

ADRIEN LUCCA

Interview β

Foreword by Haseeb Ahmed

◦

L'oursin

Antwerp – 2011

INTERVIEW BETA



Ad Reinhardt, *How to Look at Art Talk* (detail), 1946

ADRIEN LUCCA

Interview β

A self-conducted interview with 2 characters

Foreword by Haseeb Ahmed

L'oursin

Antwerp – 2011

◦

The practice I have worked to develop walks a similar line as Adrien's and it comes complete with its perils. My points of reference art-historically can be seen flatly as the opposite to Adrien's. This can be said for the materiality of our work: he sites his medium between the pigments available and their representations in color-spaces, whereas my medium is located in the gap between the virtual and actual in rapid-prototyping.

In *Interview beta*, Adrien makes a visual reference to the stained-glass windows in French gothic cathedrals. A distant horizon of my practice is set by the study of construction drawings produced by master builders of Muqarnas domes and vaults in Islamic architecture (i.e. the Topkapi Scrolls 15th-16th centuries). These drawings of three-dimensional structures were represented exclusively in two-dimensional plan drawings. Their volume indicated only by line weights and color-coding, it was knowledge contributed by the master alone that could furnish a buildable structure. The type of participation in the construction of a master-work defined the roles of apprentice and master.

Today, the basis of production is the commodity form. Time has become universal, people are now the actual commodities. This has freed us of the cultish hegemony of the guild system together with the feudal order as a whole. However, the problem of mastery still persists: 'what is the continuing problem of technical mastery without the end point of the masterwork?'

Both Adrien and my own practices are situated at the very limits of Industry. By the word Industry I mean the technical consistency needed for industrial mass production. Industry gives rise to technical and formal freedom and at once also gives rise to the means of Industry to restrict itself. However, it is exclusively this 'consistency' that we see deployed in the mass-produced 'world as we know it.'

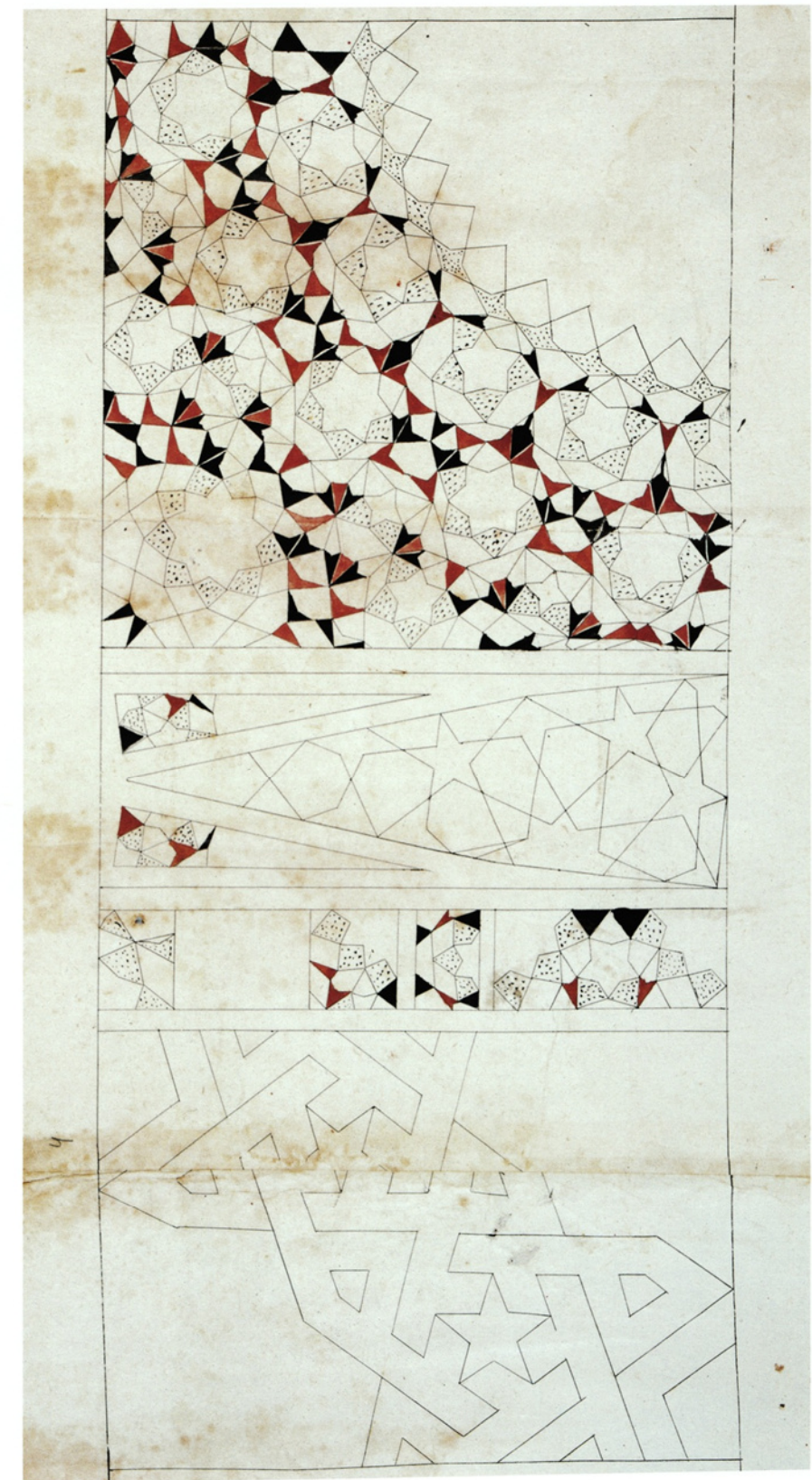
To maintain a core belief that knowledge can be perceivable grants us the warrant to give form to that which does not yet have one. *Seeing* can make recourse to a huge range of past sensorial and learned material that rests beyond the bounds of any one artwork. This sense of Sight can be used in production and in reception. Albeit different, in either case what is needed is time—not just any time but spent-time.

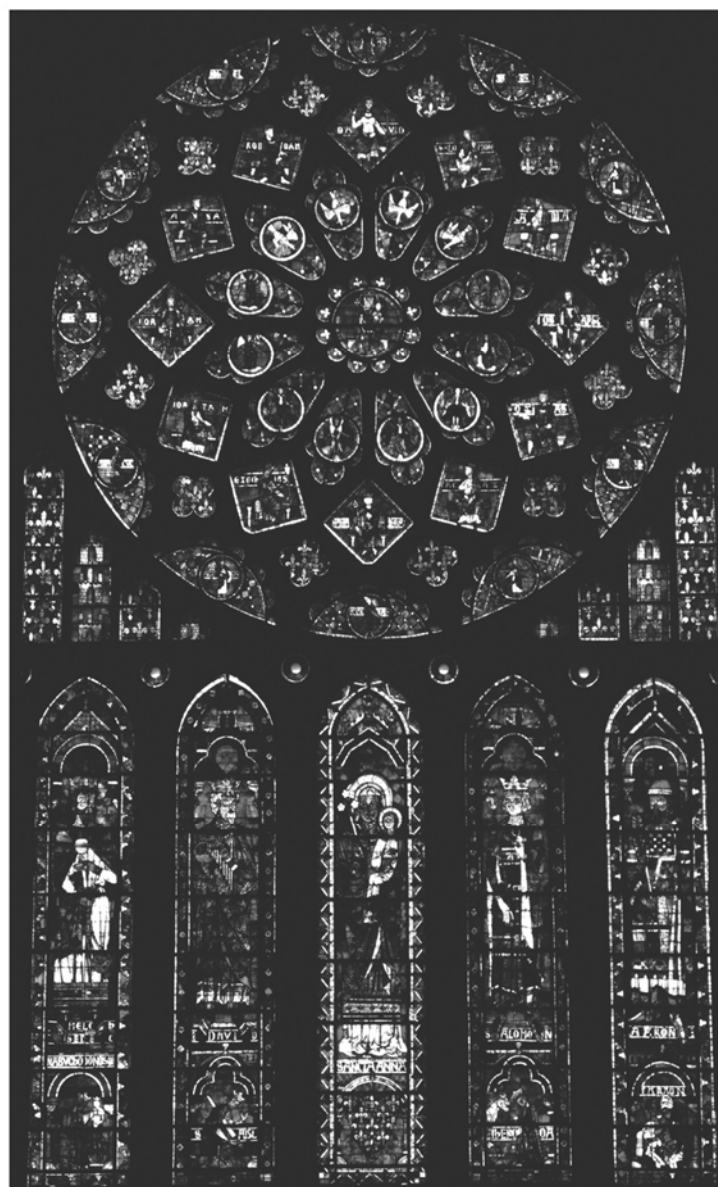
Our work subsumes, proceeds from, and even makes good on the labor of others—dead or alive. It is this time that is perceived in a work of art. In reality, one can know something only to the extent that they engage with it—simply said: 'to draw is to know.'

