

Extrait du catalogue **KENDELL GEERS, MACRO**, édition Electa, 2004
Traduit de l'anglais par Bénédicte Delay

DISCUSSION ENTRE KENDELL GEERS, DANIEL BUREN ET NICOLAS BOURRIAUD

NB : Kendell, quelle est ta relation avec Daniel Buren et pourquoi as-tu voulu prendre part à cette discussion?

KG : Une de mes premières oeuvres importantes consistait en une idée infiniment abstraite et par ailleurs, absolument non-physique, en ce sens qu'elle ne pouvait être réduite en un objet. En 1993, juste après la Biennale de Venise, j'ai changé ma date de naissance pour mai 1968. C'était en référence aux défis politiques qui ont eu lieu à Prague, Mexico et San Francisco ce mois-là, et particulièrement, les conséquences des soulèvements à Paris. En même temps, il y avait également des manifestations à Venise contre l'apartheid et la participation de l'Afrique du Sud à la Biennale. C'était la dernière année que l'Afrique du Sud fut invitée à la Biennale jusqu'en 1993. Ainsi, cette date a effectivement marqué le début du boycott culturel, surtout dans les arts plastiques. C'était aussi le mois de la disparition de Marcel Duchamp. En changeant la date de l'événement le plus fondamental de ma vie, j'essayais d'articuler l'idée que nous sommes bien plus que la somme de nos jours, que des événements sur lesquels nous n'avons aucune prise peuvent nous influencer et nous transformer peut-être plus radicalement que nos liens familiaux. J'essayais de localiser mes origines dans un espace psychologique, politique, philosophique et esthétique particulier qui n'avait rien à voir avec mes parents biologiques ou mon hérédité culturelle. Je me suis toujours intéressé à l'esprit de mai 68, à l'idée d'être subversif, à une conception utopique de l'art. Je me souviens d'images datant de mai 68 où les proclamations du Situationnisme international et les raies de Daniel Buren étaient juxtaposées sur les mêmes panneaux d'affichage. Pour moi, cela a représenté un moment historique très fort pendant lequel l'art pouvait opérer intelligemment dans un contexte social; où l'art était politique mais fonctionnait aussi en tant qu'art. Dans ce sens, Daniel Buren a beaucoup influencé ma façon de penser, de même que les Situationnistes.

NB : Et Daniel, qu'est-ce qui t'intéresse dans le travail de Kendell?

DB : En l'écoutant parler, je me suis senti soudain beaucoup plus vieux qu'avant - ou c'est peut-être Kendell qui est beaucoup plus jeune que je ne le pensais! Je me rappelle la première fois où nous nous sommes rencontrés, lors d'une excursion en car, au Japon. C'était une bonne occasion pour échanger des idées et d'après ce que j'ai vu par la suite de son travail, je pense qu'il traite de sujets qui m'intéressent beaucoup. J'ai quelques questions, pas sur le fait d'être un artiste, mais par rapport aux diverses manières dont l'œuvre d'art peut exister ou fonctionner. Il y a donc une double curiosité. L'art touche quelque chose de très sensible et difficile lorsqu'on y introduit des problèmes politiques ou sociologiques, pas en termes de problèmes sociologiques mais par rapport au champ artistique et à la façon dont une telle investigation peut être esthétiquement formulée. La difficulté que cela me pose est assez personnelle mais elle soulève immédiatement toutes sortes de questions sur la position de ceux qui confrontent directement ces problèmes par l'intermédiaire d'objets. Ceci nous ramène automatiquement vers quelque chose qui, pour moi, doit être extrêmement concret. C'est ce que sont ces objets, car on ne traite pas seulement de l'aspect théorique. Mais j'aurai peut-être l'occasion de développer cela plus clairement au cours de cette discussion.

NB : Je me souviens d'un texte que tu as écrit, Daniel, dans lequel tu disais que la première chose dont on doit traiter en art, c'est de l'architecture. Tu considérais ceci, d'un côté, du point de vue du bâtiment et de l'autre, en termes de contexte. Bien sûr, l'artiste ne vient pas de la Lune et marche, soudain, dans un espace idéalisé. Ce dont on traite n'est pas apolitique et pas non plus une réalité asociale. Mais il y a deux façons différentes de refuser cette position idéaliste, deux réponses différentes à la notion de contexte.

DB : Il ne faut pas oublier qu'à l'époque où j'ai commencé à faire ces commentaires ou à écrire ces textes, les musées et les galeries dans lesquels j'exposais étaient des espaces très idéalistes. Je pense que ces espaces sont encore idéalistes de nos jours mais beaucoup moins qu'avant. Aujourd'hui, on doit faire plus attention car on ne peut plus faire tout ce qu'on veut dans ces espaces. L'idéalisme est toujours là mais pas autant qu'il y a 35 ans.

KG : Je pense que tout est possible aujourd'hui - et c'est peut-être là la différence entre nos sensibilités et nos approches de l'art à des époques différentes. On peut faire absolument ce qu'on veut mais je ne considère pas les espaces du musée ou de la galerie (et à mon avis, ils sont interchangeables de nos jours) comme étant le moins du monde idéalistes. Je les vois comme étant économiques. C'est fondamental.

DB : J'essayais de dire que l'esprit qui dominait dans les musées à l'époque était ce sens d'idéalisme qui permettait de faire plus ou moins ce qu'on voulait. Ce n'est certainement plus le cas aujourd'hui.

NB : C'est un point de vue personnel, mais je pense sincèrement que la génération des années 60, comme toi ou Michael Asher ou John Knight, considérez l'espace de la galerie et du musée comme une métaphore de la société. Je pense que la génération qui a émergé dans les années 90 ne considère pas l'espace artistique comme une métaphore ou un symbole de la société, mais comme une partie de la société, complètement intégrée dans le système - exactement comme une boulangerie fait partie de la ville. Je suis d'accord pour dire que l'idéalisme était auparavant beaucoup plus fort.

