GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Thomas Hirschhorn

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

10 RUE CHARLOT, PARIS
+33 1 42 77 38 87 | CROUSEL.COM

Thomas Hirschhorn : “J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action”

[Le monde de demain #29] Tous les jours, un entretien pour nous projeter dans le monde que l'on retrouvera au sortir de cette crise sanitaire. Aujourd'hui, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn érige, vidéo à l'appui, le travail artistique comme un acte d'émancipation dont ni les contingences ni les autorités ne sauraient faire dévier le cours.

Ingrid Luquet-Gad
« *Thomas Hirschhorn : “J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action”* »
Les Inrockruptibles, April 24, 2020
https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-

Quelques jours avant que ne soit décrété le confinement, Thomas Hirschhorn accrochait à la galerie Chantal Crousel, à Paris, les œuvres de son exposition *Eternal Ruins*. Soit, au fil de vitrines et de grands panneaux en cartons, la matérialisation d'un dialogue imaginaire entre l'artiste suisse basé à Aubervilliers et la philosophe Simone Weil, et, à travers, la pensée de l'auteure de *La Pesanteur et la Grâce* (1947), une réflexion sur le surgissement de la grâce au cœur du travail d'artiste - ce labeur sans répit qui se doit d'accueillir avec une joie égale l'échec autant que le succès.

Depuis ses premières œuvres du milieu années 1990, Thomas Hirschhorn incarne des concepts universels par des matériaux précaires : scotch marron, carton, papier aluminium, impressions cheap et photocopies, gribouillées au stylo-bille de ses commentaires, interrogations, maximes et citations. Réflexion sur la circulation de la pensée, via les médias et dans l'espace public, la majeure partie de son travail intègre depuis le début des années 2000 sa propre présence, en tant que travailleur de l'art - ce fut le cas en 2016 au Palais de Tokyo, à Paris, avec *Flamme Eternelle*.

Temporalité, travail, présence, échange, libre accès, humanisme : autant de valeurs centrales de sa cartographie personnelle, qu'il élabore en réseau, *"en amitié"* selon ses termes, avec les pensées de grandes figures de l'histoire (récemment Simone Weil, mais aussi Hannah Arendt, Antonio Gramsci, Baruch Spinoza, Gilles Deleuze ou Robert Walser). Autant de valeurs que l'artiste défend avec ténacité et partage avec bienveillance, ainsi qu'il a eu la générosité de nous l'expliquer en vidéo, et en mots.

Avez-vous l'impression de vivre en ce moment quelque chose de tout à fait inédit ?

Thomas Hirschhorn - Oui, je vis un moment inédit. C'est un moment inédit, pour moi mais aussi pour nous tous. C'est une crise, une expérience nouvelle, à la fois individuelle et collective. C'est une expérience chargée et dense qui me pose, qui nous pose un défi et qui me pose, qui nous pose des questions.

Mais, il y a - au cœur de la crise - la possibilité, ou plutôt la nécessité de prendre des décisions, en répondant à ces questions : Qu'est-ce qui est important pour moi ? Qu'est-ce qui compte pour moi ? Quelle est ma position et qu'est-ce que je veux dans ma vie ? Quel sens ma vie, notre vie, doit-il avoir ?

Votre rapport au temps qui passe a-t-il changé depuis le début de la période de confinement ? Que faites-vous de ce temps ?

Mon rapport au temps n'a pas vraiment changé, car je continue de faire mon travail d'artiste, à chaque instant, là où je me trouve, je veux : "Donner Forme". Je veux travailler - comme toujours - en dehors de l'actualité et des commentaires et je veux continuer, dans l'urgence et dans la nécessité, de faire mon travail. Seulement, en ce moment, je suis chez moi, dans mon appartement au lieu d'être ailleurs ou dans mon atelier.

Ingrid Luquet-Gad
« *Thomas Hirschhorn : "J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action"* »
Les Inrockruptibles, April 24, 2020
https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-

J'ai décidé de faire - depuis le début du confinement – sur le sol de mon salon la "Simone Weil-Map". C'est un grand plan pour y mettre tout ce qui me touche, et tout ce que je comprends dans, et sur l'œuvre de Simone Weil. Je peux ainsi en lisant, en coupant, en collant et en faisant des liens, être en contact direct avec sa pensée et je peux tout de suite fixer ce que je pense avoir saisi de sa philosophie.

Faire un plan, avec tous les liens - ces liens qui forment des mouvements perpétuels et infinis entre les notions qui sont décrites par elle - est pour moi une forme de contact direct avec ce que j'apprends de Simone Weil.

Le temps est une donnée clef de votre pratique. Il s'agit alors d'un temps associé à la présence physique prolongée en un certain lieu. Lors de vos projets "Présence et Production", vous êtes personnellement présent au sein de votre exposition durant l'intégralité de sa durée. Pourquoi est-ce important pour vous ?

"Présence et Production" est une "ligne de conduite" que j'applique depuis 2002 pour un certain nombre d'expositions, notamment dans l'espace public. Jusqu'à aujourd'hui j'ai fait 12 projets avec "Présence et Production", dans l'espace public, mais aussi dans l'institution du musée : la première en date était le "Bataille Monument" à Kassel en 2002, la dernière la "Robert Walser-Sculpture", à Bienne en 2019.

"Présence et Production" parce que l'art - j'y crois - est universel. Universalité veut dire : Justice, Egalité, l'Autre, Vérité. Ces projets "Présence et Production" sont importants pour moi car ils donnent forme à cette affirmation : Si je veux qu'un 'Public Non-Exclusif' se constitue avec et grâce à mon travail, je dois - moi - être présent, en premier et je dois - moi - produire d'abord.

Thomas Hirschhorn, "Home (Chat-Poster)", 2020. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Martin Argyroglo. Martin Argyroglo

Ingrid Luquet-Gad
« *Thomas Hirschhorn : "J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action"* »
Les Inrockruptibles, April 24, 2020
https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-

Hors de ces moments de "Présence et Production", comment organisez-vous votre temps à l'atelier ? Comment définissez-vous, en tant qu'artiste, la notion de travail, que je sais importante pour vous ? Séparez-vous un temps de travail, comme dans le cas d'un emploi, d'un temps autre qui en serait distinct ?

Je travaille tout le temps, c'est ce que je veux et c'est ce que j'aime faire. Il n'y a pas d'heure, ni de jour pour travailler. Chaque instant est important, chaque heure, chaque jour peut être important, aucun moment n'a pas d'importance. C'est Muhammad Ali qui a dit cette phrase si belle : "Don't count the days, make the days count" (*ne comptez pas les jours, faites-les compter*). Cela compte aujourd'hui. C'est moi qui ai décidé de faire mon travail d'artiste.

Je le vois comme un acte d'émancipation : de me mettre debout et de me mettre en action. Je me suis donné une mission - faire des œuvres d'art - et je me dois de mettre tout en œuvre pour accomplir cette mission. C'est une mission difficile, complexe avec des résultats incertains et sans garanties, mais de pouvoir le faire et de pouvoir y travailler est une joie.

La crise sanitaire révèle, avec ses impératifs de productivité permanente et d'optimisation de soi (télétravail, mais aussi médiatisation de soi et compétitivité futile jusque dans ses passe-temps), combien l'idéologie néolibérale a pénétré les mœurs. La valeur travail est-elle de droite, ou idéologiquement orientée tout court ? Quel statut prend chez vous la possibilité de l'échec, de l'imperfection et de l'absence de résultat ?

Travailler, pouvoir faire mon travail d'artiste, me rend heureux. Le mot "travail" possède donc une valeur importante pour moi. Travailler et pouvoir partager ce travail est un plaisir, et le fait d'accomplir mon travail est une joie. Pour moi, "travailler" est quelque chose à partager et la notion "travail" est une notion résolument positive.

Comment je le vis ? Il y a deux ans j'ai fait *Re-Sculpt*, un grand travail de 2000m2 au McaM Museum à Shanghai. C'était ma première exposition personnelle et mon premier séjour en Chine. Pendant un mois sur place nous avons monté, moi, avec 20 assistantes et assistants du Musée, mon travail. Je ne pouvais partager ni la langue, ni la culture, ni l'histoire, ni la compréhension de l'art avec les gens qui m'accueillaient. Mais je me suis dit, je dois, je peux et je veux partager quelque chose : ma propre "valeur travail".

Je veux partager mon envie, mon plaisir, ma conviction d'être "un travailleur" et finalement mon seul espoir aussi, celui de "travailler". C'est ce que je me suis efforcé de faire pendant ces longues et intenses journées de labeur. Ce fut pour moi - mais je crois pouvoir dire aussi pour eux - une expérience magnifique.

Quelques jours avant le début du confinement s'ouvrait votre exposition solo *Eternal Ruins* à la galerie Chantal Crousel, à Paris, qui ouvrait le dialogue avec la pensée de Simone Weil. On y découvrait une nouvelle série de collages, les "Chat-Poster", matérialisant des dialogues fictifs avec la philosophe via Whatsapp. Comment en avez-vous eu l'idée ?

Je n'ai découvert la pensée de Simone Weil que récemment : je connaissais son nom mais je me suis, comme un idiot, toujours refusé à la lire à cause de son rapport à la religion, à la chrétienté et au catholicisme. Mais quand j'ai lu *La Pesanteur et la Grâce* à cause du mot "Grâce" - que moi aussi j'ai souvent et depuis longtemps utilise - j'ai compris sa radicalité et sa singularité époustouflante. Ce fut pour moi une révélation.

J'ai donc voulu donner forme à une sorte de dialogue imaginaire avec la pensée de Simone Weil, via la surface d'un smartphone. L'esthétique légère et enjouée

Ingrid Luquet-Gad
« *Thomas Hirschhorn : "J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action"* »
Les Inrockruptibles, April 24, 2020
https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-

des "chats" m'a amené à faire ces 23 "Chat-Poster Simone Weil" qui sont, par ailleurs, toujours exposés à la galerie - mais pour l'instant "invisibles".

Comment les nouvelles technologies de communication digitale s'insèrent-elles dans votre ambition d'entrer en dialogue avec l'Autre ? Imagineriez-vous un "Présence et Production" sur Zoom ou Skype, ou bien la physicalité reste-t-elle non-négociable ?

Personne, ni l'Etat, ni aucune autre autorité ne peux m'imposer à moi, artiste, la physicalité de mon travail. C'est l'artiste - toujours et seulement l'artiste - qui décidé de la matérialité de son travail, en étant prêt - évidemment - à payer le prix pour cette décision. Car ce sont des décisions importantes et même cruciales, elles sont artistiques, stratégiques, politiques.

Car je sais que l'art est résistance, l'art est résistance en soi. L'art résiste aux faits, aux faits politiques, culturels, sociaux, économiques et esthétiques. L'art résiste à toutes les injonctions et opportunités, mais aussi aux habitudes et aux modes. L'art est – en tant que résistance - beauté, positivité, il est absolu et autonome, l'art est en mouvement.

Thomas Hirschhorn, "Gravity and Grace (Chat-Poster)", 2020. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Martin Argyroglo. Martin Argyroglo

Par votre usage de matériaux pauvres et, dans les projets publics, la mise en commun gratuite des ressources, vous avez toujours semblé échafauder, depuis le système de l'art, une alternative – quelque chose comme une ZAT ou une ZAD. Quel rapport entretenez-vous avec le monde de l'art tel qu'il existe aujourd'hui ? Pensez-vous que l'on assiste, avec cette crise, à son érosion ?

Ingrid Luquet-Gad
« *Thomas Hirschhorn : "J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action"* »
Les Inrockruptibles, April 24, 2020
https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-

Je fais partie du "monde de l'art", c'est un fait. C'est moi qui l'ai décidé d'ailleurs, personne ne m'y a invité. C'est moi qui ai dit - un jour, "oui", 'le monde de l'art' fait partie de moi, "le monde de l'art" c'est ma famille. Depuis ce moment je fais partie du monde de l'art et je suis - en tant qu'artiste - un membre de cette famille, que je le veuille ou non, que je sois d'accord ou pas.

C'est donc moi qui ai adopté ma famille, comme j'ai adopté, moi, ma "vraie" famille, sachant que nous tous - comme nous le savons - on ne choisit pas sa famille. Je ne travaille donc pas pour ni contre 'le monde de l'art'. Jamais, jamais je n 'oublie - en tant qu'artiste - qu'il y a deux choses, différentes : Il y a "le monde de l'art" et il y a "l'art" et je sais que moi, l'artiste, je dois travailler pour l'art et pour l'art seulement.

Qu'espérez-vous du monde de demain ?

Avoir de l'"espoir" est important pour moi aussi, mais j'interprète "espoir" comme un principe pour entrer en action. J'espère plus de bienveillance pour le monde de demain. Pour ma part je veux continuer de travailler et je veux travailler avec plus de bienveillance. Plus de bienveillance envers les autres et plus de bienveillance envers ce qui nous entoure, notre monde, notre seul et unique monde.

Thomas Hirschhorn, *Eternal Ruins*, jusqu'en juin 2020 à la galerie Chantal Crousel, à Paris

Ingrid Luquet-Gad
« Thomas Hirschhorn : "J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action" »
Les Inrockruptibles, April 24, 2020
https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-

Numéro

Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne

NUMÉRO ART

Radical et engagé, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn s'est affirmé depuis les années 80 par ses œuvres hybrides et chaotiques mêlant images, textes, matériaux et objets humbles. En 2014, celui-ci submergeait notamment le Palais de Tokyo par des montagnes de pneus qui composaient un atelier provisoire ouvert à tous les publics. Six ans plus tard, le plasticien présente sa nouvelle exposition à la galerie Chantal Crousel. Si de nombreuses galeries ont été contraintes de fermer leurs portes au public, profitez de cette occasion pour la visiter virtuellement.

Thomas Hirschhorn, "Eternal Ruins" (2020), Galerie Chantal Crousel, Paris

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

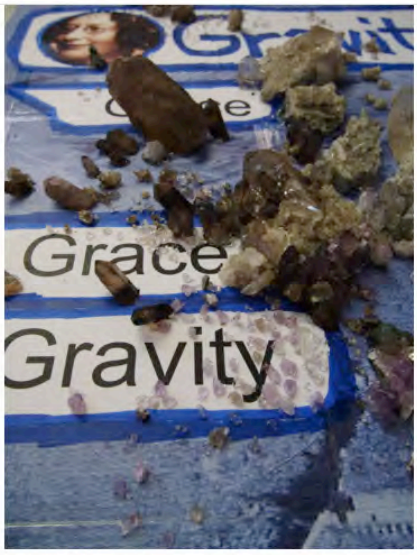
En janvier 2016, la violence contemporaine propre aux images numériques se déployait chez Chantal Crousel. Pendant deux mois, les murs de cette galerie parisienne se voyaient tapissés de photographies très grand format partiellement pixellisées. Entre ces grands carrés flous et colorés, les spectateurs pouvaient discerner des cadavres, des corps et des visages souffrants, écorchés, éventrés, des individus dont l'identité était – pour certains – rendue anonyme. Paradoxalement, le sang et les blessures de ces individus, que l'on aurait pu s'attendre à voir censurés par les pixels, apparaissaient au contraire avec une grande netteté. Radicale, choquante et directe, cette installation était l'œuvre de Thomas Hirschhorn, interrogeant depuis quatre décennies les grands sujets de notre époque à travers des sculptures et installations hybrides qui mêlent des matériaux et objets pauvres au texte et à l'image photo, voire vidéo.

"Plus que jamais aujourd'hui, je crois aux notions d'Egalité, d'Universalité, de Justice et de Vérité. Avec mon travail d'artiste, je veux donner une forme qui insiste sur ces notions et les inclut."

Comme pour matérialiser un monde précaire aux portes de sa destruction, les œuvres souvent denses et chaotiques de cet artiste suisse traitent aussi bien de faits politiques, comme la guerre et la propagande, que de la transmission de l'information et les circuits de communication contemporains. En 2014, Thomas Hirschhorn dévoilait "Flamme éternelle" au Palais de Tokyo, une immense installation composée de piles de pneus, de tables et de chaises imaginée comme un atelier provisoire de réflexion et de création ouvert à tous les publics. *"Plus que jamais aujourd'hui, je crois aux notions d'Egalité, d'Universalité, de Justice et de Vérité. Avec mon travail d'artiste, je veux donner une forme qui insiste sur ces notions et les inclut. C'est ainsi que je définis ma mission et pour l'accomplir j'utilise l'art comme un outil ou comme une arme. Un outil pour connaître le monde dans lequel je suis, un outil pour confronter la réalité an laquelle je me trouve et un outil pour vivre dans le temps que je vis."*, déclarait-il en novembre 2015. Ainsi, dans l'exposition *Pixel-Collage* présentée à la galerie Chantal Crousel l'année suivante, l'artiste exploitait le pixel comme un outil plastique en tant que tel, venant composer ses images en fragmentant le visible et l'invisible.

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

Thomas Hirschhorn, "Gravity and Grace (Chat-Poster)" (2020). Carton, bois, imprimés, feutre, adhésif, cristaux. 240 x 125 cm. Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Martin Argyroglo.



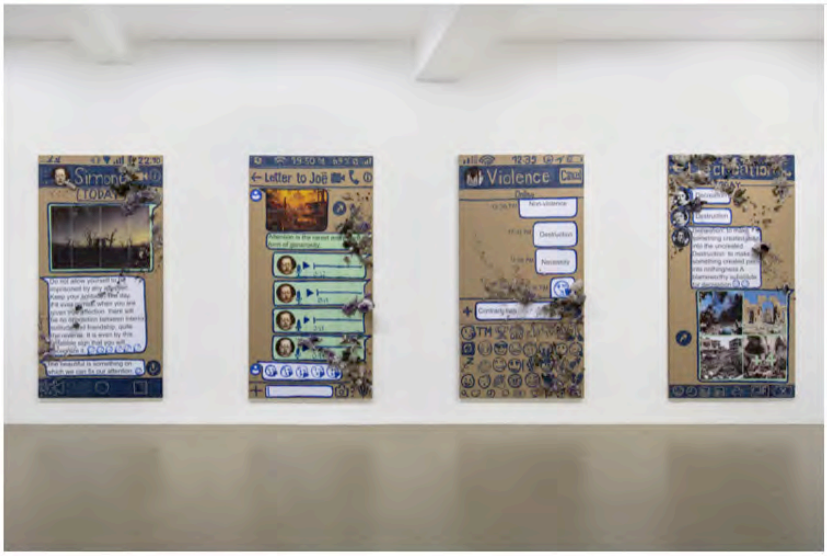
Thomas Hirschhorn, "Gravity and Grace (Chat-Poster)" (2020). Détail.

Quatre ans plus tard, l'artiste suisse est de retour dans la galerie avec une nouvelle œuvre. Sa nouvelle exposition "Eternal Ruins", qu'il est désormais possible de visiter virtuellement, se concentre sur un autre versant de la technologie et de la communication numérique auquel Thomas Hirschhorn intègre une figure majeure de l'histoire française : Simone Weil. Sur de grands supports verticaux en carton qui ne sont pas sans évoquer les proportions maximisées d'écrans de smartphones, l'artiste redessine au feutre, avec un style presque enfantin, le design des conversations de la plateforme WhatsApp. Des citations de l'intellectuelle française sont alors intégrées à ces phylactères contemporains : ainsi peut-on y lire (en anglais) *"L'amour n'est pas une consolation. C'est une lumière"* ou encore *"La beauté est l'harmonie du hasard et du bon"*, autant d'aphorismes énoncés par Simone Weil au XXe siècle qui, sous cette forme éminemment contemporaine, paraîtraient mieux à même de capter notre attention éduquée à ces nouveaux modes d'échange.

Thomas Hirschhorn illustre avec brio l'idée d'uchronie, un temps idéalisé, fictif et hypothétique, tel qu'il aurait pu être mais n'a jamais été.

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

Car, en filigrane, c'est bien la question du temps que l'on retrouve au cœur de cette nouvelle exposition. Sur quelques-unes de ces œuvres cartonnées baptisées "Chat Posters", des cristaux germent ça et là, semblant envahir progressivement une surface intrinsèquement virtuelle. Formés il y a des dizaines de millions d'années, ces minéraux incarnent le passage des années, des siècles et des millénaires face à une pensée désormais présentée comme immuable, à laquelle l'interlocuteur répond tantôt par des séries d'emojis, tantôt par des photographies de paysages en ruines d'une grande puissance romantique. Au fil de son exposition, Thomas Hirschhorn illustre ainsi avec brio l'idée d'uchronie, un temps idéalisé, fictif et hypothétique, tel qu'il aurait pu être mais n'a jamais été. Le titre de l'exposition en est d'ailleurs l'illustration même : indéniablement, l'artiste nous invite chez Chantal Crousel à découvrir ses "ruines éternelles".



Thomas Hirschhorn, "Eternal Ruins" (2020). Vue d'installation, Galerie Chantal Crousel, Paris, France (07/03 — 11/04/2020). Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris Photo : Martin Argyrolglo

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

01

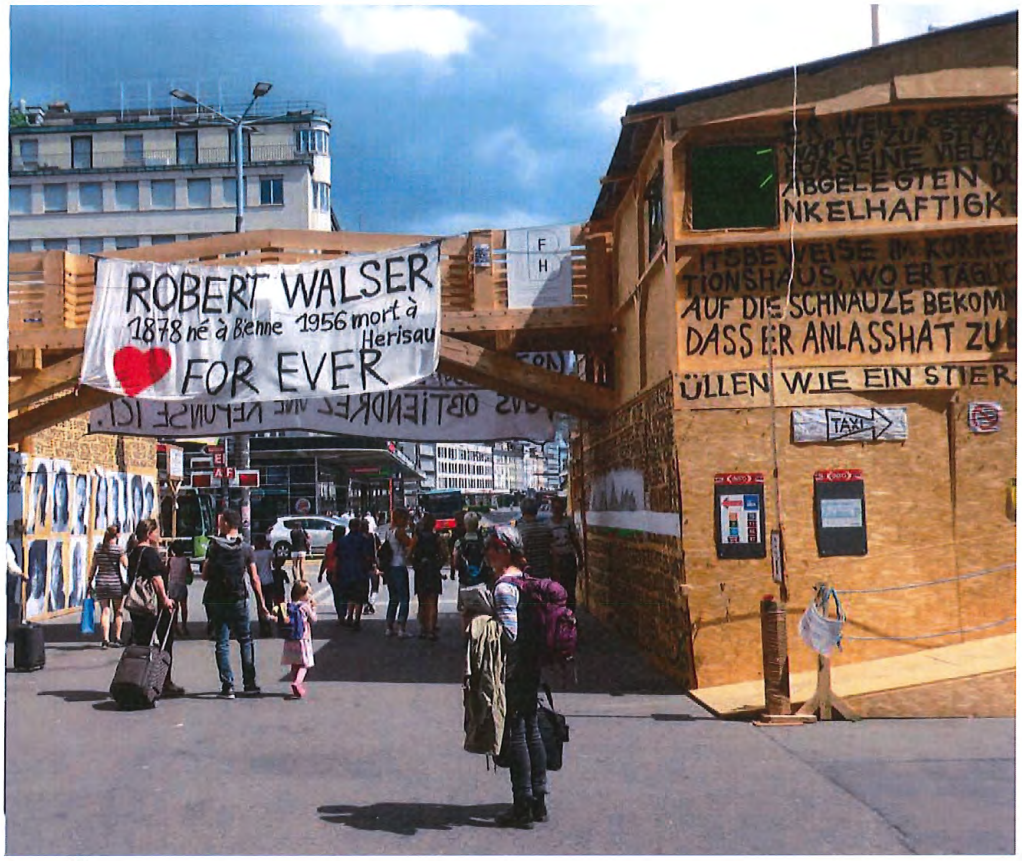
02

Die Walser-Skulptur ist ein Provisorium, das an die Hüttendörfer von Protestierenden erinnert. Ein alternatives Denkmal an den großen Alleingänger Robert Walser, das zu einer temporären autonomen Lebenszone geworden ist, die Randständigen als Aufenthaltsort und Nische dient. Ein Widerstandsort! Wenn Joseph Beuys behauptete: „Jeder ist ein Künstler", dann geht Thomas Hirschhorn einen Schritt weiter und würde ihm erwidern: „Jeder Mensch ist eine Menschheit für sich, Herr Beuys!"

01+03 Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Skulptur*, 2019, Bahnhofplatz in Biel, Fotos: Paolo Bianchi

02 Robert Walser am 16. April 1954 – einem verschneiten Karfreitag – auf einer Wanderung von Herisau nach Gais, Foto: © Keystone / Robert-Walser-Stiftung / Carl Seelig

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.



03

Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser!

THOMAS HIRSCHHORN BAUT DEM *PROMENEUR SOLITAIRE* ROBERT WALSER EIN DENKMAL

von Paolo Bianchi

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

links: Otto Baumberger, Einbandzeichnung zum Buch *Der Spaziergang* von Robert Walser, 1917.

Auf der Rückseite des Buchtitels ist Karl Walser angegeben, der ältere Bruder von Robert Walser, ein zu seinen Lebzeiten bekannter Maler. Infolge von „Beförderungszwischenfällen" kam der an Karl Walser erteilte Auftrag nicht zur Ausführung

rechts: Robert Walser 1939 auf einer Wanderung von Herisau nach Wil, Foto: © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Walser widersetzt sich der Ökonomie der Zeit, da gerade im Spaziergang die Zeit hemmungslos verbraucht wird. Marcus Steinweg schreibt: „Walsers Bummeln ist ein Aufmerken."

Den ganzen Sommer 2019 lang stand auf dem Bieler Bahnhofplatz die „Robert-Walser-Skulptur". Das Provisorium, gebaut aus Euro-Paletten und Pressspanplatten, dehnte sich auf einer Fläche von über 1.300 Quadratmetern aus. Der Künstler Thomas Hirschhorn war immer, jeweils von 10 bis 22 Uhr, die ganzen 86 Tage über anwesend. An den Wänden der grossräumig begehbaren Skulptur waren Walser-Texte affichiert, eine altarähnliche Installation mit zahlreichen Wanderschuhen bestückt, stand symbolisch für Robert Walser, den leidenschaftlichen Spaziergänger. Es wurde Schach gespielt, ein Esperanto-Kurs abgehalten, die stadtbekannte Domina Lady Xena hatte ihren Auftritt oder man folgte Stadtbewohnern beim Vorlesen von Walser-Texten, auf einem mit braunem Klebeband eingefassten Sofa verweilend. Wer an einem sonnigen Tag im Juli 2019 nach Biel reist, trifft dort auf den Künstler Hirschhorn, der wie ein umsichtiger Dialogmeister in Aktion tritt. Es ist sein Bestreben, das Phänomen Kunst zu einer sozialen und medialen Öffentlichkeit in Beziehung zu setzen. Sein Tun ist darauf ausgerichtet, Widerständiges anzustoßen. Hirschhorns Rolle ist die eines anstiftenden Entwicklers und Moderators. Er vernetzt die unterschiedlichen Individualitäten und Identitäten der Beteiligten zu einem grossen Miteinander, gibt allen eine Stimme und kombiniert dieses kreative Potenzial mit dem spezifischen Gehalt an Eigensinn seiner Walser-Skulptur.

GEHEN ALS ÄSTHETISCHES VERFAHREN

„Spazieren […] muß ich unbedingt, um mich zu beleben und um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrechtzuerhalten, ohne deren Empfinden ich keinen halben Buchstaben mehr schreiben und nicht das leiseste Gedicht in Vers oder Prosa mehr hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet. […] Auf einem schönen und weitschweifigen Spaziergang fallen mir tausend brauchbare nützliche Gedanken ein. Zu Hause eingeschlossen, würde ich elendiglich verkommen und verdorren. Spazieren ist für mich nicht nur gesund und schön, sondern auch dienlich und nützlich. Ein Spaziergang fördert mich beruflich und macht mir zugleich auch noch persönlich Spaß und Freude; er erquickt und tröstet und freut mich, ist mir ein Genuß und hat gleichzeitig die Eigenschaft, daß er mich zu weiterem Schaffen reizt und anspornt, indem er mir zahlreiche kleine und große Gegenständlichkeiten als Stoff darbietet, den ich später zu Hause emsig und eifrig bearbeite. Ein Spaziergang ist immer voll sehenswerter und fühlenswerter bedeutender Erscheinungen. Von Gebilden und lebendigen Gedichten, von Zaubereien und Naturschönheiten wimmelt es auf netten Spaziergängen meistens, und seien sie noch so klein."[1]

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Robert Walsers Erzählung „Der Spaziergang", aus der die obigen Textpassagen stammen, ist im Jahre 1917 erschienen. Heute gehört diese zu einem seiner wichtigsten Werke, findet weltweit seine Leser und wird vielfach rezipiert. Im selben Jahr, in dem Marcel Duchamp in New York enigmatisch ein Urinal zum Kunstwerk erklärt, wählt Robert Walser für sein avanciertes Erzählen den nicht eben avantgardistisch geprägten Kontext eines Spaziergangs in der Provinz. Walser-Kenner Reto Sorg schreibt, dass obwohl Walsers Erzählung sich auf das Gehen bezieht, das der Autor selbst auch leidenschaftlich betreibt, stellt sie „keine reale Praxis oder praktische Anleitung dar, sondern eine poetische Handlung, ein ästhetisches Verfahren".[2]

BEGEHBARER ORT DES WIDERSTÄNDIGEN

Für den bildenden Künstler Thomas Hirschhorn (*1957) ist Robert Walser (1878–1956) sowohl als Autor, wie als Mensch und Spaziergänger ein Held und ein Grund, in Walsers Geburtsstadt Biel seine bisher grösste begehbare Skulptur im öffentlichen Raum zu erstellen. Und das nicht im urbanen Irgendwo, sondern mitten auf dem Bahnhofplatz, dem zentralen Ort der einst blühenden Uhrenindustriestadt. Heute allerdings geprägt von einem hohen Anteil an Sozialempfängern. Es sind einige Jahre her, da wurde die jetzige deutsche AfD-Chefin Alice Weidel regelrecht aus Biel weggemobbt, weil man „so jemanden" in der Stadt nicht haben wollte.

Bei der „Robert-Walser-Skulptur" handelt es sich um ein Provisorium, das in seiner Machart wohl auch absichtsvoll an die temporären Hüttendörfer von Protestierenden erinnert. Ein alternatives Denkmal, das zu einer temporären autonomen Lebenszone geworden ist, die den Randständigen in der Gesellschaft Aufenthaltsort und Rückzugsraum zugleich ist. Ein Ort des Widerständigen, der das Prekäre offensiv kultiviert und aufgrund des Charakters des Prekären nur aus einfachen, alltäglichen Materialien bestehen kann.

DER STAUNENDE *SPAZIERGÄNGER*

Der Berliner Philosoph Marcus Steinweg, der seit Jahren mit Hirschhorn zusammen Projekte realisierte, hat sich im Zuge der Vorbereitungen zur „Robert-Walser-Skulptur" intensiv mit Walser beschäftigt. Als Frucht einer lebhaft rezeptiven Auseinandersetzung, die Walsers Werk in einen erweiterten kultur- und geistesgeschichtlichen Kontext stellt, hebt Steinweg das Moment des Bummelns hervor, wenn er von einer „schlendernden Schreibbewegung" bei Walser spricht, die diesen kennzeichnen und es ihm ermöglichen, in

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

„Der Schriftsteller, wie er sein soll, ist ein Auflauerer, ein Jäger, ein Pürscher, ein Sucher und Finder, also eine Art Lederstrumpf, der beständig auf Jagden lebt. Er lauert den Ereignissen auf, jagt den Sonderbarkeiten der Welt nach, sucht Ausserordentliches und Wahrhaftiges und stutzt die Ohren, wenn er Töne zu hören glaubt, die ihm das Herannahen nicht gerade von galoppierenden Indianerpferden, aber von neuen Eindrücken verkünden. Er ist immer auf dem Sprung, immer zur Überrumpelung bereit. Kommt so eine unschuldige, ahnungslose Schönheit, womöglich ländlich angezogen, daherspaziert, so stürzt der Schriftsteller aus seinem Versteck hervor und bohrt der einsam lustwandelnden Dame seine mit dem schrecklichen Gift der Beobachtungsgabe vollgetränkte spitzige Schreibfeder ins Herz. […] In alles hinein hat er schon zu irgendeiner Zeit und bei irgendwelcher Gelegenheit seine begierige Nase gesteckt, und er hört nicht auf mit Schnüffeln."[12]

In der scheinbar nebensächlich geäusserten Bemerkung, dass der gestaltende, künstlerische und dichtende Mensch den „Ereignissen auflauert" und den „Sonderbarkeiten der Welt nachjagt" verbirgt sich das Lebensmotiv von Walser als „Witterer, Duftler und Riecher"[13].

DAS SCHWEIGEN ALS LEIDENS*WEG*?

Hirschhorn spricht davon, dass er das „Nicht-mehr-Schreiben" oder „das Schweigen" Robert Walsers während seiner 23 Jahre von 1933 bis 1956 in der Nervenheilanstalt in Herisau stets als eine absolut ästhetische Geste, als eine souveräne und radikale künstlerische Haltung verstanden habe. Während für Walser der Schreibakt ein Lebensakt war, wird ihm das Schweigen zum Leidensweg.

Die literarische Stimme von Walser bleibt stumm. Er, der wie ein Abenteurer unermüdlich nach einer wahrheitsgetreuen, kunstvollen und eleganten Sprache suchte, der auszudrücken vermochte, was ihm zutiefst am Herzen lag. Wollte er den Beweis liefern, dass wer gelernt hat auf Worte zu verzichten, der hervorstechendste und somit wahrhaftigste Sprachkünstler ist? Das Deuten von Walsers Schweigens fällt nicht leichter als jenes von Sprache im Kontext von Literatur. Auffallend ist, dass sein Schweigen ungestört bleibt, uneingeschränkt in seiner vollkommenen Bedeutungsfreiheit. Walser, der Schweigende, verfolgt mit seiner textuellen Sprachlosigkeit keine Absicht. Das Schweigen führt ihn in die – unfreiwillige und/oder freiwillige – Isolation.

Von Andreas Gryphius (1616–1664), einem der bedeutendsten deutschen Dichter des Barocks, stammt der Satz: „Das Schweigen ist des Narren Decke."[14] Unter die Decke kriechend will sich Walser aus dem Topos, den andere als Realität begreifen, zurückziehen – und verabschiedet sich in den Wahnsinn. Sein Schweigen ist eine letzte Kritik an den Realitäten wie Leben, Lieben, Leiden.

AUSTRITT AUS DEM SCHREIBEN

Bei Walser fiel die Einweisung in die Klinik („Schizophrenie" lautete die Diagnose) mit dem Austritt aus dem Schreiben zusammen. Nach einer psychischen Krise im Jahre 1929 wies Walser sich selbst in die Psychiatrische Anstalt Waldau bei Bern ein. 1933 wurde er gegen seinen Willen in seinem Heimatkanton Appenzell Ausserrhoden in die Anstalt Herisau verlegt. Dort hörte er auf zu schreiben.

Von 1936 bis zu seinem Tod besuchte ihn der Schriftsteller Carl Seelig, der 1944 sein Vormund wurde. Die idyllisch auf einem Hügel gelegene psychiatrische Klinik in Herisau wird für den „Promeneur solitaire" zum Ort des Verschwindens. Patient Nummer 3561 zieht sich in sich zurück und legt seinen Bleistift endgültig aus der Hand. Der Anstaltsinsasse Walser verabschiedet sich vom Schriftsteller Walser.

Hat sich der Autor zu diesem Zeitpunkt ausgeschrieben? Carl Seelig stellt ihm am 14. Januar 1937 die Frage: „Vielleicht liefert Ihnen das Milieu der Anstalt und seine Insassen einmal einen originellen Romanstoff?" Walser: „Ich glaube kaum. Jedenfalls wäre ich unfähig, ihn auszubauen, solange ich selbst darin sitze. Dr. Hinrichsen hat mir zwar zum Schreiben ein Zimmer zur Verfügung gestellt. Aber ich hocke wie vernagelt darin und bringe nichts zustande. Vielleicht, wenn ich zwei, drei Jahre ausserhalb der Anstalt in der Freiheit leben würde, käme der grosse Durchbruch […]. Alles muss ungezwungen aus mir herauswachsen."[15]

DER STUMME *SPAZIERGÄNGER*

Der 78jährige Walser stirbt am Weihnachtstag 1956 während eines Winterspaziergangs. Kinder finden den erfrorenen Mann im tiefen Schnee. Die linke Hand von sich gestreckt, die rechte vor der Brust, die Augen geöffnet. Das Polizeifoto des tot im Schnee aufgefundenen Robert Walser haftet etwas seltsam Magisches an. Es deutet indiskrete Einblicke in sein zeitlebens „bodenlos erfolgloses" Schriftstellerleben an, wie er selbst einmal sarkastisch feststellte, und verdeckt zugleich das Geschehene.

Auf dem Foto bekommen die Fussabdrücke sowohl die Bedeutung von Spuren des lebenden Walsers, zugleich aber auch den Augenschein einer Fährte, die zum Tode führt. Alles wirkt so, als ob der lebende und der tote Walser im Bild zur gleichen Zeit am selben Ort anwesend ist. „Walser ist auf dem Foto weder lebend noch tot, er ist am Sterben."[16]

Die Kluft zwischen Spur und Leiche eröffnet ein weites Feld für Bildspekulationen. Das Gelände ist an dieser Stelle oben steiler als unten, die Leiche liegt in

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Der Schweizer Dichter Robert Walser (1878–1956), der so viel über den Schnee geschrieben hatte, stirbt am 25. Dezember 1956 auf einem Spaziergang durch den Schnee in Herisau, Foto: © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

einer Senke. Die Leerstelle kann entstanden sein, als Walser ausgerutscht, gestolpert und umgefallen ist, um sodann ein Stück weiter unten im Schnee zum Liegen zu kommen. Carl Seelig bringt das Polizeifoto zum Sprechen und imaginiert sich Walser als noch lebend: „Da – was ist das? Er fällt jählings auf den Rücken, hebt die rechte Hand gegen das Herz und wird still. Totenstill. Ausgestreckt liegt der linke Arm neben dem rasch erkaltenden Leib. Die linke Hand ist etwas verkrallt, als wolle sie den jähen, kurzen Schmerz, der den Wanderer wie ein Panther im Sprung überfallen hat, mit den Handballen zerdrücken. Etwas weiter oben liegt der Hut. Den Kopf leicht zur Seite geneigt, bietet der stumme Spaziergänger nun ein Bild vollkommener Weihnachtsruhe. Sein Mund steht offen; es ist, als ströme die reine, kühle Winterluft noch durch ihn ein."[17]

WALSERS RUHM *ENTSPRINGT* EINEM SCHEITERN

Indem Thomas Hirschhorn, ausgehend von diesem enigmatischen Foto, nun Walsers Tod modellhaft mittels einer Installation 2018 im Robert-Walser-Zentrum in Bern wieder in die Wirklichkeit zurückholt, wirft er die Frage auf: Welche Spuren hinterlässt ein Autor, wenn er verschwindet? Und damit verbunden: Wie füllt der Betrachter in seiner Vorstellung die Kluft, die sich zwischen den Lebensspuren und der künstlerischen Hinterlassenschaft auftut?

Reto Sorg, Leiter des Robert-Walser-Zentrums in Bern, spricht von einem Paradox, denn Walsers Ruhm entspringe einem Mangel, der Vergessen, Scheitern, Verlust und Abwesenheit bedeutet. „Man mag Robert Walsers private Randständigkeit und seine marginale Rolle im Literaturbetrieb seiner Zeit beklagen und danach streben, sie posthum zu korrigieren. Oder aber man dreht den Spiess um und erhebt die Verweigerung und Randständigkeit zu einem Markenzeichen, zu einer Qualität."[18]

Der ausgewiesene Walser-Kenner Sorg sieht Walser als Repräsentant des Beginns von einem Paradigmenwechsel. Für ihn entwirft Walser die Figur des Einzelnen, der in der Welt lebt, in der die überlieferten Erzählungen nicht länger von Bedeutung sind. Und das bevor Philosophen wie Georg Lukcás von der „geistigen Heimat- und Obdachlosigkeit" des modernen Menschen sprechen werden. In Walsers Schreiben hänge die Welt von der subjektiven Sichtweise ab, so wie bei Albert Einstein die Gesetze der Physik ihre absolute Gültigkeit verlieren und relativ werden.

Mit dem Robert-Walser-Pfad in Herisau schuf der Schriftsteller Peter Morger im Jahr 1986 den ersten Schweizer Literaturweg. Hier folgt man den Spuren des wandernden Literaten. Der 7,3 km lange Rundweg führt auch zum Friedhof und Grab von Robert Walser. Auf dem Gedenkstein im Friedhof von Herisau steht ein Gedicht Walsers: *Ich mache meinen Gang; / Der führt ein Stückchen weit. / Und heim; dann ohne Klang / Und Wort bin ich beiseit.*

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

ANMERKUNGEN

1 Robert Walser: *Der Spaziergang*, Huber Verlag, Frauenfeld und Leipzig, 1917, S.54f. Online verfügbar: (http://www.gutenberg.org/files/39247/39247-h/39247-h.htm (15.7.2019)

2 Reto Sorg: *Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit'. Robert Walsers Spaziergang als Ich-Novelle*, in: Annie Pfeifer, Reto Sorg (Hg.) „Spazieren muss ich unbedingt", Robert Walser und die Kultur des Gehens, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019, S.1 – 15, hier zitiert nach S.3. Auf Seite 12 heisst es weiter: „Als extravaganter, einen ganzen Tag in Anspruch nehmender Komplex von Geschehnissen, der in einer spektakulären Entgrenzung gipfelt, ist Walsers Spaziergang nicht wiederholbar, obschon der Spaziergang ja *die* iterative Form darstellt. Wiederholbar ist er indes als poetische Methode, die Wahrnehmung, Erinnerung, Reflexion, Leben und Fiktion wechselseitig aufeinander bezieht."

3 Marcus Steinweg: Notizen zu Robert Walser, in: Annie Pfeifer, Reto Sorg (Hg.) „Spazieren muss ich unbedingt", a.a.O., S.225–235, hier S.231.

4 Ebenda, S.231f.

5 Robert Walser: *Der Spaziergang*, a.a.O., S.56 und 57.

6 Thomas Hirschhorn: „Ich will leiden", Gespräch mit Peer Teuwsen, in: NZZ am Sonntag, Zürich, 16. Juni 2019, S.57f.

7 Robert Walser: *Geschwister Tanner*, 1907: „Die Kleider waren hellgelb, es war ein Sommeranzug, ein ganz dünner und fadenscheiniger. Simon zog den Hut von des Mannes Gesicht, es war erstarrt und sah schrecklich aus, und jetzt erkannte er auf einmal das Gesicht, es war Sebastians Gesicht, kein Zweifel, das waren Sebastians Züge, das war sein Mund, sein Bart, seine etwas breite, gedrückte Nase, seine Augenbildungen, seine Stirn und seine Haare. Und er war hier erfroren, ohne Zweifel, und er mußte schon etliche Zeit liegen, hier am Wege. Der Schnee zeigte hier keine Fußspuren, es war also denkbar, daß er schon lange liege. Gesicht und Hände waren längst erstarrt, und die Kleider klebten an dem erfrorenen Leib." Aus: Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelbänden, hrsg. von Jochen Greven, 20 Bde., Suhrkamp Verlag, Zürich/Frankfurt a.M., 1985–1986, Bd. 9, S.130.

8 Thomas Hirschhorn: „Ich will leiden", a.a.O., S.58.

9 Vgl. hierzu den von Paolo Bianchi herausgegebenen KUNSTFORUM-Band 101: „Bild und Seele. Über Art Brut und Outsider-Kunst", Ruppichteroth 1989.

10 Robert Walser: Würzburg, Erstdruck in: „Sonntagsblatt des Bund", Nr. 45, 14. November 19015, hier entnommen aus: Robert Walser: Eine Ohrfeige und sonstiges. Ausgewählt von Thomas Hirschhorn und Reto Sorg, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2019, S.140–152, hier S.150.

11 Der österreichische Schriftsteller Walter Pilar (1948–2018), der durchaus auch in Wahlverwandtschaft zu Walser gestanden ist, hat für sein sprachliches Verfahren, das von kleinen poetischen Formen bis zu komplexen sprachlichen Collagen mit dialektalen Einschüben reicht, den Begriff des „Skurrealen" erfunden: „Skurreal ist real & trotzdem ein Eitzerl ver-rückt."

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

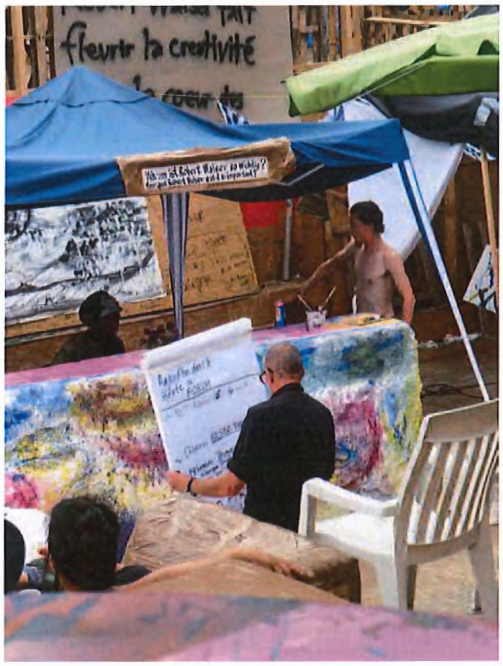
Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Modell*, 2018, Installationsansicht im Robert-Walser-Zentrum in Bern, Foto: Dominique Uldry / © Robert-Walser-Stiftung Bern

12 Robert Walser: *Der Schriftsteller* (I), Erstdruck in: „Berliner Tageblatt", Jg. 36, Nr. 480, Morgenausgabe, 21. September 1907, hier entnommen aus: Robert Walser: *Eine Ohrfeige und sonstiges.* Ausgewählt von Thomas Hirschhorn und Reto Sorg, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2019, S. 73–76, hier S. 74.
13 Ebenda.
14 Andreas Gryphius zitiert nach: http://www.zeno.org/Wander-1867/A/Schweigen (Zugriff: 9.12.2019).
15 Carl Seelig, hier zitiert aus dem Aufsatz von Iris Blum: Robert Walser: *Herisauer Jahre 1933–1956*, in: Schweizerische Ärztezeitung, 2003; 84, Nr. 15, S. 688–691, hier S. 689.
16 Lucas Marco Gisi: *Vom Verschwinden des Autors*, in: Études Germaniques. Robert Walser Dialogues, Jg. 72, Nr. 1/2017, Éditions Klincksieck, Paris 2017, S. 91–109, hier S. 99.
17 Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser* [1957], hrsg. von Elio Fröhlich, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2013, S. 172f., hier zitiert aus: Lucas Marco Gisi, a.a.O., S. 102.
18 Reto Sorg: *Arbeit am Mythos Robert Walser*, in: Kunstbulletin, Nr. 9/2018, Zürich, S. 48.

„Und spielte ich nicht im ganzen genommen eine völlig nutzlose, zwecklose, haltlose, verantwortungslose und mithin überflüssige Figur? Jawohl!

— Robert Walser

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.



oben:
„Eines Tages wird alles gut sein, das ist unsere Hoffnung. Heute ist alles in Ordnung, das ist unsere Illusion." – Voltaire (1694–1778), eigentlich François-Marie Arouet, französischer Philosoph der Aufklärung, Historiker und Geschichts-Schriftsteller.

unten:
Thomas Hirschhorn notiert das Tagesprogramm zur Robert-Walser-Skulptur auf ein Flipchart.

linke Seite oben:
Die Taxifahrer und Fahrradfahrer liefen Sturm, weil ihr Platz eingeschränkt wurde. Ein Altar mit zahlreichen Wanderschuhen stand symbolisch für Walser als Spaziergänger.

Alle Abbildungen: Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Skulptur*, 2019, Bahnhofplatz in Biel, Fotos: Paolo Bianchi

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Skulptur*, 2019. Bahnhofplatz in Biel. Foto: Paolo Bianchi

die schattigen Winkel der Welt zu blicken. Walser ist einer, dessen Lebenshaltung sich vehement der Ökonomie der Zeit widersetzt, wird doch gerade im scheinbar Ereignislosen des Spaziergangs die Zeit hemmungslos verbraucht. Doch man muss auch wissen, dass „seine Bereitschaft, das Übersehene zu sehen, immens ist. Er widmet sich dem Kleinsten mit größter Präzision. Denn er weiß, dass im Kleinen bereits alles steckt."[3] Steinweg kommt zum Fazit: „Sein Bummeln ist ein Aufmerken. Er schlendert an der Grenze des Sichtbaren, um ins Dunkle zu greifen, das immer noch zur Welt gehört. Statt ein Außerhalb anzubieten, steigert Walsers Sprache den Kontakt zum Unsichtbaren, indem er dessen Gegenwart an den Rändern der Vertrautheitszone aufsucht."[4]

Mit diesen Worten wird Walser als Staunender beschrieben, als einer, der permanent von Momenten des Staunens angeregt und erschüttert wurde. In den Texten Walsers verkörperte sich auch das Charakteristikum menschlichen Staunens, erkennbar im freien und offenen Interesse für den Eigensinn der Dinge.

Einzig ein staunender Blick, wie er bei Walser eindrücklich und bei Hirschhorn ausdrücklich vorliegt, erkennt das Große im Kleinen, das Unerwartbare im Erwarteten, das Befremdliche im Vertrauten, das Rebellische in der Ordnung, das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen.

AUSDRUCK VON LEICHT*FÜSSIGKEIT*

„Uneigennützig und unegoistisch muß er [der, der spaziert] seinen sorgsamen Blick überallhin schweifen und herumstreifen lassen; ganz nur im Anschauen und Merken der Dinge muß er stets fähig sein aufzugehen. […] Geheimnisvoll und heimlich schleichen dem Spaziergänger allerlei schöne feinsinnige Spaziergangsgedanken nach, derart, daß er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen innehalten, stillstehen und horchen muß, daß er über und über von seltsamen Eindrücken und bezaubernder Geistergewalt benommen und betreten ist und er das Gefühl hat, als müsse er plötzlich in die Erde hinabsinken oder als öffne sich vor seinen geblendeten, verwirrten Denker- und Dichteraugen ein Abgrund."[5]

Robert Walser präsentiert sich als Spaziergänger mit diesen vehementen Worten gegenüber einem Steuerbeamten, der ihn für sein angebliches Nichtstun unter Verdacht hat, ein Faulenzer zu sein, der nur wenig Steuern bezahlen möchte. Zugleich erfahren wir, was im Innersten des Spaziergängers vorgeht. Der Dichter erscheint hier nicht nur als archetypische Figur des Narren, welcher mit dem Stilmittel der Übertreibung der Gesellschaft den Spiegel vorhält, ihren Eigennutz und Egoismus in

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Frage stellt, sondern als einer, der selbst waghalsig nahe am Abgrund steht. Zu lesen ist das als ein Ausdruck für Unbeschwertheit und Unbekümmertheit, für Leichtfüßigkeit und Leichtsinn.

STERBEN AUF EINEM *WINTERSPAZIERGANG*

Hirschhorn muss man als bekennenden Sympathisanten von Robert Walser bezeichnen. „Für mich ist er ein Held", sagt Hirschhorn. „Meine Liebe zu Robert Walser ist absolut exklusiv. Ich habe ihn mit 25 als junger verlorener Künstler in Paris kennengelernt, da habe ich mich in ihn hineinprojiziert – oder umgekehrt. Ich wusste nicht, was ich mit meinen Talenten, meinen Träumen machen sollte. Da hat er mich sehr berührt, ich las als erstes ‚Geschwister Tanner', auf Französisch. In Simon, diesem Künstlertypen, fand ich mich wieder."[6]

Walsers Romandebüt von 1907 handelt vom redseligen, mitunter aufmüpfigen jugendlichen Protagonisten Simon Tanner. Dieser ist auf der Suche nach einem Platz in der Welt, schmiedet stets neue Pläne, gibt sich den Lüsten hin, erlebt die vielfältigsten Enttäuschungen und es ist ihm darum, sich willensmächtig gesellschaftlichen Vorurteilen zu widersetzen. Im Schnee entdeckt Simon eines Tages die Leiche des jungen Dichters Sebastian. Merkwürdig die Parallelität: Dieser findet auf dieselbe Weise den Tod wie sein Erfinder fünfzig Jahre später – während eines einsamen Winterspaziergangs in der bitteren Kälte, „die Kleider klebten an dem erfrorenen Leib".[7]

EINEM SINNSTIFTENDEN *PARCOURS* FOLGEN

Der Wahrnehmungsmodus für das sinnliche Erleben der grossen Installation ist geprägt durch das Gehen, Begehen und das Sich-Ergehen. Ein vorgegebener Weg existiert nicht. Die Begehung bleibt spielerisch, gibt der Neugierde Raum und folgt einem ganz eigenen Parcours, je nach Impuls und Position des umherschweifenden Blicks.