Haseeb W. Ahmed

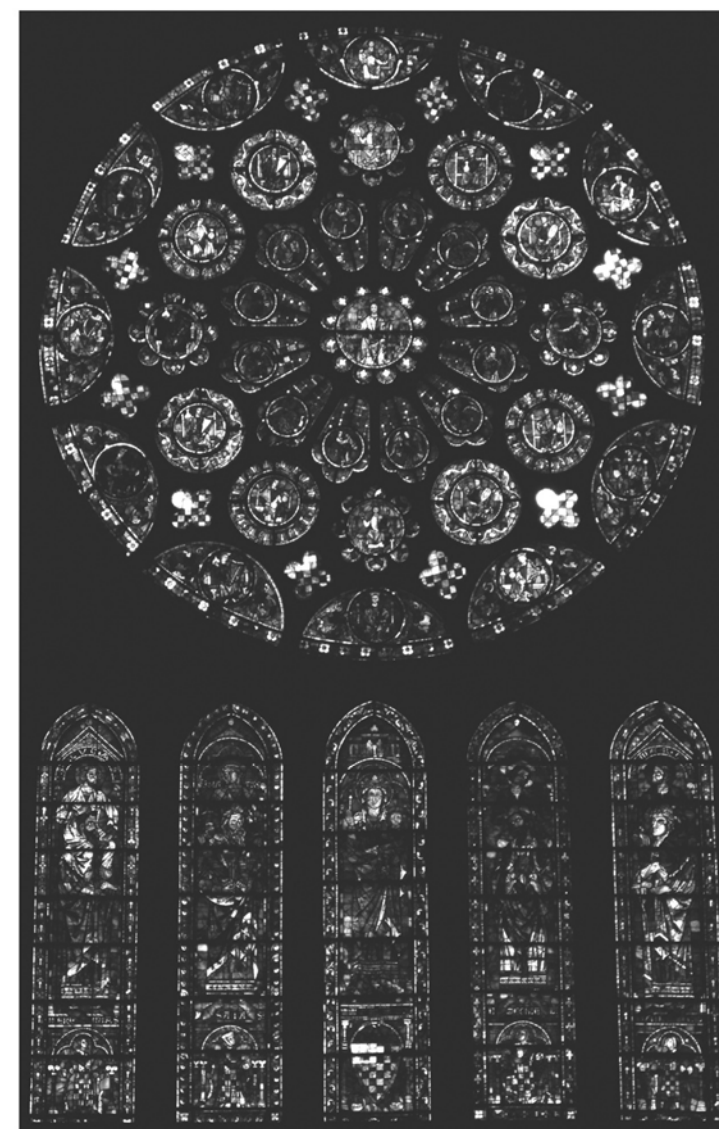
Opposite page:

Topkapi Scroll, sections 8 to 11
Topaki Palace Collection, Istanbul, 15-16th centuries





57. Rose du nord.



58. Rose du midi.

*

JASPER - I have two questions to begin with:
What were the original decisions you made about your work?
And are your works ‘paintings’?

ADRIEN - I decided to concentrate almost entirely on drawing
and on studying color about three years ago now.
Firstly, they’re not ‘paintings,’ they’re ‘drawings,’ I like the
term ‘studies’ too. Extricating myself from the connotations
of painting and its history allows me to feel free, paradoxically
maybe, when it comes to the history of art.

If you look at its history, drawing has always hovered on the
periphery of painting which, not long ago, was considered
to be one of the highest art forms of all. Drawing is something
that a lot of people I’m interested in have done: biologists,
alchemists, and of course key figures in the history of science
like Bruno, Galileo, Huygens, Descartes and Poincaré.
It’s a medium that makes me feel free to study light and color
with my own personal methodology, and keep my ‘borrowings’
from becoming citations. The constraints of drawing – paper,
simplicity, flatness – make it an experimental medium where
invention is key.

Previous pages:

North and South rose stained-glass windows
Chartres Cathedral, 13th century

J. What are you ‘borrowing’ from art history and what does it mean to you?

A. Imagine if an archaeologist only had a few 19th- and 20th-century avant-garde European documents and works, and refused to take the pronouncements and slogans attached to those art movements too seriously, such as: ‘painting is dead,’ ‘Kandinsky invented abstract art when he discovered a canvas upside down in his studio in 1907,’ and so on. He would feel that these works were far richer in terms of ideas and forms than the intellectual clichés that went with them. He wouldn’t really understand why the Cubists, Futurist or Orphists of the early years – which have so much in common – were at loggerheads. They traded dubious arguments and insults just to show that it was they who were ‘truly’ avant-garde and that their enemies were either ‘followers’ or passé.

He also wouldn’t really understand why Mondrian’s ‘figurative’ works were less ‘abstract’ than Kandinsky’s improvisations, or why Kandinsky ended up calling what he had initially named ‘abstraction’ ‘[the most] concrete art.’

He’d more likely see connections, things in common. In the final analysis, there wouldn’t be many differences between Seurat’s *Le Chahut* (1889-90) and Boccioni’s *La Risata* (1911). To him it would seem like Seurat, Boccioni and the French stained-glass window makers of the 12th- and 13th centuries were all on the same page: in a way, they’re the same! They all have small, autonomous chromatic spaces interacting within bigger structures. These shared characteristics would make him forget their different statuses, eras and iconography. Instead he would focus on their common obsessions with geometry, with complex harmonies between areas of color, and the divisions of the pictorial space that generate complex unions of visual sensations – polychromy intended as polyphony.

By linking together certain features that interested him, our archaeologist would ‘invent’ visual questions. That’s the way I approach my work.

J. But you’re not an archaeologist...

A. No, but the analogy works if the archaeologist were to forget the rules of his profession, and only seek to verify his intuitions, to reproduce what he has seen, understood – or believed, in that way.

In his lab he would study all that from scratch. He would start by creating some fundamental questions for himself, thinking that they were other people’s questions, and that they were the ‘fundamental questions’ about painting. He’d wonder what problems these artists were trying to solve and how they invented those problems for themselves. The history of painting is full of questions and problems like these. I’ve often justified my chromatic research by basing it on Seurat’s, and on the idea that you can ‘compose’ visual art like you compose music: by developing logical structures organized interdependently as you would organize sounds, rhythms and sensations. Visual art and acoustic art are different for a ton of reasons, which I’m not going to get into here, but the idea of comparing them is still very stimulating.

STELLA. What do you mean by ‘chromatic research’ and can you tell me about the context that brought you to it?