DB : En fait, je n'ai jamais accepté de voir l'espace artistique comme une métaphore. Il était généralement perçu comme une métaphore de quelque chose, peut-être d'une position idéale, d'une œuvre d'art idéale. À cette époque en particulier, je pensais qu'il était à la fois très important et nécessaire de montrer que le musée ou la galerie faisait partie de la société au même titre que le reste parce que c'était loin d'être la perception générale. Personne ne pensait à l'enveloppe, à l'architecture, qui était réelle, qui était toujours présente mais que personne ne mentionnait lors des discussions. Que signifie cette enveloppe? Signifie-t-elle quelque chose ou pas pour le monde? Telle que la position métaphorique du musée comme un tout. Est-ce que les personnes qui montent une exposition ont une influence sur l'espace, même si elles ne font qu'accrocher des peintures aux murs? J'avais certainement tendance à critiquer et, d'une certaine façon, à démontrer que cet idéalisme était complètement erroné. Je suis d'accord avec Kendell que ce n'est plus le cas aujourd'hui, que cet idéalisme a été ébranlé et que l'aspect économique est devenu beaucoup plus important, beaucoup plus problématique.

NB : Kendell, ton travail s'attaque à un type d'idéalisme très différent de celui auquel Buren avait à faire à l'époque. Comment le caractériserais-tu?

KG : Le plus difficile pour moi, en tant qu'artiste, a été de négocier mon passage à travers un espace régi par l'économie et de créer mon propre langage. C'est une question très importante, à savoir que d'autres parlent à ta place ou que tu parles toi-même. Cela est parfois extrêmement frustrant car la première chose qu'une structure déterminée par l'économie cherche à faire si tu essaies de la remettre en question, c'est de t'«acheter». Une fois que cela est fait, elle te réduit tout simplement à un autre aspect de son économie. Naturellement, c'est une situation insoluble car on a besoin de cette économie dans une certaine mesure, pour survivre, pour faire des œuvres, pour trouver une voix. J'ai essayé, au fil des ans, de créer des œuvres d'art qui soient invendables, comme changer ma date de naissance, ou très difficiles, au niveau psychologique, émotionnel ou physique, à supporter au quotidien. La très réelle menace ou le danger physique que représente une œuvre d'art comportant une clôture électrique de 6000 volts, empêche sa réduction à une simple donnée

économique. On m'a proposé de nombreuses fois d'exposer cette œuvre en dehors de l'Afrique du Sud, mais sans le courant électrique, et la réponse a toujours été «non». C'est un peu ironique de refuser d'exposer une œuvre d'art qu'il ne faut pas toucher dans un musée sur la base qu'elle risque d'être touchée.

Il y a beaucoup de cet idéalisme dont parle Daniel dans mon travail, à cause du contexte dans lequel j'ai grandi. Elevé dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, j'ai lu des archives, des magazines et des livres d'histoire de l'art pour essayer d'apprendre ce qui se passait dans le reste du monde et j'étais très engagé dans cet instant, ce moment idéaliste. J'ai sauté les années 80 et toutes les choses néo-géo parce que cela ne me semblait pas applicable à l'Afrique du Sud. Dans le contexte de l'apartheid, la seule possibilité était d'être critique et idéaliste et de se servir de l'art comme d'un outil pour questionner les structures tant sociales qu'esthétiques. C'est dans cette optique que j'ai développé ma pratique.

Par ailleurs, j'appartiens à la génération qui a grandi en regardant MTV, *Dallas* et *Dynastie*, comme n'importe qui habitant à Paris ou ailleurs dans le monde. Depuis le tout début, j'ai essayé de faire se rejoindre ces deux choses et d'aborder les questions de valeurs et d'économie. Comment l'économie croise-t-elle l'art et comment échapper à un système basé sur la mode et qui assimile toute menace potentielle? Au plus le *status quo* est menacé, au plus vite on se retrouve assimilé à la dernière mode. Comment échapper à cela?

DB : Je pense que c'est une lutte sans fin et également l'une des plus difficiles qu'un artiste ait à mener - même s'il est conscient du problème, car je pense qu'il y a des artistes qui préfèrent se voir assimilés, à la mode. D'ailleurs, je pense que c'est ce que la majorité des artistes préféreraient. La plupart n'y voient pas d'inconvénient ou s'en moquent et puis il y a une poignée d'artistes qui y attachent de l'importance et qui essaient de résister, jusque dans leur propre production. C'est un des problèmes majeurs car on ne peut pas se permettre de disparaître ou de se laisser pousser au suicide, parce que c'est le sort que réserve la majorité des gens dans le système à ceux qui s'aventurent dans cette voie. Il faut continuer à travailler et à penser de façon critique et c'est toujours la chose la plus difficile.

NB : N'y a-t-il pas un paradoxe pour cette génération d'artistes et de conservateurs, y compris moi-même, qui, comme l'a dit Kendell, ont grandi en regardant MTV et qui essaient toujours de s'en libérer mais pour qui l'assimilation est complètement inévitable?