Der Pfad steigt hoch, geht über Treppen, folgt Impressionen und dem, wodurch sich der Einzelne angesprochen und inspiriert fühlt. Flaniert wird kreuz und quer, vorwärts und zurück. Wobei ein Rückweg immer auch die Sinne auf andere Weise anregen kann und neuere Eindrücke offenbart als der Hinweg. Insgesamt erlebt man sich im Modus eines lustvollen Schlenderns durch kleine Hütten, in die man für überraschende Momente eintaucht, wie auch eines genussvollen Vagabundierens unter freiem Himmel. Kommt an einer Art Arena vorbei, in der man Lesungen und Theater-Aufführungen beiwohnen kann. In dieser totalen Installation weht etwas vom Geist einer fluiden Kommunikation. Als Fremder fühlt man sich wie zu Besuch bei einer grossen, gastfreundlichen Familie.

Im Sich-Treibenlassen kann die Atmosphäre und Stimmung der Walser-Skulptur am besten von einem Besitz nehmen: Neugier und Irritation sind dabei Impulse der Anstiftung. Die Distanz zu den Mitwirkenden und zur Kunst hebt sich auf, denn wir stehen, liegen und sitzen mittendrin und gehen mittenhindurch. Akteure, Raum und Kunst verschränken sich. Gehen, Schauen und Denken finden komplementär zueinander, statt miteinander zu konkurrieren. Der Besuch dieses Lebenskunstwerks in Biel zeigt deutlich, dass solch leibliches ästhetisches Erfahren nicht nur sinnlich ist, sondern auch sinnstiftende Wirkung hat.

AUSSENSEITER ALS *PROMENEUR* SOLITAIRE

Ein Slogan der Bieler Skulptur lautet: „Be a hero! Be an outsider! Be Robert Walser!" Natürlich ist auch Hirschhorn ein Aussenseiter, der viele Dinge anders sieht als die meisten seiner Mitmenschen. „Ich bin ein Insider der Kunst. Aber ein Aussenseiter im täglichen Leben."[8]

Der Künstler-Außenseiter entzieht sich den bestimmenden Gepflogenheiten und einer determinierten Weltanschauung dadurch, dass er seine Andersartigkeit behauptet. Sein Paria-Status ist ihm Teil seiner Identität. In seinem Habitus nur auf sich selbst abstellen zu können, ruft nicht selten Leid, Frustration und Aggression hervor. Als Folge dessen manifestiert sich jene bohrende, vielleicht sogar verbohrte Innerlichkeit, die im Gestus des verinnerlichten Leidens ihren quälenden Ausdruck findet. Das befruchtet einerseits den kreativen Prozess, andererseits aber öffnet es einer masochistischen Selbstaufzehrung die Pforten. In der Kunstlandschaft bleibt er ein *Promeneur solitaire*, beispielhaft verkörpert in der Person eines Robert Walser.[9]

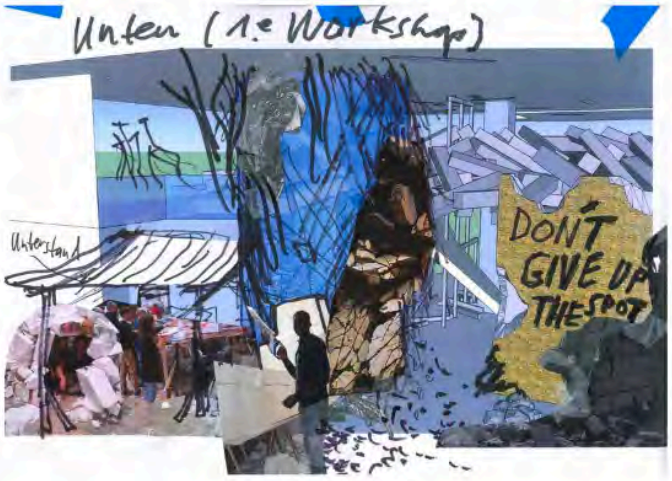
In der Kunstwelt bleibt der Aussenseiter ein „Dazwischener", einer, der unorthodoxe Wege geht, manch ein Ziel erreicht, aber nie seinen Ort findet. Im Prosastück „Würzburg" schreibt Walser passend: „Und spielte ich nicht im ganzen genommen eine völlig nutzlose, zwecklose, haltlose, verantwortungslose und mithin überflüssige Figur? Jawohl!"[10]

KÜNSTLER SIND IMMER *AUF DEM SPRUNG*

Das Künstlertum soll für Walser radikal und schonungslos sein. Es wäre des Schreibers Ende, würde er öffentliche Moral vertreten. Mit Ironie und Leidenschaft stellt er die Voraussetzungen für einen erfolgreichen Schriftsteller zusammen. Das liest sich skurril und real zugleich, mündet in ein skurreales[11] Rollenbild:

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Pour le Museum Villa Stuck, haut lieu de l'Art nouveau, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn a conçu une installation composée de paysages de ruines, mais également d'outils modernes tels que des ordinateurs, des imprimantes ou du matériel pour dessiner.
« Thomas Hirschhorn. Never Give Up The Spot », jusqu'au 3 février, Museum Villa Stuck, Munich, Allemagne, www.villastuck.de/

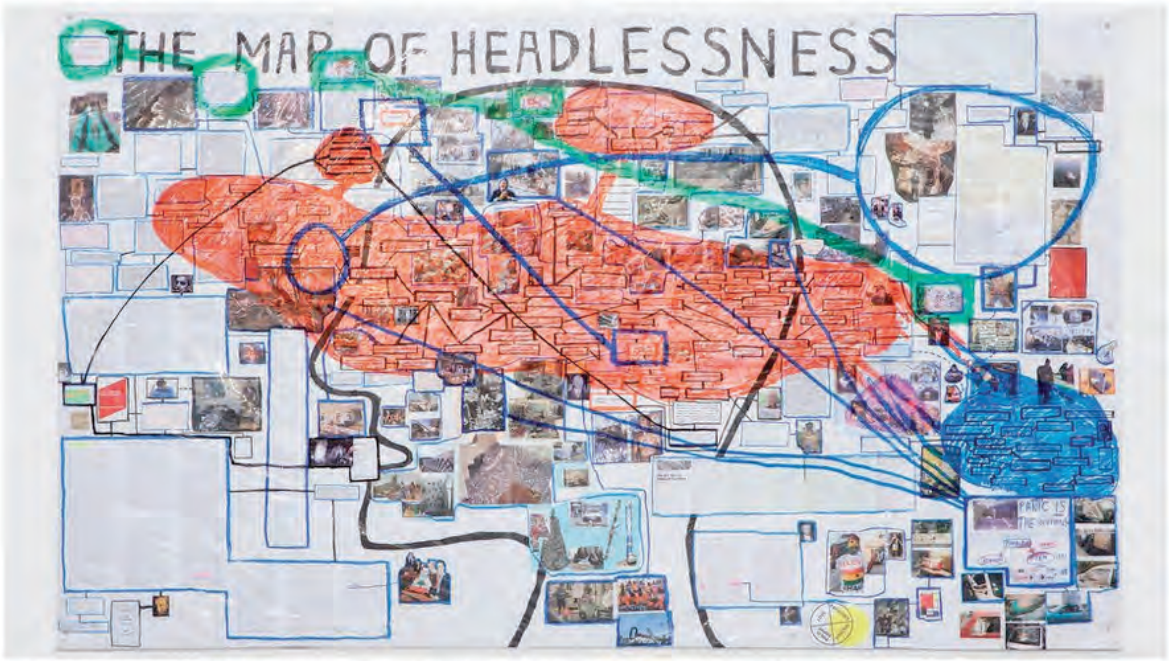


Thomas Hirschhorn, *Never Give Up The Spot*, esquisse, 2017. Courtesy de l'artiste

Cécile Lecoultre, "La Cinémathèque suisse fête son 300e bulletin",
24 heures, 11.12.2018
https://www.24heures.ch/culture/cinema/cinematheque-suisse-fete-300e-bulletin/story/16646338

RTS Culture

Le plan de Thomas Hirschhorn pour égarer (et retrouver) ses esprits



Thomas Hirschhorn (*1957) et Marcus Steinweg (*1971), "The Map of Headlessness", 2011. [Julien Gremaud - Musée Jenisch Vevey/2019, ProLitteris, Zurich]

A Vevey, le musée Jenish expose pour la première fois la "Map of Headlessness" de l'artiste plasticien Thomas Hirshhorn. Une cartographie monumentale et chaotique pour tenter de se repérer dans les divagations du monde.

"Le plan de Thomas Hirschhorn pour égarer (et retrouver) ses esprits"
RTS Culture - 31 Janvier 2019
https://www.rts.ch/info/culture/arts-visuels/10165744-le-plan-de-thomas-hirschhorn-pour-egarer-et-retrouver-ses-esprits-.html

Le plasticien bernois Thomas Hirshhorn est connu pour ses installations immersives stimulantes. Pour les concevoir, il ne travaille jamais sans plan. Pour lui, c'est un préalable important à son travail artistique, mais aussi à la structure de sa pensée. Mais avec son projet de cartes, "Maps" (créé le plus souvent en collaboration avec le philosophe allemand Marcus Steinweg), Hirschhorn va bien plus loin que de montrer des ébauches de plans de travail.

De l'avantage de perdre la tête

Le Musée Jenisch expose pour la première fois sa "Map of Headlessness" (littéralement "carte de la perte de la tête"), acquise en 2015. A priori, l'idée de perdre sa tête ou ses esprits pourrait sembler en contradiction avec le principe même d'organisation. Mais Thomas Hirschhorn et Marcus Steinweg voient - et donnent à voir - les choses différemment.

Un livre paru chez JRP/Ringier documente cette oeuvre à part entière, qui vise plutôt à établir des sortes d'immenses cartes géographiques de l'esprit. Des multiples images collées y dialoguent avec une foule de fragments de textes. Autant de détails via lesquels l'artiste et le philosophe font état de leurs préoccupations et les organisent.

A voir et à lire

Au premier regard, la "Map of Headlessness", haute de 2m40 et large de 4m, perturbe. Des extraits de journaux y côtoient des notes manuscrites, des photos et des extraits d'écrits de Goethe, Nietzsche, Georges Bataille et Michel Foucault. Les textes, pour la plupart rédigés en français ou en anglais, se préoccupent de la nature de l'art, de son sujet, du chaos et du vide. Un minimum de goût pour la lecture est donc requis.

>> A écouter: Une cartographie du monde selon Hirschhorn

Vertigo - Publié lundi à 16:50

"Le plan de Thomas Hirschhorn pour égarer (et retrouver) ses esprits"
RTS Culture - 31 Janvier 2019
https://www.rts.ch/info/culture/arts-visuels/10165744-le-plan-de-thomas-hirschhorn-pour-egarer-et-retrouver-ses-esprits-.html

Une carte pour Nietzsche ou Arendt

Le plasticien et le philosophe travaillent à ces cartes depuis 2003. Les collages sont le plus souvent dédiés à des thèmes ou des personnalités qui les ont marqués. Il existe ainsi une "Nietzsche-Map" ainsi qu'une "Hannah Arendt-Map", ou encore une "Carte de l'amitié entre la philosophie et l'art".

Leur méthode de travail est surprenante: l'artiste et le philosophe travaillent ensemble mais sans aucune discussion, pour la simple raison qu'ils n'en ont pas besoin.

> « Je suis d'accord avec tout ce que fait Marcus et il est d'accord avec tout ce que je fais. Nous travaillons dans un accord total »
>
> Thomas Hirschhorn au sujet de Marcus Steinweg

Un œuvre monumentale qui fourmille de détails

En se plongeant dans les détails de "Map of Headlessness", on retrouve bon nombre des sources d'inspirations et des thématiques de l'artiste. Connu pour la banalité des matériaux qu'il utilise (cartons, scotchs, etc), on peut par exemple y trouver de petites notes écrites à la main, expliquant pourquoi il aime utiliser le papier aluminium, aux apparences précieuses mais d'un usage totalement quotidien et précaire.

En prenant son temps, l'observateur attentif peut ainsi plonger profondément dans la pensée et l'oeuvre de Thomas Hirschorn.

Auteure: Alice Henkes / SRF2

Traduction et adaptation web: Manon Pulver

"Le plan de Thomas Hirschhorn pour égarer (et retrouver) ses esprits"
RTS Culture - 31 Janvier 2019
https://www.rts.ch/info/culture/arts-visuels/10165744-le-plan-de-thomas-hirschhorn-pour-egarer-et-retrouver-ses-esprits-.html

ARTFORUM

ON SITE

THE DISCOURSE

Caroline Busta on *Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture*

Thomas Hirschhorn, *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019, Biel/Bienne, Switzerland. Photos: Enrique Muñoz García.

THIS SUMMER, on the placid waters of Switzerland's Lake Neuchâtel, the artist Daniel Keller and I gave a talk on "deep adaptation," an extreme yet increasingly mainstream response to impending climate catastrophe. Titled "New Models Module: Imagining Collapse," the lecture looked to the far reaches of digital networks (guided by artist Joshua Citarella's work on Gen Z culture) to convey the spectrum of disparate, radical ideations of post-collapse societies that have been gaining traction online.

Heading home the next day, we changed trains at Biel/Bienne, where just beyond the station's entrance stood a sprawling structure covered in DIY banners and spray-painted text. At the center, and visible from the station, was a massive sign: ROBERT WALSER ♥ FOR EVER. We had happened upon Thomas Hirschhorn's latest homage to European intellectuals, the interactive, eighty-six-day-long *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019.

Caroline Busta
« *THE DISCOURSE. Caroline Busta on Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture* »,
Artforum, October, 2019.

Thomas Hirschhorn, *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019,
Biel/Bienne, Switzerland. Photos: Enrique Muñoz García.

To be honest, I hadn't seen or really even thought about Hirschhorn's work in some time. Coming to prominence in the late '90s and early 2000s alongside the projects of Liam Gillick, Philippe Parreno, and Rirkrit Tiravanija, his art had been associated with the erstwhile genre of relational aesthetics. And indeed, his dystopian, science-fair-style presentation of too much information (all of it fact-intensive and free for the taking) fit perfectly with the then-popular notion of good art as that which could serve as a "laboratory" for viewer participation. Yet the Swiss artist has countered this assessment. With activist roots in the leftist French design collective Grapus, he claims he has never aimed merely to "activate" public space, but rather to compel an exchange with his audience through radical inclusion and confrontation, to give of himself so fully that viewers would feel obligated to join in.

Whatever the case, Hirschhorn's was a banner name for early-twenty-first-century exhibition culture, figuring prominently in Harald Szeemann's Forty-Eighth Venice Biennale (1999) and in Okwui Enwezor's Documenta 11 (2002). In part, his visibility stemmed from the mediagenic nature of his work. His installations resemble the wreckage of natural catastrophes from afar and resolve, at closer range, into fractal agglomerations of current news headlines and above-the-fold images. Importantly, Hirschhorn has often sited his projects in economically precarious neighborhoods (e.g., his *Bataille Monument*, 2002, located within an immigrant-housing development in Kassel and his *Musée Précaire Albinet*, 2004, which temporarily relocated several works from the Centre Pompidou to a low-income Parisian housing block), bringing attention as well as canonical art and theory to regions beyond established art-world routes. All of this made great fodder for '00s debate, set as it was against a backdrop of accelerated globalization and the digital colonization of informal economies worldwide.

Caroline Busta
« *THE DISCOURSE. Caroline Busta on Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture* »,
Artforum, October, 2019.

In the past several years, though, Hirschhorn's work has somewhat receded from thought, which is curious given how very present he had been and how active he remains.

Thomas Hirschhorn, *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019, Biel/Bienne, Switzerland. Photos: Enrique Muñoz García.

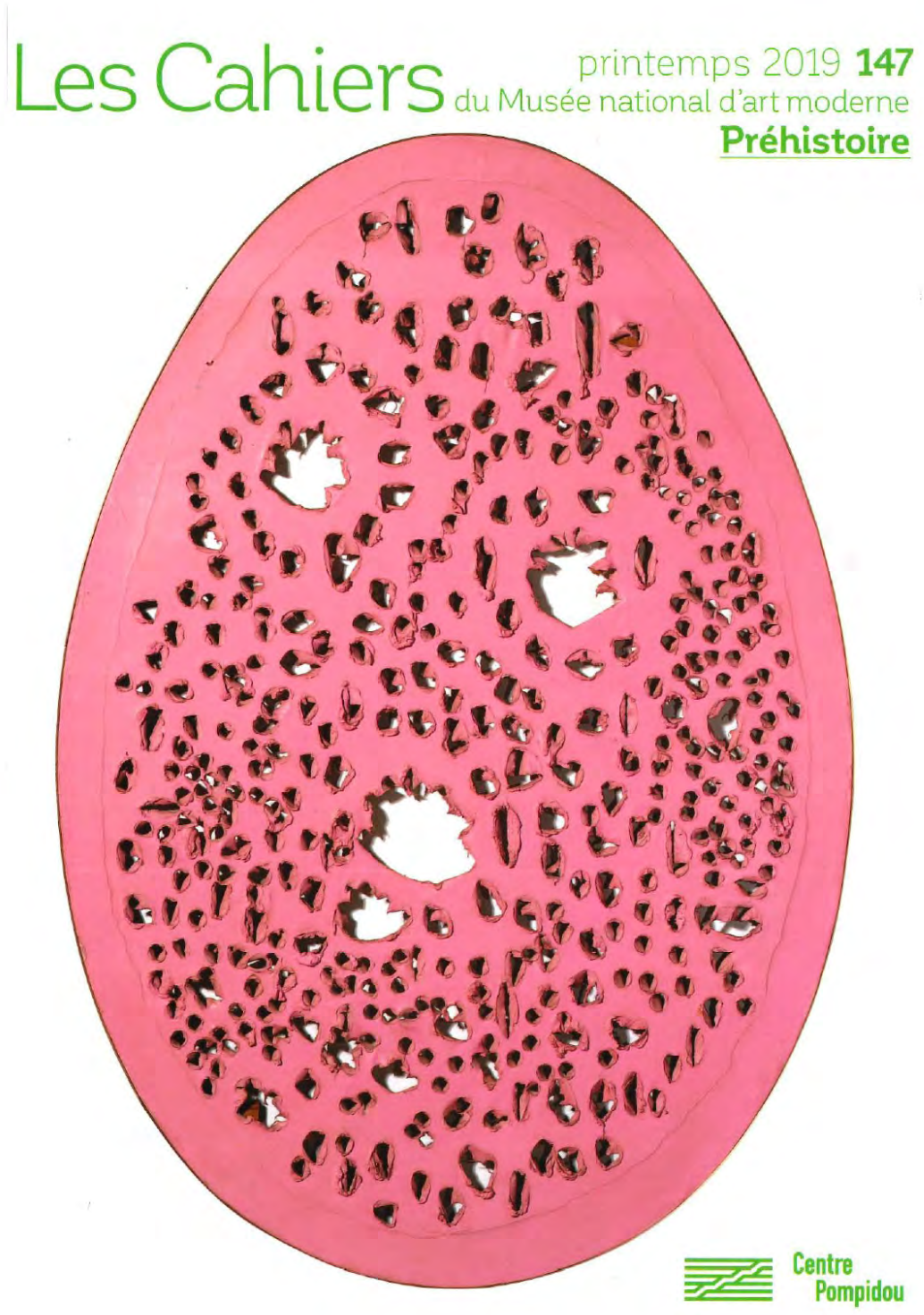
BACK AT THE STATION, Daniel and I set out to explore *Robert Walser—Sculpture* in the brief hour before our next train. Comprising, in all, some forty departments, Hirschhorn's latest and largest public work was a literal social platform crafted from plywood and OSB. Big enough to be its own destination, it also included a decentralized fleet of local taxis stocked with Hirschhorn-anointed Walser books; a free book exchange; a bookstore filled with translations of Walser's novels into non-Romance languages; and a section titled "*Apporter le Monde Arabe*" (Bringing in the Arab World), its purpose to do just that.

Unsure where to begin, I loaded robertwalser-sculpture.com on my phone, bringing up a skeuomorphic "handwritten" list—THEATER, BAR, VORTRÄGE (lectures), TÄGLICHE VERNISSAGE (daily opening), FORUM, RESIDENCY, and so on. With this sculpture came an entire art-world language pack that, with its emphasis on communality and democratic communication, had been a mainstay of early-'00s art writing before the internet scaled up and this lexicon faded.

Is it odd that we don't speak of "forums" anymore in the Hirschhornian sense? Not really, I reasoned, because that term now more strongly connotes sub-reddits and chans, which, even if nominally "democratic," are hardly paragons of enlightenment values or a Habermasian public sphere. Even a "daily *Vernissage*" now sounds improbable, or from another time, recalling a moment before the middle tier of the gallery world had contracted, when a collective belief in a commonly held art world still felt possible. There was something forced about this language to a 2019 ear.

When I met back up with Daniel, he was standing by the departures board looking at his phone. He read aloud a *Guardian* headline: "'Hell Is Coming': Week-Long Heatwave Begins Across Europe." How could Hirschhorn's work, I wondered, compete with the clear and present concerns that now fill the public sphere—both online and off? When would we start to see Big Art's own "deep adaptation" to a culture whose concerns and common ground are profoundly shifting? I still thoroughly enjoyed *Robert Walser—Sculpture* and appreciated the intense labor that must have gone into its making. But in 2019 perhaps the goal should no longer be to create a form, as Hirschhorn would have it, that strives above all to court "the other." Perhaps it should be to build a framework that can accommodate the fragility not only of democracy but of the natural ecosystems on which society in any form is dependent, a framework of which the other seeks, of its own accord, to be meaningfully a part.

Caroline Busta
« *THE DISCOURSE. Caroline Busta on Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture* »,
Artforum, October, 2019.



Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

Les Cahiers du Musée national d'art moderne
printemps 2019 **147**
Préhistoire

Introduction
par Chiara Di Stefano, Rémi Labrusse, Maria Stavrinaki 3

Une anthologie (1913-2016)

École d'Altamira 5 Carl Andre 7 Groupe Aouchem 9
Willi Baumeister 9 Pierre Bonnard 13
Andrea Branzi 14 Brassaï 16 Giorgio De Chirico 17
Nicolas de Staël 19 Jean Dubuffet 20
Lucio Fontana 22 Pinot Gallizio 24
Alberto Giacometti 25 Asger Jorn 27
Antonin Juritzky, dit Juva 32 Vassily Kandinsky 34
Frederick Kiesler 35 Paul et Lily Klee 37 Yves Klein 38
Richard Long 40 André Malraux 42 Joan Miró 42
Henry Moore 45 Robert Morris 47 Paul Nash 49
Barnett Newman 52 Amédée Ozenfant 53
Wolfgang Paalen 55 Pablo Picasso 56 David Smith 61
Robert Smithson 63 Pierre Soulages 64

Entretiens (2016-2019)

Allora & Calzadilla par Maria Stavrinaki 68
Dove Allouche par Rémi Labrusse 73
Miquel Barceló par Rémi Labrusse 77
Il Baro par Chiara Di Stefano 81
Thomas Hirschhorn par Maria Stavrinaki 85
Hitnes par Chiara Di Stefano 90
Pierre Huyghe par Maria Stavrinaki 93
Philippe Parreno par Zoe Stillpass 97
Giuseppe Penone par Rémi Labrusse
suivi de La Grotte Chauvet – Pont d'Arc par Giuseppe Penone 102
Mathilde ter Heijne par Susanne Leeb 106

Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

Maria Stavrinaki

Entretien avec Thomas Hirschhorn

Maria Stavrinaki : Quelle est votre première œuvre relative à la préhistoire?

Thomas Hirschhorn : *Lascaux III*, un travail dans l'espace public mené en 1997.

M. S. : Une sorte de monument?

T. H. : *Lascaux III* est une structure pénétrable – une grotte contemporaine, créée à Bordeaux et appartenant au Frac Aquitaine. C'est l'un des soixante-dix travaux dans l'espace public que j'ai réalisés. Cependant *Lascaux III* ne fait pas partie de ce que j'appelle les «monuments», qui sont, eux, au nombre de quatre : le *Gramsci Monument* (2013), le *Bataille Monument* (2002), le *Deleuze Monument* (2000) et le *Spinoza Monument* (1999).

M. S. : De quoi est donc faite cette structure?

T. H. : *Lascaux III* est une structure en bois recouverte d'un film plastique, avec des fenêtres en Plexiglas. Sur les murs en carton sont collées beaucoup d'images de différents formats, et sur le plafond et le sol sont accrochées des stalactites et des stalagmites en papier aluminium. C'est une structure, une vitrine en forme de «U», dans laquelle les visiteurs peuvent entrer. Au lieu de peintures préhistoriques comme dans une grotte, il y a sur les murs de multiples imprimés : des images de l'actualité extraites de magazines et de journaux, des posters de chevaux, de chats, de dauphins et d'autres animaux aussi, ainsi que des reproductions d'œuvres d'art.

M. S. : *Lascaux III* est donc une mise en abyme de Lascaux II, qui a inauguré la reproductibilité de l'espace de la caverne?

T. H. : Je ne sais pas ce que c'est que d'être dans la «vraie» grotte de Lascaux, je n'ai visité que Lascaux II. Mais que ce soit la vraie ou la fausse grotte, j'ai été touché par cette expérience, «vraie-fausse» ou «fausse-vraie» expérience de la grotte. Je trouve intéressant de reproduire une grotte, d'en faire un fac-similé, d'en créer une fausse mais comme si elle était une vraie. Car, qui sait, peut-être la grotte de Lascaux est-elle elle-même déjà une réplique d'une autre grotte, peut-être qu'elle n'est que Lascaux I, par rapport à une Lascaux 0 inconnue? J'ai voulu que la grotte de *Lascaux III* soit une

Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

grotte contemporaine et qu'elle soit dans l'espace public, dans différents endroits. Je l'ai donc montée à quatre endroits différents de Bordeaux : sur un marché place Saint-Michel, dans un Burger King, dans l'appartement d'un particulier – à l'intérieur donc –, et dans le centre commercial Mériadeck. *Lascaux III* est une grotte qu'on peut, qu'on doit déplacer.

M. S. : Et une réalisation liée à la longue durée qui se trouvait soudain dans un espace voué à la « rapidité » ?

T. H. : La grotte qui m'intéresse est une « pensée grotte ». La grotte, donc cette « pensée grotte », doit être partout, tout le temps. C'est pourquoi *Lascaux III* est une œuvre qui peut aussi être montrée dans un autre lieu, dans une autre ville, dans un autre pays ou sur un autre continent. Je veux que ce travail soit transportable – mentalement et physiquement. Je veux que l'on soit conduit à « penser grotte » ou penser *comme* dans une grotte. Je crois à l'universalité et à l'autonomie de l'art, et l'enveloppe ou le récipient – ici la grotte – est l'affirmation de l'autonomie. Je pense que c'est cette autonomie qui donne à l'art sa beauté et qui le rend absolu. Par ailleurs, il y a – depuis 2012 – une grotte qui s'appelle Lascaux III, c'est une grotte en fac-similé itinérante, et qui peut – comme la mienne – voyager. Et il y a maintenant – depuis 2016 – une Lascaux IV, qui est une réplique et qui se situe près du site d'origine en Dordogne.

M. S. : Ne vouliez-vous pas tout de même créer un contraste temporel ?

T. H. : L'œuvre était montée, exposée et démontée très rapidement, comme une performance en soi. *Lascaux III* était montée en une journée, exposée pendant une autre journée, puis démontée la journée suivante. Et ainsi de suite remontée, exposée, démontée, et cela dans les quatre endroits. En tout, cette expérience a donc duré douze jours.

M. S. : Passons maintenant à *Cavemanman*. Cette œuvre venait-elle confirmer votre intérêt pour la préhistoire ?

T. H. : Oui, j'ai un intérêt pour la préhistoire et les grottes. Le mystère de leur existence naturelle m'intéresse. Et cela m'intéresse de penser qu'il existe encore certainement des grottes que l'on n'a pas encore découvertes, des grottes peut-être encore plus anciennes que les grottes Chauvet, Cosquer, et de Lascaux. Je m'intéresse à leur historicité, je m'intéresse à la question de leur valeur, à la question du patrimoine, à la question du sens et du non-sens. J'avais appris qu'un jeune homme avait été condamné pour avoir tagué une grotte d'un site préhistorique près de Marseille. J'ai trouvé la condamnation de ces tags – ces tags d'aujourd'hui –, compte tenu des « tags » déjà existants sur le site depuis des milliers d'années, contradictoire. Car qui nous dit qu'il y a des milliers d'années des gens n'ont pas laissé des traces avec la même intention que ce jeune homme aujourd'hui ? Qui nous dit que ces tags sont différents dans leur intention, l'intention – justement – de laisser une trace ?

M. S. : Cette approche critique de la notion de patrimoine est très visible dans *Lascaux III*, mais un peu moins dans *Cavemanman*.

T. H. : Avec *Cavemanman*, j'ai voulu donner forme à mon intérêt pour les grottes en tant que lieu que l'être humain a utilisé autrefois, mais aussi qu'il continue d'utiliser aujourd'hui. En 2001 et 2002, des grottes existantes et des cavernes creusées dans la roche ont, en Afghanistan, servi de caches aux talibans et à leurs alliés, notamment des grottes ou des systèmes de grottes dans la région de Tora Bora. Leur utilisation comme refuge ou cache est devenue une actualité en soi. Réelle ou supposée, vérifiée ou imaginée, la présence de ces grottes m'a intéressé parce que des gens se réfugient et se cachent aujourd'hui de nouveau sous terre, dans des grottes, et font la guerre depuis ces grottes et ces cavernes. La grotte est devenue un lieu stratégique, un abri pour échapper à l'ennemi, un bunker pour stocker des armes et des munitions et un blockhaus d'où mener la guerre.

M. S. : Vous avez donc lié la préhistoire à ces grottes-là.

T. H. : La grotte, toutes les grottes et les cavernes, les très anciennes comme celles construites récemment, ont une forme non-architecturale, ce sont des endroits an-architecturaux. Une grotte est une couverture ou une peau. L'homme ne l'a pas créée – en tout cas pas entièrement –, l'homme l'a seule-

Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

ment habitée ou l'habite encore. Quand on entre dans une grotte, on est dénué de certitudes, on y va avec un esprit ouvert, on y va sans préjugés et on y va sans morale. La grotte est un endroit où l'on peut développer des pensées non majoritaires, non discutées, non conformes, non consensuelles, des pensées nouvelles. Une grotte se voit avec des yeux grands ouverts et avec des yeux nouveaux. La visite – physique ou mentale – d'une grotte peut provoquer un déplacement du temps, le temps d'aujourd'hui, celui dans lequel nous vivons, et elle peut provoquer un déplacement du sens de la présence dans le temps.

M. S. : Oui, mais c'est une dialectique délicate que celle des « préjugés » et des « yeux nouveaux » dans une grotte ornée. Je veux dire que nous ne pouvons pas nous affranchir purement et simplement de notre historicité quand nous entrons dans une grotte.

T. H. : Quand je dis « sans préjugé », je veux dire que les grottes résistent aux explications et à leur justification et qu'il reste un mystère quant à leur existence. Il y a donc un espace – plus ou moins grand – pour l'interprétation et la projection. La grotte permet de se projeter hors du temps et hors-sol. Je vois la grotte comme un lieu où on peut être en contact avec une expression artistique universelle, qui touche parce qu'elle est universelle. En disant cela, je pense à ces mains peintes avec la technique du pochoir. C'est quelque chose de merveilleux et de bouleversant. Ces mains créent une percée dans l'espace de la grotte et elles transpercent littéralement la notion de temps. Avec *Cavemanman*, je veux créer les conditions pour que ce sentiment hors-soi, hors du temps, hors jugement, hors explication prenne forme. J'ai néanmoins donné forme à un récit : j'ai disposé des éléments laissant croire que quelqu'un habitait ou avait habité la grotte. Il y avait des traces d'une présence humaine « de passage ». J'ai aussi imaginé une sorte de système d'autodestruction, avec de faux bâtons d'explosifs. La grotte est piégée – elle est elle-même un piège. Des livres servent de détonateurs, les livres sont des « détonateurs d'idées ».

M. S. : Pourquoi la grotte pouvait-elle sauter?

T. H. : Je voulais faire quelque chose de fragile, d'incertain, quelque chose de non stabilisé, quelque chose qui pouvait être détruit, quelque chose qui même pouvait s'autodétruire. Je voulais faire quelque chose qui pouvait s'écrouler sur soi-même, comme une pensée peut s'écrouler, une pensée bancale, qu'on ne peut saisir.

M. S. : L'imaginaire préhistorique recèle donc pour vous ce sentiment d'éphémère?

T. H. : Je n'utilise pas le terme « éphémère », mais « précaire ». Manuel Joseph explique si justement que la logique de l'éphémère est la logique de la mort; la logique du précaire au contraire est la logique de la vie, la logique de la survie. Le précaire est une dynamique, une vision et un mouvement qui s'offrent à l'homme. C'est par l'affirmation du précaire, du fragile, de l'incertain, du non-garanti, du non-stabilisé et du non-établi, qu'un futur pourra exister. Le précaire est toujours créatif, le précaire est toujours inventif, le précaire conduit toujours vers de nouvelles formes, le précaire dessine toujours une nouvelle géographie, le précaire tente toujours un nouvel échange entre êtres humains et le précaire crée toujours de nouvelles valeurs. Une grotte est définitivement précaire car elle peut s'écrouler pour des raisons naturelles, à cause d'un tremblement de terre, à cause de l'eau, ou parce que l'homme a décidé de la condamner. La grotte « refuge » peut ainsi devenir un piège, une tombe. La vie dans une grotte est survie et elle est, *de facto*, précaire. L'homme doit affronter le monde à la surface, il doit quitter la grotte, il doit être expulsé vers le monde.

M. S. : Je sais que vous êtes un lecteur assidu de Bataille. Pensiez-vous à lui quand vous travailliez à vos espaces de cavernes?

T. H. : J'aime Georges Bataille. J'aime sa vie, j'aime son œuvre. Je m'intéresse à tout ce qui vient de Georges Bataille. Pour témoigner de mon amour – et de mon intérêt pour son travail – j'ai créé à Cassel le *Bataille Monument* (Documenta XI, 2002). Georges Bataille est le penseur de la dépense, de la perte, de la pure perte – sans laquelle il n'y aurait pas d'art. Georges Bataille m'aide dans la vie, il m'aide dans mon travail. Je pense souvent à lui. Lorsque j'ai lu pour la première fois « La notion de dépense » j'ai

Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

Maria Stavrinaki

Thomas Hirschhorn, autoportrait dans *Lascaux II*, 2002, photo Thomas Hirschhorn © Adagp, Paris 2019

eu le sentiment de n'avoir jamais rien lu de pareil auparavant, et j'ai été instantanément en accord avec ce qu'il exposait. Cette force péremptoire, le fait de continuellement donner et défier les autres, c'est ce que je conçois dans mon travail. L'idée et la tradition du *potlatch* exposées par Bataille reposent sur le défi lancé à l'autre par le don ou par une offrande, auxquels l'autre est sommé de répondre en offrant davantage. L'idée d'un don, d'un don agressif et offensif me convainc et me guide. Je veux moi aussi, dans mon travail et avec mon travail, donner, donner beaucoup, donner trop. Lorsque je dis « donner », je pense « donner forme » – « donner forme » est ma mission.

M. S. : Il y a donc une architecture malgré tout?

T. H. : Il n'y a pas d'architecture. Il y a une peau, il y a la surface de cette peau, tout se passe à la surface, sur cette peau, comme un tatouage.

M. S. : Et Kurt Schwitters?

T. H. : J'aime aussi Schwitters.

M. S. : Et pourquoi le « Cavemanman »? pourquoi cet « homme » au carré?

T. H. : J'avais vu à New York un article dans la presse sur le « Caveman of Manhattan » : un homme qui vivait à l'époque sous terre, dans une sorte de grotte, au bout de Central Park. J'ai été touché par le fait qu'il put exister un *caveman* contemporain, en plein centre de la ville, et j'ai pensé à un être humain qui se pense, qui s'imagine, qui se résigne à être un *caveman* et qui en même temps résiste en étant un « Cavemanman ». Pour nommer ce travail j'ai inventé ce mot, « cavemanman ». Ce directeur du musée d'art

Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

à Kaboul – héroïque et inventif –, qui a fait peindre des fleurs sur les tableaux de sa collection représentant des êtres vivants, afin de les protéger de la destruction par les talibans, pourrait aussi être un Cavemanman.

M. S. : Qu'est-ce qui se passe quand vous devez transporter *Cavemanman* et l'exposer ailleurs?

T. H. : *Cavemanman* n'est pas un travail *in situ*. Si les conditions spatiales sont réunies, cette œuvre peut être montrée de nouveau, partout. Les éléments de *Cavemanman* peuvent facilement voyager, mais il faut à chaque fois reconstruire la grotte. Ainsi, quelques années après sa première exposition en 2002 à la Gladstone Gallery à New York, *Cavemanman* a été exposée en 2006 au Walker Art Center de Minneapolis, puis en 2008 à Carnegie International à Pittsburg, en 2009 à la Hayward Gallery à Londres, et en 2011 au Musée Guggenheim de Bilbao. Chaque fois la structure est reconstruite à l'identique : adaptée à la configuration de l'espace mais composées des mêmes éléments et, pour ce qui est des dimensions de la grotte avec ses cavités, possédant les mêmes mesures. *Cavemanman* est, et restera toujours une seule et même œuvre.

M. S. : Revenons un peu à la question de l'historicité. Vous n'êtes certes pas « catacombiste », comme vous dites, mais les images que vous me montrez et qu'il vous arrive aussi d'exposer dans vos espaces de cavernes, sont inquiétantes.

T. H. : Je ne suis pas un fétichiste des catacombes, je m'intéresse davantage aux grottes, aux cavernes, aux trous d'aujourd'hui. Les images aux murs dans *Cavemanman* ou dans *Lascaux III* proviennent de l'actualité. Je vis et nous vivons dans un monde complexe, violent, de plus en plus violent, mais je vis et nous vivons aussi dans un monde magnifique et surprenant de beauté. Je vis et nous vivons dans un monde chaotique, un monde inquiétant, incertain et dans lequel le danger est permanent. Ce constat fait partie de notre monde, de notre seul et unique monde. Je cherche à préciser le chaos, je veux rester debout dans ce chaos et je veux y travailler. Je veux essayer de travailler à une forme en devenir, en tendant vers une forme précise et claire, non pour m'en sortir, non pour retrouver le calme, la paix ou l'ordre, mais pour trouver des moments de clarté et de précision. C'est au milieu du chaos et entouré par la destruction que l'on doit tenter de poser une lumière nouvelle sur les choses ou de les mettre en forme de manière nouvelle afin de pouvoir les regarder différemment, afin de les changer.

M. S. : L'abri est dangereux, vous l'avez dit. Ce qui signifie aussi que votre caverne du XXIe siècle n'est pas tout à fait étrangère à votre travail dans l'espace public.

T. H. : *Cavemanman* est un travail différent des autres, mais il est différent comme tous le sont, ou tendent à l'être. Avec chaque œuvre je veux, j'essaie de faire un travail différent. *Cavemanman* est une forme, une forme en rapport avec le temps dans lequel je vis – dans le XXIe siècle –, une forme en rapport avec le monde qui m'entoure et une forme en rapport avec la réalité qui est la mienne. Dans mon travail en général, et donc avec *Cavemanman*, je veux me poser cette question : Quelle est ma position? Comment puis-je donner forme à ma position? Et comment cette forme peut-elle créer une vérité au-delà des habitudes culturelles, politiques et esthétiques?

Aubervilliers, jeudi 18 février 2016

Thomas Hirschhorn, né en 1957 à Berne, vit et travaille à Paris. Son œuvre a été présentée dans de nombreux musées, galeries et expositions, et a reçu de multiples prix, dont le Prix Meret Oppenheim en 2018. *What I can learn from you. What you can learn from me (Critical Workshop)*, dernière déclinaison de son projet *Presence and Production*, après *Bijlmer Spinoza Festival* (Amsterdam, 2009), le *Gramsci Monument* (New York, Bronx, 2013), *Flamme éternelle* (Paris, Palais de Tokyo, 2014), *Sperr* (Wiesbaden Biennale 2016), a pris place au Remai Modern (Saskatoon) en 2018. En 2019, sera ouverte la *Robert Walser-Sculpture* devant la gare de Bienne (Suisse), du 15 juin au 8 septembre. En 2015, ont paru, aux éditions Macula, une sélection de ses écrits : *Une volonté de faire, Thomas Hirschhorn*, et, en coédition Dia et Koenig Books, *Gramsci Monument*.

Maria Stravinaki
« *Entretien avec Thomas Hirschhorn* »,
Les Cahiers du Musée National d'art moderne, Spring, 2019.

LE COURRIER
L'essentiel, autrement.

UN WALSER, S'IL VOUS PLAÎT

A Bienne, la «Robert Walser-Sculpture» de Thomas Hirschhorn est l'un des points culminants de l'été culturel helvétique. Elle souligne la dimension profondément «anthropocène» du travail de l'artiste contemporain

Chaque jour à Bienne, une pièce de théâtre fait vibrer la «Robert Walser-Sculpture». TTH

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

Anthropocène (I) ▸ «No problemo – je suis toujours là de 10h à 22h (jusqu'au 8.9.2019). A bientôt, Thomas.» Par ces mots tapés en majuscules dans la ligne «sujet» d'un courriel, l'artiste Thomas Hirschhorn répondait à notre proposition de venir passer une journée à Bienne dans sa gigantesque «Robert Walser-Sculpture». Un mastodonte tout en palettes, parois de bois aggloméré, sagex, grandes banderoles et ruban adhésif, construit devant la gare de la ville bilingue et qui tient lieu d'Exposition suisse de sculpture. Pour la 13e édition de cette manifestation organisée à intervalles irréguliers depuis 1954, plutôt que de conseller la cité de différentes pièces, la curatrice Kathleen Bühler a proposé de n'inviter qu'un seul artiste, habitué à faire les choses en grand.

Lui et son œuvre inaugurent la série d'été du *Courrier* sur l'«Anthropocène». Pas tant parce que l'art d'Hirschhorn reflète ses inquiétudes pour le climat, mais parce l'artiste né en 1957 à Berne, qui a grandi à Davos, incarne à divers niveaux cette ère géologique directement influencée par l'humain. D'abord par des propositions plastiques composées de matières pauvres ou récupérées, qui évoquent le bidonville ou le Far West pour visibiliser l'obsession consumériste, principal horizon du capitalisme triomphant. Mais aussi par les nombreux débats que l'artiste orchestre au fil de ses hommages à des penseurs, philosophes, artistes ou écrivains. Car au cœur des discussions se trouve l'humain, et donc par la force des choses sa condition au présent.

C'est également le cas à Bienne, où les textes et la pensée de Robert Walser sont le combustible de la sculpture et des nombreux protagonistes qui l'habitent, au fil de rencontres, discussions et conférences à vivre chaque jour. Plongée d'une journée dans l'étonnant monument temporaire qui célèbre l'écrivain biennois, pour tenter de saisir toutes les nuances d'une proposition parfaitement hors du commun.

10h

En sortant de la gare de Bienne, à moins de choisir l'issue «lac», impossible de rater la «Robert Walser-Sculpture»: pour rejoindre les rues du centre, il faut obligatoirement passer sous l'un de ses deux ponts et lire la grande banderole «Robert Walser For Ever». Né à Bienne en 1878, l'écrivain alémanique était revenu temporairement au pied du Jura en 1913, à la recherche de sérénité après des années à Berlin. Adepte d'une superficialité feinte, multipliant les descriptions aussi fines que précises de non-événements du quotidien, il était admiré de pairs comme Kafka, Zweig ou

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

Musil. Mais la très grande majorité des Suisses ne connaît pas ses romans – *Les Enfants Tanner* (1907), par exemple, ou *L'Homme à tout faire* (1908) –, le recueil de nouvelles *La Promenade* (1917), voire son *Brigand* (1925) publié à titre posthume en 1972. Tout au plus d'aucuns ont-ils entendu parler de sa mort: interné de force dans la clinique psychiatrique d'Herisau, l'écrivain s'est endormi dans la neige le jour de Noël 1956, épuisé par une promenade qu'il a voulue trop longue.

10h15

Sorte de château fort, la sculpture est principalement accessible par deux rampes. Il fait beau et chaud, en ce vendredi 5 juillet, avec une petite brise qui fait tressaillir les nombreux parasols ponctuant les lieux. «Ah vous êtes là? J'ai pas trop de temps en ce moment, mais on peut parler plus tard... Commencez par discuter avec les autres.» Le visage rouge soleil, habillé d'une chemise blanche aux poches débordantes – gros téléphone, paperasse –, Thomas Hirschhorn tournoie dans sa création.

Une vingtaine de visiteurs est déjà sur place et l'artiste inscrit le programme du jour sur un *flipchart* au cœur du Forum. Un énergique quinquagénaire l'interpelle en *schwiizertüütsch*: «Je suis venu exprès d'Andermatt pour vous voir!» «Andermatt? J'y ai fait mon école de recrue!»

10h30

Sur les murs extérieurs de la sculpture, de grands et insistants panneaux fléchés indiquent l'emplacement des taxis. Ils rappellent que le monument est né dans la douleur, pour cause d'opposition des chauffeurs mais aussi des cyclistes – la sculpture empiète sur leurs habituelles places de stationnement. Egalement sous le feu de plaintes de riverains, Thomas Hirschhorn a dû repousser d'une année la construction de son œuvre, prévue l'an dernier. Pour ne rien arranger, deux membres du conseil de la fondation organisatrice ont démissionné au printemps, en raisons de divergences avec l'artiste.

Mais peu importe: contrairement à Robert Walser, le Parisien d'adoption – Thomas Hirschhorn vit dans la capitale française depuis 1984, avec un atelier à Aubervilliers – n'est pas revenu en Suisse pour y trouver la tranquillité. «Je voulais construire, avec des Biennoises et des Biennois, un projet difficile, compliqué et complexe, explique-t-il durant l'après-midi. Les gens d'ici sont tous les jours plus nombreux à venir, et surtout à *revenir*!»

Tout au long du processus, les comptes-rendus de la presse locale étaient plutôt malveillants, regrette Thomas Hirsch-

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

horn. «Pas par rapport au projet lui-même, mais concernant ma personne, en tant qu'artiste – j'ai donc arrêté de les lire.» Il invite le public à se rendre compte sur place «plutôt que de répéter des choses entendues». Fin 2004 au Centre culturel suisse de Paris, sa fameuse exposition «Swiss Swiss Democracy» avait elle aussi le format d'un espace de discussion. Et nombre de voix critiques n'avaient pas pris la peine de se rendre à Paris.

10h45

«Comme membre du Conseil de la Ville, j'avais participé aux débats sur la sculpture, qui étaient nombreux», se souvient Mamadou, élu en ville de Bienne, qui collabore au bar du monument – il nous sert une eau minérale (de la Valser, évidemment). «Avec Thomas, il y a une grande générosité – du cœur, de la tête, des idées. Il écoute, n'impose pas les choses, pose des questions. Et vous le voyez toujours à l'œuvre.»

Mamadou évoque aussi l'altruisme du modèle Hirschhorn, qui consiste à donner du travail aux jeunes et à celles et ceux qui n'en ont pas, qui sont en rupture, voire qui n'ont pas la bonne couleur de peau. D'ailleurs, sur 1,6 million de francs budgétés pour la sculpture – dont il manque encore quelque 240 000 francs –, plus de 700 000 concernent les salaires des collaborateurs. Dont seulement 30 000 francs iront à Thomas Hirschhorn, un honoraire qui couvre l'entier de son engagement depuis 2016.

11h

A côté du bar, Christian est le responsable des outils, rangés dans un container. Une *Werkstatt* indispensable, dans une structure comme celle-ci, où les retouches sont quotidiennes. L'endroit est ouvert à tous les résidents de la construction, mais également aux visiteurs, «qui peuvent s'approprier la sculpture. Un peintre de paysages a par exemple réalisé plusieurs œuvres ici», accrochées dans le Forum. Et un visiteur s'en prend aujourd'hui à un grand bloc de sagex, sous le regard indulgent de Thomas Hirschhorn.

11h30

Chaque espace à son nom. Dans «Lady Xena», une retraitée au regard mélancolique évoque son passé X: «J'étais une domina!» Posés dans une vitrine, ses instruments sadomaso en imposent, entre godemichés géants, fouet, plugs anaux ou masques, à côté de photos la montrant en action, à une autre époque. Elle fait partie de la sculpture «car Robert Walser était un *devot*, un soumis. Il avait des problèmes avec les femmes, voyez-vous», explique

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

celle qui se faisait aussi appeler Frau Dr. Prof. Der Schlappen Schwänze, grande guérisseuse des «queues molles».

12h15

La «Robert Walser-Sculpture» est si grande qu'on est par définition sans cesse en train de rater quelque chose. Par exemple son vernissage répété quotidiennement, dans le box de Local Int, espace d'art indépendant de Bienne tenu par Chri Frautschi. L'absence d'un programme prédéterminé fait partie du concept de la sculpture, ••• ••• pour encourager les visites intempestives. La jeune trentenaire Simone, par exemple, en est à son quatrième passage. «La première fois, je suis venue une heure et demie, puis j'ai fait des visites plus courtes, en attendant le bus juste à côté.»

Mitoyen de Local Int, l'espace «Dandelion» est tenu par Delphine, Charles et Yves, en alternance avec quelques acolytes – ils forment un collectif qui porte le nom du lieu. Etudiants du master TRANS de la Haute Ecole d'art et de design de Genève, ils organisent des promenades, ensuite inscrites sur une grande carte au sol. «Là nous ne sommes qu'au début du processus, mais nous allons nous infiltrer partout, comme de la mauvaise herbe», sourit Delphine. L'idée est d'associer les enfants, qui deviendraient coauteurs d'une recherche plus vaste sur la pratique artistique collective et l'éducation.

De l'autre côté d'un premier pont, les étonnantes vidéos du projet *Le Monde à Bienne* donnent la parole à des migrants – ils sont invités à raconter les raisons de leur venue à Bienne. Réalisé par Enrique Munoz Garcia, par ailleurs photographe officiel de la sculpture, le film aligne les déclarations d'amour à cette ville de 56 000 âmes, connue pour son multiculturalisme.

En face, le bureau de Travail de rue, d'habitude installé en ville, a pris ses quartiers d'été dans la sculpture. Soutenue par les églises, la structure associative propose de l'aide aux démunis, avec habits de seconde main, ordinateurs connectés, imprimante, téléphone et grosse machine à café. «Certains habitués de l'autre bureau n'osent pas forcément venir ici, admet Benjamin. Mais en revanche, nous atteignons d'autres personnes et les discussions sont passionnantes.»

13h15

Un brin affamé, on retraverse le pont pour rejoindre la Cantina. Spécialités de la Corne de l'Afrique, les plats au menu s'avèrent aussi succulents que bon marchés. La nourriture n'est pas préparée sur place, car l'espace n'est pas aux normes. «J'ai dis à Thomas: attention, on n'est pas à Paris ici!» s'amuse Mamadou.

On s'asseye avec Manfred, concierge tatoué du centre autonome de Bienne, la cinquantaine. C'est un habitué, il vient presque tous les jours, et a lu son premier livre de Robert Walser «il y a deux ans, en entendant parler du projet de Thomas Hirschhorn». Il n'est pas du genre à visiter les musées mais s'est tout de suite senti à l'aise ici. L'endroit est adapté aux personnes intimidées par les institutions et leurs codes, dit-il.

Une table plus loin, de jeunes collaborateurs et visiteurs rapent sur les improvisation de Christian à la guitare. «Tout ce qu'on n'a pas donné c'est pardonné / L'essentiel c'est regarder vers le ciel...»

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

14h

On rejoint Thomas Hirschhorn et Christian à la table d'à côté – ils terminent une conversations sur leurs tout premiers échanges, il y a quelques semaines. «Je t'avais dit que tu faisais de la merde, c'est vrai, mais de haut niveau», tient à souligner Christian, ce qui provoque l'hilarité de l'artiste. Un quinquagénaire du nom d'Andrea nous rejoint avec son amie hispanophone. Pour le présenter, l'artiste évoque leur rencontre. «Alors qu'on installait les palettes, il m'avait dit à travers le grillage que 'Robert Walser, c'est pas bon!'» Andrea s'étrangle d'une indignation surjouée: «Mais c'est pas vrai, j'ai juste dit que Friedrich Glauser était meilleur!» Se tournant vers sa compagne, il résume ensuite à sa manière l'essence du travail d'Hirschhorn: «No hace nada, pero cobra», il ne fait rien mais se fait payer. «Certains Suisse sont un peu obsédés par l'argent», sourit l'artiste une fois Andrea reparti.

