

Varini sans faux-semblant

Autor(en): **Nerfin, Pauline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **71 (2020)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-906329>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Pauline Nerfin

Varini sans faux-semblant

Le travail de Felice Varini est l'essence même de la pratique du *Kunst am Bau*, tout en la réinventant de manière spectaculaire.

L'histoire de Felice Varini est celle d'un artiste qui a voulu s'émanciper des limites de la toile. Que pouvait-il peindre au-delà du cadre ? Il a commencé par un mur, puis deux, le plafond, le sol, les fenêtres et finalement toute l'architecture. Puis, de l'intérieur des bâtiments, il est passé à l'extérieur et a entrepris de peindre des villages¹ (fig. 1) et des villes.

Introduire

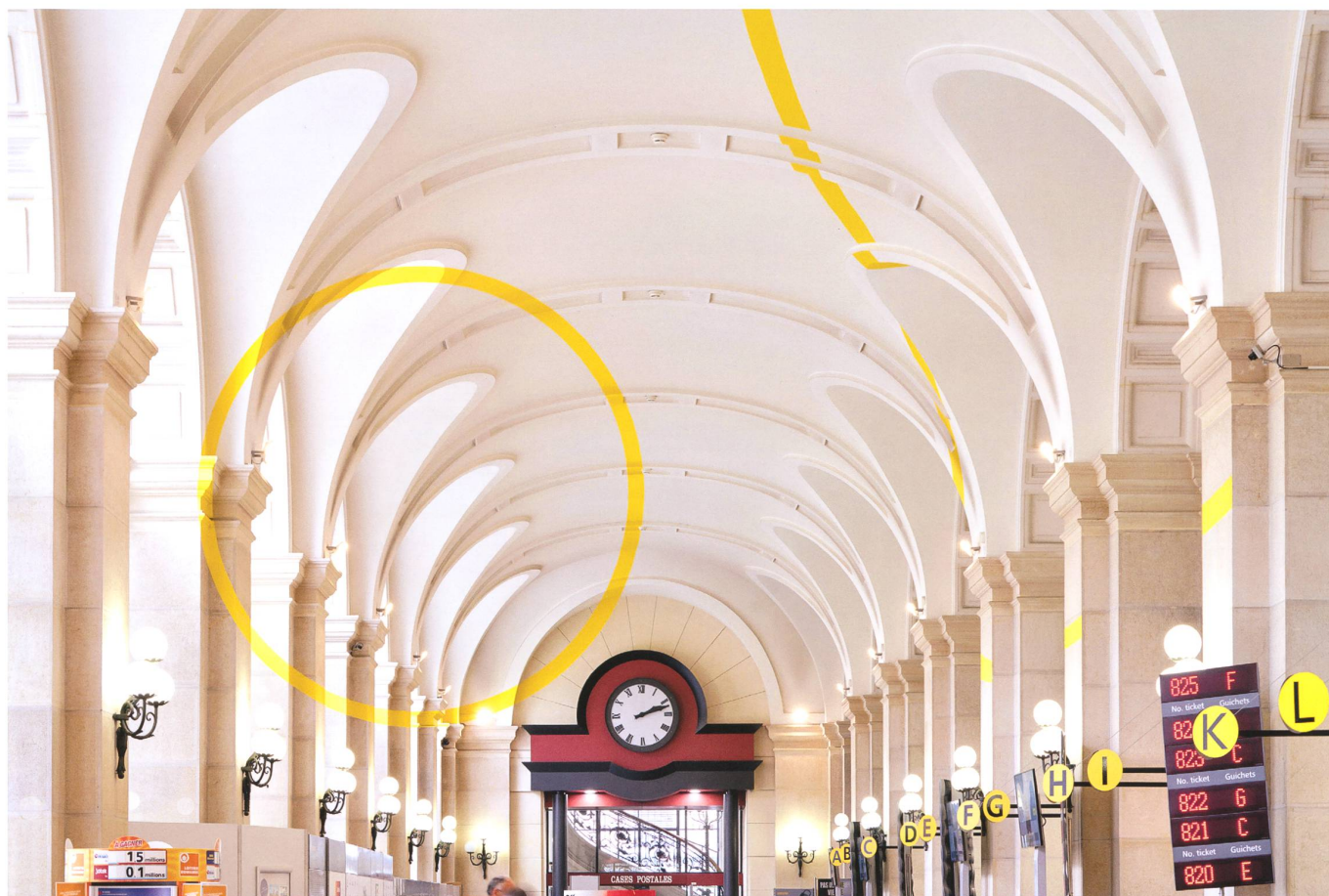
Si l'on définit le *Kunst am Bau* comme « décoration artistique sur des édifices publics », « intervention artistique sur le bâti », ou plus littéralement « art dans la construction » ou « art dans l'architecture », le travail de Varini est l'essence même de cette pratique tout en la réinventant de manière spectaculaire. Ces diverses interprétations du *Kunst am Bau* amènent, si ce n'est une définition de l'expression, un début d'explication. La notion concerne des œuvres d'art qui sont intégrées à un bâtiment – pas forcément dès l'origine – et/ou conçues pour lui. Il s'agit bien d'art *in situ*, mais spécifiquement dans (ou sur) une architecture. En somme, le concept revient aux premières œuvres d'art connues, soit les fresques préhistoriques réalisées à même les parois des grottes, creusets en négatif de l'architecture. L'histoire se poursuit avec les villas romaines décorées ou encore les fresques ornant les églises où, pendant des siècles, l'art et l'architecture fusionnaient. Avec la relative *invention* des supports affranchis et mobiles,