DB : C'est très difficile mais c'est révélateur d'une différence dans le temps, d'une différente réaction - une différence d'origines malgré que nous appartenions au même monde. Il y a les problèmes spécifiques du lieu de résidence et de travail mais il est important de réaliser que certains de nos buts sont vraiment identiques, même si l'on se bat avec des armes différentes. C'est intéressant de voir qu'avec le temps, cela devient de plus en plus difficile pour l'artiste mais de temps en temps, on voit émerger des intentions similaires dans le travail d'artistes plus jeunes. C'est une des choses que je perçois dans le travail de Kendell et cela me donne la force de dire que je n'avais peut-être pas complètement tort de penser comme je l'ai fait à ce moment-là. Je suppose que c'est l'enseignement d'une génération plus jeune. Je dois aussi traiter de choses qui, dans un sens, sont complètement antagonistes. Par exemple, Kendell insiste sur la nécessité de lutter contre le fait d'être assimilé sans quoi on perd le contrôle de sa propre production. C'est quelque chose que j'essaie de faire dans mon travail et je pense y réussir, du moins objectivement, avec l'idée d'œuvres spécifiquement conçues pour le lieu, etc. À quelques exceptions près des toutes premières années, cela signifie que si un collectionneur achète une pièce, dans quatre-vingt-dix pour cent des cas, la pièce ne peut pas être revendue. Non pas qu'il n'ait pas le droit de la revendre mais parce que cela est physiquement impossible. C'était ma façon de contourner le problème. Il est très difficile de spéculer financièrement avec ces œuvres. Quand tu produis des œuvres où tu fais tout ton possible pour qu'on ne puisse pas, physiquement parlant, les toucher, on dirait que c'est pour des raisons semblables. C'est également intéressant de comparer, non pas si l'une est meilleure que l'autre, mais l'obligation de participer à la création de l'œuvre après que celle-

ci ait été exposée ou vendue. Quelle est ta position, par exemple, lorsque tu réalises une œuvre qui est dangereuse pour autrui?

KG : La notion de danger joue un rôle très important dans la psychologie de beaucoup de ma production parce que c'est pour tenter de rendre le regardeur conscient et actif plutôt que passif. Ainsi, quand le regardeur entre dans une situation où il se sent fragilisé, il est dans une situation émotionnelle ou psychologique. Le danger est plus souvent imaginaire que réel. Lorsque l'on se sent fragile ou vulnérable, que ce soit au niveau physique ou émotionnel, on devient plus conscient de l'espace et de son propre corps. Pour l'exposition à Rome, il y a du verre cassé partout et si l'on court sans prendre garde à travers l'espace, on va se blesser mais là encore, on ne va pas courir, précisément parce que c'est dangereux et qu'on ne se sent pas en sécurité dans le bâtiment. On marche avec précaution et dans la désorientation et le sentiment de fragilité, on commence à prendre conscience de son système de valeur, de la façon dont on est construit au sein du langage ou d'une culture en particulier et dont on est défini par nos tabous. Ce qui est considéré violent ou dangereux dans une culture ne le sera pas dans une autre. Je travaille avec le danger, la violence, la transgression et le tabou parce que je crois que c'est la seule manière de confronter la constitution idéologique d'une personne. À la fin des années 60 il y a eu un débat global sur l'usage politique de la violence, avec la résistance passive d'individus comme Gandhi d'un côté et de l'autre, l'appel aux armes «à tout prix nécessaire» par des gens comme Nelson Mandela, Malcolm X et Frantz Fanon. Sur la base de mon expérience en Afrique du Sud, je pense que l'option passive ne marche pas, pas plus qu'elle n'a marché pour Gandhi. Il ne s'agit pas d'utiliser la violence en tant qu'image, ou même d'esthétiser la violence, car je suis totalement opposé à ce type de travail, mais d'une incarnation de la vraie violence.

NB : La société peut même s'approprier la violence - elle est fiable. Le système capitaliste est une machine d'assimilation d'une telle efficacité qu'on est en droit de se demander si cela vaut la peine d'essayer de ne pas être «récupéré». Y aurait-il un autre moyen de lutter contre le système?

KG : C'est ça le problème, la contradiction, alors j'essaie de créer des objets qui soient très difficiles à revendre, à transporter ou à placer dans un environnement domestique et jusque là, ça a marché. Ce n'est pas tellement possible de collectionner mon travail. Certaines de mes œuvres sont achetées mais après, les gens ne savent pas comment vivre avec. Ils ne savent pas comment transformer et digérer cette violence. Un jour viendra où elle sera digérée et j'espère ne plus être en vie pour ne pas le voir.

DB : Je suis d'accord que lorsque tu travailles consciemment avec certains aspects, tel que le danger potentiel de l'œuvre, tu en contrôles automatiquement la réception dans une certaine mesure. Je pense au travail de Joseph Beuys et comment, de son vivant, il avait accepté que ses gros coins de graisse soient remplacés par des imitations en plastique qui y ressemblaient parfaitement mais qui étaient fondamentalement l'inverse de ce qu'il disait essayer de faire. J'ai toujours pensé que si un artiste accepte une chose pareille de son vivant, accepte de détruire ce que je pensais être un point clé de la pièce - la dégradation, l'odeur, l'impossibilité de la conserver, alors tout le travail de l'artiste est compromis et ses idées détruites. Où existe l'œuvre d'art? Si ma lecture de l'œuvre était correcte et que celle-ci existait en dehors de l'esthétique, il s'agissait de ce truc en décomposition...Je pense que c'est une idée géniale de réaliser une œuvre qui se décompose mais quand un musée suggère d'employer la «chirurgie plastique» et fabrique une imitation qui y ressemble mais qui est complètement différente, je pense honnêtement que le projet a échoué. Car je sais que tant que tu es en vie, quand tu présentes une œuvre qui emploie le danger comme médium, et je sais que ce n'est pas le cas pour tout ton travail, cette œuvre restera en dehors du monde de l'art normal, sociable, à la mode et consommateur. Un morceau de verre cassé qui est dangereux restera toujours dangereux. À moins que tu fasses un compromis, on comprendra toujours qu'une telle œuvre doit exister dans un contexte spécifique, ton contexte. Tu as trouvé un moyen pour rendre très

difficile la transformation d'une œuvre en une commodité esthétique - mais alors, peut-être que la pièce ne sera jamais montrée ni acceptée en tant qu'œuvre d'art.

