



Philippe Parreno

brouillage des limites

interview par Régis Durand

L'exposition de Philippe Parreno au Centre Pompidou (3 juin - 7 sept.) s'inscrit dans un programme plus vaste. L'artiste explique à Régis Durand ses différents partis-pris pour ces nombreuses expositions.



Vue de l'exposition / View of the exhibition «May», Kunsthalle, Zurich, 2009. Au plafond / ceiling: « Speech Bubbles (Black) ». 2007. Au mur, à droite / wall, right: « Parade ».
(© S. Altenburger ; Ph. Kunsthalle, Zurich ; Court. Esther Schipper, Berlin, et Air de Paris, Paris)

Très grosse actualité autour de Philippe Parreno au deuxième semestre de cette année 2009 et au début 2010 : une exposition à la Kunsthalle de Zurich (9 mai - 6 août) ; une au Centre Pompidou (Galerie Sud, 3 juin - 7 septembre) ; suivies par Dublin (Irish Museum of Modern Art, 3 novembre - 24 janvier) et le Bard College (New York, 2010). Et aussi un livre d'entretiens avec Hans-Ulrich Obrist dans la collection que dirige ce dernier (*The Conversation Series*, n°14, Walter König Verlag), un livre de dessins (*Suicide in Vermillion Sands*, New York, octobre 2008), et un livre pour enfants, illustré par Johan Olander,

dont les dessins sont inspirés par les œuvres de Philippe Parreno. En fait, c'est une véritable rétrospective de son travail qui se met ainsi en place dans des temps et des espaces différents. Non pas tant un rassemblement plus ou moins complet de toutes les œuvres produites au cours des vingt dernières années, mais plutôt leur réactualisation ou recontextualisation dynamique, qui est aussi l'occasion, à chaque fois, de la production de pièces nouvelles. Celui qui aurait l'occasion de voir les quatre expositions aurait ainsi une image assez juste de ce travail complexe, fait de strates multiples, irréductible

à un médium ou une posture, en perpétuel mouvement, et qui a fait de son auteur « *an artists'artist* » : non pas un artiste à la seule intention de ses pairs, mais un inspirateur, un catalyseur. C'est ce qui explique sans doute les étroites relations qu'il entretient avec un groupe d'artistes, qui ont donné naissance à de nombreuses collaborations. Et même s'il semble aujourd'hui s'éloigner de cette pratique de la collaboration, il a fortement contribué à la légitimer et à la théoriser, comme il a aussi contribué à nous faire penser l'exposition comme un médium, un format en elle-même.

A Novel That Was Never Written

The Philippe Parreno show at the Pompidou Center (June 3–September 7) is only part of a much larger program of events in Europe and the U.S. Here this artist known for his reflections on the exhibition as medium tells Régis Durand how he is approaching what will be a very packed year for him.



« Speaking to the Penguins ». 2007. Photographie infrarouge montée sur aluminium. 227 x 150 cm
Color infra-red photograph mounted on aluminium and framed in perspex

Parmi les nombreuses voies que sa réflexion emprunte, celles qui me paraissent les plus stimulantes seraient d'une part la question de l'Autre (au sens de *alien*, ce qui nous est radicalement étranger, ce qui appartient à un autre monde) ; d'autre part, celle de la narration au sens large (avec ses différents aspects, la voix narrative, l'autonomie de la fiction, le brouillage des limites entre réalité et fiction). Comme il l'observe dans un texte récent, « *il y a des gens. Il y a des histoires. Les gens pensent qu'ils inventent les histoires, mais l'inverse est souvent plus proche de la vérité* ». Son intérêt

Philippe Parreno certainly has a lot going on in the second half of 2009 and beginning of 2010. His exhibitions at the Kunsthalle Zurich (May 9–August 6) and the Pompidou Center will be followed by shows at the Irish Museum of Modern Art, Dublin (November 3–January 24, 2010) and Bard College, New York (2010). He also has a book of interviews with Hans-Ulrich Obrist coming out in a collection edited by Obrist (The Conversation Series, no. 14, Walter König Verlag), and recent publications include a book of drawings, *Suicide in Vermillion Sands* (New

