

— Ce livre est dédié à la mémoire de Raymond Hains
(Saint-Brieuc, 1926 – Paris, 2005)

PREFACE

Une rumeur veut que Hans Ulrich Obrist ait quitté son pays natal en raison de son débit, trop rapide pour les Suisses. Depuis, cette volubilité est à l'origine d'un extrême niveau de productivité, essentiel à son activité. Les personnes atteintes de logorrhée n'incitent généralement guère les autres à communiquer ; ici, Obrist se hâte au contraire de laisser les autres parler.

Ce texte a commencé comme une courte introduction pour la présentation du premier livre d'entretiens d'Obrist avec « 400 penseurs éminents » à la Biennale de Venise 2003. Depuis lors, le rythme de la frénésie productive d'Obrist n'a fait que s'accroître, en parallèle avec l'accélération constante du monde de l'art.

Le commissariat d'exposition est une profession qui manie l'applaudissement et le blâme, un système de sélection, d'exposition et de jugement. Les commissaires aident de jeunes talents à se lancer, puis renvoient ces mêmes talents dans les cordes dès lors qu'ils ont épuisé notre curiosité. Quand, il y a dix ans, j'ai découvert pour la première fois leur désinvolture touchant la vie et leur routine de la mort, j'ai été choqué par cette véhémence jacobine, étonné par ces certitudes ; les commissaires semblaient les derniers habitants d'un monde en noir et blanc. Hans Ulrich Obrist est un véritable commissaire, participant impliqué dans ce processus – la façon dont ses yeux se perdent dans quelques limbes intérieurs pour suggérer que tel artiste n'est plus viable est inimitable, drôle presque, s'il n'était quelque peu sinistre dans son pur mécanisme éliminatoire...

L'engagement d'Obrist dans ces entretiens représente peut-être sa contre-offensive la plus claire à la mainmise du commissariat d'exposition. Obrist l'interviewer serait-il la face cachée de l'Obrist commissaire ? Là où celui-là serait accommodant, curieux d'explorer l'esprit d'autrui – sans coupe ni purge –, celui-ci serait sélectif et exclusif.

Aucune parcelle d'intelligence n'est trop modeste pour échapper

à l'attention de Hans Ulrich Obrist. Obrist pose des questions « normales », méticuleusement préparées, avec une insistance telle qu'elles finissent par révéler des recoins insoupçonnés. Car sa connaissance de la vie de ses interlocuteurs dépasse souvent la leur.

C'est l'intérêt omnivore de Hans Ulrich Obrist qui en fait un interviewer inestimable ; son goût pour l'anachronique, l'oublié, le profondément démodé donne à ses entretiens un caractère de justesse, et non de jugement.

L'ensemble des entretiens et écrits d'Obrist représente un effort héroïque pour préserver les traces de la pensée de ces cinquante dernières années, pour faire sens de l'apparemment décousu, une barrière contre l'oubli systématique qui se cache au cœur de l'âge de l'information, et qui forme d'ailleurs peut-être son projet secret...

Mais au cœur des pratiques d'Obrist – dont celle de commissaire – sont ancrées des méthodes et des formules capables d'enrayer le processus curatorial d'élimination. Obrist a eu la naïveté et l'audace de s'aventurer dans d'autres cultures, tirant parti du manque d'estime de soi culturelle des petites nations, propice au point de vue anthropologique. Nombre de ses expositions se basent, non pas sur la singularité du commissaire, mais sur une autorité diffuse ou multiple, qui s'auto-engendre ou résulte d'« automatismes » et de procédures tendant à éliminer le commissaire au profit d'un processus plus aléatoire ou plus impartial. Certaines expositions d'Obrist laissent tout simplement les choses se faire.

Alors que l'économie du monde de l'art explose, l'idéalisme d'Obrist peut apparaître comme une tentative donquichottesque de modifier la course du géant. Les préfaces d'Obrist – qui sont en fait des séries de minimanifestes imbriqués – résonnent des tentatives passées pour perturber la suffisance du monde de l'art par des retours *agit-prop* à Dorner ou autres héros de l'instable et de l'inattendu. « Mobile », « inévitablement incomplet », « dynamique », de ses objectifs habituels ressort une vive exigence de radicalisation, au moment même où le système de l'art subit une puissante évolution dans le sens inverse. Son rôle

à la fois de critique et d'acteur dans le meilleur des mondes de l'art est un numéro de corde raide, plein de suspense et de ravissement.

Hans Ulrich Obrist, finalement, crée des communautés. Il lie et entrecroise les esprits : chaque exposition, chaque conversation se double d'une spirale de références à d'autres générations et champs de réflexion, à d'autres beautés, compétences, sensibilités et parentés.

Rem Koolhaas

Peter Fischli et David Weiss : Suivre le temps

Le film de Peter Fischli et David Weiss, *Der Lauf der Dinge*, 1986-87 (« Le Cours des choses »), est constitué de six séries de réactions en chaîne, montées ensemble pour former un tout. On assiste dans ce film à la libération de l'énergie potentielle accumulée dans un système stable, libération à l'origine de processus cinétiques et d'une chaîne de réactions. L'effondrement et la désintégration d'une construction engendrent une énergie qui permet de mettre en mouvement le groupe d'objets suivant et, ainsi, de maintenir le système. Mais la responsabilité de la pérennité de la chaîne qu'assument les objets n'a pas grand-chose à voir avec leur usage habituel. L'essentiel est au contraire dans les propriétés de l'énergie cinétique qui permet à la série de se perpétuer et assure le transport de l'énergie d'un point à l'autre de la construction. Les propriétés du caoutchouc sont la clé de plusieurs transitions : tuyaux, ballons, bouées et pneus révèlent des qualités et un potentiel, oscillant entre le dur et le mou, l'intérieur et l'extérieur, parfois le mouvement et le repos.

Le Cours des choses semble déterminé par un ordre chimique et physique. Aussi se crée l'illusion qu'une chaîne d'actions s'est mystérieusement émancipée, échappant désormais à tout contrôle humain. Le spectateur cherche en vain la présence directe de la main humaine. Les objets utilisés dans le film sont liés les uns aux autres par un acte de sélection et d'assimilation à ce système ouvert, créé par les artistes. Le

système qui en résulte se trouve donc libre de toute hiérarchie et de toute classification. Les notions de contraires antithétiques, de grand et de petit, d'important et de quelconque, d'ordre et de désordre même, commencent à vaciller. L'opposition au sein de ces paires prétendument incompatibles se trouve résolue, puisqu'on cherche constamment tel élément dans l'autre. On peut, ici, citer Alighiero e Boetti, dont le livre *Dall'oggi al domani* contient cette remarque sur le cours naturel des choses : *Tutto si muove attraverso delle onde e le onde sono fatte di alti e bassi e sono fatte di intervalli, di pause e di silenzi.* (« Tout se meut par vagues ; or les vagues sont faites de hauts et de bas, sont faites d'intervalles, de pauses et de silences. »)

Le système créé suit une direction et est irréversible, car les impulsions d'énergie qui le maintiennent en vie sont toujours liées, conformément aux lois de l'entropie, aux structures en désintégration.

A chaque transition, le spectateur s'inquiète de la pérennité du système, toujours maintenue pourtant, alors même qu'à de nombreux endroits il semble impossible que le transport nécessaire d'énergie puisse s'accomplir. L'abîme est toujours proche, tandis qu'irrégularités et exceptions sont cela même qui empêche souvent le système de tomber au repos.

En terme de transformation continue, *Le Cours des choses* est comparable à ces systèmes naturels en perpétuelle évolution, pour lesquels le repos signifie la mort. Cette mort imminente est donc – tout à fait dans l'esprit de William S. Burroughs – un accident purement technique en soi.