Au tour de Malick de nous rejoindre, quelques bières au compteur. Venu du Sénégal, établi à Bienne dès ses 10 ans, il est connu de toute la ville, en particulier parce qu'il squatte volontiers la place de la gare. Normal donc qu'il ait fait sienne la sculpture, qui occupe son territoire. «Voilà papa, j'ai fait ça», dit-il à Hirschhorn un sourire en coin – il lui donne une série de peintures réalisées sur feuilles A4, que l'artiste range soigneusement dans un classeur déjà bien garni. «Ça fait quelques semaines que je m'y suis mis, c'est venu comme ça», raconte Malick, un vieux casque de pompier vissé sur la tête.

15h15

On traverse enfin le second pont, qui mène à la partie la plus orientale de la sculpture – pas étonnant qu'on y trouve un cours d'arabe. Mais également un espace baby-sitting, un Studio TV – «nous interviewons les conférenciers et spécialistes qui viennent parler de l'écrivain», explique Jérôme – et le *Journal Robert Walser*, quotidien produit sur place par Julien. «La seule consigne de Thomas était que le média parle de Robert Walser et de la sculpture, explique le journaliste. On travaille de manière très spontanée, au jour le jour.»

Et le public aime, voire collectionne. «On tire à 130-150 exemplaires et ils partent tous», parfois dès le début de l'après-midi, ce qui donne une idée du nombre minimum de visiteurs. «J'ai une petite archive personnelle, que je cache», glisse Julien. Le numéro du lendemain est déjà prêt, entièrement rédigé en esperanto par Pazival, aussi appelé Monsieur le Vert – sa couleur de prédilection, qui contraste avec sa barbe blanche. Comme ses voisins arabophones, il donne des cours, par exemple à Thomas Hirschhorn. «Il est très dispersé, mais il m'a promis d'apprendre une vingtaine de phrases par cœur», raconte Parzifal. Des extraits de «Roberto Valsero»?

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

16h10

On attrape enfin Thomas Hirschhorn (lire interview ci-dessous), sur les gradins du Forum, alors que Malick philosophe au micro, non sans un talent naturel assez bluffant. On s'entretient ensuite avec la curatrice Kathleen Bühler. Au même titre que l'artiste, celle qui est commissaire d'exposition au Kunstmuseum de Berne a choisi de passer les 86 jours de l'événement sur place. «C'est la meilleure décision que je pouvais prendre, c'est un cadeau que je me fais à moi-même. J'avais envie d'expérimenter un projet de ce genre, aussi pour découvrir si Thomas arrive véritablement à réaliser ses objectifs», sourit-elle.

Elle mentionne la première conférence sur place de l'historienne biennoise Margrit Wick, mi-juin, qui a présenté l'histoire de l'Exposition suisse de sculpture. «Elle a rappelé que des polémiques ont secoué chaque édition, ce qui m'a passablement calmée (*rires*). Ça fait donc partie du jeu. C'est d'autant plus étonnant quand on pense aux sculptures formalistes montrées durant les premières éditions, avec des commentaires identiques à ceux d'aujourd'hui: 'Ce n'est pas beau, ce n'est pas de l'art, ça coûte trop cher et ça ne sert à rien'...»

A une époque où les curateurs-trices ont des velléités d'omnipotence, collaborer avec un artiste comme Hirschhorn oblige à une certaine humilité. «J'ai aussi récemment travaillé sur l'exposition de Miriam Cahn au Kunstmuseum de Berne. Les deux sont des artistes très indépendants et organisés: être curatrice de leur exposition implique donc pour moi d'être une sorte de partenaire dans le processus, tout en étant prête à travailler également comme une assistante.»

couleur havane, l'une des marques de fabrique de Thomas Hirschhorn. Une bonne manière pour imperméabiliser le sofa, qui a résisté à la gigantesque tempête du week-end d'ouverture.

18h

Le chercheur Chris Walt prend place devant le micro du Forum. Il décortique avec force détails la manière dont l'écrivain procédait pour rédiger ses textes. Au deuxième rang, Thomas Hirschhorn pose la première question, en fin de conférence, autour des fameux «micrographes» de Robert Walser – des manuscrits écrits très petits, desquels l'écrivain extrayait ensuite les textes à publier. «Je me méfie de la mythologie qui sous-entend que Walser écrivait de cette manière car il voulait se 'faire petit', observe Chris Walt. Quand on produit autant que lui, on ne se fait pas petit!»

20h

Après Chris Walt, l'historienne biennoise Margrit Wick évoque la destinée d'un grand hôtel local. Et conclut par un joyeux «Bis Morn, schöne Abig!», avant que l'écrivain et paysan Jean-Pierre Rochat ne vienne lire ses écrits. On s'attable avec Ann Cotten, jeune écrivaine autrichienne d'origine étasunienne, en résidence jusqu'à fin juillet, qui explique trouver la manière de travailler de Thomas Hirschhorn «vraiment inspirante: il est à la fois patient et impatient». Plein de personnes différentes cohabitent ici, note-t-elle, «qui ont toutes un intérêt très vif pour la pensée», installées dans «une ambiance un peu Wild West. Je me réveille le plus tôt possible, pour avoir une vie en dehors de la sculpture. Ensuite, je viens ici et j'essaie de travailler.»

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

Elle considère cette résidence comme une «bonne opportunité» pour comprendre son propre travail. «Robert Walser oblige à se poser la question du destinataire: pour qui sont ses textes? La sculpture permet de trouver des réponses ensemble. Cette période restera pour moi un moment charnière.»

«Travailler avec Hirschhorn est inspirant: il est à la fois patient et impatient» **Ann Cotten**

21h

L'heure du «Walser Theater» est enfin arrivée. Ecrit par Marcus Steinweg, philosophe et ami fidèle d'Hirschhorn, le texte est composé d'affirmations que déclament les protagonistes, sans trame narrative. «Une affirmation est incertaine, et de ce fait ni correcte, ni fausse», écrit Steinweg dans son introduction. La distribution change continuellement et comprend ce soir des piliers de la sculpture comme Bridel ou Christian. «Il faut savoir que la pensée ne peut être qu'amoureuse.» «Les erreurs naissent d'un manque d'imagination.» «Son silence ressemble au cri de la contingence.» Et le tout de se terminer par un avertissement: «Vous auriez dû le savoir plus tôt, c'était un fait connu!»

22h

Aux entrées de la sculpture, des panneaux indiquent que les lieux sont désormais fermés mais qu'ils rouvriront le lendemain à 10h. Au bar, autour de bières un peu tièdes, plusieurs des comédiens débriefent. Oui, Thomas a aimé, et Kathleen aussi, ouf. «Bridel, fais attention, tu parles trop fort dans le micro», remarque Vera. Le jeune homme acquiesce.

Ce soir, Thomas Hirschhorn a quitté les lieux en toute discrétion. «Il part toujours à 22h, normalement en saluant tout le monde», remarque Christian. Un effacement très walserien, serions-nous tentés de dire. **I**

La «Robert Walser-Sculpture» est à visiter jusqu'au 8 septembre, ts les jours de 10h à 22h, www.robertwalser-sculpture.com

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

Elle considère cette résidence comme une «bonne opportunité» pour comprendre son propre travail. «Robert Walser oblige à se poser la question du destinataire: pour qui sont ses textes? La sculpture permet de trouver des réponses ensemble. Cette période restera pour moi un moment charnière.»

«Travailler avec Hirschhorn est inspirant: il est à la fois patient et impatient» **Ann Cotten**

21h

L'heure du «Walser Theater» est enfin arrivée. Ecrit par Marcus Steinweg, philosophe et ami fidèle d'Hirschhorn, le texte est composé d'affirmations que déclament les protagonistes, sans trame narrative. «Une affirmation est incertaine, et de ce fait ni correcte, ni fausse», écrit Steinweg dans son introduction. La distribution change continuellement et comprend ce soir des piliers de la sculpture comme Bridel ou Christian. «Il faut savoir que la pensée ne peut être qu'amoureuse.» «Les erreurs naissent d'un manque d'imagination.» «Son silence ressemble au cri de la contingence.» Et le tout de se terminer par un avertissement: «Vous auriez dû le savoir plus tôt, c'était un fait connu!»

22h

Aux entrées de la sculpture, des panneaux indiquent que les lieux sont désormais fermés mais qu'ils rouvriront le lendemain à 10h. Au bar, autour de bières un peu tièdes, plusieurs des comédiens débriefent. Oui, Thomas a aimé, et Kathleen aussi, ouf. «Bridel, fais attention, tu parles trop fort dans le micro», remarque Vera. Le jeune homme acquiesce.

Ce soir, Thomas Hirschhorn a quitté les lieux en toute discrétion. «Il part toujours à 22h, normalement en saluant tout le monde», remarque Christian. Un effacement très walserien, serions-nous tentés de dire. **I**

La «Robert Walser-Sculpture» est à visiter jusqu'au 8 septembre, ts les jours de 10h à 22h, www.robertwalser-sculpture.com

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

«Robert Walser peut inspirer les jeunes»

En quoi Robert Walser est-il d'actualité?
Thomas Hirschhorn: Il pose la question du succès, de l'échec, du pouvoir, de l'influence hors du temps. Il est exemplaire dans le sens où il a tout misé sur ces thématiques. Il sous-entendait la possibilité de vivre hors compétition, en quelque sorte, cela fait sens aujourd'hui. Et c'est aussi quelqu'un qui peut inspirer les jeunes, par son attitude radicale, son engagement pour l'écriture et le fait d'être prêt à en payer le prix.

Le public connaît-il Robert Walser?
Certains connaissaient son nom, aussi parce qu'une place le porte. Mais de nombreux visiteurs m'ont dit que c'est la sculpture qui leur a donné envie de s'intéresser à l'écrivain. Il mériterait amplement de figurer parmi les auteurs obligatoires à l'école.

Avec son côté foisonnant, votre sculpture n'est pas sans évoquer les «microgrammes» de Walser.
Cette œuvre inclut diverses possibilités de se confronter à Robert Walser, qu'elles soient superficielles – avec par exemple une simple citation, qu'on peut voir de la rue – ou plus profondes, par la conférence d'un-e spécialiste. C'est un grand plan, dans lequel on trouve son propre chemin, sans avoir de but précis – c'est pour cela que nous n'avons pas de médiation, tout le monde peut parler. Malick, par exemple, est tout le temps là, a des choses à dire et aime être en contact avec le microphone, et donc automatiquement, il a aussi la parole.

Votre travail, d'une certaine manière, exprime parfaitement l'anthropocène, mais sans le thématiser.
Le climat me préoccupe comme tout le monde, mais en tant qu'artiste, j'espère encore pouvoir trouver mes propres thématiques et questionnements, qui ne me sont pas dictées par l'actualité ou les crises du moment. Je travaille dans le champ de forces de l'amour, de la philosophie, de la politique et de l'esthétique et j'y suis fidèle. D'autres artistes s'intéressent au genre ou à la nature, pourquoi pas.

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

Vous évoquez le genre: les penseurs qui vous inspirent sont plutôt masculins, comme en témoignent vos hommages à Spinoza, Gramsci, Nietzsche, Foucault…
Ici, il y a aussi un autel-hommage à Simone Weil, vous ne l'avez pas vu? Ce n'est pas pour être politiquement correct mais parce que je la trouve formidable. J'ai aussi fait une «Hannah Arendt Map», des kiosques Meret Oppenheim et Ljobov Popova, un Ingeborg Bachmann Altar… **PROPOS RECUEILLIS PAR SSG**

Construite sur la place de la gare, la sculpture de Thomas Hirschhorn (chemise blanche et lunettes) inclut un Forum. ENRIQUE MUNOZ GARCIA

Samuel Schellenberg
«Un Walser s'il vous plait."
Le courrier, 12 Juillet 2019
https://lecourrier.ch/2019/07/11/un-walser-sil-vous-plait/

Le Musée Jenisch de Vevey montre et publie l'une des "Maps" de Thomas Hirschhorn

ETIENNE DUMONT

Le trublion de la scène artistique suisse a vu l'une de ses pièces acquises par l'institution vaudoise. Celle-ci publie du coup un livre où les auteurs ont phosphoré très fort.

#art contemporain #vevey

"Le Musée Jenisch de Vevey montre et publie l'une des "Maps" de Thomas Hirshhorn"
Etienne Dumont - Bilan 13 Février 2019
https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/le-musee-jenisch-de-vevey-montre-et-publie-lune-des-maps-de-thomas-hirschhorn

La "Map of Headlessness" acquise par Vevey.

Crédits: Thomas Hirschhorn, Musée Jenisch, Vevey 2019

La grande salle ordinairement réservée à Oskar Kokoschka au Musée Jenisch de Vevey ressemble aujourd'hui à une classe. Le peintre autrichien étant allé se faire voir au Kunsthaus de Zurich, qui lui offre une rétrospective jusqu'au 10 mars, Thomas Hirschhorn a pris sa place. Oh, une place réduite! L'une de ses «Maps» occupe le mur face à l'entrée. Il y a devant elle un banc, histoire que les visiteurs se sentent davantage ramenés à leurs jeunes années. L'œuvre a en effet tout du tableau noir des écoles d'antan. Il y a là plein de flèches et de mots rageusement entourés d'un cercle. L'artiste alémanique aime bien faire la leçon à ses spectateurs.

Vous connaissez bien sûr Hirschhorn. L'homme fait peut-être moins parler de lui aujourd'hui, ce qui doit sans doute le navrer. Mais il existe. A 61 ans, le Bernois appartient encore aux trublions de la scène artistique. Il s'est toujours voulu engagé politiquement, le contenu de ses réalisations l'emportant nettement sur leur apparence. On sait que ses sculptures précaires (bienvenue aux restaurateurs des années 2020!) sont faites d'amoncellement de feuilles collées, avec un peu de matériau trouvé au milieu de tout ça. Il fallait voir les gens de métier recoller les morceaux à la Biennale de Venise, lorsque Thomas y exposait en 2011 au pavillon suisse son «Crystal of Resistance». Les scotchs se décollaient à qui mieux mieux sous le soleil italien. Une vraie performance, non prévue au programme. Plutôt divertissante, par ailleurs.

"Le Musée Jenisch de Vevey montre et publie l'une des "Maps" de Thomas Hirshhorn"
Etienne Dumont - Bilan 13 Février 2019
https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/le-musee-jenisch-de-vevey-montre-et-publie-lune-des-maps-de-thomas-hirschhorn

Polémique au Centre suisse de Paris

En 2011, Hirschhorn avait donc repris du service national. Vous vous souvenez peut-être du tintouin déclenché quelques années plus tôt par son «Swiss Swiss Democraty» au Centre culturel suisse de Paris, qui a du coup fait pour une fois le plein. L'œuvre avait coûté à Pro Helvetia une partie de ses subventions. Le monde politique s'était irrité des attaques de celui qui avait dit, en 2004, ne plus vouloir exposer. Du moins pas tant que Christoph Blocher siégerait au Conseil fédéral, comme si c'était Hitler. Il faut dire à la décharge de nos élus qu'il est toujours désagréable de voir cracher dans la soupe un homme comme Hirschhorn, même s'il fait partie des contestataires officiels. On connaît la chanson. Une sébile dans un main. Un cocktail Molotov dans l'autre (1). Jusqu'à quel point la contre-culture doit-elle se voir subventionnée? Avec la contre-partie que cela suppose. Jusqu'à quel point les protestataires peuvent-ils se laisser ainsi acheter?

Rien de tout cela à Vevey, dont la Municipalité affiche depuis des mois un avis de tempête. Il n'y aura bientôt plus personne à la barre dans ce qui devient le feuilleton vaudois par (absence d')excellence. Il s'agit cette fois d'une pièce au contenu plutôt intellectuel. Hirschhorn, qui se pique de pensées élevées, s'associe du reste volontiers à Marcus Steinweg. Le philosophe lui sert de caution. Il a ainsi existé au fil des années treize «Maps», dédiées à de grosses pointures admirées par le duo. Elles ont honoré Hannah Arendt, Michel Foucault, Spinoza ou Nietzsche. Le Musée Jenisch a acheté l'une de ces pièces en 2015, quand Julie Enckell Julliard restait encore directrice. Il s'agit de la «Map of Headlessness» de 2011. L'actuelle présentation vise à la faire connaître au public de l'institution. Un public que cette dernière assure plutôt réceptif, même si la chose peut apparaître aussi rebutante sur le plan plastique que spirituel.

"Le Musée Jenisch de Vevey montre et publie l'une des "Maps" de Thomas Hirshhorn"
Etienne Dumont - Bilan 13 Février 2019
https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/le-musee-jenisch-de-vevey-montre-et-publie-lune-des-maps-de-thomas-hirschhorn

Dialogue au sommet

Il fallait un guide. Le musée n'a pas hésité à publier un livre. Oblong. Lourd. Et bilingue, je vous prie! Le lecteur peut ainsi tout savoir en français et en anglais. Marcus Steinweg s'est fendu du texte final, qui m'a un peu passé au-dessus de la tête, après que l'ouvrage m'est tombé des mains. Julie Enckell Julliard, qui se trouve aujourd'hui à la HEAD genevoise, propose pour sa part un entretien avec l'artiste. Pas besoin de titiller Hirschhorn. L'homme fonctionne en auto-allumage. «Mes Maps sont un engagement pour l'Universalité, pour la Justice, pour l'Egalité. Je veux, avec mon travail, toucher l'Histoire au-delà du fait historique.» Mazette! Notez que son interlocutrice, qui tutoie Thomas gros comme le bras, ce qui met paradoxalement le lecteur hors-jeu, ne se montre pas en reste. «Gilles Deleuze trace une opposition entre le strié et le lisse (...) L'espace lisse serait un espace patchwork, nomade, sans limites, à l'image de tes Maps.»

L'ennui, c'est que l'extraordinaire prétention de l'entreprise se voit contredite par la modestie du résultat, du moins sur le plan esthétique Vous me direz que ce n'est pas le propos. Il s'agit d'agiter des âmes et es consciences. N'empêche que tout ça pour ça donne une fâcheuse impression de la création contemporaine, déconnectée d'une large frange de public. Tout ne tient que par le verbiage et Julie Enckell Julliard se montre virtuose en la matière dans son second texte, avec ce qu'il faut de «name dropping» pour paraître érudite. Nietzsche, Derrida et bien sûr Marcus Steinweg se retrouvent dans la même page, ce qui fait riche. Tout cela pour vanter ce qui serait finalement une improvisation de l'artiste. «Se déprendre du mental, agir headlessness ou faire appel à la Kopflosigkeit, c'est éviter de réfléchir, laisser libre cours à l'action.» Ben voyons!

(1) *La formule est de Maurice Druon, alors ministre français de la Culture, en 1973.*

"Le Musée Jenisch de Vevey montre et publie l'une des "Maps" de Thomas Hirshhorn"
Etienne Dumont - Bilan 13 Février 2019
https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/le-musee-jenisch-de-vevey-montre-et-publie-lune-des-maps-de-thomas-hirschhorn

L'empathie sans lendemain de l'œuvre participative

par Francis Baptiste Haselden

«Je veux faire un travail qui implique l'autre, qui lui permette d'être actif à son tour» déclare Thomas Hirschhorn[1]. L'art participatif qui émergea à la fin du XXe siècle est une sonde qui avance vers l'altérité, qui la comprend et qui, peut-être, la dévore. La vocation empathique d'un art social se loge au cœur d'une pratique qui abat la division artiste / œuvre / récepteur grâce à la participation des visiteurs: tout le monde est à l'écoute de tout le monde et chacun a son mot à dire. À quoi penses-tu? demande l'art collaboratif. Mais les limites d'une telle entreprise commencent à se faire sentir: l'art participatif a-t-il une seule fois entendu la réponse à la question qu'il vient de poser aux participants supposément actifs de l'œuvre?

En 2013, le *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn fut installé dans le Bronx à New York dans une cour de l'ensemble d'habitations à loyer modéré dénommé Forest Houses: le manque d'investissement étatique, l'insalubrité des lieux, le chômage rampant, la délinquance et la faible scolarisation encerclèrent l'œuvre qui trôna pendant trois mois dans un parc à l'abandon, irradiant l'espoir d'une démocratie artistique et politique à venir, espoir vite dissipé lors du démantèlement du travail. Et pourtant la coopération avec les habitants constitua le centre névralgique du projet de l'artiste: subventionné par la Dia Art Foundation, le monument dédié au révolutionnaire marxiste Antonio Gramsci fut construit par les résidents du quartier, payés durant l'été pour s'occuper des lieux et animer l'installation. La collaboration intense entre l'artiste et les résidents se traduisit par la mise à disposition de services partagés: la construction faite de bois et de scotch fut mise en fête par un bar, une cabine de DJ, une salle internet qui permit aux plus jeunes d'accéder à la toile alors que la plupart des foyers du quartier n'avaient pas de connexion. Le *Gramsci Monument Newspaper* fut publié quotidiennement et, à un rythme régulier, des conférences sur Gramsci ou sur l'art furent organisées, auxquelles assista, comme on pouvait s'y attendre, l'intelligentsia blanche de Manhattan.

La volonté de Hirschhorn est d'«engager un dialogue avec l'autre sans le neutraliser[2]». Et, en effet, le bruit du dialogue se fit bien entendre: le grand autre qu'est le ségrégé entra dans l'art non par la représentation mais en se présentant lui-même, ce qui rendit le travail éminemment empathique. La force de l'œuvre fut de faire partager des expériences différentes et de multiplier les rencontres auparavant impossibles en raison de l'hermétisme économique, culturel et racial du milieu de l'art contemporain. Plus précisément, le fait de développer un dialogue fut empathique dans la mesure où il ne s'agissait pas du partage de la même expérience, mais d'une découverte de l'Autre. À la différence de la contagion émotionnelle, c'est-à-dire de la diffusion dans un groupe d'une même émotion, l'empathie consiste en la mise en présence d'une émotion qui n'est pas la sienne. Elle s'oppose en ce sens à la neutralisation d'autrui qui prend la forme d'une émotion imposée de l'extérieur. Ainsi, dans le cas d'une neutralisation émotionnelle, je ne peux comprendre autrui que par analogie avec mes propres sentiments, ce qui, par conséquent, étouffe la singularité de ce qu'autrui ressent. Une œuvre non-empathique dit ce qu'il faut penser, ce qu'il faut vivre; elle est similaire à un mode d'emploi qui somme le lecteur de se conformer aux démarches nécessaires au bon fonctionnement de la machine conçue d'avance par l'artiste. Or Hirschhorn, soucieux de ne pas consolider le solipsisme du milieu artistique dominant, se pose une question décisive: «Est-ce que je travaille pour une audience non exclusive[3]?» Inclure, ce n'est pas homogénéiser; il s'agit d'affirmer l'égalité d'intelligence des participants et, chemin faisant, d'arracher le voile ésotérique de l'art contemporain. Car, conformément à la thèse centrale du révolutionnaire italien brandie à son tour par l'artiste suisse, «tous les hommes sont des intellectuels[4]». La politique égalitariste est fondée sur une empathie grâce à laquelle la singularité d'autrui — son irréductibilité au même — peut trouver un site d'émergence. L'intelligence partagée de tous les hommes et de toutes les femmes, loin de postuler que tous et toutes pensent la même chose, signifie que tout le monde peut penser.

L'empathie de Hirschhorn, qui prend la forme d'un monument par l'intermédiaire duquel s'instaure un dialogue avec l'autre, prend ses racines dans la pensée de Gramsci et, notamment, dans les réquisits nécessaires à la formation de l'hégémonie culturelle des classes dominées contre l'exploitation. L'hégémonie consiste en la production d'une cohérence stratégique des intérêts de tous les dominés. À l'origine de cette unité, qui n'est pas gagnée d'avance, se trouve l'intellectuel dont le rôle est d'unifier les masses en leur faisant prendre conscience de leur domination dont l'objectivité se traduit par l'inégale distribution des moyens

1 Thomas Hirschhorn, *Une volonté de faire*, Paris, Macula, 2015, p. 67.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*, p. 83.
4 Antonio Gramsci, *Cahiers de prison* (Cahier 12), Paris, Gallimard, 1978, p. 312.

Francis Baptiste Haselden
« L'empathie sans lendemain de l'oeuvre participative »
Zérodeux, n°89, Printemps 2019, pp. 78 - 83

Manifestation I AM A MOM des parents des détenus de la prison Tamms / The I AM A MOM protest of parents of Tamms'prisoners, 4.03.2012, Chicago. Courtesy Laurie Jo Reynolds. Photo: Adrienne Dues.

de production au sein de la société capitaliste. Pour ce faire, l'intellectuel doit être doté d'une capacité à *sentir* le peuple: «on ne fait pas de politique-histoire sans cette passion, c'est-à-dire sans cette connexion sentimentale entre intellectuels et peuple-nation» déclare Gramsci. Et d'ajouter aussitôt que sans une telle connexion «les rapports de l'intellectuel avec le peuple-nation se réduisent à des rapports d'ordre purement bureaucratique formel; les intellectuels deviennent une caste ou un sacerdoce[5]». Gramsci, en défendant le sens commun des masses, chercha sans relâche à détruire l'élitisme des savants révolutionnaires et à encourager la spontanéité créatrice des acteurs prolétariens. Cette connexion sentimentale — chaude par opposition à la froideur bureaucratique — se traduit par l'auto-destitution de Hirschhorn de son rôle d'unique producteur de l'œuvre: la communion empathique, dans un cadre collaboratif, est un partage du geste auctorial, laissant ainsi s'exprimer la voix d'autrui, que ce soit à travers des articles du journal, le choix de musique du DJ, ou les cris des enfants qui s'amusent dans la salle informatique.

Mais au milieu de la clameur de l'investissement de tous, un silence se fit entendre qui vint de l'avenir d'alors, du moment où l'œuvre n'existerait plus que dans la mémoire, d'aujourd'hui en somme. En réalité, l'empathie du *Gramsci Monument* est irréductible à la connexion sentimentale préconisée par Gramsci. Tandis que la passion empathique est de courte durée, l'enrôlement au sein du parti révolutionnaire et la prise du pouvoir étatique nécessitent aux yeux du philosophe-militant un réel engagement, c'est-à-dire une action *permanente*. L'hégémonie, certes nécessaire, s'étiole si elle n'est pas couplée à la domination directe qui passe par le contrôle du monopole de la violence légitime que possède l'État. Après l'empathie, il y a la loi — puissance d'autorisation et d'interdiction sans laquelle l'éclat d'une nuit (ou de trois mois) disparaît instantanément lorsque le *statu quo* redevient la norme. C'est donc sur la question de la *durée* de l'œuvre participative qu'achoppent les idées des thuriféraires de la rencontre de l'Autre par la collaboration. Car les visiteurs de Manhattan rentrèrent en fin de journée à Manhattan, et Hirschhorn à Paris. Le monument fut démantelé; les quelques mois d'ébullition furent oubliés; la rencontre fut éphémère et sans lendemain. L'empathie a accouché du vide. Pire encore, elle a accru l'inégalité en produisant l'illusion que quelque chose a été fait. Les belles âmes se sont murées dans leur certitude d'avoir bien agi; la bonne conscience a apporté le repos nécessaire suite à l'inaction. Face à ce spectacle gratifiant de la fausse altérité, les visiteurs aisés et cultivés ont apprécié le frisson désagréable qui les a traversés. En s'engageant l'espace d'une journée, ils ont pu faire leur bonne action afin de ne rien faire. Empathie ou non, encore un tiers des résidents du Bronx vivent en dessous du seuil de pauvreté établi par le gouvernement américain.

5 *Ibid.*, (Cahier 11), p. 299.

Francis Baptiste Haselden
« L'empathie sans lendemain de l'oeuvre participative »
Zérodeux, n°89, Printemps 2019, pp. 78 - 83

Thomas Hirschhorn, Gramsci Monument, 2013.
Gramsci Archive and Library, Forest Houses, Bronx, New York.
Courtesy Dia Art Foundation. Photo: Romain Lopez.

Mais comment éviter le piège de l'empathie qui consiste à ne produire qu'une forme de bonne conscience suite à l'implication éphémère de l'artiste? D'autres modèles d'engagement artistique sont possibles, comme en témoigne la pratique nommée *legislative art* de l'artiste américaine Laurie Jo Reynolds. Loin de vouloir construire des relations empathiques avec l'exclu ou le ségrégé, Reynolds mène une activité militante qui vise à modifier le cadre législatif en place afin d'apporter des solutions concrètes à une situation jugée injuste. Dans l'Illinois, la prison Tamms ouverte en 1998 fut un lieu d'isolement carcéral brutal où les détenus n'avaient accès ni à l'extérieur ni à des lieux communs dans la prison, et nombreux furent ceux qui subirent de graves troubles psychologiques les menant parfois au suicide.

En 2008, des artistes, des poètes et des musiciens formèrent le *Tamms Poetry Committee* avec pour intention de rétablir une communication avec les personnes incarcérées par l'intermédiaire de lettres, d'images et de textes poétiques. Mais l'action ne s'arrêta pas à une pratique guidée par de bons sentiments et par le vœu pieux de faire cesser les maux des prisonniers. La *Tamms Year Ten Campaign* fut lancée dans le but de sensibiliser la population de l'Illinois au sujet de la situation inhumaine dans la prison et, surtout, de faire porter la responsabilité de la perpétuation des conditions de détention sur les personnes au pouvoir. Les législateurs et le gouverneur furent pointés du doigt lors de forums, de conférences de presse, de journées de lobbying organisées par le collectif qui s'associa à des avocats, aux prisonniers et à leurs familles. Le 4 janvier 2013, le gouverneur de l'Illinois prit la décision de fermer la prison suite à une crise budgétaire, mais aussi à la condamnation par des organisations de défense des droits de l'homme et, surtout, la pression du collectif de militants formé par Laurie Jo Reynolds.

L'art législatif s'oppose radicalement à la participation artistique défendue par Hirschhorn. Tout d'abord, le rapport intersubjectif n'est plus celui d'une relation amicale ou personnelle médiée par la discussion et l'écoute. Bien que Reynolds eût conscience de la douleur d'autrui, elle s'y rapporta d'une façon impersonnelle en décidant de régler le problème par la médiation de la loi. Sa question décisive fut: les droits d'autrui sont-ils respectés? S'engage dès lors un nouveau rapport de l'art à la loi: l'artiste ne se définit plus comme le transgresseur qui se place hors du système mais il devient, au contraire, un véritable législateur. Ensuite, la notion d'espace et de temps de l'art législatif diffère de celle de l'art participatif. L'artiste ne choisit pas de fonder une micro-utopie de l'instant dans laquelle les violences cesseraient provisoirement de s'exercer sur les exclus mais cherche à faire advenir la justice de manière durable sur un vaste territoire. De nouveau, cela requiert de coopérer activement avec le pouvoir institutionnel pour que l'application des mesures soit respectée sur l'ensemble du territoire visé. Enfin, l'art législatif repose sur une conception de l'artiste qui n'est pas un héros solitaire, transnational et évanescent, mais quelqu'un qui reste travailler au sein d'un collectif dans un espace familier.

Faut-il alors rejeter en bloc la compréhension empathique? Il importe tout d'abord de connaître les souffrances et les maux des groupes sociaux assaillis par la pauvreté et le racisme d'État. En ce sens, l'empathie servirait de méthode de connaissance grâce à laquelle le savoir universitaire et le travail artistique pourraient se renouveler au moment où s'effondre la tour d'ivoire. Toutefois, même si l'empathie est au fondement de la compréhension de la douleur d'autrui, elle ne peut lutter efficacement contre les injustices qu'à la condition de trouver un relais dans l'institution juridique qui a le pouvoir de mettre en œuvre le changement et de l'inscrire dans la durée. Ainsi, au *Gramsci Monument* et à toutes les œuvres participatives dont la nature est de mourir le lendemain, rappelons la critique que Hegel adresse aux belles âmes, préoccupées par le malheur des autres et pourtant décidées à ne rien faire: «La conscience vit dans l'angoisse de souiller la splendeur de son intériorité par l'action et l'être-là, et pour préserver la pureté de son cœur elle fuit le contact de l'effectivité et persiste dans l'impuissance entêtée, impuissance à renoncer à son Soi affiné jusqu'au suprême degré d'abstraction, à se donner la substantialité, à transformer sa pensée en être et à se confier à la différence absolue[6].» Pour que l'empathie devienne réellement effective, en dépassant la gratification personnelle et en modifiant par la loi les conditions d'existence au sein d'une société divisée en classes, la splendeur doit être souillée — produisons des œuvres qui ont force de loi.

6 G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (1807), tome II, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, p. 189.

Francis Baptiste Haselden
« L'empathie sans lendemain de l'oeuvre participative »
Zérodeux, n°89, Printemps 2019, pp. 78 - 83

art INSIDER

MAI-JUIN
2019 N°13

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

ÊTRE ARTISTE EST UNE DÉCISION, QUE L'ON DOIT PRENDRE SOI-MÊME

le (très) grand entretien

ET EN AUCUN CAS UNE DESTINÉE OU UN HÉRITAGE

Thomas Hirschhorn, artiste

Propos recueillis par Alexandrine Dhainaut

Thomas Hirschhorn a débarqué en France de sa Suisse natale en 1984 et n'en est jamais parti. Le premier lauréat du Prix Marcel-Duchamp poursuit, depuis, un travail radical, social et inclusif. Ce grand entretien en est sans doute le manifeste. Rencontre avec un « artiste-travailleur-soldat » hors norme.

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Quand et comment commence votre destin d'artiste ?
Dans la famille où j'ai grandi, personne ne connaissait ou ne s'intéressait à l'art ni à un ou une artiste. La notion d'« art » n'importait pas, n'existait pas. Les seuls livres d'art - je m'en souviens - étaient les « livres Point Silva » du Louvre de Paris, du Prado de Madrid, de la Alte Pinakothek de Munich et du British Museum de Londres - des livres que par ailleurs j'aimais regarder. J'ai rencontré tardivement l'art dans un musée. J'ai pris conscience de l'impact qu'il pouvait avoir sur moi grâce à l'institution « Musée » et j'ai ainsi compris qu'être artiste est une décision, que l'on doit prendre soi-même et en aucun cas une destinée ou un héritage.

Vous avez étudié à l'école de Design de Zürich. Y a-t-il eu un enseignement particulièrement marquant pour vous ?
L'appellation exacte de mon école est importante quant à son histoire - et à mon époque (1978-1983) : Kunstgewerbeschule Zürich (école d'arts appliqués). Ce qui m'a marqué, c'était justement la rencontre que j'ai pu faire avec l'art, grâce à des camarades de classe qui m'emmenaient dans les musées et galeries d'art. C'est ainsi que je suis entré véritablement en contact - d'un à un - avec une œuvre d'art. Pour moi, le fait que l'art puisse être vecteur d'émancipation, de ma propre émancipation, a été le révélateur. Je l'ai compris avec le travail d'Andy Warhol que j'ai vu pour la première fois dans l'exposition de la Kunsthaus Zürich en 1978. J'étais touché par son travail, surtout par *129 Die in Jet !*[1]. J'étais ébloui, heureux, j'étais touché par l'art. Je me souviendrai toujours de ce moment de grâce et de solitude. Je me suis senti inclus dans le travail, dans l'art. J'ai compris que l'art, parce que c'est de l'art, a le pouvoir de transformer chaque être humain, qu'il pouvait me donner l'espace de réflexion par moi-même, et seulement à travers moi-même. *129 Die in Jet !* est l'œuvre qui a cristallisé pour moi cette ouverture décisive, cet acte d'émancipation.

La décision de devenir artiste est intervenue à ce moment-là ?
J'ai d'abord compris qu'être artiste ou pas n'est pas la question ou le problème. Le vrai problème est : quel travail faire ? Quel art faire ? Pour moi, c'était donc la décision à prendre et la question à laquelle répondre. J'ai pris cette décision après mes six premières années à Paris, vers 1989. C'était une décision cruciale, car une fois prise, tout est devenu clair et simple. Rien n'est devenu plus facile, mais tout est devenu limpide : vivre et mourir pour mon travail ! J'ai décidé que l'art serait pour moi un outil - ou une arme - pour comprendre et connaître le monde dans lequel je suis, notre seul et unique monde ; pour me confronter à la réalité, pour vivre dans le temps dans lequel je vis. Je veux toujours me poser la question : mon travail est-il capable de créer un événement ? Puis-je rencontrer l'autre à travers mon travail ? Par lui, suis-je en train de changer quelque chose ? Mon travail crée-t-il une percée ? Je veux penser le travail que je fais aujourd'hui - dans mon environnement, dans mon histoire - comme quelque chose qui dépasse mon environnement et va au-delà de mon histoire. Je veux m'efforcer, dans et au travers de mon travail, de me poser des questions universelles. C'est pourquoi je dois travailler avec ce qui m'entoure, avec ce que je connais et qui me touche, moi. Cela veut dire que le travail que je fais ici et maintenant doit être d'une portée universelle. L'image qui me vient à l'esprit lorsque je réfléchis à ce qu'est un artiste, est celle de l'acteur qui joue le guide dans le film *Stalker* d'Andreï Tarkovski. Dans ce film, il y a la scène dans laquelle le « stalker » - qui guide un groupe de gens dans une zone interdite alors que lui-même ne connaît pas le chemin - lance une pierre devant

1 Réalisé en 1962, *129 Die in Jet !* est une peinture d'Andy Warhol reproduisant la une de *The New York Mirror* relatant une catastrophe aérienne.

double page précédente :
Thomas Hirschhorn. Vue de l'exposition « Re-Sculpt », 2018. Ming Contemporary Art Museum, Shanghai (Chine). Courtesy : the artist and MCaM, Shanghai
© Adagp, 2019

ci-dessus :
Thomas Hirschhorn, exposition « Flamme éternelle », Palais de Tokyo, Paris, 2014. Photographie : Alexander Bikbov

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

lui et la suit. Il trouve ainsi son chemin, en suivant la pierre tombée. Il est - en étant le guide - suivi par les gens qu'il doit guider.

Quelles ont été les motivations à vous installer à Paris ?
De rencontrer ma propre mesure : il me fallait, en tant qu'artiste, un espace de « vérité » pour y confronter ma propre mesure car ce sont ces espaces de « vérité » qui sont nécessaires à la création. Je ne cherche ni le calme, ni la contemplation, ni à « me la couler douce ».

Comment s'est passée la transition dans la vie active en tant qu'artiste ? Comment avez-vous organisé votre début d'activité professionnelle (en termes de conditions de travail, de rémunération) ?
Parce que - comme je l'ai dit - tout est devenu simple et clair après ma décision de mettre mon travail dans le champ de l'art et dans l'histoire de l'art. J'étais donc préparé et prêt à payer le prix pour ma décision de faire de l'art. Je savais qu'il s'agissait de cela : en tant qu'artiste, je devrais toujours être prêt à payer - en premier - le prix pour mon travail. J'ai vécu plusieurs années de solitude et de recherche à Paris. J'ai beaucoup travaillé dans de tout petits espaces, isolé et sans pression, vivant de petits travaux dits « alimentaires » pendant des années. C'est seulement à 38 ans que j'ai pu vivre uniquement de mon travail d'artiste. Durant cette période, grâce aux discussions avec des amis, à des rencontres, à la lecture et à des visites d'expositions, j'ai pu m'imprégner et me poser des questions. J'ai compris qu'il ne fallait pas que je me laisse neutraliser par une idée politique que je m'étais mal formulée et mal posée : l'idée de faire un « travail politique ». J'ai compris qu'il fallait au contraire « travailler politiquement », et qu'il me fallait rester absolument fidèle à mon premier amour : le collage. Je devais le projeter dans une autre dimension pour créer un nouveau monde : le mien. Avoir compris cela était une réelle ouverture et une réelle possibilité pour travailler politiquement. Pendant ces années si importantes pour moi à Paris, j'ai compris et formulé les choses ainsi : quelle est ma position ? Puis-je donner une forme à cette position ? La forme que je donne est-elle une forme universelle ? Et cette forme peut-elle créer des conditions pour impliquer l'Autre ?

« UN "ARTISTE-TRAVAILLEUR-SOLDAT" SIGNIFIE AVOIR UNE MISSION, CELLE DE TRAVAILLER, BEAUCOUP, ET ME BATTRE POUR MA POSITION, MA FORME, MA LOGIQUE ET MA NOTION D'ART (CELLE QUE J'AI L'AMBITION D'INVENTER). »

Quelles ont été les rencontres déterminantes dont vous parlez ?
Beaucoup de gens m'ont aidé. Des rencontres m'ont marqué, des livres m'ont touché et beaucoup d'expositions m'ont nourri. Je ne veux pas tomber dans un cliché d'une seule personne ou d'un seul événement. Tout cela était simplement mon chemin, ma voie, ma trajectoire. Je l'ai fait en étant « artiste-travailleur-soldat », un terme que j'ai inventé. Un « artiste-travailleur-soldat » signifie avoir une mission, celle de travailler, beaucoup, et me battre pour ma position, ma forme, ma logique et ma notion d'art (celle que j'ai l'ambition d'inventer). Dans ce processus rien n'a été facile pour moi, rien ne m'a été donné, ni offert. Parce que je ne suis ni spécialement malin, ni spécialement informé. Mais ne pas être malin et ne pas être informé ne veut pas dire être sans arme. Mon arme est l'art, mon art, et d'avoir compris qu'il fallait utiliser l'art comme un outil ou une arme m'a aidé. J'aime travailler, j'aime produire. La notion du travail dans l'art est essentielle - je l'affirme - et c'est pour cela que je suis un travailleur. J'ai une mission, c'est pour cela que je suis un combattant, un guerrier ou un soldat. Par ce terme de « travailleur », je veux souligner l'importance du travail, de la production et l'importance de sa réalisation. Être un « travailleur » signifie aussi refuser les termes de « génie », de « star » ou « d'enfant prodige ». Par le terme « soldat », je veux souligner le fait que je doive me battre pour mon travail, ma position, ma forme. Dans ce combat, il n'y a jamais de vainqueur ni de vaincu, faire de l'art est un perpétuel combat. Je

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

ne combats personne et ne lutte contre rien. Je lutte pour mon travail, pour ma compréhension de l'art, pour mon art, je lutte pour l'art ! Être artiste signifie avoir une mission.

Vous êtes représenté par la galerie Chantal Crousel. Comment la collaboration s'est-elle nouée ?
J'ai rencontré Chantal Crousel en 1996. Je connaissais bien sûr la renommée et le travail de sa galerie avant cela. Elle m'a d'abord invité à une exposition collective, « Dites-le avec des fleurs », en 1996, puis la même année, sa galerie a soutenu mon travail « Merci-Bus II », et par la suite, j'ai été invité à faire une exposition personnelle dans sa galerie en 1997.

Vous utilisez des matériaux « sans qualité apparente », issus du quotidien (carton, photocopie, ruban adhésif, journaux, papier aluminium, etc.). Pourquoi ? Cela a-t-il toujours été le cas ?
J'aime les matériaux avec lesquels je travaille. Mais aimer ne veut pas dire être amoureux de son matériau ou s'y perdre. Aimer son matériau veut dire le placer au-dessus de toute autre chose. Cela signifie le travailler sciemment et insister avec lui. J'aime ce matériau car je me suis décidé pour lui - je ne veux et ne peux donc pas le remplacer ni en changer. La décision pour un matériau est une décision capitale, elle est politique. Mes matériaux sont universels, ils n'ont pas de plus-value, d'autres gens les utilisent pour faire autre chose que de l'art, ils sont non intimidants, ils n'excluent personne. Ce sont des matériaux disponibles, d'urgence et de nécessité. Le matériel avec lequel je travaille doit et veut exprimer ceci, il fait partie de la forme. Or, la question de la forme est la question essentielle en art. La forme est une position. La forme, c'est ce que je peux donner. Elle est ce qui vient de moi et que moi seul vois ainsi, que moi seul connais, c'est moi seul qui peux l'affirmer et la défendre. Donner une forme, c'est tout donner. Le champ de forme et de force de mon travail est amour, philosophie, politique et esthétique. En d'autres mots, la forme est : éthique, clarté, précision, complexité, inclusion, outil, arme, chaos, incommensurable. La forme n'est pas une convention, ni une loi, ni une discipline. Elle n'exclut pas, ne témoigne pas d'une culture, d'un territoire ou d'une tradition. La forme ne peut pas varier ou se laisser réduire, elle ne se laisse pas calculer et n'est pas stabilisée. La forme ne se laisse pas apprendre et il n'y a pas de « bonne » forme.

Comment se montent la production de vos projets, qui sont souvent ambitieux, et leur fabrication ?
Chaque travail est différent et chaque projet nécessite d'autres décisions, et bien sûr des moyens. Je pense qu'il est important que je sois impliqué - en tant qu'artiste - dans toutes les phases de la production et de la fabrication. Je dois en être responsable, je dois pouvoir répondre. Et il va de soi que je dois aussi assumer les problématiques et les contradictions liées à des productions complexes, ambitieuses et coûteuses. Ce qui compte avant tout pour faire mon travail, c'est l'aide dont j'ai besoin. Il faut que je m'aide moi-même et me fasse aider. Ce qui m'aide, c'est de penser aux quatre conditions d'artiste que Toni Negri[2] a établies : 1/ Avoir de réelles capacités physiques et intellectuelles. 2/ Être passionné. 3/ Être tenace. 4/ Chercher la confrontation avec la réalité. Je m'aide moi-même en m'inventant des lignes de conduite, qui me sont propres : se donner ses propres moyens, se créer ses propres notions ou se les approprier pour travailler, « agir sans tête », « énergie = oui ! qualité = non ! », s'affaiblir - mais faire un travail puissant, rester vulnérable et être souverain, ne pas s'économiser -, se dépenser, « Panic is the solution ! », être précis et toujours exagérer, s'autoriser soi-même, être cruel vis-à-vis de son propre travail, penser : « Less is less ! More is more ! » et aussi et surtout savoir que dans l'art, il n'y a jamais un succès total, mais il n'y a jamais un total échec non plus, « mieux, c'est toujours moins bien », penser à Joseph Beuys et sa phrase : « chaque être humain est un artiste », ou penser encore à la phrase d'Andy Warhol : « don't cry – work ! ».

2 Antonio Negri dit Toni Negri est un philosophe et une figure historique de l'« opéraïsme » et de l'autonomie italienne. Il est notamment l'auteur, avec Michael Hardt, de *Empire* (2000), *Multitudes* (2004) et *Commonwealth* (2009).

ci-contre :
Thomas Hirschhorn, Montage de l'exposition « Re-Sculpt », 2018. Ming Contemporary Art Museum, Shanghai (Chine). Courtesy : the artist and MCaM, Shanghai

« Flamme éternelle », Palais de Tokyo, Paris, 2014. Photographie : Alexander Bikbov
© Adagp, 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

«DANS L'ART, IL N'Y A JAMAIS UN SUCCÈS TOTAL, MAIS IL N'Y A JAMAIS UN TOTAL ÉCHEC NON PLUS, "MIEUX, C'EST TOUJOURS MOINS BIEN", PENSER À JOSEPH BEUYS ET SA PHRASE : "CHAQUE ÊTRE HUMAIN EST UN ARTISTE", OU PENSER ENCORE À LA PHRASE D'ANDY WARHOL : "DON'T CRY – WORK !".»

Votre travail est engagé, politiquement et socialement. Vous-même, en tant qu'individu, êtes aussi très impliqué dans vos projets (le « Musée précaire Albinet » ou « Flamme éternelle » en sont des exemples frappants de ce point de vue). Cette dimension politique est-elle facile à exprimer dans n'importe quel lieu (centre d'art/musée, galerie, espace public) ? A-t-elle pu un jour vous fermer des portes ?

Oui, je suis engagé avec et dans mon travail - comme chaque artiste ! Mais justement, je refuse les termes - me concernant - d'« artiste engagé » ou d'« artiste politique », ces notions ne font aucun sens, car on ne peut pas faire de l'art sans engagement et on ne peut faire de l'art sans avoir une politique pour le faire. Chaque artiste est donc engagé à 100 % avec et dans son travail et l'art est, en soi, politique. Je n'ai jamais fait une exposition « pour » une galerie, « pour » un musée, « pour » une Kunsthalle ou « pour » l'espace public. Je ne travaille pas ainsi. Il s'agit toujours de travailler « avec », jamais « pour », ni « contre », d'utiliser l'espace donné afin d'exprimer mes idées, de confronter ma position et de montrer mes formes. Je ne fais donc pas de différence entre les endroits d'exposition, ni par rapport à leur public, ou à leur « fonction », ni à leur prestige. Je pense que mes expositions peuvent en témoigner. Je ne pars jamais du contexte, qui est un critère inventé par des théoriciens, pas par des artistes, et c'est un faux problème. Je pars de mon travail, je veux l'exposer le plus frontalement, le plus puissamment, le plus humblement, et aussi afin qu'il se confronte et établisse un dialogue. Je veux sans naïveté, ni cynisme, travailler avec le marché, cela veut dire travailler dans et avec la réalité du marché. J'ai fait 70 travaux d'espaces publics à ce jour, dont 10 avec la ligne de conduite « Présence et Production »[3]. Ce que je veux avec les projets « Présence et Production », c'est créer - par ma présence et avec ma production - un moment public. Ceci est possible dans l'espace public mais aussi dans une institution. Un projet « Présence et Production » demande beaucoup d'investissement, d'organisation, de logistique et de moyens. Mon travail - et l'expérience que j'ai pu en faire - me montre qu'il est possible de toucher, voire créer, un « public non-exclusif » et ce aussi dans l'institution, même si - certes – les proportions diffèrent selon l'emplacement du travail, que ce soit un quartier périphérique ou un musée au centre-ville. Le public non-exclusif est celui auquel j'adresse mon travail. C'est une de mes missions. Le public non-exclusif, c'est l'Autre, le voisin, l'inconnu, l'étranger, c'est celui qui me fait peur et que je ne connais pas, c'est celui qui n'est pas attendu, pas prévenu, c'est l'intrus, le non-intéressé, le passant, celui rencontré par hasard et c'est le plus proche. Le public non-exclusif n'exclut - justement - personne, il inclut tous les publics possibles. C'est pourquoi dans « public non-exclusif » sont inclus le curateur, l'intéressé par l'art, le collectionneur, le galeriste, le directeur de musée, l'historien d'art, le professeur d'art, le passionné d'art et le critique d'art. Ils font partie du public non-exclusif. Mais ils ne peuvent jamais être une cible pour mon travail et je ne dois jamais diriger mon travail vers eux.

Vous avez exposé en France mais aussi dans de nombreux pays à l'étranger. Certains pays sont-ils exemplaires dans leur soutien aux artistes et aux arts visuels ?

Je vis en France où je travaille mais j'expose souvent à l'étranger et j'en suis heureux, car j'expose simplement partout où l'on m'invite à montrer mon travail. Généralement, c'est le rôle et la fierté d'un État d'aider les artistes. Une démocratie doit être fière de pouvoir aider des artistes, de les soutenir et - tout simplement - d'avoir des

3 L'appellation « Présence et Production » regroupe les projets de Thomas Hirschhorn, tels que « Flamme éternelle » au Palais de Tokyo en 2014, où l'artiste demeure présent dans l'espace d'exposition durant toute la durée de celle-ci, et où différents espaces, matériaux et objets sont à disposition des visiteurs à des fins de créations, de rencontres ou de débats spontanés.

ci-contre : Thomas Hirschhorn. Montage de l'exposition « Never Give Up The Spot », 2018. Villa Stuck, Munich (Germany). Courtesy : the artist and Villa Stuck, Munich
© Adagp, 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

«TOUT CE QUI M'INTÉRESSE, C'EST L'ART. CE QUI ME DONNE DE L'ÉNERGIE, C'EST SON POUVOIR DE TRANSFORMATION, D'ABORD DE MOI-MÊME MAIS AUSSI DE CHAQUE ÊTRE HUMAIN. »

artistes ! Les œuvres d'art les plus importantes de toute histoire de l'art se trouvent de toute façon - tôt ou tard - en possession de l'État, dans des musées qui appartiennent à l'État ou au Pays, c'est-à-dire à tout le monde ! Quant à moi, je suis heureux si mon travail est aidé et soutenu, et je ne l'oublie pas. Mais est-ce que mon travail doit en dépendre ? Je fais une différence entre « se faire aider » et « dépendre de l'aide ». Si je suis dépendant de l'aide, je ne fais plus mon travail librement. Pour un artiste, peu importe d'où provient l'aide, qu'elle soit publique ou privée, tant qu'il n'en fait pas dépendre son travail. Tous les artistes ont besoin d'être soutenus, surtout au début. Je pense que plus on est aidé, mieux c'est. Les premières aides et encouragements que j'ai reçus pour faire mon travail d'artiste provenaient - comme pour tout le monde - de ma famille, de mes amis et de mes proches, je ne l'oublie pas non plus. L'aide de l'État vient bien plus tard et c'est normal. Ce qui compte avant tout c'est qu'un artiste fasse son travail - coûte que coûte - avec ou sans l'aide de quiconque.