York, October 2008), and a children's book with illustrations by Julian Olander, inspired by Parreno's works. All in all, these various events add up to a thoroughgoing retrospective of this artist's work, except that its form is not that of a more or less comprehensive gathering of the pieces he has made over the last two decades. We have, instead, a reactivation, or dynamic recontextualization, a process which on each occasion leads to the production of new works. Those who get the chance to see all four of the these exhibitions will probably gain a fairly accurate idea of

pour les recherches de certains scientifiques ou auteurs de science-fiction est évidemment lié à cette incertitude sur la nature du temps, de l'illusion et de la réalité : « *Nous pouvons avoir des mots sans monde, mais pas de monde sans les mots, l'étoffe dont est fait notre monde se fait à partir des mots. Donc nous avons affaire à des visions, des représentations plutôt que des descriptions (1).* » La dernière grande exposition du travail de Philippe Parreno à Paris est celle qui eut lieu à l'Arc / musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2002 ; elle était accompagnée d'un livre, *Alien Affection*. *Art press* avait publié un entretien avec l'artiste en janvier 2001 (*ap* n° 264, interview par Philippe Vergne). L'exposition de Zurich est intitulée *May*, comme s'il s'agissait de l'inscrire dans un temps bien précis. Pourtant, elle ne cesse de jeter le trouble, en brouillant nos repères temporels et perceptifs. Elle s'ouvre sur le titre (en lettres de néon) du film sur la projection duquel elle s'achève (*The Boy From Mars*, 2003). De ce film (présenté en son temps à la Biennale de Lyon), l'artiste observe que « *c'est l'histoire d'un film qui a donné naissance à un bâtiment, et l'histoire d'une architecture qui a fourni le scénario d'un film* ». Les splendides images nocturnes d'un bâtiment mystérieux, de lueurs dans le ciel, de têtes d'animaux, nous plongent au cœur de cet univers où se mêlent science-fiction, rêves d'enfance, et pure magie visuelle. Entre

l'« affiche » et la projection du film, on aura traversé des salles dont l'entrée est scandée par huit superbes marquises lumineuses, qui font de chaque salle un cinéma silencieux, dont tout film est absent. De fait, ces marquises agissent comme des attracteurs puissants, et semblent aspirer et condenser le contenu de la salle, à l'exception de quelques pièces retenues par leur densité particulière : ici, des marionnettes posées dans un coin, qui évoquent les collaborations et les amitiés de l'artiste ; là, un vaste ensemble de *Speech Bubbles* noires au plafond ; là encore, deux haut-parleurs transparents, qui rappellent la série des objets en verre réalisés par l'artiste ; ou bien, un peu partout, des dessins de petites créatures monstrueuses inspirées à Johan Olander par le travail de Philippe Parreno, mais que ce dernier a re-travaillées. C'est le monde magique de l'enfance, avec ses rêves (parler aux animaux, voir des extra-terrestres) et ses terreurs. Mais ce monde n'est pas seulement souvenir ou fantasme, il est matière à un jeu complexe de renversements temporels et narratifs, de dissociations, de redoublements et de réactivations. Tout cela est parfaitement maîtrisé sur le plan plastique, tout en constituant une riche réflexion sur ce qu'est une exposition aujourd'hui : sa place dans l'économie du visuel (le cinéma, l'affiche, le musée), sa pertinence et son *objet*.

Parreno's complex body of work, with its multiple strata and perpetual motion. He is an artist who cannot be limited to any given medium or posture; he is, in fact, very much an "artist's artist" in the sense that he inspires and catalyses the work of his peers. Hence, no doubt, his very close relations with a particular group of artists, and the many collaborative ventures that have resulted. And if Parreno now seems to be moving away from this collaborative principle, he has done much to give it legitimacy, as well as a theoretical foundation. In the same way, he has taught us to think of the exhibition as a medium, a format in its own right.

Among the many theoretical areas he has explored, the two that strike me as most stimulating concern, respectively, the Other (in the sense of the alien; that which is radically foreign to us, and belongs to another world), and narrative in the broad sense (with its various aspects: narrative voice, the autonomy of fiction, the blurring of boundaries between reality and fiction). As he remarked in a recent text, "There are people, there are stories. People think that they make up stories, but the contrary is closer to the truth." His interest in the works of certain scientists and science fiction writers is obviously linked to this uncer-

R.D.