ces deux « entités » ont développé leur autonomie. Varini a refait le chemin inverse. Le public genevois a la chance de pouvoir se confronter à l'une de ses œuvres, datant de 1991, et se trouvant dans le grand hall de l'hôtel des Postes du Mont-Blanc, sobrement intitulée *Hôtel des Postes* (fig. 2). Après bientôt 30 ans, la peinture de Varini, sa première commande d'art public, attire toujours l'attention des clients et permet d'appréhender sa posture. En quelques années, il semble avoir affiné sa méthode, ses techniques, son « protocole » : un style était né, reconnaissable au premier coup d'œil. Si l'artiste réalise des œuvres au niveau international et connaît une carrière impressionnante, il fait régulièrement parler de lui par ses projets monumentaux qui font parfois débat au sein des populations locales.

À l'instar de son œuvre qui cherche à démultiplier les points de vue, cet article abordera différentes thématiques afférentes à sa pratique artistique, comme autant de portes d'entrée entrouvertes.

Fig. 1 *Cercle et suite d'éclats*, Vercorin 2009, exposition sur site à Vercorin, Suisse. © André Morin





Décorer

À Genève, entre-deux-guerres, peu après 1929, l'État développe quelques projets et acquiert un certain nombre d'œuvres pour aider les artistes locaux à traverser la crise. Dans cette même idée, en 1949, est institué ce qui s'appelait alors le Fonds cantonal de décoration, qui dépendait du département des travaux publics, montrant clairement sa conception en lien avec l'architecture. Hormis la constitution d'une collection d'art contemporain local, le fonds gère des interventions artistiques de *Kunst am Bau*. L'année suivante, la Ville de Genève crée son propre fonds de décoration avec des missions similaires. Leur financement est assuré par le prélèvement d'un « pourcentage artistique » sur le coût des constructions cantonales et municipales². Le même principe se retrouve en France, dès 1951, avec le « 1% décoratif » bien que la commande publique existe sous d'autres formes depuis l'Ancien Régime. L'Allemagne a également une pratique ancienne de *Kunst am Bau*, tout comme la Poste Suisse, qui possède une longue tradition d'encouragement à la relève artistique et dont les bâtiments ont très tôt accueilli des œuvres d'art. Il est intéressant de constater l'appellation de base de ces fonds : « décoration ». Naturellement, il faut

l'entendre dans le sens d'« embellissement », mais cette dénomination était étiquée en regard des possibilités offertes par les artistes. Si aujourd'hui les deux fonds ont abandonné le terme suranné de décoration pour se nommer Fonds d'art contemporain (respectivement en 1997 et 2002), Felice Varini gagne bel et bien en 1991 le concours pour « décorer artistiquement » le plafond du hall des guichets de l'hôtel des Postes du Mont-Blanc.

Intervenir

Lorsque Varini intervient à l'hôtel des Postes, il se confronte à un édifice qui s'apprête à fêter ses 100 ans et qui est l'un des plus représentatifs du XIX^e siècle genevois. L'échelle urbaine, déjà, impressionne : le bâtiment occupe un îlot entier, tout en étant décalé de la rue, adoptant ainsi une allure singulière. Situé judicieusement non loin de la gare, proche du pont du Mont-Blanc et des grands hôtels, son emplacement a suscité de vives tensions, car plusieurs groupes d'intérêts craignaient que le nouvel hôtel des Postes situé sur la rive droite de la ville ne déplace le cœur commercial des activités. La Confédération lance en 1888 un concours d'architecture dont les deux deuxièmes prix ex aequo sont attribués à la même