Le Cours des choses m'apparaît aussi comme la métaphore d'un voyage, au cours duquel des objets banals font basculer le système, qui perd son maintien et sa continuité. J'imagine un voyage sans début ni fin, sans but clairement défini. On ne peut localiser les événements du film, ni déterminer les distances réellement parcourues. *Le Cours des choses* est un voyage de quelque part vers quelque part. Avides de formes mobiles, les spectateurs suivent les transitions d'un état de mouvement à l'autre sans réfléchir à leur signification. La tension permanente due à la question du succès du transport d'énergie ne leur en laisse pas le temps. Le voyage devient, comme Paul Virilio l'écrit dans *L'Esthétique de la disparition*, l'attente d'une arrivée qui n'arrive pas. On finit par croire que les moyens de transmission en sont la fin.

De la même manière, les lieux de transition deviennent les nouvelles villes du monde, indissociables les uns des autres. L'évocation de lieux collectifs et de transit renvoie directement à des œuvres plus récentes de Fischli/Weiss : leurs photographies d'aéroports et de destinations touristiques, des lieux aujourd'hui fortement fréquentés – tout comme ces images d'hôtesses et de voitures moulées en plâtre –, hésitent entre sobre réalité technologique et rêve de distance et de vol.

Parallèlement à la métaphore du voyage, *Le Cours des choses* rappelle les systèmes scientifiques et techniques, et leur mode d'évolution. Ces systèmes, toujours plus évolués et complexes, sont devenus peu à peu plus sensibles, malgré des systèmes de sécurité et d'alerte précoce à plusieurs niveaux. La sécurité engendre les catastrophes, tout comme l'augmentation des connaissances, le développement et la planification vont de pair avec une prolifération constante d'inconnus. En ce sens, *Le Cours des choses* fait penser à un au-delà technologique qui aurait soudainement basculé dans le mystérieux. De même, les mouvements et transformations qui président à ces systèmes techniques continuent d'être leur plus grande énigme. Les hypothèses que je fais ici cèdent le pas, dans le processus de perception, à la tension et à l'enthousiasme engendrés par les événements chimiques et physiques. Des instants fulgurants, comme les explosions, sont suivis de moments d'attente, d'attente de la catastrophe, de la rupture et de la libération d'énergie. Les spectateurs s'inquiètent du succès de la transition. Cela, ajouté aux effets de l'explosion et de la surprise, est ce qui rend cette œuvre si réjouissante. Les spectateurs qui suivent les formes ne font, à proprement parler, que suivre le temps.

Aussi, dans un système sans aucune forme stable, la recherche de la forme devient-elle recherche du temps. La dernière image du film disparaît dans la fumée : « Il faut se dépêcher si on veut voir encore quelque chose... Tout disparaît. » (Paul Cézanne)

donstop

Publié en allemand sous le titre « o.T. », dans *Das Geheimnis der Arbeit: Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, Munich/ Düsseldorf, Patrick Frey, 1990.

Christian Boltanski : Archive de la bibliothèque

La vitrine, spécialement créée par Christian Boltanski pour la Stiftsbibliothek de Saint-Gall, présente un échantillon de brochures et de livres imprimés qu'il a conçus depuis 1969, ainsi qu'une sélection de matériaux et documents tirés de ses archives. Il s'agit ici de rassembler en une collection la vie humaine – sa réalité passée tout comme sa réalité présente –, et de la montrer aux spectateurs qui peuvent, au travers du jeu de leur regard, relier entre eux ces objets exposés. L'exemple de *Sans-Souci*, une publication de Boltanski imprimée en 1991 pour une exposition à Portikus, à Francfort, et présenté dans cette vitrine, permet peut-être d'éclairer cette intention artistique :

Sans-souci, le point de départ de cette collection d'images, est un album photographique privé de la période post-1933 en Allemagne. On y voit des gens, des membres d'une famille et des amis, dans des photographies de groupe ou individuelles. Ils apparaissent sans nom dans le volume imprimé, sans ancrage temporel, sans indice de l'occasion particulière qui a présidé aux photographies. Celles-ci se transforment ainsi en réserve d'images collectives, desquelles a disparu, pour ainsi dire, toute dimension individuelle. Les images anonymes évoquent chez le spectateur des souvenirs de ses propres histoires vécues. Sur la base de cette réserve d'images, universelles et pourtant caractéristiques de leur époque, le spectateur recrée ses propres histoires en une série

d'événements vécus. Les images se rejoignent pour former des chaînes ; transformé par le processus d'observation, l'apparement anonyme retrouve la structure de personification singulière d'un spectateur donné.

Par ce saut dans le passé, la dimension anecdotique, presque fortuite, du regard personnel sur ce flot d'images se condense peu à peu en cette sensation oppressante que tout est inévitable et historiquement déterminé : impossible de remonter à l'origine des événements historiques. Dans l'interaction de ces images du passé avec leur ré-adoption dans le processus présent d'observation, les circonstances passées se trouvent réévaluées dans la distance historique du présent, et le présent se fait plus facile à comprendre, comme flot d'événements inévitables venus du passé. Au cours d'un entretien, Boltanski commentait ainsi cette réflexion :

Il me semble que mes petits livres, actuellement dans une vitrine de l'Abbey Library of Saint Gall, au milieu des vieux manuscrits, impliquent un double phénomène : ainsi environnés, mes livres peuvent être perçus de la même manière que les œuvres anciennes qui les entourent ; ils se perdent alors dans l'histoire humaine. Inversement, les volumes anciens posés dans les vitrines se rapprochent de nous et l'on peut dès lors imaginer que ce sont là des productions contemporaines.

L'histoire humaine, telle qu'elle apparaît dans un album photo apparemment banal, acquiert, par l'éclairage qu'elle donne à « l'unique et au particulier, [...] au durable et au général », une dimension symbolique. Romano Guardini décrit cette oscillation dans ses *Lettres du lac de Côme* :

Si nous allons vers les choses, nous voulons atteindre à leur essence. Or, deux chemins mènent à l'essence : celui de l'unique et du particulier, celui du durable et du général. Nous ne pouvons prendre un chemin sans l'autre, car l'un ne va pas sans l'autre. Dans le singulier, nous ne trouvons l'essence que si nous nous ouvrons également à la manière dont il se situe dans le général. Là, toutefois, nous ne le distinguons correctement que si nous regardons dans les traits singuliers, transitoires, éphémères, particuliers. [...] La culture émerge

quand l'être humain progresse hors du simple présent vers le significatif, l'essentiel.

Boltanski a spontanément décidé d'exposer ces objets que sont les livres imprimés, ces multiples donc, aux côtés des photographies originales et des modèles originaux. Ces trois catégories bibliophiles – modèle original, première édition de livres (généralement en tirage extrêmement limité) et tirages (rassemblés ici dans une boîte noire) – forment un tout dans la vitrine. Les distinctions catégorielles se nuancent : les premières éditions imprimées, les tirages même, ont autant de qualités originales que les manuscrits médiévaux, eux-mêmes des copies – une confusion entre original et copie qui se manifeste clairement dans la réécriture constante de commentaires dans les marges des textes.

Ces réflexions sur l'original et la copie éclairent le lien fondamental entre la vitrine de Boltanski et la réalité du lieu, l'environnement que forme la Stiftsbibliothek. Ce lien se manifeste dans un procédé de symbiose du type collage, que Boltanski a pratiqué depuis ses premières collaborations avec Jean Le Gac et Annette Messenger dans un certain nombre d'expositions (comme celle au musée d'Art et d'Histoire militaire de Fontainebleau). L'intervention artistique de Boltanski n'affecte pas la vocation de la Stiftsbibliothek à fonctionner comme réserve de livres, vitrine et lieu de recherche. L'artiste parle d'un procédé de collage, d'un lien au temps qui intègre le lieu singulier sans le dissoudre. La notion de *vanitas*, autre aspect de ce lien qui traverse toute l'œuvre de Boltanski, transparaît aussi à la Stiftsbibliothek. Le livre, tout comme le manuscrit médiéval sur parchemin, disparaît dans sa destruction irrévocable, tout comme la photographie s'efface bientôt. « Les livres dans le bocal à conserve » de Boltanski sont une nature morte peinte au pinceau photographique, à la fugacité terrestre. C'est la mort que vise Boltanski.

dontstop

Publié dans un catalogue (fait de quatre cartes postales reliées), à l'occasion de l'exposition *Livres* à la Stiftsbibliothek de Saint-Gall. Christian Boltanski, *Livres*, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, 1991.

