

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Arts plastiques et des Sciences de l'Art

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université PARIS 1
En Arts et Sciences de l'Art, option Arts Plastiques

Frédéric Vincent

L'artiste-curateur
Entre création, diffusion, dispositif et lieux.

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Yann Toma
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Soutenue publiquement : Le 2 décembre 2016

Membres du jury :

Monsieur Jacinto Lageira
(Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Madame Valérie Da Costa
(Maître de conférence, HDR, Université de Strasbourg)

Madame Françoise Vincent-Feria
(Professeur, Université de Strasbourg)

Monsieur Jérôme Glicenstein
(Professeur, Université Paris 8)

Frédéric Vincent

**L'artiste-curateur
Entre création, diffusion, dispositif et lieux.**

SOMMAIRE

ENTRETIENS

.....	4
Entretien avec Richard Hamilton5
Entretien avec AA Bronson9
Interview with AA Bronson18
Entretien avec Edward Ruscha26
Interview with Edward Ruscha29
Entretien avec Jean Dupuy30
Entretien avec Jean-Hubert Martin33
Entretien avec Estelle Nabeyrat41
.....	47

DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES

ENTRETIENS

Entretien avec Richard Hamilton

(Entretien réalisé à Londres
le 12 décembre 2009)

Frédéric Vincent : Dans l'entretien que vous avez fait avec Michael Compton pour la cassette audio « Audio Arts », j'ai été stupéfait par l'histoire de vos début avec le magazine *living arts* l'article que vous avez écrit pour finalement finir par déclarer que « les pouvoirs des mots est plus grands que le pouvoir des brosses¹ ». Mais pour commencer je voulais vous demander de me parler des la pochette de disques que vous avez fait pour les Beatles, l'album blanc, j'en ai deux exemplaires avec moi.

Richard Hamilton : Vous avez quels numéros ?

FV : j'ai les numéros, 098147 et 0597133.

RH : moi, j'ai le numéro 5.

FV : Merci, mais il me semble que les quatre membres des Beatles ont les quatre premiers numéros.

RH : Oui, John (Lennon) a eu le numéro un, il avait insisté la dessus, aujourd'hui, il est en possession de Yoko Ono. Je crois me souvenir que Paul (Mc Cartney) à le numéro deux.

FV : Après la pochette réalisée par Peter Blake, comment en êtes vous arrivée à faire la pochette de cet album ?

RH : Ce n'est pas moi qui est voulu faire le design de ce disque, mais on me la demandé. Je suis allé dans leurs bureaux, et j'ai attendu longtemps, je me souviens encore, des filles en jupes courtes et des chiens, des bergers allemands qui passaient sans cesse dans les couloirs. J'étais vraiment agacé d'attendre, et je me suis vraiment demandé ce que je faisais là. Et puis, en parlant avec Paul, je lui ai demandé pourquoi vous ne le faites pas vous même ? Il a cru que je parlais des quatre Beatles, mais je m'adressais à lui en particulier. Mais il ne voulait pas. J'ai suggéré



de ne rien mettre sur la pochette, après la pochette très chargée de Peter Blake.

FV : C'est dans un esprit duchampien, finalement que vous prenez le contrepied.

RH : Oui d'une certaine manière, on peut le voir ainsi, je voulais rompre avec la pochette de Blake. Et finalement l'idée a été acceptée.

FV : Mais quant est-il du poster à l'intérieur ?

RH : C'est Paul qui m'a convaincu de le faire, j'y ais passé beaucoup de temps.

FV : Je pensais que c'était les Beatles qui devaient faire ce poster.

RH : Non, c'est une idée de Paul, mais c'est moi qui l'ai faite.

FV : Quant est il du gaufrage « the Beatles » et du numéro sur la pochette ? Puisque nous avons commencé par parler du numéro.

RH : Ha oui, le mot *Beatles* a été mis sur la pochette, parce qu'ils ne supportaient pas l'idée qu'il n'y ai rien sur la pochette.

FV : Cela était-il vraiment impossible ?

RH : Ho que oui. C'est mon ami typographe, Gordon House qui a fait la composition typographique du dos du poster, vous voyez ? Oui cela, avec les paroles des chansons, car ça, je ne voulais vraiment pas le faire. Pour le gaufrage, au départ, j'avais suggéré l'idée de reproduire une tasse de café sur la pochette.

FV : Une tasse de café ? Je ne le savais pas, une tasse ou la trace de la tasse ?

RH : une tasse, mais puisque qu'il était question que la pochette ne serait pas complètement blanche. J'ai proposé le numéro comme une édition limitée comme pour les

¹ Richard Hamilton in *Cassette Audio arts* (Roy Lichtenstein and Richard Hamilton, volume 9, numéro 2), 1988, Enregistrement sonore, Edition : London, Grande-Bretagne, Audio Arts Magazine.

livres. Mais ce que je ne savais pas c'est que cela pouvait poser un problème. Surtout quand je leur ai demandé « combien vous en faites imprimé d'habitude ? ». « oh entre 5 et 6 millions », mon-t-il répondu. « Bon ben alors commençons par un chiffre en millions ». Leur ais-je dis. J'ai été très surpris qu'ils acceptent finalement.

FV : J'imagine la difficulté pour l'industrie du disque de faire un objet comme celui si que j'ai entre les mains.

RH : Oui il faut imaginer le gaufrage a pris du temps, mais vous savez, les Beatles étaient très puissant et la maison de disque (Emi), même s'il ne voulait pas quelques chose, les Beatles avaient toujours le dernier mot. Faites voir les pochettes, attendez, je vais vous les signer, sous le numéro. Cela sera une vraie édition limitée comme pour un livre (rires).

FV : Je voulais en fait vous interroger au sujet de *L'Independent Group*, je m'intéresse beaucoup aux expositions organisées par les artistes.

RH : *L'Independent Group*, cela ne nous rajeuni pas, surtout moi (rires).

FV : Je suis allé aux archives de la *Whitechapel gallery*, j'y ai fait la connaissance de Gary Haines.

RH : Il est très gentil, Gary.

FV : Oui, effectivement.

RH : Et qu'est-ce que vous avez consulté ?

FV : Justement, les archives de l'exposition *This is Tomorrow*. Je fut étonné car il n'y a finalement qu'une seule boîte et très peu fournie. On constate qu'à l'époque, que nous n'avions pas le même souci de documentation².

² L'inventaire de la boîte de l'exposition *This is Tomorrow* est le suivant : Correspondance (WAG/EXH/2/45 et WAG/EXH/2/45/1), Divers (G/EXH/2/45/2), Publicité et catalogue (WAG/EXH/2/45/3), Dessins, esquisse et plan de l'exposition de Juan Cabello Arribas (WAG/EXH/2/45/B), Fac-similé des coupures de presse (WAG/EXH/2/45/C).

RH : C'est vrai, c'était en 1956. Et à l'époque nous ne pensions pas à documenter les expositions comme aujourd'hui.

FV : Il y a quelques photographies du montage de l'expo, très peu, dont une où vous êtes sur une échelle. Des coupures de presse des échanges de lettres et des documents administratifs concernant surtout le coût de l'exposition et du catalogue.

RH : Une exposition se résume à bien peu de chose.

FV : Oui en effet. Par contre dans les archives de la *Whitechapel*, il y a la retranscription d'une émission à la BBC³. Vous êtes intervenu pour dire une chose importante à mes yeux. Vous aviez dit être choqué par le fait des personnes trouve que l'exposition est proche du futurisme, alors que si elle a quelque chose en commun, c'est avec dada.

RH : Ah, oui, je me souviens. Le rapprochement avec le futurisme était choquant pour moi, parce que l'idée du futurisme était induite par la présence du robot à l'entrée de l'exposition.

FV : Ils faisaient une association d'idée, robot = futur, donc futurisme.

RH : Oui, c'est cela, c'est assez absurde en soi d'ailleurs.

FV : *This is Tomorrow* est une exposition dont le curateur est Theo Crosby. Je m'intéresse particulièrement à la scénographie d'exposition. Il me semble que c'est quelque chose qui vous intéresse aussi ?

RH : Oui, et très tôt d'ailleurs. J'ai toujours participé à l'installation de mes œuvres et a celles d'autres artistes. Quand j'étais étudiant, j'avais besoin de gagner de l'argent et je faisais des maquettes pour des expositions.

FV : Des maquettes d'expositions ou pour les expositions ?

³ Il s'agit d'une émission de radio à la Bbc, datant du 17 août 1956. Elle est archivée sous le numéro WAG/EXH/2/45/A.

RH : Les deux, j'ai même fait un savon énorme pour une foire.

FV : Comment avez vous été sensible à la scénographie d'exposition ?

RH : Il me semble que c'est à l'école d'art Reimann, en 1935/1936, au département des expositions. Je découpais des lettres sur une machine et je les installais sur le stand.

FV : Vous étiez un peu designer.

RH : Non, pas vraiment. Je ne me suis jamais considéré comme un designer, par contre, je côtoyais d'excellents designers. L'école Reimann était une version plus commerciale du Bauhaus. Le but était de faire travailler des professionnels dans un environnement pratique.

FV : Vous côtoyez à l'époque des designers important et plus tard aussi des architectes.

RH : Oui, j'ai commencé à collaborer très tôt avec des architectes dans les années 50. J'avais gagné assez d'argent avec les maquettes que j'avais fait pour le festival de Grande-Bretagne de 1951. J'ai pu emprunter de l'argent à la banque et faire construire une maison. J'étais intéressé par le design intérieur, plus que par l'extérieur. A cette époque, j'ai proposé une exposition à l'ICA. J'avais vu des peintures de le Corbusier, mais aussi des photos d'expositions de Max Bill, Charles Eames et Mies van der Rohe pour l'exposition internationale de Barcelone.

FV : Est ce que vous étiez aussi intéressé par ce qui se faisait en Italie ? Je pense à Milan.

RH : Bien sur, la triennale de Milan était à cette époque un événement très important. Comment s'appelaient-ils déjà, Edoardo Persico et Marcello Nizzoli.

FV : Cela me fait aussi penser aux scénographies d'expositions de El Lissitzky et de Herbert Bayer.

RH : Oui, j'étais intéressé par l'exposition comme forme artistique où le spectateur est en mouvement. Je connaissais Lissitzky et Bayer par l'école Reimann. Mais je crois aussi que cela était dans l'air du temps. J'y ai beaucoup réfléchi pour *an exhibit* par exemple. C'est

réellement avec *an exhibit*, j'ai compris que je pouvais créer dans un espace.

FV : Vous passiez alors du stade de la maquette au stade de l'expérience réelle dans l'espace, d'une certaine manière ?

RH : Oui, car je travaillais avec un plan, je passais de la 2D à la 3D, aujourd'hui, l'ordinateur le permet plus facilement.

FV : En parlant d'ordinateur, vous avez toujours été intéressé par les nouvelles technologies. Je pense à vos dernières peintures.

RH : Oui, j'ai toujours aimé travailler avec des techniques nouvelles. Cela permet d'avancer plus vite mais aussi de résoudre des problèmes comme, ce passage de la 2D à la 3D.

FV : Concernant *an exhibit*, vous avez inventé un système d'accroche. Pouvez vous m'en dire plus ?

RH : J'ai imaginé un système qui permet d'accrocher des panneaux de plexiglas de tailles standard (122 x 81 cm). Les panneaux étaient tous dans une même gamme de couleurs, blanc, noir, des couleurs claires et un rouge indien. Ils étaient disposés sur un module de 55cm. J'avais la possibilité de les accrochés verticalement, horizontalement, presque à l'infini. Une fois installé le premier panneau, on pouvait articuler les autres. Les visiteurs pouvaient aussi circuler à l'intérieur.

FV : Je me suis penché sur les relations entre le travail d'un artiste et la scénographie d'exposition. Est ce que la scénographie d'exposition avait à ce moment une influence sur votre travail ? Ou inversement ?

RH : Justement, j'étais à ce moment très minimaliste. Le tableau qui est la Tate Gallery, *Chromatic Spiral* (1950) est très proche de ce que je voulais faire pour *an exhibit*. Contrairement aux premières expositions, pour *Growth and form*. Pour *Growth and form*, je m'étais inspiré des idées du grand morphologiste, d'Arcy Thompson, sur les rapports entre les formes dans la nature. J'ai continué avec *Man, Machine and Motion* qui traitait de l'homme et de la nature. Mais avec *an exhibit*, je ne voulais aucun thème, l'exposition existe en tant que telle, pour elle-même.

FV : Et quelle a été le rôle de Victor Pasmore pour cette exposition ?

RH : Pour *an exhibit* ?

FV : Oui

RH : Victor Pasmore avait vu l'exposition *Man, Machine and Motion*, il avait aimé mais il ne supportait pas les photographies. Il avait aimé la mise en espace et les relations entre les surfaces. Mais il n'aimait pas les informations sur ces surfaces. Il m'a alors, demandé d'enlever les photographies.

FV : J'aimerais revenir à l'exposition *This is Tomorrow*, je crois que c'est la dernière exposition de *l'Independent Group*, n'est ce pas ?

RH : *l'Independent Group* était en train de se dissoudre. *l'Independent Group* était un groupe d'artistes, d'architectes de designers qui fonctionnait comme un laboratoire d'idées. Théo Crosby, rédacteur en chef de *Architectural design*, est venu nous voir un jour, nous a dit de former un groupe si l'on voulait travailler ensemble.

FV : Pour *This is Tomorrow* vous êtes associé à l'artiste John Mc Hale et l'architecte John Voelcker.

RH : Oui, je connaissais un peu John Voelcker, mais je connaissais plus John Mc Hale. On savait avec Mc Hale que l'on voulait travailler ensemble. Mais Mc Hale est parti aux Etats-Unis on s'est échangé des lettres et on s'est un peu fâché, notre relation s'est arrêté là. McHale connaissait beaucoup de choses, notamment sur les questions d'optique. Par contre Voelcker s'est occupé de la structure pour l'exposition.

FV : Est-ce qu'il s'agit de la « Fun House » ?

RH : Oui, c'était une extraordinaire construction. Cela ressemblait à un coin. Il y avait un couloir qui reliait l'avant et l'arrière.

FV : Sur les photographies, on comprend mal, l'idée de passage, de couloir.

RH : Oui, on ne le voit pas, on voit surtout le robot et Marilyn Monroe. Il y avait aussi une bouteille de Guinness devant Marilyn. Les images étaient tirés des images populaires et agrandies. Il y avait un micro, que l'on ne voit pas non plus sur les photos, un micro suspendu avec écrit « parlez ici. » Il y avait un extraterrestre derrière un mur et des photos qui montraient des martiens regardant par la fenêtre. (rires).

FV: Effectivement, les images ne rendent pas du tout l'importance du jeu avec le visiteur.

RH : Non vraiment pas.

Entretien avec AA Bronson

Berlin, le 4 mai 2015

Frédéric Vincent : Merci AA Bronson d'avoir accepté de faire cet entretien. Vous vivez à Berlin maintenant ?

AA. Bronson : Oui, Je vis ici depuis deux ans. A l'origine, cela était pour une résidence au Daad, et je suis resté, comme tout le monde qui a une résidence ici.

FV : Je comprends, nous avons monté une résidence pour artistes français à Berlin, mais nous avons dû arrêter ce programme de résidence lorsque que le gouvernement français a décidé de ne plus attribuer de subventions. Mais nous continuons de venir à Berlin.

AA. B: Oui, la ville change rapidement.

FV : J'ai vue, beaucoup de changement à Berlin. J'ai remarqué que la ville veut redevenir une grande ville comme dans les années vingt, une grande métropole.

AA. B : Revenir au bon temps.

FV : J'écris une thèse à la Sorbonne sur les artistes curateurs et les artist-run spaces. Je vais essayer de vous poser de nouvelles questions et non celle que l'on trouve dans des livres ou sur le web. Si je me souviens, vous avez fait votre première exposition à la Galerie Space en 1971 ?

AA. B: Oui, je pense. La première exposition personnelle? Ou la première collective?

FV : La première personnelle.

AA. B: La première personnelle, oui, j'imagine peut être en 1970, apellée *Project 70*.

FV : Et la première exposition de General Idea ?

AA. B: Avec General Idea, nous avons fait beaucoup de projets, nous avons commencé tôt en 1969, et nous avons une maison, c'était une sorte de magasin. Nous avons fait des expositions chez nous, et nous mettions une

pancarte à la porte, "de retour dans cinq minutes".



FV : C'est comme Robert Filliou et George Brecht, avec la « Cédille Qui Sourit » dans le sud de la France

AA. B: Oui, à peu près.

FV : Ils ont ouvert en 1964 et fermé en 1968, ils étaient toujours au café en face.

AA. B: (Rires), Oui comme nous, mais nous étions à l'intérieur.

FV : Mais connaissiez vous Robert Filliou à cette époque ?

AA. B: Oui, mais un peu plus tard, je crois que j'ai rencontré Robert en 1971.

FV : Oui, si je me souviens, il est allé au Canada en 1973.

AA. B: Il est venu au Canada deux fois.

FV : Il a fait quelque chose à Vancouver chez Werstern front.

AA. B: Je crois qu'il est venu quelques jours à Toronto.

FV : Et vous a-t-il parlé de « l'eternal network » ?

AA. B: Oui, je crois que nous étions prêt à être impliqué avec lui, a cause du mail art, nous l'avions connu d'abord par correspondance grâce à la poste probablement en 1970 ou 1971.

FV : Pour la petite histoire, le président d'Immanence, Michel Tabanou à pour parrain

Robert Filliou. Nous avons ainsi quelques connexions souterraine avec Robert Filliou.

AA. B: Oui, Robert Filliou, Joseph Beuys, George Maciunas, Ray Johnson, nous étions en contact avec beaucoup, beaucoup d'artistes, très rapidement à travers le courrier.

FV : Cela était une partie de ma question, si vous aviez des connexions avec les artistes Fluxus comme George Maciunas?

AA. B: Oui, Oui.

FV : Maciunas avait la réputation d'être compliqué. Certaines personnes ont eu des problèmes avec lui particulièrement Dick Higgins.

AA. B: Je n'ais jamais eu de problèmes, mais c'était un type compliqué, très compliqué, cela n'a jamais été un problème pour moi.

FV : A propos de FILE Magazine, avez vous rencontré John Coplans de Artforum? Parcequ'il voulait Vous voir pour échanger des publicités entre vos deux magazine.

AA. B: Oui, il nous a donné quatre pages, nous lui en avons donné sept.

FV : Et quelle était vos relations avec Kasper Koenig?

AA. B : Kasper est venu vivre au Canada une année, en 1970. Je ne me souviens plus exactement quand, et il a commencé au *Nova Scotia College of Art and Design*. Il a commencé une programme d'édition et un de ses premiers livres, et il a commencé à travaillé avec Micheal Snow. Il est venu souvent à Toronto, nous avons commencé Art Metropole en 1972 parce qu'après cela, une des personnes que nous avons rencontré était Peggy Gale, qu'était la femme de Michael Snow et nous voyions Kasper souvent depuis la publication de s son premier livre. Art Metropole est devenu distributeur de Art America, cela fut une grande chose.

FV : Qu'elle était l'idée de Art Metropole, établir des connexions?

AA. B : Nous avons commencé FILE en 1972 et avec nous avons établi une sorte de système de distribution très très rapidement, et très bien travaillé. Beaucoup d'artistes sont venu nous voir et disaient : "Pouvez vous me donner un nom d'une librairie? Pouvez vous me donnez quelques conseils?" L'idée de Art Metropole était une d'être un distributeur de livres d'artistes, amis aussi de vidéos, d'audio mais aussi une archive, une collection de livres d'artistes, de vidéo, de son et un système de distribution. Un système de distribution qui a connu un succès rapide parce que beaucoup de personnes produisaient leur propre livres d'artistes et qu'il existait déjà un système de distribution pour FILE Magazine.

FV : Et après Printed Matter.

AA. B : J'ai été dans le conseil d'administration de Printed Matter. Mais je connaissais Printed Matter depuis le début, il ont commencé après Art Metropole, deux ans plus tard. J'ai connu les ais connu bien avant leurs débuts. Et je suis entré au le conseil d'administration en 1998, quelque chose comme cela.

FV : Et qu'elle étaient les reltions entre les artistes canadien et les artistes américains?

AA. B: Les relations n'étaient pas très fortes. Les relations entre Vancouver et New York étaient intéressante. Pas entre Toronto et New York. Hormis Michael Snow qui vécu à New York quelques années dans les années 60. Mais les connexions sont actuellement étranges, elles sont fermées. General Idea état connecté à travers la scène du mail art avec Ray Johnson, Maciunas et d'autres. Mais en général entre Toronto et New York, il n'y avait pas beaucoup de relations.

FV : Nous redécouvrons maintenant, le mail art qui était très important.

AA. B: Il l'était. Cela a réellement créer des connexions. C'était un temps où voyager n'était pas si facile. Voyager coutait cher, les gens ne le faisais pas si facilement, pas d'internet.

FV : C'était (le mail art) quelque chose qui permettait de traverser les frontières sans difficultés, comme celle d'Europe de l'Est.

AA. B: Oui, nous avons beaucoup de connexions avec l'Europe de l'Est et l'Amérique du Sud. Cela était intéressant, des endroits très politisé et compliqué. J'étais dans le conseil d'administration de Printed Matter de manière très très présente, tout le temps. J'ai décidé d'arrêter ou peut-être est-ce pour que AA puisse travailler quelques mois et voir si son travail peut être sauvé (rires).

FV : Je vois, ils démenagent encore.

AA : Oui, dans un nouvel espace, je suis a nouveau au conseil. Nous avons un nouvel espace sur la onzième rue, plus grand mais bien plus chère.

FV: En France, j'ai vu Jean Dupuy, un artiste français qui a vécu à New York dans les années 70. Il disait que cela était une décennie incroyable.

AA. B : Avec beaucoup d eperformance avec beaucoup de monde.

FV : Oui avec Gordon Matta Clarck, The Kitchen, 98 Green Street, Clocktower Gallery, et bien d'autres.

AA. B: Oui, The Kitchen a été vraiment important. Et il y avait cet endroit sur Hudson street, au 99, je crois quelques chose comme cela. Je crois bien que Artist Space a commencé là et je crois que Printed Matter y a eu ses premiers bureaux avant d'avoir son propre magasin. Je pense que cet immeuble sur Hudson street a été important, mais il a disparu maintenant.

FV : Tous les artistes parlent de cette décennie comme incroyable. Ils entraient dans un endroit, écrivaient leurs noms sur le mur et faisaient quelque chose, la liberté.

AA. B : Oui, c'était le bon temps. Je veux dire que quelqu'un comme Andy Warhol était comme cela. Il disait "He!, viens boire un verre de vin!".

FV : La factory de Andy Warhol a été très importante. Je pense par exemple, à Martin Kippenberger ici à Berlin qui a ouvert son bureau en 1978, la factory de Warhol était une référence pour lui.

AA. B : Oui.

FV: L'idée de diffusion ici à Berlin est importante à travers tous ces artist-run spaces.

AA. B : il y en a beaucoup, maintenant.

FV : une fois, je suis venu à Berlin pour passer des vacances, j'ai envoyé un email à des amis. Ils mon demané si je voulais pas faire une exposition ou une conférence?" J'ai répondu oui, cela n'est pas comme à Paris.

AA. B : Oui, Paris est trop chère, beaucoup trop.

FV : Oui, je sais. Nous parlions de Michael Snow, la vidéo était importante. J'ai vue que vous parliez de Marshall McLuhan qui était, bien sûr important, dans le développement des théories autour de la technologie et de la communication. Au Canada nous le constatons dans le developpement de l'art vidéo.

AA. B : Oui, Marshall McLuhan était très proche de la scène canadienne. Il y avait beaucoup de vidéo à travers le pays, cela était incroyable. Et nous avons ouvert Art Metropole à l'origine pour les publications d'artistes qui nous disaient "Nous faisons des vidéos mais il n'y a pas de distributeur de vidéo". Nous avons Peggy Gale aujourd'hui pour la distribution de vidéos. Nous avons fait cela pendant dix ans.

FV : Peut-être que cela est une explication de l'importance de l'art numérique et digital au Canada. Il y a beaucoup de résidences.

AA. B : Oui, c'est vrai, je ne suis pas très au courant mais il y a beaucoup de bourses au Canada.

FV : Beaucoup de mes amis qui font de l'art numérique vont au Canada.

AA. B : Oui.

FV : Quelle fut votre première rencontre avec et Felix⁴?

AA. B : C'était un accident, nous louions une maison ensemble avec d'autres personnes.

⁴ Il s'agit de Felix Partz et Jorge Zontal.

Nous avons ce magasin et nous avons commencé à en faire un faux magasin comme une espèce de blague envers le côté muséal. Et cela fut notre entrée dans l'art.

FV : C'est la même histoire quand vous aviez été invité au Stedelijk museum et que vous vouliez faire un magasin, au départ cela est une blague. Cela n'est vraiment pas une blague parce que vous avez produit des multiples.

AA. B : Oui.

FV : Dans les années 70 le gouvernement canadien a donné des bourses à la mobilité pour les artistes canadiens.

AA. B : Oui, la bourse à la mobilité, je ne sais plus exactement quand cela a commencé mais cela a réellement changé les choses parce qu'au Canada, si vous voyagez en voiture de Toronto à Vancouver, cela vous prendra cinq ou six jours. Et de Toronto à Halifax c'est encore plus (rires). La population est si peu nombreuse vous savez. C'est un pays linéaire. Alors, la bourse à la mobilité a réellement créé une communication qui n'existait pas avant. Et réellement établie. Je pense aussi que les artistes ont commencé à ouvrir des galeries à travers le pays car ils pouvaient voyager avec la bourse à la mobilité. Les artistes pouvaient commencer une exposition et voyager à travers le pays ensemble avec la bourse et créer réellement un réseau social fort avec la scène canadienne.

FV : Cela a-t-il créé une scène canadienne?

AA. B : C'est comme cela que la scène canadienne a été créée, les artistes étaient là mais pas la scène, c'est vraiment parce qu'il y avait le conseil du Canada et rien d'autre. Malheureusement ils ne sont pas si brillants.

FV : C'est un paradoxe, nous avons le même cas en France, le gouvernement donne des bourses pour les expérimentations des artistes.

AA. B : Oui un financement original qui était pour les artistes et ils ont commencé à donner des bourses à des organisations, cela a réellement commencé autour des années 70 pour beaucoup de lieux d'artistes, des galeries ont ouvert en 1971, 1972, 1973, et maintenant nous avons une scène artistique.

FV : Oui vraiment, la particularité quand les artistes qui ouvrent une galerie c'est la relation avec l'auto-organisation.

AA. B : Oui, cela est intéressant maintenant, le Canada possède une longue, longue histoire intellectuelle en relation avec l'anarchie et si vous regardez la littérature sur l'anarchie en anglais tout au moins. Leurs arguments est que le gouvernement doux commença très tôt. La scène canadienne peut-être une sorte de scène gouvernée doucement, en opposition à la scène américaine. Je veux dire que les artistes qui ont ouvert une galerie aux USA, avaient l'idée de faire venir des personnes à leurs expositions. Des personnes peuvent voir leur exposition et ils pourront ainsi aller dans une vraie galerie, c'est une philosophie différente aux Etats-Unis. Au Canada les artistes veulent vraiment avoir leur scène et le contrôle sur leur propre monde.

FV : Vous connaissiez les écrits de Guy Debord ou de Gilles Deleuze à ce moment?

AA. B : Je pense avoir trouvé leurs écrits en 1974 quand les livres ont été traduits en anglais. Et nous avons publié Guy Hocquenghem dans FILE à la fin des années 70. Je me souviens d'avoir lu *Système de la mode* en français, parce qu'il n'y avait pas de traduction à l'époque. J'ai essayé de lire ce texte avec mon mauvais français. Vous savez les Canadiens étudient le français pour ne jamais le parler, nous ne sommes pas si mauvais mais pas assez bon pour tenir une conversation (rires).

FV : J'ai lu quelque part ce que Andy Warhol dit de FILE magazine : "ils publient vraiment ce genre de chose au Canada?", Est-ce vrai ?

AA. B : Oui, il l'a dit deux fois dans différentes occasions. Je fut très surpris.

FV : J'ai vu dans le premier numéro de FILE Magazine., J'ai lu une lettre dans l'exposition à l'Akademie der Künste⁵, une lettre de Monsieur cacahuète⁶ à Klaus Staack.

⁵ Il s'agit de l'exposition « Kunst Für Alle » à l'Akademie der Künste à Berlin, du 18 mars au 7 juin 2015.

⁶ General Idea, FILE Magazine, "Mr. Peanut Issue," vol. 1, no. 1, 15 avril 1972.

AA. B : Bien, oui, nous connections Berlin avec tout le Canada. Robert Filliou à été curateur d'une exposition au daad très tôt dans les années 70.

FV : Oui, si je me souviens, c'était en 1974, parce qu'il était au Canada en 1973, il est venu à Berlin pour une résidence au Daad en 1974⁷. Il fut invité par une galerie⁸ dans le quartier de Prenzlauerberg qui était situé du côté Est. Cela était très compliqué.

AA. B : L'exposition du Daad incluait General idea, c'était vraiment notre première exposition à Berlin.

FV : Vraiment?

AA. B : Nous ne pouvions pas venir ici, mais Filliou était le curateur.

FV : J'ai vu au Centre Culturel canadien à Paris la documentation au sujet du projet "The futur of architecture" avec des images de l'après guerre et des écrits que vous aviez réalisé.

AA. B : C'était une idée avec des vieux enregistrements, des textes sur des photos et un grand index dans une petite boîte.

FV : Voulez vous en faire un multiple ou une publication?

AA. B : Bien éventuellement en faire une publication, cela ne sait jamais fait. C'est toujours une possibilité.

FV : C'est parfait pour une publication

AA. B : Oui, parfait et prêt à être envoyé.

FV : Vous avez écrit un livre très important : Musées par les artistes (The museum by artists) .

AA. B : Avec Peggy Gale, oui. Nous avons fait plusieurs livres ensemble : Vidéos par artistes

(videos by artist), Musées par artistes (Museum by artist), Livres par artistes (books by artists). Mais Musée par artistes est le plus intéressant.

FV : Beaucoup d'artistes sont invités maintenant dans les musées pour organiser une exposition, mais cela est toujours parce que ces artistes sont célèbres.

AA. B : Je pense que c'est la plus grande raison. Le projet le plus ambitieux de General Idea est le pavillon *Miss general Idea*. C'était une sorte de musée dans le musée. Alors nous avions un grand intérêt envers les artistes qui ont ce genre d'idée comme Broodthaers.

FV : C'était là toute ma question, le pavillon et Broodthaers.

AA. B : Oui, oui bien sûr et Filliou et son musée dans un chapeau. Les artistes moderne travaillaient avec l'idée du musée, une collection faisant référence au moderne mais ce sont de très très intéressant groupes d'artistes, alors nous avons décidé de les rassembler dans un livre.

FV : Oui, maintenant, la référence du début des artist-run spaces est Gustave Courbet et son Pavillon du réalisme en 1855, c'était aussi un pavillon.

AA. B : C'est intéressant.

FV : Cela est intéressant en effet, il voulait être libre, il voulait faire quelque chose par lui-même. Certaines de ses peintures avaient été refusées par le comité de l'exposition universelle à Paris, alors il décida de faire sa propre exposition. Pour cette exposition, il créa un pavillon, à l'endroit de l'exposition universelle et il exposa ses peintures et dessins. Il publia un catalogue. Il recommença en 1867, mais il était considéré comme un viel artiste et Edouard Manet fit la même chose que lui cette année là.

AA. B : La secession à Vienne est aussi intéressante pour cela, c'était en 1898 quelque chose comme cela.

FV : Cela est la même chose avec dada, Duchamp ou Breton.

AA. B : Oui.

⁷ Le Daad est un programme de résidence à Berlin pour des artistes de renommée internationale.

⁸ Il s'agit de la galerie de Jürgen Schweinebraden. L'exposition eu lieu en 1974.

FV : J'ai une question au sujet des curateurs. Ils sont très très important maintenant, peut-être même plus important que les artistes de l'exposition.

AA. B : Oui, ce sont des superstars du curating, tout cela m'intéresse très peu, mais quand je j'assemble dans une exposition, je ne pense pas comme un curateur. Je me pense comme un artiste, alors j'aime bien dire que quand je mets ensemble une exposition c'est complètement subjectif et non objectif. Je fais des choses objective curaté pour les curateurs (rires). C'est un monde intéressant que celui des curateurs, qui devient compétitif, avec beaucoup de publicité autour.

Fv: La référence pour beaucoup de curateur est Harald szeemann, l'avez vous rencontré?

AA. B : Je l'ai rencontré deux ou trois fois.

FV : Je me souviens pas si General Idea ou vous même aviez été exposé par Szeemann?

AA. B : Non, nous n'avons jamais été exposé par lui. Nous avons rencontré *Lucio Amelio* qui était un des premiers marchand en Europe. Mais *Lucio* était très particulier, il était un des fondateurs de Art Basel, il venait de Naples et avait un caractère légendaire. C'était un type spécial *Lucio* qui avait supporté *Beuys* pendant de nombreuses années à une époque où personne de l'exposait. Je suppose que *Beuys* était une tout autre personne, impliqué dans l'éducation à travers le projet de la libre université et bien d'autres. Cela n'est pas vraiment une sorte de curating mais un chevauchement d'un territoire très intéressant

FV : Que c'est-il passé après la mort de Jorge et de Félix?

AA. B : J'étais au Canada neuf mois avant qu'ils ne meurent et je suis resté au Canada pendant cinq ans. J'ai commencé à travaillé au Canada à Art Metropole deux ou trois ans. Et je suis revenu à New York en 1998. Cela fut pour rejoindre le conseil de Printer Matter.

FV : Cela était une période très difficile pour vous. Vous travaillez en collaboration à cette époque et vous vous retrouviez seul.

AA. B : Oui, c'est très particulier.

FV : J'ai vu une photographie que vous avez prise trois heures avec le décès de Félix. C'est une très belle photo, un peu comme une peinture.

AA. B : Oui, elle est comme une peinture, c'est incroyable c'est comme si que quelqu'un d'autre l'avait faites. C'est comme si que je regardais le travail de quelqu'un d'autre, un souvenir difficile. Une époque étrange.

FV : Très étrange en effet. Avec General Idea vous avez travaillé sur la sexualité, après sur le sida. C'était le temps où l'on cherchait des financements pour la recherche contre le virus du sida, vous avez été très impliqué pour cette cause.

AA. B : J'ai débuté les premières collectes de fonds pour le sida. Nous avons fait beaucoup de projets pour cela.

FV : J'ai une question concernant un artiste canadien, je pense à Ian Baxter. Le connaissez vous?

AA. B : Oui, depuis très longtemps.

FV : Il était dans notre dernière exposition à Immanence.

AA. B : Bien. Je l'ai rencontré avant General Idea. Je l'ai rencontré en 1968 ou 1969 à Vancouver. J'ai un ami, un professeur d'université et il a son bureau la porte à côté de celle de mon ami.

FV : Vous avez fait beaucoup de collaboration.

AA. B : Encore beaucoup. Avec Peter Hoobs. Peter Hoobs le collaborateur dans "l'esprit pédé", avec Scott Treleaven, j'ai fait cette tente. Les jeunes artistes sont ceux avec qui je fais le plus de pièce. *Bradford Kessler est un nouveau.*

FV : Cela est une question autour de la communauté au sujet du « Séminaire théologique » et la dernière pièce ou performance que vous avez fait, sont-elles plus théologique ?

AA. B : Je ne sais pas si cela est théologique, peut-être que cela est une voie. C'est difficile de répondre à cette question.

FV : Et l'école pour les jeunes chamans ?

AA. B : Oui, c'est une sorte d'école imaginaire, c'est une page facebook. Les personnes peuvent la rejoindre par facebook mais nous n'en n'avons jamais rien fait. Je reçois souvent des invitations au sujet de l'École des jeunes chamans comme celle du Centre Band au Canada. En premier lieu, je me suis battu avec l'administration, j'ai annulé. Mais je suis venu à Cooper Union parce que je suis allé au festival des étudiants. Dans ma famille il y a plusieurs générations de prêtres, mon grand grand père était un missionnaire pour les indiens blackfoot et bien d'autres. J'ai toujours été entouré par la chrétienté depuis mon plus jeune âge. Je suis venu à l'école, j'ai commencé l'institut parce que ils ne connaissent rien au sujet de l'art contemporain, et ils ont des idées très similaire au sujet d'artistes comme Marina Abramovic ou même Karen Walker, des personnes impliqués dans des questions de justice sociale. J'ai commencé à organiser des lectures théoriques quelques choses dans le genre, des expositions, des performances et l'école m'a demandé d'arrêter parce que je faisais trop de choses qui embarrassaient les professeurs. Et ils mon nommé professeur honorable (rires), je suis toujours professeur. Mais cela croise d'autres performances sur l'éducation de l'esprit dans différents endroits, des lieux où l'on pense aux communautés marginalisées et qui se souviennent des différentes communautés qui étaient là avant eux. Je ne sais pas si ses choses sont théologique mais cela est certainement quelque chose comme cela. C'est comme prier pour les morts.