Vue de l'exposition / View of the exhibition «May», Kunsthalle, Zurich, 2009. Au plafond / ceiling: « Marquee ». 2007. Verre, néons, ampoules. 140 x 100 x 65 cm. (© S. Altenburger ; Ph. Kunsthalle, Zurich ; Galerie Hans Mayer, Düsseldorf). Acrylic glass, neon tubes, light bulbs. Au sol / floor: « Puppets ». 2009. Avec /with Rirkrit Tiravanija (marionnettes aux visages d'artistes). (Court. Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Pilar Corrias Gallery, Londres, Air de Paris, Paris) (*Puppets with faces of artists*)



« The Writer ». 2007. Vidéo couleur diffusée sur petit écran LCD. 3' 58". 17, 4 x 12 x 2 cm
Still from a colour video screened on a small LCD screen

■ **Deux des quatre expositions qui vont s'enchaîner dans les mois qui viennent sont déjà en cours, à Zurich et à Paris. Comment as-tu conçu cet ensemble de projets ?**

Je n'ai pas voulu sacrifier à ce genre particulier qu'est « l'exposition rétrospective itinérante de milieu de carrière », et cela pour plusieurs raisons. D'abord parce que les espaces, dans les quatre lieux en question, sont très différents, tout comme la nature des relations que j'ai avec les responsables de ces institutions. Et ensuite, à cause de la nature même de mon travail. J'ai donc décidé de concevoir des expositions différentes pour chaque espace. À Zurich, c'est une succession de salles en enfilade ; j'ai donc pensé jouer sur les ouvertures, en installant une série de marquises que j'ai commencé à produire il y a un an environ (il y en avait une dans l'exposition du Guggenheim, *Theanyspacewhatever*) [2]. Ces marquises créent un rythme, elles rejoignent l'idée des cartels lumineux avec laquelle j'avais joué précédemment. Il n'y a pas d'objet exposé dans un musée sans son cartel. Au musée d'art moderne de la Ville de Paris, le cartel était un écran vidéo, le traditionnel guide de musée racontant une histoire (*la Narratrice*, 1999, avec Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huyghe). Avant cela, j'effectuais des visites commentées des expositions dans lesquelles j'étais invité (*Guided Tour*, 1994). Les marquises sont des excroissances, des marqueurs, elles envahissent l'espace, remplacent l'objet d'art, tels des *body snatchers*,

mais elles sont muettes. Dans la première salle, dans un coin, se tiennent dix marionnettes ventriloques que j'ai réalisées avec Rirkrit Tiravanija, et qui sont à l'image de gens avec lesquels j'ai collaboré dans le passé. Il y a également les *Speech Bubbles* noires que j'avais montrées à la Biennale de Venise, et un ensemble de pièces : *Speaking to the Penguins*, une photo faite à l'infrarouge, et une série de *Fade to Black*, elles aussi à dominante verte. À Paris, l'architecture du Centre Pompidou offre un grand plateau. J'ai voulu dégager l'espace, débarrasser les vitres des filtres qui les recouvraient pour ouvrir l'espace sur la rue, sur la fontaine Tinguely-Saint-Phalle. Je n'ai souhaité construire aucun mur, mais proposer, sur un vaste plateau, un voyage dans le temps. Ce plateau, c'est celui de Renzo Piano et Richard Rogers, qui renvoie au 31 janvier 1977, ouverture du Centre Pompidou. Je propose donc une rétrospective à travers des dates, des objets et des images. Une marquise à l'entrée, une grande moquette rouge. Un écran de 5 x 12 mètres, sur lequel est projeté un film en 70 mm. La cabine de projection est visible, elle apparaît comme une excroissance du lieu, raccordée au système de ventilation du centre. Le 70 mm, c'est le plus large format qui existe au cinéma, ce n'est plus de l'information projetée, mais de la lumière pure. Dans cet espace ouvert, comme un cinéma permanent, on vérifie à chaque instant, à n'importe quelle distance, la qualité exceptionnelle d'un flux lumineux.

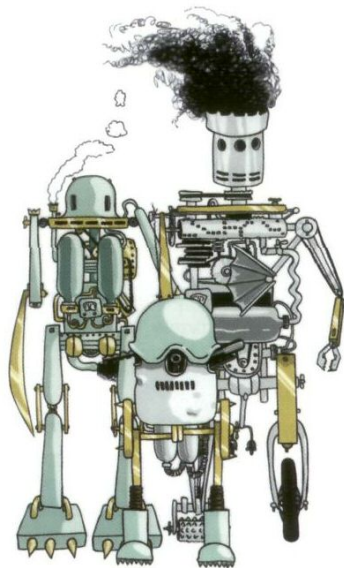
tainty about the nature of time, illusion and reality. "We can have words without a world, but not a world without words. The fabric of which our world is made is made of words. What we are dealing with, then, are visions and representations rather than descriptions."(1)

Parreno's last big exhibition in Paris was the one at the ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 2002. It was accompanied by a book, *Alien Affection*. Art press published an interview with the artist by Philippe Vergne in January 2001.