Gerhard Richter : *Circulus Vitiosus* *Pictus*

Imaginons cette idée sous la forme la plus terrible : l'existence telle qu'elle est, sans signification et sans but, mais revenant sans cesse d'une façon inévitable, sans un dénouement dans le néant – « l'Éternel Retour ».

— Nietzsche

Au cours de ses habituels voyages à Sils, Gerhard Richter prend régulièrement des photographies. Sur certaines, il peint par-dessus avant de les inclure dans sa collection d'images, *Atlas*. Les autres, il les expose de manière autonome, comme dans l'exposition à la Nietzsche Haus. Les photographies peintes combinent le degré de réalité de la photographie et celui de la peinture, révélant le caractère redondant du doublon conceptuel « réaliste » (en référence à la strate photographique, reproductive)/ « abstrait » (en référence à la strate picturale non objective), face à la dissolution des catégories picturales immanentes.

L'œuvre de Gerhard Richter fait montre d'une grande prudence vis-à-vis de toute formulation picturale envisagée comme absolue. La fluidité de ses stratégies, associée aux doutes quant au médium pictural, se manifeste autant dans ses peintures de photographies – dans lesquelles l'image émerge au travers de l'utilisation d'un modèle banal – que dans ses peintures abstraites.

Ce que révèlent les photographies peintes, c'est un parallélisme de ces deux formes de pratique artistique, qui renvoie à la présence simultanée de groupes de travaux et de séries picturales contradictoires dans l'œuvre de Richter. La superposition de la peinture confère aux paysages photographiques une apparence de fausseté. La peinture sur support photographique adopterait-elle soudainement le caractère de dévoilement de ce dernier ? Ici, la strate picturale nuance la revendication photographique au réalisme. Les traces de peinture possèdent tout autant de « réalité » que le support sur lequel elles apparaissent. Il semble important que les photographies peintes manifestent ce champ de tensions, engendré par le type d'ambiguïtés que l'on distingue dans la relation entre figure et support (voir *Painting as Model* d'Yve-Alain Bois). Si l'application de couches de peinture à certains endroits du modèle photographique s'affiche clairement, dans d'autres parties la peinture se fond au support. Rendre visible l'illusion d'ensemble, en renversant la relation entre figure et support, est un aspect essentiel de ces œuvres, encore que ce dernier n'existe dans un champ de tensions qu'à partir du moment où le procédé de création devient évident.

C'est à la fois une réflexion sur le vrai et le faux, une flambée soudaine du trompe-l'œil de l'imagination, et une immédiate levée du masque : l'éternel retour de l'impossibilité de l'image (*Circulus Vitiosus Pictus*) se révèle dans un triomphe apparent de l'impossibilité de la représentation.

Dans *Nietzsche et le cercle vicieux*, Pierre Klossowski envisage la révélation de l'éternel retour de Nietzsche en rapport avec la fragmentation de l'*ego*, à l'origine d'un accomplissement potentiel de toutes les identités possibles. Ce caractère anti-évolutionniste du délibérément inattendu coupe court à toute linéarité du style. L'interprétation de la pensée nietzschéenne par Klossowski va de la mort de Dieu qui prend naissance dans la multiplication créative de « l'éternel retour » comme multiplication de l'*ego*, à un espace de différences que Jean Gebser définit comme un « espace aperspectif » – espace ambivalent qui se révèle dans les photographies peintes exposées ici, entre autres par la confusion des catégories artistiques. Tout ceci ouvre au spectateur un espace fluctuant,

ondulant, dans lequel la peinture entérine la dimension apparemment réaliste de la photographie, qui dès lors existe simultanément en tant que peinture.

Le motif se trouve face au pur mobile, le jeu entre les deux modèles de représentation contribuant ainsi à l'ouverture de l'image. Comme dans la série des sphères en miroir de Richter, la lumière des multiples réalités artistiques se reflète d'une myriade de manières différentes.

dontstop

Publié dans *Gerhard Richter: Sils*, éd. Hans Ulrich Obrist, Munich/Stuttgart, Oktagon, 1992.

Cloaca Maxima

Le fait de jeter est complémentaire de l'appropriation — enfer d'un monde où rien ne serait jeté — on est ce qu'on ne jette pas — identification de soi-même — ordures comme autobiographie — satisfaction de la consommation — défécation — thème de la matérialité, du « se refaire », monde agricole — la cuisine et l'écriture — autobiographie comme ordures — transmettre pour conserver — et d'autres notes encore dont je n'arrive plus à reconstruire le fil, le raisonnement qui les liait — thème de la mémoire — expulsion de la mémoire — mémoire perdue — garder et perdre — ce qui est perdu — ce qu'on n'a pas — ce qu'on a eu en retard — ce que nous portons avec nous — ce qui ne nous appartient pas — vivre sans rien porter avec soi (animal) : peut-être porte-t-on davantage avec soi — vivre pour l'œuvre : on se perd : il y a l'œuvre inutilisable, et moi je n'y suis plus.

— Italo Calvino, *La Poubelle agréée* (édition française)

Cloaca Maxima : cela n'a pas manqué de valoir, jusques et y compris dans le plus insipide des manuels d'histoire ou dans l'enseignement le plus élémentaire du latin des lycées comme le signifiant même de la civilisation, l'exemple qu'on donne avant tous, avant le ciment et en même temps que l'aqueduc, du « haut degré de civilisation » auquel étaient parvenus les Romains. Or, la civilisation, à en croire Freud du moins, suit un double mouvement : mue par une impulsion à « assujettir la terre », elle fabrique des objets et des

valeurs socialement utiles en même temps qu'elle ne cesse d'être motivée par un autre but : le gain-de-plaisir, irréductible à jamais à la dimension de l'utile. Pris dans le faisceau de ces « deux buts convergents » : le déchet, résultat obligé des productions socialement utiles et ressort de la triade ordre-propreté-beauté. Ce qui chute de la production doit trouver à se sublimer pour un gain-de-plaisir, un enrichissement.

— Dominique Laporte, *Une histoire de la merde*

La civilisation, c'est le déchet, cloaca maxima.

— Jacques Lacan

Cloaca Maxima propose de montrer des œuvres d'art contemporain dans le cadre des égouts municipaux de Zurich. Une exposition d'art sur le thème des eaux (usées), des toilettes et des égouts interroge des thèmes qui touchent directement chacun d'entre nous. *Cloaca Maxima* s'efforce de les rendre mutuellement dynamiques. L'exposition tresse de nombreux liens avec la collection permanente du Museum des Stadtentwässerung, même si le point de départ du projet d'exposition est la vidéo des égouts de Peter Fischli et David Weiss, constituée de photographies en temps-réel, tirées des caméras de surveillance des égouts.

Ces caméras de télévision dans les égouts servent de système de surveillance permanent des canalisations souterraines. Ces photographies prennent toute leur pertinence dans le cadre de la responsabilisation des consommateurs concernant la pollution environnementale et la détection précoce des fuites dans les canalisations. En même temps, elles créent le sentiment d'une omniprésence de l'équipement de surveillance.

