artist also creates modular sculptures, reminiscent of elements of the space, while adding new ones. These sculptures are made in the artist's studio and then installed in the space, where they are plastered to the floor – creating a continuum between the artwork and the space. With a flux of energy from body to architecture, materials to space, Romain Vicari invites us to discover his secret and melancholic universe.

Ana Iwataki

Romain Vicari est attiré par des bizarreries architecturales qui, dans leur incohérence, deviennent une inspiration pour ses interventions et ses installations *site-specific*. Ainsi, le jeune artiste nous offre une pratique artistique riche de l'oublié, de l'inachevé, du délabrement, toujours influencée par l'urbain et le chantier. Face à une de ces installations on est confronté à des matières premières, un sentiment de *work in progress*, dans l'espace choisi : son laboratoire du moment. Cela crée un ensemble dont le but est de s'imprégner de l'espace. Ses interventions sont assez instinctives – nées d'une relation physiologique entre le corps de l'artiste et l'espace choisi. Lors d'une intervention dans un espace, Vicari choisit des éléments à découper, placer ailleurs, imiter, supprimer, peindre, plâtrer, et ajouter. L'artiste devient à la fois un parasite et un chirurgien - l'auteur d'un crime que nous devons reconstituer.

Dans ses installations, le sable et la poussière sont des matériaux constants, utilisés pour refléter des éléments architecturaux d'une manière plus fragile, éphémère, et vulnérable. Des grilles, et autres objets de l'espace d'exposition, sont imprimés dans le sable ou la poussière, devenant miroir de l'architecture. Pendant la durée de l'exposition, cette poussière sera lentement dispersée par les visiteurs.

La poussière est aussi utilisée pour manipuler les couleurs – un autre aspect important dans son travail. La couleur, issue d'une bombe de peinture, est introduite dans une installation, reliant des éléments sculpturaux et architecturaux, créant des associations des objets qui n'auraient pas existé autrement. L'artiste laisse la bombe tomber naturellement sur la poussière, donnant l'impression que le mur lui-même s'est écroulé et dispersé dans la pièce.

Romain Vicari crée aussi des sculptures modulaires qui rappellent des éléments architecturaux et en ajoutent des nouveaux. Ces sculptures sont fabriquées dans l'atelier de l'artiste, puis placées dans le lieu où elles sont plâtrées au sol afin de créer un *continuum* entre l'œuvre et l'espace. Avec un flux d'énergie qui part du corps à l'architecture, des matériaux à l'espace, Romain Vicari nous invite à découvrir un univers secret et mélancolique dans l'espace urbain.

Ana Iwataki

AI : Ton travail est lié fondamentalement à *l'in situ* ainsi qu'au langage et à l'esthétique du chantier. Il s'agit de l'activation et du déplacement des éléments architecturaux et des détritiques d'un espace. De quelle manière ton travail est-il influencé par le fait de travailler] au sein de l'École des Beaux-Arts de Paris ?

RV : Je suis toujours influencé par l'espace, quel qu'il soit, un bâtiment désaffecté, un chantier, un espace urbain, ou les galeries à l'École. C'était génial pour moi de pouvoir répondre à l'architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle avec les marbres et tous les éléments décoratifs.

AI : As-tu un espace préféré à l'École pour faire tes interventions ?

RV : Oui, les galeries. Il y a tout - les colonnes corinthiennes, le plafond, et le motif floral - tout en étant aussi un « white cube ».

AI : Comment peux-tu répondre à un contexte plus neutre, stérile, et homogène, comme une galerie commerciale ? À quel point le « white cube » pourrait être une inspiration pour toi ?

RV : Cette année, j'ai participé à une exposition à Glassbox où j'ai utilisé un mur-cimaise qui bougeait. Dès qu'il y a un élément qui sort un peu de l'ordinaire, qui soit est un peu bizarre, c'est à cet élément que je m'attache et à partir duquel j'ai envie d'intervenir.

Le fait de travailler dans une galerie commerciale ne veut pas forcément dire qu'il n'y a pas d'éléments avec lesquels je pourrais travailler. Michael Asher est une référence importante pour moi dans ce regard - je pense en particulier à l'intervention à la Claire Copley Gallery à Los Angeles (1974), pour laquelle il a enlevé le mur qui séparait le bureau de l'espace d'exposition.

AI : Peux-tu parler du processus photographique que tu intègres à ton travail ?

RV : Ce sont toutes des photos de portable, prises avec mon iPhone. En fait, la première a été prise quand j'ai sorti mon portable de ma poche. Le résultat était une image déformée. Dans mes interventions, je les utilise maintenant comme un outil de couleur. Je veux que la couleur sorte du format tableau - que ces couleurs puissent être posées au fur et à mesure dans l'espace et devenir un autre élément à découvrir - comme les bouts du mur, le sable, etc.

AI : Et les photographies avec des bouts de scotch ?

RV : Oui, je faisais ces photos où j'ai mis du scotch que j'ai enlevé après pour laisser une partie blanche. Mais je trouve que c'était plus décoratif - un acte esthétique sans autre intérêt. Je ne suis pas contre un aspect décoratif dans mon travail contrairement à avant; aspect que je peux maintenant assumer. Mais, dans ce cas, je préfère utiliser la photographie comme un outil dans la construction de mes installations.

AI : Par ailleurs, quel rôle jouent les photographies de tes accrochages et installations dans ton œuvre ?

RV : Ce n'est que de la documentation.

AI : Certaines de tes pièces peuvent être réutilisées, réactivées, bougées, recontextualisées, et même achetées, mais il y en a aussi beaucoup qui perdent toute signification et forme une fois l'exposition achevée. Par exemple, quand tu fais des sculptures plâtrées, est-ce qu'elles perdent toute signification quand l'exposition est démontée ?

RV : Oui, une grande partie de mon travail est éphémère. J'ai quasiment tout jeté après mon diplôme. Mais les sculptures et d'autres pièces peuvent être réutilisées dans un autre contexte. Il y en a que j'ai utilisé dans plusieurs accrochages, et dans l'exposition *Matchmaking*. À vrai dire, si j'avais un atelier, j'aurais tout gardé.

AI : J'ai pris connaissance de ton travail uniquement dans ce contexte bien spécifique - dans notre *site de rencontre*. J'ai suivi tous tes projets et tous tes accrochages à l'École au fil de l'année. Mais penses-tu que je peux avoir une compréhension complète de ton œuvre sans avoir vu des interventions en dehors de l'École ?

RV : Peut être y a-t-il une partie qui manque...le langage urbain qui est primordial pour moi.