Visual magic

The Zurich exhibition is entitled *May*. This suggests that the idea was to locate it in a very precise time frame, and yet this show is constantly disorienting us by unsettling our temporal and perceptual coordinates. It opens with the title of a film (spelled out in neon letters), *The Boy From Mars* (2003), and closes with the projection of this work which was originally shown at the Lyon Biennale. "It's about a film that gave rise to a building, and about a structure that provided the script for a film." The splendid night-time images of a mysterious building, faint lights in the sky and animal heads take us to the heart of this world which mixes together science fiction, childhood dreams and pure visual magic. On our way from the film's "poster" to its projection, we move through eight rooms, each one preceded by a superb luminous "marquee" that turns each space into a silent cinema, lacking only a film. In fact, these awnings act as powerful attractors, which seem to have sucked up and condensed the contents of the room, with the exception of one or two pieces that are held back by their particular density: here, puppets placed in a corner, evoking the artist's collaborative works and friendships; there, a big ensemble of black *Speech Bubbles* on the ceiling; there again, two transparent speakers, recalling the artist's series of glass objects; and, here *and* there, Johan Olander's drawings of monstrous little creatures that were inspired and have now been reworked by Parreno. We are in the magical world of childhood with its dreams (talking to animals, seeing extraterrestrials) and its nightmares. But this world is not just a memory or a fantasy; it is the substance of a complex play of temporal and narrative reversals, dissociations, duplications and reactivations. Visually, all this is consummately done, and at the same time it articulates a dense set of questions about the nature of the exhibition today: its place in the economy of the visual (cinema, cinema poster, museum), its pertinence and, ultimately, its goals.

R.D.



« Parade ». 16 dessins. De gauche à droite : « Clockwork Men » ; « Reality » ; « Teenteen ». 2009. 40, 5 x 31, 6 cm. (Court. de l'artiste et Pilar Corrias, Londres)

16 drawings. Cell paint and pens on celluloid

De New York à Washington

De quoi s'agit-il dans ce film ?

Ce film de sept minutes environ ressemble un peu à *Credit*, qui était la reconstitution d'un paysage urbain des années 1970. Ici, c'est la reconstitution d'un événement de la fin des années 1960 : après l'assassinat de Robert Kennedy en 1968, son corps a été mis dans un train pour le ramener de New York à Washington. Et tout au long du trajet, des gens, pour la plupart des travailleurs ou appartenant à la classe moyenne, le peuple donc, s'étaient réunis au bord de la voie pour lui rendre un dernier hommage. C'est un moment particulier le long d'une voie ferrée, où ces personnages deviennent comme des morts vivants.

Un poème célèbre de Walt Whitman, When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd, évoque les foules sur le passage du train qui ramenait le corps d'Abraham Lincoln à Springfield après son assassinat à Washington. Ton film semble faire écho à cette sublime élégie.

Le film sera composé d'une quinzaine de plans, vraisemblablement une série de travellings, la caméra sur un train, et une foule au bord d'une voie ferrée. Les personnages regardent la caméra, on est donc à la place de l'événement, à la place du mort. Le film convoque une information du passé qui, rejouée, peut s'avérer être plus réelle que celle vue la veille sur CNN. C'est une exposition simple, « non-médiatique », pourrait-on dire. Les stores descendent, le film est joué, et les stores se relèvent à la fin – l'important pour moi était de jouer sur l'alternance, un plateau baigné de lumière en plein été qui plonge dans l'ombre. Dans l'espace, il y a également *Fraught Times (For Eleven Months of the Year It's an Art Work and*

in December It's Christmas), un arbre de Noël géant en aluminium. Sur le seul mur qui existe, une série de posters phosphorescents qui luisent quand l'obscurité se fait. En dehors de cela, je travaille avec le service pédagogique du Centre. J'avais réalisé à *Aperto*, pour la Biennale de Venise de 1993, une pièce intitulée *No More Reality (suite et fin)* : j'avais découpé des affiches d'expositions de musées, et fabriqué avec cela des marionnettes comme celles d'un théâtre d'ombres chinoises. Je vais le refaire. Des enfants viendront le matin travailler avec les marionnettes et proposeront un spectacle. L'exposition s'ouvrira donc le matin, plusieurs jours par semaine, par un spectacle. Le Centre Pompidou, c'est une architecture, un service d'exposition, un service de publications et un service pédagogique. J'ai voulu travailler avec ces différents départements.