Que reste-t-il d'une exposition comme « Flamme éternelle » par exemple, un projet pensé spécifiquement pour le Palais de Tokyo ? Je prends l'exemple de cette exposition en pensant à la question suivante : peut-on facilement acquérir votre travail ? Les formes spécifiques de votre travail, parfois éphémères/précaires, intéressent-elles les collectionneurs (privés ou publics) ?
Ce qui reste, c'est d'avoir participé à un événement, à une expérience nouvelle. Ce sont les rencontres et l'amitié, c'est la grâce et les moments de grâce. Ce qui ne reste pas, c'est un objet. Mon travail veut aller au-delà d'un objet, au-delà de la pensée liée à un objet ou de l'objet lui-même. Ce qui est précaire est précieux car la logique du précaire est la survie, et la vie. C'est l'éphémère qui - au contraire - porte en lui la logique de la mort. Le précaire est dynamique, créatif, il est invention, nouvelle logique. Le précaire est utopie que les précaires soient rejoints par les non-précaires, car ils auront compris alors que l'action, le mouvement, l'avenir et la vie doivent s'arracher - comme font les précaires - à chaque instant, à chaque endroit, encore et encore. Car cet arrachement permanent est la condition pour ne pas s'endormir, rester éveillé et attentif. C'est dans cette condition - en l'acceptant et en l'appliquant - que le précaire trouve sa dimension nouvelle et tout son sens.

Votre atelier est-il toujours situé à Aubervilliers ?
Oui, mon atelier est toujours à Aubervilliers, j'y suis depuis 2000 et j'y suis bien.

Qu'est-ce qui vous donne l'énergie de faire votre travail d'artiste ?
L'art ! L'art lui-même me donne de l'énergie pour m'y intéresser. En tant qu'artiste, il est normal et même nécessaire d'être intéressé avant tout par son travail, par le fait de le faire et d'être intéressé par l'art tout court, l'art qui est absolu, beauté, et qui est en lui-même énergie. Tout ce qui m'intéresse, c'est l'art. Ce qui me donne de l'énergie, c'est son pouvoir de transformation, d'abord de moi-même mais aussi de chaque être humain. Je crois à la grâce qui peut se montrer à travers l'art, et donc aussi dans et avec mon travail. La grâce s'établit d'elle-même, à l'intérieur de l'art et grâce à l'art même. Les rares et précieux « moments de grâce » témoignent du fait que l'art est un acte de transformation. La grâce s'offre d'elle-même, pour elle-même, et ne peut être planifiée ou provoquée. Afin de la toucher, d'être touché par elle, il faut être attentif, sensible et éveillé, ne jamais s'endormir pour être prêt à accepter ces « moments de grâce » quand et là où ils adviennent, dans leur précarité, leur instabilité et leur incertitude. Je dois savoir que la grâce ne peut être comptabilisée, mesurée ou documentée. Les « moments de grâce » ne sont pas un résultat, ils touchent au-delà d'un succès ou d'un échec. Car la grâce peut advenir même dans l'échec, je le

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

sais. Pour moi - artiste -, faire confiance à la grâce veut dire concrètement que je dois me perdre complètement dans mon travail et ressentir cette perte d'une façon totale et d'une façon telle que la compétence même de faire mon travail d'artiste vienne de cette perte. Me perdre et être perdu dans et avec mon travail doivent être ma seule, ma véritable compétence. La philosophe Simone Weil a merveilleusement écrit dans le chapitre « Accepter le vide » de son livre *La Pesanteur et la Grâce*, que « la grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide ». C'est pour la grâce que je veux travailler et que je veux me battre.

Et quel sera votre prochain projet d'« artiste-travailleur-soldat » ?

À l'été 2019, je vais réaliser un grand travail dans l'espace public en Suisse, sur la place de la Gare à Bienne : la « Robert Walser-Sculpture ». Je suis depuis longtemps fan de Robert Walser[4], et j'ai fait plusieurs travaux qui lui rendent hommage. J'admire son travail et sa vie. J'ai donc été très heureux qu'on m'ait invité à concevoir un travail dans l'espace public à Bienne - sa ville natale -, car d'évidence, je pouvais réaliser un de mes rêves : faire un grand travail ambitieux à sa mémoire et pour son œuvre. Je ne suis pas le seul ni le premier, je veux juste, moi aussi, donner forme, ma forme, à l'admiration que je porte à Robert Walser. Cet auteur est important pour moi, car dans son travail et sa vie, il a posé la question du « succès » - problématique et si importante pour un artiste -, et la question de « ce qui est faible mais se prend pour fort », clairement d'actualité quand on veut donner et affirmer une nouvelle forme. Avec joie, j'ai donc décidé de nommer mon travail « Robert Walser-Sculpture », une sculpture dédiée à ce qui est actif : la présence, la production, la pensée, la mémoire, le moment, l'ici, le maintenant. La « Robert Walser-Sculpture » est la forme de ce qui est vivant, ce qui va venir, ce qui n'est pas garanti et ce qui est précaire. Je l'ai conçue avec la devise « Be an Outsider ! Be a Hero ! Be Robert Walser ! ». Il s'agit pour moi d'insister sur cette devise qui doit me guider dans tout le processus de travail. Elle m'aide à me focaliser sur un travail qui inclut un public non-exclusif, à projeter cette sculpture dans l'incertain, dans le nouveau, dans le futur et à ne pas oublier qui était Robert Walser : un outsider. Cette devise lui rend hommage mais aussi à tous les outsiders et tous les héros. Et enfin, cette devise m'aide à ne pas faire une sculpture nostalgique ou romantique. « Be an Outsider ! Be a Hero ! », magnifique affirmation de Hélio Oiticica (artiste brésilien), est ce que, moi-même, je veux être : un être humain debout, fier, autonome et souverain. Il est logique que, tout d'abord, je fasse un effort pour essayer d'impliquer ce public non-exclusif, ces outsiders, ces héros ! ■

MINI-BIO

Né en 1957 à Berne (Suisse).
Vit et travaille à Paris depuis 1984.

Sélection d'expositions & prix

2018	Prix Meret-Oppenheim / Grand Prix suisse d'art, Suisse
—	Expo coll. : « La collection BIC », Le Centquatre, Paris
2017	Expo coll. : « Le musée absent », WIELS, Bruxelles
2016	« Pixel-Collage », Galerie Chantal Crousel, Paris
2015	« All The World's Futures », Pavillon central, 56e Biennale de Venise
2014	« Flamme éternelle », Palais de Tokyo, Paris
—	Expo coll. : Manifesto 10, Saint-Pétersbourg
—	Expo coll. : « 1984-1999. La Décennie », Centre Pompidou-Metz
2012	« Concordia, Concordia », Gladstone Gallery, New York
2009	Expo coll. : « La planète des signes (Érudition concrète 1) », comm. Guillaume Désanges, Le Plateau, Paris
2007	Musée d'Art contemporain, Québec
2004	« Musée précaire Albinet », Cité Albinet (en collaboration avec Les Laboratoires), Aubervilliers
2000 /2001	Prix Marcel-Duchamp, Paris

4 Robert Walser (1878-1956) est un écrivain et poète suisse de langue allemande, auteur entre autres de *Les Enfants Tanner* (1907), *Le Commis* (1908), et *L'Institut Benjamenta* (1909).

Plastik

Anna-Maria Le Bris Nr 06 . 18 avril 2019

Du soin des images à l'autonomie du regard

Les images vous agressent – par leur présence toujours plus grande, sous vos yeux ; elles s'imposent à vous par leur nombre, leur vitesse de propagation, sur le papier, sur les écrans, à l'intérieur, à l'extérieur de chez vous... Elles vous arrêtent parfois, vous choquent, pas seulement pour ce qu'elles représentent mais dans leur composition, dans leurs manières de s'adresser à vous, de vous forcer à les regarder, à ressentir des émotions... Les images font peur, elles transmettent et amplifient nos peurs ; il faut remédier à cette puissance invasive et angoissante, endiguer le flux des images, les détruire peut-être, pour anéantir du même coup nos peurs...

Ce discours est souvent entendu, répété. Mais face à ce prétendu trop-plein d'images, de nombreux artistes choisissent de collecter et de réutiliser des images déjà existantes, et de réaliser d'autres images encore. Certains d'entre eux tiennent les images comme des entités vivantes : pour Adam Broomberg et Oliver Chanarin par exemple, la photographie peut être pensée comme un être humain, qui souhaite être présent et documenter tous les moments importants de nos vies, bons comme mauvais[1]...Considérer les images comme vivantes – êtres inanimés mais dotés de certains pouvoirs, quasi-magiques, comme celui d'agir sur nous – permet d'envisager autrement cette question du soin, en particulier dans les pratiques artistiques de collecte. Prendre soin de quelqu'un, c'est avant tout s'occuper de lui/elle ; cela renvoie à l'attention qu'on lui porte, et donc à la relation que l'on établit afin de veiller sur lui/elle. Avec les images cependant, les rapports de hiérarchie et de dépendance que l'on instaure habituellement entre "soigné" et "soignant" sont moins déterminés et unilatéraux. Traiter du sujet du soin pour et par les images suppose d'aborder à la fois les images comme objets, les artistes qui les réemploient, ce qu'elle représentent et leurs destinataires. Par exemple, comment prendre soin des images, en particulier quand elle montre des évènements violents ? Peut-on, à travers l'acte de représenter, prendre soin de l'autre ? À partir de l'analyse d'œuvres d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, Alfredo Jaar, Taryn Simon et Thomas Hirschhorn, je montrerai que cette question du soin peut être abordée comme une étape vers une autonomie – celle du regard, permettant de diminuer nos peurs.

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Prendre soin des images ?

Au-delà de la conservation – c'est-à-dire du soin apporté à l'image originale en tant qu'objet à préserver du temps –, c'est davantage le principe de sélection et par là même de dévoilement des images dans les pratiques artistiques de collecte qui m'importera ici. Parmi les millions d'images qui, chaque jour, sont créées, diffusées ou retrouvées, toutes les images ne peuvent être visibles. Certaines sont oubliées, cachées ou, pour différentes raisons, n'ont pas la possibilite´ d'être données à voir. Face à cette masse inextricable, les artistes collecteurs font réapparaître certaines images plutôt que d'en produire de nouvelles. Pour Clément Chéroux, c'est un moyen de déjouer la peur collective de l'excès des images, cette peur qui est à la fois l'inversion du manque qu'a connu les générations précédentes, et le reflet de notre civilisation consumériste. Les artistes sont en effet capables « d'apprivoiser le flux des images[2] », par le fait de prendre du temps pour les regarder, de faire des choix et de trier. En travaillant ces images collectées, les artistes établissent de nouvelles relations entre elles et les spectateurs (qu'ils sont eux-mêmes dans un premier temps), ainsi qu'entre les images elles-me^mes (au sein d'une ou plusieurs œuvres). Il s'agit donc bien de porter, puis de faire porter, une entière attention à un ensemble d'images, que la pratique de collecte a amené à réunir. Collecter renvoie donc toujours à une pluralité. En réfléchissant à des dispositifs de présentation et d'exposition, les artistes prennent soin des images en se demandant comment les montrer ensemble, comment les remontrer dans des contextes nouveaux (celui de l'art d'abord, mais aussi des contextes géographique et/ou historique différents de ceux d'origine).

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

C'est notamment ce que tentent Adam Broomberg et Oliver Chanarin dans leurs œuvres, réalisées très souvent à partir d'images existantes, parfois issues de fonds d'images privés. Pour ***Afterlife*** (2009), le duo d'artistes travaillent à partir d'une célèbre photographie, restée longtemps anonyme, qui remporta le Prix Pulitzer en 1980. Elle représente le moment où onze prisonniers sont exécutés à l'aéroport de Sanandaj en Iran, le 27 août 1979, six mois après l'arrivée au pouvoir de l'ayatollah Khomeyni. On y observe des hommes, yeux bandés, tomber un à un sous les balles des militaires qui les tiennent en joue à quelques pas. L'opérateur est proche de la scène, juste derrière l'un des tireurs, et il se tient debout, comme les deux prisonniers qui attendent encore l'instant fatal. Légèrement décalé, il prolonge l'alignement de l'exécution qui se joue sous nos yeux. Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard que le photographe est retrouvé : il s'agit de Jahangir Razmi, que Broomberg et Chanarin décident de contacter afin de l'interroger sur le déroulement de l'évènement et sa prise de vue. Ce besoin de rencontrer l'auteur de la photographie est important dans la question du soin apportée à une image déjà-là : Broomberg et Chanarin n'exploitent pas simplement une image trouvée qui les fascine, ils collectent des informations, des indices pour chercher à la comprendre davantage. À la suite de cette entrevue, ils découvrent vingt-six autres photographies prises sur les lieux par le photographe iranien. À nouveau, ce n'est pas à partir d'une, mais d'un ensemble de photographies que les deux artistes vont réellement travailler : une série d'images montrant le même événement, mais de manière nouvelle, à travers différents moments et points de vue.

Afterlife n'est pas la présentation de la série retrouvée. Broomberg et Chanarin vandalisent, désacralisent les photographies de Jahangir Razmi en les découpant ; façon de rappeler qu'elles sont juste des images. Ils disent vouloir ainsi « déconstruire la scène de façon iconoclaste[3] ». Les parties des photographies sont collées directement sur des plaques de verre finement encadrées de plomb. Posées sur des réglettes avec un léger écart contre le mur, les images des personnes détourées et collées sur le verre projètent leurs ombres et gagnent en présence. Cadre après cadre, élément par élément, on découvre le paysage en arrière-plan ; une femme de dos, sans doute témoin de l'exécution ; un homme, peut-être un agent, qui achève les hommes à terre, que l'on ne voit plus. Chacun des prisonniers, représenté plusieurs fois différemment, est isolé au sein d'un même collage – entre décomposition et recombinaison de chaque moment et mouvement de leur mort photographiée, de leur passage vers l'au-delà… « En bouleversant le cadre spatial et temporel des protagonistes, l'évènement prend une dimension théâtrale, presque chorégraphiée qui rompt véritablement avec l'empathie qu'il suscite. Sans cette distance, comment pourrions-nous procéder à une analyse ou à une critique de ces images[4] ? » On se détache effectivement de la scène de la photographie de Razmi qui gagna le prix Pulitzer, on l'oublie peu à peu pour se plonger dans ces petites scénettes où des personnes sont devenues personnages. L'exécution semble alors plus lointaine, la mort paraît devenir fictive et donc moins difficile à regarder ; mais seulement pour un moment…

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Prendre soin des images, c'est donc les modifier, les assembler afin de proposer d'autres significations, une autre puissance, sans chercher à détruire celles d'origine. C'est accepter de les remontrer, de les revoir, dans leur violence et parfois avec violence. Prendre soin d'elles, c'est faire sortir les images du cadre dans lequel on les maintient – celui de l'actualité médiatique ou de l'archive historique par exemple – pour mieux les voir en tant qu'images, à la fois représentations et objets-matériaux, pouvant renvoyer à l'ensemble des actes constitutifs de leur production et de leur diffusion.

Prendre soin de ceux qui sont représentés ?

Pour Alfredo Jaar, collecter et exposer des images ne correspond pas à rendre visible et redonner vie à ce qui était caché, mais à révéler un manque dans le flux d'images médiatiques. Réalisé en 1994, ***Untitled (Newsweek)*** est composé de dix-sept impressions numériques couleurs, encadrées et alignées par ordre chronologique. Elles sont chacune composée d'une couverture de l'hebdomadaire américain ***Newsweek***, du 11 avril au 1er août 1994, sous laquelle quelques phrases sont dactylographiées. Il ne s'agit pas des couvertures réelles mais de reproductions, dont l'ensemble désigne une portion de temps médiatique. Sur les dix-sept semaines d'actualité ainsi compressées, seize couvertures représentent surtout des personnalités (politiques, historiques, sportives). Aucun indice du véritable sujet de l'œuvre d'Alfredo Jaar n'y transparaît. Il faut lire ce qui accompagne chaque fois les couvertures : des informations imprimées sur le même support relatant, date à l'appui, les évènements qui se déroulent au même moment au Rwanda. On regarde et on lit, les semaines se succèdent sous nos yeux, tout comme le nombre de morts et de déplacés au Rwanda. La dix-septième couverture crée une rupture. Elle nous montre au premier plan un enfant qui pleure, tourné vers la droite et regardant hors-champ, derrière lequel de nombreux cadavres jonchent le sol, puis, plus loin, d'autres encore. ***Newsweek*** titre, au-dessus de la tête de l'enfant, en lettres noires épaisses "L'ENFER SUR TERRE" puis en plus petit, "Course contre la mort au Rwanda". Pour Alfredo Jaar, la collecte peut s'arrêter ici : « 1er août 1994 : ***Newsweek*** dédie sa couverture au Rwanda » . Seize semaines après le début du génocide des Tutsis, qui dura d'avril à juillet 1994, l'hebdomadaire finit par couvrir l'évènement, en recourant au sensationnalisme et en faisant allusion au temps qui manque...

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Davantage que l'absence d'images d'un événement majeur dans un magazine, c'est le processus de choix des sujets couverts par l'ensemble des médias qui est ici dévoilé par Alfredo Jaar. Il nous place face aux manquements des médias, qui faillent à leur fonction de nous informer, mais aussi devant nos responsabilités de spectateurs. Sa pratique de collecte met en évidence les différences entre la sélection d'images par les médias, qui décident pour nous de ce qui sera susceptible de nous intéresser, et celle des artistes, qui cherchent à révéler davantage. Pour Jacques Rancière, « il ne s'agit donc pas pour [Alfredo Jaar] de supprimer l'excès des images » ; « la stratégie de l'artiste politique n'est pas [...] de raréfier les images, mais d'opposer un mode de raréfaction à un autre, une manière de compter à une autre[5] ».

Avec ***Untitled (Newsweek)*** et les vingt autres œuvres que constituent son ***Projet Rwanda*** (1994-2000), Alfredo Jaar tente de veiller à une certaine mémoire du génocide, en s'interrogeant sur la représentation de l'après-catastrophe et de ceux qui l'ont vécue. En août 1994, il décide de se rendre au Rwanda afin de rencontrer des survivants et des proches des victimes. Il recueille leurs souvenirs et prend des photographies (d'hommes, femmes, enfants, lieux, paysages...), qu'il ne montrera (presque) pas.

Dans une démarche et un contexte différents, Taryn Simon pose également la question du possible soin à apporter, à travers la représentation, à ceux qui sont victimes du pouvoir des images. Pour ***Les Innocents***, série de photographies couleurs réalisée en 2002, l'artiste américaine n'a pas collecté des images déjà existantes, mais va à la rencontre de victimes d'erreurs judiciaires dans lesquelles l'image a joué un rôle crucial. Ces hommes ont en effet été accusés suite à une mauvaise identification de la part de témoins ou victimes – à qui la police avait montré diverses représentations de visages, comme des portraits-robot ou des photographies d'identité.

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Taryn Simon renverse cet usage de l'image comme preuve à charge. Elle demande à ces individus accusés à tort de poser dans un endroit associé à leur condamnation : lieu de l'arrestation, scène du crime, emplacement de l'alibi... La plupart du temps, les photographies les représentent seuls, dans un endroit désert parfois inquiétant, regardant l'objectif ; aucune émotion ne transparaît sur leur visage. On distingue par exemple un homme dans l'éblouissement des phares de la voiture devant laquelle il se tient, debout dans la nuit, de trois-quart face et les mains dans les poches ; comme s'il attendait. Les cadrages imposent presque tous une distance avec ceux qui sont représentés ; comme si la distance physique avec l'appareil photo, redoublée dans l'image, nous amenait à prendre plus de temps pour évaluer la scène et jauger la personne représentée. Les innocents rejouent les scènes où ils ont été considérés coupables – une reconstitution, mais sur la base d'une erreur – ou jouent dans celles où ils n'ont jamais été – une fiction. Les images semblent les accuser à nouveau, mais des mots les en empêchent ; car comme chez Alfredo Jaar, du texte est présent pour mieux voir. En plus du titre, des informations nous sont données sous chaque grand tirage : les nom et prénom de l'incriminé, le statut du lieu où il pose, et la peine purgée pour la condamnation du crime non commis. C'est en créant une ambiguïté que Taryn Simon cherche paradoxalement à rétablir l'honneur de ces innocents, encore socialement discriminés après leur libération. À l'inverse de certaines images médiatiques qui certifient la culpabilité par le seul fait d'être diffusées, ou portent une accusation qui n'est pas encore judiciairement prouvée, l'acte de photographier a ici une fonction réparatrice. La photographie avait transformée des innocents en criminels ; dans un autre contexte, elle inverse le processus en tentant de réhabiliter ceux qu'elle représente.

La distance établie par la représentation ne permet pas physiquement de prendre soin de ceux qui figurent dans les images médiatiques ou artistiques. Par ailleurs, ce n'est ni le travail ni l'intention d'Alfredo Jaar ou Taryn Simon. En revanche, faire acte d'images, autrement – en montrant, réalisant différemment –, établit pour un temps une forme de soin métaphorique, qui pourra ensuite avoir des effets réels d'un autre ordre. Ces artistes tentent ainsi d'apporter une plus juste attention, une nouvelle visibilité aux victimes d'évènements violents ou de violences par l'image, sans qu'aucune forme de contrainte ne se mette en place. En effet, il n'y a pas de "capture" photographique, mais une interaction avec ceux qui sont représentés ; pas d'émotions univoques attendues de la part des spectateurs, mais une réflexion sur ce que l'on ressent face aux images, qui peut osciller entre distance et empathie. Si une distance avec ce que représente les images est nécessaire pour Broomberg et Chanarin afin de pouvoir les manipuler (c'est-à-dire les manier avec soin) tout en s'y attaquant, les artistes n'ont pas tous la même position face aux images : le retour des émotions pour les spectateurs est aussi important.

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Prendre soin des spectateurs ?

Thomas Hirschhorn se positionne différemment face aux images de victimes et aux émotions qu'elles suscitent. D'une part, aucun nom ne vient individualiser les morts qu'il nous montre dans ses œuvres, aucun mot ne nous explique ce que l'on voit. D'autre part, l'artiste n'a rencontré personne, il ne s'est pas déplacé sur les lieux des évènements ; il a recherché et collecté des images sur Internet, qui ne sont pas celles de photographes professionnels. Dans une note pour une exposition en 1994, il écrit : « je veux faire quelque chose de / Non propre/ Non protégé, et il faut / Ne pas se préserver, il faut : / s'abîmer[6] », « beaucoup montrer, se fatiguer, / marcher au surrégime, / le surrégime permet de fatiguer, / la fatigue permet de ne plus mentir[7] ». Ses intentions n'ont pas changé, Thomas Hirschhorn montre toujours beaucoup, et beaucoup d'images qui ne nous préservent pas.

Avec ***Pixel-Collage*** (2015-2017), il critique justement la volonté des médias de prendre (soi-disant) soin de nous par le geste de pixeliser des images violentes. Thomas Hirschhorn y examine à la fois l'autorité dans la visibilité des images (entre diffusion et censure de l'image), et la position du spectateur face aux images violentes d'évènements (entre distance et empathie). Pourquoi cacher par pixellisation telle victime mais pas telle autre ? Pourquoi dans certains cas ce sont les visages des forces de l'ordre qui sont rendus invisibles et parfois ceux des criminels ? Pourquoi devrait-on décider à notre place de ce que nous sommes capables de regarder ou non ?

Chaque collage est composé de l'agrandissement de deux images, sur plusieurs mètres, sur lesquelles Hirschhorn a collé des pixels – non pas numériquement mais matériellement, grâce à des morceaux de papier colorés – qui viennent cacher certaines parties des images et simultanément en montrer d'autres de manière plus brutale. Il masque, recouvre ce qui semble sans intérêt, et révèle avec violence ce que l'on nous empêche habituellement de regarder, l'horreur de cadavres mutilés. Ces montages de pixels artisanaux et d'images hétérogènes créent de nouvelles images, construites, où l'on observe des associations de couleurs, formes, gestes dans un certain trouble. Car les parties recouvertes, censées être "neutres", où il ne se passe rien, deviennent inquiétantes. Leur dissimulation amène à penser qu'il y a quelque chose à connaître sous les pixels, voire à se demander s'il n'y a pas pire que ces corps détruits... L'ensemble de chaque ***Pixel-Collage*** est recouvert avec du plastique scotché, insistant sur la matérialité de ces grands collages morcelés, et donc sur la manipulation des images. L'artiste révèle ainsi l'arbitraire de cette forme de censure par pixellisation, et dévoile notre tendance à désirer tout voir et tout savoir, mais aussi à être protégé.

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Tout montrer, c'est donc tout donner à voir, et ne rien cacher ; pour Thomas Hirschhorn, cela inclut aussi le processus de fabrication de ses propres images. Lorsqu'il expose ***Pixel-Collage***, il présente également une ou plusieurs vitrines dans lesquelles sont visibles les images d'origine, des croquis et maquettes des collages, mais aussi les images médiatiques devant lesquelles l'artiste s'est interrogé sur les conséquences des pixels (une photographie représentant une couverture de ***Charlie Hebdo***, une autre de la ***Situation Room*** lors de la capture de Ben Laden), ainsi que des reproductions d'œuvres d'art abstraites. Pour ***Pixel-Collage***, Thomas Hirschhorn associe chaque fois deux types d'images collectées : les images esthétisantes de publicité, récupérées dans des pages de magazines de mode (montrés tels quels dans les vitrines), et des images violentes de cadavres mutilés (que l'artiste imprime toujours au format A4), trouvées sur Internet et choisies pour leur aspect brut, sans qualité esthétique. Si les images des corps idéalisés dans les publicités sont visibles à peu près partout, bien au-delà des magazines, celles des corps détruits de victimes d'exécutions ou de guerres le sont beaucoup moins. Ces dernières, prises et diffusées par des anonymes pour diverses raisons (propagande, dénonciation, témoignage...), sont rarement visibles dans les médias, ou seulement à travers le filtre de la pixellisation ou du floutage.

C'est le principe de filtre que Thomas Hirschhorn refuse, car il établit automatiquement une forme d'autorité entre ceux qui donnent à voir et ceux qui regardent. Protéger notre regard, notre sensibilité, c'est nous infantiliser, nous placer dans la position d'êtres incapables de voir par eux-mêmes. Pour l'artiste, en revanche, tout regarder, c'est se donner la possibilite´ de choisir et réfléchir par soi-même : « Je n'ai rien contre le "magma ininterrompu des images", il ne faut justement ni se prote´ger, ni se pre´server. Ce qu'il faut, c'est voir et penser. Ce qu'il faut, c'est regarder le monde, le temps, la re´alite´ en face, avec ses propres yeux [...] grands ouverts et il faut rester e´veille´ pour penser. Il ne faut pas se laisser s'endormir, se laisser se prote´ger, se laisser se neutraliser[8]. » C'est donc à la fois la domination par d'autres (pouvoirs politiques, médiatiques...) mais aussi par nous-mêmes que critique Thomas Hirschhorn. Pour lui, il y a trop de spectateurs qui se disent trop sensibles pour regarder des corps meurtris, alors que cette hypersensibilité n'est qu'une manière confortable de se distancier de la réalité. Ces images existent, et même si on ne les voit pas toujours, nous devons, en tant que spectateurs, nous y confronter. Nous devons ressentir toutes les émotions possibles, aussi violentes soit-elles. Nous devons avoir peur de la violence de ces images, peur de la mort – ce qui est simplement humain.

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Ressentir du dégoût, de la peur et de l'horreur face aux images que Thomas Hirschhorn nous montre, c'est aussi ne pas accepter la violence faite à ces hommes et femmes représentées, car « regarder des images de corps humains détruits est une manière de s'engager contre la guerre et contre la justification de la guerre et de sa propagande[9] ». Au débat sur les maux créés par la violence des images – qui, entre autres, appelleraient à une violence réelle –, l'artiste oppose une position politique, pacifiste, à travers une incitation à regarder, à être au plus proche de ces repre´sentations de la violence et de la mort.

Les démarches de ces artistes entretiennent ainsi une relation ambigüe avec la notion de soin : en quelque sorte, ils malmènent et à la fois se soucient des images qu'ils collectent et de leurs spectateurs. Adam Broomberg et Oliver Chanarin, Alfredo Jaar, Taryn Simon et Thomas Hirschhorn cherchent alors à nous interroger sur nos habitudes et nos capacités à regarder ce qu'on nous donnent à voir, sur les pouvoirs des images dans nos sociétés.

Face à ce qui inquiète (la violence, la mort, l'autre, les images elles-mêmes), l'acte de prendre soin est une réponse possible. Pour ces artistes néanmoins, prendre soin n'est pas nous protéger ou nous assister face aux flux des images et les peurs qu'elles charrient. Ce serait, par l'intermédiaire de leurs œuvres, nous exhorter à porter un regard critique sur les images.

Ces artistes appellent une forme d'éducation du regard, mais sans infantiliser les spectateurs, ou même les images. Prendre soin ce n'est ni rendre dépendant ni déresponsabiliser : à travers leurs œuvres, ils nous engagent à trouver davantage d'autonomie, de liberté critique contre l'instrumentalisation des images. Marie José Mondzain l'affirme : « le geste de l'art est celui qui fonde l'autorité du spectateur lui-même en tant que sujet de son action[10] ». Regarder, c'est donc aussi agir avec les images.

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Les démarches de ces artistes entretiennent ainsi une relation ambigüe avec la notion de soin : en quelque sorte, ils malmènent et à la fois se soucient des images qu'ils collectent et de leurs spectateurs. Adam Broomberg et Oliver Chanarin, Alfredo Jaar, Taryn Simon et Thomas Hirschhorn cherchent alors à nous interroger sur nos habitudes et nos capacités à regarder ce qu'on nous donnent à voir, sur les pouvoirs des images dans nos sociétés.

Face à ce qui inquiète (la violence, la mort, l'autre, les images elles-mêmes), l'acte de prendre soin est une réponse possible. Pour ces artistes néanmoins, prendre soin n'est pas nous protéger ou nous assister face aux flux des images et les peurs qu'elles charrient. Ce serait, par l'intermédiaire de leurs œuvres, nous exhorter à porter un regard critique sur les images.

Ces artistes appellent une forme d'éducation du regard, mais sans infantiliser les spectateurs, ou même les images. Prendre soin ce n'est ni rendre dépendant ni déresponsabiliser : à travers leurs œuvres, ils nous engagent à trouver davantage d'autonomie, de liberté critique contre l'instrumentalisation des images. Marie José Mondzain l'affirme : « le geste de l'art est celui qui fonde l'autorité du spectateur lui-même en tant que sujet de son action[10] ». Regarder, c'est donc aussi agir avec les images.

Thomas Hirschhorn,Pixel-Collage, Vue d'installation, Galerie Chantal Crousel, Paris (2016), Courtesy de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris, Photo : Florian Kleinefenn

Anna-Maria Le Bris
"Du soin des images à l'autonomie du regard"
Plastik - 18/04/2019
http://plastik.univ-paris1.fr/du-soin-des-images-a-lautonomie-du-regard/

Languin, Irène. « Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure », *24 Heures*, November 11, 2017.
https://www.tdg.ch/culture/culture/Thomas-Hirschhorn-l-exces-pour-mesure/story/15369185

Tribune de Genève

Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure

L'artiste bernois était de passage à Genève pour présenter la réédition d'un catalogue paru en 1995. Rencontre avec un hyperactif qui entend, par son travail, fabriquer un monde nouveau et avoue ne craindre ni l'ambition ni le ridicule.

Image: Magali Girardin

Par Irène Languin
@Gazonee

18.11.2017

Il a installé son petit stand et sa longue silhouette en vitrine. Et rappelle, en préambule, qu'il est avant tout là pour ceux qui viendraient le voir. En adulateurs ou en simples curieux, les gens défilent, pour un bout de conversation ou une signature. En ce samedi 11 novembre, Thomas Hirschhorn a quitté quelques heures durant ce Paris où il vit depuis trente-quatre ans pour le Centre d'édition contemporaine de Genève (CEC), afin de montrer le fac-similé de la publication Les plaintifs, les bêtes, les politiques.

L'artiste bernois a complété la réédition de ce recueil de collages, originalement paru en 1995, par une «présentation itinérante». Sur un grand carton vertical, il a disposé des extraits du catalogue, augmentés de descriptifs de travaux plus récents. Thomas Hirschhorn, manifestement, ne laisse rien au hasard. Il assigne une place à chaque chose, choisit soigneusement ses mots, soucieux qu'ils accueillent convenablement une pensée dense et féconde.

Bio express

1957 Naissance à Berne puis enfance à Davos.
1984 Après des études à Zurich, il part s'établir à Paris, où il vit et travaille toujours.
1995 Parution de la publication «Les plaintifs, les bêtes, les politiques».
2004 Christoph Blocher est élu au Conseil fédéral. L'artiste déclare qu'il n'exposera plus en Suisse tant que le tribun UDC siégera à l'Exécutif.
2004 Thomas Hirschhorn choque une partie de ses compatriotes avec l'exposition «Swiss swiss democracy» au Centre culturel suisse de Paris.
2018 Un grand projet dans l'espace public rendra hommage à l'écrivain Robert Walser à Bienne.

Galerie
Chantal Crousel

Languin, Irène. « Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure », *24 Heures*, November 11, 2017.
https://www.tdg.ch/culture/culture/Thomas-Hirschhorn-l-exces-pour-mesure/story/15369185

Tribune deGenève

Que sont les plaintifs, les bêtes et les politiques?

Il s'agit d'une centaine de collages sur cartons environ que j'ai faits entre 1993 et 1995. Ces collages ont été réunis dans un ouvrage sous le titre Les plaintifs, les bêtes, les politiques. Ils ont été reproduits à la taille réelle et publiés par le Centre genevois de gravure contemporaine en 1995 (ndlr: devenu le CEC en 2001). Le livre était épuisé et nous avons pu le rééditer, car pour moi, ces collages étaient et sont toujours importants.

Vous aimez utiliser les matériaux simples comme le scotch ou le carton. Pourquoi?

J'aime travailler avec ce qui est disponible, avec ce que tout le monde connaît et utilise, avec des matériaux qui n'ont pas de plus-value, qui n'excluent pas et qui n'intimident personne. Je veux rester fidèle à cette manière de penser mon travail. Dans cette publication, on trouve déjà la manie que vous avez de documenter le monde. Je veux coller ensemble ce qui, au premier abord, ne peut pas être mis ensemble, mettre en relation des textes et des images que je glane ici et là et créer des liens. Fabriquer, avec des éléments du monde existant, un nouveau monde. C'est cela, faire un collage.

Vous semblez en désaccord avec ce monde!

Non, au contraire je suis en accord avec le monde dans lequel je vis et travaille. Mais être en accord ne veut pas dire tout approuver, tout accepter, ne rien critiquer, ne rien contester. Être en accord signifie être complètement dans le monde, dans la réalité, dans le temps qui est le mien, et prendre position. Et, en tant qu'artiste, ma mission est de donner forme à cette position, une forme qui va au-delà des habitudes culturelles, esthétiques, économiques et politiques.

C'est pour ça que vous dénoncez sans cesse les fléaux de la société?

Je ne veux pas baser mon travail sur la dénonciation: ce serait trop court, trop limité, trop réactionnaire. Je souhaite créer quelque chose de novateur. Mais il n'y a pas de création sans critique, sans contestation. L'aspect pléthorique, bric-à-brac, de votre œuvre ne paraît pas très helvétique, non? Au contraire! Mais je suis artiste, tout d'abord, et Suisse. Je ne suis pas un «artiste suisse». En tant que Suisse, je viens d'un pays où on travaille beaucoup et où on aime le travail bien fait. Figurez-vous que moi aussi j'aime beaucoup travailler, c'est ce que j'aime le plus. Et j'aime faire mon travail avec précision: la précision m'intéresse, la perfection ne m'intéresse pas.

Galerie
Chantal Crousel

Languin, Irène. « Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure », *24 Heures*, November 11, 2017.
https://www.tdg.ch/culture/culture/Thomas-Hirschhorn-l-exces-pour-mesure/story/15369185

Tribune deGenève

L'énergie est-elle pour vous fondamentale?

L'énergie est liée à l'excès, à la dépense, à la pure perte. La question de l'énergie est cruciale, car l'énergie est précieuse, illimitée aussi. Je pense à l'énergie de l'être humain, mon énergie, notre énergie. Je dis: «énergie, oui, qualité, non». Le terme d'énergie est plastique, dynamique, actif.

L'esthétique est-elle aussi un critère de l'art?

Oui, je n'entends exclure aucun public et cela implique d'utiliser l'esthétique pour laquelle je me suis décidé comme un outil. Je veux travailler dans une esthétique chargée, dense, une esthétique du trop. Je veux travailler dans l'excès, dans l'accumulation, en surmenage. Je veux me dépenser, pas m'économiser.

Comment avez-vous réagi lorsque la presse américaine avait jugé mégalomane votre monument Gramsci, dans le Bronx?

Être taxé de mégalomanie ne me dérange pas. En tant qu'artiste, je dois être ambitieux. Je ne dois pas me limiter, je ne dois et ne peux pas par avance restreindre la portée de mon travail, qui est difficile. À quoi bon faire un travail qu'on freine d'emblée soi-même? Je fais de l'art, je dois être superambitieux et je veux être supermodeste.

Vous aviez dit à ce propos qu'il fallait oser être le ridicule de l'histoire.

Souvent, face à mon travail, je me sens ridicule. Qu'on se comprenne bien, ce n'est pas que je le veuille ou que ça me fasse plaisir, mais je pense qu'il faut l'admettre et résister à la tentation d'être «le malin». Qui d'autre, sinon l'artiste, se doit d'être ridicule, aveugle, stupide, vulnérable?

Pour l'édition 2018 de l'Exposition suisse de sculpture à Bienne, vous allez faire honneur à Robert Walser. Sous quelle forme?

Sous la forme d'une sculpture précaire dans l'espace public avec les habitants de la ville. Je suis un fan de Robert Walser depuis longtemps et je me réjouis donc de pouvoir travailler dans le lieu où il est né et où il a écrit. Nous allons, avec les Biennoises et les Biennois, lui rendre hommage. La Robert Walser Sculpture sera érigée pendant tout l'été 2018.

Galerie
Chantal Crousel

Languin, Irène. « Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure », *24 Heures*, November 11, 2017.
https://www.tdg.ch/culture/culture/Thomas-Hirschhorn-l-exces-pour-mesure/story/15369185

Tribune deGenève

Pensez-vous revenir en Suisse un jour?

J'y viens pour travailler, pour faire de l'art et passer des vacances. Toutefois, j'aime habiter dans une très grande ville, une métropole. Pour moi, c'est Paris et sa banlieue, avec sa poésie, sa tension, ses problèmes, son énergie, ses défis, ses conflits, sa beauté.

Retour sur une controverse

Quel souvenir gardez-vous de «Swiss swiss democracy», l'exposition parisienne qui avait déclenché une polémique monstre en 2004?

Des souvenirs formidables: cinquante-quatre jours de présence et de production au Centre culturel suisse à Paris avec énormément de rencontres, de production, d'amitié. Nous avons véritablement créé un événement. Le scandale hystérique et autoproduit par la presse ainsi que par des politiciens mal informés n'a rien produit. C'était ridicule et stupide, comme souvent lorsque quelqu'un se sent provoqué par une œuvre d'art. Quant à moi, je sais ce que je pense, ce que je fais et pourquoi je le fais. Je dois accepter tous les malentendus, toutes les critiques, qu'elles soient fondées ou non, tous les commentaires, qu'ils soient agréables ou non.

Mais la controverse nourrit la notoriété, non?

Non, ça n'apporte rien, cela ne nourrit vraiment rien. S'il y a conflit, controverse, polémique ou même «scandale», il faut faire face. Parce que, moi, artiste, je sais qu'on ne peut pas construire un travail sur la provocation. Or si quelqu'un se sent provoqué par mon œuvre d'art et s'il déclenche une polémique, il faut assumer, faire avec et payer le prix pour avoir fait ce travail.

Vous considérez-vous comme démocrate?

Oui, évidemment je suis un démocrate mais je ne veux pas devenir un «sujet démocratisé», je ne veux pas me laisser neutraliser d'emblée, pour tout et tout de suite. Je ne comprends pas la démocratie comme une vache sacrée qui doit et qui peut tout neutraliser, tout anesthésier, tout compromettre. Il faut questionner et réinventer la démocratie à chaque instant pour qu'elle reste vivante et crédible. (24 heures)

Créé: 18.11.2017, 14h04

Galerie
Chantal Crousel

ARTFORUM

Galerie
Chantal Crousel

THOMAS HIRSCHHORN
Meret Oppenheim's fountain, Waisenhausplatz, Bern, Switzerland This past summer I saw—again and again—the absolutely outstanding Meret Oppenheim fountain in Bern, which has kept sentry in Waisenhausplatz since 1983. The stone column is covered in moss, wild grasses, and algae and continually struggles with the conditions it has decided to confront as a sculpture in the public space. The fountain—which reinvents itself every moment, every minute, every hour, every day—provokes the aggression of all kinds of natural interference, while at the same time affirming its vulnerability as an artwork. It is one of the most powerful, magical, and mysterious permanent artworks in a public space.

Meret Oppenheim, fountain, 1983, aluminum, concrete, plants, water. Installation view, Waisenhausplatz, Bern, Switzerland. Photo: Kristina Herbst.

Belluz, Sergio. «À quand un vrai Département fédéral de la culture suisse ?», *Blogs Le Temps*, June 15, 2016.
http://blogs.letemps.ch/sergio-belluz/2016/06/15/a-quand-un-vrai-departement-federal-de-la-culture-suisse/

LE TEMPS

À quand un vrai Département fédéral de la culture suisse ?

15 juin 2016 Sergio Belluz

En Suisse, dès qu'on s'intéresse à la culture officielle, on a parfois la forte tentation de sortir son arme de service, obligeamment fournie par les autorités, par exemple quand Pro Helvetia, dans son magazine Passages sur les cultures numériques (Art et Culture numériques, 2014) décrit les stars suisses de la mouvance remix en ces termes :

« …Thomas Hirschhorn ou Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger (…) travaillent avec de grands assemblages ouverts de matériaux hétérogènes d'origines très diverses, à partir desquels ils développent des systèmes de classification leur permettant d'établir au moins certains liens conceptuels temporaires. Tous deux recourent fréquemment à des éléments visuels forts – du ruban adhésif brun chez Hirschhorn, de l'acide urinaire cristallisé chez Steiner & Lenzlinger – pour entrelacer les divers matériaux et tisser un nouveau tout. (…) Tous deux créent donc des moments de présence, de densification et de concentration sur fond de profusion débordante de fragments culturels, qui se font concurrence, sont chaotiques dans leur somme et englobent aujourd'hui des processus biologiques. »

Galerie
Chantal Crousel

Pour Thomas Hirschhorn (j'ai parcouru une de ses œuvres au pavillon suisse de la Biennale de Venise), je traduis : des centaines de canettes vides reliées entre elles par des bouts de scotch brun. Malgré la chaleur torride, le visiteur, à qui on interdisait d'amener sa propre canette, même avec un bout de scotch brun, histoire de ne pas mélanger les courants artistiques, se demandait, toujours avide de détails sur le processus créatif, si l'artiste travaille avec des collaborateurs ou s'il les a vidées tout seul, ses canettes.

Notez qu'à une autre Biennale de Venise, toujours dans le pavillon suisse, et toujours sous l'égide de Pro Helvetia, j'avais visité pendant au moins une minute montre en main 'You they they I you' (non, l'anglais n'est toujours pas une langue nationale), une installation de Vincent Carron, un grand serpent en fer forgé qui sinuait dans tout le pavillon vide, avec vélomoteur Ciao dans une salle et deux trois trucs disparates qui se couraient après.

Je n'avais pas tout à fait saisi que « riche en pronoms personnels, le titre de l'œuvre – 'You they they I you' – rappelle lui-même les sinuosités que le serpent décrit dans les salles d'exposition tout en renvoyant au rapport en œuvre, spectateur, auteur et espace. Il s'agit aussi d'une forme d'appropriation puisque l'œuvre s'inscrit comme la réinterprétation d'une grille couvrant la fenêtre d'un immeuble de Zurich datant du début du XXe siècle et qui abrite un poste de police. »

Le Ciao ? « Par le biais de cet objet, Carron se heurte à tous les problèmes liés à un processus de restauration. Jusqu'à quel point faut-il chercher l'original ? Jusqu'où peut-on ou doit-on aller ? Le résultat s'approche de ce que l'on pourrait définir comme un ready-made modifié, mais il est surtout un hommage à une culture industrielle en voie de disparition dans l'Europe d'aujourd'hui. » (Giovanni Carmine, Commissaire du pavillon suisse 2013).

On ne devrait pas demander, ce n'est pas poli, mais quand même : combien tout ça a-t-il coûté exactement ? Avec ou sans cannettes ? Et le vélomoteur Ciao fait-il partie de la collection particulière de ready-mades modifiés de l'artiste ?

Belluz, Sergio. «À quand un vrai Département fédéral de la culture suisse ?», *Blogs Le Temps*, June 15, 2016.
http://blogs.letemps.ch/sergio-belluz/2016/06/15/a-quand-un-vrai-departement-federal-de-la-culture-suisse/

LE TEMPS

Où notre héros s'explique sur un titre de blog qui se veut parlant et original, certes, mais qui reste pour le moins ambigu.

On comprendra dès lors que, décidé à parler coûte que coûte de culture suisse, et même de cultures suisses au pluriel dans le blog que me propose aimablement le quotidien Le Temps, j'aie décidé de l'intituler IdioCHyncrasies, non sans une grande hésitation sur la position du CH dans le mot.

C'est qu'il existe un décalage abyssal entre une certaine culture officielle, jargonneuse, soutenue et mise en avant par les deux mamelles de la culture suisse – l'Office fédéral de la culture et Pro Helvetia –, et une culture suisse foisonnante et moins cérébrale qui me touche et m'intéresse beaucoup plus.

Les deux organismes culturels officiels n'y peuvent pas grand-chose, d'ailleurs. L'Office fédéral de la culture, une subdivision du Département fédéral de l'Intérieur, s'occupe de la législation sur la culture, de la gestion du patrimoine, de la politique linguistique, de l'aide au cinéma et des relations culturelles à l'étranger, tandis que Pro Helvetia est une fondation de droit publique indépendante de la Confédération (mais financée par elle…) et doit « promouvoir les activités culturelles d'intérêt national », les tas de canettes à scotch brun de Thomas Hirschhorn et le serpent à vélomoteur de Vincent Carron, par exemple.

Galerie
Chantal Crousel

Tant l'un que l'autre ont les mains liées, des budgets constamment rabotés et des cahiers des charges annuels très stricts, sans aucune réelle indépendance face à un gouvernement, à des politiciens et à des trésoriers plus connus pour leur gestionnite aigüe que pour leur passion pour l'art.

Dans ces conditions, et dans ce partage des tâches peu clair – l'Office fédéral de la culture gère les « relations culturelles à l'étranger », mais les tournées à l'étranger, les centres culturels suisses de Paris, Rome, New York et les « antennes suisses », sont prises en charge par Pro Helvetia –, on comprend que les décideurs culturels se raccrochent au moindre concept bien présenté : ce qui est peu clair voire incompréhensible a le mérite d'être potentiellement génial et se prête particulièrement bien aux tartines jargonneuses, celles-ci justifiant par contrecoup le rôle des médiateurs culturels. Le cahier des charges est rempli, le budget est dépensé et le serpent de Vincent Carron se mord la queue, en somme.

Cher Conseil fédéral : « Coup de sac ! »

La culture, ce n'est pas seulement la promotion des artistes et de leurs œuvres, c'est aussi un facteur-clé dans l'évolution de nos sociétés : les grands mouvements de population se multiplient dans le monde, avec tous les problèmes liés à l'intégration. Or la culture a un rôle primordial dans le sentiment d'appartenance à une communauté, la France et l'Italie l'ont bien compris. Et nous ?

« I have a dream », comme disait l'autre : pour faire le ménage, pour renouer avec le vieux rêve des Zofingiens de 1848, et pour mettre en avant une culture nationale dynamique, qui, au-delà des clivages linguistiques, existe depuis longtemps – un gros héritage protestant, une forte influence germanique, une grande richesse linguistique, de nouvelles générations sans complexes, connectées et ouvertes sur le monde, une immigration enrichissante, si, si –, pourquoi ne repartirait-on pas à zéro avec la création, enfin, d'un vrai Ministère, un vrai Département fédéral rien que pour la culture, histoire de promouvoir une image d'une Suisse du XXIe siècle, riche, multiple et fière de ses contrastes et de ses contradictions ?

Desbarats, Carole. “Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn. ”. *Esprit*, *n°425*, June, 2016, p.83, pp.86-88.

ESPRIT

ESPRIT

Puissance des images

Galerie
Chantal Crousel

Iconoclastes et iconodules

La censure au cinéma

Des images de terreur

Apprendre à regarder

Louis Andrieu, Danièle Cohn, Carole Desbarats, Arnaud Desplechin, Thomas Hirschhorn, Benoît Labourdette, Olivier Mongin, Jean-Louis Schlegel, Léo Souillés-Debats

Notre régime alimentaire – A. Béja, T. de Saint Pol, C. Rémésy

Le Brésil dans la tourmente • Carlos Zeron
Sadiq Khan, maire de Londres • Sylvie Bressler
Bernanos et le mal • Claire Daudin ▪ Danser malgré tout • Isabelle Danto
Merci patron ! • Jean-Louis Schlegel

N° 425 – Juin 2016

Desbarats, Carole. “Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn. ”. *Esprit*, *n°425*, June, 2016, p.83, pp.86-88.

ESPRIT

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n° 10*, 2015.

Imprimés, feuille plastique, ruban adhésif. 343 x 422 cm. Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris.
© photo : Florian Kleinefenn

Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n° 5*, 2015.

Imprimés, feuille plastique, ruban adhésif. 330 x 507 cm.Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris.
© photo : Florian Kleinefenn

Desbarats, Carole. “Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn. ”. *Esprit*, *n°425*, June, 2016, p.83, pp.86-88.

ESPRIT

Voir et penser

Entretien avec Thomas Hirschhorn*

Galerie
Chantal Crousel

Carole Desbarats – *Dans votre travail, vous montrez avec précision ce que les images diffusées par les médias floutent de manière ostentatoire (les visages et les corps mutilés de cadavres). Pourquoi ?*

Thomas Hirschhorn – Dans les *Pixel-Collage*, j'utilise la pixellisation (ou le floutage) et son esthétique abstraite non pas comme une frustration, une censure ou un pointage du non-visible, mais comme une invitation à se poser la question : comment penser l'abstraction aujourd'hui ? Et comment l'abstraction – par la pixellisation – peut-elle m'aider à être en contact avec le monde, le temps et la réalité ? Comment redéfinir ce que j'entends par « abstraction » aujourd'hui ? Il est donc évident et logique que je ne peux pas pixelliser ce qu'on pixellise déjà à ma place.

Vous juxtaposez des images de morts et d'autres prises dans le monde de la publicité de luxe. Le montage fait qu'à juxtaposer deux images, une troisième naît. Quelle troisième image cherchez-vous à obtenir ? Abstraite comme une pensée ? Une pensée politique ?

Je fais des collages. Un collage est fait d'au moins deux éléments du monde existant qu'on colle ensemble afin de créer un nouveau monde, un monde qui n'existait pas auparavant. Il faut pour faire ainsi au moins deux éléments, mais on peut faire un collage avec

* Artiste suisse, installé depuis 1983 à Paris. Parmi ses dernières expositions : « Flamme éternelle » au Palais de Tokyo (2014) ; « In-Between », South London Gallery à Londres (2015) ; « Roof Off », 57e Biennale de Venise (2015) ; « Pixel-Collage » à la galerie Chantal Crousel, Paris (2016). Dès le début, Thomas Hirschhorn a intégré des images de corps détruits dans ses œuvres.

Desbarats, Carole. “Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn. ”. *Esprit*, *n°425*, June, 2016, p.83, pp.86-88.

ESPRIT

trois ou plusieurs éléments. Il y a donc toujours un nouveau monde, une nouvelle image, une nouvelle vision ou une nouvelle lumière qui est créée. Quand je me demande : « Comment redéfinir l'abstraction aujourd'hui ? », c'est pour l'intégrer complètement dans la forme – la forme qui elle, n'est pas uniquement une pensée, ou seulement « abstraite », mais véritablement « forme ». C'est-à-dire essentielle : politique et esthétique, philosophie et amour. C'est seulement en insistant sur la forme, sur le tout, sur l'unicité que les *Pixel-Collage* ont une chance de devenir une percée. Une percée dans l'information, une percée dans les faits, une percée dans les commentaires et une percée dans l'opinion.

