

FIGUR

Numéro 18

**CONVERSATION AVEC
PAUL GOUNON**

Juillet 2019

FIGUR



APOLLON ON THE MOON

Tirage argentique encadré, 50 × 70 cm, 2017.

**CONVERSATION AVEC
PAUL GOUNON**



LOW BUTT

Béton, 40 × 35 × 12 cm, 2019.

Line Ajan

Pour commencer, peux-tu revenir sur ton parcours et ce qui t'a conduit à devenir artiste ?

Paul Gounon

Initialement, je ne pensais pas du tout m'orienter vers le domaine artistique. J'ai toujours eu une pratique du dessin, mais je concevais difficilement d'en faire un métier. J'ai commencé par des études de médecine, avant de m'intéresser à l'architecture et à l'histoire de l'art. Mon envie d'avoir une pratique artistique s'est accentuée et j'ai décidé d'intégrer les Beaux-Arts de Montpellier, ville où j'avais commencé un cursus d'histoire de l'art. L'École Nationale des Beaux-Arts à Montpellier est assez conceptuelle, c'est cela qui m'avait attiré vers ce programme. Je souhaitais réaliser des sculptures en faisant le moins possible, en utilisant très peu d'objets et de matière, mais je me suis progressivement lassé de cette démarche. Au bout de trois ans d'étude à Montpellier, j'ai eu l'impression qu'il n'y avait plus de prise de risque dans les formes que je créais. J'ai alors intégré l'École des Arts Décoratifs de Paris, dans la section Art et Espace. Cela m'a permis d'entamer une pratique de la sculpture plus matérielle et de travailler la matière de manière plus frontale. Aujourd'hui, je continue à alimenter mon travail plastique par des concepts, tout en essayant de garder une certaine liberté dans la mise en œuvre de mes idées. Je vois le concept comme une



AHS

Béton, fer à béton, 50 × 15 × 20 cm, 2017.



UNDO AND NOT TO DO

Longrine et chaînage en fer, 600 × 300 × 300 cm, 2018.

sorte de base qu'il ne faut pas épuiser.

Mon envie d'avoir une pratique artistique est liée à ma passion pour l'histoire de l'art, très marquée par la place de la figure humaine, aussi bien dans la statuaire que dans la peinture classique. Je me suis ainsi intéressé à la représentation du corps, à la manière dont on peut transmettre une idée à travers un geste ou une posture.

Line Ajan

La statuaire classique et plus particulièrement les sculptures représentant des figures mythologiques masculines telles qu'Hercules, David et Apollon sont des motifs récurrents dans ta pratique. Tu achètes et réalises des reproductions de ces objets, emblématiques d'un canon dans l'histoire de l'art avec une matière industrielle, le béton. Quelle est la portée de ce geste répété ?

Paul Gounon

Il s'agit de reproductions de statues antiques en marbre ou en béton qui font office de sculptures de jardin et qui sont fabriquées en masse dans plusieurs entreprises européennes, puis revendues en banlieue parisienne. Je travaille surtout avec des reproductions de statues masculines car elles sont moins chères que les statues féminines. Les reproductions en béton m'intéressaient tout particulièrement pour leur côté *cheap* : des statues mythiques sont



ANARCHEOLOGY

Statue en béton, acier, 210 × 45 × 45 cm, 2016.

transformées en objets totalement kitsch pour décorer un pavillon de banlieue. De plus, ce sont des reproductions faites de manière approximative, ce qui m'a amené à réfléchir sur la perte de l'original et de l'idéal dans cette production d'objets de décoration domestique.

Ces statues tendent à « faire semblant », c'est-à-dire à donner l'impression, fausse, d'être des objets antiques. J'ai donc décidé de recréer des histoires pour ces objets. Initialement, je me contentais d'acheter ces sculptures puis d'agir dessus, mais j'ai fini par réaliser moi-même des moules de mon propre corps ou d'amis afin d'aborder progressivement d'autres problématiques que la reproduction.