FV : C'est comme le portrait-table, la photographie que vous avez fait.

AA. B : Oh, oui.

FV : C'est une relation entre les deux pierres et la photographie du gros livre sur auschwitz.

AA. B : Le père de Jorge de General Idea a survécue à auschwitz.

FV : Oui, je m'en souviens maintenant.

AA. B : Une connexion

FV : La grande photographie est à Munich.

AA. B : Oui, actuellement, le portrait de Félix, les gens ont fait le rapport avec les camps de concentration parce-qu'il ressemble à un survivant mais le portrait de Jorge, je l'ai exposé pour la première fois à Vienne et fait des affiches dans les rues il y a eu de nombreuses discussions dans les médias sur ce sujet. Pour la photo de Jorge, il m'a demandé de prendre la photo parce qu'il ressemblait à son père quand il est sortie d'auschwitz.

FV : Le dernier travail que je connaisse de General Idea c'est ce livre "ex voto" à propos de Yves Klein.

AA. B : Oui c'est le dernier projet que nous avons fait ainsi que les textes et la plupart du design étaient réalisés avant qu'ils ne meurent et j'ai complété avec une postface. C'est une sorte de remerciements aux dieux, remerciements à *Miss General Idea* pour nous avoir mis ensemble pendant vingt cinq ans.

FV : Il est dédié à Sainte Rita. Vous connaissez l'histoire d'Yves Klein et de Sainte Rita? Juste en face de Immanence, il y a les archives Yves Klein avec Daniel Moquay qui explique comment ils ont retrouvé la pièce de Yves Klein au sujet de Sainte Rita. Ils ne savaient pas où était la pièce, il la connaissait seulement. C'était dans une chapelle en Italie, il y eu un tremblement de terre, ils ont eu besoin de réparer les peinture, ils cherchaient de l'or. Le prêtre demanda "savez vous où nous pourrions trouver de l'or?" Et une nonne à dit "oui, nous avons une petite boîte qui contient de l'or". Le prêtre répondit "mais peut-être que c'est la fameuse pièce de Yves Klein?" C'est une petite boîte en plexiglas qui contient un peu d'or, du IKB et du pigment rose et bleu.

AA. B : Je suis fasciné par Yves Klein. Je l'ai vu pour la première fois à la télévision quand j'étais adolescent lorsqu'il est venu à New York à la fin des années 50 ou au début des années 60, quelque chose comme cela.

FV : Le numéro du Magazine FILE pour l'exposition en France était tres amusant, IFEL bien sur. Ou était l'exposition?

AA. B : L'exposition était au MAM, au Musée d'art moderne, ce fut une exposition terrible nommée "Trajectoires Canadienne". Et General Idea était invité à l'exposition pour faire un numéro spécial de FILE comme une contribution artistique et nous étions en retard, nous n'étions pas prêt pour le vernissage, un grand désastre. Nous avons été une semaine plus tard. Cela était sous Suzanne Pagé au tout début de sa carrière et le gouvernement canadien qui avait payé pour l'exposition.

FV : Hans Ulrich Obrist a fait sa première exposition au Musée d'Art Moderne avec l'exposition Alberto Giacometti en 1993.

AA. B : Le curateur qui a probablement le plus d'influence ces vingt cinq dernière années est Jean Christophe Ammann. Nous l'avons rencontré pour la première fois quand il venait tout juste de prendre son poste à la Kunsthalle de Bâle. Et ensuite, il nous mis dans une exposition collective dans 1977 et nous avons fait une exposition personnelle en 1983/84. Je suppose que nous avons appris de nombreuses choses de lui, c'était un homme très intéressant, il avait une idée claire du commissariat d'exposition. Pour qui « curater » n'est pas écrire. « Curater » une exposition et écrire au sujet d'une exposition sont des fonctions complètement différentes et son idée était de regarder au dessus de l'épaule de l'artiste et d'essayer de voir ce que l'artiste regarde pour l'aider à l'amplifier, pour présenter ce que l'artiste voit. Il voyait son rôle comme un second œil pour l'artiste, cela est très intéressant.

FV : Oui, c'est très intéressant, une position intéressante.

FV : Je suis allé aux Archives de la Whitechapel galerie pour l'exposition « This is Tomorrow », ils n'ont juste qu'une boîte avec des documents de presse et des dossiers administratifs qui donne comme information qui paye ou ne paye pas le catalogue. Et j'ai vue les archives d'une exposition de Cy Twombly au même endroit, à la Whitechapel en 1992 et il y a trois boîtes pleines de photos.

AA. B : Les temps changent, vous connaissez l'exposition appelée « transformer » de Jean Christophe Ammann à Lucerne ?

FV : Oui, je connais l'exposition.

AA. B : Au début des années 70. Nous n'avons jamais vu l'exposition, mais nous l'avons rencontré après qu'il fasse cette exposition. Si tôt, ce fut la première exposition sur le genre, une exposition très très intéressante qui aussi combinait culture populaire et artistes contemporain, je pense qu'un long chemin à été fait depuis ce temps.

FV : Pensez vous que les musées sont entrés dans la culture populaire ? Ou que c'est juste du divertissement ?

AA. B : Techniquement, oui (rires), à New York en tout cas. Je ne sais pas cela, dépend du musée, le MoMA a adopté cette approche, ils font des expositions éducative incroyable mais il ont ce genre d'image publique avec la culture pop pour gagner de la clientèle, c'est comme cela que l'on fait de l'argent. Et puis le Whitney prends la même direction aussi. De plus en plus de personnes, c'est intéressant dans les années 70. Ce musée était presque vide, il y avait peu de personnes qui passaient les portes du musée et maintenant cela est normal et personne n'y pense. Et puis dans les années 80 c'est l'idée du blockbuster, cette idée qui consiste à apporter plus de gens. Avant cela, nous le voyions comme une sorte de processus d'archivage ou pédagogique mais subitement ils étaient supposé être populaire et comparable au sport.

FV : A propos du Whitney museum, je ne l'ai pas vu, mais il y a l'exposition « americana » en 1985 de Group Material. Aviez vous des connexions avec ce groupe ?

AA. B : Group Material à inclus dans le catalogue de l'exposition General Idea. La ligne temporelle du sida, je pense que nous avons mis une peinture ou quelque chose comme cela. Nous les avons connu, c'étaient des amis vous savez aussi à New York les gens confondaient General Idea et Group Material. Ils pensaient que c'était le même groupe. Une confusion constante.

FV : Non Vraiment ?

AA. B : Oui parce qu'il y a deux Félix, Félix Gonzalez Torres et Félix Partz, deux Félix. Quand j'ai fait le portrait de Félix sur son lit de mort, certains ont pensé que c'était une photo de Félix Gonzalez Torres, une confusion complète.

FV : J'aime cette exposition.

AA. B : je ne l'ai pas vu au Whitney mais j'aurais bien aimé. Maintenant la grande préoccupation est le déplacement des populations à travers l'espace, le mouvement des personnes est la clé. Je suis très pris ici par l'idée qu'à la gemalde galerie il y a habituellement vingt personnes dans ce musée avec une collection incroyable.

FV : Oui, vous avez le musée pour vous tout seul.

AA. B : Oui c'est incroyable.

FV : J'ai rencontré Ed Ruscha, il a été commissaire de deux expositions, une sur les couvertures de livres et une autre en 2012 à Vienne au Kunsthistorisches museum où il a fait un bon travail.

AA. B : Il a pioché dans les collections ?

FV : Oui il a pris dans les collections mais il n'a mis qu'un seul de ses dessins, le seul écrit en allemand. Il l'a mis près de la porte.

AA. B : Cela sonne bien. Vous connaissez mon exposition au Witte de With à Rotterdam « La tentation de AA Bronson » ?

FV : Oui

AA. B : C'est entre l'exposition personnelle et collective, maintenant je travaille pour une exposition pour les Kunstvereins de Salzburg et de Graz. C'est une idée semblable, ces expositions combinent mon travail, mes collaborations et le travail de mes amis dans un seul environnement. C'est curatorial, mais c'est le genre de choses que je fais. Et l'exposition que j'ai à Londres chez Maureen Pailey, c'est similaire, elle inclut le travail de General Idea des années 80 aux années 90. Avec mon propre travail et les collaborations

avec des artistes plus jeunes et l'exposition sur les fanzines queer. C'est une exposition dans l'exposition.

FV : Toujours l'idée du musée par l'artiste. L'idée de *connexion*, peut être que c'est cela le travail de l'artiste, connecter.

AA. B : C'est le travail de l'artiste.

FV : Merci AA Bronson pour cet entretien.

Interview with AA Bronson

Berlin, May 4, 2015.

Frédéric Vincent : Thanks you AA Bronson to have accept this interview. Do you living here in Berlin now ?

AA. Bronson : Yes, I living here for two years. Originally for a residency from the DAAD, and I'm stay, like everybody, everybody who here in residency here.

FV : I understand, we haved made a residency for french artists in Berlin, we must to stop this residency program when the french government decided to stop the grants. But we still continue to coming in Berlin.

AA. B: The city change very quickly.

FV : I have see, Lot of change in Berlin. I see, the city want to be the big city like in the twenties, a big metropolis.

AA. B : It return to the right time.

FV : So, I writing a Phd in La Sorbonne University about artists curators and artists run spaces. I try to ask to you some new questions and no some than I can find in books or internet. If I remember, you do your first exhibition in Space gallery in 1971?

AA. B: Yes, I think. The first solo show? Or the first group show?

FV : The first group show.

AA. B: The first group show, yes I guess so, maybe in 1970, call *project 70*.

FV : And the first exhibition under General Idea?

AA. B: General Idea we get lot of projects, performances, we are doing things early in 1969, and we haved an house, it was a kind of storefront, so we'll do lot exhibitions in our home, and we put a sign on the door, "we'll get back in 5 minutes".

FV : This is like Robert Filliou and George Brecht, with Game at the Cedilla in the south of France.



AA. B: Yes, a lit bit yes.

FV : They open in 1964 and they close in 1968, and they was always in the coffee in the next street

AA. B: (Laughs) Yes, same like that, but we was inside.

FV : But do you known Robert Filliou at this time?

AA. B: Yes but a little bit later, guess we meet Robert in about maybe 1971.

FV : Yes, if I remember he coming in Canada maybe in 1973.

AA. B: He coming in Canada twice.

FV : He do something in Vancouver with Werstern front.

AA. B: I guess he came first a few days in Toronto.

FV : And he speak with you about the eternal network?

AA. B: Yes, I mean we was ready where involve with it, because mail art, we meet him first through correspondance with post system probably in 1970 or 1971.

FV : For the little history, the president of Immanence, Robert Filliou was his godfather, with have lot of connection with Filliou in background.

AA. B: Yes Robert Filliou, Joseph Beuys, George Maciunas, Ray Johnson, we are in

touch with lot of, lot of artists, very quickly through the mail.

FV : It was of the part of my next question, if you have some connection with Fluxus artists and George Maciunas?

AA. B: Yes, yes,

FV : Maciunas have the reputation to be complicate. Some people have some problem with him specially Dick Higgins.

AA. B: I had never problem, but it was a complicate guy, a very complicate guy, it wasn't a problem for me.

FV : And about FILE magazine, you have meet John Coplans from Artforum ? Because, he want to see you General Idea for exchange some adds between the two magazines.

AA. B: Yes, he gave us four pages, we gave us seven pages.

FV : And what was the relation with Kasper Koenig?

AA. B : Kasper came to living Canada one year, in 1970, I don't remember exactly when, and he began the Nova Scotia, the process of the Nova Scotia College of Art and Design. So he began the publishing program, and one of the first book he began working on was with Michael Snow. He coming to Toronto a lot, we started Art Metropole in 1972 because after that, and one of the people who working at Art Metropole was Peggy Gale, who was the wife of Michael Snow and so we saw Kasper a lot when he published they first book, Art Metropole became distributor of Art America, it was a big thing.

FV : What was the idea with Art Metropole, do some connections?

AA. B : We started FILE in first in 1972 and then we established a kind of distribution system very very quickly, and work very very well, and then lot of artist are coming to us and say : "can you give me the name of a book store? Can you give me some the advice have you do this?" And so the idea of Art Metropole was to be a kind of distribution for artist books, not only books, also videos, audio and

also an archive, a collection of artists books, video, sound, and a distribution system. Distribution System had rapidly a succes, because lot of people produce their books and we had already a distribution system for FILE.

FV : And after Printed Matter.

AA. B : I went in the board of Printed Matter. But I knew Printed Matter from the beginning because Printed Matter started after Art Metropole, two years later. I knew the people who did it from the beginning. And I went in the board in 1998 something like that.

FV : And what was the relationship between the canadian artists and the american artists?
AA. B: the relationship was not so strong. Relationship from Vancouver and New York was interesting. Not between Toronto and New York. Except Michael Snow lived in New York few years in the 60's. But the connection are strange actually, their so close. General Idea had connection because through the mail art scene through Ray Johnson, a mail art artist, Maciunas and so on. But in general between Toronto and New York there wasn't much relationship.

FV : We rediscover now, the mail art was very important.

AA. B: He was, I mean, It really created connections. And I guess It was a time it was not so easy to travel . It was expensive to travel, people do it not so much, no internet.

FV : It (the mail art) was something to cross the border of country without difficulties, like in East of Europe.

AA. B: Yes, we had lot of connection with East of Europe and with South America. It was interesting too, places was very politics and complicated. So, Printed Matter I began in the board and very very close to closing on that time. I decided to close or maybe AA can work for few months and see if his work is saving (Laughs).

FV : I see, they're moving now.

AA : Yes, in a new space, I still on the board. We have a new space in eleven avenue, much bigger space, but it's so much expensive.

FV: In France, I see Jean Dupuy, a french artist who was in New York during the 70's. He says it was an amazing decade this time.

AA. B : With lot of performance with lot of people.

FV : Yes with Gordon Matta Clarck, The Kitchen, 98 Green Street, Clocktower Gallery, and so on.

AA. B: Yes, The Kitchen was really important. And it was a place on Hudson street, 99 Hudson something like that. I think Artists Space began there, and I think Printed Matter have there office before they open their first store. I think the building on Hudson Street was important, but it's gone now.

FV : All the artists says this decade was amazing. They're enter in a space, writing there name in a wall, they says what they do, freedom.

AA. B : Yes it's was a good time. I mean somedody like Warhol was like that. He says "Hey, come in have a glass of wine!"

FV : The factory of Andy Warhol was very important for everybody. I think, for exemple here in Berlin for Martin Kippengerber who opened his office in 1978, the Warhol's Factory was a reference for him.

AA. B : Yes.

FV: The idea of diffusion here in Berlin is important throught all the artist run spaces.

AA. B : A lot, now.

Fv : One time, when I was in Berlin for holidays, I send an email to some friends. And they answer, "do you ant to do a show, and a talk?" And I says Ok, this not like that in Paris.

AA. B : Yes, Paris it too expensive, a lot.

FV : Yes I Know. We spoke about Michael Snow, the video was important I have see you speak about Marshall McLuhan who was, or course important, in the development about the theory around technology and communication. In Canada will see a development of the video art.

AA. B : Yes, Marshall McLuhan was close with the canadian situation. There are lot of of videos all cross the country, it was incredible how much it was. And so when we open Art Metropole originally it was for publications but the artists sayed "we have to do video but there no video distribution". We had Peggy Gale to the video distribution actually. We did that for about ten years.

FV : Maybe its also an explication of the importance of numeric and digital art in Canada. There are lot of residencies, I see.

AA. B : Yes, it's true, I not so touch but we can find lot of funding in Canada.

FV : Yes lot of of my friends wo do numeric art, going in Canada.

AA. B : Yes.

FV : Who was the beginning, the meeting with Jorge and Felix⁹?

AA. B : It was an accident, we rent an house together with other people. We have this store of front and we came began doing a kind of fake store like a kind of joke to a museal side. And so that our enter into art.

FV : This is the same story when you was inviting be the Stedelijk museum and you want to do just a shop, in the beginning it's was a joke. It's not really a joke, because you produce really the multiples.

AA. B : Yes.

FV : In the 70's the canadian government give a grant for the canadian artists for travels.

AA. B : Yes, the travel grant, I don't known exactly when that start but that really change everything because, in Canada, if you travel by car from Toronto to Vancouver takes five of six days. And from Toronto to Halifax it's almost far (Laughs). The population is so small you known. It's a linear country. So the travel grant really create a kind of communication who was never there before. And really establish. I think also the artists began to open galleries across the country that together with

⁹ Il s'agit de Felix Partz et Jorge Zontal.

the travel grant. The artists can start an exhibition and travel cross the country and created a really strong social network with the canadian art scene.

FV : Is it creating a canadian art scene?

AA. B : That like the canadian was creating really, the artist where there but not we are not art scene its really because the canadian council not at all. Unfortunately they are not so brilliant anymore.

FV : This is a paradox, we have the same case in France, the government give grants for the experimentations of the artists.

AA. B : Yes the original funding, was for artists and they began giving grants for organisations, that really start around the 70's lot of places, artist space, most of galleries opened in 1971, 1972, 1973, and then now we had an art scene.

FV : Yes really, and the particularity when artists open a gallery it's relation around the self organisation.

AA. B : Yes this is interesting now, the Canada have a long long history of a intellectual involvement with anarchy and if you looking to the literature of anarchy in english language anyway. They argue a soft government began very early the idea of the beginning the canadian it's could be a sort of soft governing scene, in oppose of american scene. I mean the artists run galleries in USA, they ideas was we can have some shows, people can see they work and they can go in a real gallerie, so this is a different philosophy in US. In Canada the artists want really have their art scene and control their own world.

FV : Do you know the writings of Guy Debord ou Gilles Deleuze at this time?

AA. B : I think we found them in 1974 when the books will be translated into english. And we publish Guy Hocquenghem in FILE late 70's. I remember reading "la systeme de la mode"¹⁰ (en français dans le texte) in french, because no english translation at the time. I manage to try to read that with my bad

¹⁰ Il s'agit du texte de Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

french. You know the canadian study french for ever and we never speak it, so we are not so bad, but no so good to speak in with it. (Laughs).

FV : I have see something about Andy Warhol and FILE. Warhol says about FILE Magazine : "Do they really publish that kind of thing in Canada?". It is true?

AA. B : Yes, he says twice in different occasions I was very surprise.

FV : I have see in the first issue of FILE Magazine. I read a letter in the exhibition in the Akademie der Künste¹¹, a letter from Mister Peanuts¹² to Klaus Staeck.

AA. B : Right, yes we connect to Berlin with all of us in Canada. Also Robert Filliou curated an exhibition in the Daad very early in the 70's.

FV : Yes, if I remember, it was in 1974, because it was in Canada in 1973, and he came in Berlin for his residence in Daad in 1974¹³. He was invited by a galerie¹⁴ who was in Prenzlauerberg who was in the East side. It was very complicate.

AA. B : The exhibition in the Daad included General Idea its was really our first show in Berlin.

FV : Really?

AA. B : We didn't could coming here, but Filliou was the curator.

FV : I see in the Canadian Center in Paris documentation about the project "The futur of architecture" with pictures of postwar and you writing what you want to do

¹¹ Il s'agit de l'exposition « Kunst Für Alle » à l' Akademie der Künste à Berlin, du 18 mars au 7 juin 2015.

¹² General Idea, FILE Magazine, "Mr. Peanut Issue," vol. 1, no. 1, 15 avril 1972.

¹³ Le Daad est un programme de résidence à Berlin pour des artistes de renommée internationale.

¹⁴ Il s'agit de la galerie de Jürgen Schweinebraden. L'exposition eu lieu en 1974.

AA. B : It was a kind of way old recording ideas, on photos texts and big index card in a little box.

FV : Do you want to do a multiple or a publication of that?

AA. B : Well we thought eventually do a publication but it never happened. Still a possibility.

FV : It's perfect for a publication

AA. B : Yes its perfect, its ready to go.

FV : You writing a very important book : "The museum by artists".

AA. B : With Peggy Gale, yes. We makes several books together "videos by artist", "Museum by artist", "books by artists". But "Museum by artist" is the most interesting.

FV : Lot of artists are inviting now in museum to curating some show, also its always because they are famous.

AA. B : I think most of the reason. General Idea's bigger project was the Miss General Idea Pavilion. It's was a kind of museum in a art museum. So we have a big interest in artist who work those kind of ideas like Broodthaers.

FV : It's was all my question the pavilion and Broodthaers.

AA. B : Yes, yes, and of course, Filliou's museum in a hat. The modern artists surround that time working with the idea of a museum, a collection making reference to modern a lot but this is very very interesting group of artists, so we have decide to put together as a book.

FV : Yes, now the reference from the beginning of artist-run spaces it's Gustave Courbet with his "Pavillon du Réalisme" in 1855, it was a pavilion too.

AA. B : This is interesting.

FV : This si very interesting, he want to be free, he want something by imself, some of his painting was refused by the committee of the Universal exhibition in Paris, so he decide to do his our exhibition. For this exhibition he created the pavilion, near the place of the place of the Universal exhibition and he showed

painting and drawing. He published a catalogue. He do that again in 1867, but he was considered like an old artist but Edouard Manet do the same thing the same year.

AA. B : The secession in Vienna is interesting for that, its was in 1898 something like.

FV : This is always the same thing for us like for the dada, Duchamp or Breton.

AA. B : Yes.

FV : I have a question about the curators, they are very very important now, maybe more imporant of the artists of the exhibition.

AA. B : Yes, there are superstars of curating all of that not interest me so much, but when I put together an exhibition I don't think of myself is a curator. I think of myself is an artist, so I like to says that when I put together an exhibition its completely subjective not objective. I do think objective curating to the curators (Laughs). Its an interesting world I mean the world of the curators become so competitive, so much publicity around it.

FV: The reference for lot of curators it's Harald Szeemann have you meet him?

AA. B : I did meet him two or three times.

FV : I don't remember if General Idea or yourself was showing by Szeemann?

AA. B : No, we are never on his exhibition with him, We meet through *Lucio* Amelio who was really a first dealer in Europe. But Lucio was very special, he was a founder of Art Basel, he's from Napoli and a legendary character. It's a special guy Lucio was somebody who support Beuys for many many years in a period who nobody showing him. I guess Beuys was a other person, involve in education with the free university project and so on and so far. Its not really the same of curating but a overlapping of kind a territory very interesting.

FV : What's happened after the death of Jorge and Felix?

AA. B : I was in Canada nine months before they died and I stayed in canada about five years. I started work in Canada in Art

Metropole two or three years. And then I back to New York in 1998. That's for joint the board of Printer Matter.

FV : It's was a very difficult period for you, you working in collaboration and at this time you alone.

AA. B : Yes its very particular.

FV : I have see the photograph than you do three hours before Felix died. It's a beautiful photo, like a painting.

AA. B : Yes its like a painting it's amazing its almost like somebody else did it. Its like I looking a work by somebody else hardly remember doing. A strange time.

FV : Very strange in did. With General Idea you working about sexuality, after Aids. Its was the time to find money for the research against aids, you was lot of involved in that case.

AA. B : Yes began the first fundraising for aids. We make lot of project for that.

FV : I have a question about an other canadian artist, I Mean, Ian Baxter. Do you known him?

AA. B : Yes from a very long time.

FV : He was in the last exhibition at Immanence.

AA. B : Right. I first meet him before General Idea I meet him maybe in 1968 or 1969 in Vancouver. I have a friend, a professor of the University and he lived the next door to my friend.

FV : About collaboration, you do lot of collaboration.

AA. B : Still a lot. With Peter Hoobs. Peter Hoobs the collaborator in the "Queer Spirits", with Scott Treleaven, I made this tent. Younger artists are most people who I made art, Bradford Kessler, *this is new people*.

FV : This is the question about the community about « Theological Seminary » and the last

piece or performance that you made, is it more theological ?

AA. B : I don't know if this is theological, maybe there by the way, its a difficult question to answer

FV : And the School for Young Shamans ?

AA. B : Yes but that's a kind of imaginary school, it's a facebook page. People join it by facebook but we never done something together. I often receive invitations to do the School for Young Shamans like the invitation from The Band Center in Canada. In one point but I have a fight with administration I cancel. But I went in Cooper Union because I went for the Student festival. In my family of many generations of priest. My grand grandfather was a missionary for blackfoot indians and so on and so far. I always surrounded by the christianity for very early age. I went to school I began this institut because they have no understanding of the knowledge of contemporary art they lot of have the idea was very similar to certain artist like to Marina Abramovic even Karen Walker, the people who are involve in social justice issues. I began to organizing lectures theories something like this, some exhibitions, some performances and then the school ask me to stop because I doing too many things and embarrassing the professors. And so that made me an honour professor in stude. (Laughs) so I'm still a professor. But it cross and other I began to doing this performances educations of thing spirits in differents places, places who thinking about community marginalized and remembering the various communities who comes before us. I don't know if that thing are the theological in art but its certainly something like that. It's like prey for the dead.

FV : This is like the tabletop portrait, the photography than you do.

AA. B : Oh, Yes.

FV : That is a relationship between the two rocks and the photography about the big book of auschwitz.

AA. B : Jorge from General Idea fathers survive from the auschwitz.

FV : Yes I remember now.

AA. B : A connection...

FV : The big photography is in Munich.

AA. B : Yes, actually the portrait of Felix, the people made the connection with the concentration camp because he look like a survivor but then in the portrait of Jorge I show for the first time in Vienna and we did posters on the street and also the media did lot discussion. For the photo of Jorge he ask to take the photo because he look like the same as his father looked when he came from auschwitz.

FV : The last work of General Idea I Know, is this book "ex voto" about Yves Klein.

AA. B : Yes, that's the very last project we did and the text and most of the design was made before they died and I complete afterwords. Its like a kind of thanks to the gods, thanks to Miss General Idea to bring of together since twenty five years.

FV : He dedicated to Sainte Rita do you know the story of Yves Klein about Saint Rita? Just on the front of Immanence we have the Yves Klein Archives with Daniel Moquay and he explain how they find the piece of Yves Klein about Sainte Rita. They don't know where was the piece, just they known it. It was in a the chapel in Italy they have an earthquake they must to repair the painting, the icone, they searching gold. The priest says "do you know where we can find some gold" And the nurse says "yes, we have a little box with gold". The priest say "but maybe this is the famous Yves Klein's piece. This is a little box in plexiglas who can find some gold, some IKB, pink and blue pigment.

AA. B : I was fascinated by Yves Klein. I see him the first time on television when I was teenager when he visit to New York the late 50's or beginning of 60's something like that.

FV : The issue of FILE magazine for the exhibition in France was very funny IFEL or course. Where was the exhibition?

AA. B : The exhibition was in the MAM, the musée d'art moderne (en français dans le

texte), it was a terrible exhibition call "Canada Trajectoires" . And General Idea was invited in the show to do the special issue of FILE as art contribution and then we was late we wasn't ready for the opening a big disaster. We have ready a week later. It was under Suzanne Pagé, the project under Suzanne Pagé at the very beginning of their career and the Canadian government payed for that show that why they did.

FV : And Hans Ulrich Obrist haved his first work in the Museum of Modern Art with the exhibition of Alberto Giacometti in 1993.

AA. B : The Curator who probably influence that the most in the twenty five years was Jean Christophe Ammann. We first meet him just when he start to work in the Kunsthalle of Basel. And then he put some in a group show in 1977 and we did a solo exhibition in 1983/84. I guess we learn really a lot from him its a very interesting man he haved a clear idea about curating. Who was curating its not writing. To curate an exhibition and to write about an exhibition its completely different fonction and his idea was he should look over the shoulder of the artist and try to see what the artist to seen and help to amplified. And to present what the artist to see but he saw the role like, a secondary eye to the artist, thats very interesting.

FV : Yes, that's very interesting, an interesting position.

FV : I'll go in the Archive of the Whitechapel gallery and for the exhibition This is Tomorrow. they have just a little box with lot of press document and administration files with information like who payed the catalogue who doesn't pay the catalogue etc. And I see the archive of an exhibition of Cy Twombly in the same place the Whitechapel in 1992 and I have see three boxes completely full of photos.

AA. B : The time changes, yes, do you know this exhibition call « transformer » Jean Christophe Ammann did in Luzern ?

FV : Yes, I known that exhibition.

AA. B : In early 70's. We never see the exhibition but we meet him that after he made

that exhibition. So early it was a show about gender, a very very interesting show and also the way he combines popular culture high art a long way had of this time I think.

FV : Do you think than now the museum are enter in the popular culture ? Or this is just entertainment ?

AA. B : technically yes (Laughs) in New York anyway I dont know it depend of which Museum certainly the MoMA are being taking that approach, they still do incredible shows as well but have do have that kind of public face with the pop culture to keep people coming through the door thats like they to make the money. And then the Whitney seen going in this direction too. More and more people its interesting in the 70's. This museum was almost empty they are few people who go through the museum doors and now its kind of normal and nobody think about it. And then in the 80's the idea of the blockbusters stars this idea we need to bring more people. Before that we have see a kind of archival process or scholarly but suddenly it was suppose to be popular and to compare with sport.

FV : About the Whitney museum I don't see the exhibition, it was « americana » in 1985 from Group Material and do you have some connections with this group ?

AA. B : Group Material included us in the catalogue of the exhibition they use General Idea . the aids timeline I think, we included a painting eventually or something like that . I just knew them they was friends you known, and then also in New York people was very confuse with General Idea and Group Material they think we was the same group. A constance confusion.

FV : No really ?

AA. B : Yes because in the group who can find two Felix, Felix Gonzalez Torres and **Felix Partz** two Felix. When I dis the portrait of Felix in his death bed lot of people think thats a photo of Felix Gonzalez Torres complete confusion.

FV : I like the exhibition « americana » the concept of the exhibition.

AA. B : I havent see in the Whitney but I would like too see it. Now its a big concern what moving people through space the mouvement people is the key. I am very taking here by the idea of the Gemalde gallery this is usually twenty people in there and this is a museum with an incredible collection.

FV : Yes you can have the museum for yourself

AA. B : Yes its amazing

FV : And I meet Ed Ruscha, he curated two exhibitions, one about covers of books and the second was in 2012 in Vienna in the kunsthistorisches museum and he do a great work.

AA. B : He take in the collection ?

FV : Yes he take in the collection and he put just one his drawing and this is the only drawing with a word in german then he do. He put this drawing near the door.

AA. B : It sounds great. I am working now. Do you know my show in Witte de With in Rotterdam « the temptation of AA Bronson » ?

FV : Yes

AA. B : That was between a solo show and a group show and now I working for an exhibition for the Kunstverein in Salzburg and in Graz. That's the similar ideas of these exhibitions combine my work, my collaborations and works by my friends into a single environment. Thats curatorial but thats what I doing these thing. And the exhibition I haved in London now with Maureen Pailey, its kind of similar included to works by General Idea from the 80's and the 90s. Include my own work and include collaboration with some youngers friends and a queer zine exhibition. That's an exhibition in the exhibition.

FV : Always the idea of museum by artist. The idea of the connection, maybe because an artist working like that, he connect.

AA. B : That's the artist work.

FV : So thanks you AA Bronson for this interview.

Entretien avec Edward Ruscha

Los Angeles, 23 janvier 2015

Frédéric Vincent : Je voulais savoir comment vous est venue l'idée du commissariat de l'exposition « The Ancients Stole All Our Great Ideas ? »

Edward Ruscha : La demande vient de Jasper Sharp, qui un curateur indépendant, il m'a demandé de compiler des œuvres provenant des collections du *Kunsthistorisches Museum* et du Musée d'Histoire Naturel pour créer une exposition avec ces choix.

FV : Quelle sont vos relations avec la ville ?

ER : J'ai visité Vienne comme touriste en 1961 mais seulement pour six ou sept jours.

FV : Avez vous été curateur d'autres expositions ?

ER : A la bibliothèque du Getty, l'exposition « Blank Books » en 1992 (voir la déclaration de l'exposition ci-dessous) : “Un livre par sa couverture”

Il est considérablement intéressant d'étudier les bords et les couvertures de livres qui sont fondamentalement vide.

Les auteurs et les producteurs de ces livres devraient résister à la tentation de décorer et d'imprimer des images et des mots sur celle-ci parce que les couvertures sont si séduisante, elles sont une invitation personnelle car je crois que chacune de mes peintures est une couverture de livre ou réfère à la possibilité d'être une couverture de livre.

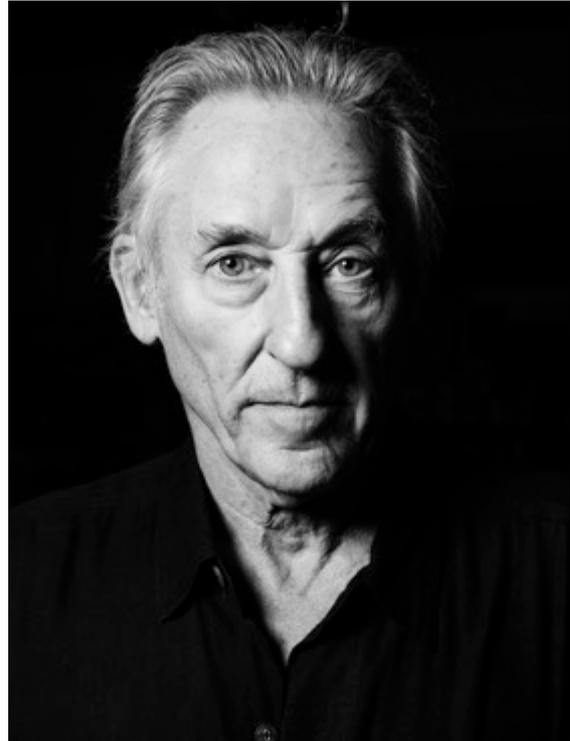
Une bonne chose se passe quand un livre est imprimé Tout d'abord, il est plus simple et à certains égards plus intéressant d'avoir une couverture vierge pour un livre.

Deuxièmement une couverture vierge a plus de chance d'être mystérieuse une publicité.

Enfin, elles ne sont pas forcément vides avec ses tâches, les ravages du temps, les accidents, les empreintes digitales font de ces couvertures vierges des éléments visuels très forts après tout.

FV : Avez vous été invité à être curateur pour une autre exposition ?

ER : NON.



FV : Pour cette exposition à Vienne, vous avez combiné des pièces très diverses, des peintures, des objets et même des animaux empaillés. Je comprends la présence de ces animaux sont comme des éléments appartenant au territoire américain (saumon, coccinelle, serpent, coyote). Est ce que ces animaux sont présents dans l'exposition parce qu'ils le sont là où vous vivez ?

ER : Je me suis amusé avec beaucoup d'exemples dans ces musées, avec des animaux et des objets natifs ou trouvé aux Amériques et plus spécialement aux USA. Ces choix mon mis dans la position d'un américain.

FV : Le catalogue de l'exposition est une suite de planches dans une boîte. Est-ce vous qui avez décidé cela ? Nous connaissons tous votre intérêt pour le livre.

ER : Jasper Sharp est à l'origine, cela devait être une série de cartes représentant chaque choix, rassemblés ensemble de manière flexible dans un catalogue mobile.

FV : Je voulais savoir si le fait d'être curateur avait une influence sur votre travail artistique ?

ER : Cela m'inspire dans le sens de concevoir une manière différente de faire de l'art mais les

sujets parlent une langue et disent « art », « science », « histoire naturelle ».

FV : Avez vous déjà rencontré des problèmes avec des curateurs ? Avez vous déjà eu le sentiment d'être utilisé ?

ER : Je pourrais m'appeler un curateur amateur plutôt que d'être celui qui est habitué aux bourses. Je pourrais être un conservateur temporaire plus comme un créateur d'exposition cela est personnelle, mais temporaire.

FV : Vous êtes aujourd'hui, un artiste bien connu et représentatif de la scène de Los Angeles. Je voulais vous demander quelles étaient vos relations avec Ed Kienholz, Walter Houblon et John Coplans ? Je suis intéressé par eux, parce qu'ils ont plusieurs activités et ils ont expositions organisées créées des galeries et même été pour Coplans un célèbre critique d'art.