Voir la chair réifiée d'un cadavre peut susciter des mouvements de recul, de refus. Que pensez-vous de cette réaction qui peut revendiquer le respect de la sensibilité, voire jusqu'à la « protection » du spectateur ?

Je pense que – aujourd'hui – ce recul, ce refus, cette « auto-protection » témoignent non pas de la sensibilité, mais de l'hypersensibilité qui est finalement exactement complice consentante – justement par son hypersensibilité. Cela rejoint ce qu'a dit l'ancien secrétaire d'État américain à la Défense (2001-2006), David Rumsfeld : « La mort a tendance à encourager une vision déprimante de la guerre ! » Mais peut-on avoir une vision de la guerre autrement que démoralisante ? Je pense – aujourd'hui, plus que jamais – que je dois pouvoir tout voir avec mes propres yeux, tout ce qui fait notre monde, notre seul et unique monde. Personne ne peut dire à mes yeux ce qu'ils peuvent voir et ce qu'ils ne peuvent pas voir.

Quelles sont les conditions qui permettent de voir des images de corps morts sans voyeurisme ?

Justement, pour ouvrir la discussion incroyablement réductrice, neutralisante et infantilisante, qui se limite aux arguments de « voyeurisme » et de « protection des gens sensibles », j'ai voulu définir en huit points : « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des images de corps humains détruits ? » (voir encadré p. 89).

Quelle différence entre une image de victime et une image de bourreau ?

L'un des plus grands pièges – aujourd'hui – est la victimisation par le biais de la distinction entre bourreau et victime. Si on utilise cette distinction, c'est qu'aucune pensée n'est possible. Cela mène à

Galerie
Chantal Crousel

Desbarats, Carole. “Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn. ”. *Esprit*, *n°425*, June, 2016, p.83, pp.86-88.

ne pas penser. La seule alternative à la pensée reste la consommation, la consommation de l’information. Cependant il n’y a rien à relativiser, mais la tendance aujourd’hui de l’idéologie de la « réduction aux faits » veut éloigner les êtres humains de ce qui compte : penser que le moi est aussi dans l’autre et que l’autre est aussi dans le moi. C’est seulement ainsi que je peux développer une affection solidaire avec l’autre. C’est seulement ainsi que je peux m’impliquer, que je peux inclure au lieu d’exclure. L’exclusion – pour un travail d’artiste – n’est jamais une possibilité. En tant qu’artiste, je veux donner forme, ou créer une vérité – « vérité » qui n’est évidemment pas la vérification d’un fait.

Qu’est-ce qui serait impossible à montrer ?

Tout ce qui ne possède pas de forme. Car tout ce qui est « forme » est à montrer et à voir, même si c’est incommensurable. Parce que tout ce qui possède une forme doit – dans ce monde incommensurable – rester incommensurable au lieu de devenir commensurable – en fermant les yeux et en ne le montrant pas.

Est-ce que l’éducation artistique pourrait jouer un rôle face au magma ininterrompu des images ?

Je n’ai rien contre le « magma ininterrompu des images », il ne faut justement ni se protéger, ni se préserver. Ce qu’il faut, c’est voir et penser. Ce qu’il faut, c’est regarder le monde, le temps, la réalité en face, avec ses propres yeux, avec ses propres yeux grands ouverts et il faut rester éveillé pour penser. Il ne faut pas se laisser s’endormir, se laisser se protéger, se laisser se neutraliser.

Propos recueillis par Carole Desbarats

Galerie
Chantal Crousel

«Déplacer l'institution. Thomas Hirschhorn.», *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers, 2015-2016*, pp. 9-11.

DÉPLACER L'INSTITUTION

THOMAS HIRSCHHORN

Galerie Chantal Crousel

Lors du Printemps des Laboratoires #3 l'artiste suisse Thomas Hirschhorn est venu présenter un de ses projets, le *Gramsci Monument*. Pensé comme un lieu ouvert à la participation, le *Gramsci Monument* rend hommage au philosophe italien. Ce « monument » a existé du 1er juillet au 15 septembre 2013. Il se situait dans le Bronx, à New York.

Thomas Hirschhorn — Avec le *Gramsci Monument*, je me suis fixé la mission d'inventer un nouveau monument, de provoquer des rencontres, de créer un événement et de repenser Gramsci, aujourd'hui. Ce projet a été rendu possible grâce au soutien de la Dia Art Foundation. Il est question ici de « *Performing Opposition* » et d'institution : je dirai qu'en tant qu'artiste, j'ai été heureux de travailler avec une institution comme la Dia Art Foundation. Ils sont totalement à côté de vous. Pas derrière ni devant vous, mais à côté de vous pendant tout le projet, et je souhaite à tout artiste de pouvoir travailler au moins une fois avec une telle institution – ou, du moins, avec les gens qui s'y trouvaient au moment où j'ai travaillé avec elle. Sur les deux ans et demi que m'a pris le *Gramsci Monument*, un an et demi a été consacré à ce que j'appelle le *fieldwork*, c'est-à-dire, principalement, à trouver le lieu où installer mon *Monument*. J'ai voulu faire un monument là où les gens habitent. J'ai pris le plan de la New York City Housing Authority. New York compte à peu près 300 ensembles HLM, dans lesquels vivent près de 500 000 New-Yorkais, auxquels s'ajoutent les 160 000 New-Yorkais sur liste d'attente. Mon plan de New York inclut Manhattan, le Bronx, le Queens, Brooklyn et Staten Island. Je suis allé dans 47 de ces cités HLM pour en regarder l'architecture, voir « comment c'était ». Cela m'a pris un an et demi – pas au quotidien, mais sur un an et demi, je suis allé 9 fois à New York, pour des séjours d'une semaine ou dix jours.

La deuxième partie de mon travail a porté sur Gramsci, et sur la maison où il a vécu à Ghilarza, en Sardaigne. Il y a là-bas un magnifique petit musée sur la vie d'Antonio Gramsci, auquel j'ai demandé de me prêter des objets. Je suis allé à la Fondation Istituto Gramsci de Rome, qui détient les fameux Cahiers de l'auteur.

La question de l'emplacement de mon monument n'est évidemment pas une question architecturale ou urbanistique. C'est une question humaine. Et c'est la raison pour laquelle le *fieldwork* est si important : ce dont j'ai besoin, c'est de trouver quelqu'un qui soit d'accord pour faire avec moi le *Gramsci Monument* – en l'occurrence, cela s'est produit dans le quartier de Forest Houses, dans le South Bronx. Environ 3 000 personnes vivent dans cette cité. Diana Herbert et Clyde Thompson, qui travaillent dans le Community Center de Forest Houses, m'ont invité à faire le *Gramsci Monument* chez eux. J'avais rencontré plein d'autres personnes, dans d'autres endroits. Mais c'est avec eux que les relations se sont révélées les plus fructueuses. Je me souviens que la première fois que je les ai rencontrés, dans leur *community center*, Clyde m'a demandé : « Quel sera le bénéfice de ce que vous ferez pour notre communauté ? » C'était la question la plus importante pour lui, qui travaille tous les jours sur place. Si je prononce, à leur sujet, le mot de « paradis », c'est parce que je leur ai dit : « Je ne veux pas travailler pour votre communauté, moi, c'est pour l'art que je travaille. » Et Clyde a compris que si nous ne travaillions pas pour le même objectif, son objectif pourrait rencontrer le mien. J'ai toujours procédé de la sorte : me présenter, et demander à un lieu, une institution s'ils peuvent m'aider. Sans l'aide des habitants, je ne pouvais pas faire le Gramsci Monument. Mon intention n'est pas de leur venir en aide : c'est plutôt moi qui, à l'inverse, sollicite leur aide. Bien sûr, quand j'arrive, j'ai déjà, de mon côté, un budget et des gens prêts à m'aider. Je ne demande pas de l'argent, mais de la compréhension, et que les gens soient d'accord avec mon projet : c'est là ce que j'entends par « aide ». Si ce mot est important, ce n'est pas parce que l'artiste apporte de l'aide, mais parce que c'est lui qui a besoin d'aide. L'autre *key figure* que j'ai rencontrée est Erik Farmer. Outre Diana et Clyde, qui avaient déjà chacun mille occupations et un bureau, j'avais besoin de quelqu'un qui serait disponible à plein temps pour s'occuper avec moi du projet. Erik, qui est âgé d'une quarantaine d'années, préside la communauté des habitants : à ce titre, il représente ce que Gramsci appelle une « autorité organique ». C'est aussi lui qui, le premier, m'a demandé de lui prêter un livre de Gramsci pour le lire. Je lui ai montré un plan très complexe que j'avais fait du projet, et il m'a posé plein de questions. Je voulais que les gens sachent que j'avais un plan en tête. Erik a organisé des réunions dans le gymnase local, où j'ai pu présenter ce que je voulais faire. Il a ensuite tout préparé avec moi, il a assisté à tous les événements et en a même conçu, en sorte que le *Gramsci Monument*, *via* la Fondation Dia, a même soutenu des initiatives qui lui étaient propres, comme le fait de distribuer des sacs à dos à la rentrée des classes. La construction du *Gramsci Monument* a duré 7 semaines. Erik a constitué une équipe de 15 personnes. Je voulais que tous soient des habitants de Forest Houses. Il fallait qu'ils soient payés. Ils ne devaient pas avoir de compétences spécifiques, juste être prêts à m'aider et, pour ça, ils devaient être payés par une agence sollicitée par Dia, qui leur garantissait une assurance et un salaire pour leur travail.

Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* : « School Supplies Distribution by Forest Resident Association », Forest Houses, The Bronx, New York, 2013, *courtesy* Dia Art Foundation. Photo : Romain Lopez

La construction : après des rampes d'accès, des ponts reliaient les éléments, de part et d'autre du monument, qui comprenait une petite piscine, des pavillons dédiés aux différentes activités, ainsi qu'une plate-forme, sur laquelle chacun se retrouvait dans une situation d'acteur. Ma méthode de travail se résumait en deux mots : *présence* et *production*. Il ne s'agit pas seulement d'être présent dans l'espace public, comme cela a pu être le cas dans le cadre de *Flamme éternelle*[1], au Palais de Tokyo : là aussi, j'étais là, tout le temps, et j'ai produit. J'insiste sur ces termes, parce que ce sont deux éléments que je peux contrôler : je peux dire si j'étais présent, ou non, si j'ai produit quelque chose, ou non. Était-ce bien ? ça, je ne sais pas. J'insiste sur ces termes contre ceux de *community art*, *relation aesthetics* ou *educational art*, dont j'ignore ce qu'ils signifient alors que je sais ce que me coûte, à moi, en tant qu'artiste, d'être présent et de produire. J'étais tout le temps là, du montage au démontage.

Nous avons construit une bibliothèque. À l'université de New York, existe un département, le « American Italian Society », qui possède 2 000 livres sur et de Gramsci, depuis qu'un certain John Cammett leur a légué sa bibliothèque ; et la personne qui s'en occupe était prête à me prêter 500 de ces livres. Nous avons par ailleurs organisé une petite exposition sur la vie de Gramsci, dans laquelle figuraient notamment un portefeuille et un peigne qui lui avaient appartenu. Je suis très touché par ce genre d'objets qui, quelle que soit leur banalité, établissent un premier lien avec un autre être humain, une autre vie. La casa Gramsci de Ghilarza nous a prêté 13 de ces objets. Le *Gramsci Monument* proposait également un coin internet et une Low Power Radio Station. On peut, aux États-Unis, diffuser sans autorisation : c'est ce que nous avons fait. Nous avions aussi des DJ – DJ Baby Dee et DJ Gucci, qui sont venus avec leurs amis. Et il y avait un bar, point très important pour manger, boire, mais aussi et surtout pour se rencontrer. Les gens de la cuisine faisaient leur petit business : ils préparaient à boire et à manger, et vendaient ce qu'ils avaient préparé, dans le bar. Il y avait aussi des bannières, à plusieurs endroits, parce que, malgré le côté facile que cela peut avoir, j'aime beaucoup prélever des citations : ce sont comme des ouvertures dans la pensée de Gramsci.

Dans cette structure, j'ai organisé deux sortes d'événements : les *daily events*, et les *weekly events*. Le *daily event* 1 était la présence d'un *ambassador*, Yasmil Raymond, qui est par ailleurs la curatrice de Dia. J'ai voulu qu'une personne soit présente, en permanence, pour discuter avec les gens du quartier, non sur le *Gramsci Monument* –

«Déplacer l'institution. Thomas Hirschhorn.», *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, *2015-2016*, pp. 9-11.

Galerie
Chantal Crousel

ça, je pouvais m'en charger –, mais sur des questions d'administration de culture. Grâce à son réseau et à sa propre force, Yasmil a pu répondre aux habitants et les aider pour toutes les questions qui ne portaient pas uniquement sur le *Gramsci Monument*. Tous les jours, une *children's class* était organisée par Lex Brown, que j'avais rencontrée lors d'une conférence à Princetown, et Susie Farmer. Les *daily events* comprenaient également un petit journal photocopié, édité par deux habitants, Saquan Scott et Lakesha Bryant. L'idée était de raconter quelque chose du quotidien du quartier, en lien avec Gramsci – l'interview d'un visiteur ou d'un invité, ou encore, chaque jour, le « *resident of the day* ». Le journal était photocopié entre 100 et 300 exemplaires tous les jours. Les *daily lectures* étaient assurées par Marcus Steinweg, qui, chaque jour, a assuré une lecture philosophique – pas sur Gramsci, mais sur un thème qui l'intéressait. Quelques personnes sont venues, tous les jours, assister, à la même heure, à la lecture de Marcus. Il y avait un site Web [2], mis au point par Romain Lopez. J'avais également organisé des *weekly events* : tous les lundis, soit 11 fois, a été organisé un *Gramsci Theatre*. Marcus a écrit le texte, et j'ai dirigé les 9 actrices et acteurs du quartier pour donner corps à ses paroles. L'idée était de diffuser les idées de Gramsci dans le quartier. Le mardi était le jour des lectures poétiques : 11 poètes américains sont venus donner une lecture, parfois, un *workshop*. Le mercredi était organisé un *running event* : un événement organisé par les gens du quartier, comme une *step dance,* des lectures par des habitants, ou l'intervention de stars locales. Les Center Park Five, cinq American-African et Latinos, condamnés pour un viol qu'ils n'avaient pas commis, sont venus raconter leur histoire. Le jeudi étaient organisés des field trips [excursions] : au *New York Times*, où nous avons rencontré un journaliste, dans une station de taxi, ou encore dans un commissariat. Le vendredi, j'organisais une *High School*, intitulée *Energy: Yes! Quality: No!* Les gens apportaient des objets qu'ils avaient fabriqués, et nous jugions de la qualité et / ou de l'énergie de la chose en question. Au début, nous étions très peu nombreux, et petit à petit, de plus en plus de gens sont venus. Le samedi, un spécialiste d'Antonio Gramsci, Marcus Green, donnait des conférences. Grâce à lui, j'ai appris des choses, comme m'en ont apprises le biographe de Gramsci, ou Gayatri Spivak. Enfin, le dimanche, un *open microphone* a connu un certain succès.

Le démontage faisait partie du projet. Ensemble, nous avons démonté le *Monument*, en 12 jours. Je voulais que l'espace soit laissé comme je l'avais trouvé en arrivant. Le tout s'est terminé par une tombola, comme j'en avais déjà organisé une, dans le cadre du *Musée précaire Albinet* [3], ici, à Aubervilliers, avec tout le *hardware* : câbles, scotch, ventilateurs.

Parmi les choses que j'ai apprises là-bas figurent le *unshared authorship* – un terme que j'ai créé au cours de cette expérience. La question qui revenait sans cesse était : « Qui est l'auteur ? » Et j'ai compris que je ne m'en sortirais pas sans un schéma clair. La réponse est : que ce soit pour le *Gramsci Monument* ou *Flamme éternelle*, l'auteur, c'est moi, à 100 %. Mais ce que je veux, c'est que d'autres prennent aussi cette auctorialité (*authorship*). On additionne ainsi les instances : 100 % + 100 % + … c'est exponentiel. Une dynamique se crée. Mais on ne s'en sort pas si l'on repart du vieux mythe moderne selon lequel l'auctorialité serait représentable par un camembert à partir duquel l'ajout d'auteurs ne fait que soustraire ou diviser les 100 % de départ. À l'inverse, l'*unshared authorship* est un système ouvert et illimité. Le vieux modèle du *shared* ne peut jamais excéder les 100 % ; moi, je ne m'en sors que si je peux penser que chacun prend 100 %.

Le Gramsci n'a été ni un succès ni un échec ; les projets qui se déploient dans l'espace public sont toujours au-delà du succès ou de l'échec. Il est surtout important de ne pas croire que, parce qu'il y a beaucoup de monde, ce serait un succès ou, au contraire, que ce serait un échec s'il n'y avait pas beaucoup de monde. J'ai appris, avec le *Gramsci Monument*, qu'il faut, en tant qu'artiste, faire en sorte que les chaises vides restent vides. Il ne faut pas avoir peur des chaises vacantes. Il y avait des chaises occupées mais il y en avait aussi, souvent, des vides. Nous avons fait une expérience qui n'est pas une fin en soi. Je voudrais que cette expérience donne corps à une transformation : il faut qu'elle transforme les gens. C'est là que le travail reste à faire. Nous avons imprimé un catalogue, que nous avons présenté à Forest Houses et que tout le monde a pu prendre. Je peux vous dire, moi, ce que j'ai appris du *Gramsci Monument*, mais cela ne concernera que moi. J'espère que d'autres personnes présentes pourront elles aussi témoigner de la transformation qu'ils auront vécue, en lien avec cette expérience.

Mathilde Villeneuve — Ce que tu viens de nous montrer confirme que nous ne manquons pas de gens qui agissent et pensent. Ce dont on manquerait, ce serait de lieux de rassemblement et d'invention de nouveaux canaux de circulation de cette pensée. La force de ton projet est de créer ce lieu de rassemblement et d'action. J'ai deux questions : la première est celle de l'après. Que se passe-t-il une fois que tu es parti ? Sans doute n'est-ce pas ta responsabilité, mais j'aimerais t'entendre à ce sujet. La seconde porte sur la question de l'auteur. Ton idée d'une *authorship* « 100 % cumulative » est valable à partir du moment où l'on considère que *l'authorship* ne fonctionnerait que par revendication personnelle ; or, dans certains cas, cela ne dépend pas que de toi ni d'une revendication de ta part.

T. H. — Je trouve très important, pour l'*authorship*, que soit accompli l'acte consistant à dire : « Je suis l'auteur. » C'est presque un acte de transgression. Sinon, quelqu'un d'autre divise pour toi, te donne les parts. L'acte d'émancipation consistant à dire : « C'est moi l'auteur » me semble bien plus intéressant. Il faut cette force et ce courage de prendre les responsabilités.
Sur la question de l'après : je ne pense pas qu'il y ait un avant et un après, ce n'est pas moi qui vais changer le cours des choses dans le South Bronx. L'ambition que j'ai, en tant qu'artiste, c'est de faire un geste d'égalité, en sollicitant l'aide des gens et en espérant que peut-être, dans ce que nous ferons, quelque chose les aidera, eux. Considérer que la difficulté est celle de l'après nous condamne à nous faire coincer par le terme de *sustainability*, qui est un terme de marketing. Tout ce dont je pourrais témoigner que cela a changé relève de l'anecdote ou de l'autocélébration. J'y suis retourné deux fois, et les gens m'ont raconté des choses, mais il y en a aussi beaucoup qu'on ne me dit pas. J'ai du mal à vous répondre car je ne veux ni vous satisfaire ni vous jouer quelque chose. Je refuse de subir la pression de la *sustainability*, alors que ce que je veux faire, moi, c'est un projet *précaire*. J'aime ce mot. J'ai trouvé récemment, dans un livre, la définition suivante : « Précaire signifie ce qu'on obtient à travers une prière ; […] requête verbale, distincte d[']une requête faite avec tous les moyens, fussent-ils violents, et qui, pour cette raison, se révèle fragile et aventureuse. Et la littérature est aventureuse et précaire. » C'est dans *Le Feu et le Récit* [4] de Giorgio Agamben. Pour moi, l'art est aventureux et précaire, s'il veut se maintenir dans un rapport juste avec le mystère. Je ne peux pas affirmer que oui, les gens sont transformés, ou qu'ils ont trouvé du travail pendant ou après le *Gramsci Monument*. Certains ont trouvé du travail, d'autres sont retournés en prison.
La question de l'après est une question qui veut nous fixer à quelque chose ; or, je voudrais garder le mystère, l'imprévu, l'espoir. Peut-être que quelqu'un a arrêté de boire et que je ne le sais pas ; peut-être que quelqu'un a rencontré sa voisine dans l'escalier : qu'est-ce que j'en sais ? On veut toujours rendre les artistes comptables du fonctionnement et de l'éventuel succès de ce qu'ils font. Il faut résister à ça. *Précaire* vient de prière : oui, je prie pour que cela marche, il n'y a pas d'autre possibilité. L'après reste en suspens.

Personne du public — Je voulais vous poser une question d'ordre général : pourquoi les artistes et les intellectuels veulent-ils que tous les autres hommes soient des artistes et des intellectuels ? Je n'ai jamais entendu cette phrase d'un autre corps de métier. Si tous les mécaniciens voulaient que tous les hommes soient des mécaniciens, et venaient frapper à votre porte en vous disant : « Je monte mon garage pour que tout le monde apprenne la mécanique », qu'en penseriez-vous ?

T. H. — Je ne peux pas parler pour les autres. Je crois que quand Joseph Beuys dit que « chacun est un artiste », il ne veut pas dire que chacun fait des dessins, des sculptures, ou cherche une galerie pour exposer ce qu'il a fait ; ce qu'il dit, c'est qu'il appartient à chacun de s'émanciper et d'affirmer que ce qu'il fait, qu'il soit boulanger, mécanicien, comptable ou institutrice, ses décisions doivent transformer tout l'être humain, et procéder d'une autre économie, d'une autre relation sociale, d'une autre manière de dialogue, qui reste à créer. C'est comme ça que j'entends cette phrase. Quand Gramsci dit que chaque être humain est un intellectuel, il ne dit pas que chaque être humain fait des discours ou écrit des livres, mais que chacun a la capacité de développer une pensée qui ne serait pas uniquement la pensée de rendre un service ou d'être une petite roue dans une machinerie, mais bien une réflexion propre conduisant à la création de quelque chose, à commencer par sa propre vie.

Dora García — Ce que disent Beuys et Gramsci est en relation avec l'idée de classe. Le travail de l'artiste et du philosophe a toujours été lié à une classe supérieure, celle qui avait le droit de penser, tandis que les autres étaient liés au travail, ils n'avaient pas le temps de penser. Ce n'est pas un désir vivant qui décide qui devient artiste et qui devient philosophe. Tout le monde a le droit de créer. Devenir mécanicien ne se situe pas de la même façon par rapport à des questions de transcendance.

Sophie Wahnich — Quand Gramsci dit : « Chaque être humain est un intellectuel », cela renvoie à une hiérarchisation de classe, mais aussi à une hiérarchisation d'activités. Aujourd'hui, « intellectuel » est une insulte, dans plein d'endroits. Nous sommes, là, entre artistes et intellectuels, donc nous trouvons ça un peu bien ; dans d'autres endroits, vous pouvez vous faire malmener, donc vous y pensez un tout petit peu. Dans les images que Thomas nous a montrées, les chaises vides étaient devant Marcus, le philosophe. La question est : Qui ose inventer ? où ? comment ? C'est aussi la question que posait Rancière dans *La Nuit des prolétaires* [5], en montrant que ce sont des cordonniers qui avaient écrit de la poésie et constitué l'imaginaire et la foi en l'impossible du monde ouvrier, au XIXe siècle. Le *Gramsci Monument* a aussi à voir avec la façon dont, dans une période anti-intellectuelle, on va pouvoir évoquer une figure intellectuelle et voir la manière dont elle peut s'insérer, ou non, dans la cité.
Ce que j'aimerais vous demander, c'est ce que peut signifier faire de la politique, aujourd'hui, si on n'espère pas que quelque chose se déplace ? Quand estime-t-on qu'un processus d'émancipation est en train de s'élaborer ?

T. H. — J'ai, moi, appris plein de choses ; c'était le paradis, parce que la question de savoir si l'art pouvait *opérer* a été posée du début à la fin. Prenons la question de savoir si quelqu'un doit être payé même s'il ne travaille pas. C'est là, pour moi, l'une des questions que pose l'art. Je répondais que oui, mais Erik et Clyde avaient un autre point de vue, celui de travailleurs sociaux pour qui l'argent vient récompenser un effort.
Ce sur quoi j'insiste, c'est qu'il importe de ne jamais devenir le comptable d'une action dont il faudrait savoir si elle a « marché » ou pas. Si je pose cette question, je suis déjà foutu. Je dois faire quelque chose qui fait sens pour moi, qui me donne la force d'accomplir ce que j'appelle une *mission*. J'ai des raisons de ne pas être complètement découragé par l'expérience que j'ai pu vivre pendant tout ce temps avec les gens que j'ai rencontrés.

S. W. — Ce à quoi vous travaillez témoigne d'une certaine manière d'être au monde que l'on appelle, du côté des sciences humaines et sociales, l'*ethos démocratique*, aujourd'hui pris en étau entre des positions identitaires, la question du néolibéralisme comme rouleau compresseur idéologique, et les fondamentalismes. Il y a donc une stratégie à mettre en œuvre, si on veut maintenir de l'*ethos démocratique*. Quelle guerre politique allons-nous mener ? La guerre des tranchées, celle des hégémonies ? Comment s'y prendre ? Est-il nécessaire qu'aucune visée ne soit annoncée pour que ce soit de l'art ? Serait-il possible, au contraire, de dire : « Nous sommes aujourd'hui face à telle et telle forces oppressives, et nous voulons être moins comprimés » ? Peut-on adopter des logiques d'évaluation, non au sens où elles peuvent exister dans les politiques publiques avides de retour sur investissement, y compris en matière d'alphabétisation, mais au sens où il s'agirait de faire de la politique qui prétendrait à une certaine puissance, au lieu de se réduire à une intériorisation de la défaite ?

T. H. — Je suis d'accord avec votre questionnement si l'on entend faire de la politique ; le problème, c'est que moi, je veux faire de l'art. C'est ma passion, c'est ma compétence, aussi. Gramsci s'est demandé s'il était possible de penser la philosophie sans la politique. À mon tour, je demande : l'art est-il possible sans pensée politique ? Je n'oublie jamais que ce que je veux faire, c'est de l'art. Cela paraît bête, mais c'est ma première décision stratégique. Je ne me laisserai pas entraîner sur un chemin politique sans art. Le *Gramsci Monument* était un incroyable vivier de complexité, de décisions politiques à prendre. Mais je ne peux être en contact avec cela qu'en tant qu'artiste. Je ne veux pas me laisser neutraliser par le mot *politique*.

S. W. — Le fait que vous ayez choisi Gramsci, qui n'est pas un artiste mais un politique, n'est-il pas une manière de biaiser cette question, en la posant sans la poser ? Vous n'avez pas fait le *Beuys Monument*, mais le *Gramsci Monument*. Dès lors, au cœur de ce que vous exhaussez se trouve la question politique. Tout en disant : « Je fais de l'art », la question que vous posez n'est-elle pas celle de l'interaction entre l'art et la politique ? Ne pas nommer une telle visée ne rend service, me semble-t-il, ni à la politique ni à l'art. Nathalie a suggéré que l'action en interstice, l'invisibilisation ne serait plus celle qui pourrait nous donner le sentiment de faire ce que nous avons à faire. Vous dites : « Je fais ce que j'ai à faire » – bien sûr ; j'espère également être dans ma nécessité, sans quoi je mentirais aux autres, et à moi-même. Mais cette nécessité peut aussi, parfois, se déplacer. La figure de Gramsci est, aujourd'hui, plus souvent utilisée par la droite et l'extrême droite que par la gauche. On a donc là un enjeu intellectuel, politique et, pour vous, artistique. C'est de ce nouage

«Déplacer l'institution. Thomas Hirschhorn.», *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers, 2015-2016*, pp. 9-11.

Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* : « Gramsci Seminar: Christine Buci-Glucksmann », Forest Houses, The Bronx, New York, 2013, *courtesy* Dia Art Foundation. Photo : Romain Lopez

Galerie
Chantal Crousel

que l'on aurait envie de mieux percevoir la nécessité, sinon : pourquoi Gramsci ?

T. H. — Pourquoi Spinoza, pourquoi Bataille, pourquoi Deleuze ? C'est ça, mon travail d'artiste : je prends une décision, et je me conforme à cette décision. Si cette décision est juste, je suis capable de créer des événements de grâce, de mystère. Je vais faire ce que je n'aime pas faire, et raconter une anecdote. Nadia Urbinati était l'une des lectrices du *Monument*. L'une des dames du quartier nous a demandé : « Mais nous, que devons-nous faire ? » À quoi Nadia Urbinati a répondu : « Il faut se réunir – à deux, à trois, à quatre, et faire des choses très terre à terre. » D'une question abstraite, elle a fait une question très pratique. L'art me donne cette possibilité et cette force, de rendre cela possible, à partir d'une décision non justifiable.

D. G. — Je voudrais revenir sur cette idée de « Bartleby » évoquée, hier, par Nathalie Quintane. Nous avons là, sur un mur des Laboratoires d'Aubervilliers, le « Nous voulons tout » qui était le slogan des ouvriers de Fiat, en 1969, avant d'être le titre d'un livre dans lequel Nanni Balestrini[6] explique ce que signifiait être révolutionnaire au moment de ces grèves des usines Fiat. Les grèves, jusque-là, étaient contrôlées par des chefs de syndicats, qui finissaient par se mettre d'accord avec les patrons. En 1969, les grèves étaient le fait de gens qui décidaient de ne plus travailler : ne pas travailler quand on est le maillon d'une chaîne signifie que l'ensemble de la chaîne est foutu. C'est très corrosif – tout comme l'était l'attitude de Bartleby, ou celle des poètes des années 1980.

S. W. — La question est de savoir quelle place on fait au politique dans toutes nos activités, quelles qu'elles soient, et comment ces dernières sont innervées par le politique en tant que catégorie d'humanité. Le politique n'est pas un objet à part.

7 juin 2015, Printemps des Laboratoires #3

L'artiste **Thomas Hirschhorn** est né à Berne en 1957. Il a étudié à la Schule für Gestaltung de Zürich entre 1978 et 1983 et vit à Paris depuis 1984.
Son travail est présenté dans de nombreux musées, galeries et expositions internationales telles que la Biennale de Venise (1999), *dOCUMENTA 11* à Cassel (2002), la XXVIIe Biennale de São Paulo (2006), la LVe Carnegie International, Pittsburgh (2008), la Triennale du Palais de Tokyo (2012), la IXe Biennale de Shanghaï (2012), la Gladstone Gallery de New York (2012), *Manifesta 10* à Saint-Petersbourg (2014). Il était l'artiste invité du Pavillon suisse pour la LIVe Biennale de Venise (2011).
À travers chacune de ses expositions et de ses projets spécifiques dans l'espace public, Thomas Hirschhorn affirme son engagement envers un public non exclusif.
En 2013, il réalise le *Gramsci Monument* dans le Bronx, à New York, et, en 2014, *Flamme éternelle*, au Palais de Tokyo (Paris). Une sélection de ses écrits a été publiée par MIT Press (October Books) sous le titre *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*. Le livre *Gramsci Monument*, publié par Koenig Books et la Dia Art Foundation, est sorti en juin 2015.

1 Thomas Hirschhorn, *Flamme éternelle*, Paris, Palais de Tokyo, 24 avril-23 juin 2014. « Thomas Hirschhorn a décidé pour le Palais de Tokyo de réactiver le protocole « Présence et Production ». […] La forme de l'œuvre est ouverte, accessible et gratuite, pour constituer un véritable espace public au sein de l'institution […]. Thomas Hirschhorn conçoit *Flamme éternelle* comme son propre atelier provisoire, comme un espace d'accueil d'intellectuels libres de concevoir leur intervention ou leur simple présence en dehors de toute obligation d'animation culturelle de l'institution. » www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/flamme-eternelle.

2 www.gramsci-monument.com, actif du 1er mars au 31 décembre 2013.

3 Ce projet, énoncé en 2002, prévoyait « la mise en œuvre d'un "musée précaire" au pied d'une barre d'immeuble dans le quartier du Landy, à Aubervilliers. Le *Musée Précaire Albinet* avait pour objectif d'exposer des œuvres clés de l'histoire de l'art du XXe siècle, en partenariat avec le Centre Pompidou et le Fonds national d'art contemporain, en impliquant activement les habitants du quartier dans toutes les phases du projet. » Voir : http://archives.leslaboratoires.org/content/view/144/lang,fr/.

4 Giorgio Agamben, *Le Feu et le Récit*, trad. de l'italien M. Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2015.

5 Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du monde ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

6 Nanni Balestrini, *Nous voulons tout*, trad. de l'italien P. Budillon Puma, Montreuil, Éditions Entremonde, 2012.

Régis Durand. «Reviews - Thomas Hirschhorn.», *Art Press*, n° 432 – avril 2016.

artpress

PARIS

Thomas Hirschhorn

Galerie Chantal Crousel / 9 janvier - 26 février 2016

Thomas Hirschhorn poursuit sa série des collages, en ayant recours à des images partiellement pixellisées, pour montrer en quoi il est si important de « regarder des images de corps humains détruits ». Le recours aux pixels est une manière de dénoncer l'hypocrisie qui consiste, dans la presse ou à la télévision, à flouter certaines images, à en faire des images « sans visage », prétendument pour ménager notre hypersensibilité. L'artiste en fait au contraire un outil dans sa recherche de la Vérité, un outil pour connecter et créer des liens entre les choses. Dans les œuvres précédentes, ces liens étaient matérialisés pour l'essentiel par de l'adhésif, qui tenait ensemble des citations, des livres, du carton, des images découpées dans des magazines, dans une sorte de collage généralisé qui trouvait son apogée dans les « Autels » élevés à la mémoire des grandes figures du Panthéon de l'artiste (Deleuze, Spinoza, Mondrian). Avec cette nouvelle série, le discours se radicalise et devient plus explicite. Les pixels deviennent des instruments pour « lier l'indicible avec l'abstrait », le caché avec le connu. Cette recherche est à la fois éthique et esthétique, dans la lignée de celle de Susan Sontag (dans *Devant la douleur des autres*, 2003), mais avec une violence que n'arrête aucune complaisance. Montrer ce qui est le plus souvent non visible ; refuser l'infantilisation qu'impose la censure, mais aussi ce que l'artiste appelle le « syndrome de la victime » ; assumer la redondance et les contradictions ; pour, au final, « comprendre que l'acte incommensurable n'est pas de regarder, mais que cela soit arrivé – qu'un humain, un corps humain ait été détruit, et qu'un nombre incommensurable d'êtres humain aient été détruits ». Mais cela n'empêche pas qu'il y ait quelque chose de troublant dans cette association entre des images de corps mutilés et l'élégance quasi abstraite des pixels agrandis.

Régis Durand

—

Thomas Hirschhorn's latest collages use partially pixelated images to demonstrate the importance of "looking at images of destroyed human bodies." The idea is to expose the hypocrisy with which the media pixelate the faces of the dead to "protect" our sensibilities. Hirschhorn does exactly the opposite with his pixelation, using it as a tool in his search for Truth, to reveal invisible links that, in his earlier work, were materialized by duct tape that held together quotations, books, cardboard, photos from magazines in huge collages. This technique peaked with *Altars,* homages to the artist's personal pantheon (Deleuze, Spinoza, Mondrian). In this current series Hirschhorn is more radical and explicit, using pixels to "link the unspeakable with the abstract," the hidden with the known. His concerns are both aesthetic and ethical, not unlike Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others* (2003), but with a raw violence. He shows what is usually not left visible, rejecting the infantilization imposed by censorship but also "the victim syndrome" and recognizing recurrence and contradictions so as to "understand that the incommensurable act is not that of looking at this but the fact that this *happened*, that a human being, a human body has been destroyed, as have an incommensurable number of human beings." Still, there is something troubling about this association between pictures of mutilated corpses and the almost abstract elegance of blown-up pixels.

Translation, L-S Torgoff

En haut/*top:* **Thomas Hirschhorn. « Pixel-Collage n°12 ».** 2015. Imprimés, feuille plastique, ruban adhésif. 28 x 46 cm. (Ph. F. Kleinefenn). *Prints, plastic sheet, tape* **Geert Goiris. « Melting Snow ».** 2005

Galerie
Chantal Crousel

FIGARO SCOPE

Galerie Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°3*, 2015.

HIRSCHHORN, TOUT CRU

L'ARTISTE SUISSE MONTRE DES COLLAGES PIXÉLISÉS D'IMAGES DE GUERRE ET DE MODE. UN GRAND ÉCART FRISANT PARFOIS LA RÉPULSION, MAIS EFFICACE POUR UNE PRISE DE CONSCIENCE.

PAR **SOPHIE DE SANTIS**
sdesantis@lefigaro.fr

Suffit-il d'associer des images radicalement opposées pour provoquer un choc ? Le nouvel accrochage de Thomas Hirschhorn percute, intrigue, dérange pour le moins. Par le sujet mais aussi par l'accrochage. D'immenses panneaux d'images reproduites et collées dans un patchwork géant sont recouverts d'une bâche de plastique transparent. Sans soin particulier, ces gigantesques – ou parfois très petits – formats sont négligemment suspendus aux cimaises. Hirschhorn nous donne à voir images réelles découpées dans la presse ou collectées sur Internet. Les corps mutilés sautent aux yeux, les silhouettes pixélisées très colorées apportent un peu de mystère à cet ensemble virtuel, et cruellement actuel.

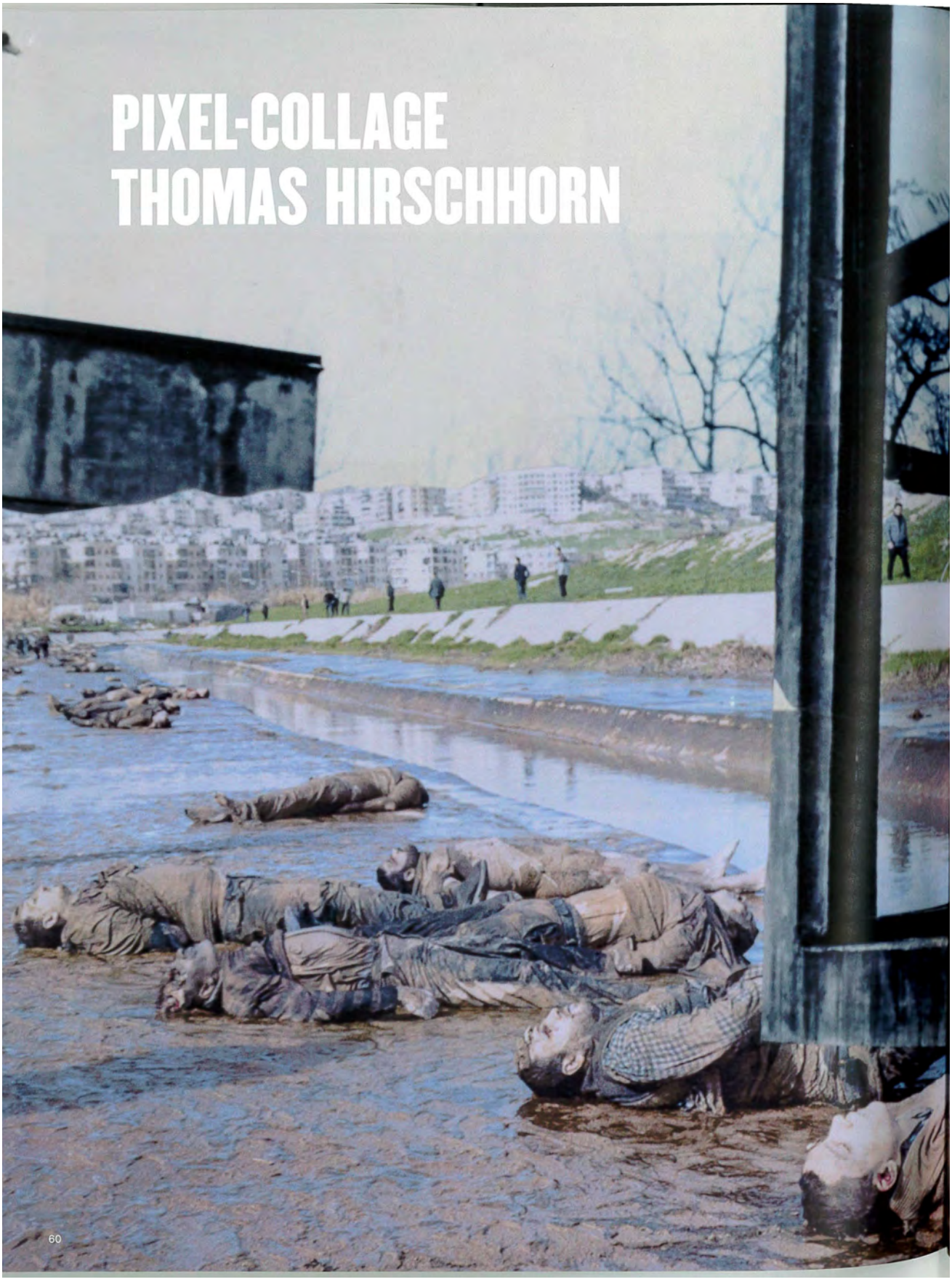
Le plasticien, né en 1957 à Berne, grandi à Davos, dans les Grisons, observe le monde et son langage visuel depuis les années 1980. Silhouette épurée et lunettes à larges montures, le Suisse cultive un air austère qui masque peut-être toute une violence contenue, digérée, puis projetée dans un travail puissant et dérangeant. Avec une prédilection pour les matériaux précaires, publicités de magazines, images de guerre non professionnelles, l'artiste floute des zones par les pixels, ajoute des sacs à main siglés là où on ne les attend pas. Il transforme des vues banalisées par l'abondance en figures abstraites, retenant le visible et l'invisible, l'information et la non-information. L'artiste engagé dénonce *« l'invisibilité des corps détruits »* dans les médias, qui préfèrent *« ne pas heurter la sensibilité du public ou satisfaire le voyeurisme »*. Mais lui ne veut protéger personne, au contraire. ▮

♥♥♥♡♡

GALERIE CHANTAL CROUSEL
10, rue Charlot (IIIe).
TÉL. :
01 42 77 38 87.
HORAIRES :
du mar. au sam.
de 11 h à 13 h
et de 14 h à 19 h.
JUSQU'AU
26 février.

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS



Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS

Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS

Galerie
Chantal Crousel

62 *Pixel-Collage n 10* 2015 PREVIOUS SPREAD: *Pixel-Collage n°21*, 2015

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS

Galerie
Chantal Crousel

I don't want to flee the hard core of reality. … Truth needs to be paid for. —Thomas Hirschhorn

The act of pixelation, whether to protect privacy or gentle sensibilities, is an imperfect art, inelegantly applied.

The notion of honesty, of authenticity, in photography has been long relegated to the dustbin of art history. The corruption not just by means of software in the studio, but of labor-intensive and skill-heavy engraving techniques post-darkroom, has led to hard questions that revolve around privacy, truth, censorship, and intentionality. Largely borne out today in the mass media, the mediation of the truth as practiced by television and print journalism has come under scrutiny in courts of law, in academia, and in sexual politics. And according Thomas Hirschhorn, it has also led to a culture luxuriating in hypersensitivity in an attempt "to avoid contact with reality and its hard core."[1]

If pixelation, and other de-identification techniques, worries an image to the point of obfuscation and delimits its responsibility to the viewer to existing largely as an aesthetic object, how much original content does it contain, and does it matter anymore? Hirschhorn, in fact, would say that a pixelated image is more authentic than its uncorrupted counterpart. If "they" think "we" should be shielded from the violence and gore of photojournalism coming out of conflict zones, then their essence must be true.

In his book *War Is Beautiful*, David Shields examines the *New York Times'* aestheticized war coverage and writes of how the paper has "glorified war through an unrelenting parade of beautiful images."[2]

Shields's approach to the photographs is that they deliver an ideology in an aesthetically pleasing manner (not exactly a novel concept when much the same could be said of most Renaissance painting). But does an ideological point need to be made through the prism of something "beautiful" to be penetrating, effective? And whose notion of beautiful? Quite apart from the damning Shields wields on the *New York Times* for driving the nation's perception of this century's states of endless conflict, the book—and Hirschhorn's photographs—raises the question of the editorial hand—in the book's case not through pixelation as obfuscation, but through aesthetic choice, suggesting perhaps, and not subtly, that editing itself is a form of obfuscation. In the case of Hirschhorn's Pixel Collages, it is by electing to blur not the bloodied and distraught details, but often by distorting and embellishing the photographs with familiar, "unthreatening," cultural markers.

However it is measured, Hirschhorn's "hard core" of reality lives no less in the fundamental arguments about what constitutes privacy and who gets it than it does in the relation of authentic experience and how it is relayed (let alone by whom). Truth obfuscated is still a truth. "During the second Iraq war," Hirschhorn related in an interview, "the former American secretary of defense said: 'Death has a tendency to encourage a depressing view of war.' That's exactly the point: in order to discourage inhumanity, we need to see it!"[3]

BY **EUGENIA BELL**

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

Paris, November 2015

Today, more than ever, I believe in the notions of Equality, Universality, Justice and Truth. Through my artwork, I want to give a form that insists on these notions and includes them. This is how I define my mission, and in order to fulfill it I use art as a tool or as a weapon. A tool to understand the world in which I live, a tool to confront the reality in which I am living, and a tool to live within the time in which I am.

Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

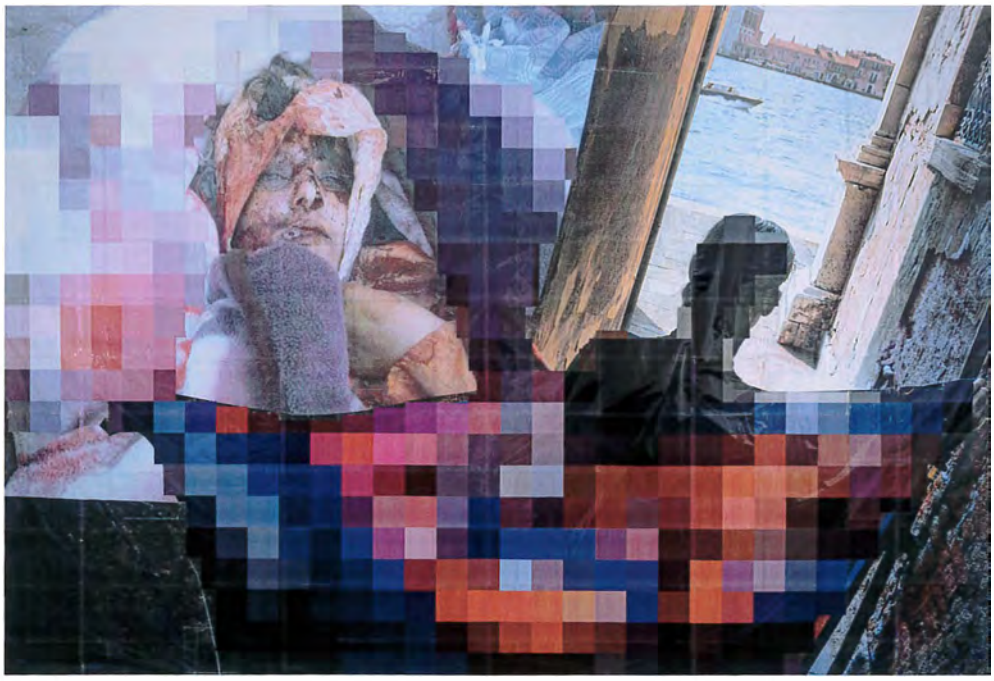
OSMOS

Pixel-Collage is a new series of collages. With these works, I want to integrate the growing phenomena of facelessness in pictures reproduced today. What interests me more specifically in the aesthetic of facelessness is pixilation as its formal embodiment. I want to integrate into my work the increasing use of pixelation. Pixelation has become more and more common; there has been an increase in the use of pixels or blurring in the media.

This phenomenon interests me because it seems that in order to be authentic a picture needs to be pixelated or partly pixelated. Pixelating—or blurring—has taken over the role of authenticity. A pixelated picture must surely be authentic if it has unacceptable areas that are concealed. The acceptable is not-pixelated. It is interesting to observe that the use of pixels follows no common law at all. Sometimes parts of pictures are pixelated without logic or reason, as a proof that apparently somebody is taking care, has the overlook, knows and decides what is acceptable and what is not. Partly pixelated pictures look even more authentic and are accepted as such by viewers. It therefore seems clear that pixels stand for authentication: authentication through authority. And, in our chaotic, incommensurable, contradictory and complex world there is a huge demand for authority. Pixels deliver an aesthetic to this demand for authority. The justification for pixelation or blurring is either to "protect the viewer," to keep something in the picture "protected," or to "protect" whatever information is supposed to appear in the picture. I don't accept anything "protective" and I don't think anyone—today—can take over such a thing as authority of protection. Using pixels obviously always comes from an authoritarian gesture. Therefore using pixels creates confusion, frustration—and willingly or not—makes things more "hierarchic," and obviously the act of pixelation is definitely not based on emancipation or emancipating the viewer. Rather, pixelation is clearly used as propaganda; it infantilizes or manipulates the viewer. Furthermore, pixelating a part of a picture might imply and indicate that there is worse, much worse, and that there is something incommensurable that is concealed. Another thing that interests me is the fact that, paradoxically, the use of pixels sometimes leads to totally incomprehensible pictures connecting them aesthetically to forms of abstract art. Therefore I am interested in pixels—their abstraction can build up a new form, opening towards a dynamic and desire of truth, truth as such, truth as something reaching beyond information, non-information or counter-information.

The point is to understand how an existing picture can become an abstraction. Truth is only manifest to the real viewer; truth is something visual for the one who will open his eyes. I want to use pixels as a new part of our existing, chaotic, complex, cruel, incommensurable, beautiful reality. Of course I do not use pixels to hide things or make them non-visible. With Pixel-Collage, I want to use pixels as a tool, a tool to connect and make links between things. I want to link the beauty and cruelty of reality. The pixels I use are "handmade"—to "pixelate" is not a technique but an artistic statement. Therefore the procedure must be that of a collage, with visible pasting traces because it is important to understand that pixels are included in my work as material for making collage, as magazine cutouts. Pixels are a visual bridge between two or more images of reality, between two or more existing realities; pixels make the incommensurable visible. I want to use pixels as an instrument to link the unspeakable with the abstract, to link reality with the real, to link the hidden with the known. I want to give form to the recognition of beauty and atrocity because it is important to insist on the absolutely wrong and cruel separation between these two registers. The Pixel-Collage is an attempt to use the "pixel" key to enter a new picture, a new form, a new world.