KG : Ce que je cherche à empêcher, ce n'est pas tant que mes œuvres soient vendues mais qu'elles soient récupérées par une mode et que mes idées soient réduites à leur forme matérielle et esthétique. Mon travail est à la fois une expression de construction et de destruction. Je ne cherche pas à défier le monde en général ; c'est le système de l'art que je cible. À partir du contexte de ce monde social très raréfié, je m'intéresse à la psychologie de la violence, du danger et du tabou. Il y a également quelques aspects plus poétiques dans mon travail mais, la plupart du temps, cette poésie est liée à l'expression d'une violence ou d'une transgression dans le domaine du langage verbal. Dans mon exposition *TerroRealismus* à Zurich il y avait une pièce en néon avec le mot «Danger» mais le D était cassé et vacillait, transformant sa lecture en «anger» («colère»). La même chose avec «Terror» («terreur») et «error» («erreur») ou «Border» («frontière») et «order» («ordre»). C'est au sujet de la psychologie des choses qui échappent à notre contrôle. Je suis attiré par les choses que l'art ne peut pas toucher : phénomènes extrêmes, états émotionnels; les choses qui sont censées demeurer en dehors du cube blanc de la galerie. Je tiens à tout prix à faire rentrer ces choses de la réalité dans le cube blanc, pareil à un chien après la chasse, comme une forme de contamination. C'est drôle comme chaque fois que je montre une œuvre avec du béton et du verre cassé, quelqu'un me dit que cela lui rappelle son enfance, comment cette technique était utilisée sur les murs pour des raisons de sécurité. Ça ne se fait plus depuis longtemps du fait que ce n'est plus guère efficace de nos jours. À part dans les galeries d'art, ça semble obsolète et c'est peut être ça le fond de l'histoire : se trouver dans une galerie d'art qui ne semble pas être l'endroit approprié fait toute la différence. La galerie d'art est précisément l'espace de la transgression dans lequel l'acte de violence est représenté et ça change tout. J'ai toujours dit que j'étais devenu artiste pour ne pas finir en prison et je ne parlais pas métaphoriquement. On peut faire ces choses-là en art et nulle part ailleurs; c'est intéressant.

NB : J'ai lu récemment un très bon livre sur l'art écrit par le sociologue français Pierre-Michel Menger : il écrit que le monde de l'art fonctionne exactement de la façon dont le capitalisme devrait fonctionner, en particulier son «système de travail par projet». Il est organisé comme un type de micro-système capitaliste en mutation qui pourrait jouer le rôle de modèle.

KG : Je conçois l'objet comme l'incarnation d'une structure idéologique. Que ce soit une bouteille cassée, un panneau de mise en garde ou une clôture, l'objet est la manifestation matérielle d'un système idéologique et particulièrement quand quelqu'un est prêt à l'exposer et que quelqu'un d'autre est prêt à l'acheter...

L'œuvre est en fait une sorte de rebut. Une bouteille cassée privée de sa valeur d'usage et vendue comme objet d'art est l'incarnation parfaite du système social qui a généré cet objet. Dans un sens, il est question du moment où le langage et les systèmes de valeur prennent corps. Je réfléchis sur les objets et sur la façon dont ils s'intègrent, ou pas, dans le monde social mais qui sont ensuite détournés vers le système de l'art, un système qui est par essence l'incarnation la plus pure de l'excès de capital.

NB : Il n'en demeure pas moins que l'art engagé ou subversif ne peut pas être apprécié du point de vue commercial parce que le capitalisme s'est révélé être la machine de récupération par excellence. Il a la capacité de tout récupérer y compris ce qui est invendable. Tout peut être transformé en marchandise, ainsi nous nous battons en vain. La manière dont la machine opère aujourd'hui en termes de mode implique qu'absolument tout peut être transformé en un objet ou un produit et mis à la vente. Mais il n'est pas possible de s'approprier psychologiquement la machine. Existe-t-il des choses qui ne soient pas compatibles avec la machine, comme un grain de sable? Est-ce que la bataille devra avoir lieu ailleurs?

KG : Je sais qu'une des choses auxquelles tu t'intéresses est l'idée de post-production. Pour la plupart de ma production et surtout les œuvres vidéo, j'ai plutôt tendance à voler les choses

qu'à les créer, en les arrachant à leur contexte et en les détournant. Quand je travaille avec une image existante ou un objet et que je le déplace, je ne considère pas cela comme du sampling dans un sens de disc-jockey ou même du plagiat comme chez les Situationnistes, mais comme du vol pur et simple. Il s'agit de voler des images de Hollywood, de CNN; de littéralement prendre des images et les retravailler, d'utiliser ma connaissance du monde des médias et de lui donner corps. Je ne fais pas de distinction entre les réalités à la télévision et celles en dehors, car les deux ont un effet sur nous et nous changent à mesure égale. J'essaie très consciemment de ne pas tant résister à cette économie des images qu'à faire revenir le processus de consommation à une cannibalisation des images. La question de copyright est très liée à ce que j'estime être mes droits de consommateur et le droit de digérer ou d'assimiler ce que l'on dévore.

DB : Mais en prenant une telle position et avec ce type de travail, tu te trouves complètement exclu de quasiment tout le domaine de l'art public.

KG : Absolument. C'est exact.

NB : Dans la dernière exposition que j'ai organisée, *Playlist*, il y avait une œuvre de Sam Durant qui utilisait délibérément une pièce de Robert Smithson du milieu des années 70. Ou prenons d'autres artistes qui «copient» le travail d'artistes plus âgés. Dans un sens, l'art est le dernier secteur dans lequel une chose pareille est possible. C'est un système avant tout plus libre; le monde de l'art n'a pas encore les mêmes problèmes de copyright mais ce qui est dommage, c'est qu'il en est peut-être ainsi par manque d'enjeux financiers...

DB : Je ne sais pas. Notre société, en tant que société capitaliste, peut accepter et acheter absolument n'importe quoi.

