

# Rirkrit Tiravanija

## *untitled 2020 (once upon a time) (after jasper johns)*

Rirkrit Tiravanija investit la Galerie Chantal Crousel pour sa sixième exposition personnelle avec un nouvel ensemble d'œuvres textiles et de marbre.

Réalisés dans la plus pure tradition des métiers de lisse, les tapis d'Aubusson présentés au mur et au sol sont le support pour véhiculer de nouveaux slogans de l'artiste. À la croisée de l'activisme politique et du marketing commercial, les mots se déploient sur fond de cartes géographiques américaines empruntées aux « maps » de Jasper Johns qu'il réalise entre 1960 et 1965. D'autres textes se superposent également au drapeau américain — tel que représenté par Jasper Johns à partir de 1954 — dans une série de pièces uniques en marbre, créant échos et tensions comme gravés pour l'éternité.

Rirkrit Tiravanija s'est entretenu avec l'historien de l'art Jörn Schafaff au sujet de la conception de cette exposition.

---

*Jörn Schafaff*: C'est l'été 2020 et une crise mondiale, la pandémie de Covid-19 a envahi le globe. La nation la plus puissante au monde, les États-Unis, s'est révélée mal préparée et insuffisamment équipée pour parer à la menace qui pèse sur la santé de ses habitants et faire face aux problèmes économiques et sociaux créés par le virus. De plus, après quatre années sous le gouvernement du président actuel, le pays est au bord de la faillite sociale, culturelle et politique ; une situation qui impacte non seulement la population américaine, mais aussi le monde entier.

C'est dans ce cadre que se déroule ton exposition chez Chantal Crousel. Tu as conçu des tapis en référence aux célèbres tableaux de Jasper Johns représentant la carte des États-Unis ainsi que des pièces en marbre reprenant sa série sur le drapeau américain et sur lesquels tu as ajouté différents types de slogans. On a donc l'impression que cette exposition commente ouvertement la situation actuelle.

*Rirkrit Tiravanija* : Je sais, et c'est la raison pour laquelle je tenais à ce qu'elle ait lieu maintenant. J'envisageais ce genre de projet depuis un certain temps. J'ai déjà utilisé le motif du drapeau avec d'autres matériaux. D'une certaine manière, pour moi, cela remonte à l'époque où je travaillais avec Gretchen Bender.

J.S. : Quand tu étais son assistant à la fin des années 1980 ? De quelle manière ?

R.T. : Des artistes protestaient contre l'invasion de l'Amérique centrale par Ronald Reagan. Dans le cadre de son installation multi-écrans *Total Recall* (1987) Gretchen a réalisé une animation vidéo qui déconstruisait le drapeau américain. Elle avait remarqué que pendant les retransmissions d'événements sportifs, celui-ci annonçait des pauses. Quand le match reprenait, il se dissolvait. Elle a isolé ce passage et l'a inséré dans son collage vidéo.

J.S. : En 1989, à partir d'une photographie issue de la vidéo, elle a également fabriqué un drapeau en tissu qu'elle a appelé *American Flag*.

R.T. : C'est exact. À peu près au même moment, je pense, un étudiant de l'Art Institute de Chicago a brûlé un drapeau dans le cadre d'une performance artistique, provoquant un énorme scandale. Mais les gens oublient que cela fait partie du discours politique et de notre liberté d'expression.

Au sein de la droite, bien sûr, on a assisté à une levée de boucliers et les politiciens ont trouvé tous les prétextes possibles pour réduire le financement du secteur artistique, sans se rendre compte qu'ils attaquaient leur propre conception de la liberté d'expression, du système et de la constitution. Cette idée de déconstruire le drapeau existe donc depuis les années 1980, depuis Ronald Reagan, ou peut-être même avant, depuis les manifestations contre la guerre du Vietnam. Bien évidemment, en tant qu'artiste, lorsque l'on souhaite travailler sur le drapeau américain, il faut penser à celles et ceux qui l'ont fait avant vous et dans ce domaine, Jasper Johns occupe une place prépondérante.

J.S. : Pourtant, travailler autour du drapeau pour le déconstruire n'est pas la même chose que de partir d'un tableau de Jasper Johns le représentant.