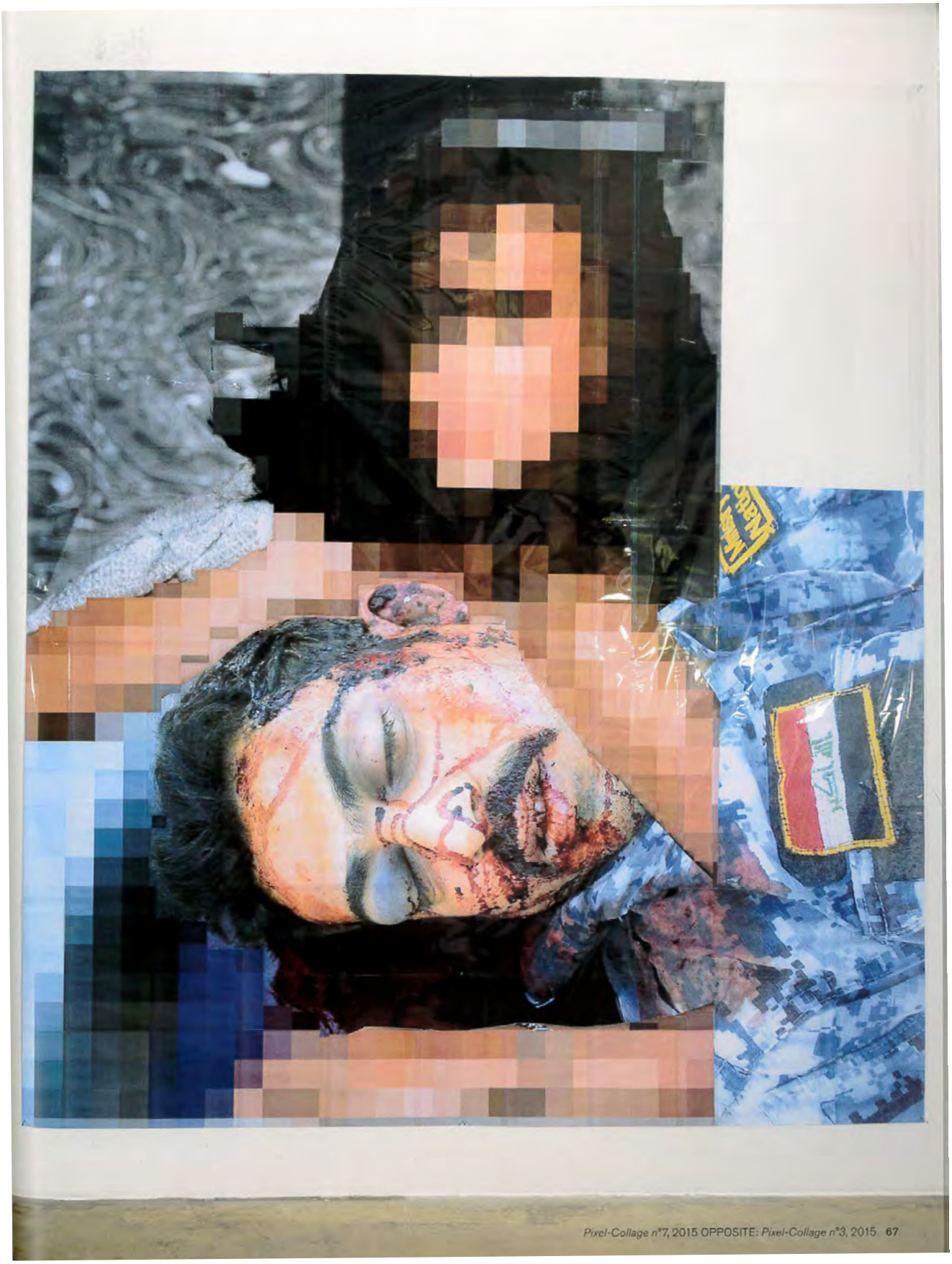
BY **THOMAS HIRSCHHORN**



Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

Galerie
Chantal Crousel



Pixel-Collage n°7, 2015 OPPOSITE: *Pixel-Collage n°3*, 2015

Sandra Vieira Jürgens. «Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage», *WrongWrong*, *n°4*, February 25, 2016.
http://wrongwrong.net/article/thomas-hirschhorn-pixel-collage

Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage

Sandra Vieira Jürgens

(...) it seems that, in order to be authentic, a picture needs to be pixelated or partly pixelated. Pixelating – or blurring has taken over the role of authenticity. A pixelated picture must surely be authentic if it has unacceptable areas which are concealed. Thomas Hirschhorn

The questioning about the truth or falseness of images is an historical one, as is the questioning of their use, power and efficacy. This is especially important when the images in question are visual representations of war and violence. What should be shown? Which realities are acceptable to be shown and revealed? Is it ethical to confront the viewer with photographs of intolerable situations? Is there any use in representing and making visible pain and death, monstrous events and massacres?

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, «Pixel-Collage n°21», 2015. Prints, plastic sheet, tape. 30.5 x 45.5 cm. Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo: Florian Kleinefenn

Sandra Vieira Jürgens. «Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage», *WrongWrong*, *n°4*, February 25, 2016.
http://wrongwrong.net/article/thomas-hirschhorn-pixel-collage

Walter Benjamim, Bertolt Brecht, Susan Sontag, Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière are a few of the writers who, in different moments, reflected upon the communicative condition of the image, its ability to represent reality and its strength to critique said reality – in other words, reflections upon the operative power of the image in relation to perception and to consciences. Questions such as «What is the political power and ability of images?» or «What are images capable of?» are associated with ethical and political questions that were also subject to reflection by many generations of artists, from Ancient times to the Avant-garde, with a turbulent passage through the Dadaists; and also by contemporary figures like Marta Rosler, Alfredo Jarr or Omer Fast; and they continue to lie at the center of many reflections, such as the ones included in the edition «Que peut une image?», 2014, from Carnets du Bal. I mention this collection because it includes a text by Thomas Hirschhorn – «Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits?» –, in which, throughout eight points, the artist explains the reasons that led him to insert images of dilacerated bodies in some of his works, namely «Superficial Engagement» (2006), «Concretion» (2006), «The Incommensurable Banner» (2007), «Ur-Collage» (2008), «Das Auge» (2008), «Crystal of Resistance» (2011), «Touching Reality» (2012), «Collage-Truth» (2012) and the more recent set of collages «Pixel-Collage», displayed at the Chantal Crousel gallery in Paris, which is accompanied by that same text.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, «Pixel-Collage». Exhibition view, Galerie Chantal Crousel, Paris (January 9 - February 26, 2016).
Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo: Florian Kleinefenn

Sandra Vieira Jürgens. «Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage», *WrongWrong*, *n°4*, February 25, 2016.
http://wrongwrong.net/article/thomas-hirschhorn-pixel-collage

It is precisely in this last solo exhibition that Thomas Hirschhorn questions, through a new series of collages, a particular aspect of this problematic, which he names the aesthetic of the «faceless» – particularly, the increasingly common use by the media of pixels covering and censoring parts of images in order to hide mutilated bodies in war scenes.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, «Pixel-Collage n°5» (detail), 2015. Prints, plastic sheet, tape. 330 x 507 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo: Romain Lopez

Generally speaking, these are photos by anonymous authors, which contain scenes of extreme violence, published on the Internet by witnesses, activists, aid workers, security agents and police officers, as well as by the fighters themselves. Hirschhorn appropriates them and enlarges them up to a scale typical of advertising billboards, proceeding afterwards with a work of collage of abstract areas, similar to the pixelating effect used over portions of the original photographic information. In many of them, the horror is left uncovered and only portions of the collage with fashion images are pixelated. The growing use of that filter interests him because pixelating and blurring are currently understood as a guarantee of authenticity – as if, in order to be authentic, certain images need to be partially pixelated.

Sandra Vieira Jürgens. «Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage», *WrongWrong*, *n°4*, February 25, 2016.
http://wrongwrong.net/article/thomas-hirschhorn-pixel-collage

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, «Pixel-Collage n°8», 2015. Prints, plastic sheet, tape. 337 x 423 cm. Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo: Florian Kleinefenn

In this work, besides the pixelating and the creation of abstract areas in the image, Hirschhorn satirizes the idea of protection which is implicit in that practice, highlighting in each one of his artisanal collages its covering with a transparent sheet of plastic. However, the source of the images is not clear nor assured, nor is it true the preoccupation that leads to their pixelating in the media, under the pretext of protecting the viewers, spare sensitivities or avoid voyeurism. According to Hirschhorn, the rarefaction of images of destroyed bodies, their invisibility and the manipulation performed by television and the press is a tendency that originated after 9/11 for purposes of propaganda, in order to not demoralize the war effort.

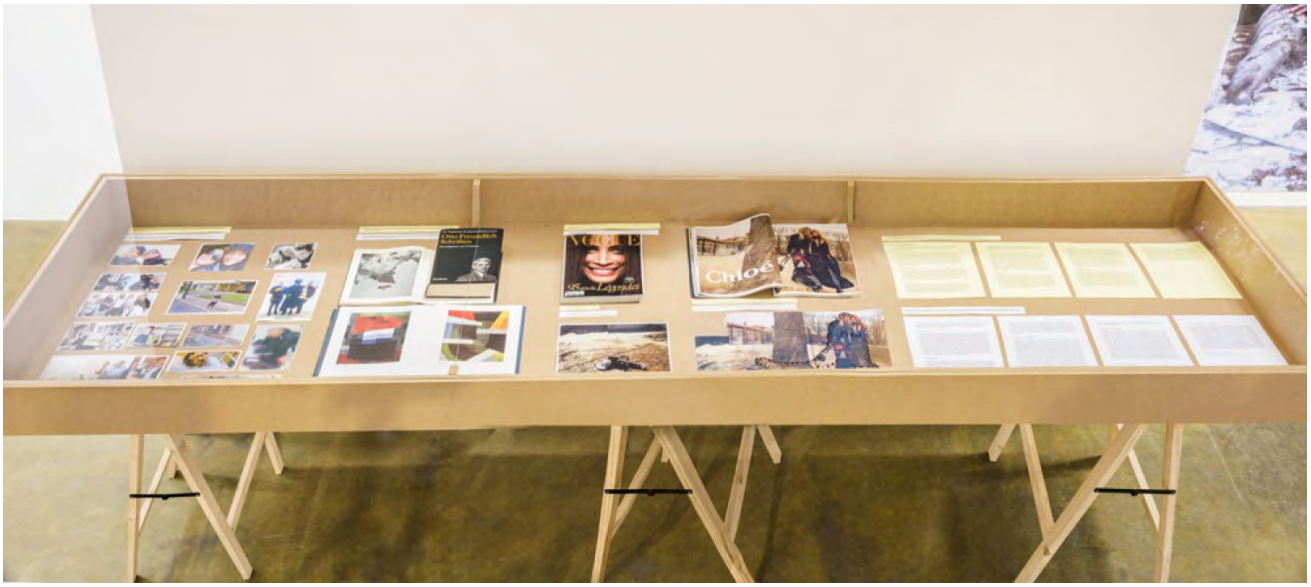
Sandra Vieira Jürgens. «Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage», *WrongWrong*, *n°4*, February 25, 2016.
http://wrongwrong.net/article/thomas-hirschhorn-pixel-collage

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, «Pixel-Collage». Exhibition view, Galerie Chantal Crousel, Paris (January 9 - February 26, 2016).
Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo: Florian Kleinefenn

Making no excuses for arguments concerning hypersensitivity, the artist claims that that is the precise reason why it's important to see those images of dead bodies, for it implies a commitment of a stance against war. One example of the absence of visibility of war and terror, represented only by iconic and abstract moments, is the photograph the artist displays in one of the window cases of the exhibition: the Emergency Situation Room of the White House, when president Barack Obama and other members of his cabinet gathered to watch the unfolding of the operation to assassinate Osama Bin Laden, led by a special operations group of the US Navy in 2011. That image, by itself, conveys absolutely nothing about what was then taking place in Pakistan.

Sandra Vieira Jürgens. «Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage», *WrongWrong*, *n°4*, February 25, 2016.
http://wrongwrong.net/article/thomas-hirschhorn-pixel-collage



Thomas Hirschhorn, «Pixel-Collage». Exhibition view, Galerie Chantal Crousel, Paris (January 9 - February 26, 2016). Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo: Florian Kleinefenn

Galerie
Chantal Crousel

In a moment when Paris marks one year since the attacks on Charlie Hebdo and Hypercacher, Hirschhorn didn't refrain from placing in that same display window, next to the North-American image, the manipulated photo of Charb holding Charlie Hebdo's edition with Mohammed's cartoon, «Intouchables», ironically «pixelated». It's a proclamation of lucidity: contemporary communication, beset by self-censorship and the hypersensitivity of a public growingly atomized in irreconcilable factions, is no longer able to read the present in total freedom. That a specific process from photography and video serves to remind cartoonists of this, humorously inoculating their medium, makes all the sense: photography is not alone in its serious ontological crisis. Societies themselves are becoming «intouchables» in their perception of our time.

[Translation: Teresa Sousa]

Roxana Azimi. «La pixellisation contribue à dépolitiser l' individu», *M. Le magazine du Monde*, January 30, 2016, p. 84.

Les collages de Thomas Hirschhorn mettent en relief ce qui est habituellement floué ou pixellisé dans les médias (ci-contre, *Pixel-Collage n° 10*). « *L'hypersensibilité est une excuse luxueuse pour rester à l'écart du monde* », affirme l'artiste

ART

"La pixellisation contribue à dépolitiser l'individu."

CONNU POUR SES ÉTONNANTES INSTALLATIONS, LE PLASTICIEN THOMAS HIRSCHHORN EXPOSE ACTUELLEMENT UNE NOUVELLE SÉRIE DE COLLAGES SPECTACULAIRES. DES ŒUVRES QUI INTERROGENT L'UTILISATION DU FLOUTAGE DANS LES MÉDIAS.

PROPOS RECUEILLIS PAR **ROXANA AZIMI**

VOS COLLAGES METTENT EN AVANT DES CADAVRES, QUI SONT HABITUELLEMENT FLOUTÉS DANS LES MÉDIAS. POURQUOI ?

Un des points que je critique, c'est l'hypersensibilité. Beaucoup de gens disent : « *Je suis trop sensible, je ne peux pas voir ça.* » Je suis moi aussi sensible, comme tout le monde. L'hypersensibilité est une excuse luxueuse pour rester à l'écart du monde. L'ancien secrétaire américain de la défense, Donald Rumsfeld, disait même que les images violentes de guerre provoquaient un affaiblissement des efforts de guerre. On vit dans un monde de plus en plus sans visage. Les gens ne veulent plus qu'on les montre. Les policiers se masquent. Avant, c'était les gangsters qui se dissimulaient. Ce qui m'intéresse dans la pixellisation, le floutage, c'est qu'on ne veut pas montrer tout en montrant. La pixellisation fait croire qu'une image est forcément authentique puisque des zones jugées inacceptables sont masquées. Celles que j'utilise sont sans qualité, prises avec des portables, sans recherche d'angle de vue, de mise en scène. Il y a là un potentiel de vérité.

MAIS LES IMAGES DE CORPS MORTS PEUVENT AUSSI ÊTRE MANIPULÉES À DES FINS DE PROPAGANDE, COMME L'A MONTRÉ L'EXEMPLE DU FAUX CHARNIER DE TIMISOARA, EN DÉCEMBRE 1989, LORSQUE LES MÉDIAS ONT PRIS POUR LE RÉSULTAT D'UN MASSACRE CE QUI ÉTAIT EN FAIT UN CIMETIÈRE…

En regardant les images de Timisoara, j'avais remarqué les cicatrices au milieu du torse *(un élément révélateur du fait que les cadavres pouvaient venir d'une morgue, NDLR)*. J'étais démuni, car le commentaire ne laissait aucune place au doute. Je veux faire confiance à mes yeux. Pour nous parler d'une chose, on nous montre autre chose, pour se protéger ou nous protéger. Quand Kadhafi a été tué, on annonçait sa mort mais, bizarrement, les images diffusées le montraient vivant. Je ne veux pas me laisser entraîner dans la dictature de l'information, du commentaire, de l'opinion.

LA PIXELLISATION QUI FLOUTE LES VISAGES REVIENT-ELLE À INFANTILISER LE SPECTATEUR ?

Oui, c'est un geste d'autorité qui émane du pouvoir, de la police, des militaires, des médias. Ils pixellisent pour nous protéger de notre propre voyeurisme, nous empêcher de poser les vraies questions. Ils nous conditionnent à regarder l'image d'une certaine façon, en sous-entendant qu'il y a pire que ce qu'on voit. La pixellisation contribue à dépolitiser l'individu.

ON NE SAIT PLUS REGARDER ?

Oui, on ne peut plus regarder une image sans un médiateur, un commentaire. On ne peut plus réfléchir par nous-mêmes. Ni devant les images diffusées dans les médias ni dans un musée devant une décapitation au Moyen Age. Lorsque les images de Daesh sont sorties dans les médias, il y avait une confusion totale sur ce qu'ils devaient montrer ou pas. Parfois, les terroristes étaient pixellisés, parfois les victimes, parfois certaines victimes et pas d'autres…

L'USAGE DU PIXEL POUR FLOUTER UNE IMAGE EST DONC ARBITRAIRE ?

Oui, je suis tombé par exemple sur des images en soutien à *Charlie* où la « une » de l'hebdomadaire était pixellisée. Sur une autre photo, on voit la même couverture, sur laquelle seul le prophète musulman est pixellisé, pas le rabbin.

POURQUOI AVEZ-VOUS MÊLÉ IMAGES DE CADAVRES ET PUBLICITÉS DE MODE ?

Je voulais lier la beauté et l'atrocité. La publicité est une mise en scène très réfléchie, chargée, codée. Sur certaines photos de mode, les femmes sont cadavériques, désincarnées. Les environnements sont décrépis, en ruine. Souvent, les modèles sont affalés par terre. Les pixellisations de mes collages sont faits main, artisanaux. Elles créent un lien visuel avec les cadavres. Je propose une abstraction, et non une prétendue information, pour comprendre le monde. ●

"PIXEL-COLLAGE", THOMAS HIRSCHHORN, GALERIE CHANTAL CROUSEL, 10, RUE CHARLOT, PARIS 3e. TÉL. : 01-42-77-38-07. JUSQU'AU 26 FÉVRIER. WWW.CROUSEL.COM

Galerie Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

Arts / Pixels révélateurs

La matière brute des images inspire nombre d'artistes, comme Thomas Hirschhorn ou Abraham Murder, qui explorent les questions de visibilité et de représentation dans nos sociétés.

Dans une autobiographie vidéo fantasque et dépressive, intitulée *Journal*, Abraham Murder, aka Damien Jibert, primé par les Inrocks Lab en 2015, se mettait en scène en artiste raté, bloqué, ostracisé, asocial et donc pixelisé. Pas net, grossièrement numérisé, son corps schématique et flou se réduisait à un essaim de pixels qui suffisait à incarner son invisibilité sociale. Au-delà des déboires de cet artiste *digital native*, le pixel est devenu, pour bien d'autres, un motif récurrent et malléable, emblématique d'un rapport contemporain aux images, à leur flux, à leur usage et à leur perception, mais aussi à l'économie capitaliste, à l'expérience du virtuel et de la communication par Internet, des zones d'abstraction, opaques, sans corps ni visage.

Thomas Hirschhorn fait du *picture element* une espèce d'agent très encombrant de *«la non-information ou de la contre-information»*. L'artiste suisse, installé à Aubervilliers, engagé et habitué des expos aux messages tonitruants et aux pièces proliférantes, cible avec cette série de travaux sur papier *«le phénomène grandissant des images sans visage reproduites aujourd'hui»* et, en particulier, celles des cadavres, *«des corps humains détruits»* comme préfère l'écrire Thomas Hirschhorn.

Marécage. Sur les murs de la galerie Chantal Crousel, les œuvres de «Pixel-Collage» se divisent en deux zones, l'une, nette, affichant un corps mort et sanguinolent, victime d'un acte de terrorisme ou d'un fait de guerre – ce genre d'images que les médias préfèrent ne pas publier en clair, pour plein de bonnes ou mauvaises raisons. Dans l'autre zone, se devine le corps altier et aguicheur de modèles de mode, ce genre de silhouettes que les médias n'ont d'autres choix que de publier, mais ici plongées sous une nébuleuse de pixels.

Si Thomas Hirschhorn se contentait de dénoncer la balance médiatique penchant pour le corps marchandise, surexhibé au détriment des corps martyrisés, occultés, cela ne suffirait sans doute pas à faire œuvre – parce que l'industrie de la mode est toujours une cible pratique et que les cadavres, de leur côté, ne peuvent guère espérer mieux pour se montrer que les angles morts. Heureusement, les œuvres d'Hirschhorn poussent le pixel un peu plus loin, le regardant en chien de faïence comme *«l'incarnation formelle d'une esthétique du sans-visage»* mais le traitant aussi et surtout comme un matériau, une pâte, un outil plastique.

Les pixels, ici, sont faits de bouts de papiers découpés et puis collés sur deux images juxtaposées, parfois agrandies, qu'ils viennent occuper de manière nébuleuse, formant à leur surface une espèce de marécage chromatique dans lesquels finissent par tremper, flotter, glisser puis barboter ces paperolles imprimées, emballées dans du papier-cristal, et non pas encadrées. En somme, les œuvres exposées, plus sûrement que les déclarations d'intentions de l'artiste, disent que les pixels sont les sables mouvants du visible médiatisé, une zone de non-voir pas très définie, gouvernée en outre par on ne sait trop qui.

Dentelés. Avant Thomas Ruff, qui fit, à partir de 2004, de ses photographies grand format et pixelisées des revivals numériques de l'impressionnisme paysager, Albert Oehlen fut un des premiers à considérer ces formes pullulantes sur son ordinateur domestique, un Texas Instrument primitif, aux alentours du milieu des années 90. Sans rien de figuratif, les peintures de l'artiste allemand reproduisaient déjà les contours dentelés du pixel et les encerclaient d'un embrouillamini de lignes et de taches caractéristiques de l'expressionnisme abstrait.

Le combat de la main contre le numérique? De la palette graphique contre celle du peintre? Plutôt deux formes de représentation abstraite du monde en train de se renifler et de s'apprivoiser. Hirschhorn avoue vouloir *«utiliser les pixels comme un instrument pour lier l'indicible avec l'abstrait»* ainsi que *«pour entrer dans une nouvelle image, une nouvelle forme, un nouveau monde»*.

Une profession de foi étrange, qui plonge le pixel dans une aura mystique, celle-là même dont se nimba une bonne partie des pionniers de l'abstraction picturale au début du XXe siècle, à commencer par Otto Freundlich, peintre allemand abstrait des années 20, féru de mosaïques, crédité par Hirschhorn comme une des sources de ses nouveaux travaux.

JUDICAËL LAVRADOR

***Pixel-Collage n°5*, de Thomas Hirschhorn, 2015.** PHOTO FLORIAN KLEINEFENN

PIXEL-COLLAGE **de THOMAS HIRSCHHORN Jusqu'au 26 février à la galerie Chantal Crousel, 10, rue Charlot (75003). Rens. : www.crousel.com**

Jean-Max Colard, Claire Moulène. «Voir l' horreur en face», *Les Inrockuptibles*, n° 1052, January 27, 2016, pp. 56-61.

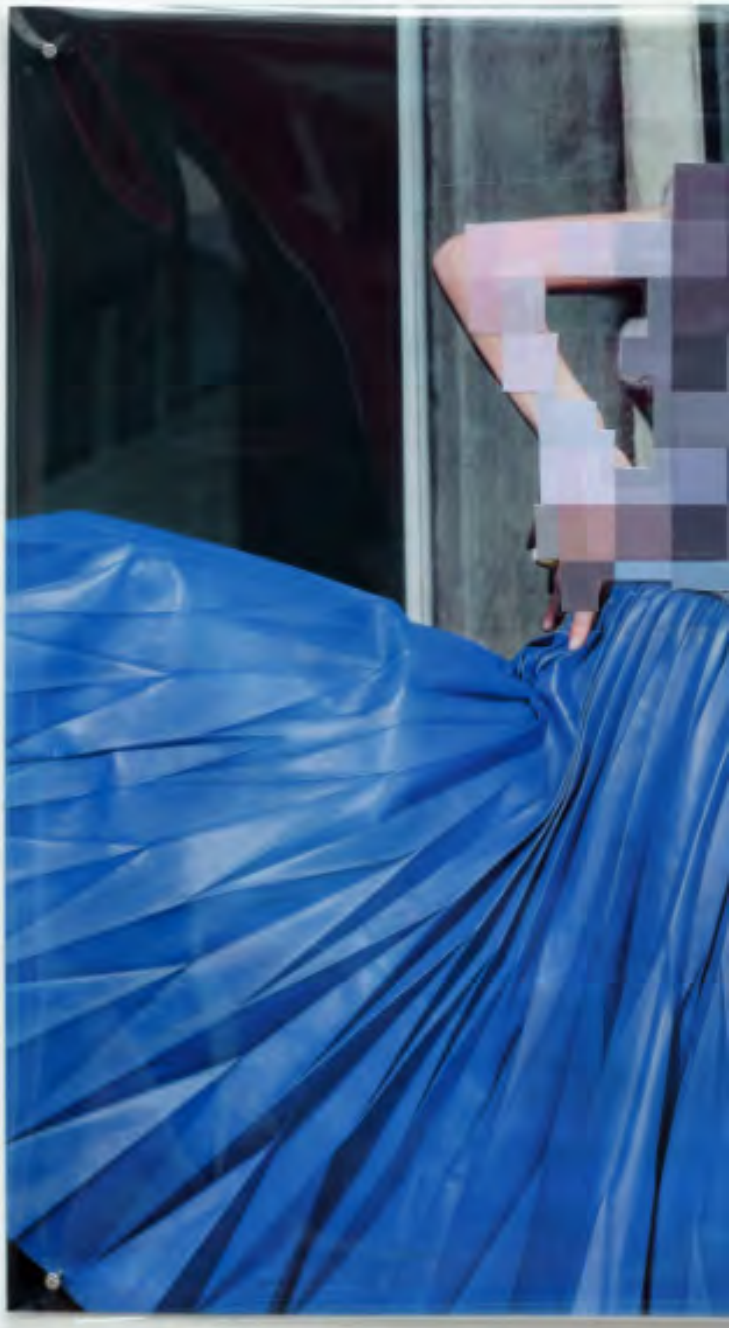
Galerie
Chantal Crousel

portfolio

voir l'horreur en face

Se confronter à l'insoutenable, c'est ce que nous demande l'artiste **Thomas Hirschhorn** avec *Pixel-Collage*, sa série choc qui rapproche propagande publicitaire et images de guerre pour mieux les distinguer.

par Jean-Max Colard et Claire Moulène



Jean-Max Colard, Claire Moulène. «Voir l' horreur en face», *Les Inrockuptibles*, n° 1052, January 27, 2016, pp. 56-61.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n° 14*, 2015

Jean-Max Colard, Claire Moulène. «Voir l' horreur en face», *Les Inrockuptibles*, n° 1052, January 27, 2016, pp. 56-61.

Début septembre, on vit une image déferler sur la toile et la presse internationale : celle d'Aylan Kurdi, garçonnet syrien de 3 ans échoué sur une plage de Bodrum. Une image bouleversante à propos de laquelle nous écrivions dans les pages arts des *Inrocks* qu'elle disposait d'une puissance susceptible d'arrêter la ronde des images, de provoquer un choc statique et de mettre en suspens notre consommation frénétique de visuels. Sur le site du *Monde* qui la publia en une, on pouvait entre autres lire ce commentaire inspiré, à double titre, d'un internaute : *"Il fallait à l'opinion une image, plus qu'une image, une icône, une icône laïque, il fallait une innocence [...] L'image vivante d'une chose morte" (Roland Barthes)."*

Or, la polémique surgit simultanément au sein du même quotidien qui, par négligence, ou plus simplement *"dans l'urgence du bouclage"*, comme le fit savoir le directeur de la rédaction, publia, à cinq pages d'intervalle, une publicité de la marque Gucci montrant un mannequin allongé sur le sable dans une pose similaire à celle du jeune migrant. Les réseaux sociaux ne manquèrent pas de souligner l'inanité, l'indécence et le cynisme absolu d'une telle collision. La rédaction du *Monde* présenta immédiatement des excuses à ses lecteurs.

Interrogé sur l'affaire la veille de son vernissage à la galerie Chantal Crousel où il présente une série de collages opérant à son tour un rapprochement entre images publicitaires et images d'actualité, l'artiste Thomas Hirschhorn nous a livré ce commentaire : *"Non, ça ne m'a pas étonné, pour moi c'est simplement la preuve que tout cela cohabite dans le même monde."* Une formule lapidaire mais qui résume bien la position de cet artiste suisse, installé à Aubervilliers de longue date, qui transformait il y a deux ans le Palais de Tokyo en un campement activiste baptisé *Flamme éternelle*, dont le principal combustible était la pensée en marche.

Avec *Pixel-Collage*, un ensemble de grands formats suturés et placés sous des films plastiques, Hirschhorn coud ensemble deux régimes d'images a priori incompatibles mais qui, comme le montre le cas cité précédemment, voisinent dans les pages des magazines, dans l'enchâssement des programmes télévisuels ou sur les murs des réseaux sociaux. D'un côté, des images publicitaires peuplées de corps le plus souvent féminins, porte-bijoux, porte-sacs, porte-fourrures. Elles sont signées par de grands communicants au service de Prada, Gucci ou Chanel et se nourrissent volontiers de l'air du temps et de l'imaginaire collectif. L'artiste en a effacé tous les signes d'identification : logos, marques, emblèmes. De l'autre, des images piochées sur internet, des images chocs, insoutenables souvent, incontrôlables toujours, même si la plupart répondent à des règles de communication sophistiquées mises au point par la propagande, et tout particulièrement la propagande islamiste, grande adepte de ces mêmes. A l'écran, serait-on tenté de dire tant ces images semblent arrachées au flux continu de la toile, les deux images contradictoires tissent une toile dense, confuse par endroits, traversée de zones pixelisées qui renforcent l'opposition tout en dessinant des zones de rencontres.

Ce faisant, Thomas Hirschhorn renverse le rapport de force habituel en cachant ces images qui abreuvent notre paysage visuel et en donnant à voir, a contrario, celles que l'on nous cache, parce que jugées trop violentes ou trop obscènes. Des corps déchiquetés, des têtes arrachées ou décapitées, des dépouilles alignées, du sang, des lambeaux. La redondance des motifs, l'accumulation des corps humains est saisissante, comme nous le fait remarquer l'artiste. Remontent alors ces paroles de rescapés d'attentats, racontant les bouts de chair des victimes et des bourreaux, indiscernables, inattribuables, éparpillés dans les cheveux ou accrochés aux vêtements. *"La question que je pose est celle de l'immontrable*, résume Hirschhorn. *Quand le ministère de l'Intérieur choisit de ne pas montrer les images des victimes des attentats, c'est pour nous protéger, pour épargner notre sensibilité. On ne montre pas l'image tant que la source n'est pas identifiée. Moi, je n'ai pas besoin d'attendre cela. Mes images viennent du net. J'ai écrit un texte en huit points pour expliquer pourquoi il est important aujourd'hui de regarder des images de corps humains détruits."*

Dans le point numéro 5 de ce texte aux allures de manifeste, Hirschhorn écrit, entre autres : *"Le fait est le nouveau 'veau d'or' du journalisme [...] Mais je ne m'intéresse pas à la vérification du fait. Je m'intéresse à la Vérité, à la Vérité en soi, qui n'est ni le fait établi ni la 'bonne information' du récit journalistique [...] Les images des corps humains détruits sont irréductibles et résistent à la factualité."* Plus tôt, dans l'entrée intitulée *"Invisibilité"*, il dit encore : *"Aujourd'hui, dans les journaux, les magazines et dans les journaux télévisés, nous voyons très peu d'images de corps détruits parce qu'elles sont très rarement montrées. Ces photos sont non-visibles et invisibles : le prétexte est de nous en protéger, présupposant qu'elles pourraient heurter* ▸

"L'invisibilité n'est pas innocente. Il s'agit de rendre la guerre acceptable et ses conséquences commensurables"
Thomas Hirschhorn

Jean-Max Colard, Claire Moulène. «Voir l' horreur en face», *Les Inrockuptibles*, n° 1052, January 27, 2016, pp. 56-61.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn,
Pixel-Collage n°13, 2015
(ci-contre) et
Pixel-Collage n°5, 2015
(ci-dessous)

Jean-Max Colard, Claire Moulène. «Voir l' horreur en face», *Les Inrockuptibles*, n° 1052, January 27, 2016, pp. 56-61.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°3*, 2015

Jean-Max Colard, Claire Moulène. «Voir l' horreur en face», *Les Inrockuptibles*, n° 1052, January 27, 2016, pp. 56-61.

Galerie
Chantal Crousel

la sensibilité du public ou satisfaire le voyeurisme. Mais l'invisibilité n'est pas innocente. L'invisibilité est une stratégie de soutien à, ou tout au moins, de non-dissuasion de l'effort de guerre. Il s'agit de rendre la guerre acceptable et ses conséquences commensurables."

"Certains vont au salon du Bourget, regardent des photographies nickel de Rafale mais ils ne veulent pas voir ces images-là", renchérit l'artiste devant l'un de ses collages, peinture d'histoire d'un genre nouveau dont le *punctum* – pour reprendre le terme de Barthes, cette blessure et cette flèche que l'image me décoche – est concentré dans l'angle droit du montage où une tête arrachée, dont aucun indice ne saurait indiquer si elle appartient au kamikaze ou à sa victime, flotte dans le cadre et imprime notre conscience. Hirschhorn insiste sur *"la décision"*, *"plus que la technique"*, ce qu'il choisit, donc, de nous montrer ou de nous cacher. Il fait usage du pixel, dont d'autres artistes avant lui, comme le photographe allemand Thomas Ruff par exemple, se sont emparés, des codes de l'abstraction et des méthodes de floutage pour ainsi oblitérer certains éléments et par opposition en pointer d'autres du doigt.

Cette façon de rendre plus lisibles les images les rend-elles plus regardables ? Les pixels semblent indiquer aux spectateurs qu'il y a pire encore à voir. Dans une vitrine située à l'entrée de l'exposition, Thomas Hirshchorn présente sa documentation. Des reproductions de peintures abstraites du début du XXe siècle qui préfigurent les images morcelées, hachées, générées plus tard par les logiciels de retouche des ordinateurs. Mais aussi des coupures de presse ou captures d'écran qui montrent l'absurdité à l'œuvre dans certaines opérations de camouflage. À l'instar de ce reportage en soutien à *Charlie Hebdo* où l'on voit Charb brandissant une couve du journal satyrique, mais où le prophète a été flouté. À l'instar encore de celle-ci, prise dans la salle de crise de la Maison Blanche au moment de l'arrestation de Ben Laden. On y voit Barack Obama, Hillary Clinton ou le chef d'Etat Major de l'armée américaine suspendus à un écran que l'on ne voit pas mais dont on devine qu'il retransmet en direct l'assaut au Pakistan. Dans cette version du cliché resté célèbre, le portrait de Ben Laden, posé sur l'ordinateur devant Hillary Clinton, est pixelisé. *"L'absurdité des règles, sur ce qu'il faut montrer ou pas, certaines décapitations de l'EI rendues publiques, d'autres pas, tout cela m'a beaucoup frappé. Le monde se dépolitise, se vide. On est dans l'émotion et cela crée de la confusion"*, estime Hirschhorn.

"Les musées ne sont pas épargnés par cela", complète l'artiste, conscient mais imperturbable aux difficultés que sa dernière série d'images pourrait poser aux institutions publiques soucieuses de ne pas choquer leur public. Indifférent, il l'est aussi face aux états d'âme d'une presse écrite effrayée à l'idée de reproduire ses images, cette fois-ci pour cette autre raison qu'elles empruntent aussi à l'industrie du luxe qui est leur principale manne financière. *"Un magazine de mode qui m'avait passé commande d'un portfolio a finalement renoncé pour cette raison-là"*, confirme Hirschhorn. *"On vit dans un monde faceless, malgré Facebook*, poursuit l'artiste. *Evidemment, tout le monde se prend en photo, fait des selfies mais, c'est tout le paradoxe, on n'est plus en face de soi-même. Il y a un autre soi qui avance masqué sur les réseaux sociaux. Moi, je cherche à ne pas neutraliser les images."* ■

Pixel-Collage jusqu'au 26 février à la galerie Chantal Crousel, Paris IIIe, crousel.com

les enfants du chaos

Comment affronter l'image des corps sacrifiés que nous livre chaque jour l'actualité ? La réponse des chercheurs.

Comme l'affirme dans son nouvel essai *Tueries*, le philosophe italien Franco Berardi, s'il n'a rien de nouveau, le meurtre de masse *"qui implique simultanément une action spectaculaire et une intention suicidaire semble être propre au mouvement contemporain vers le néant"*. Mais comme le remarque Alain Badiou dans *Notre mal vient de plus loin*, cet *"héroïsme sacrificiel et criminel"* n'est pas propre au jihad, même si Daech incarne aujourd'hui son pire visage. Les tueurs fous arpentent la planète et déboulent dans des écoles, des universités, des bars, des salles de concerts. Alain Bertho rappelle dans *Les Enfants du chaos* que beaucoup d'entre eux, comme Anders Breivik (soixante-dix-sept morts à Oslo et Utøya le 22 juillet 2011), Dylann Roof (neuf morts dans une église de Charleston le 17 juin 2015), Chris Harper Mercer (dix tués – dont lui-même – dans l'université d'Umpqua le 1er octobre 2015) n'étaient pas musulmans. *"Les meurtriers candidats au martyre sont les enfants perdus du chaos provoqué par une mondialisation dévastatrice"*, écrit l'anthropologue dans sa cartographie du chaos contemporain.

C'est tout l'enjeu de la compréhension de l'histoire de la violence terroriste : tenter de saisir, au-delà des facteurs géopolitiques ou religieux, ce qui égare des jeunes suicidaires dans un nihilisme autodestructeur. Pour Berardi, *"le suicide n'est plus la manifestation marginale d'une psychopathologie isolée. Il devient un agent majeur de l'histoire politique de notre époque, et aussi le marqueur d'une transformation anthropologique"*.

Si notre temps est celui des émeutes, des immolations par le feu, des suicides, si beaucoup de jeunes oscillent entre précarisation dépressive et exaltation identitaire, c'est que notre époque a échoué à frayer de *"nouvelles voies de subjectivation émancipatrices"*. C'est pourquoi il apparaît urgent de redonner *"confiance dans un nouveau récit"* (Bertho). *"Tant qu'une proposition stratégique autre ne sera pas faite à la jeunesse, elle restera dans une désorientation essentielle"*, affirme Badiou. Comment apaiser l'humeur crépusculaire ? Ces penseurs d'une gauche radicale n'ont évidemment pas le monopole de l'inventivité émancipatrice. Mais les voies ciblant d'autres motifs que la seule horreur capitaliste peinent à émerger dans l'espace de la pensée critique. Si les suicidaires à l'ère du capitalisme absolu viennent de loin, il serait judicieux d'identifier collectivement ce "loin" afin d'éclairer le présent.
Jean-Marie Durand

Franco "Bifo" Berardi *Tueries – Forcenés et suicidaires à l'ère du capitalisme absolu* (Lux), 228 p., 20 €, en librairie le 17 février
Alain Bertho *Les Enfants du chaos – Essai sur le temps des martyrs* (La Découverte), 210 p., 17 €
Alain Badiou *Notre mal vient de plus loin – Penser les tueries du 13 novembre* (Fayard), 63 p., 5 €

Roxana Azimi. «Notre sélection de la semaine dans les galeries parisiennes», *Le Quotidien de l' Art*, January 13, 2016, p. 7.

LE QUOTIDIEN DE L'ART

EN DIRECT DES GALERIES

Par Roxana Azimi

Notre sélection de la semaine dans les galeries parisiennes

La réalité crue de Thomas Hirschhorn chez Chantal Crousel

Âmes sensibles, attention : les collages de Thomas Hirschhorn, exposés à la Galerie Chantal Crousel, à Paris, mettent le doigt (ou plutôt l'œil) là où ça fait mal. Précisément sur les images de cadavres que les médias prennent généralement soin de flouter. Pour l'artiste suisse, l'hypersensibilité, ou la décence, invoquées pour pixelliser les images les plus dures, sont un alibi trop parfait. « *La pixellisation contribue à infantiliser et dépolitiser le spectateur* », martèle Thomas Hirschhorn qui livre dans une vitrine toutes les étapes de sa pensée scandée en huit points. Pour lui, le floutage est « *un geste d'autorité, qui empêche de poser les vraies questions* ». Instrument de pouvoir, il est fatalement arbitraire : sur les images livrées par la presse des exactions de Daesh, victimes et bourreaux sont floutés de manière indéterminée. Il s'ensuit une confusion que Thomas Hirschhorn dynamite en choisissant de tout montrer. Enfin presque. Dans ses collages, il cache d'autres images, celles issues des publicités de mode qu'il associe par un drôle de court-circuit aux photos de corps meurtris, calcinés ou déchiquetés. En les floutant, il fait croire que quelque chose de plus indigne, de plus traumatisant se trame sous les pixels. Sentiment renforcé par l'effet de couche que génère un collage artisanal et non numérique. « *Je mets en évidence ce que je ne montre pas. Chaque carré de pixel est découpé et collé* », explique-t-il. Beauté et atrocité seraient les versants d'un même monde qu'il faut savoir regarder de front.

THOMAS HIRSCHHORN, PIXEL-COLLAGE, jusqu'au 26 février, Galerie Chantal Crousel, 10, rue Charlot, 75003 Paris, tél. 01 42 77 38 87, www.crousel.com

Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°16*, 2015, imprimés, feuille plastique, ruban adhésif, 5 x 47 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Romain Lopez.

Galerie Chantal Crousel

Pierre Haski. «Thomas Hirschhorn: 'Pour être authentique, une image doit être pixellisée'», *Le Nouvel Observateur*, January10, 2016.
http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2016/01/10/pixel-collage-thomas-hirschhorn-les-images-sans-visages-262770

L'OBS

Thomas Hirschhorn : « Pour être authentique, une image doit être pixellisée »

Pierre Haski
10/01/2016

Avez-vous remarqué que, de plus en plus, les photos qui nous sont montrées ont des éléments « pixellisés », c'est-à-dire rendus flous, méconnaissables par ces petits carrés grisés ? C'est une vraie tendance, d'abord parce que la technologie facilite un processus qui était autrefois fait « à la main » ; mais aussi parce que les lois et les convenances l'imposent.

L'artiste suisse (qui vit et travaille à Paris) Thomas Hirschhorn, qui ne s'accommode guère des convenances et ne s'arrête pas aux lois, comme il l'a montré dans sa méga-expo l'an dernier au Palais de Tokyo, s'est intéressé à ce phénomène avec un travail éminemment provocateur, montré depuis samedi à la galerie Chantal Crousel à Paris : « Pixel-Collage ».

Galerie
Chantal Crousel

L'artiste nous y oblige à voir ce que nous ne voulons pas voir ou qu'on nous empêche de voir « pour notre bien », et à ignorer ce qui est au contraire familier.

Vous entrez dans une belle galerie en plein cœur du quartier du Marais, et vous êtes accueilli par un cadavre grand format, placardé sur un immense mur blanc immaculé. Sans nuances, sans mise en garde, sans fard. Comme ceux qui peuplent les réseaux sociaux après chaque tragédie en Syrie ou ailleurs, mais qui, par « décence », passent rarement le filtrage des médias.

Mais à côté de cette victime d'un bombardement ou d'un acte terroriste, l'artiste a collé une image découpée dans un magazine de mode – et c'est cette image-là, celle qui nous entoure paisiblement dans la pub, sur nos écrans grands et petits, belle, forcément belle, qui est pixellisée...

« Pixel-Collage », par Thomas Hirschorn - DR

Pierre Haski. «Thomas Hirschhorn: 'Pour être authentique, une image doit être pixellisée'», *Le Nouvel Observateur*, January 10, 2016.
http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2016/01/10/pixel-collage-thomas-hirschhorn-les-images-sans-visages-262770

L'OBS

Esthétique du « sans visage »

Thomas Hirschorn explique sa démarche dans un texte qui fait partie de l'expo qui mérite d'être lu car il constitue une réflexion sur la place changeante de l'image, et sa manipulation dans tous les sens du terme, dans notre société saturée d'images :

« Pixel-Collage est une nouvelle série de collages. Avec ces œuvres, je veux intégrer le phénomène grandissant des images "sans visage" reproduites aujourd'hui. Ce qui m'intéresse plus précisément dans cette esthétique du "sans visage" est le fait que la pixellisation en est l'incarnation formelle. Je veux intégrer dans mon travail l'usage grandissant de la pixellisation.

[...] On a l'impression que, pour être authentique, une image doit être pixellisée, du moins en partie. La pixellisation ou le floutage ont pris le rôle de l'authenticité. Une image pixellisée est sûrement authentique si elle a des zones inacceptables qui sont masquées. Ce qui est acceptable n'est pas pixellisé. Et il est intéressant d'observer que l'utilisation des pixels ne suit absolument aucune loi commune.

Des images partiellement pixellisées paraissent bien plus authentiques et sont acceptées en tant que telles par les spectateurs. Il paraît donc clair que les pixels attestent de l'authenticité : l'authenticité imposée par autorité. »

« Protéger le spectateur »

« Et dans notre monde chaotique, incommensurable, contradictoire et complexe, il y a une demande énorme d'autorité. Les pixels apportent une esthétique à cette demande d'autorité. La pixellisation ou le floutage sont justifiés pour "protéger le spectateur", pour protéger quelque chose dans l'image elle-même, ou pour "protéger" une information censée apparaître dans l'image.

Je n'accepte rien de "protecteur" et je pense que personne aujourd'hui ne peut accepter une quelconque autorité de la protection. Utiliser des pixels vient évidemment toujours d'un geste autoritaire. Par conséquent, utiliser des pixels crée la confusion, la frustration et, volontairement ou non, rend les choses plus "hiérarchiques" ; bien sûr, l'acte de pixelliser n'est pas fondé sur l'émancipation ou sur l'émancipation du spectateur.

La pixellisation est plutôt clairement utilisée comme propagande, elle infantilise ou manipule le spectateur. Et pixelliser une partie d'une image peut sous-entendre ou indiquer qu'il y a pire, bien pire, et que quelque chose d'incommensurable est caché ou dissimulé.

Je veux lier la beauté et la cruauté de la réalité. Les pixels que j'utilise sont faits main – "pixelliser" n'est pas une technique mais un "statement" artistique. De ce fait, le processus doit être celui du collage, avec l'assemblage visible, car il est important de comprendre que les pixels sont inclus dans mon travail en tant que matériau pour créer des collages, comme les magazines découpés.

Galerie
Chantal Crousel

Pierre Haski. «Thomas Hirschhorn: 'Pour être authentique, une image doit être pixellisée'», *Le Nouvel Observateur*, January 10, 2016.
http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2016/01/10/pixel-collage-thomas-hirschhorn-les-images-sans-visages-262770

L'OBS

Les pixels sont un pont visuel entre deux ou plusieurs images de la réalité, entre deux ou plusieurs réalités existantes. Les pixels rendent l'incommensurable visible. Je veux utiliser les pixels comme un instrument pour lier l'indicible avec l'abstrait, la réalité avec le réel, le caché avec le connu. Je veux donner forme à la reconnaissance de la beauté et de l'atrocité car il est important d'insister sur la séparation absolument fausse et cruelle entre ces deux registres.

Les Pixel-Collage sont une tentative d'utiliser la clé "Pixel" pour entrer dans une nouvelle image, une nouvelle forme, un nouveau monde. »

Pixelliser Charlie-Hebdo

Que l'expo se déroule en pleine commémoration du premier anniversaire des attentats de Charlie Hebdo et de l'Hypercacher n'est pas dû au hasard : dans une vitrine, l'artiste lui-même y fait allusion en « pixelisant » symboliquement la couverture de Charlie Hebdo que tient Charb.

Galerie
Chantal Crousel

Mais dans cette vitrine, il place ces photos de Charb au voisinage d'une photo qui ne montre rien, celle, diffusée par la Maison Blanche, de l'exécutif américain suivant sur un écran (qu'on ne voit pas) l'opération des Navy Seals contre Oussama Ben Laden au Pakistan. Ici, la carte est pixellisée (selon l'oeil attentif de Philippe Couve), tout est mis en scène.

«Thomas Hirschhorn: Pixel- Collage», *Damn Magazine*, January, 2016.
http://www.damnmagazine.net/2016/01/25/pixel-collage/

Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage

Exhibition at Galerie Crousel, Paris, until 27 February 2016.

January 2016

Galerie
Chantal Crousel

Blown-up pictures of mutilated bodies in war zones, some parts appearing as a pixellated collage over the original image, are presented in billboard dimensions in Thomas Hirschhorn's exhibition. Titled Pixel-Collage, the show at Galerie Crousel in Paris confronts us with extreme violence while concealing certain pieces of photographic information, just as the faces of children are pixellated by the media. Hirschhorn offers a new kind of layered, collaged picture, which is covered by a plastic sheet that serves a form of protection.

It's easy to discern that the images have been downloaded from the internet. In an accompanying four-page-long text that he wrote in 2012, Hirschhorn explains that they were taken by witnesses, passers-by, soldiers, security and police officers, rescuers and first-aid workers. While the location of the scene – whether Gaza, Syria or elsewhere – remains unidentifiable, the images seem all too familiar. Indeed, Hirschhorn describes them as being “redundant”, due to the “vast amount of images of destroyed human bodies [that] exists today”. However, as the artist points out, such images are often either not published in mainstream media or are pixellated as a form of self-censorship and to mask the identity of the victims. By enlarging the images, Hirschhorn interrogates this decision-making, making us look at deconstructed, violent images that appear on the same scale as advertising for luxury goods. Once or twice, a beauty product is even included in the picture, alluding to the juxtaposition of hard news and luxury advertising in newspapers.

Hirschhorn, who represented Switzerland at the Venice Biennale in 2011, is known for critiquing and reinterpreting information technology and the media in his work. His appropriation and distortion of internet downloads, and the use of collage, results in plastic-protected works that can also be seen as sculptural objects.

«Thomas Hirschhorn: Pixel- Collage», *Damn Magazine*, January, 2016.
http://www.damnmagazine.net/2016/01/25/pixel-collage/

DAMN

Galerie
Chantal Crousel

Noemi Smolik. “Manifesta 10”, *Frieze*, n°165, September 2014, pp. 146-147.

Galerie
Chantal Crousel

Manifesta 10

THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, RUSSIA

1

What an event! Almost a century after the October Revolution – which not only shook the world but also triggered what Walter Benjamin called the ‘politicization of aesthetics’ – the international art scene meets in St Petersburg. But this encounter has nothing to do with the revolution whose aesthetic impact large sections of the art world still refer to today. This is the 10th edition of Manifesta, the itinerant European biennial conceived in 1996 in response to political changes in the aftermath of the fall of the Berlin Wall with the explicit objective of bringing together contemporary art from Western and Eastern Europe. And it’s chief venue, of all possible places, is the State Hermitage Museum, a complex which this year celebrates its 250th anniversary. Work is shown in the newly renovated and restored General Staff Building and the Winter Palace, the former residence and seat of power of the Tsars, and home to their impressive art collections: buildings, then, that symbolized power, injustice and arrogance, all of which the revolution sought to strip.

Presenting contemporary art with supposedly critical and emancipatory content in spaces that carry such a heavy historical burden, and within the context of a society currently undergoing rapid de-democratization, is a challenge not everyone is equal to. Hence the choice of Kasper König as curator, a warhorse on the international art scene, who hoped to disrupt the overpoweringly negative connotations of the St Petersburg venue through direct interventions in the Hermitage collection and by selecting powerful works by respected artists. Whether or not he has made a success of it is questionable, however – the exhibition’s few truly impressive works do indeed deal with hopes and illusions awakened by the October Revolution.

In the 1970s, in a conscious attempt to flee the stiflingly bourgeois atmosphere of Brussels, Belgian artist Francis Alÿs and his brother set off for ‘the city of the revolution’ in a Russian-made Lada. They didn’t get far as the car soon broke down. Reactivating this romantic, youthful vision 30 years later, Alÿs once again set off for St Petersburg with his brother in a Lada. On arriving in the city, and after driving round the grounds of the Winter Palace several times, he merrily crashed the green car into a tree in the building’s gardens. Now the car is rusting away in the courtyard and, inside the palace itself, a video matter-of-factly documents the trip (*Lada Kopeika Project*, 2014), before it ends on a final, brutal frame that declares ‘kill the illusion’.

Abschlag (Deduction, 2014), Swiss artist Thomas Hirschhorn’s engagement with the legacy of the Russian Revolution, also involves brutal endings. In a covered courtyard, he erected a three-storey replica of a Soviet-era residential building whose outer wall lies in ruins, as if in the aftermath of a bombing. In the set of near-identical living rooms that remain intact, which look as cramped as rabbit hutches, Hirschhorn installed original paintings, on loan from the State Russian Museum in St Petersburg, by legendary revolutionary artists: Pavel Filonov, Kazimir Malevich and Olga Rozanova. Less violent but no less unequivocal is the video *Egalité* (Equality, 2007–14) by Russian artist Elena Kovylina. It shows a row of people in front of the Kremlin in Moscow on a snowy day, standing on stools of different heights so that their heads form a straight line; shivering with cold, they sing the leftist anthem ‘The Internationale’. On a banner, Russian artist Pavel Pepperstein quotes the title of Malevich’s 1922 treatise *Bog ne skinut* (God is Not Cast Down), which warned of the consequences of unbridled materialist thinking (*Bog ne skinut*, 2014). (His warning was in vain: the essay remains almost unknown.)

The most accomplished intervention at the Hermitage is by Tokyo- and Berlin-based Japanese artist Tatzu Nishi. The artists of the October Revolution wanted to bring art into the homes of ‘simple people’ (something also alluded to in Hirschhorn’s installation), and around a rather bombastic crystal chandelier, Nishi has built a homely living room (*So I Only Want to Love Yours*, 2014), a space-within-a-space sitting on stilts, thus bringing together two worlds with precious little in common. In contrast, Gerhard Richter’s painting *Ema (Akt auf einer Treppe)* (Ema, Nude on a Staircase, 1966) seems at home in the splendour of the Hermitage. It hangs, framed by majestic columns, on the back wall of the Tsars’ Large Throne Hall. König wanted to use contemporary art to challenge the Hermitage’s imperial claims. But is a work by a man who once commanded the world’s highest price for a painting by a living artist the right vehicle for subversion? Might the opposite not be the case? Does art not serve here, as it did under the rule of the Tsars, to provide an aesthetic ennoblement

Noemi Smolik. “Manifesta 10”, *Frieze*, n°165, September 2014, pp. 146-147.