Inter faeces et urinas nascimur

L'acte de défécation et son produit – la merde – sont exclus de la sphère publique et réservés à la sphère privée. Comme Dominique Laporte le montre dans *Une histoire de la merde*, les déchets ont été peu à peu domestiqués par les sociétés occidentales au cours du seizième siècle et de l'époque de la colonisation et, de ce fait, bannis de la vue publique. Le

mouvement hygiéniste du dix-neuvième siècle, pour lequel la visibilité et la disparition des excréments allaient de pair avec l'exigence de leur utilisation économique, constitue l'apogée de ce développement. La suppression de l'odeur comme conséquence de cette évolution s'est manifestée sous la forme d'un matérialisme toujours plus pur.

Laporte montre qu'une séparation presque absolue de l'économie (comme lieu de l'ordure) et de l'Etat (comme lieu de la pureté, avec son égout omnifiltrant) a accentué la rupture entre privé et public, renforçant ainsi leurs frontières.

A l'inverse, l'art se situe dans les transitions et les passages ; il laisse la possibilité au public de s'insinuer dans le privé, et vice versa. L'utilisation discursive de l'excrément le libère de ses connotations péjoratives.

La *Merda d'artista* de Piero Manzoni (petites conserves scellées, supposées contenir chacune trente grammes de la merde de l'artiste) traite avec ironie de la composante utilitaire de l'excrément et place ce dernier au croisement de la production et de la consommation – une idée renforcée par le fait que chaque boîte de conserve équivaut au prix de trente grammes d'or.

Les images scatologiques et les reliefs de John Miller introduisent la merde comme véhicule du discours : c'est du cœur de l'innommable que procède le langage.

Les dessins de Nancy Spero (dont *Bomb Shit*) représentent le largage de bombes comme une sorte d'expulsion excrémentielle. Avions et hélicoptères de guerre ont pris la forme de bêtes mangeuses d'hommes.

Otto Mühl propose pour Zurich un autel scatologique – combinaison ironique de l'urinoir de Duchamp et de la *Merda d'artista* de Manzoni –, dans lequel il fait allusion à un projet avorté des débuts de la période des actionnistes viennois : un autel défécatoire qu'il devait réaliser en collaboration avec Hermann Nitsch.

Les images scatologiques de Gilbert & George transcendent la répugnance. Représentant l'oscillation entre intérieur et extérieur, l'excrément constitue un passage fondamental qui – telle la transgression – peut permettre le basculement d'un côté comme de l'autre. Autrement dit, et pour plagier Roland Barthes, photographiée, la merde ne sent pas.

Andreas Slominski injecte de l'urine sous la peau d'une banane, comprimant ainsi la circulation biologique, source d'alimentation et de purification, en un circuit fermé. Les aliments pénètrent dans l'estomac par la bouche, puis quittent le corps par l'anus et l'appareil urinaire après avoir traversé le système digestif.

La photographie de Mike Kelley, *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* associe l'acte de défécation à l'élimination des ordures.

Ilya Kabakov s'attache également aux modes de purification qui mettent en œuvre une circulation dont la complexité reste un « secret bien connu » (Boris Groys). Son installation sonore, derrière une porte de toilette abandonnée, rappelle la fonction de refuge des toilettes dans l'appartement communiste soviétique.

Le *Toilet Paper Roll* de Gerhard Richter révèle l'image comme lieu existentiel : ce qui reste est ce qui n'a pas été vidangé.

Paul-Armand Gette a un penchant tout particulier pour les toilettes comme lieu de rencontre et de rupture. S'il arrive parfois au musée d'intégrer à sa collection des toilettes en tant qu'objet d'art, c'est le musée que Gette conduit aux toilettes.

La ville invisible

Il en va ainsi des histoires d'égout.

Elles existent, voilà tout.

Le vrai et le faux n'y ont pas droit de cité.

— Thomas Pynchon, *V*

Ne cherchez pas de racine, suivez le canal.

— Patti Smith

La Poubelle agréée d'Italo Calvino compare l'ensevelissement quotidien de nos excréments, qui des toilettes passent dans le réseau des égouts, à un acte d'ajournement, lequel – par une petite mort quotidienne – permet d'éloigner de nous la disparition de notre propre corps.

Le système public des égouts urbains s'oppose au lieu privé des toilettes et constitue une transition fondamentale dans la circulation des excréments. La tirette de chasse d'eau représentée sur la couverture de la brochure du Museum des Stadtentwässerung de Zurich marque le passage de l'espace public à l'espace privé. Les systèmes urbains d'évacuation, reflet de la ville qui les recouvre, mènent directement à l'espace obscur de la conscience collective. D'où peut-être la quantité de mythes liés au monde des égouts. Ainsi du mythe de la chasse aux alligators dans ces cavernes sombres et humides, décrit à la fois dans le roman de conspiration de Thomas Pynchon, *V*, et dans le film de K. H. Hödicke, *Made in New York*. Le système des égouts est aussi le lieu où la merde se transmue en or.

Le service des égouts municipaux de Zurich illustre ce processus magique au moyen d'un aquarium situé à l'entrée de l'hôtel de ville. Un petit panneau nous informe que le poisson qui y nage vit – ou survit – dans les eaux locales retraitées.

L'inventaire, par Christian Boltanski, des objets trouvés, échoués sur les berges des égouts, est exposé dans des vitrines. Les objets trouvés ne sont pas seulement des objets, mais la mémoire de personnes dont ils portent les traces. Comme objets d'exposition, ils existent dans un espace entre la vie et la mort ; conservés dans la vitrine, sorte d'« archéologie des égouts », ils peuvent à tout instant se trouver ranimés – par la réapparition de leur propriétaire – et retourner à leur vie fonctionnelle.

Le moulage par Peter Fichli et David Weiss de travailleurs des égouts en caoutchouc noir forme un point de passage entre la ville sur terre et les sombres tuyaux de communication souterrains.

L'eau, matériau et ressource

Que voyez-vous ?

De l'eau.

De quelle couleur est cette eau ?

De l'eau.

— Benjamin Péret

Ces derniers temps, on a vu l'eau, dans ses divers états, apparaître comme matériau des œuvres d'art. De plus en plus, l'eau devient, partout dans le monde, une ressource précieuse. Bientôt, les pénuries d'eau extrêmes, à l'origine de scénarios agricoles catastrophe, n'affecteront plus uniquement les pays en voie de développement. Prendre en compte la circulation naturelle des voies navigables constitue désormais une urgence planétaire.

L'installation aquatique d'Allan Kaprow témoigne d'une approche délibérée de l'eau comme ressource et comme circulation. A l'aide d'un groupe d'étudiants et d'amis, il détourne plusieurs mètres cubes d'eau d'un petit ruisseau, qu'il reverse ensuite dans le même cours d'eau, un peu en amont. Quelques minutes plus tard, l'eau est revenue à son point de départ.

La corde à linge de Carsten Höller nous entraîne hors du musée, sur le parking du service municipal des égouts. Sept chemises suspendues à une corde rouge se transforment, selon un angle précis, en une bouche souriante à sept dents.

Après sa première visite au Museum des Stadtentwässerung, Höller m'écrivait cette lettre, dans laquelle il parlait des égouts, à la fois comme fait et comme métaphore :

C'est un fait que les processus de reproduction engendrés par le sourire ont entraîné un surplus de population humaine sur Terre, avec pour conséquence une série de problèmes comme... la gestion des égouts. La métaphore tient dans le fait que les égouts contiennent des choses que nous émettons : ces dernières incluent naturellement les produits de notre activité de reproduction (les enfants), quoique (naturellement) nous ne les abandonnions dans les égouts que de manière très exceptionnelle.

Maria Eichhorn crée une double transparence, grâce à des réceptacles alignés les uns à côté des autres, remplis d'eaux de diverses couleurs : l'eau va à la rencontre du verre. Ce qui importe ici, c'est la lumière qui traverse l'eau colorée. Comme tous les matériaux qu'utilise Maria Eichhorn, l'eau est envisagée comme réseau de relations. Tout d'abord avec l'environnement, qui détermine l'angle d'incidence et l'intensité de

la lumière tombant sur les objets exposés sur le rebord de la fenêtre du musée. Il y a ensuite la communication entre les divers réceptacles colorés, la possibilité de transformer l'état et la qualité de l'eau comme un pont entre le spectateur et l'œuvre.