Fig. 2 À gauche, le cercle jaune semble parfaitement tracé alors qu'à droite, le second cercle jaune ne se devine pas ; seuls des fragments le signalent. On remarque également que le grand hall des guichets est de plus en plus chargé par des étals commerciaux qui nuisent à l'esthétique du lieu. © Ralph Feiner



Fig.3 Hôtel des Postes de la rue du Mont-Blanc, Genève. Photographie anonyme, entre 1875 et 1893. © Bibliothèque de Genève, CIG

Fig.4 Grand hall des guichets transformé par l'architecte Adolphe Guyonnet. Tiré de « Transformation à l'Hôtel des Postes, Mont-Blanc à Genève : architecte A. Guyonnet, F.A.S. », in *Habitation*, n^{os} 11-12, 1943, photographie de L. Molly

agence, celle des frères John et Marc Camoletti. À cette époque, les architectes étaient effectivement libres de présenter plusieurs propositions. C'est ainsi que les projets *Lumen* et *Postillon* fusionnent et, suite à un chantier extrêmement rapide de moins de trois ans, l'hôtel des Postes est inauguré en 1892 et salué par une excellente réception critique et publique. Tout l'édifice inspire la monumentalité, souhaitée par sa destination de service public, notamment par l'expression de son épais soubassement et de sa colossale colonnade, le tout dans un style Beaux-Arts assumé (fig. 3). La façade principale offre un abondant décor sculpté (plus de huit sculpteurs de renom y ont travaillé), que l'on pourrait associer à une forme antérieure de

*Kunst am Bau*³. Ces ornements jouent également un rôle de signifiants, ils indiquent symboliquement la fonction de la construction : une poste centrale. Les dix statues de couronnement du premier étage, qui ont hélas disparu, étaient des personifications des premiers peuples à avoir utilisé le courrier. Quant aux quatre statues qui entourent les horloges surmontant les deux pavillons du bâtiment, allégories du jour, de la nuit, de l'aube et du crépuscule, elles sont toujours bien visibles. Quinze noms des pays fondateurs de l'Union postale universelle, celui des États-Unis faisant défaut, sont gravés sur une frise de marbre rose courant le long des façades. Le décorum était concentré surtout à l'extérieur de l'édifice ; à l'intérieur, seul le hall des guichets présentait un certain appareil. À la fin des années 1930, l'architecte rationaliste Adolphe Guyonnet transforme l'édifice et en particulier le hall des guichets, qu'il restructure entièrement ; le hall perd notamment son haut plafond voûté (fig. 4). Ces interventions malheureuses disparaîtront lors des grands travaux menés entre 1985 et 1992, restaurant en partie l'œuvre des frères Camoletti et rendant au grand hall sa voûte d'origine. En 1986, l'hôtel des Postes est protégé par une inscription à l'inventaire, qui lui accorde ainsi une reconnaissance patrimoniale.

Illusionner

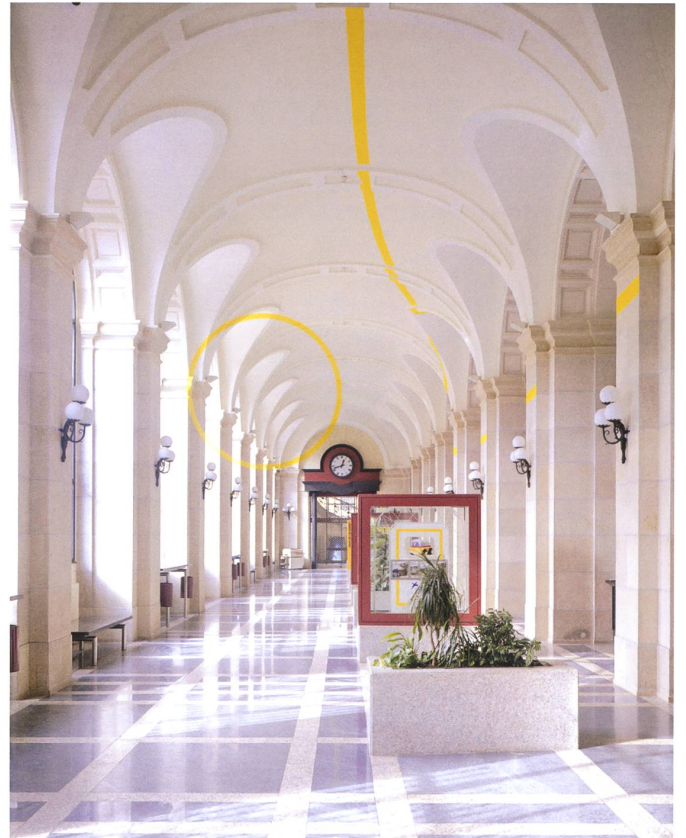
Intervenir dans un bâtiment protégé suppose une compréhension et un respect de la valeur de l'édifice. Le plafond voûté que peint Varini en 1991 n'est pas celui d'origine, mais il en restaure la forme et le principe. L'espace n'est pas simple et c'est ce qu'affectionne particulièrement l'artiste ; il parle en effet d'« accidents » architecturaux que sa peinture va heurter. Les deux lignes jaunes (in)interrompues (selon l'angle de vue) rencontrent et recouvrent pléthore d'éléments architectoniques et décoratifs : pilastres engagés, chapiteaux, voussures, intrados ou encore nervures du plafond. Bien des années plus tard à Paris, en 2007, lorsqu'il réalise *Quatorze triangles* à La maison rouge dans une salle banale avec quatre murs blancs⁴ (fig. 5), Varini recherche à nouveau les accidents et ne les trouve qu'au plafond où s'accumulent câbles et tuyaux techniques, le « junkspace »⁵. Il faut dire que sans les accidents de l'architecture et de l'espace, les réalisations du peintre impressionneraient moins. Son art descend en droite ligne du genre pictural du trompe-l'œil et là où il excelle, c'est bien par l'application d'une surface plane (la peinture) sur une structure en relief