A. Color is a complex thing that’s difficult to comprehend and master. In my view it’s hard to get a clear idea of it without exploring it systematically. It’s a bit like a ‘musical notation system’ or a ‘grammar’ that you have to learn – and there are numerous approaches to it.

For me that meant reading popular physics books, books and manuals on color, and attending symposiums. Then doing experiment after experiment before I could really start to understand what it was all about and what I could do with it.

My interest in color comes from several sources. About 10 years ago, when I was just discovering Steve Reich, Iannis Xenakis and John Cage, I saw a major retrospective of 'Fauvism' in Paris. At the time I was really into creating sound objects using recorded samples (like the sound of a bowl, a bell, etc.) and playing them at different speeds. I made them into 'scales,' compositions and sonic inventions that I recorded onto cassettes.

When I saw the strokes of color scattered over white or gray backgrounds – like in Braque's canvases – I couldn't stop myself from seeing 'melodies,' or 'polyphonies,' in them; in both the landscapes represented and the canvases they were painted on. I think this is a way of looking at and conceiving art that has stayed with me.

For a long time I suffered from a kind of intellectual 'sickness,' believing that the frequencies of sound waves could correspond directly to the frequencies of light rays. It's an idea that paralyzes the mind because of its magical nature: Newton had it too, though not in this exact way.

When I decided to seriously apply myself to drawing, my approach wasn't very different from the one I took during the sound research years. One of the first things I wanted to do was have a range of colors at my disposal.

While it's easy to change the speed at which you play a recorded sample using a computer (for example, if you double it you can 'go up' an octave,) quantifying colors on paper is very difficult. After an initial series of drawings in which

I wanted to get grays from different dots of color – without ever succeeding – I decided to study the problem of color more seriously.

J. When you learn music in academies or schools, you study harmony, musical analysis, writing, singing, orchestration and so on. In most art schools today, traditional teaching has long since been abandoned. What do you think of this situation?

A. The artists who interest me in this respect all had an academic education which they generally rejected – not that they didn't get anything out of it – but their personal development (and this is true of Manet, Cézanne and Seurat) was mostly focused on art history, research, experimentation and invention.

They produced their own personal 'commentaries' on works that interested them with the resources that were available back then. Seurat read Charles Blanc and tried to understand the scientific research undertaken by Helmholtz, Chevreul and Ogden Rood. He summarized it in a visual form that was also a commentary on Delacroix and the Impressionists.

Art schools give you time and certain information about contemporary art and history. They implicitly promote a 'standard' of quality, of respectability... even so, there's still a gulf between school and art – a gulf that is not just socio-logical. I don't know whether a school can 'teach' research or experimentation. I believe museums and curiosity play a much bigger role in all this.

However, you do meet some very interesting people at art school and it can be an enriching time that makes you more 'solid' as well.

The fact remains that none of the tools I use today were ever even suggested by anyone when I was a student. Nobody could have explained to me how the simplest of colorimeters work, or how, with a piece of software as simple as a spreadsheet, you can produce series of logical or mathematical operations, calculate color mixtures and program a whole host of interesting things.

It's understandable: on the one hand, an art school can't be a school of color or applied technique, it has to offer a somewhat more general and robust education than that.

On the other hand, so many teachers only have a limited idea of the change in paradigm that's going to emerge in the years to come. Some of them simply don't know what the new tools can do or else they're incapable of imagining that you can use them to make art. People often perceive what's current in the way they choose to perceive it: it's easy to reject something new on the pretext that we don't like the objects it has produced. Very few people realize that the 'digital arts' can be identified with 'traditional' media such as painting, drawing, sculpture, etc., or that they can produce anything other than 'hyper-technophilic' interactive installations. As for 'technical lessons,' as well as being boring for the students, they are overtaken every year by whatever the latest thing is – well, maybe I'm exaggerating slightly here.

If you look at it from another angle, it is better than the opposite: abrupt changes can arbitrarily destroy values or principles that have been cultivated with difficulty and patience – values which are promoted and passed on by previous generations of practitioners.

J. Have you found that some artists today are anti-technology or anti-scientific beneath the surface?

A. I've not encountered hostility like that too much. I should say here that my work has rarely been made public. And I don't claim that my research is scientific. I use laboratory techniques, but what I produce is not science.

What I've often noticed is a lack of knowledge or understanding. If the work seems hermetic to people who want to understand it but can't, some of them think that it is esoteric or mystical. That's a shame, because there's more to see than to understand in what I do... Understanding is of secondary importance – look at classical music!

S. What do you think are the reasons for these interpretations?

A. Whatever the reasons, my firm belief is that if interpretations like these dominate the perception of a work, either they become its meaning, or we are not dealing with a work of art, but something else instead.

For example, I know an artist who's obsessed by the golden number, the Fibonacci series. All he knows about are esoteric theories of color. He has books about radiesthesia that mention color and he can only envisage color through that spectrum. He's a bit of an extreme case...

There is a whole art movement from the 19th and 20th centuries and critical theories about this type of thing. I'm thinking, for example, about the catalogue *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985* by Maurice Tuchman or

about the exhibition *Traces du sacré* at the Centre Pompidou, where drawings by Rudolf Steiner were displayed alongside works by Smithson, Rothko and others.

I really like this interest in the composite origins of modern art (rationalists, machinists, mystics, etc.). I think it's relevant and fascinating. But at the same time I feel it's something of a danger, an insult to the comprehension of modern art, or potentially a diversion from the profundity in the work of this period. Steiner wrote some interesting things, no doubt about that, but it was Mondrian who, while still being an 'anthroposophist,' actually produced works of art! I'm not saying that the intention behind the exhibition was to put the two of them on an equal footing, but I think you can see Mondrian's paintings just by looking at them, which is far from the case with Steiner's sketches. Mondrian's deep mysticism doesn't dominate his works, which are visual art first and foremost.

J. So what would be the ideal setting for one of your drawings?

A. Just adequately comfortable conditions: a room that's not too noisy, a wall, soft, calibrated lighting, a bit of distance and a few dozen minutes. With future spectators in mind, I try my best to leave behind lots of details, traces of how the work was constructed, and this is one of the qualities of drawing that interests me. With a bit of patience and curiosity, if they want to, viewers can work out how the whole thing was put together, in a progressive, logical way with all of the improvements, errors, etc.

Also, several drawings are better than one because each is the result of a kind of investigation into one or more chromatic or

visual mechanisms. If you see several, it can help you intuitively understand that these are studies.

S. What are chromatic mechanisms?

A. My series of color and light variations refer to some fundamental visual mechanisms: contrast, transparency and the saturation or shade of a color are derived from the link between the light that comes from objects and the visual system of a human or animal subject, which synthesizes them based on what is in their field of vision.

So generally, what I mean by 'chromatic mechanisms' is something that refers to this process and to the subjective effects it produces.

J. Is a study more of a 'moment' in a process of continuous research, or a 'result' of it?

A. Both. They're palettes of possibilities. I try to condense various partial solutions without deviating from the general direction of a study – I attempt several methods and different arrangements on the paper at the same time.

Each part of a drawing is a test: the sum of these tests is an investigation, and that investigation is a temporary result, a piece of unfinished history with varying degrees of coherence.

I don't think this is very different than a painting.

La Risata is a study, a masterly work of art and a philosophical and visual investigation, all at the same time. Who can say whether that work is 'finished' or not? The only event that made it finished was when its author stepped away from it: the moment he decided to move onto something else...

This is a wonderful quality that mediaeval architecture has: all the cathedrals are unfinished, even when they've been completed much later like the one in Cologne. These are objects that don't really have an a priori fixed limit. Each site has undergone several changes in style and architectural logic. This discontinuity of planning over time – more than their enormous size – is their key quality for me. There is a surprise lurking in every corner – a touch-up, something unexpected.