ER : J'ai connu ses trois hommes à différentes époques de ma carrière. Kienholz était un compagnon de route des artistes. Walter Hopps, un mentor brillant, John Coplans, un écrivain artiste et professeur qui pouvait être difficile avec son entourage. Il a été lumineux, mais parfois grincheux.

FV : Je suis le cofondateur de l'artist-run space Immanence à Paris qui a ouvert en 2000. Depuis 2008, nous avons aussi ouvert un centre de documentation et de recherche autour du livre d'artiste nommé Archive Station. Nous avons réunis deux collections de livres d'artistes. Le but d'Archive Station de rendre public la consultation de ses livres. Nous avons certains de vos livres dans ce fond documentaire

ER : Quels avez vous de moi ? Je pourrais vous aider à remplir des vides.

FV : Finalement vous voyez, je parle de livres. Je pense aussi au catalogue de la documenta 5 dont vous avez fait la couverture. Comment c'est passé la réalisation de cette couverture ? Et quelles furent vos relations avec Harald Szeemann ?

ER : Il ma contacté pour faire la couverture du catalogue de la documenta 5. Il était quelqu'un

de dynamique et d'ambitieux et profondément sérieux dans tout ce qu'il faisait. Je suis heureux d'avoir été invité à y contribuer.

FV : Vous dites au sujet du commissariat d'exposition pour Vienne : Être un curateur temporaire plus qu'un créateur d'exposition cela est personnelle, mais temporaire. Bien sur, je pense que nous sommes des curateurs temporaire, quand certains artistes comme nous organisons une exposition. Dans cette exposition vous avez exposé une seule pièce, la seule pièce en langue allemande, si je ne fais pas d'erreur. Quel est le lien entre cette pièce et l'exposition, (sauf la langue) ?

ER : Ce mot WANZE est le seul lien qui se réfère à un insecte ou au monde animal, il fait partie des éléments sélectionné.

Interview with Edward Ruscha

Los Angeles January 23, 2015

Frédéric Vincent : I wanted to know how the exhibition *The Ancients Stole All Our Great Ideas* had been curated?

Edward Ruscha : I was asked by Jasper Sharp, who is an independent curator, to compile works from the Kunsthistorisches Museum and the Museum of Natural History to create an exhibition with these choices.

FV : What is your relation to this city?

ER : I visited Vienna as a tourist in 1961 but only for about 6-7 days.

FV : Were you the curator of other exhibitions?

ER : Getty Library, “Blank Books”, 1992 (below is my statement from the exhibition):

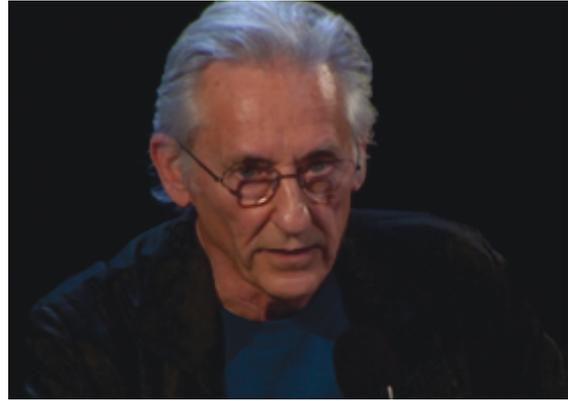
“A Book by its Cover”. “It is considerably worthwhile to study the edges and covers of books which are fundamentally blank. The authors and producers of these books had to resist the temptation to decorate and print images and words on them because covers are so seductive and inviting to me personally because I believe each of my own paintings is really a book cover or refers to the possibility of a book cover.

A good thing happens when a book is printed with its subject matter concealed. First, it is simpler and in some ways more interesting to have a blank cover for any given book. Secondly an empty cover has more of a chance of being mysterious and icon-like rather than being an obvious place to advertise its own contents. Finally, there is no such thing as an empty, vacant cover in the sense that stains, ravages of time, accidents, and fingerprints make blank covers never really empty of visuals after all.”

FV : Were you invited to be the curator of another exhibition? If yes, where and when?

ER : NO

FV : For this exhibition in Vienna, you combined very different pieces among which



of paintings and objects but also, stuffed animals. I understand well, these animals also have something to do with the American territory (salmon, ladybird, snake, coyote). What is that these animals are presents in the exhibition because they are present where you are living?

ER : I was amused that many examples in these museums actually were native of or found in the Americas especially the U.S.A. These choices put me, an American, into the discussion.

FV : The catalogue of the exhibition is constituted by boards in a box. Is it you who decided on it? So we know your interest in the book.

ER : Jasper Sharp had the original notion it should be a series of boards representing each choice then collected together as a flexible, moveable catalog.

FV : I wanted to know if the fact of being the curator of an exhibition had an influence on your artistic work?

ER : It inspires me in a different way than making art but the subjects speak a language that says “art”, science, natural history life!

FV : Have you already had problems with some curators? Have you had the feeling to be used by a curator?

ER : I might call myself an amateur curator rather than one that is accustomed to the duties of scholarship. I might be a temporary curator more like a creator of an exhibition that will be personal but temporary.

FV : You are today, a well known artist and representative of the Los Angeles scene. I wanted to ask you were your relations with Ed Kienholz, Walter Hops and John Coplans? I am interested by them, because they have several activities and they have curated exhibitions, created galleries and even en an famous art critic (Coplans).

ER : I knew these three men at various stages of my career. Kienholz was a fellow artist. Walter Hopps, a brilliant mentor, John Coplans, a writer, artist and teacher who could be difficult to be around. He was enlightening but grumpy.

FV : I am the co-founder of the artist-run space, call Immanence, in Paris, France, who opened in 2000. Since 2008, I also opened a Center around the artist books call Archive Station. We have two collections of artist books. The goal of Archive Station is to make open to the public the consultation of artist books. We have some of your books in Archive Station.

ER : Which books do you have of mine? I might help you in filling in the blanks.

FV : Then finally, I speak about books. I think rather of the catalogue of the exhibition, "documenta 5" You have made the cover. How it pass the realization of this cover? And what were your relations with Harald Szeemann?

ER : He contacted me to create the Documenta 5 cover – he was an ambitious, dynamic person and deeply serious about what he was doing . I was pleased to asked to contribute.

FV : You says, about the curating of the exhibition in Vienna : I might be a temporary curator more like a creator of an exhibition that will be personal but temporary. Of course, I think than we are temporary curators, when some artists like us curated an exhibition. In this exhibition, you exhibit just one piece, the only piece in german language, if I don't do a mistkae. What is the link between this piece and the exhibition,(except the language) ?

ER : "The only link is that the word WANZE could refer to an insect of the animal world which was part of the selection of elements."

Entretien avec Jean Dupuy

Galerie Hervé Loevenbruck, Paris, le 19
Octobre 2013

Frédéric Vincent : Jean Dupuy vous avez vécu à New York pendant les années 70. Comment êtes vous arrivé aux Etats Unis ?

Jean Dupuy : au départ, il faut dire que je faisais de la peinture, mais j'ai arrêté. J'avais fait un décor pour la télévision.

FV : S'agissait-il de peintures ?

JD : Non, des sculptures, douze en tout, et puis la télé a décidé de faire un reportage dans mon atelier. Des américains qui avaient vu les sculptures à la télé mon invité à faire pareil à New York pour la maison Knoll. On m'offrait aussi une exposition personnelle.

FV : C'était en 1966, vous aviez alors 41 ans.

JD : Oui je crois, ensuite tu sais j'ai détruit toute mes toiles, je suis parti vivre à New York.

FV : Oui, nous sommes alors en 1967. Alors en 1968 vous allez réaliser une pièce qui deviendra une icône, il s'agit de *cône pyramide*.

JD : Oui, vous savez, je l'ai faite mais c'est une cascade de coïncidences, cela est dû en grande partie au hasard.

FV : Comment cela par hasard ? Il faut rappeler ce qu'est cette pièce.

JD : Oui si vous voulez, par hasard j'ai rencontré le responsable de la compagnie « Celanese Co. » qui fabriquait du plastique. A l'époque, les entreprises sponsorisaient plus facilement les artistes et ils m'ont donné quelques plaques de polyéthylène. Je leur avait demandé de me livrer sauf qu'il m'a livré en bas de chez moi, 180 plaques de 200 x 90 x 0,6 cm, cela représente 3 mètres cube. Comme tu peux l'imaginer, j'étais un peu embarrassé, j'ai demandé à trois sdf de m'aider à les monter chez moi, ils ont mis toute la journée. Tu imagine aussi, j'ai réfléchi pendant des semaines pour savoir comment j'allais employer toutes ces plaques qui étaient au



milieu de mon atelier. L'électricité statique produite par le plastique n'arrêtait pas d'attirer la poussière comme un aimant, je n'arrêtais pas d'essayer ces plaques, rien ne marchait. Et un soir, au cinéma, j'ai remarqué la poussière dans le faisceau lumineux, j'ai alors pensé à une sculpture de poussière. Mais il me fallait un projecteur. J'ai mis du temps avant de finir la pièce. J'ai été aidé par Martel, pour fabriquer la boîte et un ingénieur pour la technique. J'avais donné des indications, je pensais à une boîte avec un dôme dans l'esprit de Buckminster Fuller, voyez vous? C'est l'ingénieur qui a trouvé le pigment rouge (Du Lithol Rubin). Pour finir, c'était une boîte en bois avec une vitre en verre avec à l'intérieur un carré en polyéthylène avec du pigment rouge, le carré est éclairé par le haut, sous le carré il y a un haut parleur relié à un stéthoscope électronique. C'est le rythme cardiaque qui fait vibrer le carré.

FV : Cela me rappelle les dernières pièces de Boltanski avec le rythme cardiaque.

JD : Oui, moi aussi, même c'est complètement différent.

FV : Pourquoi ce titre : *cône pyramide* ?

JD : Au début, je l'avais appelé, *Heart beats dust* (Le cœur bat la poussière) mais quand l'on regarde la pièce on voit clairement que le faisceau lumineux fait comme une pyramide, alors je l'ai appelé *cone pyramid*.

FV : A cette époque, vous habitiez New York.

JD : Oui, j'habitais sur Bowery dans le bas de Manhattan.

FV : Mais est-ce que c'est avec cette pièce que vous êtes entré chez Sonnabend ?

JD : Oui, elle en avait acheté une.

FV : Il me semble que son achat a aussi été motivé par le prix que vous aviez reçu.

JD : Ah, oui, oui, aussi c'est certain, un prix avec dans le jury Rauschenberg, je ne sais pas si vous voyez, le prix Rauschenberg. (il s'agit d'un concours *Experiments in Art and Technology*).

FV : Entre, l'allusion à Fuller et Rauschenberg, vous êtes plutôt bien entouré. La pièce a été présentée au MoMA dans l'exposition organisée par Pontus Hulten *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*.

JD : Oui, à partir de là j'ai commencé à travailler avec Sonnabend.

FV : Vous avez fait combien d'exposition chez Sonnabend ?

JD : En tout quatre, deux à New York et deux à Paris en alternance. Une New York, une Paris et une New York et une autre à Paris.

FV : Vous allez à ce moment participer à beaucoup d'expositions collectives.

JD : Beaucoup n'exagérons pas.

FV : Et en 1973, vous quittez la galerie Sonnabend.

JD : Oui.

FV : Le succès remporté avec *Cône Pyramide*, va vous propulser dans l'univers de l'art et de la technologie.

JD : Oui, La *School of Visual Art* va m'inviter à donner des cours, pendant deux ans, sur art et Technologie, j'avais un physicien qui m'assistait, fort heureusement.

FV : Vous habitiez New York depuis quelques années, et en 1969, vous allez commencer à organiser des expositions, dont une sur l'art et les technologies à Bordeaux et d'autres dans votre loft newyorkais.

JD : oui, j'ai organisé dans un musée de Bordeaux, une exposition Art et Technologie avec une dizaine de mes étudiants.

FV : Et concernant les expositions dans votre loft ?

JD : J'ai là aussi, organisé une exposition de groupe, comme tous le monde à l'époque, c'était en réaction à la marchandisation, l'exposition s'intitulait *About 405 East 13th street*, il n'y avait d'ailleurs rien à vendre. Est ce que vous savez que Laurie Anderson a fait un rapport de cette exposition dans Art Forum, Laurie Anderson, s'il vous plaît.

FV : Oui, je sais, mais cela m'amène à penser, qu'il y avait plus de solidarité entre les artistes qu'aujourd'hui, n'est ce pas ?

JD : Oui, bien plus.

FV : C'est aussi le moment de votre premier anagramme.

JD : ah, oui, avec « American Venus Unique Red » qui est devenu « Univers Ardu en Mécanique ».

FV : Et alors, vous allez aussi organiser l'exposition *soup & tart*, à the Kitchen, Qu'est ce que c'était ?

JD : C'était un festival de performances, j'avais invité une bonne quarantaine d'artistes à faire une performance de pas plus de deux minutes. Pas plus de deux minutes, parce que vous savez les perfs, c'est souvent trop long, on a vite compris et puis surtout quarante personnes à deux minutes, et bien cela fait deux heures de perf, c'est bien assez long. Mais ce que je voulais dire, c'est qu'en 1971, j'ai été invité à participer à une exposition Art et technologie au *County Museum of Los Angeles* par Maurice Tuchman. Il s'agissait

d'une exposition où chaque artiste présentait une œuvre réalisée par une industrie américaine, il y avait là en tout seize artistes. J'ai fait une pièce avec la *Cummins Engine Compagny* qui fabrique des moteurs diesel. Mon projet était de rendre visible les quatre éléments (eau, terre, air et feu), le moteur en état de marche. Le spectateur s'asseyait à côté de lui, une manette sur laquelle il tirait laissant apparaître de l'eau dans les durites, l'air venait du ventilateur, le feu était représenté par la chambre à combustion et la terre était pour moi, les débris noirs qui sortaient du pot d'échappement. Cela n'a pas plus à la compagnie américaine, qui décida de faire retirer la pièce de l'exposition.

FV : Que c'est-il passé après ce scandale ?

JD : Après, la *Cummins Engine Compagny* ont réalisé leur erreur, il m'ont quand même donné la pièce, elle est aujourd'hui dans les collections du frac Bourgogne, mais vous la connaissez? C'est *Fewafuel*.

FV : Oui, je vois tout à fait. Revenons un instant à New York. Vous avez aussi officié à la galerie de la Judson Church ?

JD : Oui, comme beaucoup, mais vous savez, j'ai même fait une perf où je brûlais le drapeau américain dans les chiottes de la Judson, vous imaginez aujourd'hui, c'est impossible (rires). Mais après l'exposition à Los Angeles, mes positions politiques se sont un peu plus radicalisées, comme beaucoup à l'époque, j'étais proche du GAAG (Guerilla Art Action Group).

FV : Oui en effet. Et qu'elle était vos rapports avec Gordon Matta-Clark ?

JD : J'ai bien connu Gordon et André Cadere aussi, oh Gordon, vous savez au 112 Green Street, à l'entrée il y avait un calendrier où l'on inscrivait son nom et ses dates d'exposition ou de présentation de performances.

FV : Il n'y avait donc pas de programme ?

JD : Non, on faisait le programme nous même, c'était incroyable, n'est ce pas?

FV : Oui, en effet, impossible aujourd'hui.

JD : C'était vraiment formidable, peut être la meilleure décennie, oui c'est sur la meilleure décennie. Vous imaginez il n'y avait pas de barrière entre les différents artistes, on était mélangés, artistes, musiciens, performeurs, c'était vraiment un moment unique. Et puis Wall Street est arrivé, l'argent et tout est partie, lorsque je retourne là-bas, je suis vraiment écoeuré par ce que c'est devenue.

FV : Vous serez aussi en lien avec George Maciunas.

JD : Oui, mais ça c'est un peu plus tard, j'habitais dans son atelier. Quand Gordon est mort, il n'y avait pas grand monde, Gordon, et puis Maciunas, Cadere. Mais Maciunas a beaucoup aidé les artistes, il leur louait des espaces moins cher.

FV : Vous allez aussi inviter des artistes à faire des performances au Centre Pompidou en 1976 et 1978, je pense à *Chant a cappella avec Gigliotti*, à *Artists Propaganda I et II* et à *Artists Shorts* avec Defess.

JD : Oui j'ai invité des artistes à faire des perfs courtes, toujours courtes, mais filmées, pour les diffusées en vidéo par la suite. Mais je crois qu'il faut se serrer les coudes entre artistes, se soutenir entre nous, c'est le premier cercle, les artistes entre eux sont fidèles.

FV : Je Crois que Hervé (Loevenbruck) a besoin de vous. En tout cas merci pour cet entretien.

Interview avec Jean-Hubert Martin

Paris, le 6 mars 2014.

Frédéric Vincent : Je fais essayer de ne pas parler des « magiciens de la terre¹⁵ », je crois que c'est bon, je crois que l'on a fait le tour, n'est-ce pas ?

Jean-Hubert Martin : Oui c'est bon, je crois. (rires)

FV : En qu'en reprenant les expositions que vous avez organisé, comme : les magiciens, la galerie des cinq continents¹⁶, partage d'exotisme¹⁷, je me suis intéressé à kunstlermuseum¹⁸ avec l'intervention de l'artiste Tomas Huber qui a un travail assez incroyable, à mon gout.

JHM : Oui un artiste que j'aime beaucoup, passionnant oui parce que il est très indépendant, j'aime bien les artistes comme cela. Il a vraiment été obligé de faire sa voie tout seul parce qu'il ne colle dans aucun groupe, il n'est pas dans un mouvement, il poursuit son travail avec beaucoup de méticulosité en approfondissant cette voie à la fois basée sur la modernité et l'architecture

¹⁵ Magiciens de la terre, musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou et Grande Halle de la Villette, Paris, 18 mai-14 août 1989.

¹⁶ En tant que directeur de la Galerie des 5 continents, Jean-Hubert Martin a organisé entre autre les expositions suivantes: Frédéric Bruly Bouabré, David Malangi, Bertrand Lavier, Joe Ben Junior, Huang Yong Ping, 21 septembre 1995-15 janvier 1996. Arman et l'Art Africain, 1996. Hervé Di Rosa et Romuald Hazoumè, Géographie tapissée, 1996. Arts du Nigéria: collection du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, 1997. Vanuatu Océanie, Arts des îles de cendre et de corail, 1997. Chéri Samba, 14 mai-18 août 1997. Veilleurs du Monde : Art orienté objet, Georges Adéagbo, Bodys Kingelez, Pume-Bylex, Andreas Siekmann, Konstatin Zvezdotchetov, 1997. Esther Mahlangu, 1998. Annette Messenger, 1998. Batéké, Peintres et sculpteurs d'Afrique centrale, 1998. Coiffures/sculptures d'Océanie. Les Melkoï de Nouvelle Bretagne et les Marind d'Irian Jaya, 1999.

¹⁷ Partages d'exotismes : 5e Biennale d'art contemporain de Lyon, Halle Tony Garnier du 27 juin au 24 septembre 2000.

¹⁸ Künstlermuseum, Kunstpalast, Düsseldorf avec Bogomir Ecker, 2002.



sont les éléments de base de la peinture moderne et en même temps avec pleins de choses qui sont proche de l'art conceptuel mais tout en restant fidèle à la peinture. J'aime bien tout cela.

FV : Je pensais à Remy Zaugg en le pensant comme un pendant à Thomas Huber mais complément différent, il y en a un dans une figuration et l'autre dans une abstraction et d'effacement mais ils sont tous les deux à part.

JHM : Absolument.

FV : Même si Zaugg est plus théoricien.

JHM : Plus théoricien oui, j'avais du mal avec pas mal d'œuvres de Remy Zaugg que je trouvais parfois, il faut le dire, assez faible. Ce qui n'est pas le cas de Tomas Huber. A chaque fois qu'il fait une peinture, il y en a qui sont plus intéressante que d'autres mais c'est vraiment une œuvre à part entière. Et d'ailleurs Remy Zaugg la très bien perçu parce que à la fin de sa vie, il a fait beaucoup de collaboration. Il était très bon dans le dialogue avec les autres.

FV : Justement dans ses musées d'artistes vous faite une classification de ces différentes interventions. Il y a l'artiste qui est invité par l'institution, par le musée pour piocher dans les collections qui est aujourd'hui un peu devenu la tarte à la crème.

JHM : Aujourd'hui, oui (rires).

FV : Pensons au 30 ans des fracs où il y avait quasiment trente fois la même proposition, sans parler de Andy Warhol qui en 1969 avait mis la barre en peu haute

JHM : Exactement, c'était formidable.

FV : Je trouve que Andy Warhol fut le premier à qui l'on a demandé ce genre d'intervention, y est allé à reculons. Mais qu'il a placé la barre haute parce qu'il a su faire un pas de côté. Je trouve formidable des armoires avec des chaussures de princesse et des chaussures d'indiennes, tout est là. Je trouve intéressant tout le travail de Christian Boltanski et de Daniel Spoerri, ou Bertrand Lavier, avec la création d'un musée personnel. Ce qui m'intéresse dans le commissariat d'exposition par les artistes c'est comment le *curating* ou le fait d'exposer d'autres artistes influence le travail propre de l'artiste en question ? Et vice-versa. Je l'ai remarqué à travers Immanence. Je pensais que cela était comme deux rails qui ne rejoignaient jamais, mais cela ne cesse de se recouper. Comme chez Gordon Matta Clark avec des chassés croisés permanent. Je me demandais comment vous en tant que commissaire, vous aviez abordé ce travail avec ces artistes ?

JHM : Je dirais à la lumière de ce que vous venez de dire, qu'il y a un certain nombre de réflexions qui émergent, je me suis toujours placé dans une perspective longue, d'une histoire et d'une histoire de l'art longue. Je suis quelqu'un de musée. J'ai n'ai pas uniquement travaillé dans l'art contemporain, j'ai commencé par être passionné de peintures du XVIIème. Je me place dans une perspective longue ce qui m'a amené d'ailleurs à porter des jugements sur l'art contemporain quelquefois assez catégorique parce que lorsque l'on travaille dans des techniques qui sont propres aux 20ème siècle on peut innover, on peut patauger, on peut faire toute sorte de choses. Mais lorsque l'on s'attaque à la peinture ; sans remonter jusqu'à Lascaux ; on a quant même cinq siècles depuis la Renaissance, de peinture sérieuse derrière soi, on ne peut pas faire n'importe quoi. Je pense quand ce moment justement il y a une tendance très nette de la part des artistes, de placer dans leurs exposition, des pièces anciennes on la vue avec Adel Abdessemed, on n'aurais vraiment pas attendu cela.

FV : Nous l'avions vu aussi avec Loris Gréaud, je crois.

JHM : Oui de Gréaud, plein de personnes qui comme cela, tout d'un coup, convoquent des pièces anciennes, des pièces de musée pour les intégrer dans leur exposition et ça pour moi c'est un signe que maintenant il y a une génération d'artistes qui ne se réfèrent plus seulement à la modernité. Toujours cette idée de la rupture par rapport à la tradition mais au contraire qu'ils s'inscrivent eux même dans une sorte d'histoire de l'art universelle et qui cherche plus à créer des liens avec ce côté universel ; universel c'est très dangereux comme terme on ne sais jamais où l'on va très bien mais enfin avec une vision très large et cela me paraît très caractéristique d'aujourd'hui. Les artistes ont toujours regardé autour d'eux mais ce qui change désormais, c'est qu'ils ont plus une vision de prédateur pour y emprunter des choses, cela est symptomatique.

FV : C'est vrai qu'une photographie d'une sculpture mésopotamienne par exemple pouvait être présente dans l'atelier de l'artiste comme une référence, ce qui a changé c'est que cette sculpture est aujourd'hui intégrée dans l'exposition.

JHM : Oui, elle est intégrée dans l'exposition.

FV : Cela pose aussi beaucoup de questions sur ce qu'est une exposition, ou comment on considère l'œuvre ? Est ce l'exposition est une œuvre en soi ? Est ce que cette exposition sans la présence de ces pièces muséales est la même exposition ?

JHM : Je crois qu'il y a un système de référence qui est en train de s'élargir, si l'on poursuit la réflexion, c'est que cela relativise l'importance de la modernité qui était la référence toute puissante que l'on ne mettait pas en doute or cela impliquerai que l'on commence à remettre en cause la modernité afin de la considérer pour ce quelle est réellement c'est-à-dire un continuum historique et une rupture relative par rapport à une grande tradition peut-être que c'est cela le réel post modernisme ? Car pendant longtemps le post modernisme n'a été qu'une vague suite de la modernité. Mais à partir du moment où l'on se pose vraiment la question de la modernité en la replaçant au même niveau que

les différents grands styles, des différentes périodes de l'art précédentes, on passe à autre chose.

FV : Ce la pose aussi la question sur le statut de l'œuvre d'art entre l'artisanat et l'art populaire.

JHM : Voilà.

FV : Où d'un coup les barrières explosent complètement. Je ne pense pas forcément à la culture populaire comme la bande dessinée qui fut intégrée aux tableaux dans à partir des années 60, mais à la culture populaire au sens large comme dans les musées en Afrique où la culture est aussi représentée par des plantes ou des costumes.

JHM : La culture au sens large effectivement. Je crois que tout cela va de pair avec la mondialisation parce que forcément nos belles catégories issues de la renaissance vont forcément être drôlement remises en doute, on ne va pas dire qu'elles vont éclater mais on ne va plus pouvoir tenir avec le même chemin. Sans en revenir aux magiciens de la terre, je n'en reviens pas d'aujourd'hui encore. J'ai lu il y a quelques semaines dans un magazine que l'on reprochait que dans les magiciens de la terre, il y avait de l'artisanat mais de deux choses l'une que l'on me dise ce qui était de l'artisanat mais même si on me dit telle ou telle pièce, un masque africain serait de l'artisanat et pas de l'art mais qui décide de cela ? Celui qui le fait il n'a pas de dénomination sociale en gros c'est un artiste c'est quelqu'un qui produit des artefacts qui représentent les dieux ou des choses sacrées. Il n'a pas la sécurité sociale artiste c'est sûr mais il n'est pas non plus dans la corporation des artisans. Tout cela, ce sont des catégories qui vont être drôlement remises en cause.

FV : Mike Kelley dans l'exposition *The Uncanny* en 1993, dont le propos est la statuaire polychrome, avait déjà inclus de l'art populaire et de l'artisanat, tout était mis sur le même plan. En 2012, il y a eu l'exposition organisée par Ed Ruscha au Kunsthistorische Museum de Vienne où il y avait une seule pièce de lui, écrite en allemand qui faisait référence à son voyage en 1961 en Europe. Dans l'exposition il y avait des animaux empaillés (coyotes, serpent, saumon), des

animaux que l'on trouve aux Etats-Unis dans les régions où Ruscha a séjourné. Il a amené une présence de son histoire qui finalement était déjà là-bas à Vienne

JHM : Oui parce qu'il les prends dans les musées de Vienne.

FV : Tout à coup, il y a l'espace temps qui se rétracte complètement dans l'exposition

JHM : L'avez vous vue ?

FV : Oui je l'ai vue.

JHM : Malheureusement je ne l'ai pas vue, j'ai le catalogue, en plus elle a un titre qui est merveilleux, le titre est génial « les anciens nous ont volé toutes les bonnes idées », une citation de Mark Twain. J'ai une exposition en projet pour dans deux ans¹⁹ qui au fond part de cette idée là une exposition qui regarde l'art universel, des objets de l'art universel qui sont vus d'un point de vue actuel, c'est exactement ça le plagiat par anticipation comme disait les membres de l'Oulipo.

FV : Cette exposition était vraiment intelligente et pas du tout égocentrique.

JHM : C'était une seule, salle je crois.

FV : Oui c'était juste une salle.

JHM : J'ai regretté de ne pas l'avoir vue.

FV : Le catalogue aussi est particulier avec ses planches il y avait cette pièce incroyable un dodécaèdre en carton avec des figures en Janus.

JHM : Avec des images qui se renversaient, un objet de cabinet de curiosités

FV : Ou des collections de coccinelles, justement dans les dernières expositions en date que vous avez organisé, il y a théâtre du monde²⁰. Je m'intéresse aussi à la manière dont

¹⁹ Il s'agit de l'exposition *Carambolages*, Grand Palais (Réunion des musées nationaux), du 2 mars au 04 juillet 2016.

²⁰ Théâtre du Monde, Maison rouge-fondation Antoine de Galbert, du 19 octobre 2013 au 19 janvier 2014, Paris, Maison Rouge.

l'on montre les expositions dont on conçoit le dispositif et leur agencement et là il n'y avait pas de cartels pour un conservateur de musée cela n'est pas très habituel. Un petit livret quand même. Il y a avait des choses assez incroyable, je pense a ce sarcophage exposé au sous-sol présenté sans vitre de protection, il y avait un petit rideau noir, un cordon comme beaucoup de gens j'ai écarté le rideau.

JHM : C'était fait pour.

FV : Il y avait dans ses 50 cm, dix mille ans d'histoire nous sépare, finalement c'est une émotion incroyable.

JHM : C'est justement pour ressusciter cette émotion que le verre était absent. Le verre empêche, c'est une séparation terrible, j'étais très fier de ça. Cela me fais plaisir que vous le citer parce que, en fait cela n'était pas un problème au *Museum of Old and New Art* à Hobart²¹ quand j'ai fait l'exposition parce qu'il y avait deux sarcophages égyptien et le collectionneur était totalement d'accord pour les montrer comme cela sans vitrine mais ils n'ont pas voyager. J'ai donc du emprunter deux sarcophages, l'un au Louvre, l'autre au musée de Lyon et évidemment pensez bien que la première chose qu'ils non demandé c'est de mettre des vitres nous avons négocié et ils ont accepté tout les deux et ça pour moi c'est une grande victoire en plus que l'autre sarcophage qui était dans la salles des tapas était vertical et sans vitrine de la part du Louvre. Cela prouve qu'il y aussi une lente évolution et que les conservateurs spécialisés dans ce domaine comprennent aussi qu'il y des moments où justement dans des expositions un peu particulière comme celle là il faut pouvoir avoir cet accès directe à l'œuvre et que cela change tout.

FV : Il y avait dans cette exposition, différentes manière de montrer les objets , une salle noire avec des masques et une lumière tombant du plafond , la salle des tapas. Est ce que vous les avez trouvé roulé ?

JHM : Oui, roulé c'est même une belle histoire, je circulais beaucoup dans les réverses du *Museum of Old and New Art* à Hobart pour

²¹ Théâtre du Monde, Museum of Old and New Art (Hobart, Tasmanie, Australie), du 22 juin au 8 avril 2013.

voir le maximum de choses et puis je vois des grands rouleaux avec une étiquette « tapa », je réfléchi un peu, je vois la taille, je me dis cela peut être un beau décor comme cela dans une salle et puis, je continu a circuler et je vois des petits rouleau toujours marqués « tapa », je me dis il y en a pas mal, je demande à voir des photos et on me réponds qu'il n'y en a pas. Je demande combien il y en a ? Je veux les voir, bien évidemment, c'est toujours un peu compliqué, il faut la présence d'un restaurateur et de deux ouvriers. Alors j'attends le voyage suivant en mettant tout en branle pour que cela se fasse. Il y en avait 140 tapas, j'ai passé une semaine à les photographier en découvrant quelques chose d'absolument magnifique, ils avaient été acheté jusque dans les années 60 par un conservateur qui s'intéressait a ça et dans le l'équipe actuelle personne ne les avaient vu. Donc je leur ai révélé une partie de leur collections c'est ça qui est merveilleux dans les musées, c'est que quelque fois dans les réserves on trouve des ensembles extraordinaire qui dorment gentiment comme ça, il suffit de les ranimer

FV : Il m'est arrivé une chose semblable au sein du fond national d'art contemporain lorsque j'y ai travaillé avec une pièce de Richard Baquié qui avait été achetée et oubliée, elle était complètement démontée. L'on ma demandé de la remonter puisque je suis artiste. Il mon demandé si je savait de qui elle était. Ayant connu Richard Baquié aux Beaux-arts, et j'ai donc remonté la pièce .

JHM : C'est ce qui est bien dans les musées c'est que l'on trouve souvent des merveilles dans les réserves.

FV : Dans les expositions en préparation il y a celle a l'Institut du monde arabe²². Est-ce que vous aller évoquer le printemps arabe ?

JHM : Oui tout en sachant que c'est une exposition autour de l'art marocain donc il n'y pas eu un réel printemps arabe au Maroc mais ils ont beaucoup vibrer à cela et il y a eu ce mouvement de la jeunesse il y a deux ans et évidemment un certain nombre d'artistes ce sont fait l'écho de ça. Donc bien sûr cela est très présent.

²² Le Maroc Contemporain, Institut du Monde arabe, 15 octobre 2014 – 25 janvier 2015

FV : Cela me fait penser à la question de savoir ce qu'il se passe lorsque l'on est artiste et que organise des expositions dans des zones de conflits ? En général, la culture est évacuée ou les cultures résistantes sont plus du côté de la littérature et de la poésie, on avait vu cela pendant la guerre froide.

JHM : Oui mais là il y a quelque œuvres d'ailleurs les artistes marocains ont réagit pour certains, plus ou moins métaphoriquement.

FV : En 2003 je suis allé en Algérie ce qui était incroyable c'est qu'aux Beaux-arts d'Alger 95% des artistes faisaient une peinture dans le style de l'école de Paris ou un mélange de la peinture des années 1980 avec des couleurs terres avec par moment un petit symbole berbère. Je leur ai demandé s'il y en avait qui faisait de la photo de la vidéo et là on nous emmené en cachette dans une salle où il y avait deux ordinateurs, il y avait sept étudiants qui faisait de la vidéo peut être encore une peu illustrative mais il y avait quelque chose.

JHM : Alors nous avons eu le même phénomène au Maroc, grâce à quelque type comme lui (Jean-Hubert Martin me montre un tableau de **Farid Belkahia** accroché au mur) qui a amené une modernité extrêmement intéressante en reprenant des peaux d'agneau, je veux dire des techniques traditionnelles. Il y a eu vraiment une floraison, un bourgeonnement de l'art dans les années 1960 et cela a donné une sorte d'école de peinture abstraite assez particulière dérivée de l'école de Paris. Mais avec des particularités, je dirais que malheureusement elle a eue tant de succès que c'est devenu le grand stéréotype, il y a une clientèle pour cela et maintenant beaucoup d'artistes font des peintures dans ce genre. Une peinture qui est assez datée. En dehors de cela, il y a plein d'autres choses. Nous allons monter les vrais pionniers ceux qui ont vraiment inventé quelque chose. C'est la même chose au Maroc, la vidéo on n'en parle même pas et la photo ne marche pas sur le plan commercial.

FV : une situation similaire à celle de l'Algérie. Dans les expositions que vous

préparez, il y a celle des Kabakov²³, qui lui-même était un dissident en Union soviétique

JHM : Oui, Elya ne se cachait pas mais il était sous le coup de la censure et obligé de faire attention, il était surtout d'en l'incapacité de montrer en dehors son tout petit cercle d'amis dans son atelier. Il pouvait faire. Mais il n'y avait quand même pas la police qui venait tout le temps dans son atelier. Il faisait de très grandes peintures. Il prétendait qu'il faisait des peintures extrêmement grandes car si jamais la police ou la milice venait pour détruire, elle ne pouvait pas les passer par la porte. J'en ai fait sortir clandestinement avant la fin du régime communiste. Il fallait les sortir par la fenêtre, on le faisait passer par des déménagements de diplomates qui prenait cela comme leur propres œuvres, cela sortait comme ceci. Il y a une méthode pour déjouer le système policier mais c'est intéressant cela nous ramène au début de la conversation. Parce que Kabakov va montrer dans Monumenta une série de peintures tout à fait récente dans lesquelles il s'est beaucoup investi, de très grandes peintures faites avec plusieurs toiles accolées. Il dit très nettement ne plus être influencé par la modernité alors que pour tout le reste de son œuvre il s'y réfère que cela soit les avant-gardes historique ou la peinture soviétique plus ou moins réaliste socialiste. Il dit que sa référence c'est le baroque du XVIIème et plus de tout la modernité c'est vrai et c'est faux parce que en fait la méthode pour assembler des éléments d'images, reste le collage.

FV : Qui est la grande invention du XXème

JHM : Délibérément, il dit, au fond, j'ai fait le tour de la modernité, maintenant c'est Rembrandt et le Caravage qui m'intéresse, curieux quand même ? C'est symptomatique cet espace de glissement auquel nous assistons.