Fig.5 *Quatorze triangles*,
La maison rouge, Paris 2007.
© André Morin

Fig.6 *Hôtel des Postes*, cercle
jaune au sud-est, Genève 1991.
Hôtel des Postes de la rue
du Mont-Blanc. © Alain
Amann, collection PTT Suisse

Fig.7 *Hôtel des Postes*, cercle
jaune au nord-ouest, Genève
1991. Hôtel des Postes de la
rue du Mont-Blanc. © Alain
Amann, collection PTT Suisse



(l'architecture). Exprimé autrement, l'illusion provient du jeu que Varini pratique entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité. Dans un trompe-l'œil ordinaire, l'artifice provient de la virtuosité du peintre à représenter une réalité tridimensionnelle sur un support bidimensionnel. On pourrait donc dire de l'œuvre de Varini que c'est exactement le contraire!

Il s'agit d'une illusion d'optique, mais pas seulement; la personne qui observe l'œuvre ne le fait pas depuis un emplacement défini, mais doit se mouvoir, chercher les différents segments et fragments, et, d'un coup, la forme géométrique apparaît: parfaite. L'illusion fait croire (voir) que la forme est figurée sur un seul plan; en bougeant d'un pas, le stratagème est dévoilé. À la poste du

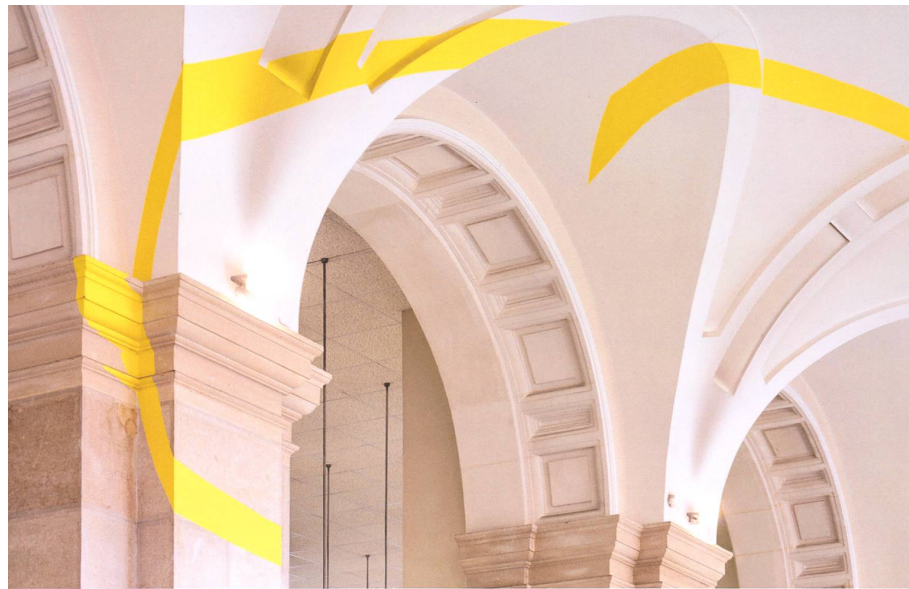


Fig. 8 Segments d'un cercle jaune sur le plafond du grand hall des guichets de l'hôtel des Postes de la rue du Mont-Blanc. © Ralph Feiner

Mont-Blanc, Varini a peint deux cercles jaunes: chacun d'entre eux est visible depuis l'une des deux entrées (fig. 6-7). Un parcours se met alors en place: plus on avance à l'intérieur du hall des guichets, plus la ligne du cercle se fractionne en une multitude de surfaces jaunes, comme autant de petites œuvres presque autonomes et indépendantes de leur ascendance au cercle (fig. 8). Une fois le hall traversé, en se retournant, on aperçoit, au-delà du premier cercle disloqué, le second, exactement en place, créant une nouvelle illusion.