Fabrice Hybert travaille également la relation de l'humanité à l'eau. Il lie la transparence et la perméabilité de l'eau aux sculptures flottant dans l'eau, nous faisant prendre conscience de la dépendance humaine vis-à-vis de l'eau comme ressource.

Hans Haacke élabore son système d'égouts pour le Krefeld Museum en 1972. Il s'agissait alors de faire circuler des eaux usées au travers de l'espace d'exposition, circulation à l'issue de laquelle l'eau était purifiée par un système miniature et fonctionnel de traitement des eaux usées.

La forme du nouveau drapeau suisse de Peter Fend, déterminée par les voies navigables, témoigne d'un modèle possible pour une Europe postnationaliste. Le lien est assuré par le lieu (et, dans le cas de la Suisse, essentiellement par les voies navigables) et non par des questions de langue ou d'ethnicité.

Selon le contexte et le point de vue, l'eau se révèle ainsi ou neutre, de par son manque de qualités spécifiques, ou précieuse, en tant que matière première au cœur des politiques urbaines.

dontstop

Publié à l'occasion de l'exposition *Cloaca Maxima: Eine Ausstellung im Museum des Stadtentwässerung Zürich*. *Cloaca Maxima*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1994.

ARS (Artist-Run Spaces) Espaces gérés par les artistes

Un musée conserve les valeurs et les vérités éternelles. Le nouveau type de structure ressemble davantage à une centrale électrique, à un créateur d'énergies nouvelles.

— Alexander Dörner, *Die Überwindung der Kunst*

On ne peut commencer à comprendre les raisons de l'extraordinaire dynamisme de la scène artistique britannique aujourd'hui, sans prendre en compte le rôle central joué par les espaces gérés par les artistes. Aussi avons-nous décidé d'examiner en profondeur ce phénomène et d'intégrer au catalogue ce qui constitue le premier guide sur le sujet, un répertoire – forcément incomplet – de ces espaces. Parfois éloignés ou difficiles à trouver, situés dans toutes sortes de lieux (usines abandonnées, docks, appartements) à la fois permanents et mobiles, ils existent non seulement à Londres, mais à travers tout le pays, à Belfast, Birmingham, Edimbourg, Glasgow, Halifax, Liverpool, Manchester, Nailsworth, Newcastle, Nottingham ou Reading.

Les artistes sont souvent limités par les espaces dans lesquels leurs œuvres et leurs activités sont montrées. Ceux qui veulent se libérer de ces contraintes créent leurs propres lieux expérimentaux. Si chacun est unique, ces espaces gérés par les artistes partagent un certain nombre

Delta X

de caractéristiques communes. Leur organisation met l'accent sur la participation et la collaboration : les décisions sont prises rapidement, sans formalités, au travers de structures ouvertes, flexibles face aux changements de situation. La quantité et la régularité des expositions, débats et événements. La hiérarchie y est floue : un artiste peut être appelé à jouer, selon les circonstances, le rôle de commissaire, d'éditeur ou de journaliste.

Ces espaces ont une influence décisive, non seulement sur la réalisation des œuvres, mais sur l'expérimentation de pratiques et de procédures de mise en œuvre marginales, éphémères ou auxiliaires. Comme lieux indépendants et transgressifs, les espaces gérés par les artistes opèrent une critique permanente du fonctionnement traditionnel des galeries d'art et des institutions, par leur refus de tout prédéterminisme qui imposerait au spectateur une certaine façon de regarder. (« Si l'art existe encore, c'est là où on l'attend le moins », disait Robert Musil.) Les solutions adoptées sont présentées comme des propositions, qui ne s'avèrent le plus souvent que temporaires. Mais la chose la plus frappante concerne la circulation de l'information, la capacité à créer des liens avec les autres, par-delà les générations, à la fois localement, nationalement et internationalement.

Comme David Batchelor le souligne dans son introduction, il n'y a rien de nouveau dans le fait que les artistes adoptent une approche collective, bricolée (*do-it-yourself*) de leur production. Sans aller chercher très loin, des artistes dadaïstes, surréalistes ou de Fluxus jusqu'à aujourd'hui, certains des événements les plus significatifs ont indéniablement été organisés par les artistes eux-mêmes.

dontstop

Coécrit avec Laurence Bossé, et publié à l'occasion de l'exposition *life/live* à l'Arc/musée d'Art moderne de la ville de Paris. *life/live*, éd. Laurence Bossé, Hans Ulrich Obrist, Aline Pujol, Lisbonne et Paris, Centro Cultural de Belém et musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1997.

Le musée est généralement le lieu approprié pour les expositions. Celles qui ont lieu « hors du musée » entretiennent une relation intense avec ce qui se passe « dans » le musée, et inversement. En fait, les différents lieux d'exposition se dynamisent les uns les autres, et l'exposition la plus modeste peut s'avérer tout aussi importante qu'un grand projet. Il devient donc nécessaire de dépasser cette séparation profondément ancrée entre lieux importants et lieux accessoires : la périphérie se fait alors centre.

Cette dialectique de l'exposition dans et hors du musée a fait émerger une multiplicité d'espaces, en expansion constante. Contrairement aux années 1960 et 1970, où la recherche d'autres formes et d'autres lieux d'exposition était toujours envisagée comme une activité antimuséale, l'objectif est désormais de quitter le musée et d'ouvrir des interstices au-delà du dogmatique « ou-ou » : exposition ou dissimulation, proche ou lointain, concentration ou distraction, fragment ou unité, original ou copie, affirmation ou négation, expansion ou approfondissement. Nous devons sans cesse naviguer entre exposition maximale et exposition en deçà des limites du visible.

Toute forme de contre-structure ou d'antimusée, une fois reconnue comme telle, se trouve tôt ou tard institutionnalisée. C'est la raison pour laquelle il est sans cesse nécessaire de dégelier les structures congelées et de remettre tout en jeu. Les stratégies mobiles remplacent les

recettes figées. Ou, pour reprendre les termes de Deleuze, « au milieu des choses, mais au centre de rien ».

Du fait de la multiplicité des formes d'exposition et de la pluralité de leurs lieux, j'ai distingué ici quelques-uns des différents niveaux de médiation :

1. Les structures nouvelles – spécifiquement créées pour des projets singuliers, comme le Nanomusée ou le musée Robert Walser.

Le musée comme promenade, la promenade comme musée : l'œuvre de Robert Walser irradie d'une atmosphère de peu et de quelconque, où l'attention portée aux choses insignifiantes va de pair avec l'observation de détails banals, et pourtant impénétrables, issus de citations de la littérature classique. Les textes de Walser travaillent constamment la rupture dans la linéarité du récit, si bien que l'absence d'intrigue suivie est perçue par le lecteur comme une absence d'action. Dans l'œuvre de Walser, le manque est une forme de participation ; il ouvre un certain nombre de chemins à l'interprétation. Paradoxalement, les diverses formes de déviation et de rupture vont de pair avec un impératif de production de liens entre des fragments qui n'ont *a priori* rien à voir les uns avec les autres. En l'absence de point de vue stable, il ne reste que fragments et détails. Dès ses débuts, le regard de Walser a été lié à celui du promeneur, à celui qui éprouve le présent comme une stratification simultanée du temps. (Dans *Zeit ohne Kronos*, Massimo Cacciari définit cette présence comme un système complexe de détails, de singularités irréductibles.)