Mon premier achat dans ces entreprises a été une reproduction d'Apollon, qui est une figure emblématique de l'antiquité grecque et que j'ai utilisé pour créer l'œuvre *Anarcheology*. Lorsque j'ai acheté cette reproduction qui pesait deux cents kg, je me suis demandé comment la transporter dans Paris avec très peu de moyens. Je me suis alors inspiré de l'histoire du temple d'Abou Simbel en Égypte qui avait été découpé afin d'être déplacé de plusieurs centaines de mètres en vue de le préserver de la crue du Nil du début des années 1960. Il s'agissait de découper pour conserver. J'ai trouvé ce geste fort et beau et il m'a servi de référence pour *Anarcheology*. J'ai ainsi découpé la statue en plusieurs morceaux, puis j'ai transporté chaque partie dans le métro. Je coupais une

partie de la statue à chaque déplacement, puis je m'appliquais à la recoller une fois arrivé dans le lieu d'exposition. L'idée était de perpétuer ce processus pour toutes les expositions suivantes de l'œuvre, jusqu'à ce qu'elle soit vendue et donc figée.

Paradoxalement, ces coupes successives ont abouti à une statue plus grande, notamment grâce à la colle qui rajoutait de la matière à l'objet. La statue grandissait et se déformait à la fois, car chaque découpe faisait également apparaître des traces d'usure, des sortes de cicatrices, qui lui conféraient l'allure d'un vrai vestige.

Progressivement est donc apparue une esthétique de la destruction. Initialement, il n'y avait pas de portée politique dans ce geste, mais je pense que les vidéos et les images de destructions commises par l'État islamique dit Daech, ainsi que d'autres pillages qui ont marqué l'histoire m'avaient inconsciemment marqué.

Par la suite, j'ai voulu renforcer cette esthétique de la destruction, notamment avec l'installation *Another Thing That Goes Beyond Me* que j'ai présenté l'année dernière à la Galerie Épisodique.

Le public était invité à détruire une reproduction de statue d'Hercules. J'ai acheté cette statue dans une de ces entreprises de banlieue, notamment car elle avait la particularité d'être vantée comme étant l'une des « meilleures reproductions » vendues car elle avait effectivement une finition plus soignée. En réalité, il s'agit plutôt de la copie la moins vérifique : c'est une synthèse de plusieurs statues, une véritable chimère composée des nombreuses



URETHANE FEET (DÉTAIL)

Baskets, mousse polyuréthane, acier, 240 × 50 × 50 cm, 2016.



URETHANE FEET

Baskets, mousse polyuréthane, acier, 240 × 50 × 50 cm, 2016.

sculptures à l'effigie d'Hercules. Tout comme pour *Anarcheology*, j'ai voulu historiciser cet objet dénué d'histoire. Je ne voulais cependant pas intervenir directement et préférais laisser une force extérieure agir à ma place. En invitant le public à rayer, érafler, casser la statue, j'ai voulu imiter l'action du temps qui vient altérer la matière. L'inclusion du public dans cette œuvre m'a aussi été inspirée des Fury Room qui existent surtout aux États-Unis : ce sont des salles où l'on paie pour casser des objets et se défouler — une sorte de Xanax par la destruction. D'ailleurs, l'installation a produit un engouement pour la destruction chez certains visiteurs, qui ont souhaité revenir pour casser une partie de l'œuvre en particulier — faire tomber la tête par exemple.

Je savais que certains y verrait un lien aux destructions commises par Daech, et la possibilité de cette interprétation par le public m'intéressait. Mais contrairement aux objets ciblés par l'État islamique, il s'agissait ici de détruire quelque chose qui n'avait pas de valeur, qui n'était pas représentatif de l'histoire d'une civilisation. Certains visiteurs ont qualifié ce projet de scandaleux, car ils y voyaient une répétition des gestes terroristes. J'ai trouvé intéressant que la médiatisation de ces actes soit intériorisée par autant de personnes, qui en venaient à sacraliser des objets quasiment sans valeur.



ARCHEOLOGICAL PLASTER

Acier, plâtre, cuivre, bois, néon, albâtre, 210 × 100 × 80 cm, 2017.

Line Ajan

La valeur — ou l'absence de valeur — est une notion centrale dans ton travail, d'autant plus lorsqu'elle entre en tension avec la matière utilisée : tu choisis ainsi de reproduire ou de travailler avec des copies de certaines statues à valeur historique, culturelle et esthétique avec une matière industrielle qui est le béton...