Quant aux deux autres expositions, tout n'est pas décidé, mais elles me donnent du temps, elles m'aident à ne pas me sentir obligé de tout faire ici, comme si tout devait être résolu. À Dublin, ce sera sans doute une exposition assez classique. Au Bard College, qui est un centre de formation de commissaires, j'ai demandé aux dix étudiants en formation de monter chacun une exposition de mon travail. Il y aura donc dix expositions en même temps, plutôt qu'une. En ce qui me concerne, je vais refaire *Snow Dancing*, la fête donnée à Dijon en 1995.

Quel est ton point de vue sur cette idée de remettre en jeu des pièces anciennes, voire une exposition collective entière de telles pièces comme c'était le cas dans Theanyspacewhatever au Musée Guggenheim ? Est-ce que c'est quelque chose d'agréable ?

Pas vraiment. En fait, au Guggenheim, je me

■ *Two of your four exhibitions, Zurich and Paris, have already started. How did you conceive this series of projects?*

I didn't want to do that particular genre known as "the mid-career touring exhibition." There are several reasons for this. First of all, because the spaces in the four venues in question here are very different, as are the relations I have with their respective directors. And then there's the actual nature of my work. So I decided to design different shows for each space. In Zurich there's a succession of linked rooms, so I thought I'd play on the openings by putting in place a series of marquees that I started making about a year ago (there was one of these in the Guggenheim exhibition, *Theanyspacewhatever*).⁽²⁾ These marquees set up a rhythm, and relate to the luminous plaques that I played with a while ago. No object is ever exhibited in a museum without a plaque. At the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the plaque was a video screen, the traditional museum guide narrating a story (*La Narratrice*, 1999, with Dominique Gonzalez-Foerster and Pierre Huyghe). Before that I gave guided tours round the exhibitions where I was invited to show (*Guided Tour*, 1994). The marquees are excrescences, markers that fill the space, replacing the artworks, a bit like body snatchers. But they are silent. In the first room there are ventriloquist's dummies that I made with Rirkrit Tiravanija, and which are meant to look like people I worked with in the past. There are ten of them, off in a corner. There are also the black *Speech Bubbles* I showed at the Venice Biennale, and a set of pieces: *Speaking to the Penguins*, a



« Fade to Black ». 2001. Vue de l'exposition / View of the exhibition « Fade Away », Kunstverein, Munich. 2004
(© Wilfried Petzi)

people—mostly workers, middle class people: the common people, that is—stood alongside the tracks to pay their last respects. It's a very particular moment, along a railway, in which people turn into something like the living dead.

There is a famous poem by Walt Whitman, When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd, evoking the crowds along the railway on which Abraham Lincoln's body was taken to Springfield after he was shot in Washington. Your film seems to echo that sublime elegy.

The film will be made up of some fifteen shots, most probably a series of traveling shots: the camera on board a train, and a crowd along the tracks. The people are looking at the camera, which means that we are in the position of the event, in the place of the dead man. The film invokes information from a past that, when replayed, can turn out to be more real than what we saw the night before on CNN. It's a simple exhibition and not at all media-oriented, you could say. The blinds come down, the film is played, and the blinds go up again at the end. For me, the important thing was to play on alternation: a light-bathed floor in the middle of the summer, sinking into darkness. In this space there is also *Fraught Times (For Eleven Months of the Year It's an Art Work and in December It's Christmas)*, a giant aluminum Christmas tree. On the only wall in the space there is a series of phosphorescent posters that glow when it gets dark.

In addition to that, there's what I'm doing with the Center's educational department. In 1993 I made a piece called *No More Reality (suite et fin)* in the Aperto section of the Venice Biennale. I cut out museum exhibition posters and used them to make puppets, of the kind you'd use in a shadow theater. I'm going to do that again. And kids will come along in the morning to work with the puppets and put on a show. On several mornings each week, therefore, the exhibition will open in the morning with a show. The Pompidou Center is a building, an exhibitions department, a publications department and an outreach department. I wanted to work with all these different parts.

As for the two other exhibitions, I haven't decided everything yet, but they're giving me time, helping me not to feel I have to do it all here, as if everything had to be settled. In Dublin, it will probably be a fairly straightforward kind of show. At Bard College, which trains curators, I asked ten students to each put together an exhibition of my work, so there will be ten shows at the same time instead of one. And as for me, I'm going to redo *Snow Dancing*, the party given at Dijon in 1995.

suis un peu placé à l'extérieur, en me contentant de faire ce que je pensais devoir faire. J'ai demandé à un champion de la mémoire d'apprendre un texte qui listait les collaborations dans lesquelles je m'étais engagé avec d'autres artistes. Il avait un quart d'heure pour l'apprendre, donc forcément il a fait beaucoup d'erreurs. C'était un peu ma réponse. Cela dit, l'exposition n'était pas mal, elle faisait un peu penser à une exposition de Felix Gonzalez-Torres, sans doute à cause de l'influence de Nancy Spector, la commissaire du projet. Mais ce projet est arrivé à un moment où je cessais justement d'engager des collaborations. *Facteur Temps* était le dernier volet, l'opéra de tout cela.