Mais en réalité, je pense que l'on voit beaucoup de choses qui sont complètement rejetées et le meilleur ou le pire de ces choses-là sont rejetés à jamais, ce qui fait qu'elles ne vont absolument nulle part. Je n'ai pas d'exemple qui me vienne à l'esprit mais je pense que la majorité des œuvres qui sont produites se voient rejetées. Certaines choses refont surface et il semble possible de finir par accepter certaines idées longtemps après qu'elles aient été rejetées. Ainsi, même lorsqu'une œuvre est rejetée, on n'est jamais sûr si c'est pour toujours, pour quelques décennies ou quelques siècles. Et à partir de là, je voudrais passer à quelque chose à laquelle je pense souvent et qui, pour moi, est l'un des aspects les plus tragiques de la production d'un artiste. Dès que la création d'une œuvre est directement liée à un événement ou une idée politique en particulier, on fait face à quelque chose dont je voudrais parler. Pensons à l'histoire d'artistes directement impliqués dans la représentation de situations politiques extrêmement fortes tels que Goya ou le Picasso de *Guernica*, pour citer deux exemples concrets. Ce qui se passe aujourd'hui, et ce qui était probablement le cas dès sa création, c'est que lorsqu'on se trouve debout, face à une telle œuvre, on comprend qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre et la force de l'œuvre devient, avec le temps, plus importante que la raison pour laquelle elle a été créée. Je ne doute pas que les artistes ont fait ces œuvres non seulement parce qu'ils étaient des artistes mais parce que c'était le meilleur moyen à leur disposition pour répondre à quelque chose qui leur était incompréhensible, à quelque chose politiquement insupportable. Mais quand tant d'autres artistes - et bien sûr, il y en a des floppées - abordent le même genre de thème, il est évident qu'ils n'ont pas le même talent. Ce qu'ils font possède la même qualité émotionnelle mais pas la force pour survivre au temps. Je ne vois pas trente-six solutions : ou tu fais un chef-d'œuvre et d'une façon ou d'une autre, ce chef-d'œuvre exprimera aussi une idée politique ou restera un symbole de paix, ou l'œuvre fonctionnera effectivement comme une forme de propagande et sera balayée à la fin de la grève ou de la guerre.

KG : Je pense que l'art est politique pas tellement dans la mesure où il exprime les sentiments ou l'opinion politique de son créateur mais dans la relation qui s'établit avec le regardeur. Le meilleur art politique exige une réaction de notre part, exige une prise de position bien plus

large que le sujet en question. Je m'intéresse à la manière dont l'histoire agit sur nous et comment, en tant qu'artistes, nous répondons à l'histoire. Quand je regarde les œuvres qui sont produites de nos jours, il y en a tellement qui écartent le passé de façon flagrante sans la moindre citation ou référence, sans être iconoclaste ni même un hommage. De nos jours, cela semble parfaitement naturel pour les artistes de s'arnaquer les uns les autres, de vivre aux crochets de l'histoire et de quasiment tout réduire à un style. On dirait qu'il n'y a pas d'honneur parmi les voleurs, tandis que les artistes violent et pillent les styles et les langages qui, dans leur contexte original étaient précis et importants, qu'ils les vident de tout leur contenu politique en les réduisant au décoratif.

NB : De fait, cette notion d'histoire permet de faire la différence entre les bons artistes et les mauvais. C'est bizarre mais les valeurs de la modernité et des avant-gardes et tout ce qui m'a intéressé depuis le début de ma vie consciente étaient, dans un sens, très éloignés de cela parce que c'était le présent qui était la préoccupation principale et la priorité. En art contemporain le présent est la valeur absolue mais le fait est que le présent est totalement déterminé par le passé. L'histoire et la façon de se souvenir du passé deviennent très importantes parce qu'on a besoin de les avoir d'abord en mémoire pour pouvoir les oublier. Si l'on regarde les artistes les plus intéressants, on se rend compte qu'ils travaillent toujours avec un sens de l'histoire. Mais il y a aussi ceux qui travaillent de manière amnésique et qui représentent la vaste majorité.

KG : Ça me rend fou. Je fais une œuvre en utilisant du ruban adhésif à chevrons - avec des bandes rouge et blanc - avec lequel j'enveloppe des objets historiques spécifiques et personne, à aucun moment, ne demande s'il y a un rapport avec Daniel Buren. Pour moi, c'est aussi évident qu'un néon qui clignote, mais personne n'y fait jamais allusion ce qui me rend fou parce qu'on prend grand soin au travail et aux références et que l'œuvre est perçue comme une matrice. Mais je suis un iconoclaste. Je déteste l'histoire, j'essaie de détruire l'histoire, mais en même temps, je connais l'histoire que j'essaie de détruire. Je ne copie pas Buren, je le cite, «tuant le père», disant que je suis un produit de l'histoire et que pour comprendre ma relation au présent, il est nécessaire de comprendre aussi son intersection avec le passé.

NB : Parmi la jeune génération d'artistes, il y en a beaucoup qui essaient d'être à la mode et qui sont parvenus à ce point où tout devient possible du moment que c'est à la mode.

DB : Ce qui me déplaît au sujet d'une partie du monde de l'art, ce qui est très personnel et pas tellement objectif, c'est cette confusion incroyable entre les mondes de la mode, de la musique pop et de l'art. Même dans les années 60 j'étais choqué par cette attitude. C'est une des choses que quelqu'un comme Bob Morris essayait de faire à la fin des années 60. Il faisait tout ce qu'il pouvait pour rester en vogue après avoir été un minimaliste inconditionnel. Par exemple, il faisait des posters de lui avec l'idée extrêmement naïve de rivaliser avec les Beatles - avec un autre monde où les choses étaient beaucoup plus populaires qu'elles ne le seraient jamais dans le domaine de l'art. Il me semble que de nos jours, beaucoup d'artistes rêvent d'être des pop stars, alors naturellement ils doivent faire des œuvres d'art comme cela : bruyantes, rapides, spectaculaires, comme de la publicité, rien que des choses que nous connaissons et qui sont en soi assez intéressantes. Là où ça ne marche pas, c'est parce que ces artistes ne veulent pas prendre les mêmes risques que les pop stars qui, pour la plupart, disparaissent au bout de cinq ans. Ils veulent ressembler à ces artistes qui continuent à être intéressants même à 60 ans. Je ne dis pas qu'il faudrait prendre les personnes âgées plus au sérieux mais quand on voit quelqu'un qui a produit une œuvre solide pendant 30 ou 40 ans, il ou elle inspire beaucoup plus de respect que quelqu'un qui n'a que 10 ans de production derrière lui. Et cela a toujours été quelque chose à prendre en considération, à savoir si la qualité du travail a été régulièrement bonne sur une durée de 40 ans.