Paul Gounon

Oui j'ai privilégié le béton dans un premier temps, car j'aime jouer sur la valeur de l'objet en altérant son esthétique. Vues de loin, ces sculptures donnent l'impression d'avoir vécu quelque chose, mais une fois abordées de près, elles s'avèrent être en béton, en résine, voire en plastique : elles ont subi une transformation. De la même manière, les statues d'Apollon et d'Hercules ont été transformées par des gestes de destruction. Ces diverses mutations permettent aux statues d'acquérir une histoire, et donc une valeur. Il y a une esthétique de la ruine qui se crée, qui apparaît sans que le temps soit réellement intervenu. Ces gestes m'évoquent aussi l'idée d'une stratification temporelle : comment acquière-t-on une histoire ? Est-ce qu'il y a une durée impérative pour acquérir une histoire ? Ou encore, comment peut-on reproduire l'effet d'une dégradation causée par plusieurs milliers d'années, le temps d'une simple exposition ?

Les gestes que je réalise ou que j'invite le public à faire donnent lieu



ANOTHER THING THAT GOES BEYOND ME

Statue en béton, compresseur, marteau piqueur,
marteau, burins, protections, Dimensions variables, 2018.



ANOTHER THING THAT GOES BEYOND ME

Statue en béton, compresseur, marteau piqueur,
marteau, burins, protections, Dimensions variables, 2018.

à deux esthétiques : l'esthétique de l'altération qui valorise l'objet en feignant l'ancienneté ; l'esthétique de la destruction, qui tend plutôt à amplifier les défauts qui sont signes du passage du temps.

Line Ajan

Ce que tu dis témoigne de la place primordiale qu'occupe l'archéologie dans ton travail. Cela transparaît non seulement avec les copies des sculptures antiques, mais aussi à travers d'autres gestes qui renvoient aux vestiges du temps présent. L'installation *Clay Stairs* par exemple, se compose d'une sculpture en forme d'escalier en argile crue, sur laquelle les visiteurs sont contraints de marcher afin d'accéder à l'espace d'exposition. L'œuvre devient alors un fossile, une trace des couches matérielles successives de l'exposition : une matérialisation du processus de sédimentation. D'où vient cet intérêt pour l'archéologie ?

Paul Gounon

Cet attrait pour l'archéologie se trouve à la croisée de deux champs d'intérêt : la sculpture et l'histoire. Cette obsession induit plusieurs questionnements : peut-on *créer* des témoins ? Peut-on aussi créer de faux témoins, qui vont raconter de fausses histoires ?

L'archéologie étant l'étude des civilisations, le moulage d'une simple main posée peut-il être considéré comme un marqueur temporel ? Cette définition de l'archéologie permet ainsi de placer le présent et



CLAY STAIRS (06/30/2017 FROM 6 TO 10 PM)

Argile crue modelée puis déformée par le passage des visiteurs durant le vernissage, 2017.



CLAY STAIRS (06/30/2017 FROM 6 TO 10 PM)

Argile crue modelée puis déformée par le passage des visiteurs durant le vernissage, 2017.

le passé sur le même plan. Tout en étant liée à l'histoire, l'archéologie permet en fait de mélanger les temporalités. Dans cette optique, *Clay stairs* représente la trace d'un moment donné.

Par ailleurs, ma curiosité pour l'archéologie est également liée au fait que cette discipline renvoie au passage du temps. Cette œuvre est liée à une autre sculpture intitulée *Drunk Stairs*. À l'occasion de cette exposition, l'accès au lieu où les deux sculptures étaient présentées avait été bloqué afin que le public soit contraint d'entrer par la fenêtre. J'ai donc décidé de réaliser un projet *in situ*, qui joue sur cette donnée. Pour accéder à cette fenêtre, les visiteurs devaient passer par un escalier que j'avais créé à partir de reproductions de statues de Bacchus, *Drunk Stairs*. Pour des raisons de sécurité, cette sculpture en forme d'escalier ne pouvait rester à l'extérieur pendant toute la durée de l'exposition. J'ai donc senti la nécessité d'un marqueur de temps, d'un témoin archéologique d'un moment très court, celui du vernissage. D'où l'idée d'un second escalier en argile, *Clay Stairs*, qui porte les traces des pas des visiteurs.