FV : Il y a une trentaine d'années, cela ne leur serait pas venu à l'esprit.

JHM : Non, non, nous n'avions pas cela.

²³ Ilya & Emilia Kabakov, L'étrange cité, Monumenta, galeries nationales du Grand Palais, 10 mai-22 juin 2014

FV : Dans les différentes expositions, il y a cette exposition dossier « les magiciens de la terre ²⁴ » dont vous ne vous êtes pas occupé.

JHM : Non pas du tout et c'est un dossier, ce sont des archives, il va y avoir une petite université d'été pour des doctorants, c'est pour montrer à des étudiants comment l'on travaillait pour une exposition très ambitieuse avant internet.

FV : Ce que je trouve intéressant, c'est de ne pas retomber dans la reconstitution d'exposition ; il existe un vrai courant de la reconstitution d'exposition

JHM : Il y a un courant parce qu'il y a eu l'exposition à Venise de Celant, que je n'est pas vu, j'ai eu des avis très divers la dessus vous l'aviez vu ?

FV : Oui, je l'ai vu, le problème est que cela joue avec l'affect, l'affect envers cette exposition, l'affect envers la figure de Szeemann, et l'affect envers les œuvres car on trouvera toujours formidable une pièce comme un igloo de Mario Merz. Après j'ai un problème car la pièce de Merz était présentée dans une pièce avec un parquet au sol et une fresque au mur dans palais vénitien.

JHM : Ce qui est très différent de la Kunsthalle de Berne.

FV : Il y avait aussi beaucoup de pièces absente marquées par des pointillés en scotch noir avec une photo en noir et blanc. Sans parler des œuvres refaite j'imagine bien que la margarine de Beuys n'est pas d'époque ou que la pièce d'Alain Jacquet avait été réalisée sur place, lui même avait dit qu'il avait complètement changé son fusil d'épaule à Berne. A Venise elle est réalisée par quelqu'un d'autre dans un autre endroit, ici des escaliers la pièce de Lawrence Weiner était plus claire et nette car il est dans cette œuvre, un protocole. Les propos les plus absurdes que j'ai entendu ce sont les personnes qui disent qu'il venait voir cette exposition parce qu'il n'avait pas vu l'exposition à l'époque.

JHM : Je pense que ces tentatives archéologique de refaire des expositions est très dangereux, je suis assez dubitatif la dessus.

FV : L'argument fallacieux est celui du remake, au cinéma, lorsqu'un cinéaste fait par exemple le remake de « Psychose » de Hitchcock, il en fait un autre film qui en passant est souvent moins bon que le film original.

JHM : Oui car c'est assez toujours difficile à dépasser.

FV : J'ai l'impression que l'on est plutôt dans le registre littéraire, c'est un peu comme si Michel Houellebecq récrivait « à la recherche du temps perdu » en enlevant quelques phrases ou quelques virgules. En littérature cela porte un nom cela s'appelle un plagiat tout simplement donc c'est plutôt l'exposition plagiat et non l'exposition remake.

JHM : C'est vrai.

FV : A travers mes recherches j'ai remarqué que beaucoup d'expositions avaient été refaite.

JHM : Je trouve cela très dangereux.

FV : A Venise, lors de la biennale d'architecture²⁵, il avait été refait le dispositif que Frederick Kiesler avait l'exposition théâtre en 1925. Il y a eu le remake de l'exposition Sonderbunde en 2012 pour son centenaire avec l'impossibilité d'exposer les œuvres originales. Il y a eu l'exposition « Man machine and motion » qui a été refaite en 2012, dans ce cas c'est faisable car il n'y a pas d'œuvres originales.

JHM : Il n'y avait que des photos. J'avais déjà vu un remake de cette exposition il y a une dizaine ou une quinzaine d'années.

FV : C'était le dispositif qui était important.

JHM : Cela ce conçoit mieux parce qu'il n'y avait pas vraiment d'œuvres, il n'y avait pas de peintures.

²⁴ Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire, Centre Pompidou, Paris, du 27 mars 2014 - 8 septembre 2014.

²⁵ **10th Architecture Biennale Venise, CITY = FORM SPACE NET, 2006.**

FV : Ce qui m'intéresse, c'est l'approche de Richard Hamilton sur les différents moyens de locomotion de l'homme.

JHM : La version que j'ai vu était assez décevante. C'est très contextuel ce genre de chose parce que ces grands collages, assemblages de photos, il y a une période où cela a eu un réel impact celle de lorsque j'étais jeune dans les années 60. Aujourd'hui cela paraît tellement banal c'est tout le problème de la recontextualisation des œuvres.

FV : Il faut voir qu'aujourd'hui lorsque nous organisons une exposition nous sommes aussi en concurrence avec tout ce qui nous entoure comme par exemple le défilés de mode, un musée ne peut pas rivaliser avec les moyens mis dans un défilé de mode de Chanel par exemple. Dans un des derniers de ses défilés, il ont reconstitué une grande surface en refaisant toutes les produits.

JHM : Voilà. De la même manière, j'ai eu l'occasion, par hasard, dans la nef du grand Palais, de voir quelques installations qui étaient faites pour des soirées dans le genre. Les artistes avec leurs installations sont « peanuts » à côté du spectaculaire.

FV : Il faut savoir que nous cohabitons ensemble car quelqu'un comme Karl Lagerfeld est invité par une galerie à la Fiac pour concevoir la mise en scène du stand.

JHM : Oui c'est Lagerfeld qui a fait, il y a un ou deux ans pour un de ses défilés des œuvres d'art qu'il a créé, vous avez vu ? il y a avait plusieurs de ses sculptures.

FV : Des expositions reconstituées il y en a eu beaucoup, j'imagine que quelqu'un un jour voudra refaire la documenta 5.

JHM : C'est tout à fait possible.

FV : L'exposition dada messe de 1920 à Berlin avait été reconstituée en 1988.

JHM : Oui je crois que je l'ai vu.

FV : C'était à la Berlinische galerie, l'exposition s'intitulait « stationen der moderne ».

JHM : D'ailleurs à ce propos là, je pensait au Merzbau de Schwitters que Szeemann lui

même a refait enfin a reconstitué c'était très intéressant à cause de la partie architecturale des éléments géométriques. J'ai trouvé qu'il y avait une grande erreur sans doute par souci d'exactitude, il n'a pas voulu remettre les petits objets qui étaient sur des petits socles et des étagères. Ils ont mis à la place des photos noir et blanc pour moi cela cassait tout. Je me disais qu'il vaudrait mieux réinventer quelque chose dans l'esprit de Schwitters. Il n'a pas voulu réinventer quelque chose. C'est la licence que l'on peut avoir la permission dans la reconstitution.

FV : Szeemann était assez proche des artistes, il était intéressé par le processus créatif.

JHM : Mais justement cela m'étonnait de lui qu'il cale à ce moment là.

FV : La proximité avec les artistes, me fait penser au voyage que vous avez fait avec Lawrence Weiner en Papouasie Nouvelle Guinée.

JHM : Ce qui était amusant au premier chef c'était son intérêt pour la Papouasie Nouvelle Guinée parce que l'on pourrait se demander ce qu'un artiste conceptuel comme Lawrence Wiener irait faire là-bas. Mais il ne faut pas oublier qu'au début de sa carrière il assortissait toujours chacune de ses œuvres d'un petit préambule, d'un avertissement en quelque sorte qui disait « within the context, within the context of our culture », il expliquait bien que son art conceptuel ne se comprenait que dans le contexte de notre propre culture, cela montre le recul de cet artiste. Il y en a d'autres qui font des choses et qui ne prennent pas cette précaution. Je lui ai proposé ce voyage, il a accepté tout de suite mais cela n'a pas abouti à grand chose. Il avait emmené avec lui des petites boîtes d'aquarelle dont il était très fier, je le cite dans l'ouvrage. Il avait des boîtes avec un petit anneau pour la tenir sur ma main gauche. Ce qui a été plus fructueux pour lui, il en a d'ailleurs fait un livre, ce sont les tatouages. Il a d'ailleurs quelques tatouages, il a son alliance tatouée et puis deux trois tatouages. Souvent dans les camions dans lesquels nous circulions, ils faisaient admirer ses tatouages à tout le monde. Il a fait des dessins des tatouages chez les femmes qu'il a vu, mais en dehors de cela, il n'y a pas eu beaucoup d'échange. Je ne sais plus si je le raconte dans

le livre, mais un jour, un jeune homme dans un village nous accoste et demande à Weiner la recette pour être un artiste. Et Lawrence lui réponds « cela n'est pas si compliqué que cela, il faut juste de mettre une pierre sur une pierre, une pierre sur une pierre et ainsi de suite. L'homme est resté scotché voilà le genre d'histoire que l'on a raconter quand l'on est avec Lawrence Weiner.

FV : Vos journaux de voyage en Afrique sont assez truculent dans ce sens. Vous y présentez comment éviter le côté touristique, les mauvaises œuvres, celles qui ne sont pas finie et que l'on essaie quand même de vous vendre, il y a tous les cas de figures. J'ai remarqué que vous essayez toujours de mettre un nom sur une pièce réalisée par un artiste, toujours un besoin de connaître le nom de l'auteur.

JHM : Oui, c'est que l'on réponds souvent par la négative, nous connaissons les noms des artistes qui ont réalisés les masques qui sont au musée de l'homme par exemple parce que les ethnologues ne 'intéressaient pas a ceux qui les faisaient. Sinon on le saurait. Mais c'est un peu plus compliqué que cela, il y a des sociétés ou cela joue vraiment un rôle, par exemple au Nigéria, il y a des artistes d'il y a trois ou quatre génération dont on connaît les noms parce qu'ils sont c'est transmis par des chants ou par des poèmes. Et il y a des sociétés où l'on s'intéresse beaucoup moins aux individus en tant que tel.

FV : Je pense aux dessins de Victor Hugo, qui dans les collections ont un gros tampon en plein milieu alors que pour les manuscrits, le tampon est plus discret.

JHM : Oui parce que le dessin chez Hugo était considéré comme complètement accessoire.

FV : Au XIXème siècle on mettait parfois les cartels directement sur les tableaux.

JHM : Oui, cela était souvent des numéros on a encore cela quelque fois pour des objets archéologique avec des numéros d'inventaire qui sont aussi gros que la pièce elle même. Cela dit j'ai des histoires plus récentes qui sont cocasse aussi fin des années 1970 on a acheté pour le musée d'art moderne un Carl Andre. Il s'agit d'un polygone qui est fait de triangle fait avec de petites barres de métal industriel. Il a

fait des triangles et les triangles font enfin de compte un polygone au sol et je ne sais pas combien de petites barres il y a, une centaine quelque chose comme cela. Et il y a une personne qui s'est amusé à mettre un numéro d'inventaire sur chacune des barres lorsque on monte la pièce il faut bien faire attention à mettre le numéro d'inventaire vers le sol, en dessous, des histoires comme cela, il en existe beaucoup.

Entretien avec Estelle Nabeyrat

Paris, le 20 février 2016.

Frédéric Vincent : Je travaille actuellement sur thèse sur les artistes curateurs.

Je trouve qu'il a beaucoup de points communs entre les curateurs indépendants et les artistes-curateurs comme la précarité par exemple. Une des grandes questions est celle de l'opposition entre l'artiste et le curateur mais je crois que cela correspond à une autre génération. Le *curating* a pris une importance de plus en plus grande. Est ce que l'on peut parler d'une invention d'une tradition ? Quel sont vos influences en tant que curatrice ? Des influences chez les curateurs, les artistes et des expositions.

Estelle Nabeyrat : L'invention d'une tradition ? Une tradition c'est difficile à dire pour une pratique si jeune ou déterminée comme telle. Puisque on la situe à l'époque de Szeemann pour autant la conception d'exposition existe depuis qu'il y a des expositions depuis qu'il y a des musées. Il est sûr que Harald Szeemann a œuvré un tournant dans la pratique apportant une liberté de pensée, de choix qui n'existait pas à l'époque. Nous citons Szeemann ici en Europe, mais à la même époque il y avait des figures tutélaire et intégré dans cette histoire qui avait lieu ailleurs. Je connais un peu mieux l'histoire du Brésil, je peu parler de Walter Zanini qui était plutôt un historien de l'art beaucoup plus académique moins véhément. D'ailleurs Pablo la Fuente en parle dans l'entretien que j'ai fait avec lui. Il est vrai que finalement il existe peut-être une tradition plus ou moins présente. Quand Hans Ulrich Obrist publie « a brief history of curating » il y a suffisamment d'histoire pour peut être essayer d'imaginer une tradition. En terme de pratique je ne sais pas, j'ai l'impression qu'il y a toujours eu des formes à réinventer, des formats à explorer, des modèles à détruire. Nous avons fait un peu partie de la génération qui a chercher à travailler vraiment différemment des figures tutélaire.

Il y a eu des personnes avant nous mais il y a vraiment une génération de curateurs indépendant qui s'est affirmé un petit peu en marge de ses grandes figures qui malgré tout continu de travailler avec des artistes très connu des institutions célèbres. Szeemann a vraiment défendu des points de vues, il a placé



des positions très fortes et il a travaillé en même temps avec de très grandes institutions. Il y a avait une liberté de faire qu'il n'y a plus vraiment aujourd'hui. A notre époque c'est un peu du militantisme de faire du commissariat d'exposition, de défendre des projets avec des moyens modestes, avec des concepts d'exposition complètement fou. Des choses que les institutions ne peuvent pas accepter parce que cela n'est pas vraiment « bankable » en terme de relation au public et de visibilité institutionnelle. Et quand bien même ces choses existe, elles continuent de se faire dans de nouveau espaces indépendant de nouveau projets qui ouvrent il y a une nécessité de faire. De faire histoire pour une génération qui a un peu du mal à trouver sa place. Nous faisons partie des personnes qui n'avons pas vraiment d'espace dans les institutions, c'est à la fois difficile d'y accéder pour pouvoir faire des choses avec plus de visibilité pour réaliser des projets plus ambitieux. La déception fut très forte en voyant les institutions française ne pas répondre aux demandes des curateurs indépendants.

FV : Je vois cela avec l'histoire des artistes commissaires d'exposition. Pensons au rapport qu'entretien un artiste comme Daniel Buren avec le commissariat d'exposition. Lui qui critiqua Szeemann en 1972 lors de la documenta en l'accusant d'en être le méta-artiste. J'ai bien compris que pour les curateurs Harald Szeemann faisait partie des figures tutélaire. Mais par contre j'ai quelques interrogations sur Hans Ulrich Obrist qui prend beaucoup de place. il a finalement repris les codes de Szeemann (l'indépendance par

exemple). Avec ses interviews il est un peu ce que j'appellerai « le Jacques Chancel de l'art contemporain », il a fait quelques expositions intéressante mais aujourd'hui on le sens fatigué, il tourne un peu en boucle. Lorsqu'on lit ses « voies du curating » son dernier livre, l'avenir du *curating* est sur internet mais personne ne l'a attendu pour cela. Comment est perçu Obrist au sein des curateurs indépendants ?

EN : je me suis longtemps intéressé a ce qu'il faisait quand il était là a Paris cela était très accessible et puis il y a eu pas mal d'exposition intéressante. Il a un peu territorialisé trop de choses. J'aimerais dire que le bulletin que nous avons fait avec Damien Airault est une anti thèse de Obrist. C'est un peu la personne qui a normaliser le « working hero curateur » et c'est assez dommageable en même temps cela n'est pas très grave en soi parce qu'il a largement contribué de part ses premiers projets. Après il est insupportable avec ses séries de publications qui ne veulent rien dire, nous n'avons pas vraiment besoin d'avoir des pavés pour que l'on nous dise où sont les références à prendre en terme de *curating*. Il y a tellement de chose bien plus intéressante que cela c'est un peu la vulgarisation du *curating*. Je fais partie des personnes qui pense que les commissaires indépendants sont plutôt en marge et qu'ils ont été à la fois nourris par Obrist. Mais aujourd'hui, Obrist cela représente la Serpentine gallery. C'est avant tout quelqu'un qui empoche de l'argent assez clairement. Pour avoir un peu travailler pour des galeries j'ai très bien vu comment cela se passe. Il passe dans les foires, il serre des mains et a chaque main serrée c'est un contrat ou un accord avec un galeriste pour placer un artiste ou pour faire vendre quelque chose. C'est quelqu'un qui siège dans tellement de commission, sa parole vaut de l'or et il n'est pas le seul il y en a beaucoup c'est assez triste.

FV : Parmi les autres curateurs, est-ce que vous pensez à Jens Hoffman ?

EN : Sans doute c'est du même acabit.

FV : Lorsque je vois des revues comme « Mousse » ou « the exhibitionist », j'ai l'impression de voir des discours auto référencés.

EN : Oui, c'est vrai, il y en a pas mal.

FV : Dans ces revues nous retrouvons souvent Hoffmann et Obrist.

EN : Il y a aussi et Beatrice Ruff aussi. Ce sont des commissaires d'exposition qui maintenant assure une autorité dans le champ de l'art. Ils là plus pour faire de la plus value sur des œuvres d'art et sur des artistes. Une déclaration dans une revue, une conférence, sur tel ou tel artiste, et c'est l'assurance de le voir plus rapidement au sommet. Mais c'est un jeu assez dangereux. Ce qui transparait à travers ce genre de personnalité c'est la vulgarité.

FV : Nous sommes dans une occupation de terrain qui est une stratégie de guerre et de marketing. Je voyais dans votre dernière publication que l'on pouvait établir une typologie des curateurs. Trois catégories s'en dégage, les conservateurs de musées, les commissaires indépendants et les artistes commissaires. Vous avez fait l'école du magasin en tant que jeune commissaire et récemment en tant qu'enseignante.

EN : En fait, j'étais coordonnatrice de l'école.

FV : Est ce que l'école vous a apporter des choses en tant qu'étudiante ?

EN : Oui, beaucoup parce que je sortais de l'université. J'avais un parcours d'histoire de l'art à la Sorbonne ensuite j'ai étudié les sciences sociales. L'enseignement en art contemporain était, à l'époque, assez pauvre. Donc je me suis faite ma culture de l'art contemporain en autodidacte en allant voir des expositions. J'avais depuis très longtemps envie de faire des expositions d'art contemporain. Les choses se sont précisé au fur et a mesure à force de m'y intéresser. Mais je ne savais pas très bien où j'étais. J'avais énormément de lacune, j'ai appris énormément de choses. De plus être dans un centre d'art permettait d'apprendre, d'observer des pratiques que l'on ne voit pas lorsque on est sur les bancs de la fac ou même aux beaux arts où l'on apprend beaucoup plus de choses. Le rapport au réseau, tout les aspect du travail dans une institution entre la médiation la régie par exemple.

FV : Cela fait beaucoup à intégrer.

EN : Oui on apprenais pas en détail ce que chacun faisait mais à force de côtoyer ces gens on évaluait un petit peu ce qu'était la dimension de l'exposition. Sur le plan théorique, l'école du magasin s'est toujours placée sur un socle très riche, très dense qui est un héritage des « cultural studies ». Ce qui est un positionnement assez fort dans le paysage français. On sait que si l'on passe par là on va lire Hal Foster, que l'on va s'intéresser aux questions féministes. Que l'on va avoir accès au texte de AA Bronson que vous connaissez. Des textes qui nous traversent comme une caisse à outil dans laquelle, l'on puise. Du coup tous les projets sont très en lien avec cela et sont conceptuellement plus élaborés. L'école du magasin, n'a pas beaucoup de moyens financiers pour réaliser de grandes expositions avec de la production, il s'agit plutôt de travailler collectivement sur la façon de travailler ensemble, et d'élaborer des projets inédits.

FV : Est-ce que vous aviez du temps pour organiser une exposition ? Sachant que le temps est précieux.

EN : Oui le temps est précieux. Nous en avons assez peu, car cela s'inscrit dans le cadre d'une année scolaire avec les trois premiers mois intenses consacrés aux cours. C'est uniquement après ses trois mois que le travail collectif se fait. On élabore des projets ensemble, donc le temps, nous n'en avons pas trop. Mais le plus important c'est que nous travaillons au sein d'une structure qui est un cadre relativement confortable pour faire des choses. Nous sommes toujours dans une ébauche finalement c'est ce qui me pose le plus de problème. A un moment, j'en ai eu assez des expositions qui n'étaient que des idées jetées sans être vraiment approfondies mais à force de pratiquer ce qui est intéressant c'est de se confronter à des formats différents. Travailler dans des délais plus courts et surtout avec des contraintes budgétaires. Un commissaire travaille toujours avec des contraintes quelles soient temporelles, spatiales, cela fait parti du métier.

FV : Je constate qu'il existe de plus en plus de formations pour les commissaires d'expositions. J'ai l'impression que l'on en est arrivé à une situation similaire à celle que

connaisse les artistes, celle de travailler ensemble mais celle qui consiste aussi à être en concurrence pour les appels à projets, pour les postes, pour les expositions.

EN : Bien sûr, surtout qu'il y a très peu de place. Les structures, les réseaux sont beaucoup plus jeunes. Il y a moins de bourses moins de résidences. Il n'y a pas beaucoup de postes de direction. Il y a beaucoup d'institutions qui sont encore frileuses à faire appel à des commissaires extérieurs surtout que les choses ne sont pas statutairement structurées en France. Ce qui n'est pas le cas dans d'autres pays mais de la concurrence il y en a bien sûr. C'est une donnée qu'il faut accepter en sachant je ne sais pas si vous avez lu le texte sociologique dans ma publication ? Il faut savoir qu'à partir de 35 ans le nombre de commissaire indépendant chute drastiquement. C'est une pratique majoritairement pratiquée par des femmes et 35 ans correspond à la venue d'un premier enfant et là généralement beaucoup de personnes arrêtent. C'est assez triste de faire ce constat.

FV : C'est la même chose chez les artistes. Je l'ai vécu autour de moi. Mais c'est aussi un âge qui correspond à l'envie d'avoir un peu plus de confort et certains et certaines préfèrent changer de voie.

EN : Pour aller plus loin avec cette notion de concurrence, en réalité les choses ont un peu chuté à la baisse depuis cinq ans. J'ai participé l'année dernière à un colloque sur l'éducation et pratiques curatoriales qui était organisé par le *CCA Wattis Institute* de San Francisco. L'école du magasin y avait été invitée comme première formation curatoriale en Europe. Tout le monde faisait le même constat, il y a moins d'étudiants qui s'inscrivent dans ces formations. Il y avait déjà eu un effet de rebond avec une nouvelle génération qui a appris de nous les difficultés et les différents aspects de la profession comme le manque de place, l'aspect concurrentiel, le manque de moyens. En réalité, il y a une chute des inscriptions pour ces formations curatoriales. Il y existe aussi un affaiblissement des formations puisqu'il y a moins de candidats, il y a moins de moyens financiers. Ce qui implique une concentration sur des programmes qui fonctionnent beaucoup mieux et qui sont

performant comme De Appel à Amsterdam. Un programme qui n'est pas plus performant en terme de réflexion, d'acquis et de temps, mais en terme de réseau. Mais pour un programme comme De Appel, les étudiants payent sept mille euro par ans, tandis qu'à l'école du magasin, l'inscription est gratuite. Il y a maintenant, une concurrence entre les formations diplômantes et celle plus historique qui ne sont pas diplômantes. L'école du magasin n'est toujours pas diplômante.

FV : Cela est étrange.

EN : Oui, cela est étrange. C'est une formation professionnelle qui ne rentre pas dans le cadre académique. Ce qui dans un même temps, lui donne une plus grande liberté.

FV : Est ce que vous pensez qu'il existe une différence d'approche dans l'organisation d'exposition entre un artiste et un commissaire ?

EN : Non, pas fondamentalement.

FV : Je trouve qu'il y a quelque année l'on aurait pu le considérer mais maintenant les artiste-curateurs et les curateurs indépendants parlent la même langue. Je lisais un entretien de Mathieu Mercier qui disait qu'il était plus facile pour un artiste d'organiser une exposition pour un artiste parce qu'il parle la même langue que l'artiste exposé.

EN : Oui dans la relation peut-être que c'est plus facile, il existe des affinités dans le travail j'imagine que cela n'est quand même pas anodin quand un artiste invite d'autres artistes. Il y a une affinité au delà même, il y a un dialogue dans la forme, dans le savoir. J'ai beaucoup travaillé en duo, avec des artistes qui était commissaire, les choses sont un peu différentes parce que j'ai peut être un esprit un peu moins pragmatique dans mon rapport à la matière aux objets peut être aux aspects technique. Après, je ne pense pas que cela soit fondamentalement différent.

FV : Est ce que le commissaire est l'auteur de l'exposition ? Est-ce qu'ils ont un pouvoir créateur ? Vous êtes vous déjà posé la question ?

EN : Je me la pose à chaque fois. Je vais vous dire quelque chose que je n'ose pas trop dire généralement par ce que cela me gêne un peu. Il y a des personnes qui disent de moi que je suis une commissaire artiste. Je pense effectivement mes expositions comme des projets très singuliers. J'affirme assez radicalement une position d'auteure. J'ai un rapport à ces choses là qui sont très auctoriale. Ce qui me gêne, c'est que cela viens titiller la notion d'appropriation des choses.

FV : Je le verrai d'une autre manière, avec une autre approche. Vous organisez une exposition pour laquelle vous avez créé des liens particulier avec les œuvres. Des liens que personne d'autre n'avait fait auparavant. EN somme, une idée concrétisée. Une idée que vous pouvez revendiquer. De cette manière l'on peut, peut-être effectivement revendiquer l'exposition comme ayant un rapport avec la notion d'auteur. Il m'arrive pour chaque exposition à Immanence, de me poser la question. Ainsi les œuvres que j'expose, ne sont pas les miennes mais par contre les liens, les rapprochements que j'ai créés m'appartiennent, je peux les revendiquer comme un acte curatoriale.

EN : C'est assez clair. Dans ce cas je suis d'accord, par contre cela est plus embêtant lorsque l'on s'aperçoit que quelqu'un avait déjà fait ce dont était fier. Que d'autres ont eu la même idée.

FV : Est-ce qu'il y a des expositions que vous pouvez revendiquer comme en étant l'auteure ?

EN : Lorsque j'étais résidente invitée au Palais de Tokyo en 2010, j'ai expérimenté beaucoup de choses. Des intrusions dans des espaces, la création de situations avec les autres résidents. J'ai essayer de prendre des libertés sur des manières curatoriales.

Deux ans après, il y a eu, l'anniversaire des dix du pavillon, l'artiste Claude Closky était en charge de l'organisation. Pour la première fois, je me suis retrouvée dans la position d'être invitée par un artiste commissaire. Il a refusé mes projets souvent pour des raisons budgétaires. Il avait décidé de faire une mappemonde qui répertorierait toutes les occurrences avec tous les anciens du programme du pavillon au Palais de Tokyo. Chacun était libre d'imaginer quelque chose.

La fondation Ricard devait recevoir l'exposition dans laquelle, il n'y avait pas d'objet, mais que les propositions des anciens résidents sous forme de documents. Avant tout, cela m'a immédiatement fait pensé à Seth Siegelau et à son projet comme *One Month*. J'ai repris cette source qui pouvait être l'inspiration du projet de Closky avec les mêmes modalités. Ma participation était une reprise de la liste de Siegelau dans laquelle j'avais tout simplement apposé les noms des artistes de mon choix. Cela fonctionnait comme une boutade, un pied de nez que je faisais aussi à Closky.

FV : Cela me fait un peu penser à Maria Lind avec le nouvel institutionnalisme. Il n'y a plus seulement des expositions mais aussi tout une série d'événements autour de celle-ci. Nous sommes un peu revenu de ce genre d'expérience très années 1990/2000. C'est un peu comme la critique institutionnelle. Il existe deux vagues d'artistes, deux générations d'artistes liées à la critique institutionnelle. Mais l'institution n'est pas forcément le problème, elle est peut-être une partie de la solution. Finalement, il existe un pouvoir de récupération de la part des institutions.

EN : C'est complètement vrai.

FV : J'ai l'impression qu'avec le projet de Closky nous sommes dans ce même genre de situation tout en reprenant des références forte.

EN : En plus, il ne l'avait pas du tout énoncé.

FV : Est-ce que à votre avis, il existe une dimension politique au commissariat d'exposition ? Jacques Rancière est souvent convoqué dans ce cas. Je pense à l'idée du passage de la part des curateurs indépendants, d'une institution à un lieu plus modeste. Je que je constate par contre c'est la grande présence de l'aspect bureaucratique.

EN : Le rôle politique est avant tout de travailler avec des artistes différents ou de faire en sorte de travailler avec des personnes qui ont une proximité qui n'est pas celle de l'institution. L'aspect politique est aussi présent d'en la volonté d'imaginer des formats qui ne sont pas soumis aux critères que l'institution impose. C'est sûrement cela le travail de curateur indépendant. Il est beaucoup

question d'indépendance, mais dans la réalité nous le sommes rarement. Nous sommes indépendant lorsque nous avons les moyens pour faire des choses.

FV : je pensais à des approches différentes du *curating* comme celle de Catherine David qui considère le commissariat d'exposition comme une alternative à l'assujettissement des artistes que les structures meurs imposent. Mais en même temps, le jeu se complique rapidement jusqu'à se retrouver coincé.

EN : C'est le moins que l'on puisse dire.

FV : est-ce que à L'école du magasin, vous abordiez la place du spectateur ?

EN : Cela n'est pas un sujet en soi, mais il devrait l'être. Ce qui l'est plus, c'est la façon dont on présente l'exposition au public mais cela n'est pas la prise en compte de la place du spectateur. Il s'agit d'être créatif dans les modalités d'interférence avec le public. Un curateur sérieux s'intéresse aussi à ces questions. Un curateur sérieux discute avec les médiateurs. Il organise des rencontres avec les artistes. Tout cela on l'apprends à L'école du magasin, c'est même une obligation. Commissaire d'exposition c'est savoir jauger tous les paramètres, tous les facteurs qui font l'exposition et la font vivre dans le temps. L'aspect temporel est très important, il n'y a pas que le vernissage.

FV : Quelle a été votre impression, de l'exposition Nouvelles Vagues ? Qui valorisait le travail des curateurs.

EN : Pour moi, cela était une indigestion totale. Je n'ais quasiment rien retenue, si ce n'est qu'une série d'expositions en enfilades. Les commissaires étaient exhibés comme dans une foire. Je trouvais cela dommage, en même temps je dois reconnaître que cela a aussi fait connaître au grand public la pratique des commissaires. Les commissaires qui son passé par là ont une belle carte de visites. Par contre pour les artistes cela était totalement de l'instrumentalisation.

FV : je considère en tant qu'artiste, qu'un bonne exposition, c'est une exposition qui me donne envie d'aller à l'atelier et de travailler.

EN : Oui mais le concept même d'exposition en enfilade, je ne vois pas comment on peut apprécier.

FV : De plus le Palais de Tokyo est un espace difficile à appréhender.

EN : Oui mais à partir du moment où l'on ne cherche pas à rivaliser avec l'espace, on peut faire quelque chose de très intéressant. Il faut appréhender les lieux a contrario, faire des choses plus subtiles, plus intimiste, imperceptibles, aérés.

DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES



Fig 1. Vue de l'exposition *Wir sind im Rosennetz*, Flat 1, Vienne, du 20 au 25 novembre 2012

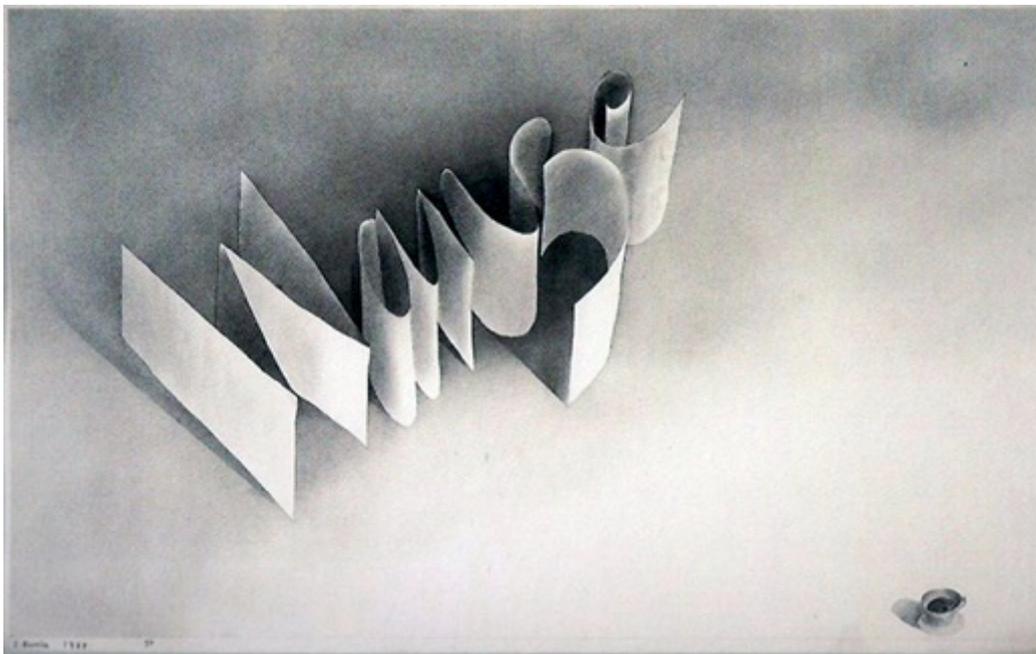


Fig 2. Edward Ruscha, *Wanze*, poudre à canon, pigment sec et graphite sur papier, 36.8 x 57.2 cm.



Fig 3. Vue d'ensemble de l'exposition *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, Kunsthistorisches Museum de Vienne, 25 septembre-2 décembre 2012.



Fig 4. Dodécaèdre : Têtes humaines et têtes d'animaux, XVIème siècle, bois, papier, métal, 39 cm. Kunsthistorisches Museum, Collection Château Ambras.



Fig 5. Edward Ruscha, *Crackers*, Los Angeles, Heavy Industry Publications, 1969. Collection Archive Station.



Fig 6. Livre de modèles Viennois, XVème siècle, Kunsthistorisches Museum, Vienne, 56 dessins à la

pointe d'argent sur papier montés sur des panneaux, boîtier, 95 x 90 cm.



Fig 7. Edward Ruscha, *Sunset Strip Buildings*, Los Angeles, Auto-publication, 1966.
Collection Frédéric Vincent.



Fig 8. Frédéric Vincent, *The Ancient Stole all Own Great Ideas*, 2015, acrylique et papier sur toile, 61 x 99 cm.