Pourquoi arrêtes-tu ?

Zidane, c'était quasiment un an de travail avec Douglas Gordon, un an d'échanges et de discussions intenses, et je ne pense pas que je puisse aller plus loin. Il y a des manières de collaborer qui ne supposent pas qu'il y ait un produit de la collaboration.

C'est le résultat d'une évolution personnelle, ou bien y a-t-il quelque chose qui a changé dans l'art ?

Un peu les deux sans doute. Mais c'est avant tout une histoire personnelle. J'étais intéressé par certaines questions : sur le fait qu'il n'y ait pas d'objet sans exposition ; sur ce qu'est une image – un agencement de désirs qui s'accordent à être un ensemble, d'où l'importance des collaborations. Je suis allé assez loin dans ce sens. J'ai beaucoup appris de ces expériences, et il me semble important de chercher d'autres procédures.

J'ai été frappé par ce que tu dis, dans un des entretiens avec Hans-Ulrich Obrist, de

photo taken with an infrared camera, and a series of *Fade to Black*, in which green is again the dominant color.

In Paris, the architecture of the Centre Pompidou provides a single, continuous floor space. I wanted to free this up, to rid the windows of the filters placed over them and open the space onto the street, onto the Tinguely-Saint-Phalle fountain. Rather than put up walls, I wanted to offer a journey through time on this big floor area. It is in fact the floor put in by Piano and Rogers, recalling the opening of the Pompidou Center on January 31, 1977. I am therefore putting on a retrospective via dates, objects and images. A marquee at the entrance, a big red carpet. A screen measuring 5 by 12 meters, on which a 70mm film is projected. The projection cabin is visible, and comes across as an excrescence of the place, connected to the Center's ventilation system. As for 70mm, it's the biggest format you can get in cinema. It ceases to be projected information and becomes pure light. In this open space which is like a permanent cinema, whatever the distance, we are constantly able to observe the exceptional quality of a luminous flux.

From New York to Washington

What is the film about?

It's a film about seven minutes long that's a bit like what I did in *Credit*, which was the recreation of an urban landscape in the 1970s. Here it's the recreation of an event from the late 1960s: after the assassination of Robert Kennedy in 1968, his body was put on a train to be taken from New York to Washington. All along the journey,

l'exposition les Immatériaux qu'avait conçue Jean-François Lyotard pour le Centre Pompidou en 1985. Quel souvenir en as-tu gardé ?

Je me souviens plutôt du cheminement, des néons jaunes, des odeurs. En fait, j'avais rencontré Lyotard à l'Institut des hautes études, et je lui avais demandé s'il souhaitait faire d'autres expositions. Il y en avait une à laquelle il pensait, qui se serait appelée *Résistances*. J'essaie depuis quelque temps d'évaluer s'il serait possible de réaliser ce projet, une exposition posthume, comme il y a des livres posthumes, par exemple. Mais c'est assez compliqué d'avoir accès aux archives.

Quels sont les gens qui t'aident à avancer ? Est-ce qu'il y a dans ton cas ce que Deleuze appelle des « personnages conceptuels », pas vraiment des doubles, plutôt des hétéronymes ou des intercesseurs ?

Pour moi, c'est plutôt lié à des moments et à des projets particuliers. En ce moment, par exemple, je m'intéresse beaucoup à Alan Moore, ce *graphic novelist* (auteur de *Watchmen*), c'est un très grand inventeur de personnages de fiction, de biographies. Lui et Grant

Morrison (auteur de *les Invisibles*) sont aussi de grands magiciens, ils font de la magie blanche, et la magie m'intéresse...

Et Pierre Boulez, avec lequel tu as fait un long entretien ?

J'étais allé le voir pour lui demander de concevoir la musique d'un film que j'ai abandonné. Et il avait accepté. Je voulais aussi lui parler d'une idée de partition à l'époque où on préparait *Facteur Temps* avec Hans-Ulrich, une partition pour noter des événements qui ne sont pas nécessairement d'ordre musical, mais aussi gestuel. On voulait savoir ce qu'il en pensait. Je voulais essayer de noter la musique produite par un bâtiment, et je savais qu'il avait joué sur un pont construit par Eiffel, au Portugal.