S. You've talked a lot about music. It seems to me that composers often create a close relationship between the sonic forms they put together and the titles they give their works. What – if I can dare to ask – is the purpose of the titles of your works?

A. This is a problem I'm not going to solve for a while. Some of the titles of my drawings have changed every time they've been exhibited or reproduced, because I changed my mind. The titles direct the eye and the thought process, so I try to make them logical, descriptive and precise.

'Study' is a general title, which is then complemented by a word like 'color' or 'gradations' and a qualifying adjective: 'continuous,' 'discrete,' etc. A series number may then be added onto it.

J. When I heard you speaking recently, I heard you say that one of your favorite words was *relationship*: the relationships between the colors of your pigments, between your color samples, between your objects.

A. A visual experience requires a subject who can see, and an object that is visual, or at least visible. And this is already *more* than a visual relationship. Advertisers know that an image can be 'appetizing,' for example.

I've recently been exploring *color additions*. I wanted to understand how it all worked, especially when you get colors that 'neutralize': adding together a blue-purple and a yellow-green, for example. If I gradually vary the proportions of these two colors I get a gradation of shades somewhere between these two mother colors, where a neutralization or non-color appears: a 'gray.'

It doesn't matter whether I do this with two, three, four or fifty colors; the principle is always the same: creating a balanced stimulus so that the proportions of the chromatic components become neutralized.

There are several things about this that interest me: first, it's slightly counter-intuitive that lines of bright colors should create a non-color. Second, this phenomenon generates a new relationship, this time of scale: the drawing is completely different, depending on whether you see it from far away or up close. Space is created: it is as if 'force fields' around the object make you come closer or stand further back. The relationships I've put in place are represented by the verbs I use (add, reduce, superimpose, result, see, neutralize, etc.). These verbs refer to logical operations, to material actions on the surface of the paper, to visual sensations, and so on.

S. Is there really such a thing as a 'non-color'?

A. That all depends on the theory you choose to adopt. If your reasoning follows the old paradigm, of Aristotle and Goethe, colors are *shadows*. They're situated along an axis which goes from black (obscurity) to white (light) in approximately this order: white, yellow, red, purple, green, blue, black.

Within *this* particular logic, the word 'color' merely designates the intermediary stages – or, if you prefer, the 'partial shadows' – which are the colors situated between light and obscurity. This pattern of logic is still present in the English language, in the expression: an 'achromatic color,' which can only mean a 'pure' or 'neutral' gray, black or white: *without tint*. This is a way of thinking that has to do with the notion of *purity* – it seems to have dominated for over two thousand years. Pure water and pure glass are colorless; any color within them is a sign of 'impurity' – that is not to say unattractive!

Or take Maurice Denis' point of view: 'a painting [...] essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order,' so gray, whether neutral or not, is obviously a 'color'.

In colorimetry, which is the science of measuring colors, every color is reduced in the form of parameters. A relationship between these parameters represents a precise color in a given colorimetric space. Within it, 'neutral' gray is generally the reference point or the central line. Because I wanted to play around with parameters like these I constructed my own geometry step by step, made up of series of superimposed parallel opaque lines of paint.

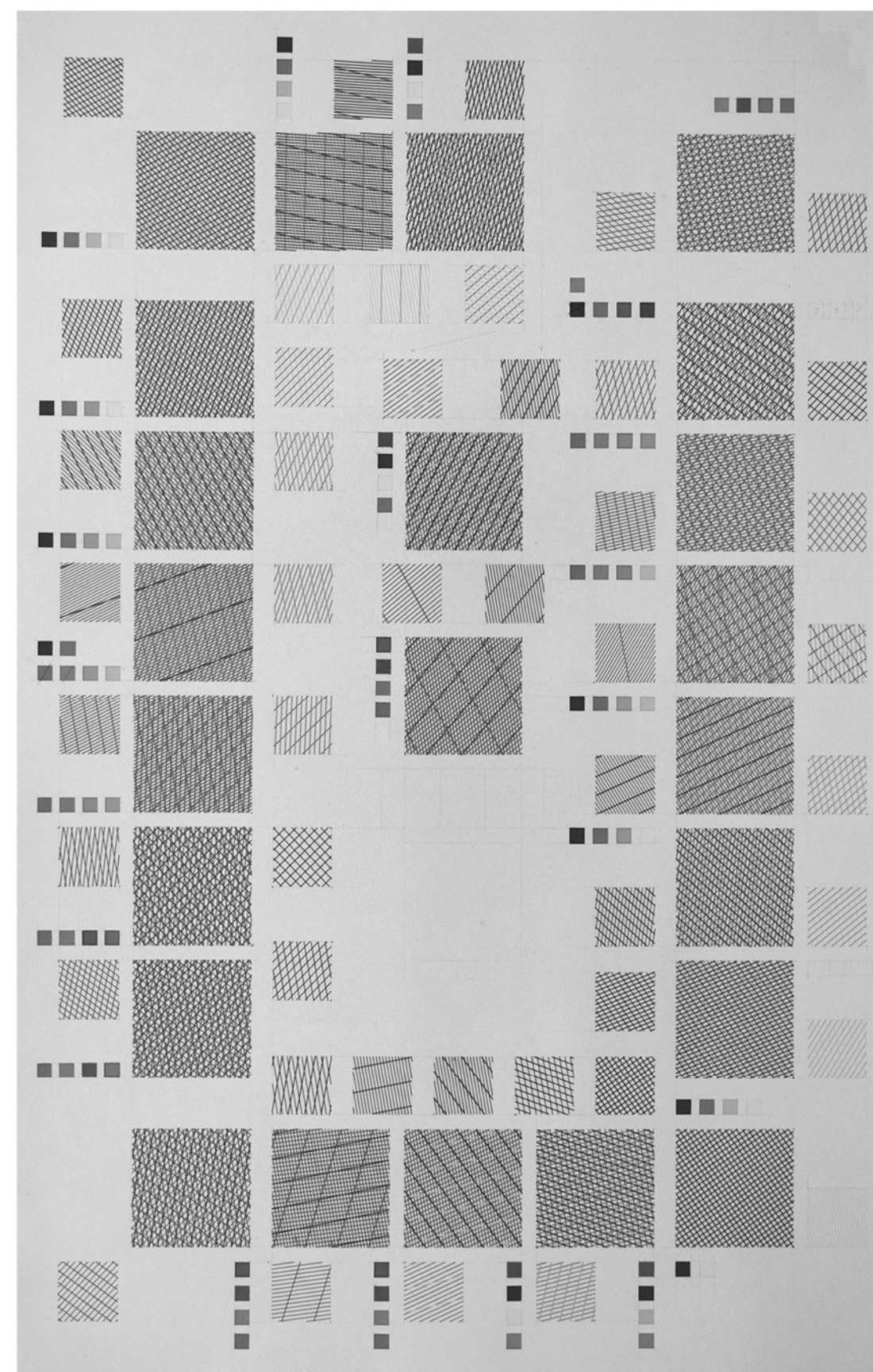
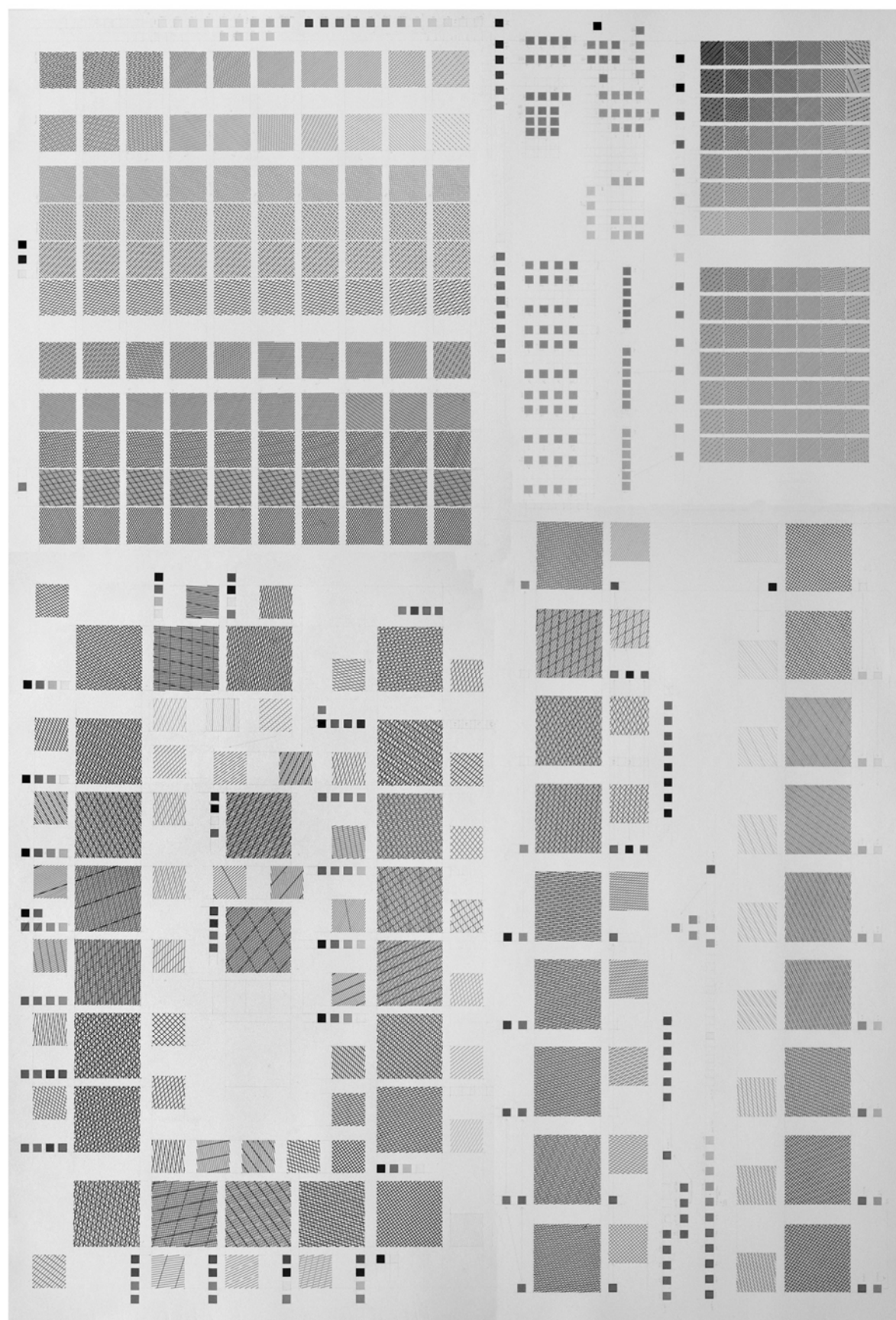
J. In the work you make, how much comes from the logic within you, and how much comes from the design of the instruments you use?