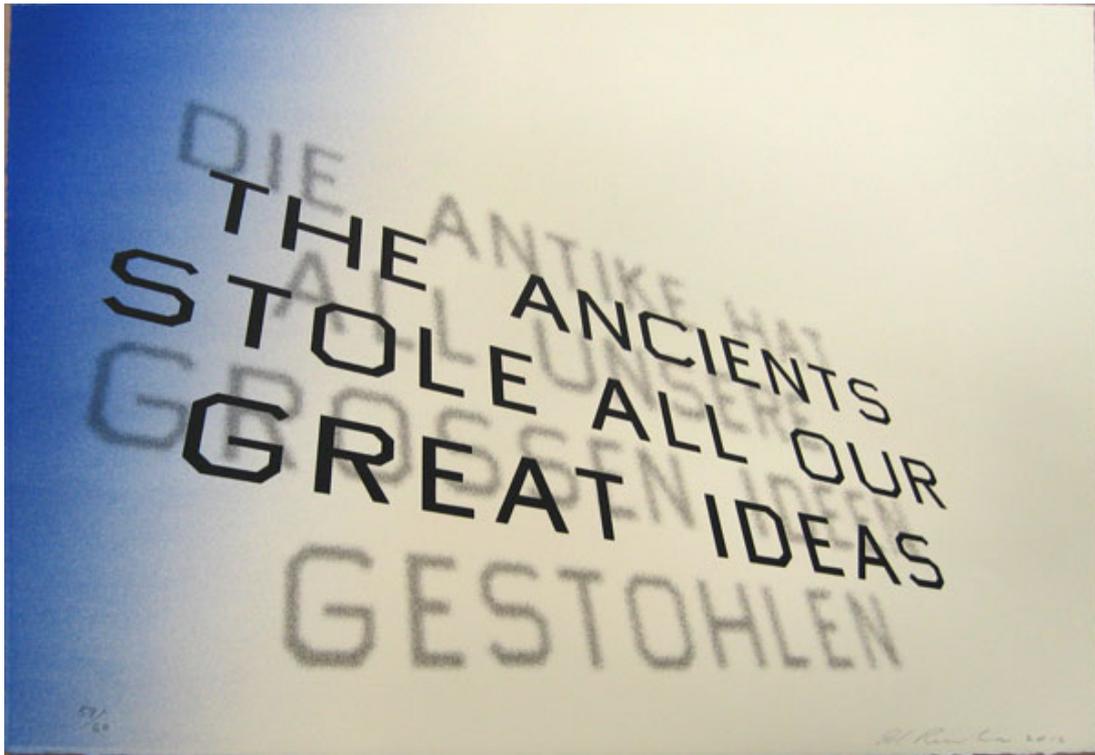


Fig 9. Edward Ruscha, *Mark Twain Quote, (The Ancients Stole all Own Great Ideas)*, 2012, lithographie, 55 x 40 cm



Fig 10. Vue de l'exposition *The Third Mind*, Palais de Tokyo, Paris, 2009



Fig 11. Vue de l'exposition *UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO*, Palais de Tokyo, Paris, 2016



Fig 12. Vue de l'exposition *all of the above*, Palais de Tokyo, Paris, 2011



Fig 13. *Plug In # 44*, Lily von der Stokker invite Rachel Harrison, Van Abbemuseum, Eindhoven

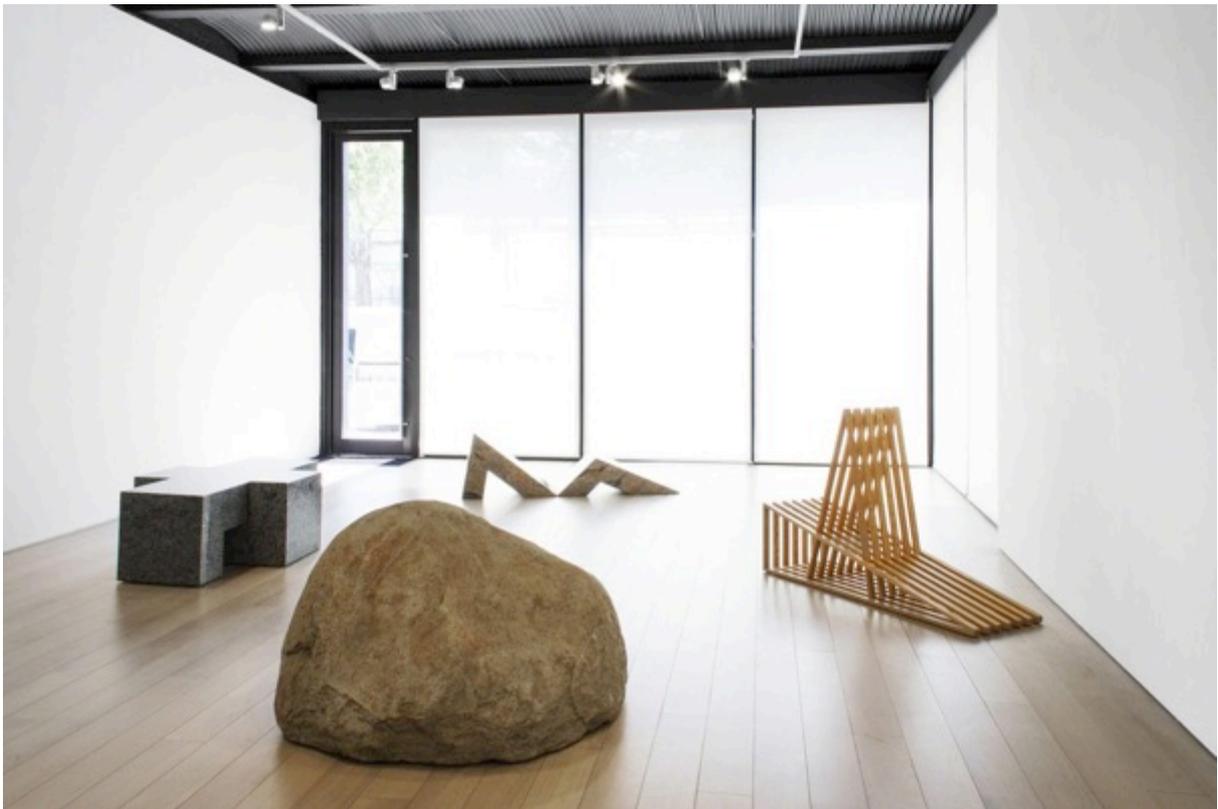


Fig 14. Vue de l'exposition de Scott Burton, Paul Kasmin Gallery, New York, mai-juin 2015.



Fig 15. Dominique de Menil, Jane Forth et Andy Warhol lors du vernissage de l'exposition *Raid the Icebox I* au Museum of Art, Rhode Island School of Design



Fig 16. *Raid the Icebox* par Andy Warhol, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1970



Fig 17. Réerves du Museum of Art, Rhode Island School of Design lors de la sélection que fit Andy Warhol en 1969



Fig 18. Vue d'installation de l'exposition *Raid the Icebox I*, Isaac Delgado Museum, New Orléans, 1970



Fig 19. Vue de l'exposition *Rolywholyover A Circus*, LA MoCA, Los Angeles, du 12 septembre au 28 novembre 1993

MUSEUMCIRCLE NUMBERS : 1-8-93 (BASINNING)

12/06/1992 18:47 914-266-3727 ANDREW CULVER PAGE

640 numbers between 1 and 10

2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	5	3	9	7	7	7	1	4	4	4	10	10	8	3	6	5	5	5
9	5	4	7	9	2	10	9	5	8	7	2	3	8	2	4	2	10	4
8	9	3	7	4	2	4	4	6	2	6	3	2	10	4	2	10	4	2
1	2	10	5	8	8	4	4	6	10	9	9	5	8	7	7	7	7	7
10	3	3	6	2	1	8	7	3	4	6	3	6	10	5	5	5	5	5
10	4	2	5	10	3	8	6	7	5	9	5	4	2	7	8	7	8	7
2	6	10	1	4	6	5	3	9	7	4	3	6	4	1	9	6	4	1
6	8	7	4	1	4	3	6	3	4	7	8	9	10	8	8	8	8	8
5	5	9	10	3	5	4	8	7	2	2	5	9	9	2	7	7	7	7
2	10	7	10	8	3	9	9	3	5	1	3	7	8	7	2	7	8	7
8	9	9	8	9	8	10	1	5	7	1	8	3	5	10	6	6	6	6
4	1	1	3	8	7	2	8	3	8	9	1	7	8	5	7	7	7	7
6	4	4	9	7	10	5	2	8	2	4	9	5	5	7	2	6	2	2
2	10	10	8	7	9	1	5	10	2	8	2	7	2	6	2	2	2	2
7	2	10	6	2	1	6	9	4	10	6	3	9	3	2	4	4	4	4
7	1	2	2	10	7	2	3	8	10	6	7	5	1	4	5	4	5	5
6	6	7	8	7	4	6	2	2	4	3	7	6	9	7	9	7	9	9
9	3	4	5	1	3	2	8	7	1	4	6	9	6	7	10	6	7	10
3	4	2	1	5	3	5	5	7	2	7	9	10	2	3	2	2	2	2
2	5	4	5	2	10	1	10	10	8	9	3	2	7	10	4	4	4	4
6	10	10	6	4	6	6	5	9	4	4	9	6	7	1	8	8	8	8
5	6	7	3	2	8	2	1	9	8	9	9	8	5	9	1	1	1	1
4	6	2	7	6	9	8	8	4	1	6	7	2	5	4	4	4	4	4
1	8	1	8	7	2	10	1	8	1	4	2	7	8	1	3	3	3	3
7	2	5	10	6	10	8	6	4	4	5	9	3	4	10	2	2	2	2
2	8	7	7	2	2	8	6	2	7	9	5	4	7	6	9	9	9	9
2	10	1	9	10	7	3	10	6	2	7	5	1	6	2	6	6	6	6
2	7	9	1	5	9	6	7	9	2	5	7	8	7	2	2	2	2	2
7	2	9	9	6	7	3	4	9	4	2	5	9	1	7	4	4	4	4
4	2	2	6	7	9	6	8	9	4	2	5	9	1	7	1	1	1	1
5	3	4	10	10	1	6	2	4	6	2	3	7	10	6	2	2	2	2

Fig 20. *Museumcircle* nombre 1-8 93, 1992, nombres générés par ordinateur pour l'installation de l'œuvre « museumcircle » pour l'exposition *Rolywholyover A Circus*, LA MoCA



Fig 21. Frédéric Vincent, *Raid the Icebox*, 2015, acrylique sur toile, 116 x 89 cm



Fig 22. Frédéric Vincent, *Rolywholyover A Circus*, 2015, acrylique et quatre tubes de néons sur toile, 180 x 122 x 8 cm



Fig 23. Frédéric Vincent, *Rolywholyover A Circus*, 2015, acrylique sur toile, 40 x 30 cm



Fig 24. Frédéric Vincent, *Rolywholyover A Circus*, 2015,
acrylique et quatre tubes de néons sur toile, 180 x 122 x 8 cm



Fig 25. Vue de l'exposition *En suspension...*, œuvres de Marc Camille Chaimowicz et de la collection du Frac des Pays de la Loire, exposition du 7 avril au 1er septembre 2013



Fig 26. Gavillet & Rust, *adams x burr x coplans x cordebard x de cointet x craven x dheurle x durham x filliou x fontcuberta x general idea x hains x hains x hains x kasten x majerus x majerus x rondeau x wall x welling* (2013).



Fig 27. *Des images comme des oiseaux*, une traversée dans la collection photographique du centre national des arts plastiques. Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner, La Friche La Belle de Mai, Marseille



Fig 28. James Graham Ballard, *Exposition Atrocity*, Institute for Research in Art and Technology, Robert Street, Londres, 1970



Fig 29. Edward Kienholtz, *Back Seat Dodge 38*, 1964, peinture, Dodge 1938, musique, poulet, bouteilles de bière, herbe artificielle, plâtre, 167.64 x 304.8 x 396.24 cm
Collection du Lacma de Los Angeles, Inv. No M.81.248a-e



Fig 30. Tacita Dean, *JG*, film anamorphique 35 mm en couleur et noir et blanc, 2013



Fig 31. Vue de l'exposition *Voyage(s) en utopie*, Jean-Luc Godard, Centre Georges Pompidou, Paris, 2006



Fig 32. Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, *les immatériaux*, Centre Pompidou, Paris, 1985



Fig 33. Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, *les immatériaux*, Centre Pompidou, Paris, 1985
© Centre Pompidou, Paris



Fig 34. Claire Denis, *Diaspora*, Musée du Quai Branly, dispositif nubien de Yousry Nasrallah.



Fig 35. Vue d'exposition *Exhibitions*, salle de présentation de Cire anatomique d'homme noir, Musée du Quai Branly, Paris



Fig 36. Vue de l'exposition *Lumières : carte blanche à Christian Lacroix*, Musée Cognac-Jay, Paris, 2015.



Fig 37. Vue du stand de la galerie Gmurzynska, FIAC 2011



Fig 38. Jean-Philippe Toussaint, Photographie inspirée de l'Homage à Delacroix de Fantin-Latour, pour l'exposition « La main et le regard », 2012.



Fig 39. Spectateur devant le tableau *La Datcha* de Gilles Aillaud, Francis Biras, Lucio Fanti, Fabio Rieti et Eduardo Arroyo, Fondation Maeght



Fig 40. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, planche 79, 1920-1925.



Fig 41. Vue de l'exposition *Atlas : How to Carry the World in One's back ?*, Karlsruhe, ZKM, Madrid, Musée Reina Sofia, Hambourg, Collection Falckenberg.



Fig 42. Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Afteratlas*, Beirut Art Center, 2014.



Fig 43. Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo, Paris, 2014.



Fig 46. Frédéric Vincent, *Musée d'art moderne département des aigles*, 2014, Acrylique, papier et résine sur toile, 33 x 23 cm



Fig 47. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département Des Aigles, Section des Figures*, Kunsthalle de Düsseldorf, 1972



Fig 48. Bogomir Ecker et Thomas Huber, vue de Kunstlermuseum, salle présentant, Norbert Kricke, *Raumplastiken*, 1952/76, Karl Otto Götz, *Toro*, 1964, *Hommage à Melville*, 1960.

Museum Kunst Palast, Düsseldorf.



Fig 49. Dédicace de Jean Le Gac, Gilbert Lascaux et Jean Le Gac, Musée Jean le Gac.



Fig 50. Jean Le Gac, *Maquette pour les grandes vacances ou le prisonnier 29*,

1999-2006, technique mixte.



Fig 51. Frédéric Vincent, Composition de livres d'artistes dans une vitrine du Musée de la Poste, 2004.



Fig 52. Jason Karaïndros, *Les pigeons du Pirée*, Vidéo Couleur, 2003



Fig 53. Frédéric Vincent, *Timbres Vidéo*, vidéo couleur, 2004



Fig 54. Frédéric Vincent, *Brian and Patrick*, 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm.



Fig 55. Brian O'Doherty/Patrick Ireland, *Golden Door, Rope Drawing#110*, Corde en Nylon, bâche peinte, 2006, Galerie The Hugh Lane, Dublin.



Fig 56. Revue Aspen 5+6, 1967.



Fig 57. Frédéric Vincent, *Paul Thek/Marcel Duchamp*, 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm.

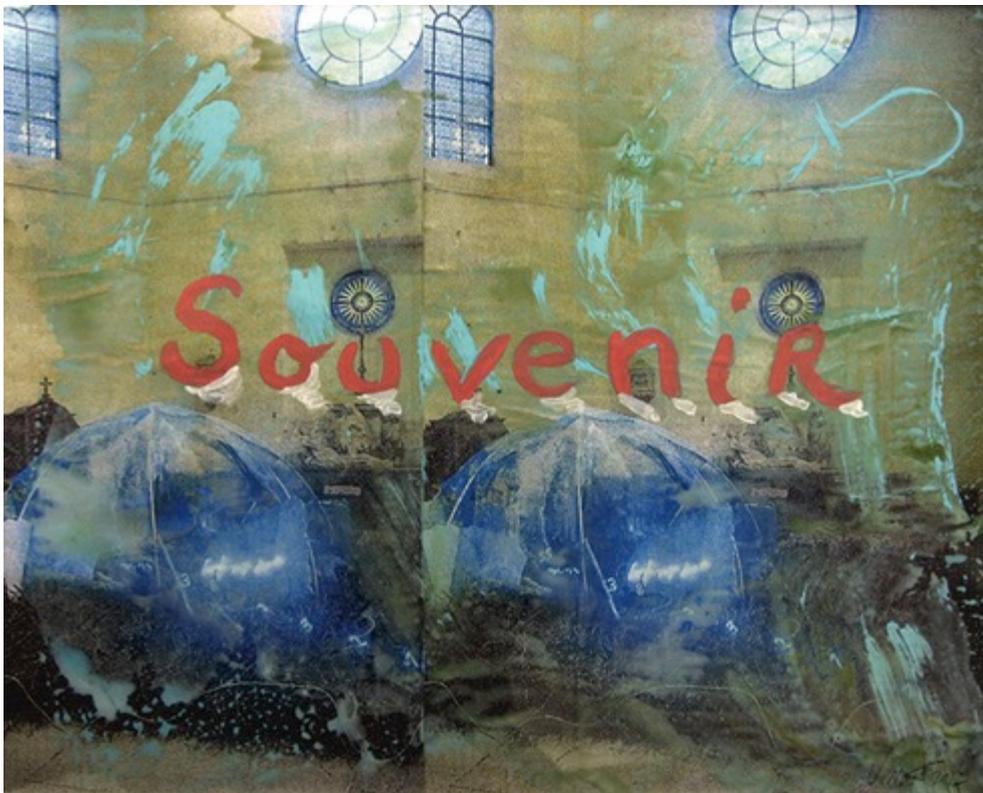


Fig 58. Frédéric Vincent, *souvenir*, 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm.



Fig 59. Frédéric Vincent, *Szeemann's note book*, 2014,
acrylique et photocopie couleur sur papier,
50 x 40 cm.

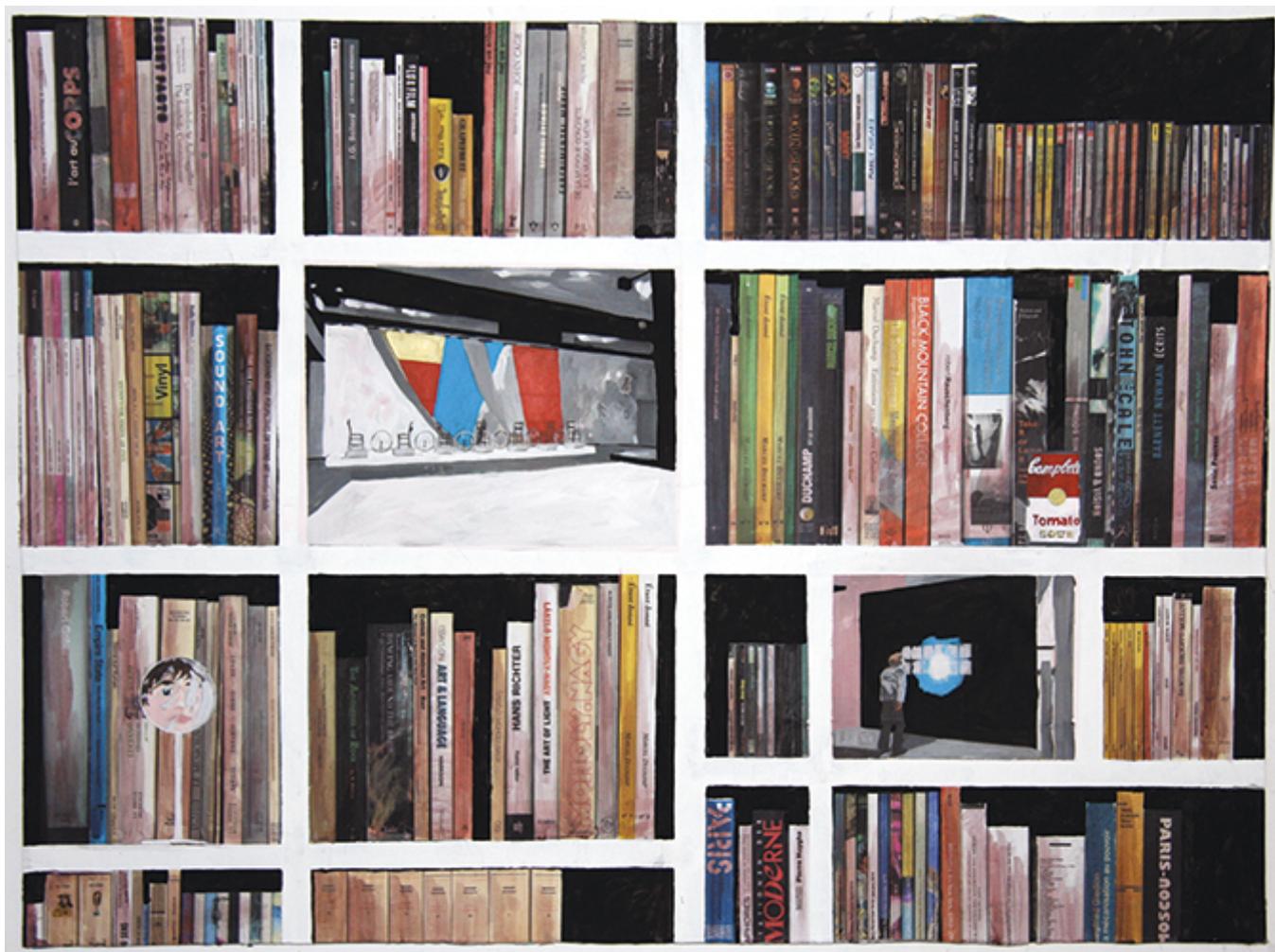


Fig 60. Frédéric Vincent, *The Bride and the Bachelors*, 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm



Fig 61. Frédéric Vincent, *La Cédille*, 2015, acrylique et papier sur toile, 61 x 46 cm



Fig 62. Frédéric Vincent, *Family of Man*, 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm

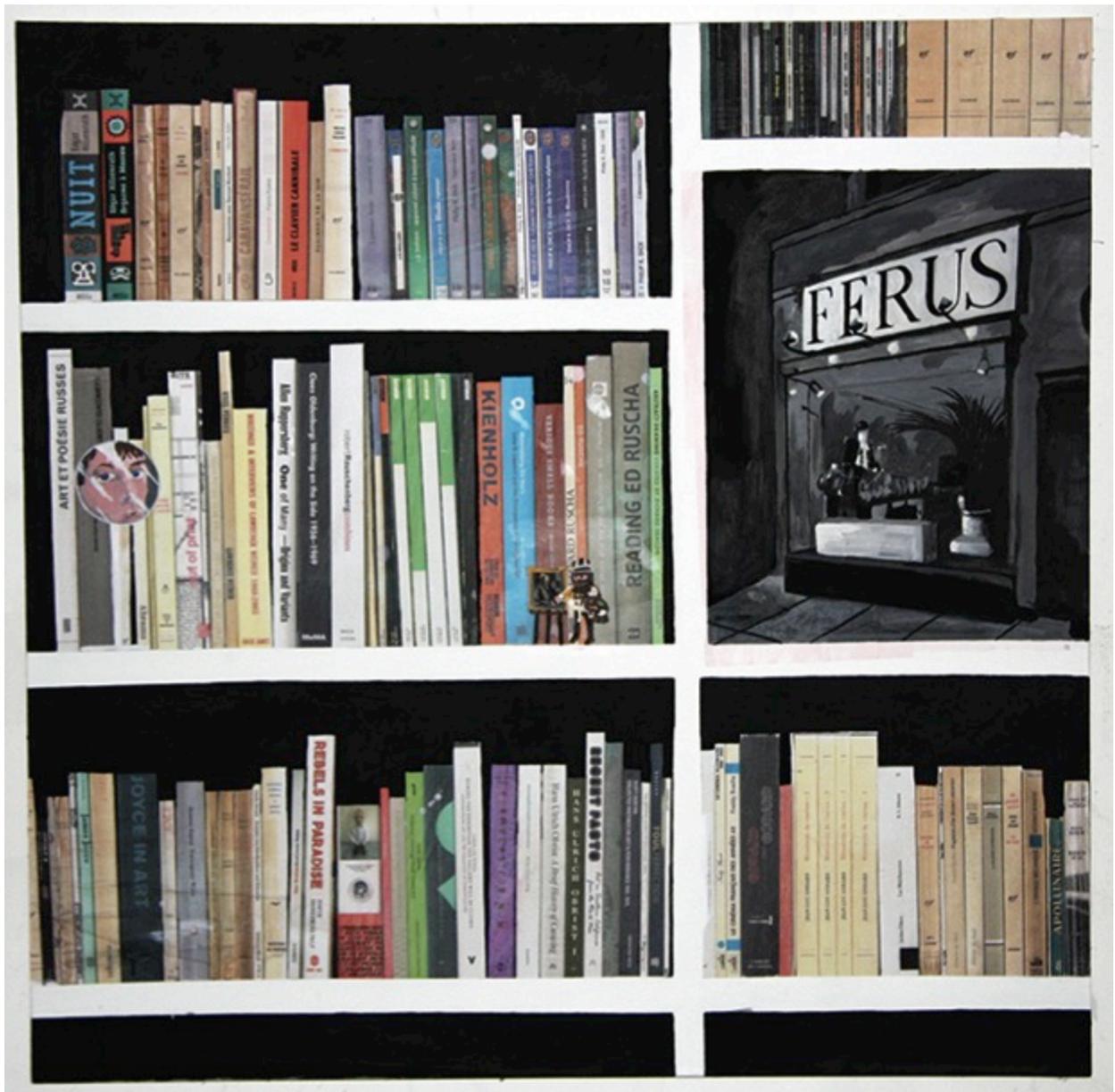


Fig 63. Frédéric Vincent, *Ferus*, 2015, acrylique et papier sur toile, 100 x 100 cm



Fig 64. Frédéric Vincent, *Golden Factory*, 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm



Fig 65. Frédéric Vincent, *Kippenberger büro*, 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm



Fig 66. Frédéric Vincent, *The Uncanny*, 2015, acrylique et papier sur toile 200 x 200 cm



Fig 67. Frédéric Vincent, *An exhibit*, 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm



Fig 68. Agnès Thurnauer, Vue de l'exposition *Sujet, Verbe et compléments*, Immanence, Paris, 2011



Fig 69. Art & Language, *Index, (Incident dans un musée Francisco Sabaté)*, 1986, Acrylique sur toile 176 x 274,5 cm.

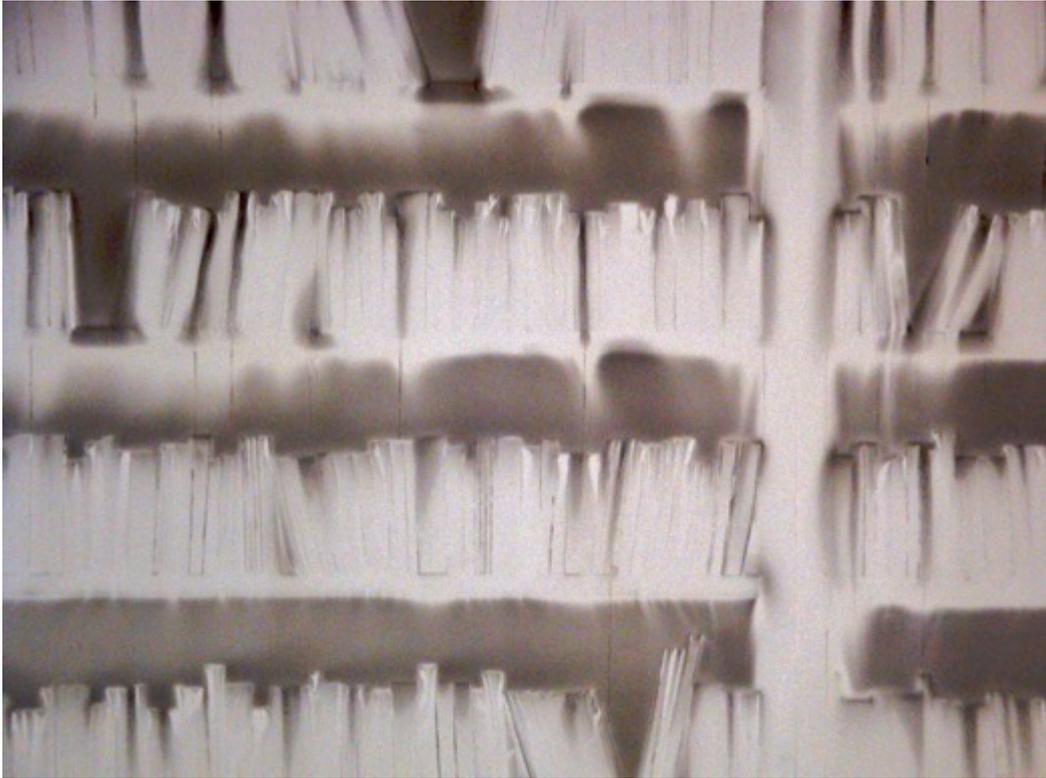


Fig 70. Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 2014, fumée sur bois, 115 x 150 cm.
Collection Emmanuelle et Michael Guttman, Belgique.

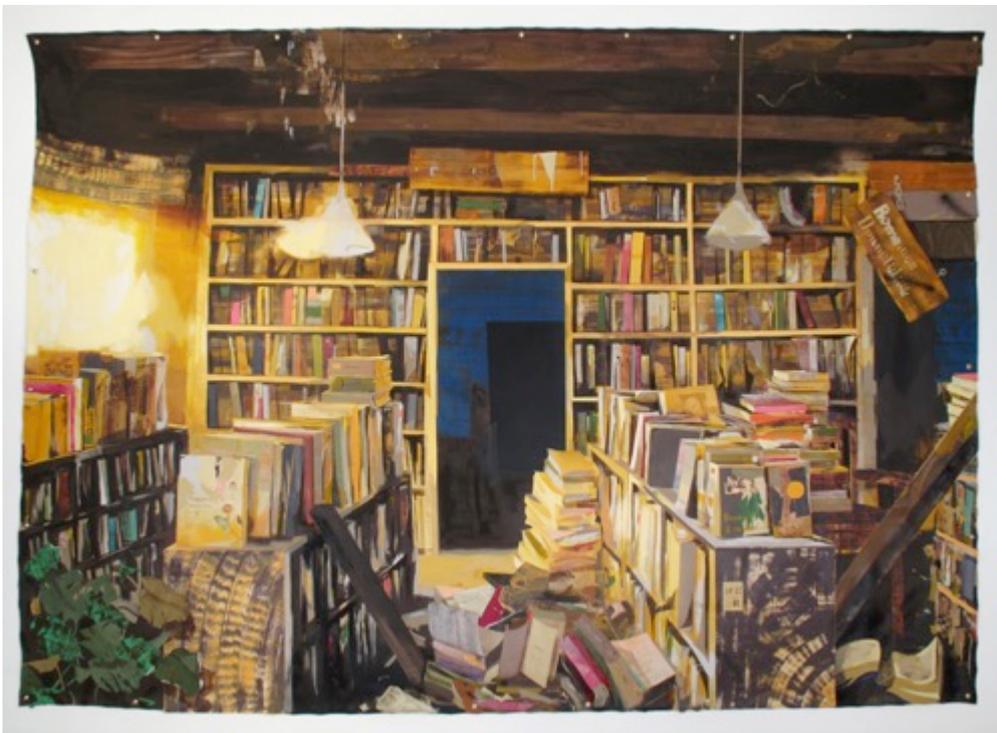


Fig 71. Matt Bollinger, *The Reservoir*, 2014, peinture Flashe, acrylique et collage sur toile non encadrée, 255, 5 x 358 cm.



Fig 72. Eric Fischl, *Art Fair Booth No. 16 Sexual Politics*, 2014, huile sur toile.



Fig 73. François Boisrond, *Dans le pavillon coréen, Biennale de Venise 13, (Kimsooja)*, 2014, huile et acrylique sur toile, 77 x 81 cm.

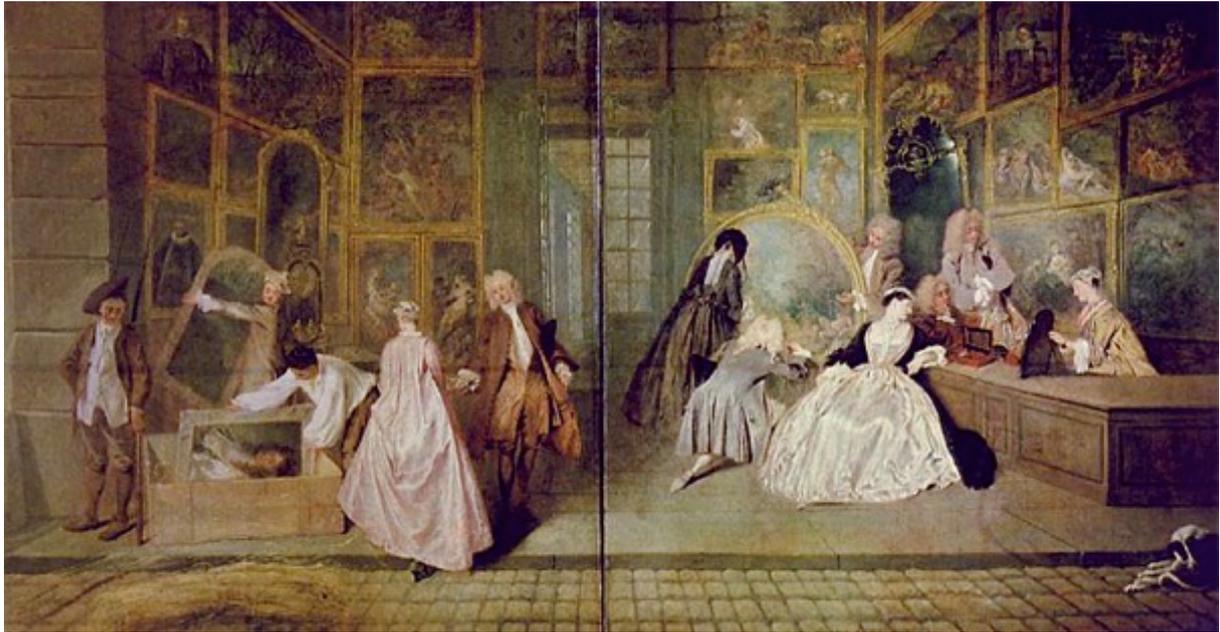


Fig 74. Antoine, Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 166 x 306 cm.

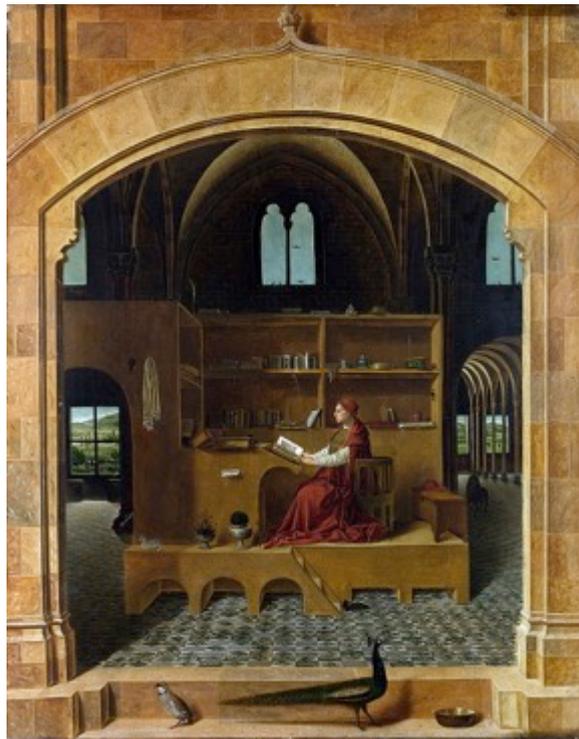


Fig 75. Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son étude*, 1474-1475, huile sur panneau de tilleul, 45,7 x 36,2 cm.



Fig 76. Frédéric Vincent, 26, cire, papier sur bois, 35 x 18 x 20 cm



Fig 77. Frédéric Vincent, *Musique*, cire, guitare, métal, résine et caisse en bois, 160 x 40 x 150 cm



Fig 78. Joseph Beuys, *Palazzo Regale*, 1985, cymbales, coquillage, manteau de fourrure, terre dans une vitrine.



Fig 79. Bruce Nauman, *Fifteen Pairs of Hands*, 1996, bronze, support métallique peint.

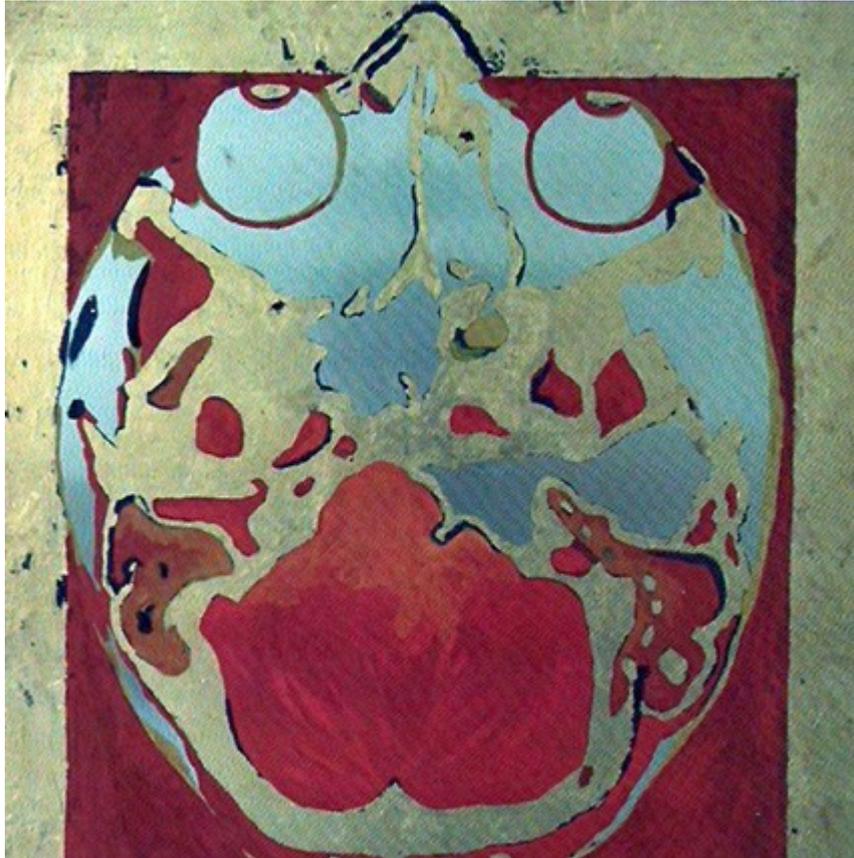


Fig 80 Frédéric Vincent, *Cerveau icones*, 2001, huile et feuilles d'or sur aluminium, 100 x 100cm



Fig 81. Paul Thek, *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, 1965, Sérigraphie sur bois, cire peinte.