Exposition posthume

Vous n'avez pas eu l'occasion d'aborder la question du fragment, sur laquelle il revient souvent dans ses écrits, et dans l'exposition qu'il a récemment présentée au Louvre (3) ? C'est une notion sur laquelle on a beaucoup écrit, mais qui garde un dynamisme très fort. Toi-même, tu y fais souvent référence, et on pourrait dire que ton travail la

How do you feel about this idea of putting old pieces back into action, or even a whole show of pieces, like in Theanyspacewhatever at the Guggenheim? Is that something you find appealing?

Not really. At the Guggenheim, in fact, I kind of positioned myself on the edge, by simply doing what I thought was right for me. I asked a champion of memorization to learn a text listing collaborative works I've done with other artists. He had a quarter of an hour to learn it, so inevitably he made a lot of mistakes. In a way, that was my answer. That being said, the show wasn't bad. It was a bit like a Felix Gonzalez-Torres exhibition, no doubt because of the influence of Nancy Spector, who curated the project. But this project came along at a time when I'd stopped doing collaborative stuff. *Facteur Temps* was the last part, the opera of the whole thing.

Why are you stopping?

Zidane represented nearly a year's worth of work with Douglas Gordon, a year of exchanges and intense discussions, and I don't think I can take it any further than that. There are ways of collaborating that don't necessarily mean a product will come out of the collaboration.

Is this because of your own development, or has art changed in some way?

A bit of each, I would think. Mostly, though, it's a personal thing. I was interested in certain questions: in the fact that there is no object without an exhibition; about the nature of the image, which is an arrangement of desires that work together as an ensemble. Hence the importance of the collaborations. I went quite a long way down that road. I learnt a lot from those experiences, and I think it's important to look for other ways of doing things.

Posthumous exhibition

I was struck by what you said to Hans-Ulrich Obrist in one of his interviews about the exhibition conceived by Jean-François Lyotard for the Pompidou Center in 1985, Les Immatériaux. How do you remember that show?

It wasn't a very spectacular show. What I really remember is the sequence, the yellow neons, the smells. In fact, I met Lyotard at the Institut des Hautes Études and I asked him if he felt like doing other exhibitions. He was thinking of one that would be called *Résistances*. For some time now I've been trying to see if it would be possible to realize this project of a posthumous exhibition, in the same way as there are posthumous books, for example. But getting access to the archives is a rather complicated business.



« The Boy From Mars ». 2005. Vue de l'exposition / Exhibition view Friedrich Petzel Gallery, New York, 2005

prend en compte, avec les notions qui lui sont liées, comme celle du narrateur (dans un numéro de Parkett [n° 81] consacré en partie à Dominique Gonzalez-Foerster, par exemple, ton intervention, un ensemble de dessins, est intitulée « Are There Possibilities To Unify Dispersed Fragments In A Coherent Narrative Framework? »).

Oui, j'ai parlé aussi de « défragmentation », comme en informatique quand on efface des traces sur un disque dur afin d'obtenir une mémoire de nouveau opérante... En fait, si on prend *Zidane*, le dispositif rend impossible un point de vue unique, la narration est forcément plurielle, aucun spectateur n'aura vu la même chose. La multitude du regardeur, la négociation entre le temps de l'apparition d'un objet et sa disparition, c'est cela qui est fondamental dans l'art, et en même temps très fragile. Ce qui m'intéresse dans le film, c'est le fait que c'est une image qui s'infiltrait partout ; un film, c'est exposer une image dans la ville. J'aime cette idée de la perméabilité du monde à des images. En partant du principe qu'une exposition, c'est quelque chose qui arrive dans une ville, puis qui disparaît de la ville, j'ai réalisé une série de dessins d'un personnage qui apparaît et disparaît dans une ville. Les textes qui les accompagnent sont comme des repères, des marqueurs d'un roman qui n'a pas été écrit. ■

(1) « The Invisible Ape Boy », in cat. *Dominique Gonzalez-Foerster*, Tate Modern, Londres, 2008.

(2) 24 octobre 2008 - 7 janvier 2009, commissaire Nancy Spector, œuvres d'Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija. Voir l'article de Stéphanie Moïsdon, *ap* n° 349, octobre 2008.