R.T. : Pour Johns, il s'agit d'un *ready-made* à la Marcel Duchamp, et c'est cette utilisation du drapeau comme *ready-made* que je trouve intéressante. En même temps, c'est aussi une icône *pop*. Le mouvement du Pop Art est en fait l'art du *ready-made* et s'appuie plutôt sur l'utilisation d'images que d'objets.

J.S. : Johns a choisi des motifs comme le drapeau ou la carte des États-Unis pour leur statut emblématique – il s'agit de choses que « l'esprit connaît déjà », comme il l'a dit un jour à propos du drapeau américain. Ils sont instantanément reconnaissables, mais peints d'une façon qui invite celui qui les regarde à les inspecter plus attentivement. Les œuvres qui figurent dans ton exposition associent ces images emblématiques à des slogans. Comment conçois-tu la relation entre ces deux informations ?

R.T. : J'aime assimiler mes œuvres textuelles à des panneaux de signalisation. Lorsque vous êtes en voiture sur une autoroute et que vous passez devant un panneau, vous distinguez les mots qui y figurent. Ce qui importe, c'est de savoir s'ils pénètrent votre conscience ou pas. Pour aller de Chiang Mai à Pai, au Nord de la Thaïlande, vous traversez une forêt et tout à coup apparaît, cloué à un arbre, un petit morceau de bois sur lequel il y a un texte, généralement en thaïlandais.

La plupart du temps, il s'agit d'un message de missionnaires chrétiens. La façon dont ils surgissent soudain au milieu de nulle part me semble intéressante. Vous lisez le message parce qu'il se démarque, et que vous soyez d'accord avec ou non, dans une certaine mesure, celui-ci a un effet sur vous. Je m'intéresse à cette attention flottante. À ce phénomène — surtout propre au Japon et à la Thaïlande — qui consiste pour beaucoup de monde à porter un t-shirt sans comprendre ce qui y est inscrit.

J.S. : Tu as utilisé des t-shirts comme vecteurs de slogans que tu avais inventés ou choisis, notamment en les appliquant sur des toiles recouvertes de pages de la presse quotidienne. Y a-t-il un rapport avec ce dont tu viens de parler ?

R.T. : Encore une fois, il s'agit de strates d'informations. Quand je regarde cette œuvre, je lis en fait le journal qui se trouve derrière le slogan parce que c'est là où je veux regarder. Je cherche un supplément d'information auquel fait référence le texte apposé au-dessus.

J.S. : Ce sont les formats : le slogan et le journal qui diffèrent et non les informations qu'ils traduisent. Leurs temporalités sont aussi intrinsèquement différentes.

R.T. : Oui, les nouvelles des journaux ne sont plus d'actualité et les relire en parallèle des slogans les transforme davantage. On repense alors la temporalité de l'information.

J.S. : Ce que je voulais dire, c'est que la lecture des slogans demande beaucoup moins de temps que de se plonger dans les articles. Je pense notamment aux « demonstration drawings » réalisés d'après des illustrations issues de journaux. Déplacer la représentation d'origine, d'un support à un autre nous invite à lui accorder plus de temps et d'attention, même s'il s'agit de centaines d'images regroupées. Il y a certainement là un parallèle avec la façon dont Jasper Johns a utilisé le drapeau ou la carte des États-Unis.

R.T. : Tout à fait.

J.S. : L'inverse n'est-il pas également vrai ? Ne lit-on pas plus lentement les slogans quand ils sont associés à des journaux ?

R.T. : Si. Et en même temps, c'est intéressant de réfléchir à la manière dont le texte change suivant les différents contextes historiques. J'utilise des slogans de toutes les époques ; « The Days of this Society Is Numbered » n'a plus le même sens aujourd'hui qu'en 1968.

J.S. : Quelles incidences y a-t-il lorsque des slogans passent d'un t-shirt ou même d'une peinture à un support en marbre ?

R.T. : À vrai dire, ce serait plus intéressant si ces slogans se déployaient dans les cimetières et étaient inscrits sur ce que sont initialement des plaques de marbre, c'est-à-dire des pierres tombales. Une personne passerait à côté et s'interrogerait sur le sens de ces inscriptions. Car c'est bien ce qui se trouve habituellement sur des pierres tombales, Duchamp avait même rédigé sa propre épitaphe « D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent ».