NB : De façon générale, quel est le message de la dernière Documenta? Il y avait de part en part une compétition énorme entre les films et les documentaires, des vidéos sur les frontières indo-pakistanaïses, sur la vie en Albanie - des centaines d'exemples de ce type...

DB : Même pas à la hauteur d'un reportage dans *Paris-Match*!

NB : À vrai dire bien pire, et c'est ça le problème.

DB : On dirait que les artistes, de nos jours, cherchent à rivaliser avec les spectacles comme la musique, la télévision ou le cinéma et qu'ils rêvent d'être réalisateurs ou couturiers et cela est très dangereux.

NB : C'est très dangereux surtout pour ceux qui jouent avec le concept. Je pense qu'il peut même y avoir un avenir pour cela - cela pourrait évoluer en un nouveau phénomène culturel avec tous les risques et les conditions que cela implique. Ainsi, on oublie l'histoire de l'art telle qu'on la connaît aujourd'hui. On oublie le marché de l'art tel qu'il est aujourd'hui et on le transforme en un autre marché de l'art qui n'existe pas encore.

DB : Le supermarché?

NB : Oui, par exemple.

DB : Mais cela n'a rien à voir avec le fait de fabriquer 200 millions d'œuvres comme Andy Warhol, même si les gens font toujours référence à ça. Je pense que c'est complètement différent.

KG : J'ai une question pour Daniel, parce que c'est le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui et le monde dont je dois, en tant qu'artiste, prendre connaissance. Comme je l'ai dit, je vole souvent des images de CNN et MTV parce qu'elles font partie de mon horizon et qu'elles représentent un élément incontournable de ma réalité. Je voudrais revenir maintenant sur ces images de mai 68 quand Paris brûlait et que ces posters étaient placardés. J'aimerais savoir comment, en tant qu'artiste, tu as pu rester si concentré sur ton travail dans un contexte si explosif. Tu as su garder ta pureté et créer quelque chose qui, à mes yeux, survit à beaucoup d'images de la même période - et il y avait beaucoup d'images très puissantes. Tu étais dans ce monde, dans ce contexte, et tu en a tiré une très belle logique. Comment as-tu fait?

DB : Je ne sais pas si c'est une réponse mais j'avais commencé à travailler sur ce projet de posters à peu près 10 mois avant les événements de mai 68 et puis, au moment des manifestations, je suis devenu, comme beaucoup de gens, directement impliqué. Mais ce qui se passait dans le monde de l'art était également intéressant à voir. J'allais, par exemple, à une réunion à la Sorbonne avec des travailleurs et des universitaires et quelqu'un qui avait quelque chose à dire commençait : «Je suis un tel, travaillant...» mais l'audience répondait, «Tais-toi, ça nous est égal qui tu es, fais juste ton discours.» Tout le monde essayait de dire quelque chose. Et puis, j'allais à une réunion avec 500 artistes, toujours à la Sorbonne mais dans une autre pièce. Dès que tu commençais à parler sur ce qu'il fallait faire pour changer le musée, pour comprendre les priorités et pourquoi, en tant qu'artistes, on nous prenait toujours pour des cons, ils répondaient : «Mais qui es-tu? Qui es-tu?» Il y avait un type qui s'appelait Julio Le Parc et quand il parlait, il n'y avait pas un bruit dans la salle parce qu'à l'époque, il était un artiste important à Paris. Et puis le type à côté de lui essayait de dire quelque chose et tout le monde lui demandait : «Mais qui es-tu? » et personne ne l'écoutait parce qu'ils ne le connaissaient pas et donc, qu'ils se fichaient de ce qu'il pouvait bien penser.

NB : Donc, la vérité est que les artistes étaient les plus aliénés en mai 68.

DB : C'est un exemple de ce que j'ai vu de mes propres yeux et c'était absolument incroyable à quel point ce grand monde et ce petit monde de l'art étaient sur des planètes complètement différentes. Mais une fois que les choses se sont déclenchées, les artistes ont déclaré : «La ville nous appartient - on peut utiliser les murs, cet espace.» J'étais très frustré parce qu'il y avait déjà presque un an que je faisais cela et j'ai pensé que cela allait marquer la fin de mon projet, que je ne pouvais plus le faire. Je sais que l'on pourrait se dire que je voulais me démarquer en étant «original». Mais il ne s'agissait pas seulement de cela. C'était aussi parce que le sens de mon travail du moment aurait été considérablement appauvri du fait que tout un chacun placardait des posters ou des peintures de vaches et d'arbres, et même d'images abstraites, dans les rues de Paris. Si j'avais eu l'intention de commencer à faire ce travail et que mai 68 se soit passé avant que j'aie pu commencer, je ne l'aurais jamais fait. J'ai arrêté de le faire parce que c'était devenu une démarche à la mode, pratiquée par tout le monde. Et puis, sitôt que les artistes ont perdu intérêt dans les rues et qu'ils ont voulu montrer leurs œuvres dans des galeries ou des musées, j'ai recommencé.