Fig. 9 Felice Varini en action, en octobre 1991. © Robert MacNaughton, archives PTT

Fig. 10 Cercles concentriques excentriques, Carcassonne 2018, 7^e édition d'IN SITU Patrimoine et art contemporain, au château et remparts de la Cité de Carcassonne, Port d'Aude. © André Morin



Composer

Au fil des ans, l'artiste a perfectionné tant son concept que sa technique, en recourant à des formes géométriques simples – triangle, cercle, rond, carré – et toujours à une couleur primaire, du noir ou du blanc. Il explique cet emploi d'une couleur unique par le fait qu'il intervient dans des lieux qui sont déjà chargés de couleurs; « mise en œuvre dans l'espace »⁶, la teinte de la peinture offre ensuite des milliers de variations. Pour composer une œuvre, Varini cherche en premier lieu le point de vue depuis lequel la où les formes géométriques seront achevées, privilégiant les lieux de passage obligé. La perspective exacte se situe à la hauteur de son œil à lui, « à environ 1,72 m ». Une fois le point focal défini, il procède à un exercice auquel il semble rôdé: à l'aide d'un rétroprojecteur, il génère la forme dans l'espace. Ensuite, il la transcrit en dessinant les contours, utilisant les appareillages nécessaires suivant le lieu (échelle, voire échafaudages) (fig. 9). Après avoir collé des bandes de papier avec une colle de cellulose⁷, il met la peinture et retire les bandes. Si ce procédé paraît « écologique », la colle n'abîmant pas les surfaces, lors de certaines interventions, la technique semble avoir été poussée plus loin encore. Comme à Carcassonne, où l'extérieur de la citadelle médiévale a été recouvert de plusieurs cercles jaunes concentriques (fig. 10); en raison de la haute

protection dont bénéficiaient les remparts – la cité est classée au patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO –, l'œuvre se devait d'être éphémère. Cependant, malgré toutes les précautions prises, comme celle d'appliquer la peinture sur des feuilles d'aluminium pour ne pas endommager les murs, la pierre a été altérée et porte les stigmates de l'intervention varinienne, au grand dam de certains⁸. L'œuvre de la poste du Mont-Blanc est pérenne, mais ce n'est pas le cas d'une grande partie du travail de l'artiste, qui intervient de plus en plus souvent dans l'espace public avec des projets qui sont conçus davantage comme une installation à durée définie, tels ceux de Carcassonne en 2018 ou au village de Vercorin en 2009. Une fois « démontées », les pièces et leur mise en œuvre sont documentées et certaines d'entre elles ont été « actualisées », c'est-à-dire remontées dans un autre contexte, par exemple lors d'une exposition dans un centre d'art. Varini aime comparer son œuvre à celle d'une composition musicale, qui peut être reproduite par différents interprètes. C'est pourtant tout à fait paradoxal et opposé à l'essence même de son œuvre, qui noue un dialogue fort avec son support architectural et son environnement : que deviendraient les cercles jaunes de la poste du Mont-Blanc dans une salle muséale contemporaine, sans aucun de ces « accidents » qui font le jeu de l'artiste ?

Situer

L'artiste lui-même, spécialiste des créations *in situ*, est pourtant difficile à situer dans un courant artistique particulier ou à inscrire dans une filiation. Si beaucoup l'ont rattaché à l'abstraction géométrique ou à l'art concret, l'exercice paraissait toutefois intéressant à renouveler. En commençant par le mettre en rapport avec un autre natif du Tessin, quelques siècles plus tôt, l'architecte Francesco Borromini, maître incontesté du baroque italien. En 1653, ce dernier conçoit à Rome, pour le cardinal Spada⁹, une colonnade dont l'illusion est déroutante : la perspective et l'unique point de fuite nous contraignent d'envisager une colonnade d'une longueur bien plus grande qu'elle ne l'est en réalité (fig. 11). Il s'agit d'un trompe-l'œil architectural figurant de l'architecture. Plus proche de notre époque, le travail de Varini présente, au niveau du fond, des similarités avec celui de Gordon Matta-Clark (1943-1978), surtout avec la série notable de l'artiste américain intitulée *Building Cuts*, lorsqu'il découpait littéralement des bâtiments en voie de démolition (fig. 12). Influencé tant par le déconstructivisme que par l'Internationale situationniste, son œuvre, qui questionne