(3) *Œuvre : Fragments*, Musée du Louvre, Paris, 6 novembre 2008 - 9 février 2009. Sur la question du fragment, on lira en particulier, de Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Bourgois, 2005. Le dernier chapitre, intitulé « L'œuvre : tout ou fragment », se termine ainsi : « En d'autres termes, et pour achever provisoirement mon propos : n'aurait de réalité que le fragment, le tout n'étant qu'une illusion sans cesse renaissante et sans cesse poursuivie » (p. 713).

Régis Durand est critique d'art et commissaire d'expositions. Il vit et travaille à Paris. Il est commissaire de l'exposition des jeunes diplômés de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (28 mai - 10 juillet) et de Panorama 11 au Fresnoy, Tourcoing (13 juin - 26 juillet).

PHILIPPE PARRENO

Né en/born 1964 à/in Oran

Vit et travaille à/lives and works in Paris

Prochaines expositions/next shows:

2009 Kunsthalle, Zurich ; Centre Pompidou, Paris ; ArtBasel, Theater Basel ; Pavillon italien, Biennale de Venise, 7 juin - 22 novembre ; *Performa*, Visual Art Performance Biennial, New York, 1 - 22 novembre ; Irish Museum of Modern Art, Dublin

2010 Bard College, Annandale-on-Hudson, New York



« Fraught Times: For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas (October) ». (Exposition « October », Pilar Corrias Ltd, 2008 ; © T. Bal ; Court. Esther Schipper, Berlin, Air de Paris, Paris)

Who are the people that inspire you as you move forward? Do you have what Deleuze calls "conceptual characters"—not really doubles, more like aliases or intercessors?

For me, it's more a matter of particular moments and projects. Right now, for example, I'm very interested in the graphic novelist Alan Moore (the author of *Watchmen*), who is a major inventor of characters, fictions and biographies. He and Grant Morrison (author of *The Invisibles*) are also great magicians. They do white magic, and magic interests me.

Defragmentation

What about Boulez? You did a long interview with him.

I went to see him because I wanted to ask him to do the music for a film that I've given up since. And he agreed. I also wanted to talk to him about an idea for a score when I was working on *Facteur Temps* with Hans-Ulrich—a score for noting events that may not necessarily be musical but might be gestural. We wanted to know what he thought. This interested me because I wanted to try to note the music made by a building, and I knew that he'd performed on a bridge built by Eiffel in Portugal.

But I suppose you didn't have a chance to raise the question of the fragment, which

comes up frequently in his writings, and in the exhibition he recently presented at the Louvre?(3) A lot has been written about this notion, but it is still very dynamic. You yourself often refer to it, and it could be said that your work embraces it as well as related notions such as that of the narrator. In an issue of Parkett (no. 81), part of which is about Dominique Gonzalez-Foerster, for example, your intervention, a set of drawings, is entitled "Are There Possibilities To Unify Dispersed Fragments in a Coherent Narrative Framework?"

Yes, I've also spoken about "defragmentation," like in computing, when you erase the traces on a hard drive in order to have a newly effective memory. In fact, if you take *Zidane*, for example, the set-up there makes it impossible to have a single viewpoint. The narrative is necessarily plural; no two spectators will see the same thing. The multitude of watchers, the negotiation between the time of appearance of an object and its disappearance, these are fundamental things in art, and at the same time they're very fragile. What interests me a great deal about this film is the fact that it's an image that finds its way everywhere. A film means exhibiting an image in the town. I like the idea of the world being permeable to images. Working on the principle that an exhibition is something that happens in a town then disappears from the town, I thought that I would talk about that fact in an exhibition, and I made a series of drawings of a character who appears then disappears in a town. The texts that go with it are like guides, markers in a novel that was never written. ■

Translation, C. Penwarden

(1) "The Invisible Ape Boy," in exh. cat. *Dominique Gonzalez-Foerster*, Tate Modern, 2008.

(2) October 24, 2008–January 7, 2009. Show curated by Nancy Spector, with works by Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno and Rirkrit Tiravanija. See the article by S. Moïsdon in *art press* 349, October 2008.

(3) *Œuvre : Fragments*, Musée du Louvre, November 6, 2008–February 9, 2009. On the question of the fragment, see in particular Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris: Bourgois, 2005. The last chapter, entitled "The Work, a Fragment to Itself," ends thus: "In other words, and to bring my argument to a temporary conclusion: it would seem that only the fragment is real, since the 'whole' is merely a constantly renaissant and constantly pursued illusion" (p. 713).

Régis Durand is an art critic and curator based in Paris. Current exhibitions: the graduation show at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (May 28–July 10) and Panorama 11 at Le Fresnoy (Tourcoing, June 13–July 26).