KG : Ces œuvres étaient vraiment dans l'esprit de mai 68 et pourtant, elles ont survécu comme des œuvres à part entière. Je ne pense pas que ce soit fortuit; je pense qu'elles reflètent une intelligence du moment, et qu'elles l'ont même anticipé. C'est le chef-d'œuvre dont tu parlais. Mais la question, pour ma génération, est comment parvenir à tirer un sens de la logique de MTV ([,emti:'vi:]) - c'est-à-dire de «EMPTY V» (*V vide*) ou «Empty Vision» (*Vision vide*), où tout est possible et par conséquent, rien n'a d'importance? Le problème de nos jours, c'est qu'absolument tout est possible et que tout a la même valeur.

NB : Cela me rappelle une discussion que nous avons eue avant ton exposition *Sympathy for the Devil*, ici, au Palais de Tokyo ; tu m'avais dit que tu ressentais un vide, qu'il n'y avait plus de contenu ni de sens dans l'art et que tu voulais réactiver une signification en faisant marche arrière, en essayant de reconquérir ce que tu appelais «l'esprit de la Renaissance», si mes souvenirs sont exacts. Qu'as-tu fait à ce sujet? Est-ce que cela a été productif?

KG : Cette exposition avait lieu après une année où je n'avais rien produit. Étant donné ma propre crise personnelle et ma frustration avec le système de l'art, j'avais pris la décision d'arrêter de créer de nouvelles œuvres et au lieu, de lire et de réfléchir sur l'art, la vie, la politique, ainsi de suite. Je me suis penché sur le passé en essayant de comprendre pourquoi les artistes faisaient des œuvres et quelle était leur relation avec le monde dans lequel ils vivaient. Je suis devenu beaucoup plus intéressé par la Renaissance et la pré-Renaissance - à des gens comme Jan van Eyck, Lucas Cranach ou aux primitifs flamands, à Dante, Marlowe, Goethe et à Léonard de Vinci par dessus tout. J'ai regardé leur travail à travers le regard de grands occultistes comme Pappus, Agrippa, Bruno, Levi, *The Golden Dawn*, etc. J'étais attiré par la concentration de significations dans leur travail où rien n'était laissé au hasard, où, si l'on avait mis une fleur dans un coin de la peinture, elle avait une telle signification qu'elle changeait complètement la lecture de l'œuvre. Le fait que ce soit un lys, un iris ou une rose avait une grande importance; c'était puissant, c'était un symbole avec un sens profondément ancré. Ce n'était pas juste là pour faire joli. Je n'ai jamais vraiment parlé de cela en public mais c'est assez implicite dans mon travail. J'ai essayé de développer une logique qui fonctionne de façon similaire avec des symboles sociaux et culturels, des références à l'histoire, une matrice d'information. Dans un sens, une œuvre comme *l'Apprenti terroriste* représente un tournant dans ma carrière, d'un potentiel quasiment infini; un nouveau départ pour moi. Je dirais qu'une chose qui manque dangereusement dans l'art contemporain, c'est une spiritualité ou un système de croyance au-delà du matériel et du physique. Je me suis retenu de parler de cela car c'est assez facile d'interpréter de travers ce que je dis.

NB : Tu parles de spiritualité par opposition à une définition très cynique et vulgaire du matérialisme.

KG : Je veux dire un système de croyance. Quand je parle de spiritualité, c'est plutôt comme le concept du «sublime» chez Edmund Burke dans ce moment historique, une impression de vertige, une croyance en quelque chose au-delà du matérialisme physique du présent, un sentiment de peur peut-être, ou l'ivresse d'un changement radical. Bien que je ne sois pas un Chrétien et que je rejette complètement l'Église et d'ailleurs, toute forme de religion organisée, l'Église m'a beaucoup appris sur les émotions. C'est là que j'ai commencé à comprendre la peur, la culpabilité, la colère et tellement d'autres choses dont je ressentais un manque dans ma vie et dans l'art. Quand je vais au Louvre, je vois de la culpabilité, de la peur et de la colère dans les peintures; je vois de la douleur et de la souffrance, de la faim, des émeutes, des meurtres, de la destruction, des choses qui touchaient profondément les artistes et dans lesquelles ils croyaient comme l'amour et la mort. Quand je vais dans des musées d'art contemporain, je ne vois rien; juste des jolies couleurs, des vidéos stupides avec des jolies couleurs.

DB : Peut-être faut-il une génération d'artistes qui se battent pour quelque chose, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui.

KG : Pour être encore plus précis, c'était très important pour moi, à ce moment-là, de comprendre la force de l'image. Ayant grandi dans un monde saturé par les médias où nous sommes continuellement bombardés d'images, l'image perd son pouvoir sur nous et même le texte perd son sens. Puis au cours de ma recherche, j'ai découvert les cartes de tarot et me suis passionné pour le sujet. Il y a 78 cartes et chacune d'elles a ses propres images, ses propres couleurs, symboles, codes et significations. Mais ces images sont des images que l'on voit autour de soi chaque jour. Il y a une femme avec un lion, la justice, un homme pendu tête en bas, une tour en feu et ainsi de suite. Elles sont sur les façades de chaque vieil immeuble à Paris, Bruxelles ou Londres mais elles sont aussi à la télévision, aux actualités ou dans nos rêves. Les cartes de tarot sont devenues un moyen de comprendre la structure symbolique de l'imagination occidentale. C'est une véritable boîte de Pandore, parce qu'une fois qu'on la ouverte, on ne peut plus revenir en arrière. Je ne m'intéresse pas à utiliser les cartes pour lire dans l'avenir bien que cela reste une possibilité. Je m'intéresse bien plus au symbolisme des langages que nous avons perdus ou oubliés et à essayer de traduire ceci dans mon travail, dans ma pratique d'artiste contemporain. Il ne s'agit pas d'essayer de revenir en arrière dans le temps, vers la Renaissance en termes de logique de l'image, mais en termes de psychologie et de la structure de l'image par rapport au monde dans lequel elle voit le jour. Une tour en feu, par exemple, prend un tout autre sens après le 11 septembre. La violence dans mon travail est porteuse d'un sens radicalement différent selon qu'on le considère davantage comme une naissance par le feu que comme une déclaration anti-sociale.