Fig. 11 Colonnade en perspective de Francesco Borromini, 1652. Galerie Spada, Rome. Le sol et le plafond ne sont pas droits, ni les murs ; les premières colonnes font plus de 5 m et les dernières moins de 2,5 m. L'illusion fait croire que la galerie est longue de 37 m alors qu'en fait elle mesure 8 m. © Tarramo Broennimann, 2018

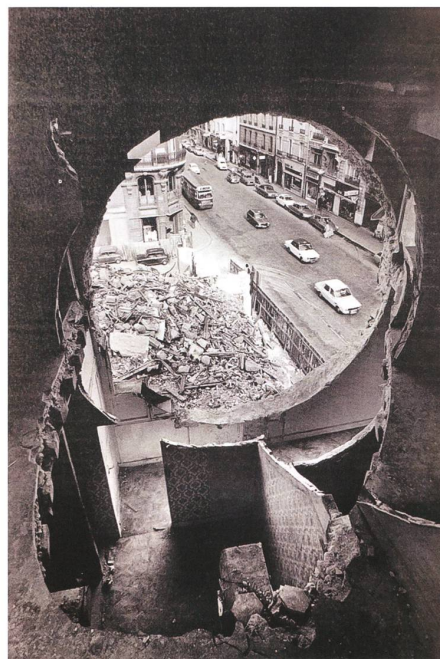
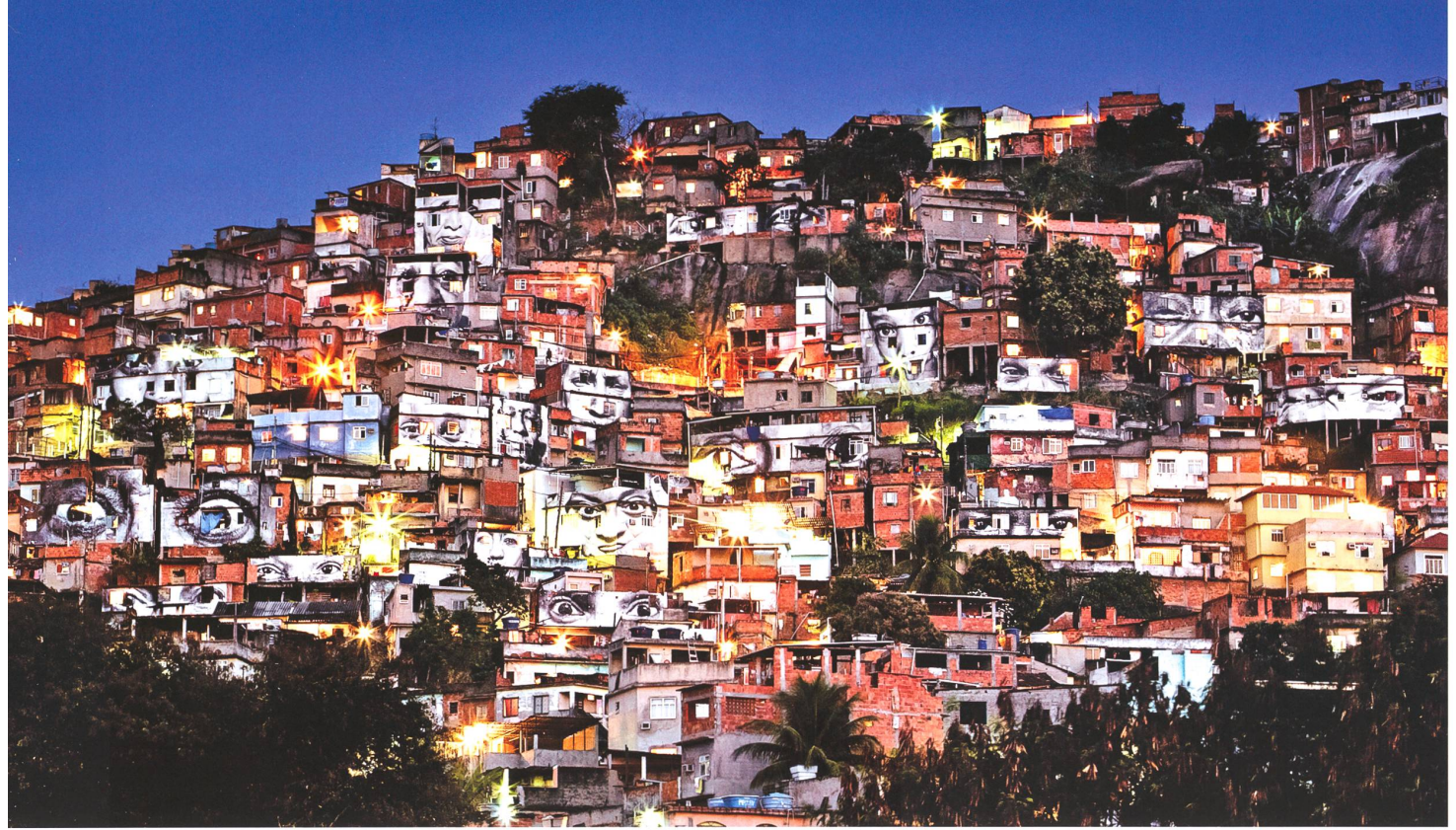