Galerie
Chantal Crousel

of political ambition? Might this not be an instance of what Benjamin called, in contrast to the ‘politicization of aesthetics’, the ‘aestheticization of politics’?

In the light of Russia’s recent LGBT-hostile legislation, there has been much art world commotion surrounding Marlene Dumas’s ink-and-pencil portraits of renowned gay men who were pioneers in their field – including composer Pyotr Tchaikovsky and Sergei Diaghilev, founder of the Ballets Russes (*Great Men*, 2014) – and Nicole Eisenman’s paintings, which include a cartoonish scene of two women having sex (*It Is So*, 2014). But in reality, displayed in a cramped attic space, their presence feels tokenistic. Wolfgang Tillmans has taken a different approach, deliberately avoiding any direct allusions to sexuality in his room (incidentally one of the best in the show). Instead, his selection of pictures taken during visits to Russia – discarded trousers, a naked leg, dreary apartment blocks – concentrates on the theme of what he calls ‘non-communication’.

Non-communication is the concept that best describes this Manifesta. König proudly presents strong artistic positions that, from a Western perspective at least, are among the best contemporary art has to offer – for which he deserves respect. But this is just one viewpoint, and one cannot entirely dismiss Kovylina’s pointed objection, raised in an interview in the run-up to the opening, that this Manifesta is dominated by ‘NATO artists’. Even in Western Europe, there are now various viewpoints being acknowledged, changing the canon of art history. Did Poland not have Tadeusz Kantor who, like Joseph Beuys, influenced whole generations of artists inside Poland and beyond? And when people talk about figures like Louise Bourgeois, why is there usually no mention of the outstanding Polish artist Alina Szapocznikow? When they speak of Bruce Nauman, why not of Andrei Monastyrski and Moscow conceptualism? And why is the Russian painter Erik Bulatov not as well known as Richter? These artists belonged to the same generations; the influence they exerted in their respective countries was comparable. As well as vitalizing a still-sluggish dialogue, juxtaposing the works of Eastern European artists with those of their Western counterparts might have given the citizens of the Eastern countries the impression of being accepted at last (and on home turf, too) as equal partners. What a missed opportunity!

Instead, the opening in St Petersburg was attended by a horde of German- and English-speaking curators, critics and other cultural producers, who for days tramped through the Hermitage, examined the ‘Western’ icons installed there, before disappearing again, some with the self-righteous feeling that the Russian public had been given a lesson in the meaning of freedom and Great Art. Just imagine the reverse situation: the Louvre celebrates its 250th anniversary, Russian-speaking curators arrive, their command of French not even extending to *bonjour*, bringing art works from Moscow and Vladivostok … Perhaps this makes it slightly easier to understand the less-than-obliging attitude of most of the Hermitage staff that drew such bitter complaints from some art world visitors.

During the biennial’s opening discussion, which was chaired by Russian-born Bulgaria-based curator and critic Iara Boubnova, Hirschhorn repeatedly staked a claim to absolute ‘truth’ – and this in front of an audience including many Russians, whose language has two words for it (*istina* and *pravda*). In this context it was quite brash, to say the least, to use the term so unthinkingly. Just as unthinkingly, Dutch critic Hans den Hartog Jager sang the praises of living in freedom in the West. When this sparked unrest in the back rows where the Russian-speakers were sitting (the front rows were reserved for the visiting, mainly Western professionals), with loud protests calling the state of freedom in the West into question, the disturbance was suppressed on the grounds that the debate had not yet been opened to the floor. So much for freedom, communication and the voices of local people which, even when they are raised, have little chance of being heard.

During the press conference, König said that the Wall is back. And it’s true, the Wall, not least in the wake of the ongoing Ukrainian crisis, is rising before our eyes with ominous speed. But what part are Western Europeans, so dominant in this edition of the biennial, playing in the creation of such a wall by organizing this kind of event? Maybe that could be the theme of the next Manifesta.

NOEMI SMOLIK

TRANSLATED BY NICHOLAS GRINDELL

1
Thomas Hirschhorn
Abschlag, 2014, installation view at General Staff Building, State Hermitage Museum

2
Pavel Pepperstein
The Convict, 2014, acrylic on wall, 4 × 6.4 m

3
Francis Alÿs
Lada Kopeika Project, 2014, installation view

2

3

Judicael Lavrador «Thomas Hirschhorn Un p(n)eu déjanté», *Beaux-Arts*, June 2014, p. 94-95.

Galerie
Chantal Crousel

EXPOSITION / **PALAIS DE TOKYO** / JUSQU'AU 23 JUIN

THOMAS HIRSCHHORN
Un p(n)eu déjanté

PHILO POUR TOUS !

Né en 1957 à Berne, diplômé de l'École des arts décoratifs de Zurich en 1983, l'artiste suisse s'installe à Paris dès le milieu des années 1980. Il met au point un type d'installations très personnelles, nourries de textes de grands auteurs (Spinoza, Bataille, Gramsci, Deleuze...), faites d'images découpées placardées sur du carton, bordées de papier aluminium et entourées de meubles scotchés. Si la biennale de Venise (en 1999) ou la Documenta de Kassel (en 2002), entre autres, l'invitent, il tient régulièrement à exposer en marge des lieux d'art, au plus près des citoyens. Dans le métro à Münster ou bien, en 2004, dans la cité Albinet d'Aubervilliers, où il associe des jeunes du quartier à l'ouverture d'un «musée précaire» et temporaire présentant des œuvres de la collection du Centre Pompidou. Il obtient le Prix Marcel Duchamp en 2000.

«Thomas Hirschhorn – Flamme éternelle»
entrée libre · jusqu'au 23 juin · Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson · 75116 Paris
01 81 97 35 88 · www.flamme-eternelle.com
www.palaisdetokyo.com

SUIVRE D'ABORD LES PNEUS. PUIS S'ACCOUDER AU BAR DEVANT UN FEU DE CAMP. ET ÉCOUTER (OU PAS) L'UN DES 180 INTELLECTUELS QUE L'ARTISTE SUISSE A INVITÉS AU MILIEU DE PNEUS ET DE CHAISES EN PLASTIQUE SCOTCHÉES AU SOL. BIENVENUE DANS LA NOUVELLE «ZONE D'AUTONOMIE» D'HIRSCHHORN, ENTRE SALON GRUNGE ET PIQUET DE GRÈVE.

PAR JUDICAËL LAVRADOR

Les «Autels» de l'exposition évoquent les commémorations urbaines spontanées, et notamment *la Flamme de la liberté*, pont de l'Alma, détournée par les admirateurs de la princesse Diana.

C'est un dédale dont les parois sont faites de pneus entassés et de pensées inachevées, inscrites au feutre rouge ou noir sur des panonceaux de carton. Au creux d'une alcôve, devant un micro, une jeune femme lit un texte à voix haute. Plus loin, vautré dans un canapé emmailloté de Chatterton, au milieu de l'espace qui tient lieu de vidéothèque, un couple visionne *Pulp Fiction*. On file au bar, en passant devant un feu de camp autour duquel s'enroulent des rangées de bancs. Ce que Thomas Hirschhorn nommera, un peu plus tard, une «agora du feu». «Flamme éternelle» n'est pas une exposition comme les autres, c'est pourtant une «œuvre d'art», et des plus étonnantes, ou bien un campement, une roulotte, une zone d'autonomie, une barricade peut-être, qui tient à bonne distance les règles de fonctionnement et les principes des institutions culturelles.
Dans la lignée de ses projets précédents, l'artiste suisse, qui vient de monter un *Gramsci Monument* à New York, en hommage au théoricien marxiste Antonio Gramsci (1891-1937), et avait déjà fait étape au Palais de Tokyo en 2004

Galerie
Chantal Crousel

Au-dessus du bar, le long texte de Cesare Pavese est l'un des seuls de cette œuvre aussi labyrinthique que conviviale à être cité dans son intégralité. Les autres banderoles restent à compléter... et l'Histoire à écrire.

pour des «24h Foucault» mémorables, réaffirme ici ses deux leitmotive – «présence et production» – dans un nouvel happening mis en partage et débridé. La présence, c'est d'abord la sienne, puisque Thomas Hirschhorn sera là, quelque part entre les pneus, tous les jours de midi à minuit, jusqu'au 23 juin : «Parce que ça, je peux le faire, cela ne tient qu'à moi.» Sous-entendu : ce que je peux faire, c'est donner de mon temps dans cet espace de rencontres, ce lieu communautaire qui implique le spectateur, l'invite à participer, sans garantir toutefois que la mayonnaise prendra. Dont acte. La présence, ensuite, c'est celle d'une ribambelle d'invités, réunis par cinq grands amis de Hirschhorn, des poètes, des philosophes, à qui il doit beaucoup et qui l'ont conseillé dans ses lectures. Les 180 participants ont les coudées franches : rien ne leur a été imposé, ni le sujet, ni l'objet de leur intervention, ni l'heure de leur venue. Seulement la date (et encore) et le fait de venir partager «leurs passions, leur travail».

C'est l'une des gageures de ce projet en roue libre : «Il n'y a pas de programme, parce qu'il s'agit de partager aussi, peut-être, des moments vides, ou bien des moments où cela ne se passe pas comme on le pensait.» Ce qui ne signifie pas que le projet n'ait pas été soigneusement préparé. Il a par exemple fallu batailler un peu contre l'institution pour que l'entrée soit gratuite. Et pour que, le soir du vernissage, personne ne s'offusque ou ne s'inquiète trop de l'enthousiasme débordant que manifestaient certains visiteurs éméchés : juchés sur les pneus ou sprayant à tout-va les blocs de polystyrène amassés dans l'espace workshop, ils ont fini par taper sur les nerfs de la sécurité. «Mais il faut prendre le risque de la réalité en apprenant à ne pas être déçu par elle, s'amuse Thomas Hirschhorn. Peut-être que des types vont venir ici parce que la bière n'est pas chère...» Autrement dit, le projet accueille et fabrique «du sens et du non-sens, de la bêtise aussi, qu'on évacue trop dans les lieux d'art».

PRODUIRE UNE PENSÉE EN ROUE LIBRE

Présence enfin du spectateur, de «l'audience», envahissante ou discrète, studieuse ou bruyante. À qui Thomas Hirschhorn ne veut rien imposer, à qui il veut s'adresser d'égal à égal. «Est-ce que je suis capable en tant qu'artiste de créer un endroit qui implique les spectateurs sans les intimider, sans les éduquer, sans les guider ?», se demande-t-il. En fait de guide, le seul désigné et revendiqué est celui indiqué par le panneau à l'entrée de l'exposition : «suivre les pneus». C'est aussi le plus explicite et autoritaire de tous les nombreux panneaux scotchés ici : la plupart en effet affichent des citations inachevées. Ce blanc dans le discours, littéraire, philosophique, politique, correspond à la place (forte) à occuper par le visiteur et à un retrait partiel de l'artiste qui ne saurait être celui qui délivre un message venu d'en haut. De même, «pour rendre les choses universelles, les inscriptions ne mentionnent jamais ni date, ni événement, ni homme politique», parce qu'il serait présomptueux de supposer que le spectateur en ait connaissance.

Et puis surtout, cette «Flamme éternelle» est entretenue par la production et non par la présentation d'objets (ou d'une pensée) finie et articulée. C'est un lieu où le travail des uns et des autres a vocation à se poursuivre. On a ainsi croisé sur place le poète Fabrice Reymond, venu là relire une dernière fois les épreuves de son prochain livre. Penché sur un chevalet, stylo en main, équipé d'un micro HF, il était à la fois absorbé par son travail et tourné vers les gens accoudés au bar. Sa voix, forte, devenait parfois à peine audible, comme s'il s'adressait tantôt à lui-même, tantôt à ce public diffus qui ne lui accordait qu'une attention intermittente. On comprenait mieux alors le rôle des murailles de pneus : à une époque où l'hésitation n'est pas de mise, il fallait des contreforts épais mais perméables à tous les appels d'air. De quoi raviver la flamme. ■

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

Bice Curiger (à gauche) et Thomas Hirschhorn.

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

VAN GOGH LIVE!

THOMAS HIRSCHHORN EN CONVERSATION AVEC BICE CURIGER

Propos recueillis par William Massey

Photo Victor Picon

L'exposition inaugurale de la **Fondation Vincent van Gogh Arles** non seulement présentera à partir d'avril prochain des tableaux du maître hollandais mais mettra également sa peinture en perspective avec les travaux d'artistes contemporains tels que Elizabeth Peyton, Camille Henrot, Raphael Hefti, ou encore Bertrand Lavier. Véritable maître d'œuvre de ce dialogue tourné vers le questionnement et la réflexion, **Bice Curiger,** directrice artistique du lieu, s'entretient pour *L'Officiel Art* avec l'artiste **Thomas Hirschhorn** durant le montage de son installation.

Galerie Chantal Crousel

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

"LES PERSONNES QUI MANIFESTENT DANS LA RUE SONT SOUVENT TRÈS CRÉATIVES. ELLES REVENDIQUENT QUELQUE CHOSE ET ESSAIENT DE TROUVER UNE FORME POUR L'EXPRIMER."

BICE CURIGER :
C'est à Arles que Vincent Van Gogh produisit en près de quinze mois plus de deux cents tableaux, dont certains parmi ses plus iconiques. Thomas, pourquoi avez-vous accepté cette invitation et que représente Van Gogh pour vous ?
THOMAS HIRSCHHORN :
J'ai pris votre invitation à intervenir dans le cadre de l'exposition inaugurale de la Fondation comme un véritable défi. Bien que je ne sois ni un spécialiste de Van Gogh, ni particulièrement attiré par son œuvre au plan esthétique, j'ai toujours noté trois dimensions particulièrement intéressantes dans son œuvre. En premier lieu, le fossé entre sa trajectoire personnelle et la réception a posteriori de son travail. En deuxième lieu, sa posture d'artiste ; le fait qu'il se trouvait parfois ridicule face à son travail et que, malgré cela, cet homme avait le courage de faire face seul. Enfin, c'est un artiste qui, pour ces différentes raisons, et de par la valeur de ses tableaux – presque sans limite aujourd'hui ! –, pose la question de la valeur de l'art.
C'est pour cela que j'ai entrepris un travail non sur l'artiste Van Gogh, mais sur sa position d'artiste, sur la réception de cette position et sur ce que signifie être artiste aujourd'hui. Un artiste a-t-il encore le courage de passer pour ridicule dans son travail ? Van Gogh me semble avoir trouvé un équilibre entre son travail dense, chargé, et sa position par rapport à celui-ci.

La marginalité est un poncif chez nombre d'artistes.
L'artiste brésilien Hélio Oiticica a dit *"Seja marginal, seja herói"* (Sois un marginal, sois un héros). Je trouve que Van Gogh l'a vécu magnifiquement. C'était un marginal, c'est aujourd'hui un héros, loin de la version romantique qu'on a de l'artiste. C'est cela que je vois dans sa position : marginalité et héroïsme. Ce sont des questions que je me pose, comme de nombreux artistes d'ailleurs. Certes nous ne vivons plus au temps de Van Gogh, mais nous nous retrouvons souvent à faire une œuvre d'art à partir de rien, telle l'affirmation d'une forme qui n'est fondée sur aucun argument, sur aucune autre nécessité que celle de celui qui la produit. N'est-ce pas là l'une des questions les plus fondamentales à poser ?

Comment avez-vous donc procédé pour tenter de répondre à ce questionnement ?
Je me suis mis à la place d'une jeune fille japonaise d'aujourd'hui, admiratrice du personnage de Van Gogh et de tout ce qu'elle sait de lui : ces clichés de travailleur obsessionnel, de solitaire, d'alcoolique et de mutilé. Le choix de la nationalité de cette jeune fille n'est sans doute pas un hasard ; tout d'abord je sais que le peuple japonais voue une grande admiration à la culture française, notamment au mouvement impressionniste. Van Gogh y jouit d'une grande popularité, lui-même ayant été fasciné par les formes artistiques développées au Japon à la fin du XIXe siècle. D'autre part, le Japon est un pays où je ne suis jamais allé et que je connais par conséquent très mal. Je pense que c'est un pays surprenant, déconcertant, qui vit l'aujourd'hui de manière très complexe et parfois dans l'excès, comme en témoigne la folie des mangas, des déguisements, des jeux de rôles, et la violence de la société par rapport à un héritage historique millénaire. Je me suis dit que ce dispositif me permettrait d'aborder la question de cet artiste avec distance mais aussi avec engagement, comme j'imagine qu'une personne qui s'habille en écolière le fait avec engagement.

Vous revêtez une dimension de romancier, inventant souvent des personnages qui s'immiscent entre vous et votre œuvre. Selon moi, l'oscillation entre ces personnages et vous-même dénote une grande part d'humour, voire d'ironie, malgré une trame parfois lourde.
Je suis très heureux que vous perceviez cette dimension car j'ai beaucoup de plaisir à faire mon travail, j'éprouve une véritable joie à créer. Tout d'abord je suis profondément intéressé par les formes produites par des gens qui ne sont pas des artistes et qui, de ce fait, inventent des genres. Par exemple, les gens qui manifestent dans la rue sont souvent très créatifs. Il s'agit de personnes qui revendiquent quelque chose et qui essaient de trouver une forme pour l'exprimer. Mais il peut également s'agir de jeunes japonaises qui décorent leurs chambres et qui en partagent les images sur les réseaux sociaux. Je suis attentif à ce vocabulaire "non-exclusif" qui n'a pas la prétention d'appartenir au domaine de l'art.

Ce n'est pas un hasard si votre œuvre ici s'intitule *Altar*.
Les autels font partie de ce vocabulaire au premier chef. Si quelqu'un perd un être cher, il peut créer un autel pour lui ou pour elle, avec amour, affection, et en même temps avec les moyens triviaux : les fleurs, les teddy bears... Cette dimension et ce vocabulaire des formes m'intéressent. Aussi je voudrais m'en inspirer et y être fidèle, en adoptant une perspective autre que la mienne qui ne compte guère car, en tant qu'artiste je refuse l'art autoréférencé, fondé sur la biographie de soi-même. Ce prétexte me permet justement, avec mon vocabulaire propre – le précaire, les différents matériaux que j'amène – de lutter contre la tendance, le dogma esthétique et culturel dans lequel je vis. Cela me permet de m'échapper. Je me dis toujours "cette personne là, elle a une perspective très particulière, et très singulière et je devrais essayer d'y rester

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirshhorn durant les préparatifs de l'installation de l'œuvre *Altar*.

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

L'œuvre *Altar* en cours de préparation, ci-dessous, Thomas Hirshhorn.

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

"SI L'ON INVENTE UN DIALOGUE, C'EST UN DISCOURS INVENTÉ MAIS C'EST AUSSI UNE MANIÈRE DE RESTER EN DISTANCE PAR RAPPORT À SON PROPRE SOI."

fidèle". Comme j'essaie de rester fidèle à cette posture de "fan" de la jeune Japonaise qui est pour moi l'expression d'une positivité et d'absence de préjugés. J'apprécie également cette ruse dans la littérature. Un écrivain dira : *"Mes personnages disent cela, ce n'est pas moi"*. Si l'on invente un dialogue, c'est un discours inventé mais c'est aussi une manière de rester en distance par rapport à son propre soi. Mon travail essaie de développer la distance dans la forme que l'on peut utiliser comme dans l'esthétique que l'on peut donner.

Cette jeune fille a aussi une attitude de résistance. Elle voit ses amies adolescentes obsédées par les mangas et les biens de consommation occidentaux… Pourtant c'est Van Gogh qu'elle choisit et elle achète tous les produits dérivés qu'elle trouve, flirtant presque avec la folie.

La résistance est en effet un aspect important de cette installation. Pourquoi résiste t-elle ? Elle-même se retrouve dans une situation chaotique puisqu'il lui est difficile de cerner l'essence de Van Gogh à mesure qu'elle s'en approche. Quel artiste aura suscité autant de produits dérivés : sacs, foulards, baskets, parapluies, gobelets…? Elle le choisit consciemment, peut-être par facilité, mais aussi parce que l'accumulation de tous ces objets lui permet de remettre en question l'original. Or elle s'intéresse bien plus à la diversité dans laquelle aujourd'hui des tableaux comme *Les Tournesols* sont diffusés, parce qu'elle le fait de manière obsessionnelle. Par conséquent, elle parvient à poser la question de la vraie valeur : elle a créé sa vraie valeur, qui se trouve dans les objets du souvenir de quelqu'un qu'elle adore. Il est clair pour moi qu'il n'y a pas là de double jeu, c'est de l'admiration. D'où le titre *Altar*. Admiration, en direction de l'original peut-être, mais surtout en direction de la masse que cet original a engendrée.

Pouvez-vous nous décrire le dispositif que vous avez souhaité déployer ici à Arles ?

J'ai orienté mon travail autour d'une accumulation d'objets qui représentent les tableaux de Van Gogh, que l'on connaît, et j'essaie de trouver un ordre dans ce chaos. Est-ce que cet ordre va aider à la compréhension, je ne le sais pas encore, l'exposition le montrera.
Je les ai classés en six catégories : le Japon comme influence de Van Gogh, la réception de Van Gogh au Japon, les souliers, les tournesols, l'oreille mutilée et la folie, et l'art volé, pillé ou perdu. Il y a de nombreuses possibilités de faire des liens économiques, culturels, politiques au travers de la vue de cette jeune Japonaise. Par exemple, *Les Tournesols* symbolisent pour moi la dimension économique de son œuvre. C'est l'un des tableaux les plus chers à l'époque, d'ailleurs acheté par un collectionneur japonais.

Le côté autodidacte de Van Gogh m'intéresse aussi fortement. Il apprend un peu la peinture auprès d'un peintre alors qu'il a déjà presque 30 ans, suite à son échec à devenir missionnaire, et de maladroit son travail se révèle vite très bon. Cet aspect m'intéresse aussi chez vous, cette énergie d'une personne qui vient de l'extérieur. Comme lorsque que vous faites un "monument" dédié à Bataille, vous ne le faites pas en tant que philosophe, mais comme être extérieur.

J'utilise l'expression "non-académique" qui pour moi représente le salut des artistes. Il faut faire appel à d'autres forces que l'académisme, des forces obscures même ! L'académisme ne peut pas nous aider et inventer de nouvelles formes. Van Gogh en témoigne : son courage, sa détermination, lui a permis de suivre sa trajectoire propre dans ses tableaux et il échappe aujourd'hui à une ligne définie.

Il y a toujours de multiples moyens de rentrer dans une œuvre et cela crée une grande richesse. Un artiste se jette sur tel aspect, un autre se jettera sur un aspect différent. La Fondation Vincent van Gogh Arles n'est pas là pour servir les attentes d'un public mais pour le surprendre.

C'est toujours le mystère de la forme qui prime.

Je trouve que beaucoup trop de commissaires et d'historiens d'art évitent de regarder et de recevoir les *impulses* des artistes vivants. Alors que pour moi justement, les artistes vivants sont des partenaires pour re-regarder l'histoire ; en effet il est clair qu'un artiste ne travaille jamais en vase clos. Il sait qu'il y a un avant et après. Je suis donc une partenaire contemporaine, je partage le présent avec ces artistes et j'essaie de faire en sorte que de nos échanges naissent des collaborations fructueuses.

À VOIR

Van Gogh Live! exposition inaugurale, du 7 avril au 31 août, Fondation Vincent van Gogh Arles, 35, rue du Docteur-Fanton, 13200 Arles, fondation-vincentvangogh-arles.org

Guillaume Benoit. «Thomas Hirschhorn - Palais Tokyo», *Slash Paris*, May 19, 2014.
http://slash-paris.com/articles/thomas-hirschhorn-palais-de-tokyo

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo © Adagp, Paris 2014 — Photo : André Morin

Galerie
Chantal Crousel

Avec Flamme éternelle, visible jusqu'au 23 juin au Palais de Tokyo, Thomas Hirschhorn poursuit sa réflexion sur les modalités d'un vivre et d'un être ensemble porté par un désir vivifiant de donner à ses interventions une énergie nouvelle et une véritable urgence.

En ce sens, la proposition de l'artiste repense la question de l'installation sans imposer de didactisme ou théorisation ; les montagnes de pneus qui limitent l'espace se dressent à la manière d'une barricade molle, d'une frontière plastique qui aurait proliféré au sein du Palais de Tokyo, dessinant les contours d'un espace de résistance où la création retrouve sa dimension participative, festive et engagée. Libre d'accès, pleine d'outils divers, cette installation, voire même cette invasion de Thomas Hirschhorn ramène le Palais de Tokyo au cœur de ses plus beaux objectifs ; une ouverture à tous les publics des moyens artistiques de penser notre société.

Guillaume Benoit. «Thomas Hirschhorn - Palais Tokyo», *Slash Paris*, May 19, 2014.
http://slash-paris.com/articles/thomas-hirschhorn-palais-de-tokyo

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo

Il y a 10 ans, Michel Foucault était honoré par Hirschhorn au Palais de Tokyo. Dans le monde d'alors, Internet était loin d'être accessible depuis son téléphone, les textes des plus grands livres du siècle loin d'être à portée de main, 24h/24. 24h Foucault, c'est précisément ce que proposait alors Thomas Hirschhorn lors de ce projet qui accompagnait l'une des premières itérations de la Nuit blanche, ancrant au sein du Palais un amphithéâtre de fortune, assorti d'outils pédagogiques formidables. Bravant alors toute prudence en matière de ©, Thomas Hirschhorn exposait une bibliothèque remplie de photocopies en libre accès, démocratisant par là une pensée qui avait toujours voulu casser ses frontières. De Deleuze (à qui l'artiste consacra un monument en 2000) à Foucault, du cortège de l'observatoire des prisons à la jungle bigarrée des amphithéâtres de Paris 8 Vincennes, de l'histoire de l'art au surf, la pensée française s'émancipait, sans la sacrifier, de la culture bourgeoise pour lui opposer une culture du partage, de l'opposition, de la lutte et de l'invention. Une culture de la différence, du singulier tout autant que de l'échange qui aura marqué Hirschhorn au point que cette Flamme éternelle nous rappelle aujourd'hui, à l'heure des réseaux sociaux et de la communication numérique ce que l'expérience physique de la rencontre, de l'observation et de la création contenait, et contient toujours, de révolutionnaire.

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo Photo : Guillaume Benoit / Slash-Paris

Galerie
Chantal Crousel

Car c'est une véritable expérience des sens qui se joue ici, un territoire esthétique et conceptuel tangible dans lequel s'installer, créer, partager ou tout simplement flâner ressort de la participation active. À mi-chemin entre l'œuvre monumentale, le design et l'architecture, Flamme éternelle est pensée comme autant d'espaces d'activité libres d'accès qui sont, un coin Internet avec des ordinateurs, un salon de projection avec sa DVDthèque, une bibliothèque de livres, des bombes, rouleaux de scotch et parois prêtes à accueillir les œuvres et messages de ses visiteurs ; autant de satellites autour d'une agora centrale où l'on partage un verre. Jouant à plein de son matériau de prédilection, le scotch, Thomas Hirschhorn réussit d'emblée un coup formel d'envergure ; enrubannés, recouverts de ce plastique marron translucide, chaque élément de cet univers perd ses angles droits, ses arêtes tranchantes, et des canapés aux micros, tout semble participer d'un même organisme qui se ferait fil conducteur d'une pensée en acte. Au son des lectures d'intervenants, des discussions de visiteurs, des odeurs de bombes de peintures autant que de plastique, Flamme éternelle constitue un véritable univers qui, s'il n'était réalisé là, sous nos yeux, ressortirait de la pure utopie.

Galerie
Chantal Crousel

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo Photo : Guillaume Benoit / Slash-Paris

Malgré l'absence de thématique fondamentale accordée à cette Flamme éternelle, l'explosivité et l'inventivité de son aménagement intègrent parfaitement la dimension politique, dimension dont Hirschhorn n'a jamais cessé de repenser les frontières. Dense et engagée, si sa Flamme éternelle risque de diviser, c'est qu'elle parvient à rendre tangible le génie brut d'une pensée de l'invitation sans se noyer sous le didactisme et la pédagogie. L'invitation en jeu ici, c'est pouvoir soi-même, en sa propre qualité de « n'importe qui », s'inscrire dans une œuvre commune.

Alors cette « Flamme éternelle » trouve peut-être sa raison dans cet attachement vivace que l'on garde à la pensée et à la création ; quels que soient leurs moyens de diffusion, quels que soient leurs moyens de production, elles continuent de rayonner et brûleront aussi longtemps qu'elles seront alimentés des regards et de l'attention des autres, de n'importe qui.

Guillaume Benoit. «Thomas Hirschhorn - Palais Tokyo», *Slash Paris*, May 19, 2014.
http://slash-paris.com/articles/thomas-hirschhorn-palais-de-tokyo

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo Photo : Guillaume Benoit / Slash-Paris

Galerie
Chantal Crousel

Ingrid Luquet-Gad. «Du combustible pour entretenir la flamme», *Quotidien de l'art*, n° 610, May 23, 2014.

Du combustible pour entretenir la flamme

PAR INGRID LUQUET-GAD

L'exposition « Flamme éternelle » appartient à « Présence et Production », dont l'un des quatre principes est « *la non-programmation* ». Thomas Hirschhorn a refusé d'indiquer un agenda éditorial aux intervenants et d'annoncer un calendrier de ces interventions, confiant une partie de celles-ci à deux de ses proches, Manuel Joseph et Christophe Fiat, qui ont à leur tour délégué le pouvoir d'inviter. Pour cette raison, il est difficile, sinon impossible, d'identifier un thème commun aux interventions de « Flamme éternelle », car pour entretenir la flamme, tous les combustibles sont bons. Parfois pourtant, des motifs se dessinent en filigrane au hasard des configurations aléatoires.

Vue de l'exposition « Flamme éternelle ». © Flamme éternelle - Thomas Hirschhorn - Palais de Tokyo, 2014. Photo : Eva Houzard.

Galerie Chantal Crousel

« *La tarte à la crème qui fait pendant à la déconstruction de Derrida* » : le mot est de la philosophe Seloua Luste Boulbina, et s'applique au concept de « créolisation » développé par Édouard Glissant. La formule, prononcée en ouverture de son intervention le 16 mai, est loin d'être une condamnation de l'une ou l'autre notion ; victimes de leur succès, circulant de communiqués de presse en communiqués de presse comme un gimmick, il n'en reste pas moins qu'elles servent toutes deux de substrat à de nombreuses pratiques plastiques qui tentent de repenser la notion d'identité et de groupe en termes de mobilité et de différence.

Conçue comme un dialogue avec la vidéaste Caecilia Tripp, l'intervention de Seloua Luste Boulbina prenait pour thème la réception privilégiée dont a fait l'objet l'œuvre d'Édouard Glissant chez les artistes. Monde-chaos, identité-relation ou encore poétique du divers, les résonances avec « Flamme éternelle » ne manquent pas. En premier lieu, le refus des particularismes : pour Thomas Hirschhorn, Édouard Glissant est celui qui « *ouvre des brèches* ». Mais l'influence naît rarement du seul accord de principe. Et Thomas Hirschhorn de souligner : « *il parle des problèmes de son peuple, mais en utilisant pour en parler un matériau plastique avec un fort impact visuel […]. Ce n'est pas en tant que blanc, Suisse ou Européen que je me sens concerné, mais en tant qu'artiste* ».

Simple concours de circonstances, *Zeitgeist* - autre tarte à la crème parfois opérante - ou preuve d'une performativité réelle, la référence à Édouard Glissant était déjà apparue dans le dialogue entre Didier Eribon et Édouard Louis le 15 mai. Dans leurs plus récents livres - respectivement *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires* et *En finir avec Eddy Bellegueule* -, tous deux prennent pour thème l'acceptation de la diversité sur fond « bourdieusien » de renouveau de la pensée des classes sociales. Ils récusent par là l'idée d'une vaste classe moyenne ainsi que son corrélat, le « vivre-ensemble », illusion d'une intégration qui exclut ceux qui refusent de se plier à la tyrannie du même. Lors de son intervention, Didier Eribon se fondait sur le concept d'Édouard Glissant du « Tout-monde » afin de se prononcer en faveur d'une cohabitation sur le mode de la coprésence.

Se trouvent alors illustrés les deux principaux modes de lecture des œuvres d'Édouard Glissant, poète pour les uns, théoricien engagé pour les autres. Par intermittence pendant l'échange évoqué plus haut se faisaient entendre des éclats de voix : dans l'espace vidéothèque, quelqu'un regardait un film. Les sous-titres sur l'écran affichaient : « *Miss Jessica, I don't know about us cos you don't even live here* ». Or, s'il fallait assigner non pas un thème mais quelque chose de plus souterrain comme un rythme aux interventions, ce serait bien la question du « nous » lorsqu'on se propose de le penser hors des appartenances, lorsque *you don't even live here.*

www.flamme-eternelle.com

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Joe Budda, Erik Farmer, Thomas Hirschhorn, and Susie Farmer. Right: Phil Beder of the Gramsci Monument radio station. (All photos: Kaelen Wilson-Goldie)

Galerie
Chantal Crousel

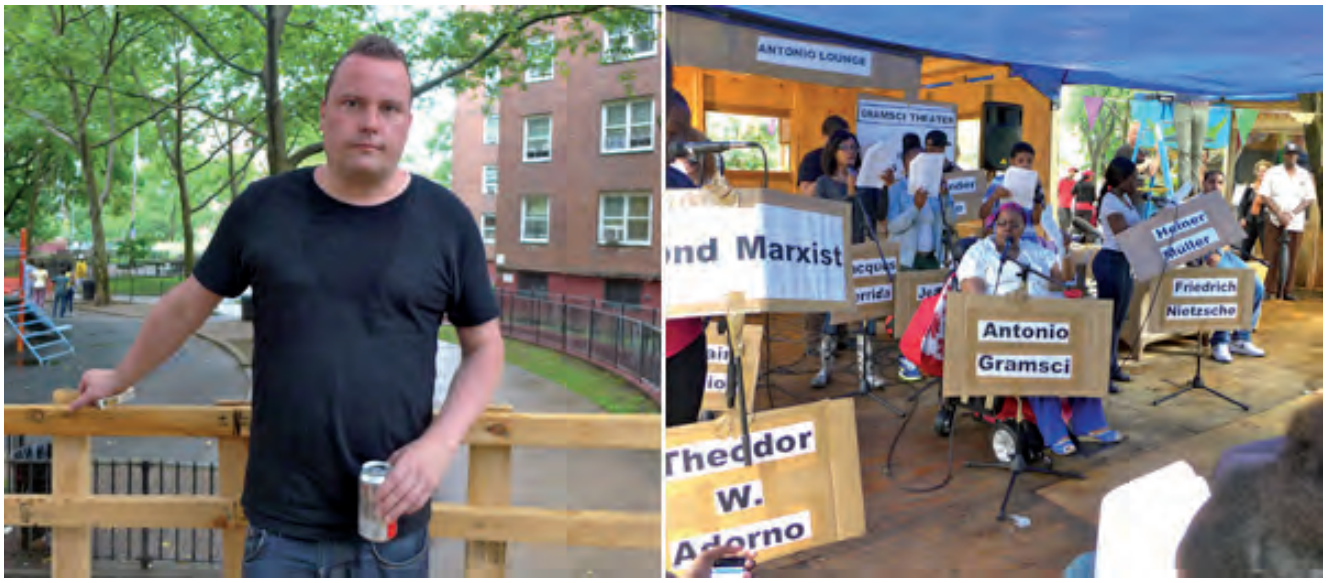
“I NEED SOMEONE who understands art to come down here and tell me how this is art,” Phil Beder says as I step into his radio studio on the damp opening day of Thomas Hirschhorn’s majestic Gramsci Monument. “I understand books, sculptures, and paintings,” Beder adds. “Less so the ephemeral stuff.” His bashfulness only just covers up his mischief. A former schoolteacher, Beder is a veteran of the storied New York radio station WBAI. I am sure he knows very well how Hirschhorn’s work is art and, moreover, why the arguments employed to elucidate and defend it are interesting, urgent, and even critical to the times and circumstances we are living. However faux his naïveté, Beder is casting around for opinions with an openness that sets an admirable tone for the project. This matters in no small part because, like so much of Hirschhorn’s work, the monument not only flirts with false notes but also runs the very real and deliberate risk of blowing up in everyone’s face.

The fourth and final installment in his continental philosophy quartet, Hirschhorn’s makeshift monument is a temporary structure set against the grassy hills of an incongruously green South Bronx housing project, Forest Houses. In keeping with the artist’s unmistakable style, the piece looks like it was cobbled together from an explosion of plywood, Plexiglas, and packing tape. In addition to the radio station, Gramsci Monument includes a bar, a lounge, an Internet café, a library, a workshop for kids’ art classes, and an editorial office producing a daily microcommunity newspaper. A maze of stairs and elevated walkways link all of the different spaces together. If you ever made fortresses as a kid from imagination and whatever materials you had at hand, then you will love spending time here. And for seventy-seven days this summer, you will have ample reason to do so, as Hirschhorn and his band of makers and doers have sketched out an exhaustively ambitious schedule of talks, plays, poetry readings, and related programs to animate the ideas of the Italian Marxist Antonio Gramsci, and then some.

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Galerie
Chantal Crousel



Left: Philosopher Marcus Steinweg. Right: Opening day performance of Marcus Steinweg’s Gramsci Theater.

Beder is in charge of the radio station, which, from now through September 15, is broadcasting to a one-mile range on 91.9 FM, and to the world online. On opening day, July 1, he seemed genuinely daunted by the prospect of filling up seven hours of airtime, every day, for the next two and a half months. “We’re trying to get as much royalty-free, public domain music as we can manage,” Beder says. Two DJs from the neighborhood, Gucci and Baby Dee, were already on board with a deep reserve of songs and talent, including rappers, beat-boxers, and poets, and the “what makes it art” question seemed guaranteed to generate countless hours of debate, drawing everyone into a meaningful conversation and, at the same time, creating a readymade audio archive.

I duck out of the radio studio and wander over to the newspaper, where I find the first of many potential answers to Beder’s question. The front page of the first issue of the Gramsci Monument Newspaper, edited by Lakesha Bryant and Saquan Scott, features an interview with Erik Farmer, charismatic president of the Forest Houses tenants’ association and, according to Hirschhorn, the man who made the monument happen here rather than elsewhere. “We have seventy-seven days to teach the basic and fundamental of art to Forest Houses,” says Farmer, “because art is so much bigger than a painting, drawing, or portrait. It’s our everyday life.”

A cacophony of voices erupts from the Antonio Lounge, where a dozen actors are running through Gramsci Theater, a play written by the philosopher Marcus Steinweg, who has been collaborating with Hirschhorn for fifteen years. The cast is mostly women. They stand in front of cardboard placards adorned with the names of their characters, among them Gramsci, Heidegger, Derrida, Nietzsche, Deleuze, Badiou, and Brecht. I see someone named “Second Marxist” but can’t find the first. Someone hands me a photocopy of the script. There are lines of dialogue for “Anyone.” The characters begin shouting all at once and on top of one another, as if bombarding the audience with intellectual dissonance and an edge of Bronx attitude. At regular intervals, a young man saunters on stage with a basketball and takes an easy layup into one of two hoops, labeled LOVE and POLITICS on their

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Dia Art Foundation curator and Gramsci Monument ambassador Yasmil Raymond. Right: Dia Art Foundation director Philippe Vergne.

Galerie
Chantal Crousel

respective backboards. Plucked at random, the lines are hilarious. I swoon for Marguerite Duras, who says: “Pull yourself together, not even your grave is for free.”

Gramsci Theater is being performed every Monday afternoon. “I love not recognizing what I wrote,” says Steinweg. “You hear two different registers. Strong voices and chaos. There’s too much meaning, too much sense. That’s why I like this swarm of meaning, the overproduction of sense is a new kind of normality.” For his part, Steinweg is giving a lecture every day. The topics are set on the schedule—from “What Is Art,” “What Is a Problem,” and “What Is Sex” to “Romantic Shit” and “Beautiful Souls”—but Steinweg is improvising all of them. “I don’t like to be too prepared,” he says, as I wonder if his T-shirt is soaked through with rain, sweat, or a spilled drink. “It must take a lot of energy to give seventy-seven lectures in a row,” I offer. “Most people work eight hours a day,” he replies. “I just work forty minutes. In fact I am lazy.” Note to self.

During Steinweg’s first lecture, “What Is Philosophy,” the opening crowd begins to appear, a combination of cops, security guards, the curious and palpably skeptical residents of Forest Houses, forty-five people who are officially on staff (and paid a decent hourly wage), beloved editors, a handful of critics, a documentary film crew, Hal Foster and Barbara Gladstone (each resplendent in red Gramsci Monument ball caps), and a small but serious contingent of the city’s luminous museum curators, including Sheena Wagstaff and Nicholas Cullinan from the Met, Peter Eleey from MoMA PS1, and Thomas Lax from the Studio Museum in Harlem. Philippe Vergne, director of the Dia Art Foundation, hangs out at the back, looking amused in a bright yellow raincoat.

Somewhat maligned in recent years, Dia is the institution now hurling itself back into the art world’s limelight. Gramsci Monument is the only Hirschhorn monument realized in the United States, and the first public art project funded by Dia since 1996, when Joseph Beuys’s 7000 Oaks was restaged in Chelsea. Vergne calls it a defining moment. Yasmil Raymond, meanwhile, tells me: “I am no longer the

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Dealer Barbara Gladstone. Right: Gramsci Monument librarians Freddy Velez and Marcella Paridise.

Galerie
Chantal Crousel

curator of Dia. For the next seventy-seven days I am the ambassador of Gramsci Monument.” Indeed, if you want more than easy platitudes and pat quotes, if you want to dig into the substance of Gramsci’s thought, and if you want to start peeling back the layers of how the monument was made and why it is art, then tag along with Raymond for a little while.

She’ll tell you about the five hundred books that Anthony Tamburri, dean of the John D. Calandra Italian American Institute at Queens College, loaned to Forest Houses, from a five thousand–strong collection donated by John Cammett, who was the first person to write a book about Gramsci in English, in 1967. She’ll walk you through “the incredible cultural objects” borrowed from the Casa Museo di Antonio Gramsci in Sardinia and the Fondazione Istituto Gramsci in Rome. And she’ll make lucid connections between a wallet housed in a glass vitrine and an extended passage on money in Gramsci’s Prison Notebooks. She posts a note of her own, every day, on the monument’s website. (Questions from the community she’s fielded of late: “What is fascism?” and “Why are all contemporary artists Marxists?”) Ambassador of what and to whom, I have no idea. Why intimations of statecraft and diplomacy over the care of curatorship, same. (“The home country is art,” Raymond says. “The foreign country is Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument.”) But of anyone, Raymond is most likely to make you fulfill one of the monument’s key missions, which is to read and think Gramsci in the present, and out of love.

A year ago, Hirschhorn told the New York Times’ Randy Kennedy that in Forest Houses, “some people think I am a priest or an eccentric rich man.” One of the tensions running through his work—through his commitment to “doing art politically,” his insistence on touching the hardcore of the (Lacanian) real, and his self-representation as an artist-worker-soldier—is the quasi-missionary, pseudoreligious element that seems to lurk in the corners of his oeuvre. Another is the fact that all but three of the subjects of Hirschhorn’s four altars, eight kiosks, and four monuments are men, with few women to be found in his constellation of influential writers and thinkers.

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: MoMA PS1 curator Peter Eleey with Studio Museum in Harlem curator Thomas Lax. Right: Sheena Wagstaff, chairman of the Department of Modern and Contemporary Art at the Metropolitan Museum of Art.

Galerie
Chantal Crousel

Paradoxically, another still is the sense that Hirschhorn’s choice of subjects is somehow arbitrary—the work “attends to Antonio Gramsci by paying no attention to him,” says Steinweg—while his choice of location is anything but. (In Hirschhorn’s Establishing a Critical Corpus, the philosopher Sebastian Egenhofer makes a compelling argument about the sites of social tension that the artist seeks to “ex

Forest Houses, in Morrisania, is no more than fifteen blocks east of the traffic triangle at 169th Street and Jerome Avenue where, as part of a public art project in 1991, the artist John Ahearn installed three bronze sculptures made from casts he had taken of three people he knew from the neighborhood. An excruciating controversy ensued, with accusations of racism slung everywhere. Dejected and disheartened, Ahearn took the sculptures down. They moved to PS1, and then to the Socrates Sculpture Park. As Glenn O’Brien wrote in a forceful, moving piece for Artforum at the time, Ahearn wasn’t being critical or judgmental. He considered his artworks a loving tribute to his subjects. In that sense, he wasn’t far from where Hirschhorn stands now, using art as a tool to know the world and confront reality. Ahearn told the writer Jane Kramer, in the New Yorker, that he wasn’t trying to change the South Bronx. He was trying to change the art world, “giving rich white people a bridge to the life there, and to a different kind of vitality.” To compare the two projects now is an interesting measure of how much the politics of race and class have changed in New York in the past twenty years.

To be fair, Hirschhorn has weathered similar strife. In 2010, his Théâtre Precaire, in the French city of Rennes, was vandalized twice and destroyed by fire, prompting an impassioned letter from the artist to area residents. The strength of his rhetoric is enough to win over anyone. On opening day, he gestured to the fifteen buildings of Forest Houses and said: “This is only the beginning. Will the people on the fifth floor there, on the eighth floor there, will they come down and enjoy this and be implicated in it? This is the challenge. In Erik Farmer, I found a key figure,” he explains. “This is why Gramsci

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Anthony Tamburri of the John D Calandra Italian American Institute at Queens College.
Right: DJ Baby Dee.

Galerie
Chantal Crousel

Monument is here. Not because of the urban situation or the architecture but because Erik Farmer said, ‘Do it here.’ This is how it works. This is how an artist’s fieldwork makes the conditions for an encounter possible. The first phase was meeting. The second phase was construction.” The third phase is to constitute the monument as art, and as memory. “This is very important,” he says. “What I want is to create a common memory of this summer. To create a new kind of monument, we have to build it every day. The third phase starts tomorrow,” he adds. From then on, the monument will lodge itself “into the heart of the people here, and the heart of me.”

Randy Kennedy. “Bringing Art and Change to Bronx: Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times*, June 27, 2013.

http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&_r=1&

The New York Times

Galerie
Chantal Crousel

The temporary Gramsci Monument, under construction at the Forest Houses development in the South Bronx

Last year a tall man in a dark suit with thick black-frame glasses — something like a combination of Morrissey and Samuel Beckett — began showing up at housing projects all over New York City. He attended residents’ meetings and spoke rapturously in a heavy Germanic accent about an improbable dream: finding people to help him build a monument to the Italian Marxist philosopher Antonio Gramsci, who died in Rome in 1937.

“Believe it or not, people have come to us with stranger ideas before,” said Erik Farmer, the president of the residents’ association at Forest Houses project in the Morrisania section of the South Bronx.

Neither Mr. Farmer nor many of the people who attended these meetings had ever heard of the man, Thomas Hirschhorn, a 56-year-old Swiss artist with a huge international following. But Mr. Hirschhorn wasn’t interested in trading on his reputation.

“Some people think I am a priest or an eccentric rich man, and some people just think I’m a loser,” he said late last year in an interview, as he was making his visits. “But that is O.K. as long as they understand that I am serious.”

Randy Kennedy. “Bringing Art and Change to Bronx: Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times*, June 27, 2013.

http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&_r=1&

The New York Times

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, at the Forest Houses construction site

For the last two decades, few contemporary artists have been serious in quite the same way as Mr. Hirschhorn. His deeply political work — usually made with cheap materials assembled to look like totems of a postapocalyptic garbage cult — has long forced art lovers to face some very uncomfortable issues: oppression, poverty, abuse of power, the atrocities of war, and a culture of easy pleasure that makes it easy to ignore all those things.

On Monday, with the help of the Dia Art Foundation and Mr. Farmer, Mr. Hirschhorn will realize his vision of honoring Gramsci, unveiling a monument on the grounds of Forest Houses. It will exist in a parallel universe from the rest of the city’s big-money summer exhibitions, daring viewers to veer far off the beaten museum-and-gallery path and question their ideas about the value and purpose of art.

Handmade from plywood, plexiglass and miles of beige packing tape — one of Mr. Hirschhorn’s signature art supplies — the Gramsci Monument bears no resemblance whatsoever to the cenotaphs and glowering statues that dot the rest of New York. And it doesn’t look much like an artwork, either. It looks more, in fact, like an adult treehouse or a makeshift beach cabana or a chunk of set hijacked from the Kevin Costner film “Waterworld.”

Randy Kennedy. “Bringing Art and Change to Bronx: Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times*, June 27, 2013.

http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&_r=1&

The New York Times

Though it might serve to memorialize Mr. Hirschhorn’s tenacity as much, if not more, than the philosopher it is named for, the monument epitomizes the broadly humanistic worldview of Gramsci, who spent most of his adult life in prison under Mussolini and envisioned a working-class revolution that would begin as much in culture as in political power.

Throughout the summer, the monument will function as a kind of village festival, or inner-city intellectual Woodstock, with lectures, concerts, recitals and art programs on the stages and pavilions that Mr. Hirschhorn and a paid crew of workers chosen from the Forest Houses have built over the last several weeks.

The project is the first that Mr. Hirschhorn has built in the United States and will be the fourth and final such work in a series he began many years ago dedicated to his favorite philosophers, following a monument dedicated to Spinoza in Amsterdam in 1999, one to Gilles Deleuze in Avignon, France, in 2000 and a third to Georges Bataille in Kassel, Germany, in 2002. From the beginning, the monuments have been planned and constructed in housing projects occupied mostly by the poor and working class, with their agreement and help. Mr. Hirschhorn’s motivations in choosing the sites, however, are never straightforwardly benevolent.

“I tell them, ‘This is not to serve your community, per se, but it is to serve art, and my reasons for wanting to do these things are purely personal artistic reasons,’” Mr. Hirschhorn said. “My goal or my dream is not so much about changing the situation of the people who help me, but about showing the power of art to make people think about issues they otherwise wouldn’t have thought about.”

These days, as the commercial art world feels increasingly like a branch of high finance, Mr. Hirschhorn is the rare artist who seems to move in and out of it with a nondenominational fluidity. He is represented by the prestigious Gladstone Gallery, and his work regularly shows up at important international art fairs, where it sometimes functions as the obnoxious party guest. But he has long spoken about the importance of seeking a “nonexclusive audience” for art. Such an audience includes those who go to museums and galleries, he says, though they are only a small part of the potential public for art.

And so when he began flying to New York from his home in Paris last year to plan the Gramsci monument, he came carrying an obsessively annotated New York City Housing Authority map; he eventually visited 46 of the 334 projects on that map, trying to find residents who would embrace his idea.

“I decided — O.K., almost for political reasons — that I wasn’t going to do it in Manhattan,” he said. “It has to be outside the center.”

After narrowing down the possibilities to seven projects in the Bronx, he chose Forest Houses — a cluster of high-rise buildings completed in 1956, housing 3,376 people — largely because of the enthusiasm of Mr. Farmer, 43, who has lived there almost his entire life and functions as the nerve center for the development. In constant motion around its grounds in a motorized wheelchair (he lost

Galerie
Chantal Crousel

The New York Times

the use of his legs in a car accident when he was in college), Mr. Farmer seems to know everyone who lives in its buildings and to command, if not authority, at least respect.

He was one of the only people to ask Mr. Hirschhorn for Gramsci’s writings while considering the monument proposal. And when he and Clyde Thompson, the complex’s director of community affairs, embraced the idea, Mr. Hirschhorn said, he felt that he had found partners — in the cosmology of his art work, he calls them “key figures” — who would be able to help him see the monument through.

Mr. Farmer said he decided to make a persuasive case for Forest Houses not only because the monument would provide temporary construction and security jobs for residents, but because he hoped that it could mean more for the development.

Galerie
Chantal Crousel

“There’s nothing cultural here at all,” he said one afternoon in early June as he watched Mr. Hirschhorn and several residents hard at work on the monument’s plywood foundation. “It’s like we’re in a box here, in this neighborhood. We need to get out and find out some things about the world. This is kind of like the world coming to us for a little while.”

(At the project’s end, the monument will not be packed up and reconstituted as an artwork to sell or show elsewhere; the materials will be given to Forest Houses residents in a lottery.)

Over the last two months, I spent several days watching Mr. Hirschhorn as he plotted out the monument in consultation with Mr. Farmer, whose job, among others, was to hire residents as temporary employees of the Dia Art Foundation, which is financing the project. (Those helping to build and staff the monument are being paid $12 an hour; the state’s minimum wage is currently $7.25 an hour.)