NB : Certains thèmes sont récurrents. Tu dis : regardons encore l'histoire en face et débarrassons-nous du très étrange sentiment qu'il ne nous reste rien contre quoi lutter à cause de cette énorme puissance de récupération, cette force gigantesque avec laquelle le système assimile tout ce qui lui résiste. Il faut que nous reconstruisions le système de références d'une façon qui nous permette de lutter de nouveau contre quelque chose.

DB : Cela pourrait être intéressant comme moyen de se replacer dans une position de résistance.

NB : On peut illustrer cela très simplement. Pendant la Guerre Froide, la vie culturelle était beaucoup plus hiérarchique. Il existait une hiérarchie très nette entre les valeurs et les différents systèmes culturels. Il y avait une distinction importante entre «haute culture» et «basse culture». Et il y avait un besoin de déconstruction, d'une situation plus ouverte. Aujourd'hui, tout s'est effondré, non pas à cause de cette déconstruction analytique mais sous le poids des médias et de la culture collective. Ne devons-nous pas reconstruire un nouveau type de hiérarchie?

KG : Je vais vous donner un exemple d'une bizarrerie du présent vraiment surréelle. Dans les années 60 et certainement dans le passé, si on voulait lire sur la Kabbale, il fallait parler à un rabbin ou trouver un livre dans un magasin d'antiquités ou encore, devenir membre d'une organisation secrète. Aujourd'hui, si on écoute attentivement les dernières chansons de Madonna, on se rend compte que c'est de cela dont il est question. Tout s'est effondré sur un horizon sans relief et tout est sujet aux abus, de la Kabbale à Kylie Minogue, du pop-corn à l'alchimie, aux chewing-gums, peu importe.

DB : Et cela donne aux esprits les plus faibles l'occasion d'être réactionnaires.

NB : Il nous faut reconstruire quelque chose sur cet horizon après cet effondrement majeur; je veux dire, les artistes qui se servent de l'histoire comme d'une boîte à outils et pas ceux qui s'en servent comme d'un supermarché.

KG : Je voudrais demander à Nicolas ce qu'il pense du «culte» croissant du commissaire d'exposition, qui était si bien articulé lors de la dernière Documenta. J'ai trouvé cela assez triste quand on a commencé à voir apparaître des commissaires d'exposition sur la couverture des magazines et jusque-là, la Documenta n'était que la partie visible de l'iceberg.

NB : Dans un sens, c'est une évolution très logique : prenons les plus grandes stars de la musique de nos jours, les disc-jockeys sont placés au même niveau que les musiciens. Organiser le matériel et les objets qui sont déjà produits, offrir une lecture du pêle-mêle culturel est ce qui compte le plus aujourd'hui. Essayer de faire consommer aux gens des choses pré-sélectionnées est une grande vertu dans le monde actuel. Il y a le niveau de production et puis il y a une nouvelle race de héros vous disant ce que vous devriez consommer. Maintenant, les commissaires d'exposition organisent la consommation de l'art. Mais ils peuvent également fournir des jalons pour rendre la production artistique compréhensible; ils ont la capacité d'articuler les œuvres et d'en développer les idées.

KG : Mais il arrive un moment où le commissaire d'exposition devient plus important que l'exposition, l'œuvre d'art et même l'artiste.

DB : J'ai écrit un texte là-dessus, sur l'organisateur qui devient l'artiste de l'exposition, en 1972. Mais on a dépassé ce stade aujourd'hui, car beaucoup d'organiseurs se font désormais appeler des «auteurs». Quand j'avais écrit cet article sur Harald Szeemann, il m'avait dit que c'était stupide et que c'était loin d'être la vérité, que c'était juste une idée, de la théorie pure. Et j'avais répondu que j'avais écrit cela parce que c'était ma perception des choses, que ce n'était pas quelque chose dont je rêvais. Aujourd'hui il se dit l'«auteur» d'une exposition et je pense que la seule raison pour laquelle il ne l'a pas fait plus tôt c'est parce que les artistes en 1972 étaient encore assez forts pour ne pas l'accepter. Nous n'aurions jamais accepté un organisateur ayant le culot de dire «je suis l'auteur de cette exposition». Même s'il le pensait, il ne l'aurait jamais dit tout haut. Mais 25 ou 30 ans plus tard, il prend cette étiquette. Mais je ne veux pas faire seulement référence à Szeemann parce qu'il fait ce que beaucoup d'autres ont fait avant lui. Mais on ne devrait pas perdre de vue - et pour moi cela est crucial, la façon de penser des artistes d'aujourd'hui - que si un commissaire peut faire une chose pareille, c'est seulement par ce que les artistes le lui permettent.

NB : Revenons sur ce que je disais au début au sujet de l'économie. De nos jours, la plupart des commissaires d'expositions sont des dérivés d'un système régi par l'économie et fondé sur la notion de loisir, sur comment rendre les visiteurs heureux pendant 15 secondes - il ne s'agit même plus de 15 minutes- quand ils se rendent à des expositions telles que la Biennale de Venise. La plupart d'entre eux ne recherchent même pas l'art. Ils vont à Venise pour se distraire et si l'art les distrait, c'est un plus parce qu'en réalité, ils veulent aller sur ce bateau-ci ou celui-là, à une soirée...

DB : Malheureusement, quasiment tous les artistes qui sont invités acceptent d'exposer dans ce contexte. Quand on leur parle, la plupart seront d'accord avec vos réserves et pourtant, une fois qu'ils se trouvent confrontés à la situation, ils vont dire «Non, c'est magnifique d'exposer de cette façon.» En théorie, ils sont complètement contre mais ils finissent tous par participer et la machine continue à fonctionner avec l'efficacité d'un tank.

Traduit de l'anglais par Bénédicte Delay