Fig. 12 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, 27-29 rue Beaubourg, Paris. Tiré de Pamela M. Lee, *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge Mass. – Londres, The MIT Press, 2000, p. 182



également la perspective à trois dimensions, est souvent reportée sur un support photographique demeurant l'unique trace de l'intervention. De quelques années l'aîné de Varini (né en 1952), l'artiste Georges Rousse (né en 1947) produit certaines œuvres dont l'analogie avec celles du peintre tessinois est frappante, à l'instar de *Lima*, réalisé en 2008 (fig. 13). La parenté est surtout formelle, leur relation avec l'espace différant par de nombreux aspects, notamment par le fait que Rousse

construit parfois des structures qui participent à interroger la perception tridimensionnelle, et surtout par la finalité photographique de son œuvre, lui-même se définissant « peintre-plasticien »¹⁰. Enfin, l'échelle monumentale de certains des projets de Varini, notamment ceux qui s'affichent sur des villages entiers, n'est pas sans rappeler les photographies géantes de JR, en noir et blanc, encollées sur les murs d'une favela de Rio de Janeiro en 2008 (fig. 14). À Morro di Providencia, pas de trompe-l'œil, mais des yeux de femme gigantesques qui, par effet d'optique, montrent à voir une autre réalité. À d'autres occasions, le photographe recourt lui aussi à des jeux sur la perspective et les points de vue, sur un mode illusionniste, par exemple lors de son travail sur le parvis du musée du Louvre pour les 30 ans de la Pyramide.

Conclure

Le procédé artistique mis au point par Varini semble être infaillible. Seul à ses débuts, il est désormais entouré d'une équipe de nombreux techniciens lors de ses réalisations d'envergure. Si sa technique est reconnaissable au premier coup d'œil pour les initiés, son art devient alors prédictible, le suspense se limitant à la découverte de la couleur et de la forme géométrique choisies. Aussi, les connaisseurs devraient, suivant cette logique, être quelque peu lassés de ce processus répétitif. Et pourtant, la surprise est éblouissante, à chaque fois. Car ce n'est pas uniquement un carré, un

triangle ou un cercle, peint en rouge, en bleu ou en jaune, c'est chaque fois une rencontre entre cette figure et un support bâti : un dialogue initié entre la peinture et l'architecture qui invite le « regardeur » à s'y joindre. Par son côté éminemment ludique – trouver l'endroit du point de vue parfait, puis s'en distancier – l'œuvre de Varini s'adresse à une assistance variée; ce qui est renforcé par le choix des lieux dans lesquels s'inscrit le travail de l'artiste, qu'il soit pérenne ou éphémère: des lieux de passage, des bâtiments qui vont recevoir un *décor* à l'intérieur ou à l'extérieur, des espaces publics, tel l'hôtel des Postes du Mont-Blanc. *L'intervention* de l'artiste dans un cadre public montre qu'une démocratisation de l'art n'est pas une simple *illusion*. Chez Varini, la *composition* projetée parfaite, la figure géométrique, n'est qu'un « alibi »¹¹ lui permettant de créer un nombre infini de points de vue, apportant définitivement la preuve qu'il n'y a pas une, mais des *situations*. ●

Notes

1 «Vercorin, en Valais, s'offre à l'artiste Felice Varini», reportage du jeudi 16 juillet 2009, 19:30 Le journal / 19h30, visible sur : www.rts.ch/info/culture/1051670-vercorin-en-valais-soffre-a-lartiste-felice-varini.html.