Line Aján

Clay Stairs et *Drunk Stairs* établissent une archéologie du temps présent, tout en mettant en avant le rapport entre les visiteurs et l'espace d'exposition, voire l'espace public...



DRUNK STAIRS (BACCHUS)

Fragments d'une statue en béton, bois, 120 × 150 × 50 cm, 2017.



DRUNK STAIRS (BACCHUS) (DÉTAIL)

Fragments d'une statue en béton, bois, 120 × 150 × 50 cm, 2017.

Paul Gounon

Oui, c'est une archéologie de l'espace public, de l'environnement contemporain. La question de l'espace que l'on occupe est une thématique que j'ai aussi traité dans le projet *David Met Evelyn*, qui s'est par la suite prolongé avec la série photographique et la vidéo *All That Fuss...* et la vidéo *Impact*. *David Met Evelyn* est en grande partie inspiré de l'architecture du Wonder à Bagnolet, où j'étais artiste résident.

J'ai jeté un pantin miniature inspiré du *David* de Michel-Ange depuis le toit de mon atelier au Wonder, qui fermait prochainement ses portes. La statue était en béton et faisait le poids d'un corps humain. J'avais orchestré la chute afin que la sculpture tombe sur le toit d'une voiture dans le parking du lieu. *David Met Evelyn* est aussi lié à une photographie anonyme d'une femme, Evelyn, qui s'était suicidée du haut de l'Empire State Building à New York dans les années 1940 et qui a atterri sur une voiture. C'était une photographie forte, qui évoquait une belle esthétique de la mort : la femme n'était pas déchiquetée, ni pleine de sang. Tout était propre : c'est une esthétique du drame qui n'est pas du tout dramatique et j'ai voulu m'approprier cet aspect. J'avais voulu travailler à partir de cette image afin de signifier la fin du Wonder, la fin d'une période.

J'ai filmé la chute, ce qui a donné la vidéo *Impact*. Je trouvais important de garder une trace visuelle de ce projet car le geste



DAVID MET EVELYN

Ensemble de trois vidéos et tirages photographiques contrecollés
sur dibond, Dimensions variables, 2018.



DAVID MET EVELYN

Ensemble de trois vidéos et tirages photographiques contrecollés
sur dibond, Dimensions variables, 2018.

possédait aussi un côté déceptif : ce n'était pas New York, ce n'étaient pas quarante, mais cinq étages, l'effet sur la voiture était beaucoup moins marqué, etc. Il y a également une dimension absurde du geste, c'est une sorte de critique humoristique de ma propre pratique : je tente de « sauver » ces statues en les détruisant.

Line Ajan

La destruction de l'objet archéologique est également abordée dans l'œuvre *Anarcheology*, qui emprunte son titre à un néologisme forgé par Michel Foucault lors de ses cours au Collège de France en 1979 et 1980, et qui est composé des mots « archéologie » et « anarchie ». Dans quelle mesure ce concept a-t-il nourri la réalisation de ton œuvre éponyme ?

Paul Gounon

J'avais simplement pensé à un jeu de mots, une sorte d'antonyme au mot archéologie, une anti-archéologie. Puis j'ai découvert les écrits de Foucault à ce sujet. Finalement, mon envie d'évoquer une anti-archéologie rejoignait sa définition qui renverse le rapport entre pouvoir et savoir... Je pense que le lien entre cette œuvre et la théorie passe aussi par l'idée de construction, par la manière dont l'archéologie est un savoir totalement construit.



ALL THAT FUSS...

Installation vidéo, 3 minutes, Dimensions variables, 2018.



ALL THAT FUSS...

Installation vidéo, 3 minutes, Dimensions variables, 2018.

Line Ajan

Paradoxalement, *Anarcheology* semble évoquer la destruction plus que la construction. D'ailleurs, plusieurs de tes installations, en prise avec l'archéologie, se distinguent également par une dimension performative : elles évoluent pendant la durée de l'exposition et sont même détruites — parfois par toi, parfois par les visiteurs. Je pense à *Another Thing That Goes Beyond Me*, *Headache*, mais surtout à *Anarcheology*. Que signifie cette destruction — même temporaire — de l'objet antique ?