Fig 82. Paul Thek, *Untitled (Hand With Ring)*, 1967, Bronze Peint.



Fig 83. Photogramme du Film Roberto Rossellini, *Voyage en Italie*, 1953.



Fig 84. Vue de l'espace Immanence, Paris



Fig 85. Vue de l'exposition d'ouverture, Immanence, Paris, 25 janvier 2000.

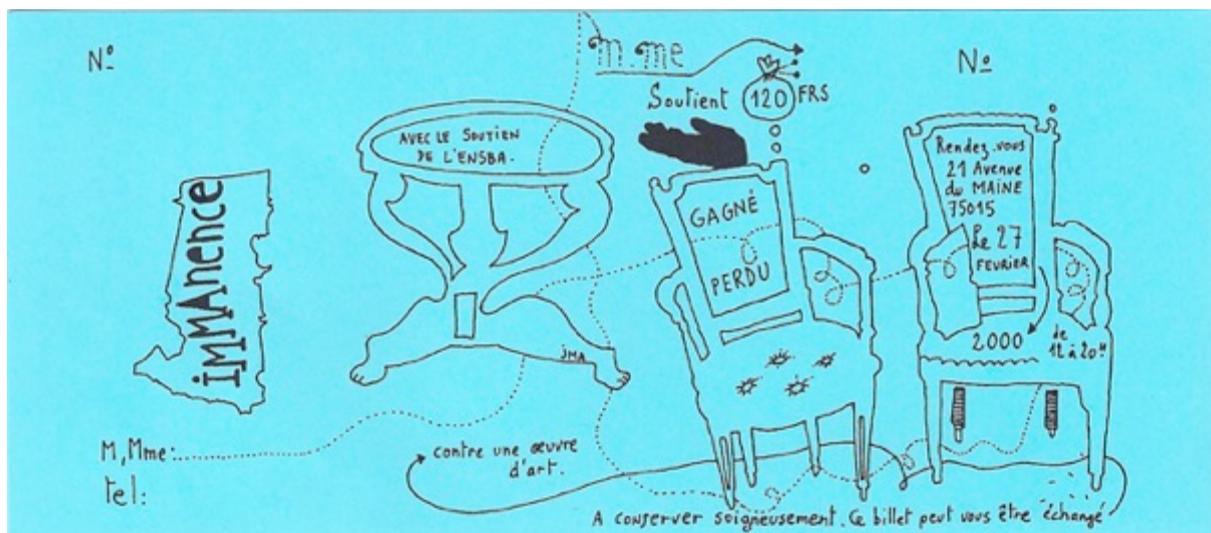


Fig 86. Jean-Michel Alberola, *Billet de tombola pour Immanence*, impression sur papier bleu, 10 x 21 cm.



Fig 87. Vue de l'exposition Édouard Levé, *Rêves Reconstitués*, Immanence, Paris, 2000



Fig 88. Carton d'invitation pour l'exposition *Carte Blanche 4*, Galerie EOF, Paris, juin 1999.



Fig 89. Vue de l'exposition *Sound Art Vol. 1, Immanence*, Paris, 2004



Fig 90. Vue de l'exposition Goran Vejvoda, *Le plus grand piano du monde*, Immanence, Paris, du 5 octobre au 2 novembre 2002



Fig 91. Vue de l'exposition *Cover Record*, Immanence, Paris, 2008



Fig 92. Vue de l'exposition *Cover Record*, Immanence, Paris, 2008

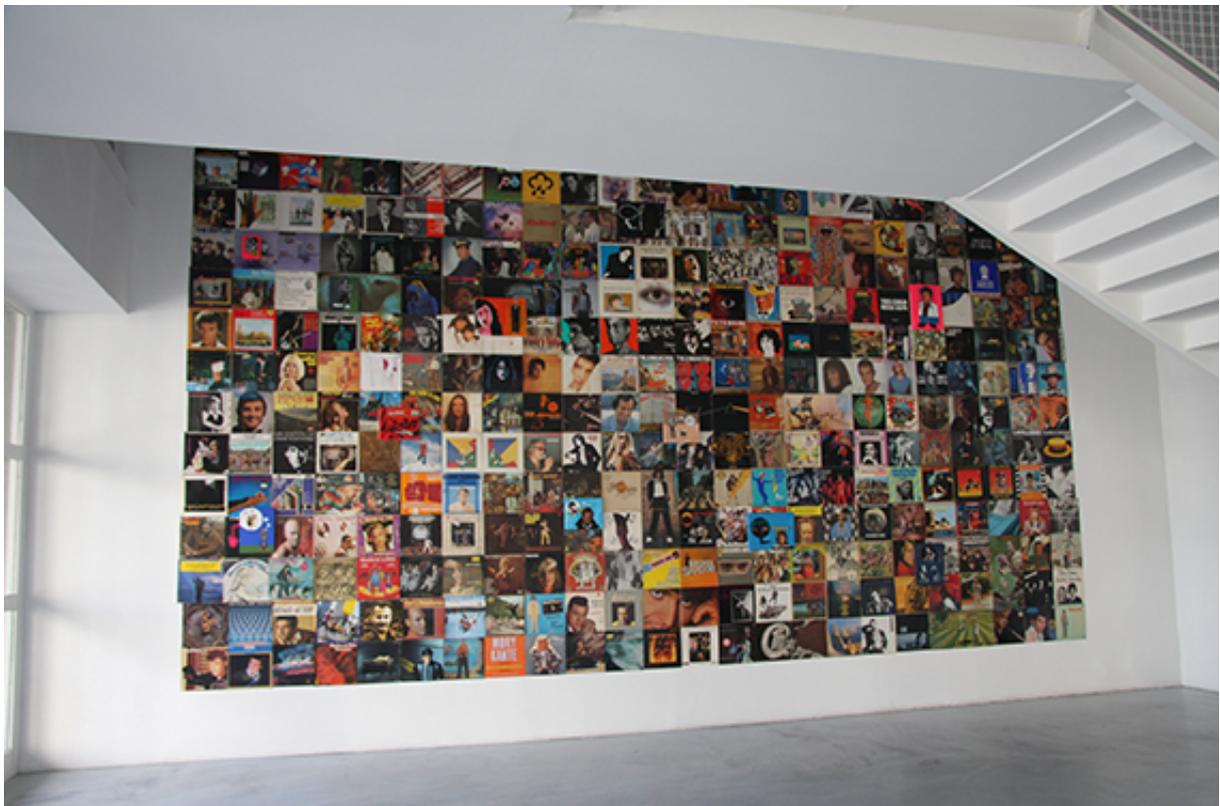


Fig 93. Vue de l'exposition Frédéric Vincent, *Best Of*, espace Vallès, à Saint-Martin D'hères, 200



Fig 96. Vue de l'exposition *Something Else Press*, Immanence, Paris, 2010



Fig 97. Vue de l'exposition *BABE*, Immanence, Paris, 2013



Fig 98. Exposition Côme Mosta-Heirt à Immanence, Paris, 2015



Fig 99. Vue de la soirée *Au pied de la lettre*, Immanence, Paris, 20



Fig 100. John Coplans, *AP (main debout)*, 1987, photographie noir et blanc, 107 x 99 cm



Fig 101. Thomas Huber, *Der Rote Fries/La Frise Rouge*, 2014, l'Espace EDF Bazacle, Toulouse.



Fig 102. Premier groupe célébrant la première année d'existence du Clay Club, New York, 1929.



Fig 103. Irving Sandler et Lois Dodd à la Tanager Gallery, 1956.



Fig 104. Exposition de Yoko Ono, galerie AG, New York, juillet 1961.



Fig 105. Bibliothèque de l'American Center, Paris, boulevard Raspail.

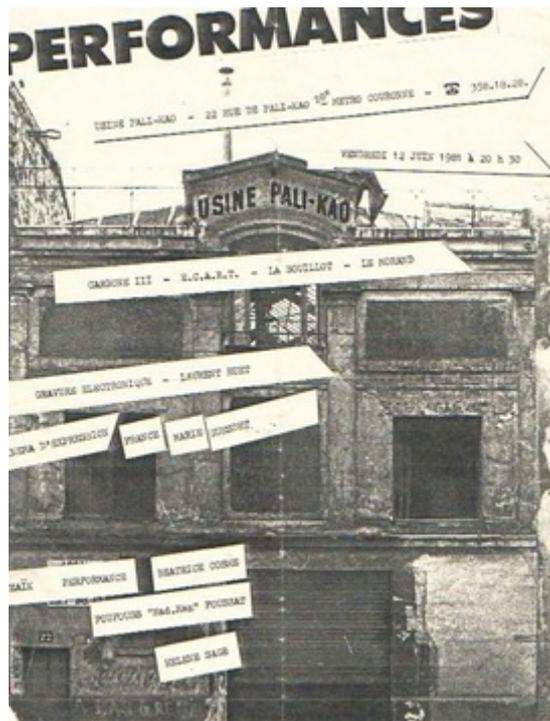


Fig 106. Affiche pour une soirée de performance, Usine Pali Kao, Paris, 1981



Fig 107. Frédéric Vincent, *La Cédille*, 2015, acrylique et papier sur toile, 61 x 46 cm



Fig 108. Robert Filliou et George Brecht, *La cédille qui sourit*, 1965.



Fig 109. Vue intérieure du Pays où le ciel est toujours bleu, Orléans



Fig 110. Frédéric Vincent, *I do what I want*, 2004, acrylique sur pochette de disque, chaise en bois et musique d'environnement.



Fig 111. Frédéric Vincent, *Cerveau icones*, huile et feuilles d'or sur aluminium monté sur panneaux de bois.



Fig 112. Marie Poncelet, *Camin Spital*, 1991, Hôpital Éphémère, Hôpital Bretonneau, Paris, France, 1991



Fig 113. Robert Filliou, *Sans titre et sans tête*, 1983. Betacam numérique PAL, couleur, son. Collection Centre Georges Pompidou, Inv : AM 2007-176

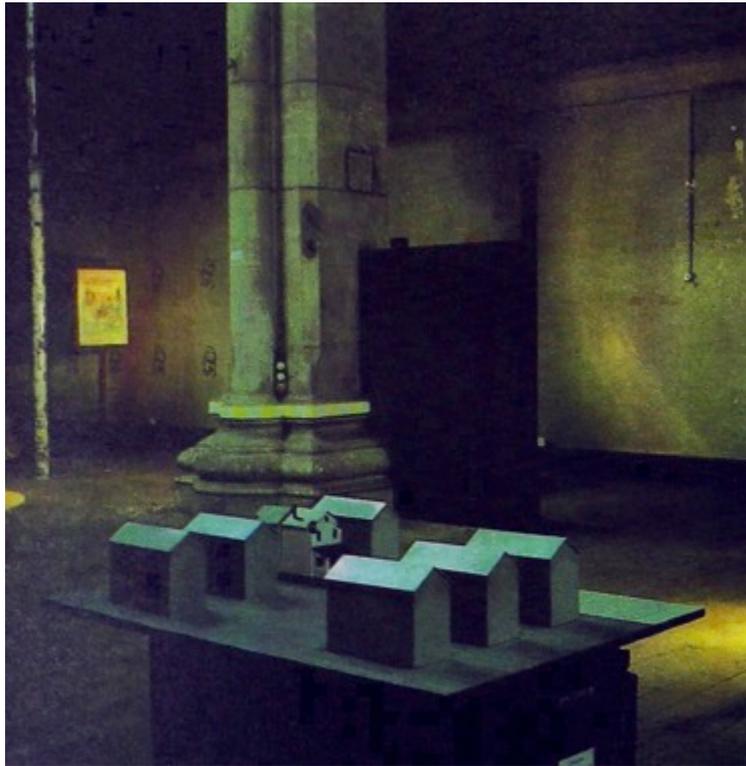


Fig 114. Dan Graham, *Musée pour Gordon Matta-Clark*, maquette, 1983.



Fig 115. Vue partielle de L'Appartement, Ghislain Mollet Vieville, Mamco, Genève.



Fig 116. Aï Kitahara, installation in situ chez Eriko Momotani, 1996.

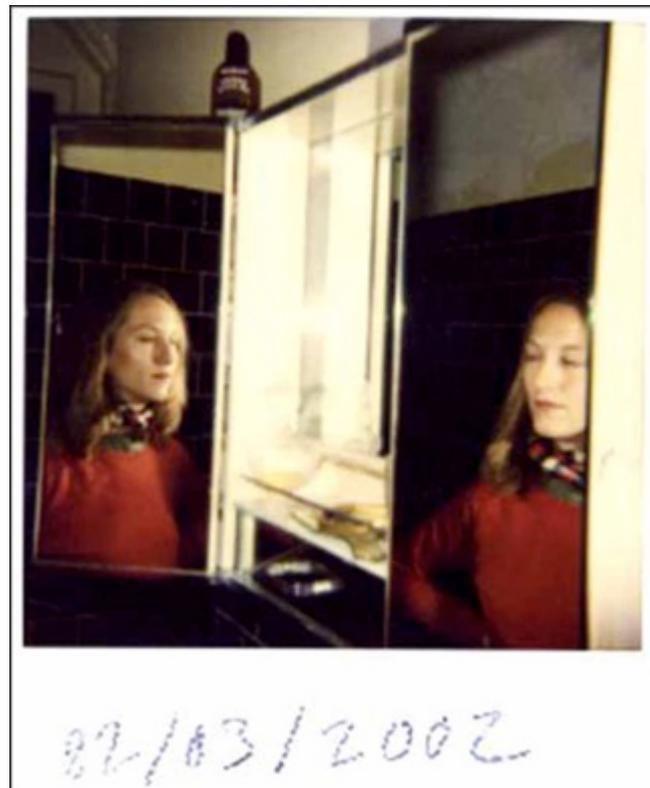


Fig 117. Sarah Roshem par Jérôme Rappanello, 2004, polaroid, 2 pièces cuisines, Paris



Fig 118. Gaël Amzalag et Charlotte Beaurepaire, *tout compte fait*, Paris Project Room, Paris, mars 2001



Fig 119. Vue de l'exposition *Ailleurs 3*, Glassbox, Paris, 1999.



Fig 120. Frédéric Vincent, *Please allow me to introduce myself*, 2009, pochettes de disques et musique d'environnement



Fig 121. Julien Mijangos, *17m2 par dessus deux fauteuils*, Le jour de la sirène, Christophe Cuzin et Justine Schmitt, Paris, 2003.



Fig 122. Itinéraire bis, Immanence, Paris



Fig 123. Carton d'invitation de la résidence Visite ma tente, Berlin



Fig 124. Die Tödliche Doris, 1983



Fig 125. Atelier Michael Diller, 14 septembre 1984



Fig 126. Galerie Jürgen Schweinebraden



Fig 127. Performance *Brot+Sekt*, Galerie De Loch, Berlin, 1986



Fig 128. Robert Lippok, *Schimmelmaschinen und Schimmel*, 14.– 30. Januar 1989



Fig 129. Vue de l'exposition de Horst Bartnig, Galerie Arkade, 1975-76



Fig 130. Martin Kippenberger, *Uno di voi, un tedesco in Firenze*, 1976-77.
Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof



Fig 131. Frédéric Vincent, *Momas*, acrylique sur toile, 2015, 35 x 27 cm



Fig 132. Martin Kippenberger, *Kippenberger Büro*, 1978



Fig 133. Martin Kippenberger, *The intimate Life of the Skoda Family*, photographies au sol, 1978



Fig 134. Kippengerber buro. Berlin, 1978



Fig 135. Vue du Momas, Syros, 1994



Fig 136. Christopher Wool et Martin Kippenberger portant les T-shirts Momas de Christopher Wool, 1994



Fig 137. Mario Garcia Torres - *What Doesn't Kill You Makes You Stronger*, vidéo couleur, 2007

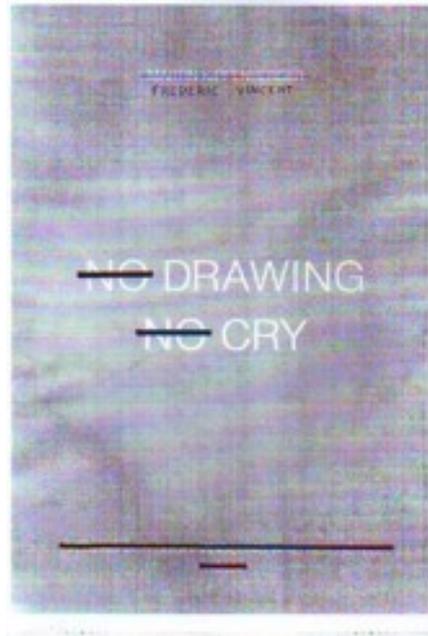


Fig 138. Frédéric Vincent, *No Drawing, No Cry*, Paris, LBF éditions, impression noir et blanc sur papier, 21 x 15 cm



Fig 139. Project Space Festival, Selda Asal, Apartment Project

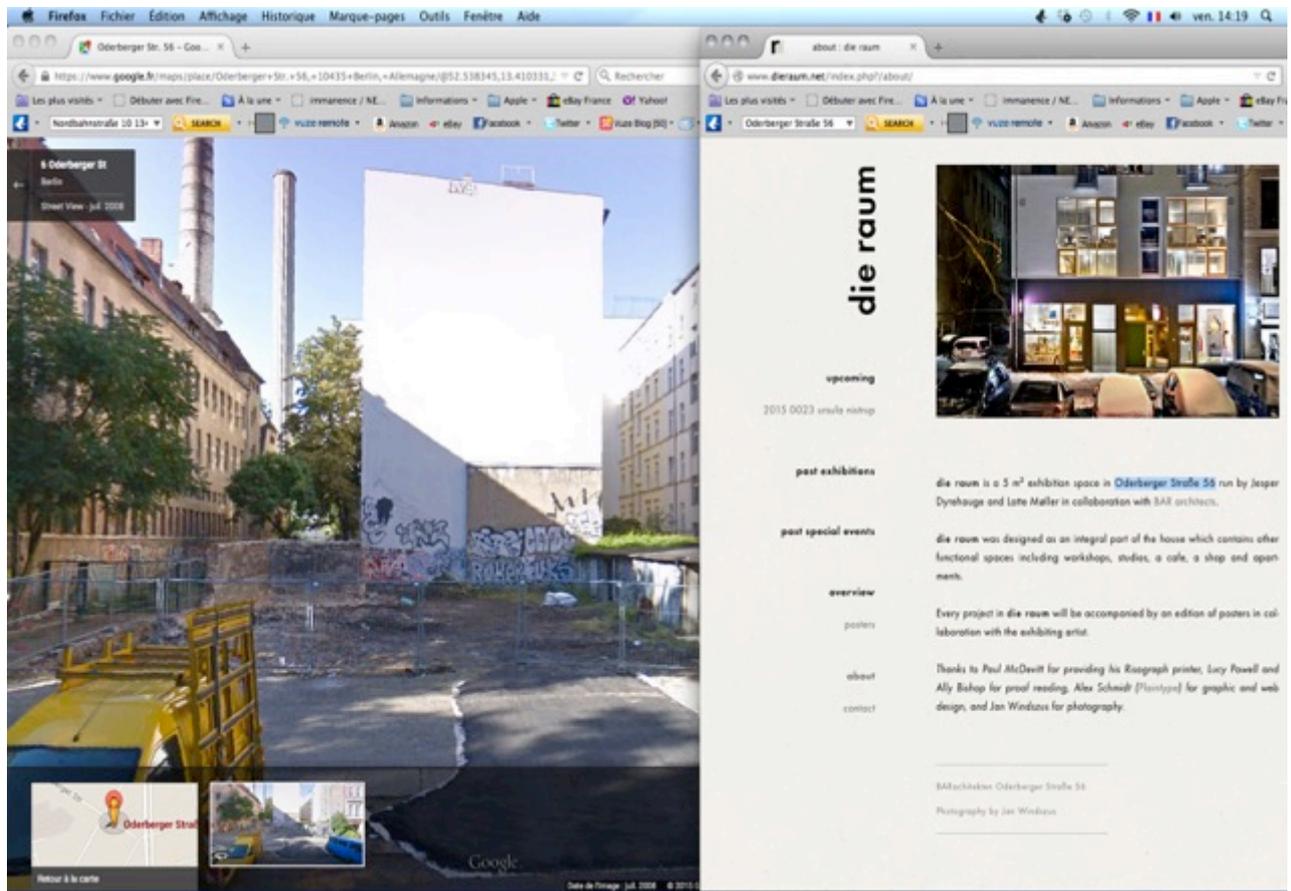


Fig 140. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, *Die Raum*, 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm

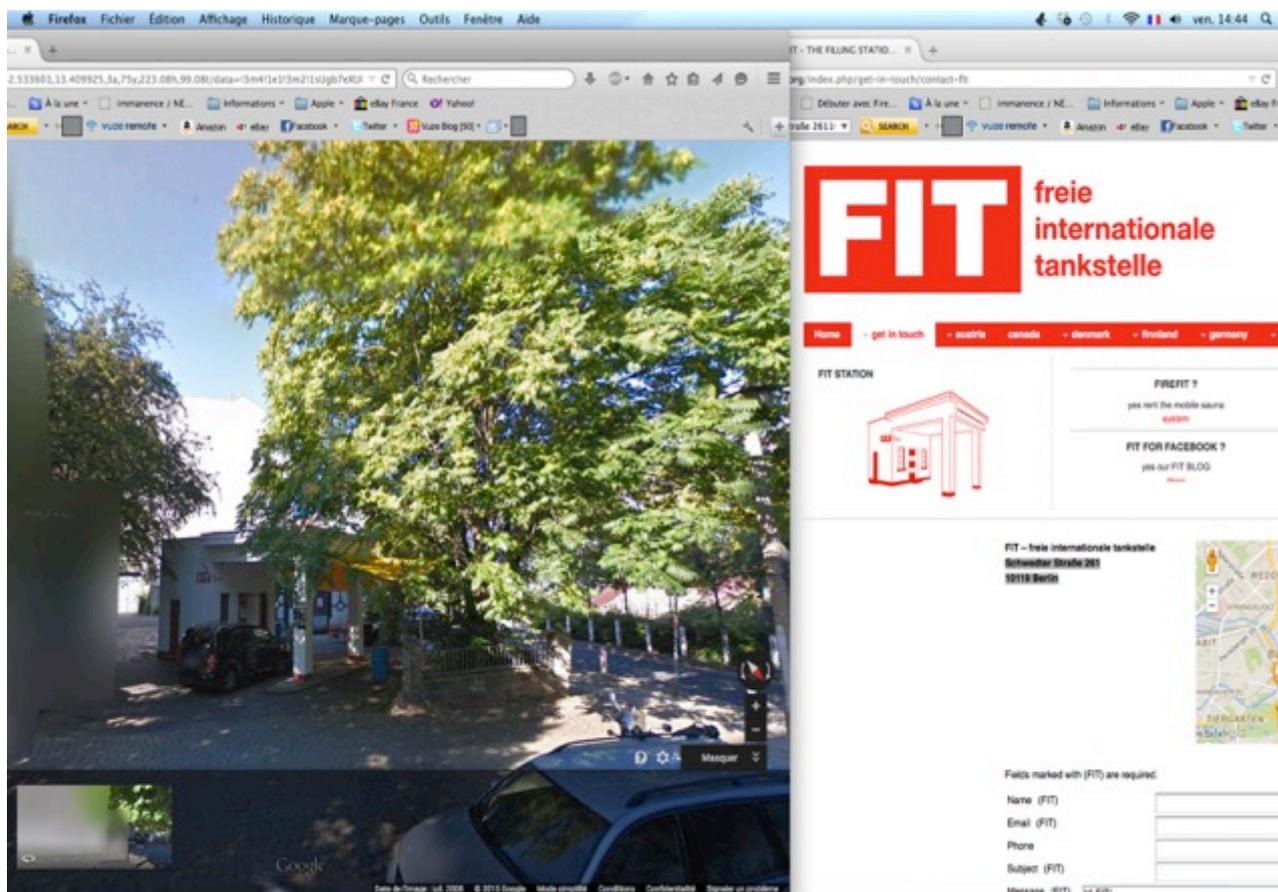


Fig 141. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, *FIT*, 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm

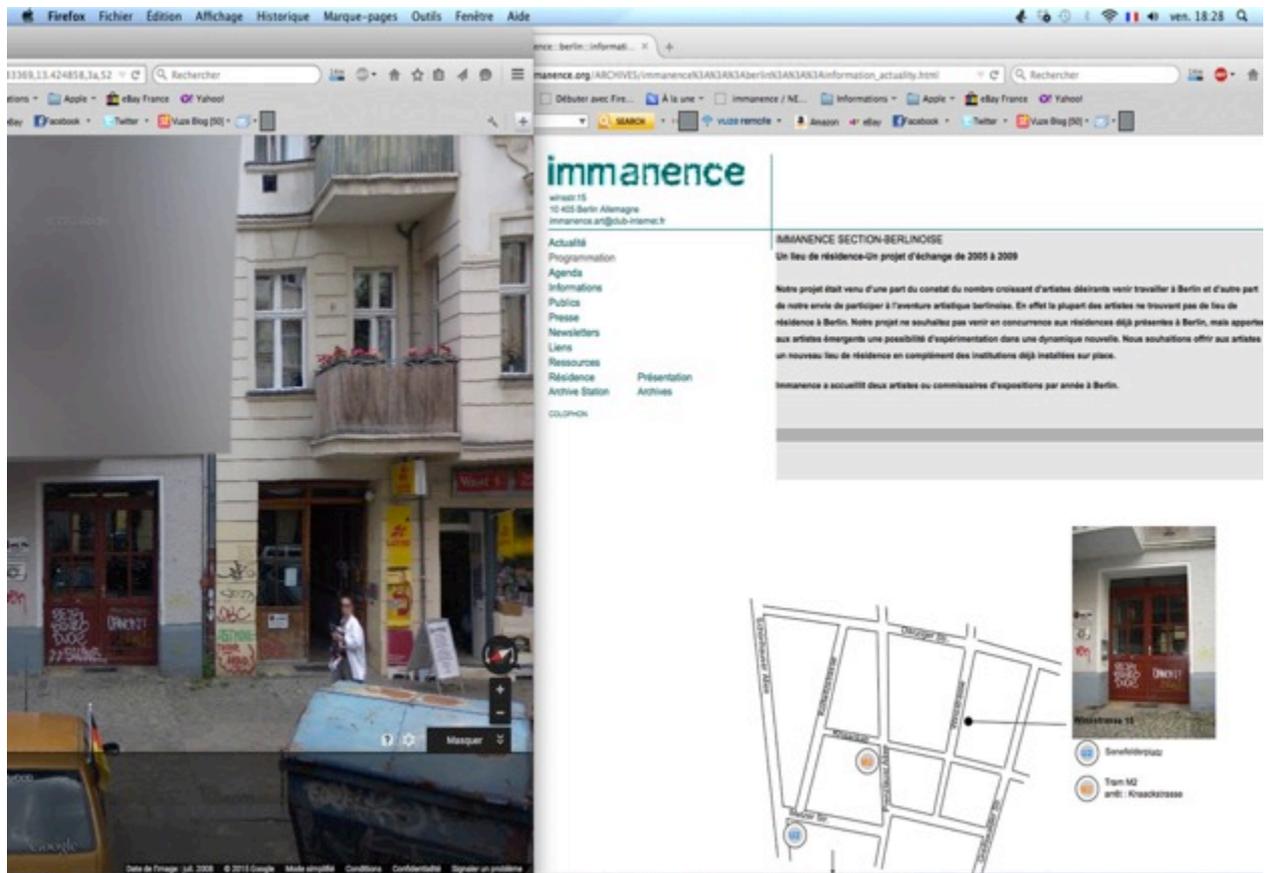


Fig 142. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, *Immanence*, 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm

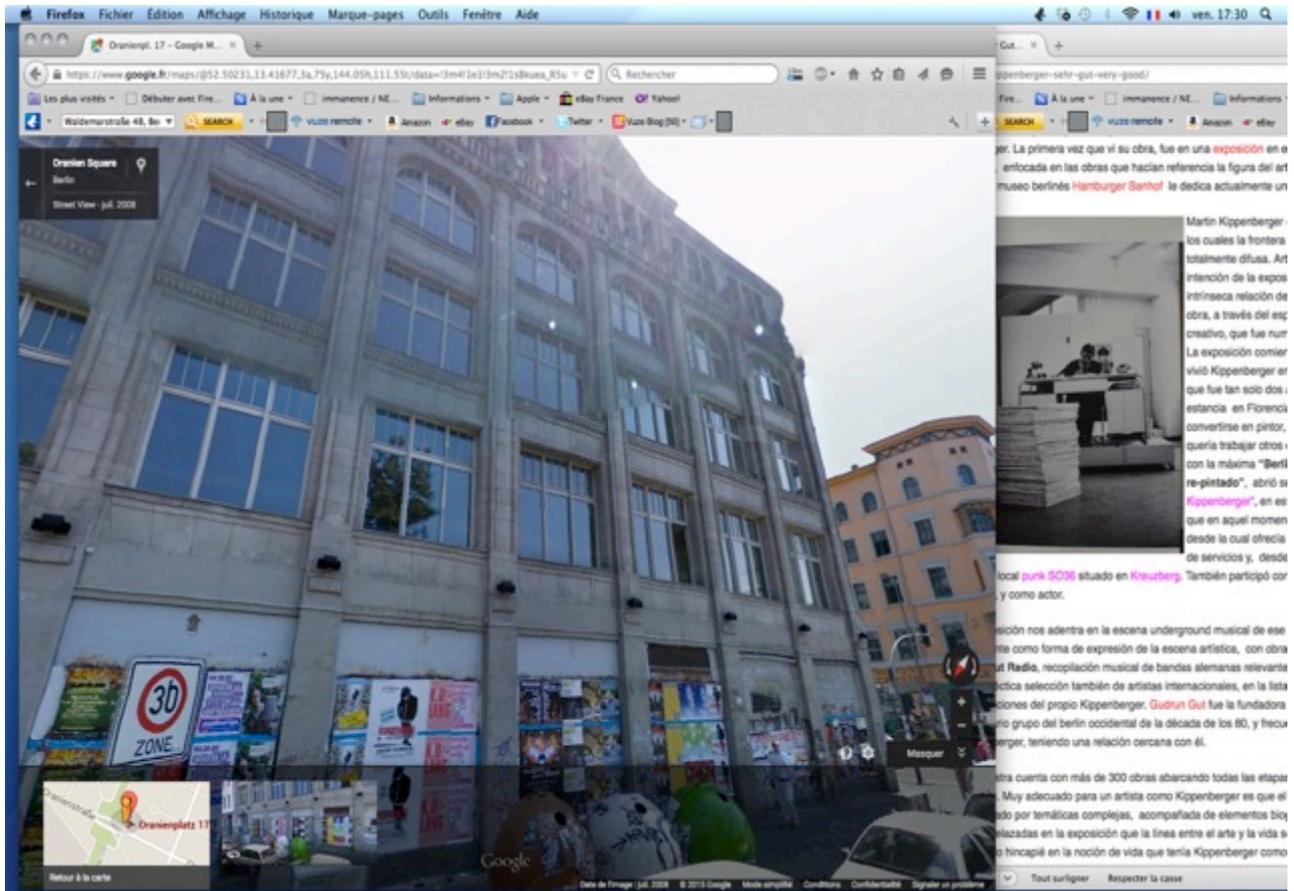


Fig 143. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, *Kippenberger büro*, 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm



Fig 144. Frédéric Vincent, Vue de l'exposition *Harmony Factory*, Copyright, Berlin, 2006

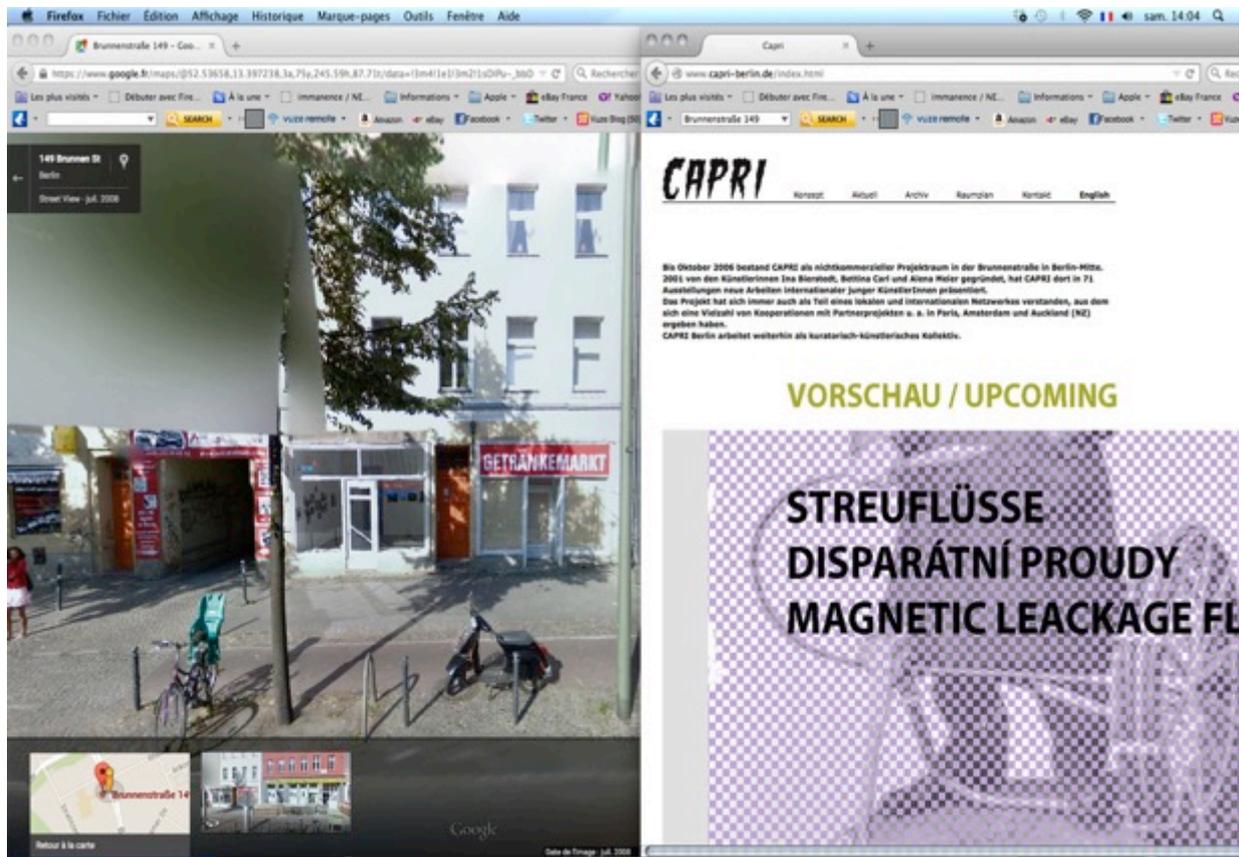


Fig 145. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, *Capri*, 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm



Fig 146. Vue de l'exposition *Ich Hörte Sagen*, Scotty Enterprise, Berlin, 2014



Fig 147. Frédéric Vincent, ///// Posters, 2104, affiche et néon, 100 x 70 cm



Fig 148. Frédéric Vincent, *Sound for an exhibition*, 2014, 57'12



Fig 149. Ute Lindner, *Point de Vue*, 2006, photographie sur verre, Immanence, Paris, 2006



Fig 150. Vue de l'exposition *Kunstlerhaus frise*, Immanence, Paris, 2007



Fig. 151. Labomatic, Exposition Zac 99, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris



Fig. 152. *No Soul For Sale*, Tate Modern Turbine Hall, Londres

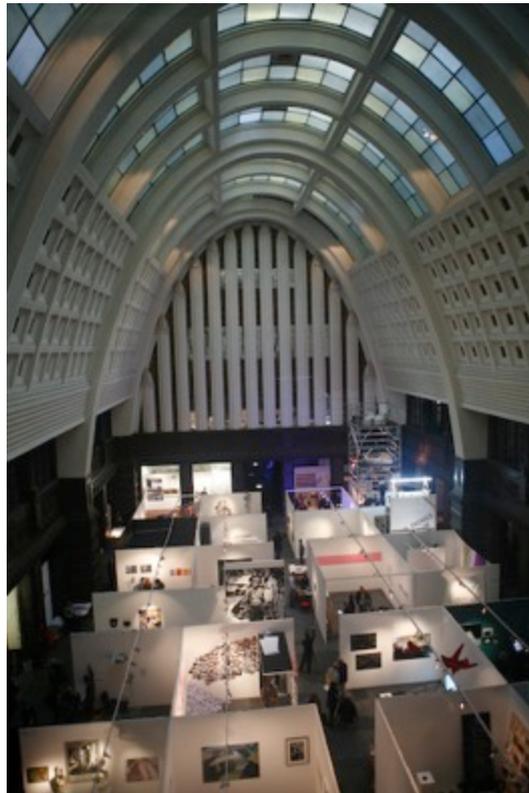


Fig 153. Vue de la foire *Project(or)*, Rotterdam, 2008



Fig 154. Vue de *Art Swap Europe*, 2008



Fig 155. Vue de l'exposition *TOGETHER/ALONE*, embassy gallery, Los Angeles, 2016



Fig 156. Vue de l'exposition de Sylvain Polony à la Galerie XENON, mars / mai 2014



Fig 157. Vue d'une exposition consacrée aux estampes à la galerie Réserve-Bienvenue, 2016



Fig 158. Exposition *Skinnerbox*, galerie Disku, Berlin



Fig 159. Jacques Louis Davis, *Les Sabines*, 1796-1799, huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris



Fig 160. Benjamin West, *Mort du général Wolfe*, 1771, Huile sur toile, 151 x 213 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

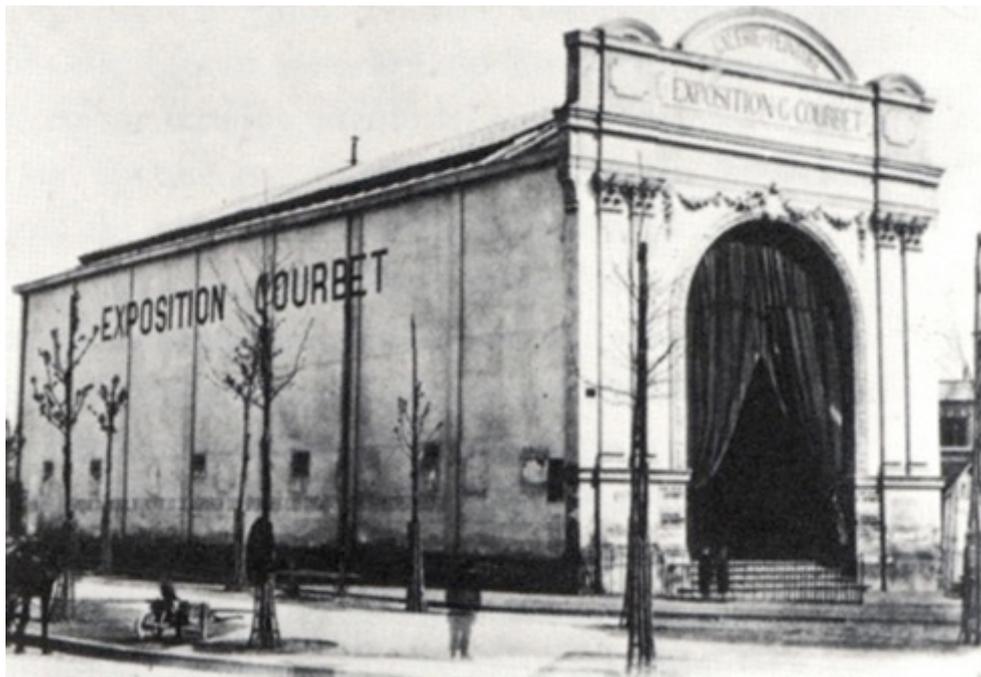


Fig 161. Gustave Courbet, *Le pavillon du réalisme*, Paris, 1855



Fig 162. Atelier de Nadar, 35 Boulevard des Capucines, Paris, circa 1855.