2 Il existait préalablement un arrêté fédéral du 22 décembre 1887 concernant l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse, abrogé en 2012, ainsi que l'ordonnance du 29 septembre 1924 sur la protection des beaux-arts par la Confédération.

3 L'achat du terrain ainsi que le coût de la construction était de 1 500 000 francs et le crédit accordé aux œuvres d'art de 97 000 francs (voir Robert Meylan, *100 ans, Hôtel des Postes, Genève*, Direction du 1^{er} arrondissement postal Genève, 1992, p. 12).

4 Vidéo *Quatorze triangles*, La maison rouge, Paris, 2007, visible sur : www.varini.org/varini/05vid/vid01.html.

5 Selon l'expression de l'architecte Rem Koolhaas.

6 Vidéo *Quatorze triangles*, La maison rouge, Paris, 2007, visible sur : www.varini.org/varini/05vid/vid01.html.

7 Vincent Chabaud, «*L'envers du décor*», *Felice Varini : l'espace architectural comme support*, publié en ligne sur : www.varini.org/varini/04tex/txa12.html.

8 «Carcassonne : les effets indésirables des cercles de Felice Varini sur la Cité médiévale», *Ladepeche.fr*, www.ladepeche.fr/2019/11/12/carcassonne-les-effets-indesirables-des-cercles-de-felice-varini-sur-la-cite-medievale,8537352.php.

9 Galerie Spada, Palais Capodiferro, Rome.

10 www.georgesrousse.com/biographie.

11 Vidéo *Felice Varini à la HAB Galerie*, 28 juin au 1^{er} septembre 2013, Nantes, France, visible sur : www.varini.org/varini/05vid/vid01.html.

L'auteur

Pauline Nerfin est assistante en histoire de l'architecture et de l'urbanisme à l'Université de Genève. Elle est engagée dans la protection du patrimoine bâti des XIX^e et XX^e siècles.

Contact : pauline.nerfin@unige.ch

Zusammenfassung

Varini ohne Verstellung

Das Werk von Felice Varini verdeutlicht einerseits die Praxis von Kunst am Bau ganz essenziell und führt sie gleichzeitig auf faszinierende Art und Weise weiter. In Genf ist auf der Gewölbedecke in der Postfiliale an der Rue du Mont-Blanc eines seiner beeindruckendsten Werke zu sehen. Als Felice Varini im Jahr 1991 dort arbeitete, begegnete er einem denkmalgeschützten Gebäude, das fast 100 Jahre alt war und von den Brüdern John und Marc Camoletti im Beaux-Arts-Stil entworfen wurde. Der Künstler begegnete den Räumlichkeiten mit Verständnis und Respekt. Er fand eine raffinierte Lösung, um den historischen Raum mit zwei gelben Linien zu bespielen: Diese sind je nach Blickwinkel (un)unterbrochen gemalt, treffen aufeinander und bedecken eine Fülle von architektonischen und dekorativen Elementen. Einerseits entsteht dadurch eine Art optischer Täuschung – aber nicht nur. Denn der Betrachter muss aktiv sein, um das Werk zu erfassen. Erst dann erscheint die perfekte geometrische Form: zwei gelbe Kreise.

Riassunto

Varini senza distorsioni

Le opere di Felice Varini esaltano in termini essenziali la pratica dell'arte integrata nell'architettura e nello stesso tempo la rinnovano in modo spettacolare. A Ginevra, il soffitto a volta dell'ufficio postale situato in Rue du Mont-Blanc accoglie una delle sue opere più intriganti. Nel 1991, in occasione del suo intervento, Varini ha dovuto confrontarsi con un edificio protetto, vecchio di quasi cent'anni, progettato dai fratelli John e Marc Camoletti in stile Beaux-Arts. Ha affrontato gli spazi storici con competenza e rispetto, maturando una soluzione raffinata costituita da due linee gialle che a seconda del punto di vista appaiono dipinte in modo continuo o, al contrario, interrotte e sparse su un gran numero di elementi architettonici e decorativi. Il lavoro implica una sorta di illusione ottica, ma non solo: il fruitore deve muoversi per cogliere l'opera nella sua integralità; solo attraverso il movimento scopre la forma geometrica perfetta: due cerchi gialli.

«

Fig. 14 *28 Millimètres, Women Are Heroes*, action dans la favela Morro da Providencia, favela de nuit, Rio de Janeiro, 2008, © JR

Fig. 13 *Lima*, œuvre réalisée avant la destruction du marché couvert à Miraflores, Lima, 2008. © Georges Rousse / ADAGP 2020