Paul Gounon

Pour moi, cette destruction est liée à la valeur accordée à l'objet antique. Je ne travaille qu'avec des copies, et donc qu'avec du faux : il s'agit ainsi d'objets qui n'ont pas d'histoire et mon travail vise à réintégrer l'histoire dans des fac-similés. Ces statues sont, de plus, produites en série et cette sérialité nie nécessairement la singularité de l'objet. Lorsque je les détruis, que je les découpe, je les rends uniques. Je peux aussi assumer leurs défauts, même les surjouer. De la même manière, lorsque je fais moi-même les moulages d'un objet ou d'un fragment de corps, je fais attention à ce que ces moulages ne soient pas du tout pareils. J'aime l'idée d'accorder une rareté à des objets produits en masse.



HEADACHE

Béton, fer à béton, marteau-piqueur, compresseur, programme électronique, électrovanne, Dimensions variables, 2018.



HEADACHE (DÉTAIL)

Béton, fer à béton, marteau-piqueur, compresseur, programme électronique, électrovanne, Dimensions variables, 2018.

Line Ajan

L'œuvre *Another Thing That Goes Beyond Me* nous permet donc aussi d'aborder la place du faux dans ton travail. La plupart de tes œuvres renvoient en effet à des statues qui, historiquement, ont fait l'objet de multiples reproductions. Peux-tu nous parler de ce rapport à l'authenticité dans ta pratique ?

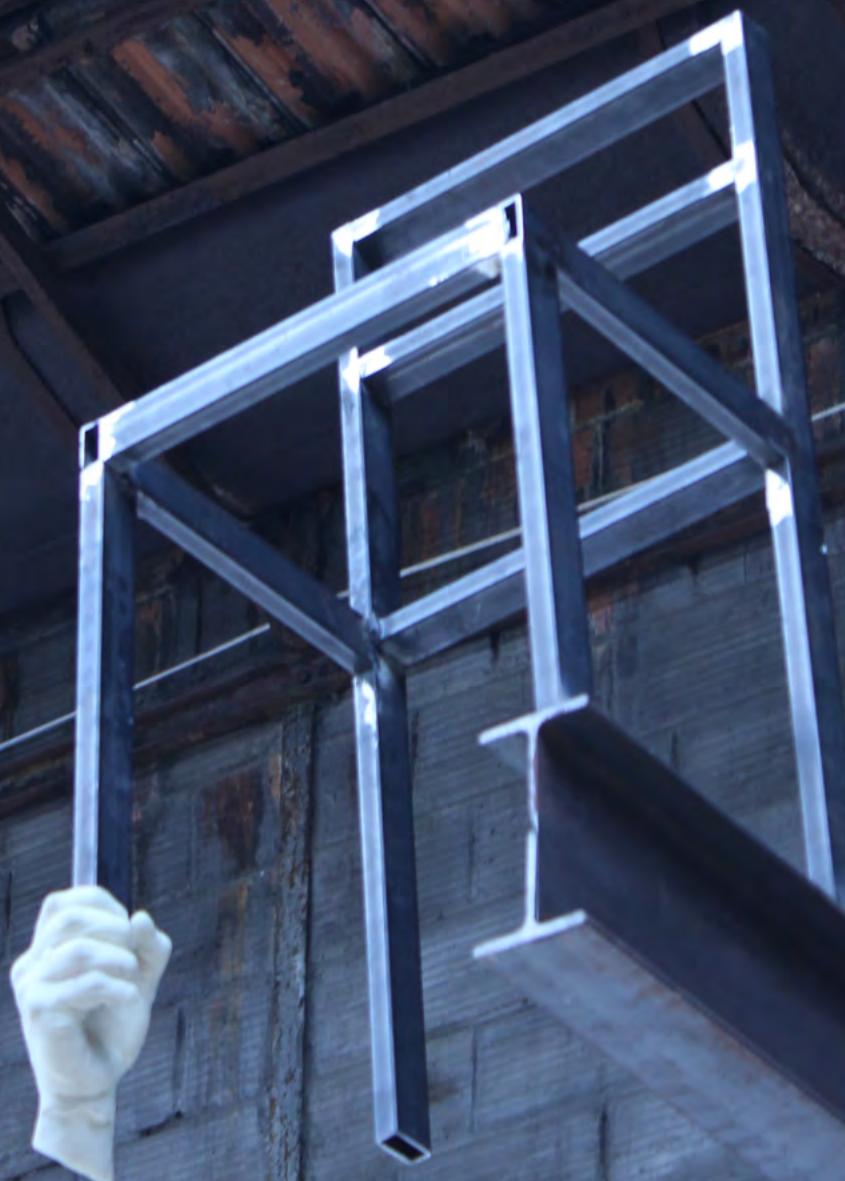
Paul Gounon

La question du faux est fondamentalement liée à l'œuvre *Another Thing That Goes Beyond Me*, et notamment au fait que cette statue soit l'une des mieux vendues par l'entreprise qui les produit.