Fig 163. Frédéric Vincent, Vue de l'exposition *Utopies Incarnées*, Cabaret Voltaire, Zurich, janvier-février 2010



Fig 164. *2016*, journal du Cabaret Voltaire, Zurich, janvier-février 2010



Fig 165. Vernissage de dada Messe, juin 1920



Fig 166. Marcel Duchamp, *Ciel de roussettes* (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle), détail, 1938, Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, janvier-février 1938.



Fig 167. Claude Lévêque, *Chant*, 2011 Installation : parapluies noirs déchirés, tubes fluo, filtres gris, ventilateurs, diffusion sonore (frottements métalliques) — Dimensions variables



Fig 168. Frédéric Vincent, *first paper*, acrylique et résine sur toile, 23 x 30 cm

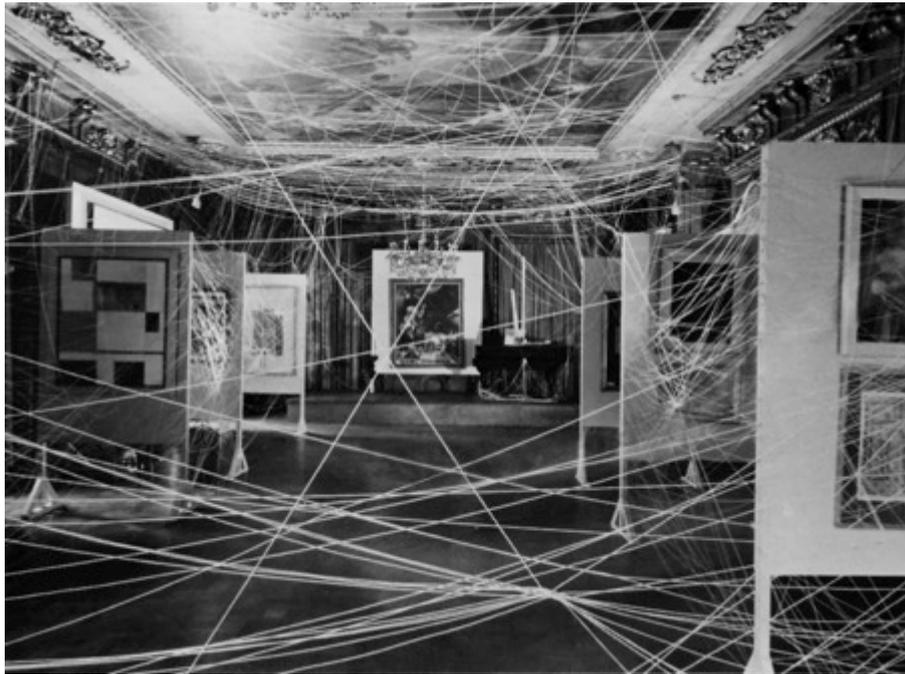


Fig 169. Marcel Duchamp, *Sixteen Mile of String*, 1942, installation lors du vernissage de l'exposition *First Papers of Surrealism*, New York, octobre-novembre 1942



Fig 170. Reconstitution de l'exposition *Growth and form*, Tate Modern, Londres, Avril 2014



Fig 171. Richard Hamilton, *Chromatic Spiral*, 1950, huile sur bois, 54,3 x 48,5 cm, Tate Modern, Inv. T07405



Fig 172. Vue de l'exposition *Parallel of Life and Art*, ICA, Londres, 1953

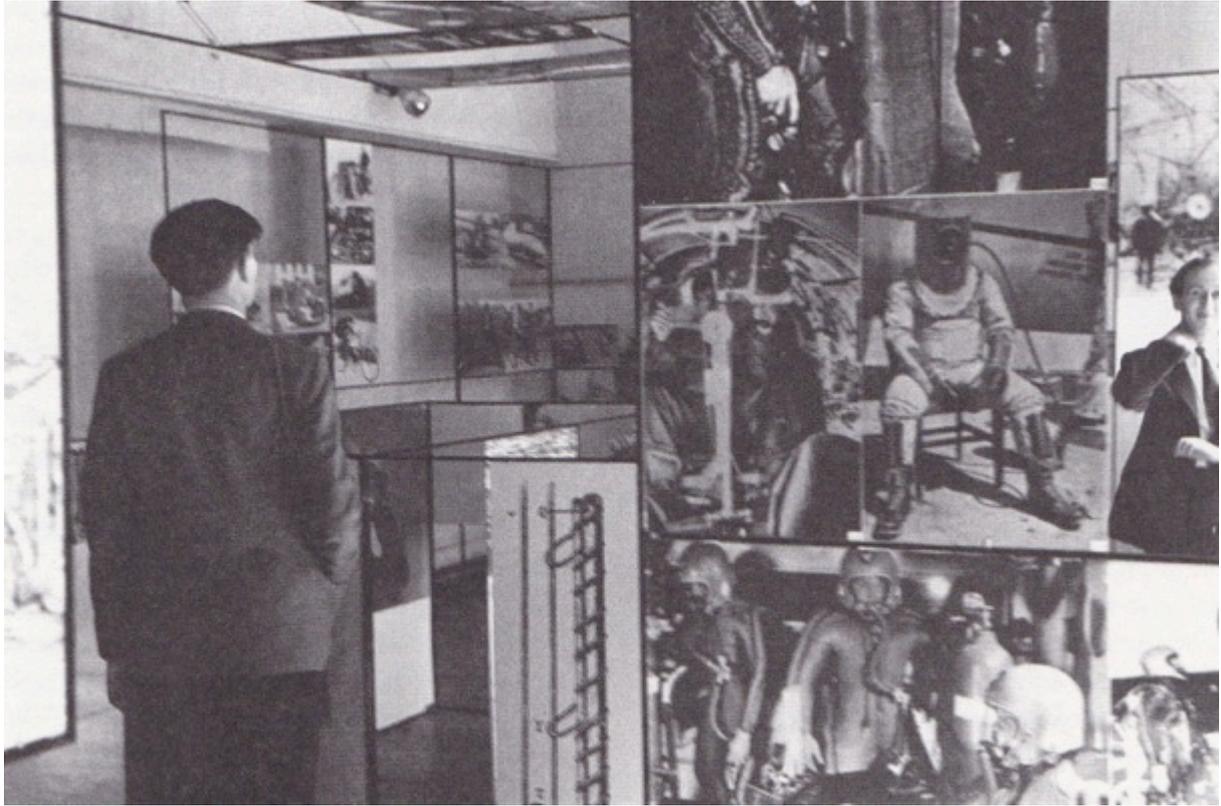


Fig 173. Vue de l'exposition *Man machine and motion*, ICA, Londres, 1954



Fig 174. Reconstitution de l'exposition Richard Hamilton, *An exhibit*, ICA, février 2014



Fig 175. Frédéric Vincent, *An exhibit*, 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm



Fig 176. Hamilton, Richard, McHale, John, Voelcker, John, montage de l'exposition *This is tomorrow*, Whitechapel Gallery, Londres, 1956



Fig 177. Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, So Appealing?*, 1956, Collage, 26 cm × 24.8 cm.



Fig 178. Richard Hamilton, reconstitution de la pièce pour l'exposition *This is Tomorrow*, Tate Modern, Londres, Avril 2014



Fig 179. Mike Kelley lors de l'exposition *The Uncanny*, Gemeentemuseum, Arnhem, 1993.



Fig 180. Mike Kelley, détail de la salle des *Harems*, exposition *The Uncanny*, Arnhem, 1993

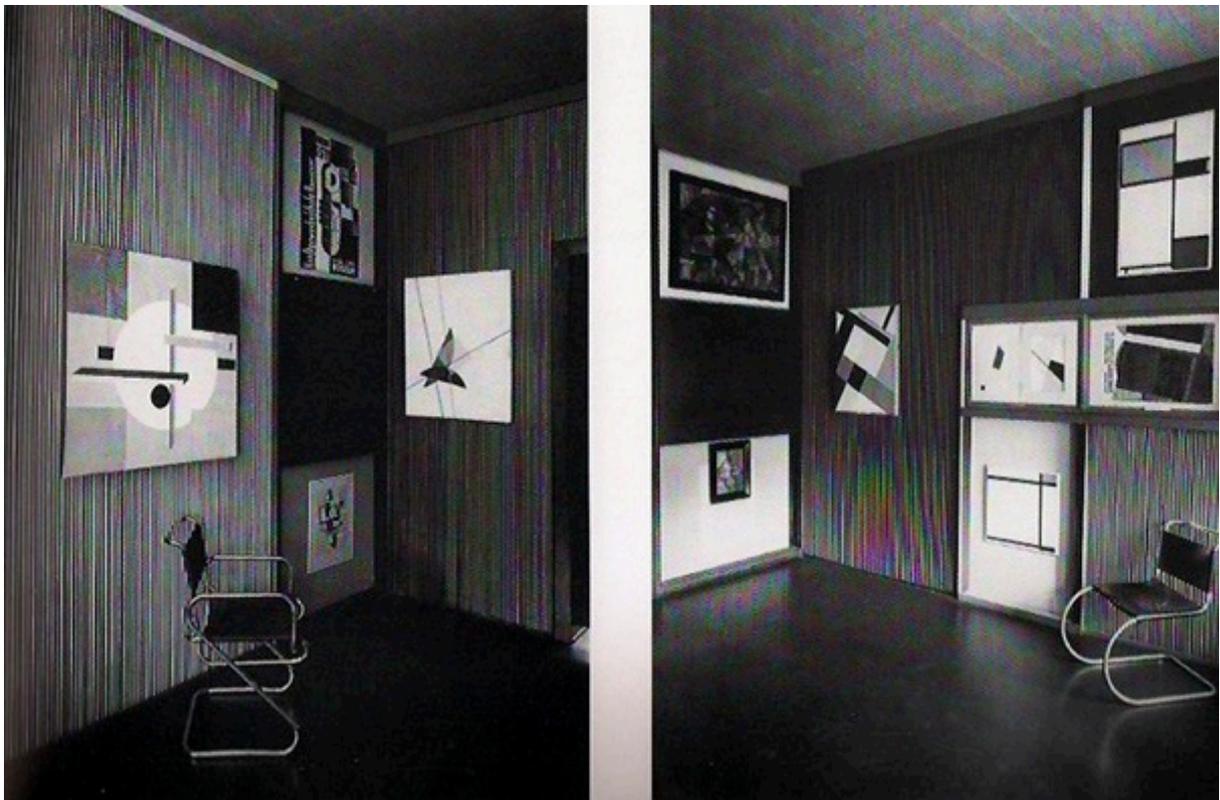


Fig 181. El Lissitzky, *Cabinet abstrait*, 1930, Hanovre



Fig 182. Vue du pavillon soviétique, exposition *Pressa*, Cologne, 1928



Fig 183. Vue du pavillon russe, exposition *FIFO*, Stuttgart, 1929



Fig 184. Affiche de l'exposition *Film und Foto*. 1929. Lithographie Offset, 84 x 58.5 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Fig 185. Jérôme Saint-Loubert Bié, *photographies de six photographes de l'exposition Fivo*, 2001, Esslinge

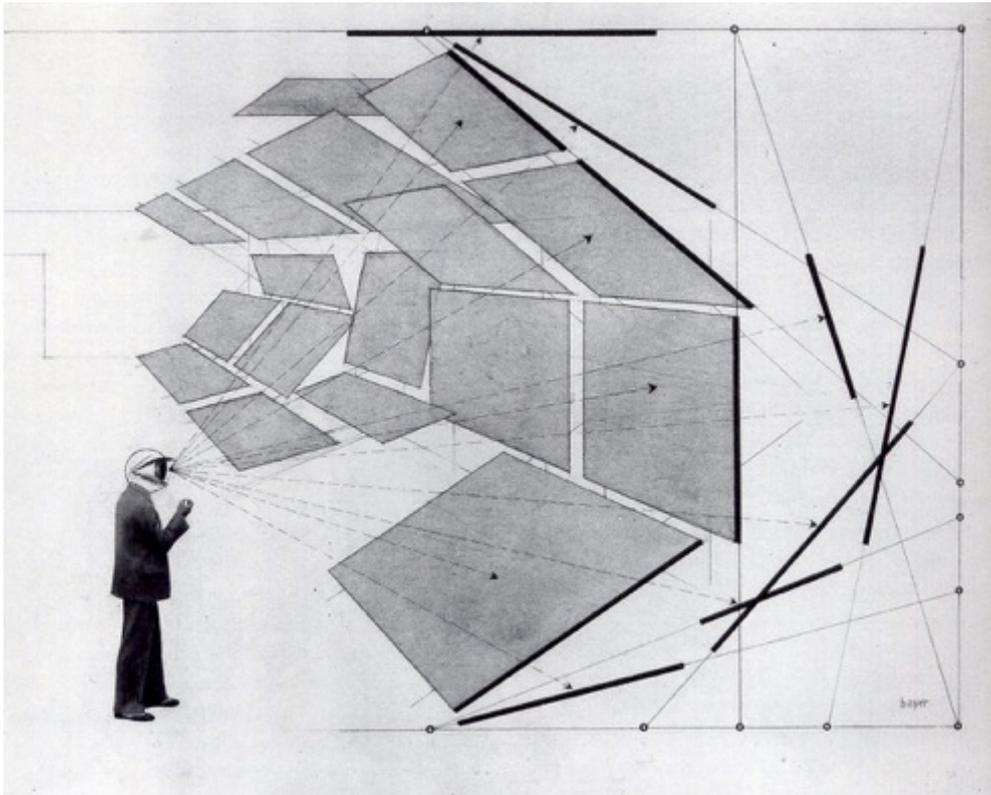


Fig 186. Herbert Bayer, *Champ de Vision*, 1930



Fig 187. Herbert Bayer, *Vue de l'exposition, Bauhaus*, MoMA, 1938



Fig 188. Vue intérieure de la galerie 291, New York

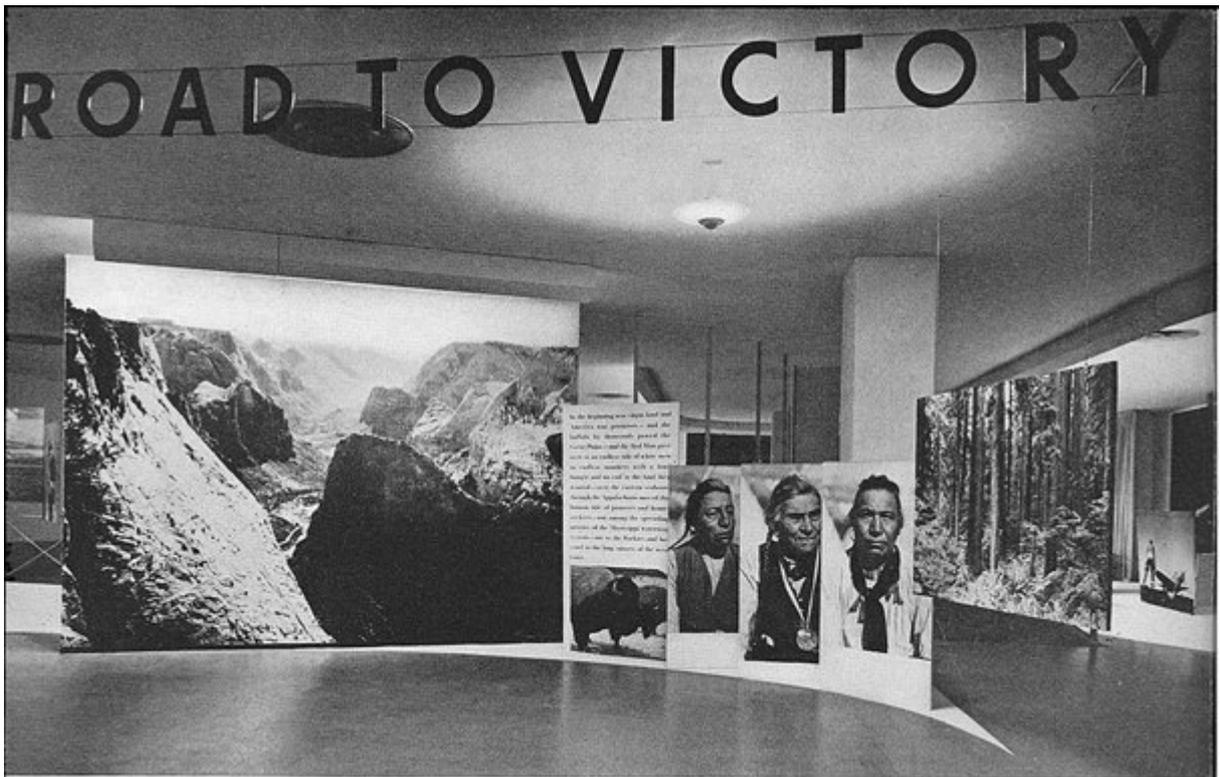


Fig 189. Vue de l'entrée de l'exposition *Road to Victory*, MoMA, 1942



Fig 190. Vue de l'exposition *Family of Man*, MoMA, 1955



Fig 191. Vue de la reconstitution de l'exposition *The Bitters Years*,
Château d'eau de Dudelange, Luxembourg, 2011

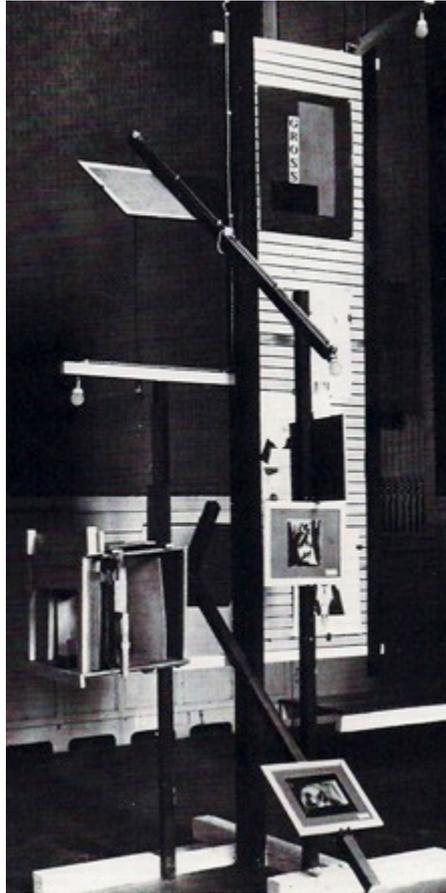


Fig 192. Frederick Kiesler, système d'installation *Leger und Träger* conçu pour l'Exposition *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Vienne, 1924



Fig 193. Vue de la salle des abstraits, exposition *Art of this Century*, New York, 1942.



Fig 194. Vue de la salle des surréalistes, exposition *Art of this Century*, New York, 1942.

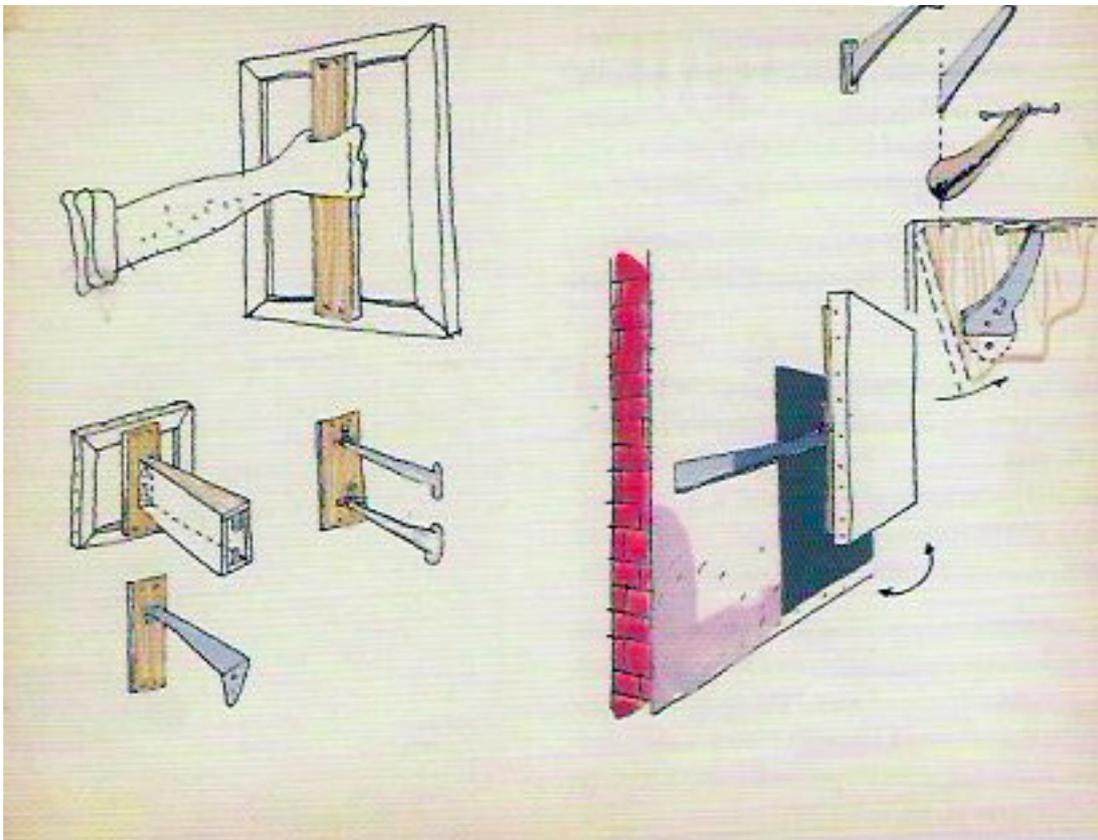


Fig 195. Frederick Kiesler, *étude pour les supports à tableaux*, gouache sur papier, 1942, 28 x 35,8 cm

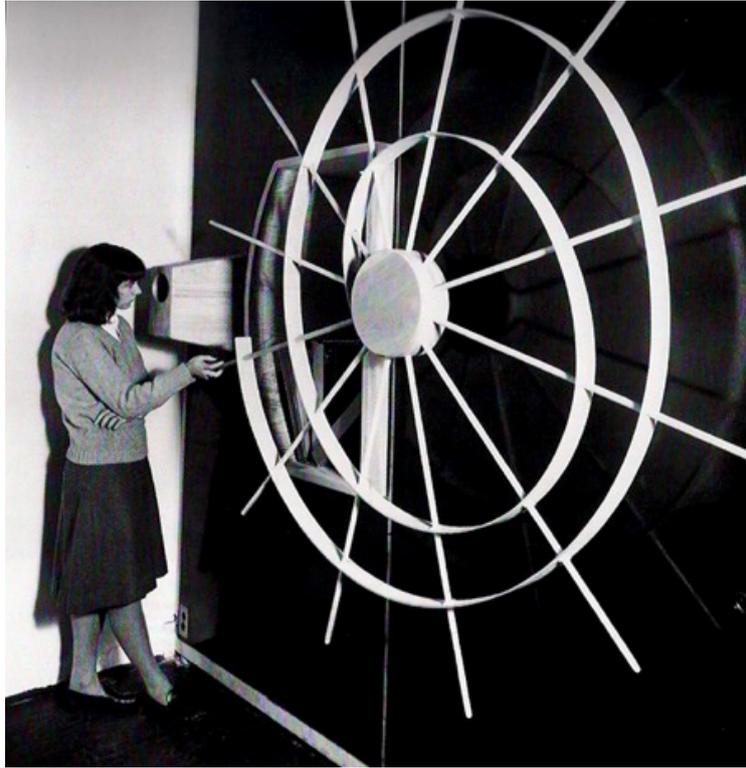


Fig 196. Vue du mécanisme pour la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, salle cinétique, 1942

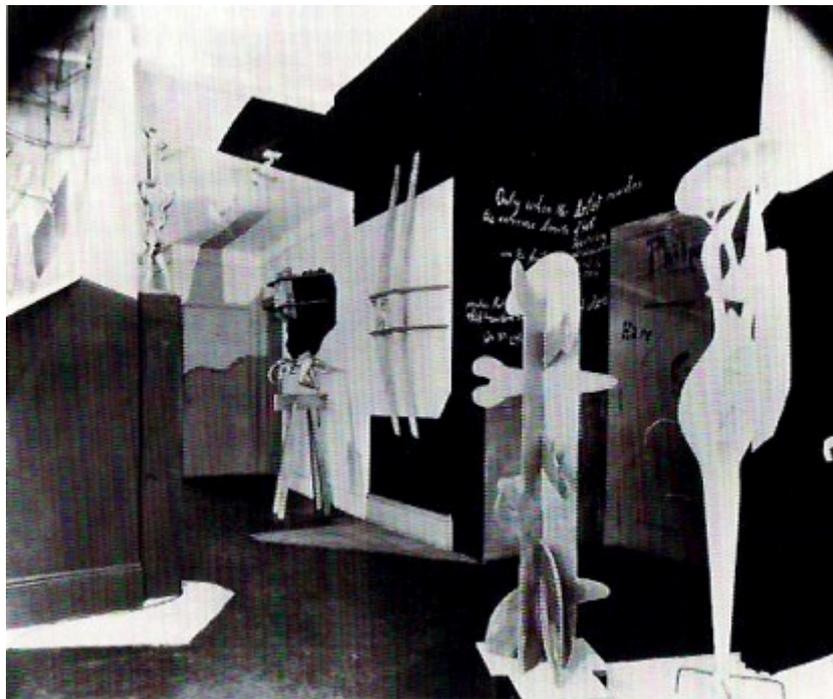


Fig 197. Vue de l'exposition *Blood Flames*, Hugo Gallery, New York, 1947



Fig 198. Vue de l'exposition *Blood Flames Revisited*, Kasmin Galerie, New York, 2014



Fig 199. Daniel Buren, *Ecrire la craie*, bas-relief travail in-situ, 2007 Expérience Pommery #4



Fig 200. Philippe Rahm, *Généalogie Blanche*, structure d'accueil pour l'exposition *La Force de L'art 02*, Grand Palais, Paris, 2009



Fig 201. Vue du stand *Archipel* de Frédéric Vincent et Cannelle Tanc pour l'exposition *La Force de L'art 02*, Grand Palais, Paris, 2009



Fig 202. Vue du stand *Archipel* de Frédéric Vincent et Cannelle Tanc pour l'exposition *La Force de L'art 02*, Grand Palais, Paris, 2009

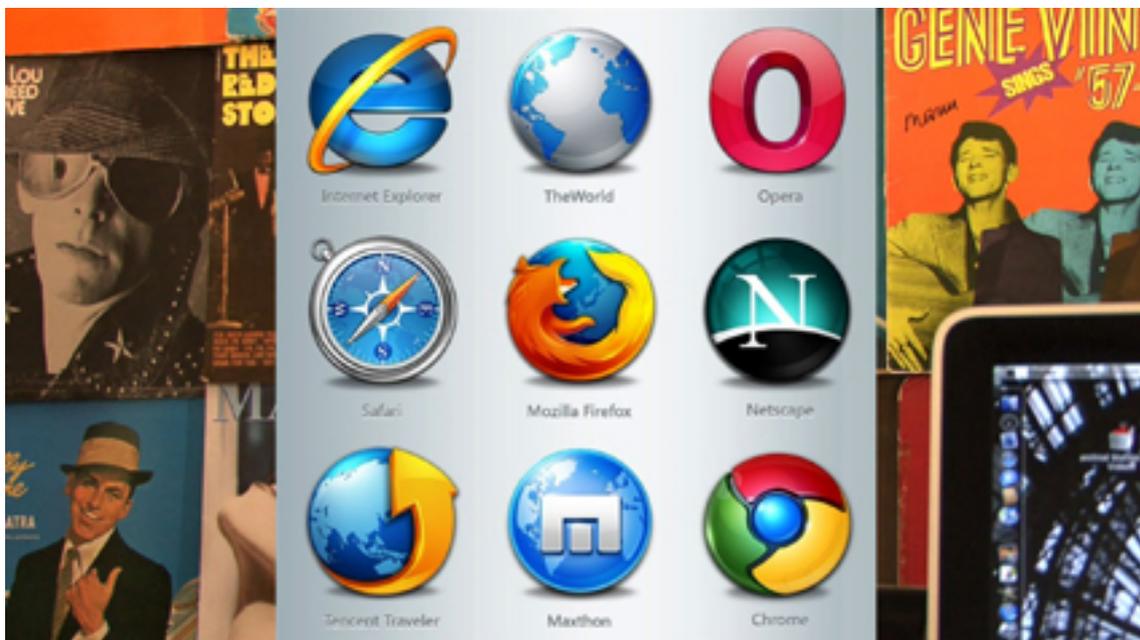


Fig 203. Frédéric Vincent, *Crystal Palace*, épisode 3, Vidéo couleur sonore, 6 minutes, 2009



Fig 204. Frédéric Vincent, *Crystal Palace*, épisode 2, Vidéo couleur sonore, 6 minutes, 2009



Fig 205. Dominique Gonzalez-Foerster, vue de l'exposition
1984-1999 La Décennie au Centre Pompidou Metz, 2014



Fig 206. Paul McCarthy, *Bang-Bang Room*, (1992), 4ème Biennale de Berlin, 2006



Fig 207. Maurizio Cattelan, *The Wrong Gallery*, 2015, technique mixte, 46cm x 28cm x 6cm



Fig 208. Urs Fischer, Exposition *Who's Afraid of Jasper Johns?* Tony Shafrazi Gallery, New York, 2008



Fig 209. Vue de L'exposition *Backstage (retour de stage)*, Un commissariat de Mathieu Mercier, Backslash Gallery, Paris, 2012



Fig 210. Vue de l'exposition *Dérive*, Commissariat Mathieu Mercier, Espace d'entreprise Ricard, Paris, 2007

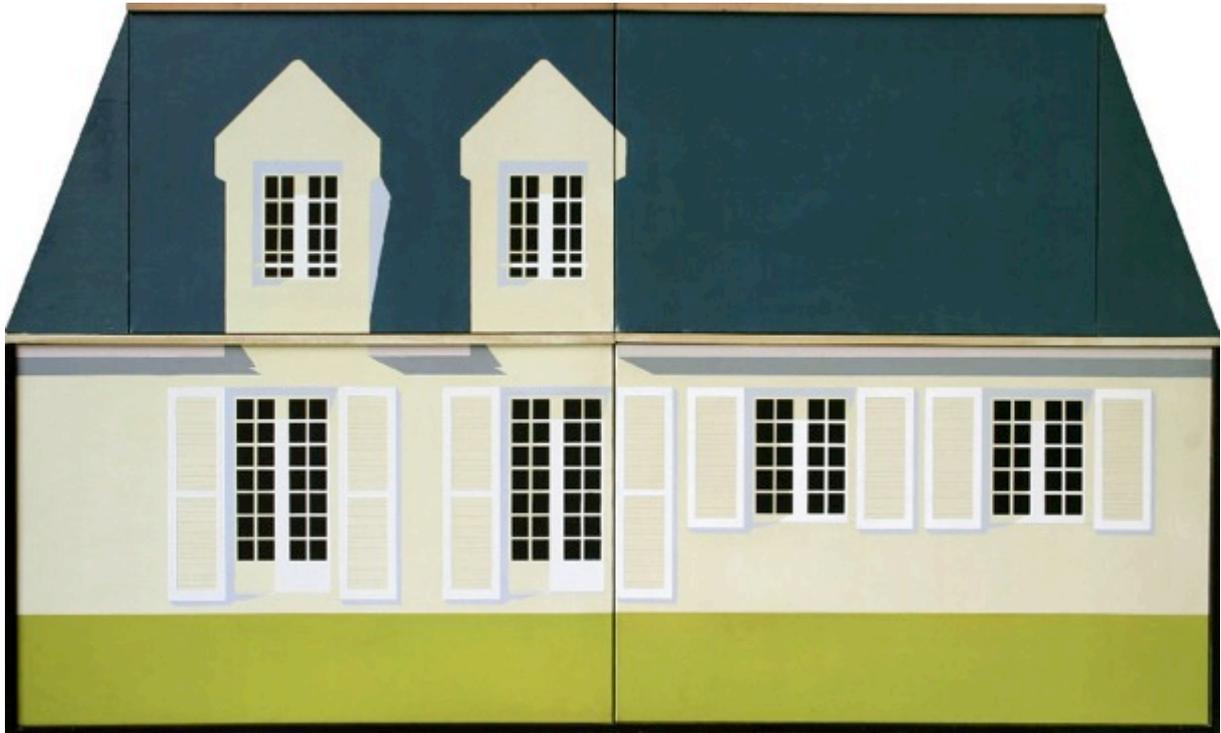


Fig 211. Christian Babou, *Style Bretagne*, 1972, Acrylique sur toile et bois, 137 x 200 cm



Fig 212. Vue de l'exposition *Monochromes & Readymades*, au centre d'art contemporain de l'Onde, Velizy-Villacoublay, 2014, Collection Mathieu Mercier



Fig 213. Dr Lakra, *Magnificent Obsessions : The Artist as Collector*, Barbican Art Center, Londres, 2015



Fig 214. Vue de l'exposition *Freeze*. Au mur Michael Landy, au premier plan Sarah Lucas.