Le vocabulaire d'avant-garde, avec ses connotations militaires, est passé de mode depuis les années 1960. Mais, faute de modèle explicatif plus approprié, on tend à en rester à cette simplification des choses et à définir l'histoire de l'art comme une histoire de progrès linéaire. Or, l'exposition prend toujours place dans le nouveau, où passé, présent et futur convergent. Hakim Bey parle d'« immédiatisme », et affirme que le jeu est l'expérience la plus immédiate et la plus directe de toutes. La promenade, aussi, est une forme d'expérience très immédiate. Serge Daney décrit ainsi la perception du promeneur :

Comme je n'aime pas beaucoup les morceaux de bravoure, j'ai toujours besoin du passage de l'un à l'autre. Et je suis content d'en être via mon corps et à travers cette expérience de la marche, le passeur : passer d'un plan nul à un autre qui restera. Fellini est grand dans la mesure où il ne filme jamais un morceau de bravoure sans montrer le plan d'avant et celui d'après [...] – il pense ses films selon une logique de promeneur. [...] Un marcheur est celui qui accepte cette idée que le spectacle est toujours déjà commencé. [...] Ce sentiment de peu d'existence est tellement fort, dans l'expérience du voyageur-draqueur-promeneur, que ça le protège. Sentiment souvent très léger, dont les écrivains ont plutôt mieux parlé – voir Robert Walser, ou Rimbaud.

La séquence des images détermine la mémoire visuelle du promeneur/visiteur du musée. Dans les années 1960, Marcel Broodthaers définissait l'exposition comme une séquence cinématographique d'images et d'objets, et relativisait ainsi la place de l'objet individuel, (re)contextualisé en permanence. Dans le cadre de son musée d'Art moderne, département des Aigles, Broodthaers parlait : (a) d'une parodie artistique des événements politiques et (b) d'une parodie politique simultanée des événements artistiques – impliquant que le musée non officiel, fictif, avait l'avantage de pouvoir incarner à la fois (a) et (b).

2. Les expositions dans un cadre quotidien, durant lesquelles la vie continue : dans *Kitchen Exhibition* ou dans l'exposition que j'ai organisée dans une chambre d'hôtel, la séparation entre art et vie se trouve momentanément dépassée.

Durant l'été 1993, j'ai transformé la chambre 763 de l'hôtel Carlton, à Paris, en espace d'exposition. Un espace en évolution : contrairement à ce qui se passe dans une exposition statique, immuable une fois passé le vernissage, de nouvelles œuvres étaient constamment ajoutées et, parfois, les artistes remplaçaient par d'autres des éléments exposés au début.

Cette exposition dans une petite pièce s'efforçait de créer la grande exposition la plus petite possible. Elle tentait également de réaliser toutes les fonctions possibles d'un organisateur d'exposition, à savoir qu'à la liste des fonctions du commissaire que Harald Szeemann a dressée

– « administrateur, amateur sensible, auteur de préfaces, libraire, manager et comptable, animateur, conservateur, financier et diplomate » –, il fallait ajouter celles de garde, de guide d'exposition, d'attaché de presse et de transporteur. Tout comme l'exposition dans la cuisine, elle resta privée et clandestine les deux premières semaines, les seuls visiteurs étant des amis et des connaissances. A partir de la troisième semaine cependant, l'intimité disparut peu à peu. Le lieu intime se fit public, si bien qu'à la fin de l'exposition, il y avait jusqu'à 250 visiteurs par jour.

Comme partie de l'exposition dans la chambre d'hôtel, le quatre-vingtième anniversaire de l'*Armory Show* fut célébré en tant qu'exposition interactive dans une « boîte » appelée l'« Armoire Show* ». Les visiteurs étaient invités à regarder et essayer les vêtements créés par les artistes.

3. L'infiltration de structures et institutions existantes, qui ne sont pas spécifiquement conçues pour les expositions d'art contemporain, de sorte que l'exposition crée une situation hétérogène dans laquelle diverses pratiques et formes de présentation peuvent se mêler.

Dans ce cas, l'exposition est généralement un complément, une extension, et aussi un élément disruptif qui peut impliquer la remise en question d'une forme de présentation existante, mais sans la rendre visible. Il est essentiel que la disposition existante ne soit pas annulée, mais plutôt étendue : la réalité de la présentation de la collection permanente et la réalité de l'exposition temporaire existent dans une relation symbiotique. L'exposition d'art contemporain *Cloaca Maxima*, qui s'est déroulée au Museum des Stadtentwässerung de Zurich, en est un exemple.

4. Les expositions dans un cadre dédié à l'art contemporain. Phrase clé : la mutation des structures existantes.

La série d'expositions *Migrateurs* s'efforçait de créer une plate-forme mobile au sein d'une grande institution. En un dialogue intense avec le musée, les artistes pouvaient décider où et sous quelle forme intervenir. L'essentiel était que le lieu de l'intervention ne soit pas déterminé d'avance, afin que les artistes restent libres d'intervenir où ils le souhaitent.

Délivrées de la pression habituelle due à la nécessité d'occuper des

milliers de mètres carrés d'espace, les expositions *Migrateurs* étaient une sorte de laboratoire public, qui permettait de tester les œuvres. Rirkrit Tirvanija, par exemple, avait installé une kitchenette ; Douglas Gordon, une pièce textuelle : « Dès lors que vous lirez ce texte, jusqu'à temps que vous rencontriez une personne aux yeux bleus/bruns/verts », à la fois en guise de dessin mural et de message enregistré sur les téléphones du musée. Felix Gonzalez-Torres avait disposé des bouquets de fleurs dans les bureaux du musée et accroché un panneau d'affichage dans l'entrée.

La plupart des œuvres exposées dans *Take Me (I'm Yours)* [« Prends-moi (je suis à toi) »] à la Serpentine Gallery de Londres invitaient les visiteurs à une participation active. Certaines œuvres n'étaient achevées qu'au moyen de cette interaction ; d'autres pouvaient être testées, touchées, voire transformées par celle-ci. Une partie de l'exposition pouvait être emportée, conférant aux spectateurs un rôle actif dans la dissémination des œuvres.

5. Les expositions mobiles, coupées de tout lieu spécifique.

do it est une exposition sans début ni fin. En 1919, Marcel Duchamp envoyait d'Argentine à ses sœurs parisiennes les instructions pour la réalisation du « ready-made malheureux ». D'autres traces de son intérêt pour les instructions présidant à l'action apparaissent dans ses notes, où, sous le titre « Spéculations », on trouve des instructions comme « Faire un tableau ou une sculpture comme on enroule une bobine de film-cinéma » ou « Acheter un dictionnaire et barrer les mots à barrer ». Duchamp soulignait : « Les notes ont toutes quelque chose en commun : elles sont toujours écrites à l'infinitif. » Par cette forme infinitive, Duchamp crée une stratégie parallèle aux ready-mades. Toute notion de goût de l'artiste est prohibée. Ainsi, les ready-mades demeurent à l'infinitif, contrairement aux ready-mades liés aux objets, pris dans le présent, et qui vieillissent. Dans l'infinitif, l'œuvre trouve au contraire un lieu où sans cesse revenir.

Comme chez John Cage – dont les partitions musicales se font instructions, ouvertes à des interprétations multiples – l'œuvre d'art est constamment reproduite au cours de son exécution.

Fondé par Josef Ortner et Kathrin Messner, le museum in progress

est une plate-forme mobile d'expositions qui se déroulent dans la presse, à la télévision ou sur internet. Chaque fois, les artistes plongent dans chaque médium, créant une réalité d'exposition au cœur du médium de masse. Le museum in progress travaille en coopération avec le ministère fédéral de l'Education et de la Culture et avec le quotidien autrichien *Der Standard*, qui fournit aux artistes des espaces de manière régulière. En plus des projets individuels dans la presse (Nancy Spero fut ainsi invitée à dessiner une série de six doubles pages), de plus grandes expositions thématiques, comme *Vital Use*, ont été mises en place. *Vital Use* partait du constat que de plus en plus d'artistes se sentent déçus par les structures de production et de diffusion existantes et cherchent donc à créer leurs propres structures vitales. Contrairement aux entreprises d'artistes fictives de la fin des années 1980 qui s'intéressaient essentiellement à la fiction de leur propre logos, des artistes-entrepreneurs comme Andrea Zittel ou Fabrice Hybert recréent des contextes et des situations relevant de la vraie vie.