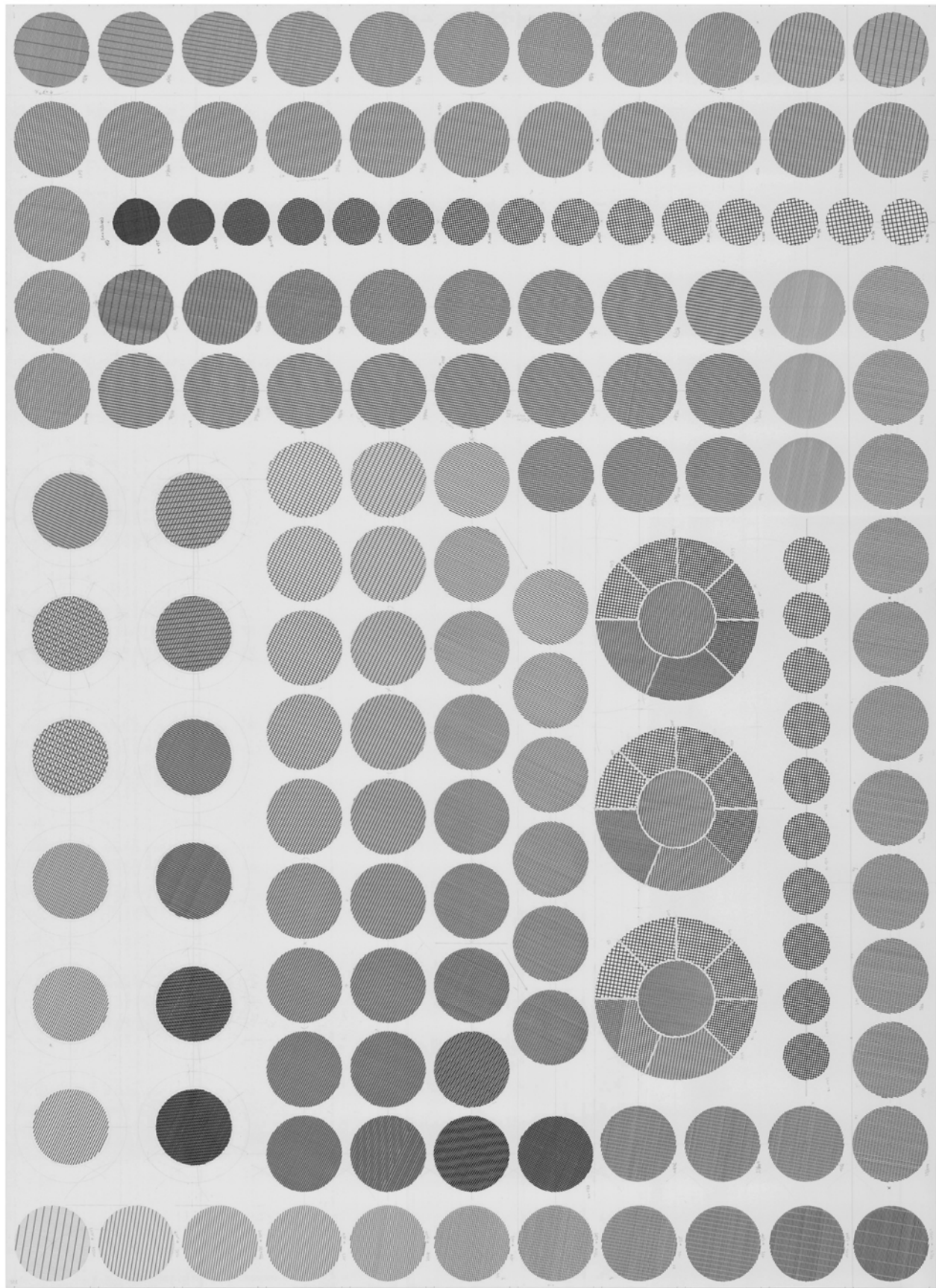
A. It's half and half. Colorimetry has a long history which started in the 19th century with Maxwell. In the 20th century, an international commission (the CIE) created a 'standard' which, even though it's not the only one, still dominates today.

All the colorimetry instruments available on the market use the CIE standard at least – it's the master system for colorimetry. During my research I became convinced that, as far as I was aware, there were no working tools more reliable than these commissioned standards (CIE RGB, XYZ, Yxy, L*a*b*, and so on.) However, I don't think I am using these standards in a 'standard' way. They are tools that pale at certain uncertainties, which I take with me. There you have the metrics of a measuring instrument.