It was not the first time I had visited the project. As a city reporter for The New York Times, I spent several days at Forest Houses in 1993 when it was roiled by violence in the aftermath of the city’s crack epidemic, and I accompanied a team of police officers on what was called a “vertical patrol” of several buildings. The officers, walking with their guns drawn, would ride the elevators to buildings’ roofs, then walk down the stairs, fanning out on every floor in a show of force.

Forest Houses is a different place today, with a dramatically lower crime rate, but violence is still a fact of life. One day as Mr. Hirschhorn and the workers took a break during the heat of the afternoon, a young man sprinted by, followed by others shouting that he had robbed a man in one of the project’s buildings. Two of the men chasing the accused thief caught him near a plywood walkway for the monument, tackled him and punched and kicked him for several minutes until his face was bloodied. He staggered away, to shouted threats.

Mr. Hirschhorn looked on in grim silence, and as soon as the incident was over he grabbed a sheet of plywood and immediately went back to work. Mr. Farmer, watching from his wheelchair, shrugged.

“I’m sorry you had to see that, but it’s self-policing, and that’s how that should work,” he said. “That

The New York Times

guy doesn’t live here. He’s not going to come back here and try to rob anybody anymore.”

Once the monument begins its programming on Monday, it will be open free to the public seven days a week through Sept. 15, with lectures from scholars like the philosophers Simon Critchley and Marcus Steinweg; a daily newspaper published by residents; a radio station; and food provided by residents chosen by Mr. Farmer.

Whether summer tourists and other art patrons will drive up or walk the few blocks from the Prospect Avenue subway stop (on the Nos. 2 and 5 lines) is very much an open question. “We all hope that many people find their way there,” said Philippe Vergne, the director of the Dia Art Foundation, which took on the project as its first public-art commission in more than 15 years. “Thomas proceeds from the belief that art really can change something, and not just a living room.”

Galerie
Chantal Crousel

At Forest Houses, Mr. Hirschhorn pursues that belief with a messianic fervor, his wiry, energetic frame seeming to be everywhere at once — working, sweating, recruiting, philosophizing. And you get the distinct feeling that visitors are less important to him than the participation and acceptance of Forest Houses residents, many of whom have progressed from suspicious bemusement to grudging recognition to near-wholesale emotional ownership of the project, even older residents who initially complained that it looked like a shanty rising in their yard.

“You work on something like this, and after a while it’s not like a job,” said Dannion Jordan, 42, who is helping build the monument. “You start thinking it’s your thing, too. I mean, I’m no artist, but I’m making a work of art here.”

As in any ambitious creative endeavor, tensions have sometimes flared. One day Mr. Hirschhorn pushed the workers to keep at it in a steady rain, and they balked. “And somebody said to Thomas, ‘You just care about your work; you don’t love us,’ ” said Yasmil Raymond, Dia’s curator, who will spend the summer at the monument, as will Mr. Hirschhorn, who is living in a nearby apartment with his wife and toddler son.

“Thomas said: ‘It’s true. I do care very much about my work, but I care about you, too. I am not the boss, and you are not my employees. I am the artist, and you are helping me,’ ” Ms. Raymond recalled. “Things kind of gelled after that.”

Mr. Farmer said a reason the tide turned was that Mr. Hirschhorn “works harder than anyone else out here.”

“For him this is a work of art,” he added. “For me, it’s a man-made community center. And if it changes something here, even slightly, well, you know, that’s going in the right direction.”

Mr. Vergne added, “People ask what will remain after the monument comes down in three months, and I think what will remain will be a certain way to think of the world — if only an urban legend of a Swiss artist who came from Paris to tell New Yorkers about a dead Italian philosopher, and people came to hear, and maybe they learned something that matters.”

Charlesworth J.J, "A critic wonders : is political art a cry against dreadfulness or just plain depressing ?, Art Review, Novembre 2011.

Galerie
Chantal Crousel

J.J. Charlesworth

A CRITIC WONDERS: IS 'POLITICAL' ART A CRY AGAINST DREADFULNESS OR JUST PLAIN DEPRESSING?

I'm not trying to be funny, but why is so much 'political' art at the moment so fucking depressing? Imagine yourself in my place right now, walking around Thomas Hirschhorn's gigantic sculpture *The Green Coffin* (2006) at the main site of the sprawling new Dublin Contemporary 2011 biennial exhibition. As Hirschhorn sculptures go, it's a classic: a huge coffin-shaped slab carried aloft by countless mannequin arms reaching up from a sea of green-painted polyurethane foam. On the coffin's sides, the usual manic-obsessive collage juxtaposition of news headlines recounting economic and social meltdown, photographs of lingerie models on one side, the blasted and splattered bodies of dead and half-dead bomb-blast victims on the other. Atop the coffin, bizarrely, a giant cardboard handbag, real designer handbags, model lobsters, reproductions of Renaissance art and... chessboards.

I have no idea whether I know what Hirschhorn's sculpture is supposed to mean, or what it should do, other than evoke a certain atmospheric sensation that, hey, everything is really terrible right now, and this is somehow because of... er... European civilisation, or Enlightenment reason or something (all those chessboards and high-art paintings, see?). And maybe also it means that for the environment, time is running out, yes? Because all the arms are drowning in the green, and because, look, *they're all wearing watches*. The sub-idiotic level of symbolism in Hirschhorn's sculpture, surrounded as it is by Dan Perjovschi's witless and unfunny wall-cartoons about art, power and politics, epitomises the thoughtlessness of much art that thinks it is boldly addressing the political realities of the world today, when all it's really doing is reactively repeating our most pessimistic prejudices about the big bad world out there. What afflicts this kind of work is an assumption that it knows what the political problems are, and needs only make a modified representation of these – as if the political positions it's presenting are self-evident, forming part of an already accepted consensus of truth.

But repeating what everybody thinks they agree on isn't political in any active, thinking sense; it is instead a passive reiteration of mainstream sentiment, which is why it's always a complete nonsurprise to run into art that wants to denounce, say, the badness of the West's wars in the Middle East or the destructive effects of commodity capitalism or the corrupt power of the big corporations and the mass media or – looming over it all – human society's destruction of the planet, etc. And from that fairly familiar list of what usually passes for 'political' content, you'll be quick to notice that there's nothing that suggests much in the way of any escape from, or positive alternative to, what appears to be the catastrophic dreadfulness of the status quo. This isn't to argue that art should be full of positive messages about how everything is going to be all right – that would be as artificial as art that endlessly repeats that everything is going to turn to shit. Rather, what it reveals is the genuine poverty of imagination in what passes for radical politics at the moment, which while thinking it knows what it should rail against seems incapable of discovering what it is *for*.

That tendency in current political art, of berating the world for its ills and presenting the results to the audience as if we should somehow be shocked or guilt-tripped into action, could be characterised as a sort of manic-depressive agitation by artists as detached from any real political engagement as the audiences they hector. Jacques Rancière, in his essay 'The Misadventures of Critical Thought' (2008), argues against the state of current 'critical art', which, while it has its roots in the post-May 1968 desire to reveal the hidden realities of political and social power, in order to better inform those struggling against it, now only repeats the gesture of denunciation, in what Rancière calls 'left-wing melancholy'. Left-wing melancholy, he writes, 'invites us to recognize that there is no alternative to the power of the beast and to admit that we are satisfied by it'.

It isn't surprising that much political art should betray signs of manic depression and melancholia, as it no longer has any grip on any substantially progressive vision of the future, and has (secretly) given up on being able to do anything about it. This isn't the fault of artists, but it reveals how subordinate art really is to the pessimistic and fatalistic preoccupations of the culture it inhabits. By contrast, an art that rejected that pessimism might be the first step to something truly radical. What that might look like is anyone's guess – let's just hope it doesn't involve any more model lobsters...

David Joselit, “Truth or Dare, Javid Joselit on the art of witnessing”,
Artforum, September 2011, pp.312-317.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance* (detail), 2011, mixed media. Installation view, Swiss pavilion, Venice. From the 54th Venice Biennale. Photo: Kate Lacey.

David Joselit, "Truth or Dare, Javid Joselit on the art of witnessing",
Artforum, September 2011, pp.312-317.

Thomas Hirschhorn, *Das Auge* (The Eye) (detail), 2008, mixed media. Installation view, The Power Plant, Toronto, 2011. Photo: Steve Payne.

Truth or Dare

DAVID JOSELIT ON THE ART OF WITNESSING

IN AN INTERVIEW published when his 2008 work *Das Auge* (The Eye) was installed at the Power Plant in Toronto earlier this year, Thomas Hirschhorn declared: "I want to give a form which resists facts, which resists opinion and which goes beyond actuality, which reaches beyond information—that is why I invented the motif 'eye' and its capacity to see everything red. . . . The eye doesn't need to know—the eye just sees and that's what counts."[1] Coming from an artist famous for his impassioned political engagement, this statement is surprising, if not shocking. Hasn't a great deal of politically inclined art, from the advent of Conceptualism to the heyday of institutional critique and right up to contemporary docudramatists such as Walid Raad and Emily Jacir, flaunted its proximity to information—taunting and titillating us with "facts" aimed at changing our minds (or merely confirming our beliefs)? And contra Hirschhorn's claim that "the eye doesn't need to know," hasn't the value of art, since Michel Foucault transformed cultural studies, been linked precisely to its status as knowledge, as *discourse*? And hasn't this discourse been recognized as the mold for something promiscuously labeled a *subject* (an avatar put in place of the complexities of human experience that is so straitened in its capacities, so caricatural in its motivations, that it strikes me as more like a marketing profile than a breathing person)? Yet Hirschhorn still insists that he wants to resist facts, to reach beyond information, and to maintain the centrality of the eye that "just sees."

What is Thomas Hirschhorn trying to tell us? Does he really mean to say that *Das Auge*'s tableau of bludgeoned toy seals, its world flags and protest placards in various patterns of red, the horrible photographs of shattered bodies that paper so many of its surfaces, the chic dummies modeling blood-splattered fur on a diagonal runway, and the giant childlike model of an eye presiding over it all are not meant to tell us anything? The answer is YES! Hirschhorn understands that we are simply told too much. Most information, in art as in the media, is prepackaged pabulum: As he

Galerie
Chantal Crousel

David Joselit, "Truth or Dare, Javid Joselit on the art of witnessing",
Artforum, September 2011, pp.312-317.

Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance* (detail), 2011, mixed media. Installation view, Swiss pavilion, Venice. From the 54th Venice Biennale. Photo: Kate Lacey.

Witnessing requires us to shift our spectatorial position: to enter the time of image circulation and make a judgment about what we see there.

declares in the same interview, "There is more and more to analyze today, media, journalism, opinions, and comments want to impose their ideology of information. I do not need to be informed—I need to be confronted with the truth."[2]

If there is a politics of art today, it has nothing to do with the bland consumption of information—whether in newspapers, on iPads, or on museum walls. Neither can it be found in the inflated, politically correct "deconstruction" of discourse or the exposure of cartoon subjectivities. Let's face the fact that most of what we call political art is no more than mildly polemical grist for the market: radical-chic consumption analogous in its (largely unintended) affirmative function to the expensive locavore markets and restaurants that are found in the same cities that serve as capitals of art exhibition and consumption. A truly political art now—if it is possible—has little to do with Adornian anti-art strategies of negation on the one hand or representing explicitly political themes on the other. One may easily glide unperturbed by the yards and yards of unambitious displays—"professional but flat," a colleague quipped to me—of this year's Venice Biennale, consuming the fully deracinated "politics" of curator Bice Curiger's "ILLUMI*nations*" without its having the slightest effect except mild dyspepsia (if, that is, one can stave off the more virulent affliction of boredom).

The specificity of our current moment lies in a degree of image saturation that was unimaginable throughout most of the past century. As we are constantly told, we now consume images 24/7: on our phones, in elevators, in taxis, etc. Under these conditions, modernist tactics of trauma or defamiliarization are no longer effective. While ethical dilemmas regarding the challenges and seductions of spectatorship were central to the entire history of twentieth-century art, it is a result of critical laziness in recent

Galerie
Chantal Crousel

years that Guy Debord's concept of the spectacle—a surfeit of images, accumulated like capital—is so often posited as a quasi-totalitarian condition of visual domination, both in the art world and in consumer culture at large. Hirschhorn is among the few artists who have succeeded in introducing sufficient complexity—and ambiguity—into the mechanisms of the spectacle to push viewers beyond either blind affirmation or blanket condemnation. He has put in their place new strategies of selection and affect: an epistemology of search. When he says, "I do not need to be informed—I need to be confronted with the truth," *truth* for him means making a decision about *what* to see and *how* to look.

The kind of confrontation Hirschhorn demands is a form of *witnessing*. You and I don't need an artist to tell us for the thousandth time that wearing fur is bad. We need to feel it incumbent on us to decide for ourselves. Witnessing requires us to shift our spectatorial position: to enter the time of image circulation and make a judgment about what we see there. The acts of being present and giving testimony sound deceptively simple, since any visit to an exhibition, no matter how casual, requires physical presence and the expenditure of some modicum of attention, a prerequisite for testimony. But passing by a long sequence of works on, say, the walls of the Arsenale in Venice and ticking them off with an art-historical sound bite (i.e., a "meaning") does not cross the threshold of *presence*, let alone witnessing. It merely constitutes consumption, which requires nothing from us (except, when necessary, that we pay). To be present in a deeper sense requires what Boris Groys has identified as a vivid realization of *contemporaneity*: the status of being "'with time' rather than 'in time,'" or that of being a "comrade of time."[3] Consumption implies closure: We consume what has assumed a form (even if that thing and that form are "immaterial"). Being a comrade of time means that the work unfolds simultaneously with our reception of it. While this is hardly a new idea (it has motivated a great deal of art since Minimalism), it is one that has become harder and harder to realize as it has become easier and easier to commodify or monetize anything from garbage to shares in mortgages anywhere in the world.

The two most talked-about art events in New York of the past couple years—Marina Abramović's *The Artist Is Present*, 2010, in her retrospective at the Museum of Modern Art, and Christian Marclay's *The Clock*, 2010, at Paula Cooper Gallery (and currently in Venice)—are both paradigms of works that stage vivid situations of contemporaneity (not coincidentally, each was set up in a kind of theater within a museum or gallery). It was extraordinary that so many visitors to MOMA waited in line for hours to gain a place across a table from Abramović in order

David Joselit, "Truth or Dare, Javid Joselit on the art of witnessing", *Artforum*, September 2011, pp.312-317.

It is extremely difficult for an artist to establish an occasion on which witnessing *must* occur—and here is where Thomas Hirschhorn's work has been so inventive.

to meet her gaze as part of *The Artist Is Present*. What I found more surprising was that crowds with no intention of seeking a seat at the table spent significant lengths of time riveted by the sight of others having this experience. What did they see? No more (and no less) than a naked version of the fundamental creaturely link: a mutual gaze. At any moment this gaze could be broken or generate unpredictable effects (tears, yawns, giggles). Although Abramović was criticized by many in the art world for self-promotion, I see her work differently. It was an uncompromising and undoubtedly exhausting commitment to liveness—at the very moment when liveness seems most under threat by our famously mediated forms of socializing. *The Clock*, on the other hand, which marks time on a twenty-four-hour cycle through a collage of film clips featuring clocks showing the actual time, creates an oxymoronic form of mediated liveness. Viewers are simultaneously in the time of cinematic narrative (with its formulas of suspense, horror, conflict, and romance) and still rooted in the time of their own unfolding day. I found myself watching *The Clock* just before a lunch date, glad to be both immersed in the work of art and on time for my appointment. The "escape" function of cinema was bent back into the everyday exigencies of marking time.

Such kinds of contemporaneity fulfill one precondition of witnessing. Aside from presence, however, a further requirement is the positive decision to *testify*, which is a decision not only about how and what a spectator sees but also a weighing of its veracity, its authority, its ethical consequences, etc. This necessity of taking a stand is what makes witnessing a political form of spectatorship. But I wish to be explicit here: I am not arguing that the onus of creating the conditions for presence and testimony falls entirely (or even preponderantly) on the spectator. The role of artists is not merely to provide content for such experiences but to *generate situations that enable witnessing*. We are used to consuming countless images in endless streams—it's easy to become inured to even the most horrific pictures that enter our field of vision. On the other hand, it is an affirmative, political act for an artist to establish an occasion on which witnessing *must* occur—and this is extremely difficult to do.

Here is where Hirschhorn's work has been so inventive. *Crystal of Resistance*, 2011, the artist's installation in the Swiss pavilion at this year's Venice Biennale, offers the latest example of the various types of pressure that he applies to visitors to lead them to confront their ethical position as witnesses. First, all of his environments are purposely and extravagantly overproduced, so one inevitably asks oneself on entering, "Where should I look first?" There is a kind of blindness involved in the horror vacui of Hirschhorn's works that makes one acutely aware of the difficulty of finding a place for one's gaze to rest. Consequently, the possibility of "comprehending" (or consuming) the structure of one of his installations is correspondingly remote. In short, one must *decide* how to navigate them. Second, with Hirschhorn's recent use of extremely explicit images of war casualties, typically drawn from the Internet, one must also ask oneself *whether* to look—on account of both squeamishness (they are very painful to see) and delicacy (there is something obscene about peering at these shattered and often partially naked bodies gruesomely turned inside out). Finally, there is the fundamentally political question of one's personal responsibility for looking. Hirschhorn can lead a spectator to this point, but it is her own responsibility to act on it (or not).

The dense environment of *Crystal of Resistance* features several sculptural effigies of mobile devices such as smartphones and iPads, as well as a cyclone-like tower of monitors whose screens show images of fingers scrolling through a seemingly endless digital-camera roll of photographic carnage and occasionally zooming in, as if human digits were literally probing the gaping bodies made accessible through technological reproduction. A visitor encountering this tower is pressed to ask herself, What does it mean to "touch" these bodies? Is it OK to have the world on one's smartphone and adopt "scanning" (the same type of looking fundamental to window-shopping) as one's principle of global mobility? Is looking enough, or is looking too much? As the philosopher Peter Sloterdijk recently declared, "The reality construction of subjective capitalism is in fact fully built on competitions for visibility."[4] Hirschhorn stages such competitions as lures for the spectator.

The most profound species of question prompted by Hirschhorn's work is how to give meaning to looking. Networks are often imagined as sleek, smooth, and frictionless, while in reality they are full of trash, redundancy, and jury-rigging—just like Hirschhorn's extravagant environments. As its title indicates, *Crystal of Resistance* makes use of crystalline principles of construction, characterized by a process of repetition and reflection that is rhizomatic in its irregularity and thus distinct from the geometrically ordered seriality of Minimalism or Conceptual art. As in nature, the crystalline in Hirschhorn's

Galerie Chantal Crousel

David Joselit, "Truth or Dare, Javid Joselit on the art of witnessing",
Artforum, September 2011, pp.312-317.

omas Hirschhorn, *Crystal of Resistance* (detail), 2011, mixed media. Installation view, Swiss pavilion, Venice. From the 54th Venice Biennale. Photo: Kate Lacey.

nds is organic, so pictures and objects combine into *rmations* rather than conforming to an "intelligible" iscursive structure as would, say, a photo essay. irschhorn operates from the conviction that images llow their own set of "natural" laws. The mecha- sm of celebrity offers a good analogy. After a cer- in tipping point of dissemination, images begin to enerate more and more reiterations: They become ewsworthy in and of themselves. In other words, ctures grow like crystals, proliferating rapidly after eir initial nucleation. Consequently, it is not the onography of crystals that matters in this work, but ther the behavior of crystals—as a model of the rigin, replication, and concentration of images. irschhorn's environment, one might say, *crystallizes* ut of the spectacle: Its form is as indigenous to its cological conditions as stalactites and stalagmites e native to the environment of caves. The artist sists on this primacy of emergent form when he writes, in his statement accompanying the piece, "Art is the problem and art can give form to the problem. There's no solution to figure out—on the contrary—the problem must be confronted. And this is only possible in a panic. Panic is what gives form and this form is art."

In its initial equation of information with objects, and in its subsequent belief that promulgating information can lead to "figuring out" a solution (even if through subversion or "deconstruction"), Conceptual art has lost its relevance. It and its progeny have tumbled into the status of just another "service product" sold in a knowledge economy. If, as Hirschhorn exhorts us, there is no right answer (or, in other words, no art-historical sound bite with which to categorize an artwork), we must be more alert in our looking and in our attesting to art. Hence the insistence that we must be *present* in order to make a decision about a formation of images, and that we must then *testify* to its effects, both personal and political. But first an artist has to lead us to the point of caring—perhaps even put us in a panic. For if art is ever to become genuinely political again, it will have to do so through a politics of witnessing. And this presumes the vivid, visceral assertion (at which Hirschhorn excels) that *looking* itself is not innocent—it is a commitment, a contract, an embarrassment, an accusation, a turn-on, and an assault, but never just a simple act of consumption. □

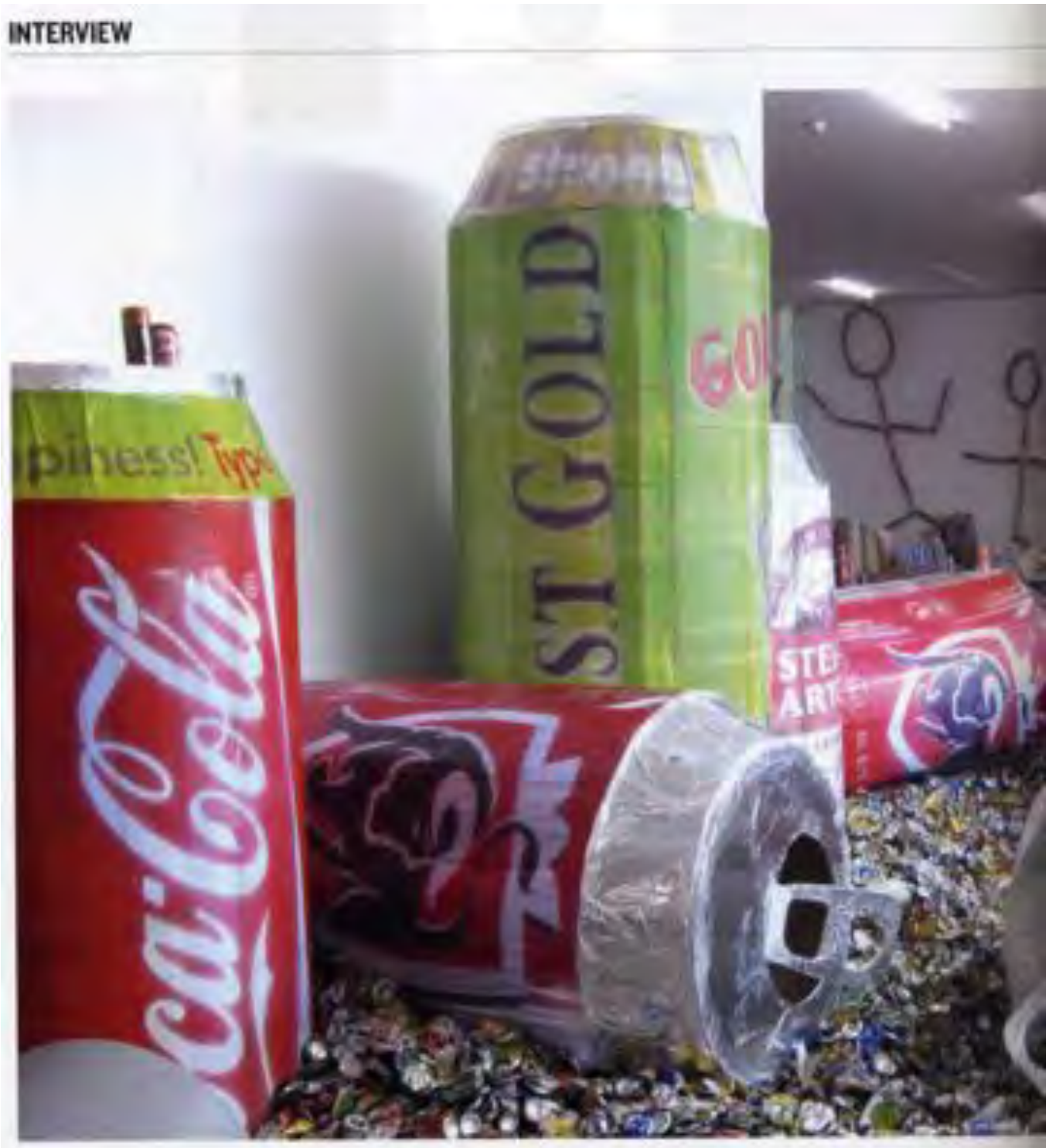
DAVID JOSELIT IS CARNEGIE PROFESSOR OF THE HISTORY OF ART AT YALE UNIVERSITY.

NOTES

1. "Gregory Burke Speaks with Thomas Hirschhorn," in *Thomas Hirschhorn: Das Auge (The Eye)* (Toronto: Power Plant, 2011), unpaginated.
2. Ibid.
3. Boris Groys, "Comrades of Time," in *What Is Contemporary Art?*, ed. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle (New York: e-flux journal, 2010), 32.
4. Peter Sloterdijk, *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, trans. Mario Wenning (New York: Columbia University Press, 2010), 203.

Galerie
Chantal Crousel

Schum, Matthew. “Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation.” Flash Art, May-June 2011.



Thomas Hirschhorn

THE SPECTRE OF EVALUATION

Matthew Schum

Galerie
Chantal Crousel

Schum, Matthew. "Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation." Flash Art, May-June 2011.

Galerie
Chantal Crousel

...his overloaded sculptural environments ...uncompromising political sentiment, Thomas Hirschhorn has become one of the most influential artists internationally over the ...decade. Discussion here ranges from his re... to landscape and art history, his public ...s, his impatience with democracy, his faith ... power of art, and, finally, to his plans for ...Swiss Pavilion at the 54th Venice Biennale ...

...ATTHEW SCHUM: *Your work enables ... our visual sensibilities ... What kind of physical environment in ...land did you grow up in? Is there anything at all in your upbringing that can explain the ferocity of your art?*

Thomas Hirschhorn: Nothing else than the world surrounding me can explain the intensity and the density of my work. There is nothing "personal" to explain this. I am not interested in "the personal" or "the social" as an artist. I am interested in life, in dream, in change, in action and in hope. I want to understand Art as a tool. A tool to encounter the world, a tool to confront reality and a tool for life, in the time I live in. I want my work to reflect the beauty and the incommensurability, the complexity and the chaos, the cruelty and the infinity of our world.

MS: *I grew up in Minneapolis (where you have worked with the Walker Art Center — Cavemanman was installed there in 2006). You had a proposal there to put one of your giant books on Lake Street in an overlooked part of town. It never happened due to budgetary concerns, but I wonder, in new cities where there seems to be the right energy or circumstances, if you often find spots like that where you wish you could intervene.*

TH: The *Road Side Giant-Book Project* that I made in 2004 as a public artwork proposal for the Walker Art Center has indeed not yet been done. What I like about Lake Street is that it could be elsewhere, in another city, in another country, on another continent. Lake Street in Minneapolis/St. Paul is a truly universal spot. This project, as all of my works, aims to be a universal artwork — it could therefore be made in another city, another country, another continent.

MS: *I ask these initial questions because the connection your work has to landscape seems so prevalent, whether in a cityscape or a cave. There is something veering towards the sublime in how your work overwhelms the viewer. It reflects the urban, natural and virtual containers that people float inside. Do you intentionally confuse or entangle the artificial and the sublime?*

TH: My work is never site-specific or related to a specific context, and I am not confused or entangled. When you feel as if floating, it comes from my will to implicate you, to implicate you directly — from one to one — throughout my work. Not you as part of the "circle of evaluation," but you as part of the "non-exclusive audience." There is a "non-exclusive audience" in a museum but also on the street; there's a "non-exclusive audience" in a commercial gallery, as well as in an institution. I truly want to work for a "non-exclusive audience." The "non-exclusive audience" is not a target, but it's the public I want to involve and include in my work. Another word for the "non-exclusive audience" is the Other. I am enclosing a diagram of the *Spectre of Evaluation* for a better understanding.

MS: *Switzerland is a very beautiful place, an orderly society, with extreme wealth. The paradoxes or responsibilities involved in being an international Swiss artist seem to have set the stage for your most challenging works.*

TH: "Swiss artist": I do not know what this really meant — but I am Swiss and I am an artist — this is different. There is no paradox to be Swiss and to be an artist, since not all Swiss are bankers or watchmakers! And, as far as I know, not all Americans are cowboys or astronauts. On the contrary, it's beautiful. There are artists all over the world, and the artist who is Palestinian is, I suppose, as happy as I — the Swiss — to be an artist. I don't think that an artist coming from a specific country has more or less responsibility toward Art than another artist from elsewhere. I believe that toward Art, we all have the same responsibility: to do our work with love, with passion, with insistence, with the will of being in contact with reality and with the spirit of paying first for what we are doing. I believe that Art — because it's Art — is universal. Universality means Justice, Equality, the Other, the Truth and the "One World." And as an artist, I believe that Art, because it's Art, has the power of transformation: the power of transformation of each human being, the power to transform a Bangladeshi, a Canadian, a Peruvian and a Swiss.

MS: *Your Swiss-Swiss Democracy project at the Swiss Cultural Centre in Paris seemed to address this. You wrote, "I want to de-idealize democracy and I want to destabilize the good democratic conscience." I think a lot of us were feeling that at the time. In your experience, can art adequately address democracy?*

Left: THOMAS HIRSCHHORN, [illegible] Below: THOMAS HIRSCHHORN, *Spectre of Evaluation*, [illegible]

Schum, Matthew. "Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation." Flash Art, May-June 2011.

Galerie
Chantal Crousel

TH: I did not only feel it in 2004 or 2005, during the years *Swiss-Swiss Democracy* took place. The most recent events show us that we need to fight for democracy every day. We have to reinvent democracy at every instant, we have to struggle for and with democracy constantly and we can never lay back and think we've achieved something like "democracy." I want to be a democrat but I refuse to become a democratized subject. The aim of *Swiss-Swiss Democracy* was to stand up as a democrat and not to sleep as a democratized subject. I wanted to question the institution Democracy: I wanted to confront this institution with the invention of a living, uncertain, creative, precarious, democratic, fun, productive self-authorization. I did this every day during two months at the Centre Culturel Suisse in Paris — every day with the only guideline of "Presence and Production": every day presence and every day production. I did this with the philosopher Marcus Steinweg and with the theater director Gwenaël Morin and six actors and actresses. Art can address democracy — not adequately — because there is no adequacy; but also because the relationship between Art and democracy and Art and politics is a complex one; but Art can (because it's Art) invent its own address to democracy and to politics.

MS: *Swiss-Swiss Democracy*, you said, *was not a provocation but a kind of artistic siege of a satellite ministry. It led to some positive defunding of the institution. Yours was a very specific action addressing universal problems. Are we witnessing an atrophying of democratic institutions across the board at this moment in history?*

TH: First of all, did you know that the punitive defunding of the institution was abandoned after a year and the previous funding re-established? Because even the politicians who had voted this consequently to a hysterical media-produced scandal had to face the evidence after a while that their "punishment" was childish! I think it is important that this be known, mentioned and remembered. But the fact itself shed light (and believe me this was not my intention) on the democratic institution as being a sacred cow. What I just wanted to question is how democracy has turned into a sacred cow and produces "subjects of democracy." I am convinced that the Tunisians, the Egyptians, the Libyans and all other people of the world who aspire for democracy don't understand it as a sacred cow nightmare, but as a dream for freedom, free speech, equality, justice, one man = one vote or one woman = one vote. Such things that the Swiss have achieved by struggle [illegible] fights some hundreds of years ago, and [illegible] concerning the vote of men and women [illegible] a few decades ago! Isn't this an example that shows us how, even in a democracy [illegible] Switzerland, democracy is never achieved [illegible] never finished?

MS: *More recent work: Too Too — Much Too (2010) at the Museum Dhondt-Dhaenens, for instance, was a great title, and work always [illegible] — itself a subject of controversy in your work. How did using lots of recycled aluminum [illegible] come about and what was the reasoning [illegible] dressing? It seemed like a departure from your previous work because there was no adhesive involved.*

TH: I am truthful to my materials, [illegible] worry! Also to adhesives. But I have [illegible] included aluminum cans to my materials [illegible] years (since *Cavemanman*). I love the materials I am working with. I love them because I chose them for myself! This is the important point and this is also what is political in decision! It means to work with them and [illegible] insist on them. Furthermore, to decide for something means to pay the price for the decision. This is perhaps what we call [illegible] by "controversy"? My love is not limited to

Schum, Matthew. "Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation." Flash Art, May-June 2011.

Galerie
Chantal Crousel

[illegible] narcissistic and selfish self-love but on [illegible] that the materials are constitu[illegible] an artwork and the decision for a ma[illegible] a decision that is essential. And, be[illegible] there is this love and this decision for it, [illegible] change my material for "something [illegible] for "something new."

[illegible] Speaking of adhesives, comparisons to [illegible] are both common in print yet hard to [illegible] given your profligate use of materi[illegible] and tendaneous critique of material cul[illegible] I can't be comfortable being specific, like [illegible] you between Andy Warhol and Joseph [illegible] I am curious, though, how you yourself [illegible] frame your work. What precedents in any [illegible] do you continually relate back to?

[illegible] I myself certainly do not want to frame [illegible] work! And I myself do not constantly look [illegible] What I want, and I think this is a valid [illegible] for an artist, is to create a new term [illegible] my own term of art — a term of art [illegible] establishes a critical corpus as such. I [illegible] construct a critical corpus.

[illegible] Away without getting too specific, your [illegible] in a kind of Bermuda Triangle [illegible] Pop, Minimalism and Arte Povera. [illegible] the theatrical or bodily relationship to the viewer in your work found in Minimalism, a first-world deconstruction of propaganda with Pop, and a dissipation of materials found in Arte Povera. This combo unleashes a kind of gigantism or maximalism that breaks with the ambient environment in order to invite the audience into your world. Do you feel your spaces address the viewer as fantastic and quite heterogeneous to the outside world?

TH: I do not follow you into your Bermuda Triangle. I cannot comment on your art historical approach. I am not having ideas or phantasmagorias outside our world. I want to give Form. I base my work on my form and force field, which is divided into four parts: Love, Philosophy, Politics and Aesthetics. With each work, I want to touch each of these parts. It is not important that they be equally covered; but it is important that they all be engaged. I am aware that out of my form and force field, Love and Philosophy have a more obvious positive aspect; but I consciously decided to touch the Politics and Aesthetics, which both have a darker side and are considered more negatively. What I want is to touch the negative parts and not make things nicer than they are. I am absolutely positive but I think it is important not to understand this positiveness as something that excludes the negative. This is how I understand the world, as a unity, as a one — as a one world. And this is what I want to express in my artwork. My work wants to address the viewer as sovereign and emancipated and as someone who is not neutralized by facts, comments or opinions.

MS: *The three movements mentioned above are immanent for contemporary artists, especially for sculptors after your work. How do you suppose working with everyday materials has changed since the '60s? And how do you see it changing in recent years in order to stay current, filled with impact and obtrusiveness?*

TH: Again I cannot follow or comment on your art-historian approach. I am an artist who has his work to do, and as somebody who works, who constructs a corpus that is a critical corpus; I cannot analyze it and, at the same time, be doing it. To me the work has to be done first. When I stop working, I can then, perhaps, analyze it. But I haven't

Typeset: Swiss Swiss Democracy (Marque Unionog Lectures), 2004. Swiss Cultural Centre, Paris, 2004. © Thomas Hirschhorn. Courtesy Swiss Cultural Centre, Paris; Gladstone, New York. Photo: Dominic Lepore. Above: THOMAS HIRSCHHORN, Theatre Presses, 2010, installation view of Los Angeles, by Rosales-Bilbao. TBA Commission, Houston, 2010.

Schum, Matthew. "Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation." Flash Art, May-June 2011.

Galerie
Chantal Crousel

stopped working! I want to continue working, I want to continue insisting with my form and I will continue to make experiences with my passion about Art, today.

MS: *Your* Bataille Monument *for Documenta 11 in 2002 was seen as a radical intervention. Can we expect any kind of scaling back in your work for Venice, or is it likely to be as visually maximalist and provocative as before?*
TH: I will do a new work for the Venice Biennale. I cannot say what you can expect; but I expect of myself to do a generous, charged, enlightening, complex and dense artwork, which aims to implicate and to engage the non-exclusive audience through its form.

MS: *How important a can we expect it to be? Will the viewer be in the Swiss Pavilion in Venice or in a Thomas Hirschhorn display?*
TH: I do not know what you are expecting. But I expect of myself to do an artwork that is based on the belief in autonomy of Art and of my own work of art. And I am working toward that autonomy, which can give my work its beauty and its absoluteness.

MS: *In 2008, you ended a boycott on showing your work in Switzerland that began in 2003. What has changed in Switzerland since that time?*
TH: I think it will no longer be possible to elect a federal councillor such as the one elected by the federal assembly in 2003. The one against whom I expressed (without implying others) my own boycott of Switzerland was a federal councillor, who was not re-elected by the same federal assembly four years later in 2007. I think it will no longer be possible to elect a federal councillor with the argument: it's better to have it "inside the system" than "outside the system"! I am aware that nothing is definitely won: I have — we have to keep watchful; we have to stay alert in order to fight racism, fear of the stranger and self enclosure; but I know that I, myself, can do something, I can succeed in doing something I believe in and I am ready to pay the price for it. And I do know that all boycotts maintained until the end will be successful boycotts.

MS: *Does your work at the Swiss Pavilion represent a kind of homecoming?*
TH: My home is art. I never left home. My passport is Swiss — I never changed it.

MS: *Does it address Swiss realities in any way?*
TH: I very much hope that my work confronts realities and will work hard for it. Furthermore, universal realities — if they are really universal — concern the Swiss as well. But in order to make it clear to me to exhibit in the Swiss Pavilion at the Venice Biennale is a pleasure, it is a joy and it makes me happy. It is! Because the pleasure is to present [illegible] I want, to represent my artwork, because the joy is to present my understanding of [illegible] now; and because what makes me happy is to work out my position as an artist today.

MS: *Does it have a theme, subject or response as your works have in the past?*
TH: My work will have the title *Crystal of Resistance*. ■

Matthew Schum studies in the Visual Arts [illegible] UCSD and is currently contributing art critic [illegible] Visual News Editor.

Thomas Hirschhorn was born in 1957 in Bern, Switzerland. He lives and works in Paris.

Schum, Matthew. “Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation.” Flash Art, May-June 2011.

Galerie
Chantal Crousel

Philippe Dagen, "Tonalité sombre à la 54ème Biennale d'art de Venise", Le Monde, 4 juin 2011.

Galerie
Chantal Crousel

Tonalité sombre à la 54e Biennale d'art de Venise

Premier état des lieux avec des œuvres évoquant l'histoire récente de l'art ou une réflexion sur le présent

Arts

« Crystal of Resistance », installation de Thomas Hirschhorn, au pavillon suisse.

Philippe Dagen

Le pavillon italien par Vittorio Sgarbi, indigne et douteux

Impossible de tout voir

Abraham Cruzvillegas. “Thomas Hirschhorn”, *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

BOMBSITE

Thomas Hirschhorn

Intensif-Station, 2010, K21, Düsseldorf. Photo by Romain Lopez, courtesy of Arndt Gallery, Berlin.

Galerie
Chantal Crousel

Dear Thomas,

I've just received your answers to my questions and your handwritten letter in an envelope at home. They surprised me in a good way. Thank you very much. When asked to write an introduction to the interview, I decided to answer you with an open letter instead. I think I allowed myself to understand more about your work through "making" questions. When I was asked to participate in a dialogue with you, I gladly accepted, seeing it as an opportunity to think aloud about your work. When we met some years ago, in 2003, I think, at Cantina Montejo in Mexico City, a block away from where I live, you invited me to visit you in your studio in Aubervilliers. I had imagined it as a place of labor, a place in which art making means the production of knowledge, of language, of emotions, not as a factory or a sweatshop for art, as it often happens these days worldwide. It turns out your studio was actually a former factory, which your activity totally transformed into a place full of creative energy When I visited you in France, on a snowy afternoon, in late 2005, Aubervilliers and its surroundings showed me a landscape and an environment that was very different from my idea of what being an artist in Paris was like. This densely populated industrial area on Paris's outskirts not only provides the city with labor, but also with culture: music, the sport of parkour, tecktonic dance, and verlan slang. From the entrance to your studio I saw the Stade de France, France's national stadium, Zinedine Zidane and Franck Ribéry's playground. You gave me and our dialogue several hours (and some tea); it is there that I learned, or perhaps understood, that I could be in a new situation, in a totally different environment and universe: Paris is alive.

Thank you, Thomas.

Un abrazo fuerte.

Abraham

Abraham Cruzvillegas. “Thomas Hirschhorn”, *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

Abraham Cruzvillegas: Why live in Paris?

Thomas Hirschhorn: Because living in Paris is beautiful. It makes sense for me as an artist and it’s a challenge! I love ordinary, everyday life here and I love the people I’ve met who have become my friends. I stayed in Paris because of the Frenchwomen and Frenchmen that are living here. I like France with all its unresolved contradictions, in all its complexity. I really do love the motto: “Liberté, Egalité, Fraternité.” I take it as something to fight for, at every moment. To live in Paris was never romantic to me. Coming from Switzerland, a very small country, it’s been my effort to confront myself and find out my own measure. This is only possible in a large urban city. I am speaking about “Le Grand Paris” and it’s clear to me that thinking of Paris includes all of its suburbs. To me, the interest and the beauty of working in this country and in this city come from the work of my friend Manuel Joseph, a French poet, but also from many other poets, writers, and philosophers living and working here today. They create a real dynamic. To me this makes Paris a special, powerful, rich, and graceful city of creation. I love to confront the very condensed, critical way of thinking—a sometimes fucking hypercritical thinking—that only the French can produce. I love it; it’s excessive and not always justified, but is terrifically rebellious and crazily resistant. It’s an intellectual pleasure and an artistic challenge to be confronted with such theories. There is also a real Republican, egalitarian tradition which I love. Living in Paris is stimulating and demanding, but I understand the economic pressure as an invitation to face reality. The possibility of being in touch with the sharp thinking of a Frenchman such as Manuel Joseph, without compromise and without reconciliation, gives meaning and reason for me to work here more than in any other city.

AC: You worked and lived in Aubervilliers for a while. What does the banlieue mean for you?

TH: I am still working in Aubervilliers, where my studio is located. Paris is not Paris without its suburbs. Aubervilliers is a part of Paris. What I need, as an artist, is to live in a space of truth, and this space of truth exists in Paris. As in almost every large city, the space of truth is its suburbs, their so-called banlieues. In Aubervilliers, as in other Parisian suburbs, one can touch the truth and be in contact with it. It’s in the suburbs that there is vitality, deception, depression, energy, utopia, autonomy, craziness, creativity, destruction, ideas, young people, hope, fights to be fought, audaciousness, disagreements, problems, and dreams. It’s in the suburbs that today’s big issues are written on the building facades. It’s in the suburbs that today’s reality can be grasped, and it’s in the suburbs that the pulse of vitality hurts. It’s in the suburbs that there is necessity and urgency. It’s the suburbs that will save the city center from a most certain death! This incredible energy has to be directed somewhere and be fruitful somehow, find a destiny and a response. This is the problem of “small” Paris. The “small” Paris turns its back to all this energy coming from the suburbs. That’s why I am for “Le Grand Paris.”

Galerie
Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

Das Auge (The Eye), 2008, Wiener Secession, Vienna. Courtesy of Arndt Gallery, Berlin.

AC: How do you deal with humor in everyday life and in your work?

TH: I have a lot of humor. The problem is that others don't understand it—it's a pity! And it's the same thing with the humor in my work. People do not understand that there is humor in my work! More seriously, I think humor can be a path and an opening toward the other. But I do not "deal" with humor in my work, I just want to give it form as much as I can. What is certain is that I have a lot of fun doing my work, always and everywhere—in my studio and in public spaces too. To do my work is not glamorous, but it is a lot of fun. And to do my work is pleasure, it is full enjoyment.

AC: Is disaster—famine, flooding, earthquake, forced migration, genocide, holocaust—a source of energy, creation, love?

TH: Yes, because disaster is part of the world, our one and unique world! I agree with the world I am living in. It is only if I agree with it that I can have the power to change something. To agree does not mean to approve of everything or to support or to endure everything. To agree means to love—to love the world—beyond "respect," "empathy," "tolerance," "compassion," and "kitsch." Love is passion, desire, ecstasy, infinitude, and cruelty. As an artist, who is part of the world, I have to confront disaster, my own disaster first, but also all disasters. I have to love this world if I want to change its conditions, I have to love the fact that disaster and "the negative" are also part of it. The world is not the world without the negative. Even within the negative, I have love for art and for artists, love for philosophy and philosophers, love for poetry and poets. This love gives me the energy and the will to create despite all the negative and despite all the past, present, and future disasters. Love is stronger than disaster.

Abraham Cruzvillegas. "Thomas Hirschhorn", *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

Poor-Racer, 2009, in One-Day Sculpture, Christchurch, New Zealand.

Galerie
Chantal Crousel

AC: What happens to the obscene when we are able to see it?

TH: I never use the word obscene or obscenity. I think we are living in a time where words like these are used to impose morality. I refuse this and I refuse the kind of "hypersensitivity" developed and encouraged these days—I am sensitive but no more than any other human being. The Western and Northern luxurious hypersensitivity is the attempt to avoid contact with reality and its hard core. Terms such as obscene are used swiftly in order to protect people from exposure to the truth. Truth needs to be paid for. For there to be truth you have to make a sacrifice. I mean truth—not fact, not opinion, and not information. We are living in a dictatorship of opinions, of facts, and of information. Opinions about what is "obscene," what is pornographic, and what should not be shown to children! As if everyone and everything should be neutralized by so-called morals or even ethics. There is no longer a single art exhibition without a warning about "obscenity" or "pornography!" But I, as an artist, want to see everything, know everything. I want to be emancipated and sovereign. I do not want to be neutralized. I do not want to be the one saying: "I can't see this! I don't want to see it!" I don't need to be told what to support or not. During the second Iraq war, the former American secretary of defense said: "Death has a tendency to encourage a depressing view of war." That's exactly the point: in order to discourage inhumanity, we need to see it! As an artist, I don't want to dream or escape reality. I don't want to flee the hard core of reality.

AC: Can you imagine a noncapitalist way or environment for sex? Not efficient, not productive, not amusing, not serious?

TH: Sex is apolitical. Sex exists—thank god!—beyond politics. I think the people in North Korea have sex also, don't they? Sex happens completely and forever beyond everything else. Sexiness is generosity, expenditure, non-economization, emancipation, infinitude, ecstasy, intensity, risk, self-authorization, pride, the absolute. Sex is not reality—sex is the real. And the real—because it is the real—stimulates, boosts, or even dopes and resists all environments and all contexts. And I refuse to fall—like a mouse—into the trap of "noncapitalist" sex!

Abraham Cruzvillegas. "Thomas Hirschhorn", *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

Exhibiting Poetry Today: Manuel Joseph, 2010, Centre National de L'Edition et de L'Art Imprime, Chatou (France). Photo by Romain Lopez.

Galerie
Chantal Crousel

AC: Why collaborate?

TH: I do not collaborate and I do not use this term collaboration. I want to work with friends, I want to work in friendship. Working in friendship, as I do with the German philosopher Marcus Steinweg or with the French poet Manuel Joseph, means to work in unshared responsibility. Unshared Responsibility is a new term we created in order to avoid collaboration. Unshared Responsibility means I am completely responsible for the work of my friend, and it means that my friend takes complete responsibility for my work. Unshared Responsibility does not mean discussion, argumentation, negotiation, or finding a compromise. Unshared Responsibility means to be absolutely committed to the work of the other, to take it for what makes its strength: a sovereign affirmation. To work in Unshared Responsibility means to take the responsibility for something I am not responsible for; it means to be generous and it means to have absolute confidence. Unshared Responsibility does not mean to control but to share the love of art, of philosophy, and of poetry. Unshared Responsibility is something I only do with someone and the work of someone I absolutely agree with.

AC: Describe chaos.

TH: Chaos is form. I want to give form to chaos. Chaos means complexity, inclusion, incommensurability, clarity, precision, exaggeration. Chaos is a tool and a weapon to confront the world, which is chaotic, but not in an attempt to make it more calculated, more disciplined, more educated, more moral, more satisfying, more exclusive, more ordered, more functionable, more stabilized, more simplified, or more reduced. No, chaos is the form to confront the chaotic world. I must specify the chaos, touch it, struggle with it, to finally be lost in it myself. Chaos is another word for ethics. Chaos is resistance, courage, and hope. In art, the question of form is the most important and essential question. I have to struggle with my will, I must give form in the chaos.

AC: Sometimes while looking at your work, The Planets by Gustav Holst comes to my mind.

TH: I do not know Gustav Holst. Should I know about him?

Théâtre Précaire 2, 2010, Les Ateliers de Rennes-Biennale d'Art Contemporain, Rennes.

Galerie
Chantal Crousel

AC: It's not necessary. What are you listening to recently?

TH I am listening to fado. I have three fado CDs: Maria Teresa, Katia Guerreiro, and Amália Rodrigues. My favorite one is the CD of Amália Rodrigues, Uma Casa Portuguesa. It's beautiful music and I like to play just one song on the repeat track mode and listen to it for hours. "Barco Negro" is one of those songs—it's sad, beautifully sad.

AC: What's the meaning of labor in your work? Do you work with assistants?

TH: I love to work and I love to do my work. I always liked to work a lot, and because I like it, it's easy for me to work and work a lot. Because I, the artist, am the art maker, I have to and want to do the work, to give it form and to work it out. I want to be overgiving in my work, I want to work with excess, and I want to be generous while working, I want to self-exploit myself! I like the fact that my work involves a lot of labor. Even when something is big, its big size is made with labor, it's not blown up industrially. The fact that people can actually see the labor is a way to include them in my work, to make an opening. This opening and including is precisely what I mean by working, or put differently self-erection. To me the term of work and labor are positive terms, terms of self-invention, of self-authorization, and of being mobilized. I am for production and I am for affirmation. To me production is related to dignity and pride. Sometimes people tell me: "Do less! Work much less!" They are wrong, I don't fall into this trap of nonproduction, into the trap of deception and cynicism. They don't understand that to work—besides the big pleasure it gives me—is a necessity. It's the necessity to give form; to assert and to defend my form. It's necessary to insist by working a lot and by producing a lot. For those who want to do less—it's fine with me—let them do less, let them produce less. But don't tell me I should do less! I want to do what I love: to have fun and, to me, to have fun means to do my work! Yes, I do work with assistants.

AC: How do you choose materials to work with? Do you choose?

TH: I love the materials I am working with. To use the materials I work with is more than a choice—it's a decision. Doing art politically means loving the material one works with. To love does not mean to be in love in a kitschy way or to fall in love with one's material or lose oneself in it. Rather, to love one's material means to place it above everything else, to work with it in awareness, and to be insistent with it. I love the material because I decided in favor of it, therefore I don't want to replace it, substitute it, or change it. The decision about the material is an extremely important one in art. I decided on the materials I am working with because they are everyday materials. Everyone knows about them, everyone uses them—to do things other than art. These materials surround me, are easily available, unintimidating, and nonartsy. They are universal, economic, inclusive, and don't bear any plus-value. That is the political, and because I made that decision, I cannot yield to wishes and demands for "something else" or "something new."

AC: What are you reading these days?

TH: "L'éthique, essai sur la conscience du mal" by Alain Badiou, and the exhibition catalogue from MAK Vienna, "Blumen für Kim Il Sung."

AC: What are you working on now?

TH: I am working on Too Too—Much Much. This is my next big work to be exhibited in the Museum Dhondt Dhaenens in Deurle, Belgium. In this work I want to give form to the logic of being overwhelmed by a situation and in assuming the consequences. I will work following my guidelines: Energy: Yes! Quality: No! I have the ambition of creating a new form, to give form to a kind of universal and conflictual hyperconsumption, a form which is the result of confronting three different overconsumptions: 1) The overconsumption of natural disasters; the consequences of being overwhelmed and alone in facing a natural disaster. 2) The overconsumption of the feeling that everything is burning everywhere and everywhere around me; and, 3) The overconsumption of personal and communal human disasters in our lives and their consequences. The question with Too Too—Much Much is: Am I able to give a form which goes beyond usual facts and criticism of consumption? Can I create in my new work some kind of desperate fun that will cut precarious breakthroughs into the hard core of reality?

Abraham Cruzvillegas's work has been shown in over 20 countries since 1987. The Mexican artist's most recent multimedia project, Autoconstrucción—for which he charted the makeshift evolution of his family's house and neighborhood and found the origins of his sculptural practice—was shown at REDCAT in Los Angeles and Kurimanzutto in Mexico City. He is currently based in Berlin, where he is a DAAD artist-in-residence.

Galerie
Chantal Crousel