Un autre exemple d'exposition mobile est *Cieli ad alta quota*, l'exposition d'Alighiero e Boetti réalisée à bord des vols Austrian Airlines, qui est également un projet que j'ai monté avec le museum in progress. Boetti a conçu six différents puzzles d'avion, dont le format correspondait aux tablettes rabattables qui se trouvent à bord des avions. Les puzzles ont été distribués gratuitement pendant un an.

6. Art et Science.

Au-delà de cette typologie fragmentaire, les expositions peuvent être une simple occasion de communiquer et sont alors prises à leur tour dans d'innombrables possibilités annexes de communiquer. *Uccelli/Birds* est un projet sur les convergences entre art et science, grâce auquel des artistes et des scientifiques se sont rencontrés à Paliano, près de Rome, en mai 1996.

dontstop

Publié sous le titre « Delta X », dans *Delta X : Der Kurator als Katalysator*, Regensburg, Lindinger + Schmid, 1996.

Un café dans la cuisine

Ma première exposition en tant que commissaire, en 1991, s'intitulait *Kitchen Exhibition* (« Exposition de cuisine »). L'idée était d'organiser une exposition dans un cadre tout sauf remarquable. Au début des années 1990, beaucoup d'artistes se sentaient limités par les possibilités offertes par les musées et les galeries et voulaient revisiter la possibilité d'expositions dans d'autres cadres, d'autres contextes – pratique fréquente et répandue dans les années 1960 et 1970. Je crois que *Kitchen Exhibition* précisait cette nécessité du point de vue de différentes générations, en termes de répétition et de différence.

L'exposition s'est déroulée dans un espace intermédiaire, et la cuisine a continué à fonctionner. Ce n'était pas une exposition d'art dans une cuisine, non : l'art se manifestait dans l'entre-deux. Depuis cet événement, les expositions que j'ai organisées ont toujours suivi ce même principe : engager un dialogue avec les artistes, afin de déterminer la nécessité d'une exposition, que ce soit dans un lieu inhabituel ou au musée.

Prenez, par exemple, l'exposition montée à la Nietzsche Haus, dans les montagnes suisses où Nietzsche a écrit *Zarathoustra* et plusieurs autres livres. Le paysage de la région, l'Engadine, est hybride : mélange de sud et de nord, de lumière scandinave et de lumière méditerranéenne – des artistes et des écrivains du monde entier ont été attirés par la qualité singulière de l'air et de la lumière de la région. L'idée était de montrer

les photographies de Gerhard Richter dans la Nietzsche Haus – qui n’est pas un musée d’art classique, mais plutôt un musée philosophique. J’ai aussi organisé des expositions dans le musée d’un monastère, dans un musée des égouts, etc.

Je crois que la fonction principale de l’exposition est de mettre en question la routine, l’habitus. La routine est la mort de l’exposition, et je suis totalement convaincu que nous devons remettre à plat la nécessité de chaque nouvelle exposition. Parfois, le musée d’art contemporain est le lieu approprié. Je ne dis pas qu’il faut sortir du musée ; je ne suis pas contre le musée, mais j’aime toujours et encore à le remettre en question. Le musée est une possibilité parmi beaucoup d’autres possibilités. Marcel Broodthaers disait : « Le musée est une vérité, entourée d’autres vérités qui valent la peine d’être explorées. »

Si donc l’art s’installe dans le musée d’art contemporain (où on l’attend), qu’est-ce que cela signifie ? Il ne devrait pas être question d’occupation de l’espace pour une exposition, mais de nécessités et d’urgences. *Migrateurs* est un projet que j’organise régulièrement au musée d’Art moderne de la ville de Paris. C’est une série d’environ vingt expositions, qui, jusqu’à présent, ont migré d’un bout à l’autre du musée. « Migrateur » est le mot qui qualifie les oiseaux qui voyagent et l’idée est que l’exposition n’a pas de lieu défini au sein du bâtiment. Ainsi, lors de son exposition en 1993, Douglas Gordon choisit de définir sa pièce comme une multiplicité de formes d’apparition différentes d’une même chose. En 1994, à l’entrée du musée – l’endroit le plus public de tout le musée –, Felix Gonzalez-Torres installait un panneau d’affichage présentant les destinations et dates historiques d’Austrian Airlines, faisant un lien entre l’histoire de la compagnie aérienne et notre expérience personnelle du voyage. Bien sûr, certains venaient voir l’exposition Chagall, d’autres venaient à la cafétéria ou à la librairie ; le public n’était pas seulement là pour voir de l’art contemporain. Gonzalez-Torres réalisa d’ailleurs une pièce clandestine, réservée au personnel des bureaux. Un jour, il acheta un bouquet de fleurs et commença à l’arranger (à la manière de l’ikebana) en plusieurs bouquets différents pour chacun des bureaux. L’exposition s’attachait à l’éphémère en art, à l’opposé du panneau d’affichage très public

– en même temps, elle touchait au fait que l’art éphémère était sur le point de disparaître.

Cette idée d’un art contextuel – peut-être le musée change-t-il quand les gens ont des fleurs sur leur bureau ? –, cette manière de travailler de manière contextuelle rappelle Michael Asher démolissant les murs d’une galerie. En même temps, le geste de Gonzalez-Torres est complètement différent, beaucoup plus joueur et insidieux – et sans doute moins dogmatique que celui de son prédécesseur.

J’ai exploré d’autres possibilités d’organisation d’expositions, comme par exemple l’exposition mobile, dépourvue de tout lieu spécifique. Mais, je continue à organiser des expositions dans le cadre du musée. Récemment, j’ai organisé une exposition avec Laurence Bossé au musée d’Art moderne de la ville de Paris, une exposition sur l’art britannique des années 1990. Le principe de l’exposition était de considérer le dynamisme de la scène artistique britannique dans les années 1990, tout en créant un dialogue entre ces villes jumelles que sont Londres et Paris. Car, malgré le tunnel qui raccorde les deux villes, il n’y a pratiquement pas d’échanges entre elles – la barrière psychologique est énorme.

On peut avoir des informations sur des milliers d’expériences d’artistes, sans que cela signifie que les gens en sachent plus. Il y a une différence fondamentale entre information et savoir, et je crois que l’art implique encore l’échange et le dialogue. Douglas Gordon a dit un jour que l’objet ne fait sens que s’il amorce un dialogue. Cette idée est tout à fait significative de l’art des années 1990, un art qui encourage les relations. Voilà pourquoi nous avons, plus que jamais, besoin d’art. Il est nécessaire d’avoir des centres, où les gens puissent se rencontrer et où l’échange d’idées se produise.