Fig 215. Joseph Kosuth, *Du phénomène de bibliothèque (Friedrich Nietzsche), Version II*, 2006,

sérigraphie sur verre, néon, livre de philosophie, 104 x 200 cm



Fig 216. Frédéric Vincent, *Curator*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm



Fig 217. Frédéric Vincent, *Damned*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm

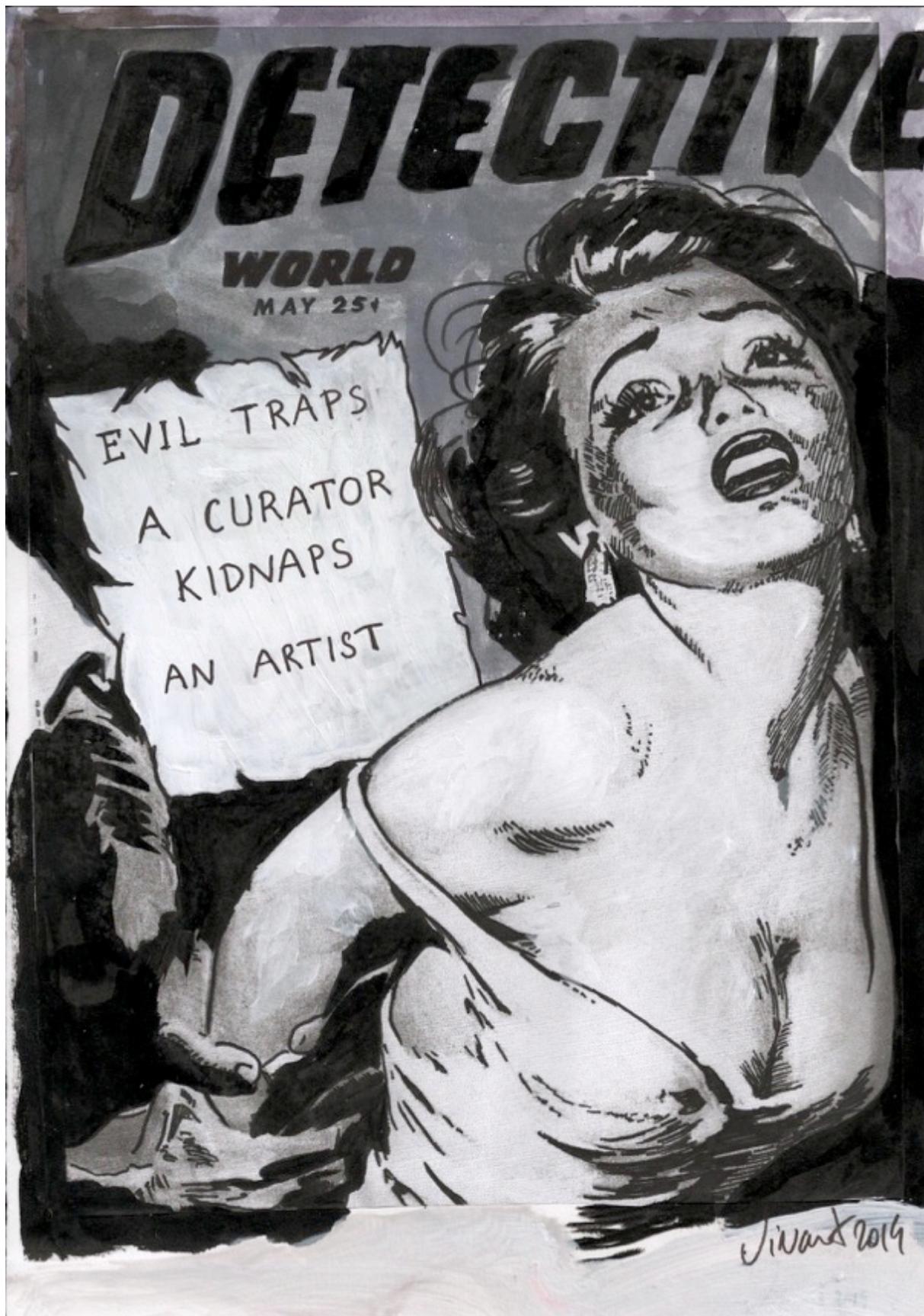


Fig 218. Frédéric Vincent, *Déetective*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm



Fig 219. Frédéric Vincent, *Marilyn*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm



Fig 220. Frédéric Vincent, *Documenta 5*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm



Fig 221. Frédéric Vincent, *Documenta 5*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm



Fig 222. Frédéric Vincent, *Beuys*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm



Fig 223. Vue de l'exposition *Veillez Patienter, please wait, espera por favor*, Immanence, Paris, 2006



Fig 224. Vue de l'exposition *Chers Objets*, Immanence, Paris, 2015



Fig 225. *Nouvelles vagues*, L'exposition *La Méthode Jacobson*, par le curateur Marc Bembekoff, Palais de Tokyo, Paris



Fig 226. Les Frères Chapuisat, vue de l'exposition *Sanctum Sanctorum*, JGM Galerie, Paris



Fig 227. Vue de l'exposition *Purkinje effect*, Galerie 1900-2000, Paris (France), 2013



Fig 228. Vue de l'exposition *tambours et trompettes*, Immanence, Paris, 2001



Fig 229. Vue de l'exposition *Le plus petit dénominateur commun*, Immanence, Paris, 2006



Fig 230. Vue de l'exposition *Extérieur jour*, Immanence, Paris, 2008



Fig 231. Vue de l'exposition *Musée des rencontres*, Galerie Cortex Athlético, Bordeaux, 2008



Fig 232. Vue de l'exposition *Banalités Curieuses*, Immanence, Paris, 2011



Fig 233. Vue de l'exposition *Primavera*, Immanence, Paris, 2011



Fig 234. Vue de l'exposition *Architecture Invisible #1*, Immanence, Paris, 2011



Fig 235. Vue de l'exposition *Return on Investment*, Immanence, Paris, 2015

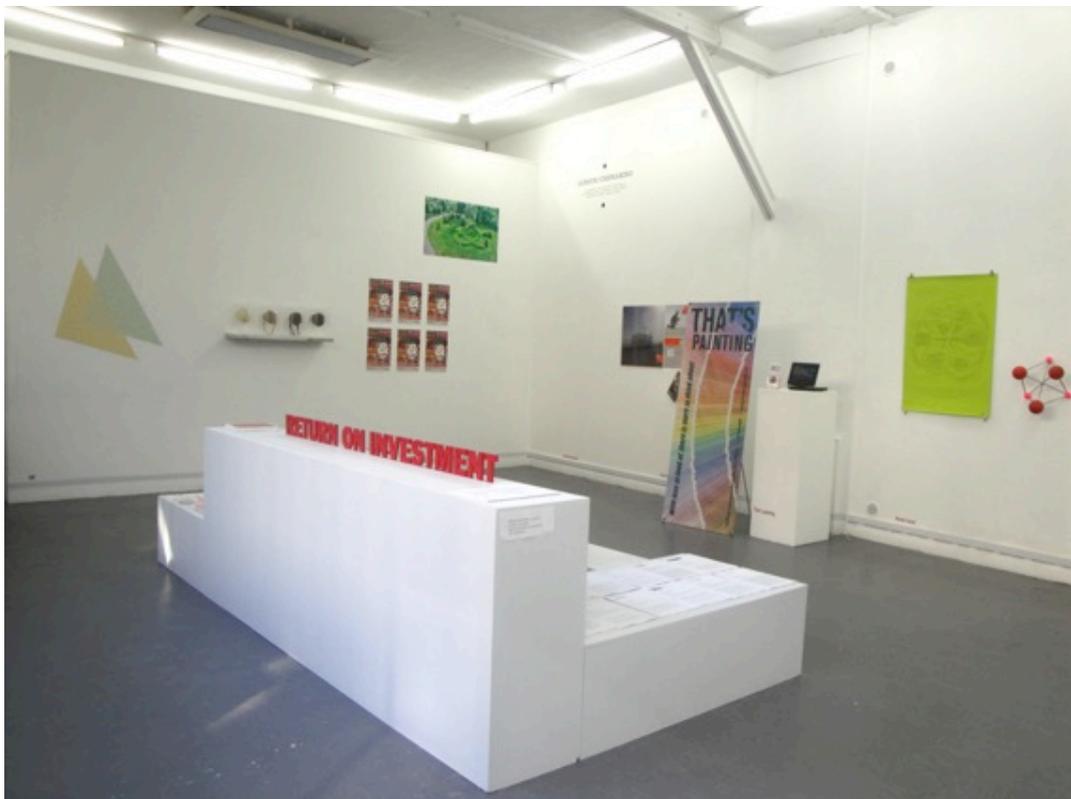


Fig 236. Vue de l'exposition *Return on Investment*, Immanence, Paris, 2015

Iain Baxter&

Nom : Iain Baxter&

Fondateur : Iain Baxter& (1966)

Dates importantes : 1966 - 1978 : N.E. Thing Company, 1969 : société incorporée, 2006 : ajoute l'esperluette à son nom.

Domiciliation : Windsor (Ontario), Canada

Contact et Informations : ibaxter@uwindsor.ca

Développement et stratégie : L'histoire de Iain Baxter& se déroule en parallèle à celle de l'entreprise contemporaine, qui démarre pendant le boom économique des années 60, période d'épanouissement de l'entreprise Américaine et de son expansion géographique et médiatique. Baxter& explique : « Un artiste dans cet environnement de marché dépend finalement de la charité de ceux qui, pour l'une ou l'autre des raisons psychosociales, souhaitent « soutenir » les arts (il faudrait y ajouter la motivation économique depuis que l'art fait l'objet d'une spéculation sauvage). Il est essentiel de libérer les artistes de ces contraintes et de s'appuyer sur les connaissances culturelles qu'ils possèdent pour mieux se fondre dans les mondes des affaires, de la politique et de l'éducation ». Créer une structure artistique calquée sur le modèle de l'entreprise contemporaine apparaît alors comme une solution adaptée. En faisant de l'art une entreprise, l'artiste acquiert le statut d'entrepreneur et s'accorde les mêmes prérogatives que celles de son homologue dans le monde économique, gagnant ainsi une marge d'action importante.

Dès 1966, Iain Baxter& met en place la N.E. Thing Company, entreprise et oeuvre à la fois. En 1969, le British Columbia Gazette, journal de notices officielles de Vancouver, incorpore la société dans ses registres, acte juridique qui inscrit littéralement le geste artistique dans le monde des affaires et parallèlement, introduit le monde des affaires dans l'histoire de l'art. « Produire de l'information sensible » est le premier statut et l'objectif central de cette société pionnière, déterminée à effacer l'écart traditionnellement infranchissable entre l'esthétique et l'économique. Son activité se développera pendant une dizaine d'années, affirmant le terrain où surgiront par la suite des structures à la forme et à l'ambition similaire. Fournisseur d'informations sensibles de toute sorte, la N.E. Thing Company organisera également des expériences destinées à la générer : une expédition sur le cercle polaire, des services de consultation d'entreprise, ainsi que le lancement de ses succursales, le N.E. Photo Lab (laboratoire photographique) et le restaurant Eye Scream. Infiltrer le monde des entreprises exige la construction d'un dispositif qui soit non seulement crédible, mais aussi opératoire.

La création de la compagnie établit le passage à l'acte, il faut par la suite la faire vivre. Tout ce qu'il y a à prendre ou à apprendre du monde des affaires sera ainsi adapté au contexte (artistique) de son implantation : logo, papeterie officielle, tampons, slogans, affiches, badges, etc., l'art revendique son droit à être partout. « Art is all over », insiste Baxter&. L'année de son enregistrement officiel, la firme installe dans la National Gallery of Canada à Ottawa, un « corporate environnement » à se méprendre : des bureaux, des secrétaires affairées, le bureau du président et autres attirails du monde du travail composaient la structure, réalisant une transposition déroutante aussi bien pour l'oeil que pour l'esprit. Entrer dans cet espace c'était s'aventurer sur une brèche où l'art se mettait en face et tendait un miroir au monde des affaires. Cette brèche n'a pas cessé de s'élargir depuis. Réinventer l'entreprise et s'inventer comme entreprise font partie de la « posture globale » prônée par Baxter& tout au long de sa vie, qu'il envisage comme une recherche permanente de nouveaux moyens pour naviguer dans son environnement et pour construire des solutions adaptées pour habiter le monde. Et c'est justement là qu'il situe son terrain d'action, dans le paysage au sens le plus large : celui du monde réel et celui échafaudé par l'information, comprise comme le média-message formulé par Marshall McLuhan, dont la pensée se confond avec la vision de l'artiste.

Fig 237. Fiche de l'exposition Return on Investment, Immanence, Paris, 2011



Fig 238. Vue du hall principal de l'exposition *Live in Your Head. When attitudes Become Form : Works-Concepts-Processes-Situation-Information*, Kunsthalle de Berne, 1969.

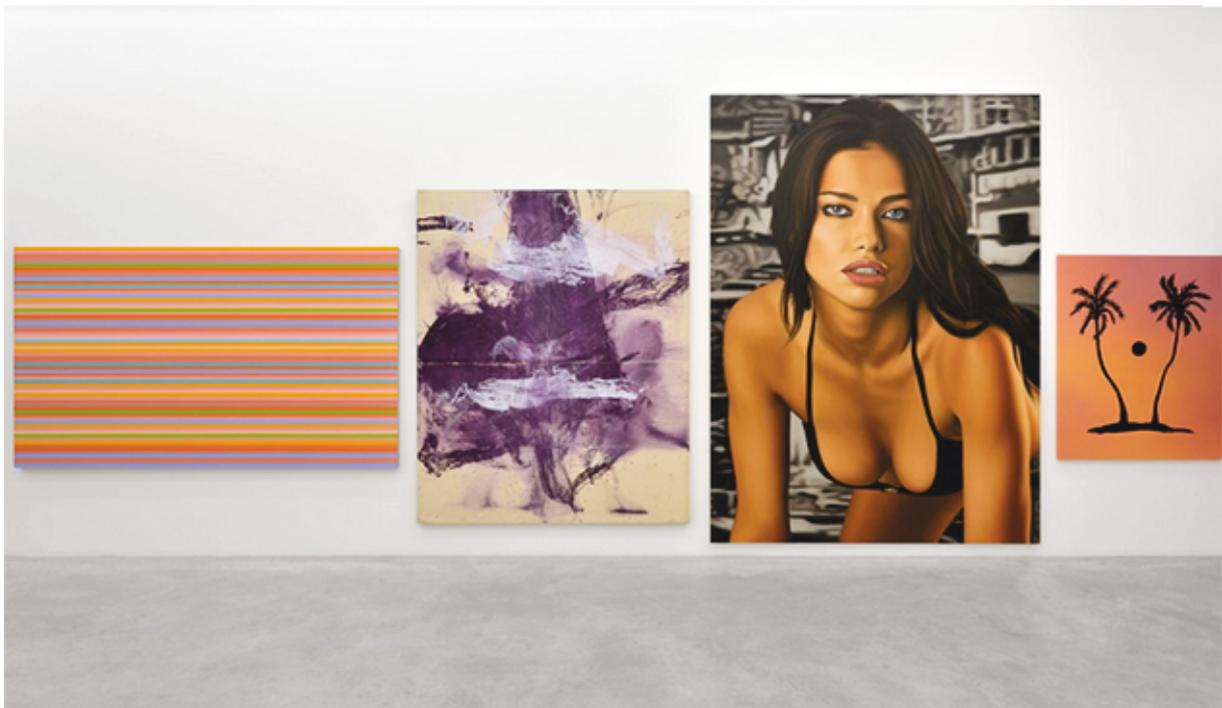


Fig 239. Vue de l'exposition, *The Shell (Landscapes, Portraits & Shapes)*, Galerie Almine Rech, 2015



Fig 240. Les artistes Messrs, Al Bengston, Blum Moses et Altoon devant la Ferus galerie, Los Angeles, 1959



Fig 241. Exposition *Andy Warhol*, Galerie Ferus, Los Angeles, 1962



Fig 242. Liam Gillick, vue de l'exposition *199C to 199D* avec la 23^{ème} session de l'Ecole du Magasin, Grenoble, 2014



Fig 243. Vue de l'exposition *Golden Factory*, Immanence, Paris, 2010



Fig 244. Membres de la coalition Art Workers lors de la manifestation *Q:And Babies? A: And Babies*, devant *Guernica* de Pablo Picasso, 1970

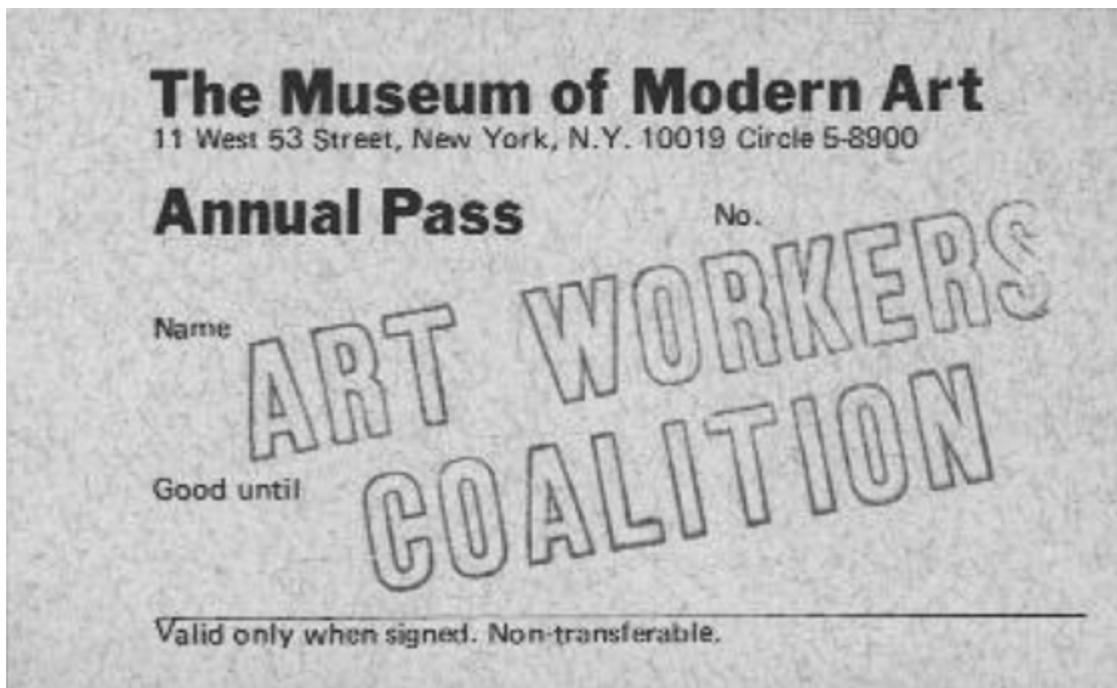


Fig 245. Pass annuel du Museum of Modern Art, New York, réalisé par Joseph Kosuth



Fig 246. Vue du 112 Greene Street, New York



Fig 247. Gordon Matta Clark, *Floors*, 1972



Fig 248. Alice Aycock, *Stairs (These Can Be Climbed)*, 1974, bois, 112 Greene Street, New York.



Fig 249. Gordon Matta Clark, *Open House*, 1972, benne industrielle, cloisons, portes, 248 x 242 x 611 cm



Fig 250. Inauguration de l'exposition *Chair exhibition*, programme Guest Projects de Yinka Shonibare, Londres, janvier 2015



Fig 251. Bathélémy Togo, *Bandjoun Station*, Cameroun



Fig 252. Julien Goniche, *4D PSYCHO VAPOR*, Shanaynay, Décembre 2014-janvier 2015



Fig 253. La Couleuvre Expositions : Finissage de l'exposition *Clairement Dénombrée*, La Couleuvre, Saint-Ouen 2014



Fig 254. Vue de l'exposition *Irredux* à l'atelier Kit, curation Katerina Stella. 25/01/2015



Fig 255. Michael Riedel, Installation du stand de la galerie David Zwirner, Armory Show, 2012



Fig 256. Vue de l'Exposition *Ich Hörte Sagen*, 2014, Scotty Enterprise, Berlin



Fig. 257. Frédéric Vincent, *First Paper*, 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm



Fig 258. Frédéric Vincent, *Gordon*, 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm

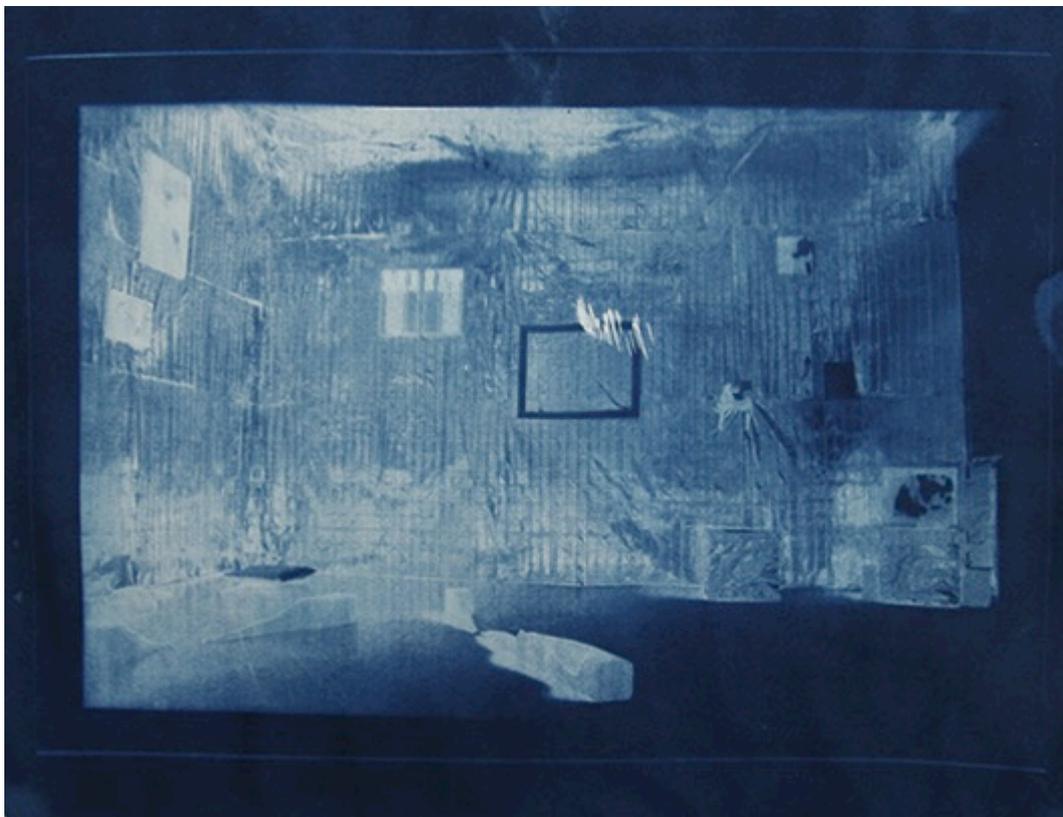


Fig 259. Frédéric Vincent, *Golden Factory*, 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm



Fig 260. Frédéric Vincent, *Zeitgeist*, 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm

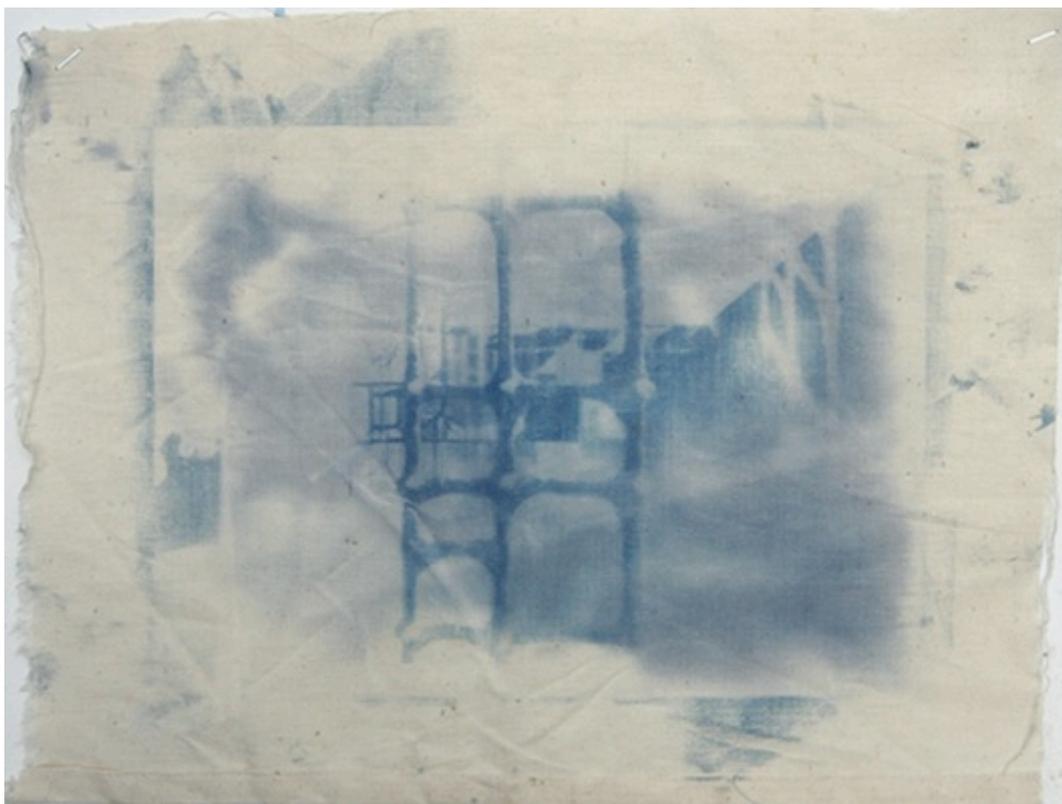


Fig 261. Frédéric Vincent, *Growth and form*, 2016, Cyanotype sur toile, 30 x 18 cm

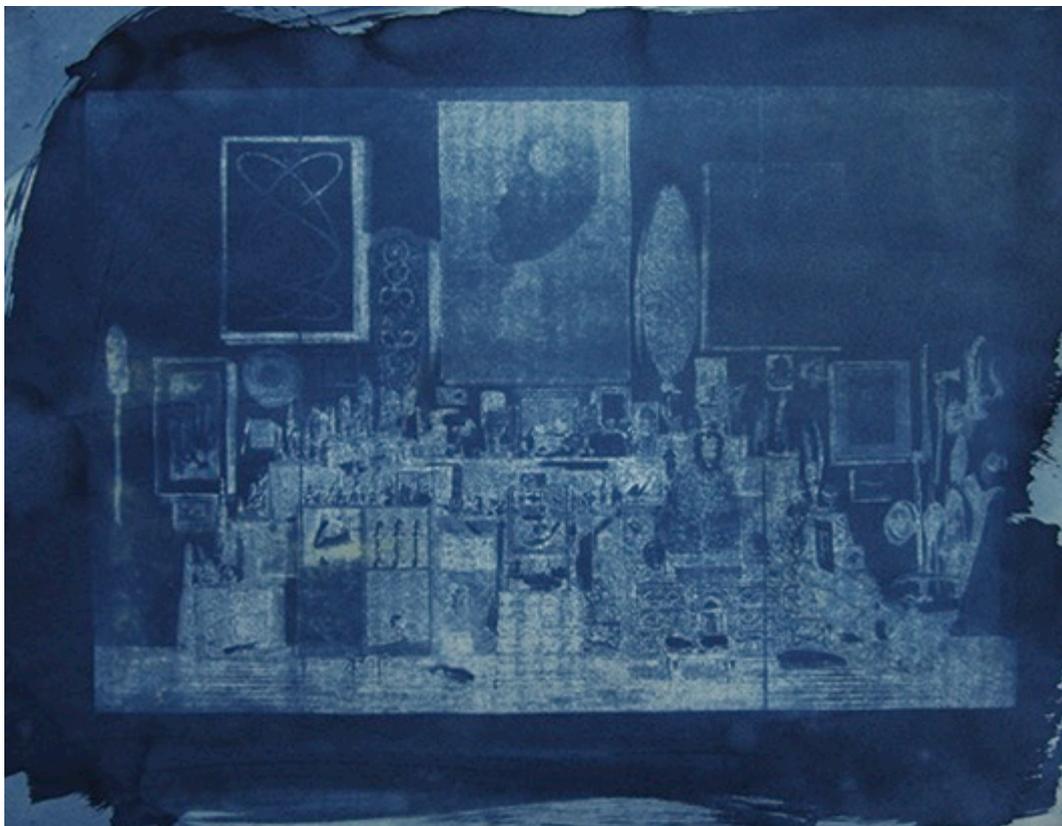


Fig 262. Frédéric Vincent, *Le mur d'André Breton*, 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm



Fig 263. Frédéric Vincent, *The Uncanny*, 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm



Fig 264. Frédéric Vincent, *Momas*, 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm

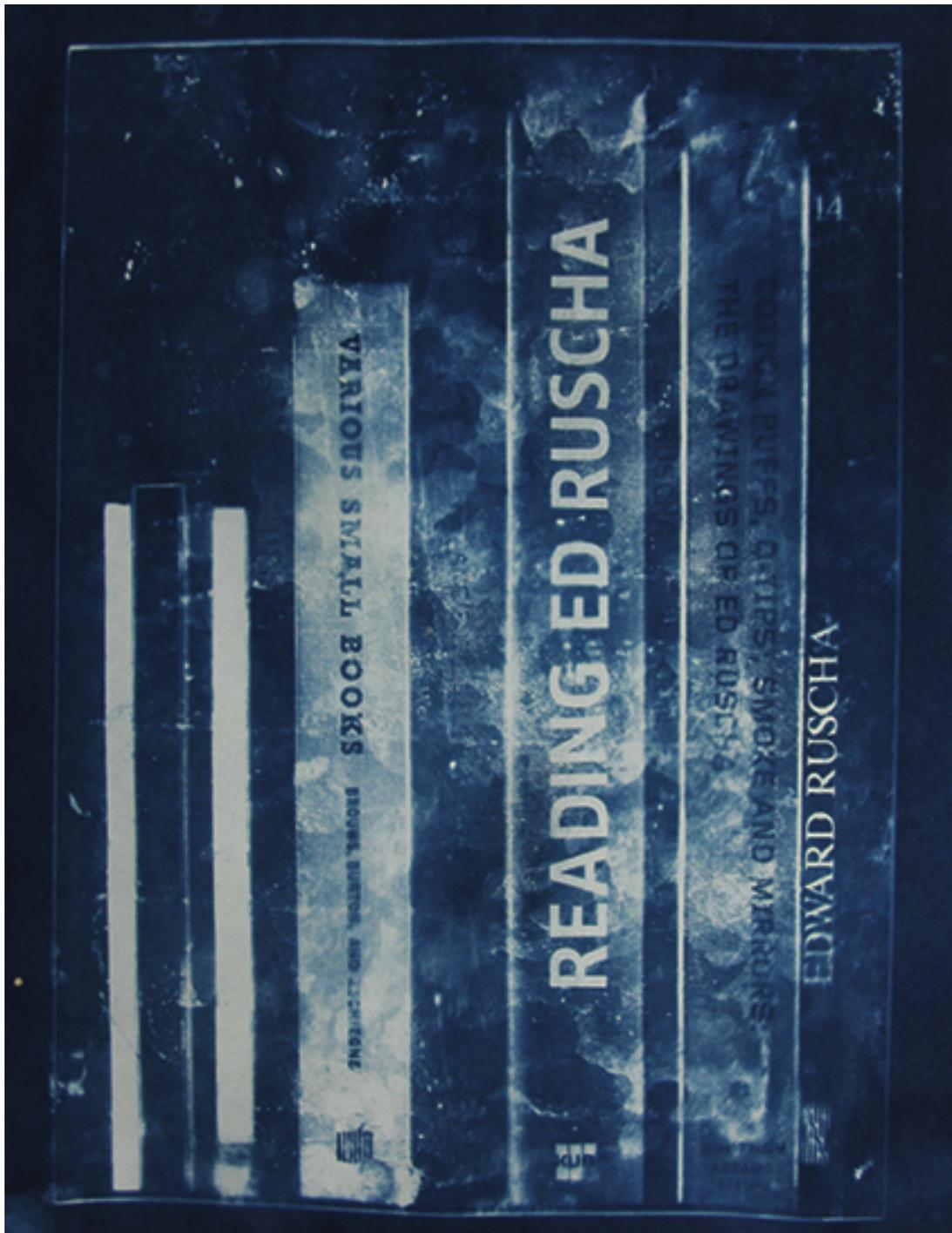


Fig 265. Frédéric Vincent, *Livres*, 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm



Fig 266. Frédéric Vincent, *Catalogues*, 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm



Fig 267. Robert Rauschenberg, Cyanotype, 1951



Fig 268. Ute Lindner, *Pentimenti*, 2012, Cyanotype sur toile, 70 x 100 cm



Fig 269. Exposition *Blue Notes*, La cave à Bananes, Paris, du 19 mai au 22 mai 2016



Fig. 270. Vue de l'exposition « J'ai entendu dire », Immanence, Paris. Exposition organisée pour la soutenance.

L'artiste-curateur
Entre création, diffusion, dispositif et lieux

Cette thèse étudie les différents types d'artistes-curateurs qui se manifestent depuis plus de deux siècles au moment où les artistes organisateurs d'expositions sont de plus en plus présents sur la scène artistique contemporaine. Par delà le phénomène de mode, une vue d'ensemble des artistes-curateurs est dressée, une typologie de ceux-ci proposée.

L'ensemble des réflexions et des recherches porte sur les liens entre art et réception de l'art à travers l'étude de la *french theory* (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Jacques Derrida), du réalisme spéculatif (Quentin Meillassoux, Graham Harman) et de l'haecceité (Jean Duns Scot). En s'appuyant sur une étude épistémologique, les différents caractères existants de la position d'artiste-curateur sont analysés. À travers des expériences artistiques et curatoriales subjectives, la visibilité des fondements véritables de cette double pratique, assumée comme telle, est pensée. L'objectif est de rendre compte de la définition possible de l'artiste-curateur comme avant tout un créateur de lieu, de dispositifs, et d'espace d'exposition au service des autres.

Les rapports qu'entretiennent les artistes avec les commissaires d'expositions sont rendus visibles, tant dans leurs relations harmonieuses que conflictuelles. Des pistes pour l'avenir se conçoivent dans le prolongement de la poétique de la relation développée par Édouard Glissant.

Mots-clés :

Artiste-curateur ; *Artist-run space* ; Commissariat d'exposition ; *Curating* ; Relation ; Réalisme spéculatif ; exposition ; dispositif

Abstract

The artist-curator

Between creation, distribution, display and places

This thesis shows that, under various guises, the artist-curator model has been operating for more two centuries when the artists who curate exhibitions are ever more visible on the artistic scene. Across the fashion phenomenon, an overview of the more prominent artist-curators is erected, a typology of these practitioners is proposed. He particularly focuses his reflections and researches on the links between art and theory, the study of the reception of French Theory (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Jacques Derrida), speculative realism (Quentin Meillassoux, Graham Harman) and haecceity (Jean Duns Scot). Using epistemological methodology and analysing the state of variables, he details the various characteristics which co-exist in the artist-curator position.

The author uses his own artistic and curatorial experience : he founded and curates the artist-run space Immanence. He aims to bring to life the real foundations of this double practice. The thesis posits the possible definition of the artist-curator both as the author of a creative act in place visibility and display, and simultaneously as a creator at the service of the others.

At the heart, are the relationships between curated artists and artist-curator : the cooperation, consensus and correspondance, as well as the dissent and conflicts.

Finally, the author looks to the possible futures drawing from the poetics of relation developed by Édouard Glissant.

Keywords : Artist-curator ; Artist-run space ; Curating ; Relation ; speculative realism, exhibition ; display