Ce « succès » m'a particulièrement intéressé car l'objet en question s'opposait complètement au « bon goût » : selon le milieu social du regardeur, cette statue, ainsi que les autres reproductions du même type, peuvent être considérées comme *kitsch* et *cheap* : elles ont fondamentalement très peu de portée historique et de force esthétique. Je me suis donc demandé d'où venait ce succès, cette nouvelle « valeur ».

En agissant sur ces statues, j'espère leur donner un semblant d'histoire : j'essaie de créer de la valeur à partir du faux.

Dans *Another Thing That Goes Beyond Me*, la valeur est également obtenue à travers la destruction. Par opposition aux actes terroristes de Daech, il ne s'agit pas de casser pour détruire, mais plutôt de détruire pour valoriser.



UNTITLED (CHAIR AND STEEL BEAM)

Acier, IPN, résine polyuréthane, 230 × 90 × 40 cm, 2018.

Line Ajan

Tu dis que le fait de détruire ces statues les valorise. Néanmoins, les reproduire encore une énième fois rappelle que ces statues, sacrées dans l'histoire de l'art, sont intimement liées au faux, révélant par là même que l'Histoire a été marquée par des objets factices et des récits construits. Comment l'Histoire influe-t-elle sur ta pratique plastique ?

Paul Gounon

C'est en découvrant l'histoire de l'art que j'ai commencé à m'intéresser à l'Histoire. Je me suis demandé comment l'Histoire se transmet-elle. Les vestiges archéologiques, en étant témoins des faits passés, sont censés répondre à cette question.

L'Histoire est maintenant une source primordiale pour ma pratique, mais en ce moment c'est la question de la véracité de l'Histoire qui me travaille beaucoup. C'est par ce biais que je me suis intéressé aux écrits de Foucault. Dans ses cours au collège de France, il affirmait que l'Histoire est construite à partir de subjectivités qui, avec le temps, ont été plus ou moins validées et qui sont devenues objectives pour nous aujourd'hui. Cette validation progressive aboutit à la prétention du vrai comme l'explique Foucault dans *L'archéologie du savoir*. Or, l'histoire est composée de récits. On peut alors se demander si ce que l'on dit et ce que l'on fait quotidiennement — les micro histoires — ne valent pas autant

que l’Histoire en elle-même. C’est ainsi que je me suis intéressée à la manière dont quelque chose de très faux peut avoir l’air vrai, et inversement à la manière dont quelque chose de vrai peut paraître faux.

Line Ajan

Dans cette optique de remise en question de l’objectivité de l’histoire, quelle est la place de la narration dans ton travail ?

Paul Gounon

Pour moi, la narration cristallise les deux sens du mot « histoire » : il y a la grande Histoire, avec un grand H, mais aussi la « petite histoire » que l’on se raconte. Chacune de mes œuvres concentre un jeu sur ces deux significations : il y a une esthétique du vestige, qui évoque par extension l’Histoire, à laquelle se rajoute une histoire d’un autre temps que je viens, en tant qu’artiste, raconter. Ce rapport à la narration a évolué : maintenant, mes œuvres contiennent moins d’informations puisque je réalise beaucoup de moulages de diverses parties fragmentées du corps. Je considère ces fragments comme des instantanés, qui renvoient à des moments de la vie d’atelier, et de la vie quotidienne plus généralement.

Tout s’articule autour de ce décalage : comment la narration peut entrer dans l’Histoire au sens plus large ? Nous en revenons à l’idée de subjectivité : comment les petites histoires que je raconte



STILL HERE (DÉTAIL)

Béton, résine polyuréthane, élastiques, étais de construction, 150 × 30 × 30 cm, 2019.