Il est intéressant de voir que, dans les années 1980, l’hémisphère occidental s’était concentré sur un petit nombre de centres artistiques – Cologne, New York, Londres. Tout se passait là. Il existe aujourd’hui un nombre beaucoup plus important de centres dynamiques, une vingtaine en Europe et une vingtaine en Asie. Les grandes villes asiatiques deviennent d’intéressantes capitales artistiques, et chaque centre est entouré de nombreux autres centres notables. Pour la première fois

durant ce siècle, la quête du centre absolu apparaît superflue. C'est pourquoi cette multiplication des centres constituait une des questions de l'exposition britannique que nous montions. Nous ne voulions pas nous concentrer uniquement sur Londres, mais aussi sur les autres centres au Royaume-Uni, comme Liverpool ou Glasgow. Ce qui se passe à Glasgow est un vrai miracle. La génération de Christine Borland et de Douglas Gordon a créé une conjoncture dynamique, en quelques années seulement. Glasgow manifeste clairement ce qui différencie radicalement les années 1990 des années 1980. Il y avait très peu de dialogue dans les années 1980. Les artistes ne vous envoyaient jamais vers les autres ateliers. Je travaille toujours avec cette idée d'un dialogue permanent. Nous avons visité une quantité incroyable d'ateliers. Et nous nous sommes aperçus que les artistes ne croyaient plus tellement aux « expositions collectives de jeunes artistes ». Il est toujours intéressant de mélanger les générations au sein d'une exposition collective, de ne pas avoir que des jeunes artistes. Le dialogue transgénérationnel est très important. L'âge n'est pas absolu ; il est relatif. Gustav Metzger, par exemple, est aujourd'hui septuagénaire, mais c'est toujours un jeune artiste. Il travaille sur l'interactivité, sur les monuments écologiques et a une grande influence sur les jeunes artistes.

Un autre point central de cette exposition était de ne pas se contenter d'une exposition d'objets d'art contemporain, mais d'avoir au contraire une exposition plus large, des situations plus larges, des plateformes multiples et des processus, des éléments *in progress*. Donc d'un côté, il y a les pièces individuelles, mais de l'autre il y a aussi ces espaces collectifs, les espaces gérés par les artistes. C'est un élément essentiel de la situation actuelle. Les artistes ne se contentent pas d'attendre que le musée vienne frapper à leur porte pour les inviter à participer à une exposition ; ils prennent les choses en main. Ils s'exposent, ils font leurs propres sites web, leurs propres galeries. Beaucoup d'expositions ont été organisées par les artistes : Courbet et Manet, Duchamp, les artistes dadaïstes à Berlin, pour ne citer qu'eux.

Nous avons également invité vingt magazines à présenter leurs numéros les plus récents. Il y avait un salon vidéo, créé par Angela

Bulloch dans *La Fée Electricité*, l'espace Raoul Dufy, où nous avons montré des vidéos de Gilbert & George, Leigh Bowery, Christina Mackie, Hilary Lloyd, Sarah Lucas, Richard Wentworth et Steven Pippin.

Leigh Bowery est au croisement de différents univers – le monde du clubbing, le monde de l'art, le monde de la mode, le monde de la musique. Il a influencé des stylistes comme Lacroix, des musiciens comme Boy George, et bien d'autres. Leigh Bowery est un personnage de l'entre-deux extrêmement intéressant, une figure très influente des années 1990.

Gilbert & George sont des héros pour beaucoup de jeunes artistes des années 1990. Leur volonté de franchir l'étroite frontière du petit monde de l'art, d'aller au-delà du monde du musée ou de la galerie, est très importante. L'art pour tous.

La notion de commissaire doit être redéfinie en permanence. Je ne crois vraiment pas à cette explosion, dans les années 1980, de l'idée du « commissaire créateur ». Je crois que le commissaire idéal est un catalyseur, son rôle n'est pas d'imaginer des expositions inouïes. Le pire scénario est celui où un commissaire s'invente une scène et y dispose toutes les œuvres pour illustrer ses grandes idées. Les idées des commissaires ne sont pas très intéressantes. Les commissaires aident les artistes. Comme le disait Félix Fénéon, célèbre critique d'art français et commissaire du début du vingtième siècle : « Le critique d'art et les organisateurs d'exposition sont des intermédiaires publics. » Je crois que c'est la fonction principale du commissaire. Par ailleurs, le commissaire devrait également être un producteur ne se contentant pas d'exposer des œuvres, mais de trouver les moyens de les produire et de conduire des recherches sur l'artiste.

Cette notion de catalyseur est donc très importante, et il y a de nombreux exemples de tels catalyseurs en Europe au début du vingtième siècle. Harry Graf Kessler, par exemple, est une figure qui a favorisé les échanges entre design, art, architecture, de même que le dialogue entre les gens. Créateur de convergences, il n'a pas seulement initié des rencontres au sein d'un milieu artistique spécialisé, mais également rassemblé des gens de contextes différents. Je crois qu'il est important qu'à la fin de ce millénaire, différentes disciplines dialoguent à nouveau ensemble.

Ce qui nous amène à une autre notion centrale des années 1990 : la question de la collaboration. Beaucoup d'artistes sont demandeurs de situations de collaboration et peu importe que les équipes soient éparpillées, changeantes, improvisées. Cette notion de collaboration peut aussi fonctionner avec d'autres disciplines. Je n'organise pas seulement des expositions, j'essaie de travailler à des projets de recherche qui impliquent à la fois des scientifiques et des artistes.

« L'interactivité » est un autre terme accrocheur des années 1990. Aujourd'hui plus que jamais, les gens parlent d'interaction, d'interactivité dans le multimédia, dans les jeux vidéo, etc. Mais pourquoi les artistes travaillent-ils sur l'interaction en ce moment ? Je crois que cela a à voir avec le fait que la plupart des interactions sont manufacturées. Je veux dire que les amateurs de jeux vidéo jouent passivement dans le cadre de règles définies par l'industrie qui a conçu et distribué les jeux. Au contraire, beaucoup d'artistes développent des sites web interactifs, où les interactions sont ouvertes. L'œuvre d'art sert de déclencheur, et l'utilisateur doit en trouver la fonction, ou ce qu'il ou elle peut en faire (un peu à l'image de *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari). La plupart du temps, le mode d'emploi n'est pas donné *a priori*, et s'il est donné, il reste ouvert ; c'est un outil qui – et c'est essentiel – n'est parfois pas un modèle applicable. Comme un système interactif auquel on est invité à participer, mais où les règles ne sont pas tout à fait claires : il vous faut trouver vous-même les règles. *Testoo* de Fabrice Hybert en est un bon exemple – une situation expérimentale mise en place avec l'université de Lunenburg, où les visiteurs sont amenés à tester des prototypes à usage multiple explorant différents modèles de vie. Les modes d'interaction passive sont si présents aujourd'hui qu'il est précieux que les artistes appellent à rompre avec cette indifférence létale.

dontstop

La version originale de ce texte a été publiée sous le titre « Coffee Break Talk », dans *Let's Talk About Art*, éd. Nobuo Nakamura et Akiko Miyake, Kitakyushu et Kyoto, CCA Kitakyushu et Korinsha Press, 1996.

Cities on the Move, mouvement

Une conférence peut en cacher une autre. La mienne ressemble un peu à une « matriochka » russe, ces poupées imbriquées les unes dans les autres. Je veux dire par là que je vais faire plusieurs conférences dans ma conférence. Je parlerai d'abord des « Villes en mouvement », et pas seulement de l'exposition que le commissaire et critique d'art chinois Hou Hanru et moi avons organisée – ni de l'art même –, mais plutôt des recherches. Cette conférence concernant l'urbanisme, j'ai pensé qu'il serait plus intéressant de parler des recherches urbanistiques que Hou Hanru et moi avons poursuivies en Asie dans les années 1990, alors que nous envisageons la ville comme une sorte de laboratoire.

Par ailleurs, une conférence dans la conférence parlera de Cedric Price, ce grand architecte urbaniste visionnaire, qui a ouvert son agence à Londres en 1960. Il vient juste de fêter, il y a quelques jours, le quarantième anniversaire de son agence. Envisager le travail de Cedric Price dans un contexte contemporain est, je l'espère, une forme dynamique de mémoire, une forme non nostalgique de souvenir. Il semble qu'il y ait une sorte d'amnésie concernant certaines formes expérimentales d'urbanisme des années 1960 – des formes qui s'attachent souvent à des solutions non permanentes, à la durée de vie limitée des buildings et à celle même des villes. Cedric Price a souvent fait référence à Angkor Wat, et au fait qu'une ville peut mourir. Je pense ici à la possibilité d'envisager