On the other hand, beyond the CIE CAM (color appearance models) – which the CIE has recently produced and are very complicated to implement – each of these systems adopts a set of measurements that it references as absolutes. They all refer to extremely strict observation and lighting conditions which are the only things that can guarantee their validity – they're hugely restricted. I suspect they contain epistemological flaws. Any technique implicitly contains its own theory and its own 'proper usage': it's highly unlikely that a technology designed for industry will resolve all the questions that interest me (I bought my last colorimeter from someone who works in the automotive industry.)

All I can say right now is that it's not impossible that colorimetry will help create a new methodological approach to long-standing problems in the field of visual arts.





VERSION FRANÇAISE

JASPER. J'ai deux questions pour commencer : Quelles décisions sont à l'origine de ton travail ? Est-ce tes œuvres sont des « peintures » ?

ADRIEN. J'ai décidé de me consacrer presque exclusivement au dessin et à l'étude de la couleur il y a environ trois ans. Je précise tout de suite que ce ne sont pas des « peintures » mais bien des « dessins », j'aime aussi le terme « études ». Me dégager des connotations de la peinture et de son histoire me permet de me sentir libre, paradoxalement peut-être, vis-à-vis de l'histoire de l'art.

Le dessin possède une histoire en marge de la peinture, qui jusqu'il y a peu était considérée comme l'art majeur par excellence. Le dessin a été pratiqué par nombre de gens qui m'intéressent : biologistes, alchimistes, en passant bien sûr par des figures-clés de l'histoire des sciences comme Bruno, Galilée, Huygens, Descartes, Poincaré.

C'est un médium où je me sens libre d'étudier la couleur et la lumière avec ma méthodologie personnelle sans que l'emprunt ne devienne une citation. Les contraintes du dessin, le papier, la simplicité, la planéité, en font un médium expérimental où l'invention est reine.

J. Qu'empruntes-tu à l'histoire de l'art et qu'est-ce que cela signifie pour toi ?

A. Imaginons un archéologue qui ne disposerait que de quelques documents et œuvres d'avant-gardes Européennes des XIX et XXème siècles, qui refuserait de prendre trop au sérieux les discours

et slogans attachés à ces mouvements picturaux (« la peinture est morte, » « Kandinsky a inventé l'art abstrait en découvrant une toile posée à l'envers dans son atelier en 1907, » etc.) Il aurait le sentiment que ces œuvres sont beaucoup plus riches en idées et en formes que les clichés intellectuels qui les accompagnent. Il ne comprendrait pas bien pourquoi les artistes cubistes, futuristes ou orphistes des premières années – qui ont tellement en commun – se battaient à coups d'arguments douteux et d'insultes pour affirmer qu'ils étaient « véritablement » d'avant-garde et que leurs ennemis soit étaient des « suiveurs » soit étaient dépassés. Il ne comprendrait pas bien non plus pourquoi les œuvres « figuratives » de Mondrian seraient moins « abstraites » que les improvisations de Kandinsky ni pourquoi ce dernier finira par nommer « art [le plus] concret » ce qu'il aura d'abord baptisé « l'abstraction ».

Il verrait plutôt des correspondances, des points communs. En dernière analyse, il y aurait peu de différences entre *le chahut* (1889-90) de Seurat et *la risata* de Boccioni (1911). Dans son esprit Seurat, Boccioni et les vitraux français des XII-XIIIe siècles procèderont d'une même analogie : d'un certain point de vue c'est la même chose ! Ils ont tous en commun de petits espaces chromatiques autonomes mis en relation dans de plus larges constructions. Ces caractères partagés lui feraient oublier leurs différences de statut, d'époque et d'iconographie au profit d'obsessions communes pour la géométrie, pour des agencements complexes de morceaux de couleur, des divisions de l'espace pictural qui génèrent des accords complexes de sensations visuelles – la polychromie pensée comme une polyphonie.

Previous pages:

pp.21	<i>Étude D65, épuisements / équivalences</i> , 2011
22	<i>Étude D65</i> , 2011, (detail)
23	<i>Color study n°4, six colors</i> , 2010

En associant certaines caractéristiques qui l'intéressent, notre archéologue « invente- ra » des questions visuelles. C'est ainsi que je procède.

J. Tu n'es pas archéologue...

A. Non, mais l'analogie fonctionne si cet archéologue oublie les règles de son métier et qu'il cherche seulement à vérifier ses intuitions, à reproduire ce qu'il a vu, compris – ou cru ainsi.

Dans son laboratoire il étudiera tout cela en partant de zéro. Il commencera à se créer des questions fondamentales pour lui en pensant que ce sont celles des autres, que ce sont les « questions fondamentales de la peinture. » Il se demandera quels étaient les problèmes que ces artistes cherchaient à résoudre et comment ils s'inventaient ces problèmes. L'histoire de la peinture est pleine de telles ques- tions et problèmes.

J'ai souvent justifié mes recherches chro- matiques en m'appuyant sur celles de Seurat et sur l'idée que l'on peut « compo- ser » de l'art visuel comme on compose de la musique : en développant des structures logiques organisées entre-elles comme on organise des sons, des rythmes, des sensa- tions. L'art visuel et l'art acoustique sont différents pour des tas de raisons que je ne veux aborder ici, mais l'idée de les compa- rer reste très stimulante.

STELLA. Qu'entends-tu par « recherches chromatiques » et dans quel contexte t'y es-tu dédié ?

A. La couleur est quelque chose de com- plexe, délicat à saisir et à maîtriser. Il est à mon avis difficile de s'en faire une idée claire sans en faire une exploration

systématique. C'est un peu comme un « solfège » ou une « grammaire » qu'il faut apprendre – et il y en a de très nom- breuses approches.

Dans mon cas, j'ai dû lire de la physique vulgarisée, des livres et manuels sur la couleur, participer à des colloques et pro- céder à de nombreuses expérimentations avant de commencer à bien comprendre de quoi il s'agissait et ce que je pouvais en faire.

Mon intérêt pour la couleur a eu plusieurs origines. Il y a une dizaine d'années, alors que je découvrais Steve Reich, Iannis Xenakis, John Cage, j'ai vu une grande rétrospective du « fauvisme » à Paris. À ce moment je me passionnais pour la création d'objets sonores au moyen d'échantillons enregistrés (comme le son d'un bol, d'une cloche, etc.) dont je modi- fiais la vitesse de lecture. J'en faisais des « gammes », des compositions, des inventions sonores que j'enregistrais sur des cassettes.

En voyant des touches de couleurs disper- sées sur les fonds blancs ou gris, comme sur les toiles de Braque, je ne pouvais m'empêcher d'y voir des « mélodies, » des « polyphonies » qui traversaient à la fois les paysages représentés et les toiles sur lesquelles ils étaient peints. Je crois que c'est là une manière de regarder et de concevoir l'art qui m'est restée. Mon esprit a longtemps souffert de cette « maladie » intellectuelle consistant à croire que les fréquences des ondes sonores pouvaient correspondre d'une manière directe aux fréquences des rayons lumineux. C'est une idée qui paralyse l'esprit de par son caractère magique : Newton l'a eue ! Même si ce n'était pas précisément en ces termes.

Quand j'ai décidé de me mettre sérieuse- ment au dessin, mon approche différait peu de celle de ces années de recherches

sonores. Avoir à ma disposition une gamme de couleurs est une des premières choses que j'ai voulu faire.

Mais alors qu'il est facile de modifier la vitesse de lecture d'un enregistrement au moyen d'un ordinateur (par exemple en la multipliant par deux on « monte » d'une octave...) quantifier des couleurs sur du papier est très difficile.

Après une première série de dessins dans laquelle j'ai voulu obtenir des gris à partir de différents points de couleur – sans jamais y arriver –, j'ai décidé d'étudier le problème de la couleur plus sérieusement.