STILL HERE

Béton, résine polyuréthane, élastiques, étais de construction, 150 × 30 × 30 cm, 2019.

peuvent également intégrer le champ plus large de l'histoire, aux côtés d'éléments prétendument plus objectifs ? C'est une sorte de moyen d'évoquer des sujets politiques et sociaux avec subtilité, de manière non frontale. La narration vient dissimuler, amener plusieurs niveaux de lecture et ouvrir la possibilité d'interprétation. Il en est de même pour les œuvres où les seuls éléments clairement reconnaissables sont simplement une main ou un pied...

En réalité, ces fragments représentent les parties du corps les plus faciles à mouler. Le fragment réalisé dépend aussi de la matière : avec le béton, je peux faire les jambes, le torse, etc. Par contre, la résine implique l'utilisation d'un moule fermé, il est donc plus simple de mouler une extrémité — d'où la récurrence des pieds et des mains dans mes dernières œuvres. Ces parties du corps permettent également de raconter une histoire très simplement, très rapidement, avec peu de matière.

Line Ajan

Finalement, ce sont des questions très techniques qui guident tes choix...

Paul Gounon

Exactement. J'aime bien que les problèmes techniques que je rencontre à l'atelier — mes petites histoires personnelles — aient une présence, même implicite, dans ma pratique de la sculpture.



NOT REALLY... AN ATHLETE

Acier, béton, poils, serviette, 180 x 130 x 50 cm, 2018.



NOT REALLY... AN ATHLETE (DÉTAIL)

Acier, béton, poils, serviette, 180 × 130 × 50 cm, 2018.

Ces références à la vie d'atelier ne sont pas forcément explicites, mais le fragment permet de laisser imaginer des choses.

Line Ajan

Tes œuvres les plus récentes associent des fragments de corps rappelant la statuaire antique à des éléments industriels, composant ainsi des créatures hybrides. Je pense notamment à *Still Here ou Not Really... An Athlete*. Pourrait-on parler de « fossiles du futur » à cet égard ?

Paul Gounon

C'est exact. Il y avait derrière ce geste une envie d'évoquer l'histoire et le rapport au temps tout en me séparant de l'image de l'antique. L'idée était donc de ramener ces questionnements à notre temps présent. Cela entraînait aussi en accord avec un désir d'assumer davantage l'utilisation de certains matériaux industriels, tels que le béton, et de les mettre en avant. La volonté d'assumer notre époque passe nécessairement par l'utilisation d'éléments qui renvoient à notre contemporanéité comme la résine, le fer à béton, les matériaux bruts. En utilisant le béton de manière plus frontale, j'ai aussi l'impression de révéler que tous les moulages que j'avais réalisés ou utilisés avant étaient en béton : c'étaient des faux. C'est comme si je révélais que tout est construit. J'ai ainsi arrêté d'acheter ces reproductions, je réalise mes propres moulages afin de



UNTITLED (CHAIR),

Chaise, résine polyuréthane, $80 \times 40 \times 40$ cm, 2017.



NAILED TROPHY

Résine polyuréthane, silicone, chaussures, 40 × 40 × 40 cm, 2019.

comprendre moi-même les matières, ce qu'elles permettent et de créer éventuellement mes propres antiquités.

Line Ajan

Dans ces dernières œuvres, en particulier *Still here, Nailed Trophy* et *Not Really... An Athlete*, le corps humain paraît fragmenté et seules quelques parties — souvent des extrémités — sont données à voir au spectateur. Quelle est la signification de cette disparition progressive du corps ?

Paul Gounon

La fragmentation des éléments permet d'élargir l'interprétation de mon travail, qui aborde alors de manière moins frontale des sujets sociaux ou politiques. Avoir un fragment de corps évoque un mouvement, une posture, tout en laisse l'interprétation ouverte et libre.



LOW FEET

Béton, chaussures, 60 × 50, 2019.

Paul Gounon, Figure Figure 2019
Courtesy de l'artiste

DIRECTION DE PUBLICATION

Indira Béraud
Indira@figurefigure.fr

INTERVIEW

Line Ajan
Line@figurefigure.fr

DIRECTION ARTISTIQUE

Fani Morières
Fani@figurefigure.fr

IDENTITÉ VISUELLE

Thomas Guillemet
Thomas.guillemet.two@gmail.com

www.figurefigure.fr