J. La musique s'apprend dans des acadé- mies ou des écoles. On y étudie l'harmonie, l'analyse musicale, l'écriture, le chant, l'orchestration... tandis que la plupart des écoles d'art ont abandonné depuis long- temps l'enseignement traditionnel. Est-ce que tu déplores cette situation ?

A. Les artistes qui m'intéressent ici ont tous suivi une formation académique qu'ils ont en général rejetée – non qu'ils n'en aient rien tiré – mais leur école (c'est vrai de Manet, Cézanne, Seurat) fut sur- tout l'histoire de l'art, la recherche, l'expérimentation, l'invention.

Ils ont produit leur « commentaire » per- sonnel des œuvres qui les ont intéressés et l'ont réalisé avec les moyens de leur temps. Seurat a lu Charles Blanc, il a tenté de comprendre les recherches scientifiques d'Helmholtz, de Chevreul, d'Ogden Rood et d'en faire une synthèse plastique qui commenterait Delacroix et les œuvres impressionnistes.

Les écoles d'art donnent du temps et quelques informations concernant l'art actuel et l'histoire. Elles font la promotion implicite d'un « standard » de qualité,

de respectabilité... Il reste cependant un fossé entre l'école et l'art, fossé qui n'est pas seulement sociologique. Je ne sais pas si une école peut « enseigner » la recherche ou l'expérimentation, je crois que les mu- sées et la curiosité jouent un rôle bien plus important là-dedans. Cependant, on y rencontre des gens très intéressants, ce temps peut être enrichissant et vous rendre plus « solide ».

Il n'en reste pas moins qu'aucun des outils que j'utilise aujourd'hui ne m'a été ne serait-ce que suggéré par quiconque durant mes études. Personne n'aurait pu m'expliquer comment fonctionne le plus simple des colorimètres ni comment avec un logiciel aussi simple qu'un tableur on peut mettre en œuvre des séries d'opérations logico-mathématiques, calcu- ler des mélanges de couleurs, programmer tout un tas de choses intéressantes.

Cette situation se comprend : d'une part, une école d'art ne peut être une école de couleur ou de technique appliquée, elle se doit d'offrir un projet pédagogique un peu plus général et solide que cela ! D'autre part, de nombreux enseignants n'ont qu'une idée pauvre du changement de paradigme qui surviendra dans les années qui viennent. Certains ne connais- sent tout simplement pas les possibilités des nouveaux outils ou bien sont inca- pables d'imaginer que l'on puisse faire de l'art avec ça – et on perçoit toujours l'actualité dans le sens que l'on désire : une nouveauté est facilement rejetée sous prétexte que les objets qu'elle a produit nous ont déçu. Rares sont ceux qui imagi- nent que les « arts numériques » puissent s'identifier aux médiums dits « tradition- nels » tels que la peinture, le dessin, la sculpture... et qu'ils puissent produire autre chose que des installations interac- tives hypertechnophiles.

Quant aux cours « techniques », en plus d'être ennuyeux pour les étudiants, ils

sont chaque année dépassés par l’actualité – enfin, peut-être que j’exagère un peu.

Vu d’un autre angle, il vaut mieux ça que l’inverse : des changements brusques peuvent démolir arbitrairement des valeurs ou des principes durement et patiemment cultivés, promus et transmis par une génération antérieure de praticiens.

J. Y-a-t-il un apriori anti-technique ou anti-scientifique chez les artistes ?

A. J’ai peu rencontré une telle hostilité. Il faut dire que mon travail a rarement été rendu public. Par ailleurs, je ne prétends pas que ma recherche soit scientifique. J’utilise des techniques de laboratoire mais je ne produis pas de science.

Ce que j’ai souvent remarqué c’est une méconnaissance ou une incompréhension : parce que le travail semble hermétique à ceux qui veulent le comprendre mais n’y parviennent pas, certains pensent que c’est de l’ésotérisme ou quelque chose de mystique. C’est dommage, car il y a plus à voir qu’à comprendre dans ce que je fais... La compréhension est secondaire, pensez à la musique classique !

S. Quelles sont selon toi les raisons de telles interprétations ?

A. Quelques en soient les raisons, j’ai la conviction que si de telles interprétations dominant la perception d’une œuvre, soient elles en dévient le sens, soit on ne se trouve pas en présence d’une œuvre d’art, mais d’autre chose.

Par exemple, je connais un artiste qui est obsédé par le nombre d’or et la suite de Fibonacci. Il ne connaît que des théories ésotériques de la couleur. Il possède des livres de radiesthésie qui parlent de cou-

leur et ne peut envisager la couleur qu’à travers ce spectre-là. C’est un cas un peu extrême...

Il y a tout un courant de l’art des XIX et XXe siècles et de la critique qui s’intéresse à ce genre de choses. Je pense par exemple au catalogue *The spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985* de Maurice Tuchman ou à l’exposition *Traces du sacré* au Centre Pompidou, dans laquelle des dessins de Rudolf Steiner côtoyaient des œuvres de Smithson, de Rothko...

J’aime beaucoup cet intérêt pour les origines composites (rationalistes, machinistes, mystiques...) de l’art moderne, je trouve cela pertinent et passionnant. Mais en même temps j’y sens comme un danger, une insulte à la compréhension ou un détournement potentiel de ce qu’il y a de profond dans l’art de cette période. Steiner a écrit des choses intéressantes, sans aucun doute, mais c’est Mondrian qui tout en étant un « anthroposophe » a produit des œuvres d’art ! Je ne prétends pas que l’exposition ait voulu les mettre au même niveau, mais je pense que l’on peut *voir* la peinture de Mondrian par seul contact avec celle-ci, ce qui est loin d’être le cas avec les croquis de Steiner. Le mysticisme profond de Mondrian ne domine pas ses œuvres, qui sont avant tout de l’art visuel.

J. Mais alors, quelle serait la situation idéale pour un de tes dessins ?

A. Rien de plus que des conditions de confort suffisantes : une chambre pas trop bruyante, un mur, un éclairage doux et calibré, un peu de distance et quelques dizaines de minutes. A l’intention des futurs spectateurs je m’efforce de laisser de nombreux détails de construction – c’est une des qualités du dessin qui m’intéresse : avec un peu de patience et de curiosité, et s’ils le désirent, ils pour-

ront deviner comment toute cette histoire est agencée de manière progressive, logique, avec des avancées, des erreurs...

Plusieurs dessins valent aussi mieux qu’un seul, car chacun est le résultat d’une sorte d’enquête concernant un ou plusieurs mécanismes chromatiques ou visuels. En voir plusieurs peut aider l’intuition à saisir le fait que ce sont des études.

S. Mécanismes chromatiques, c’est-à-dire ?

A. Mes séries de variations de couleurs et de clartés se réfèrent à des mécanismes visuels fondamentaux : le contraste, la transparence, la saturation ou la teinte d’une couleur naissent de l’accouplement de la lumière issue d’objets et du système visuel d’un sujet humain ou animal qui les synthétise à partir ce qui se situe dans son champ. J’entends donc « mécanismes chromatiques » en général, comme quelque chose qui se réfère à ce processus et aux effets subjectifs qu’il produit.

J. Une étude est-elle davantage un « moment » d’une recherche continue ou plutôt un « résultat » ?

A. Les deux à la fois. Ce sont des palettes de possibilités. J’essaie d’y condenser différentes solutions partielles sans que le sens général d’une étude en soit détourné, j’essaie du même coup plusieurs méthodes et différentes organisation sur le papier. Chaque partie d’un dessin est un essai, la somme de ces essais forme une enquête et cette enquête est un résultat provisoire, un morceau plus ou moins cohérent d’histoire inachevée.

Je ne pense pas que cela soit très différent d’une peinture. *La Risata* est à la fois une étude, une œuvre de virtuose et une investigation philosophico-plastique. Qui sau-

rait dire si cette œuvre est « achevée » ou non ? Le seul événement qui l’ait achevée est celui par lequel son auteur s’en est séparé, le moment où il a décidé de passer à autre chose...

C’est une qualité merveilleuse de l’architecture médiévale : toutes les cathédrales sont inachevées, même quand elles ont été terminées tardivement comme à Cologne. Ne contenant pas vraiment de limite a priori, ce sont des objets qui ont subi plusieurs changements de style, de logique architecturale. Cette absence de planification – plus que leur gigantisme – est pour moi leur principale qualité. Dans chaque recoin s’y trouve une surprise, une retouche, un imprévu.

S. Tu as beaucoup évoqué la musique. Il me semble que les compositeurs mettent souvent en place une relation étroite entre les formes sonores qu’ils organisent et les titres qu’ils donnent à leurs pièces. Quelle est – si j’ose dire – la fonction des titres de tes œuvres ?

A. C’est un problème que je suis loin d’avoir résolu. Certains de mes dessins ont changé de titre à chaque fois qu’ils ont été exposés ou reproduits, car j’avais changé d’avis. Les titres orientent le regard et la pensée, j’essaie qu’ils soient logiques, descriptifs, exacts.

« Étude » est un titre général, auquel s’ajoute un complément tel que « couleur », « dégradés », et un adjectif qualificatif : « continu », « discret », etc. Éventuellement, un numéro de série s’y ajoute.

J. Récemment, en t’entendant discuter, j’ai compris qu’un de tes mots préférés était *relation*. Relations entre les couleurs de tes pigments, entre tes échantillons de couleurs, entre tes objets.

A. Une expérience visuelle requiert à la fois un sujet voyant et un objet visuel – ou au moins visible. C'est déjà une relation, et davantage qu'une relation visuelle. Les publicistes savent qu'une image peut être par exemple « appétissante ».

J'ai récemment exploré les *additions de couleurs*. J'ai voulu comprendre comment cela fonctionnait. En particulier certaines d'entre-elles qui se « neutralisent ». L'addition d'un bleu-violet et d'un jaune-vert par exemple.

Si je varie progressivement les proportions de ces deux couleurs j'obtiens un dégradé de teintes situées entre ces deux couleurs-mères, où apparaît une neutralisation ou non-couleur : un « gris ». Je peux faire ça avec deux, trois, quatre ou cinquante couleurs, le principe est toujours le même : il s'agit de créer un stimulus équilibré de telle sorte que les proportions de composantes chromatiques se neutralisent.

Plusieurs choses m'intéressent ici : d'une part il est quelque peu contre-intuitif que des lignes de couleurs vives créent de la non-couleur. D'autre part, ce phénomène génère une nouvelle relation, d'échelle cette fois : le dessin est tout à fait différent vu de loin ou de près. De l'espace est créé, comme si des « champs de force » autour de l'objet vous poussaient à vous rapprocher, à reculer...

Les relations mises en place sont représentées par les verbes que j'utilise (additionner, réduire, superposer, résulter, voir, neutraliser, etc.), ceux-ci se réfèrent à des opérations logiques, à des actions matérielles sur la surface du papier, à des sensations visuelles, etc.

S. Y-a-t-il vraiment quelque chose comme une non-couleur ?

A. Tout dépend de la théorie que l'on choisit d'adopter. Si l'on raisonne en suivant l'ancien paradigme, celui d'Aristote et de Goethe, les couleurs sont des *ombres*. Elles sont situées sur un axe allant du noir (l'obscurité) au blanc (la lumière), à peu près dans cet ordre : blanc, jaune, rouge, violet, vert, bleu, noir.

Dans *cette* logique de la couleur, le mot « couleur » désigne uniquement les stades intermédiaires – ou si l'on préfère les « ombres partielles » –, que sont les couleurs situées entre la lumière et l'obscurité. La langue française conserve cette forme de logique dans l'expression : « une couleur achromatique », qui ne peut signifier qu'un gris, blanc ou noir « purs » ou « neutres » : *sans coloration*. C'est une manière de penser qui a trait à la notion de *pureté* – on dit qu'elle a dominé plus de deux mille ans : l'eau pure, le verre pur sont sans couleur, la couleur y est un signe d'« impureté » – mais pas forcément de laideur !

D'un autre point de vue, celui de la phrase de Maurice Denis : « un tableau [...] est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. », le gris, neutre ou pas, est évidemment une « couleur ».

En colorimétrie, qui est la science de la mesure des couleurs, toute couleur se réduit sous la forme de paramètres. Une relation entre ces paramètres représente une couleur précise dans un espace colorimétrique donné. Le gris « neutre » y est généralement le point de repère ou la ligne central(e). C'est pour jouer avec de tels paramètres que j'ai construit pas à pas une géométrie faite de séries de lignes opaques parallèles superposées.

J. Dans ce que tu construis, quelle est la part de logique qui vient de toi et celle qui a pour origine la conception des instruments que tu utilises ?

A. C'est moitié moitié.

La colorimétrie a une longue histoire qui commence au XIXe siècle avec Maxwell. Au XXe siècle, une commission internationale (la CIE) a créé un « standard » qui même s'il n'est pas le seul a dominé jusqu'à nos jours.

Tous les instruments de colorimétrie disponibles sur le marché adoptent au moins le standard de la CIE, c'est le « master system » de la colorimétrie. Au cours de mes recherches, je me suis convaincu qu'il n'existait pas à ma connaissance d'outil de travail plus fiable que ce standard et ses déclinaisons (CIE RGB, XYZ, Yxy, L*a*b*, etc.) Cependant, je ne pense pas faire de ce standard un usage « standard ». C'est un outil qui pâlit à certaines incertitudes, qui m'accompagne, c'est la métrique d'un instrument de mesure.

En revanche, en dehors des CIE CAM (color appearance models) – que la CIE a récemment produit, et qui sont très compliqués à mettre en œuvre –, tous ces systèmes ont un référentiel absolu. Ils se réfèrent tous à des conditions très strictes d'observation et d'éclairage qui seuls garantissent leur validité – ils sont énormément restreints. Je les suspecte de contenir des failles épistémologiques. Toute technique contient implicitement sa théorie et son « bon usage » : il est peu probable qu'une technologie conçue pour l'industrie résolve toutes les questions qui m'intéressent (j'ai acheté mon dernier colorimètre à un professionnel de l'industrie automobile).

Tout ce que je peux dire pour le moment c'est qu'il n'est pas impossible que le support de la colorimétrie permette une approche méthodologique nouvelle de problèmes anciens dans le champ des arts visuels.

COLOFON

Production & original text
Adrien Gary Lucca

Readers & further edition
Haseeb W. Ahmed
Jasper Coppes
Petra Van der Jeught
Stella Lohaus

Introduction
Haseeb W. Ahmed

Translation
ISO Translation (Brussels)

Design
Adrien Gary Lucca

Design support
Jo Frenken

Illustrations
How to Look at Art Talk
by Ad Reinhardt, 1946

Topkapi Scroll, detail, sections 8 to 11
Topaki Palace Collection, Istanbul, 15-16th Centuries

in. *The Topkapi Scroll - Geometry and Ornament in Islamic Architecture*
by Gülru Necipoglu and Mohammad al-Asad, 1996

North & South stained-glass windows
Chartres Cathedral, 13th century
photos by Adrien Lucca after Pierre Devinoy's
in. *Notre-Dame de Chartres*
by Emile Mâle, 1948

Font
Century Schoolbook

Printer
Xerox Phaser 7400DT

Paper
Revive 100 wit natural uncoated, 115 & 250g
edition of 100



<http://adrienlucca.wordpress.com/>



<http://www.haseebahmed.com/>

Produced with the financial support of the LLS 387, Antwerp
and the facilities of the Jan van Eyck academie, Maastricht