J.S. : Pendant que je préparais cette conversation, je suis tombé sur un article de 1964 dans lequel Max Kozloff écrit sur la relation entre Johns et Duchamp. Dans un passage, il résume la manière dont leurs approches de l'art convergent, tout en soulignant que Johns a renversé de nombreuses idées que lui a inspirées Duchamp. Quand je l'ai lu, j'ai été particulièrement frappé par cet extrait : « Dans chaque cas l'objet est repeint, ou encore il fonctionne ou se rapporte directement à un passage vers le pictural. Johns, après tout, prend la température d'un tableau, pas de blocs de marbre... » etc. Tes drapeaux prennent-ils le contrepied de Johns comme Johns a pris le contrepied de Duchamp ? Si oui, de quelle manière ?

R.T. : (Il rit) Je ne connaissais pas cet extrait ! Mais effectivement, d'une certaine façon, je renverse ce que fait Johns. Je l'ai choisi pour plusieurs raisons dont la suivante : pour quelle raison utiliser cette image du drapeau ou de la carte ? En partie parce que cette image fait elle-même référence à une œuvre d'art. Et dans le même temps, cette œuvre d'art redevient autre chose. Réaliser un drapeau en pierre est presque quelque chose de normal.

J.S. : Que veux-tu dire par là ?

R.T. : En tant que mémorial. Utiliser un drapeau, c'est se servir d'une image qui serait utilisée de toute façon. Et y superposer du texte se fait aussi couramment.

J.S. : Mais le simple choix du matériau ne suffit-il pas à souligner le message ?

R.T. : Pour moi, cela participe des deux : contrairement à un monument, les œuvres sont à échelle humaine ou plus petites. Toutes les pièces exposées sont basées sur la taille réelle des œuvres de Jasper Johns. Pourquoi ses drapeaux sont à cette échelle ? Parce que c'est précisément celle du drapeau américain.

J.S. : Tu suis donc la même approche conceptuelle mais tu reviens dessus. D'une part en ne faisant pas référence à un objet non artistique mais à une œuvre d'art et d'autre part en utilisant un matériau qui, contrairement à la peinture utilisée par Johns, renvoie directement à des objets concrets.

R.T. : J'ai attribué ces décisions conceptuelles à deux éléments préexistants. La reproduction d'espaces que j'utilisais auparavant reprend cette idée : « oh, ceci existe déjà, je n'ai donc pas à inventer quelque chose de nouveau ni à trouver des raisons pour cette invention. » C'est aussi le hasard, c'est renoncer à avoir le contrôle, comme l'a fait Duchamp.

J.S. : De façon plus générale qu'est-ce qui te séduit dans le marbre ? C'est un matériau que tu as commencé à travailler en 2010, mais c'était pour une exposition à Carrare, en Italie, la ville d'où provient le célèbre marbre utilisé par Michel-Ange pour ses statues, ce qui en faisait alors un choix

évident. Pourquoi avoir continué à travailler ce type de pierre bien spécifique ?

R.T. : J'envisage le marbre de la même façon que le chrome, c'est-à-dire qu'il échappe au temps et à l'espace. Pour moi, le reflet de ce métal représente un vide. En dépit de sa présence physique imposante, il engendre également une absence, il est absorbé par tout ce qu'il reflète. Le marbre utilisé par Michel-Ange est presque nébuleux, aérien. C'est pour cela qu'il suscite un grand intérêt, par sa capacité à disparaître. Ce n'est pas simplement de la pierre. C'est cette matérialité ou immatérialité de la matière qui m'intéresse.

J.S. : D'autre part, l'une des caractéristiques de certaines des œuvres qui t'ont valu le plus de renom est leur impermanence. Je pense en particulier à ta présentation d'activités quotidiennes, dans le cadre des reproductions d'espaces que tu mentionnais. Ces situations ne durent que le temps de leur exposition. Toujours en 2012, tu dis lors d'une interview que tu préfères laisser à la postérité des idées plutôt que des objets. Tes œuvres en marbre vont précisément à l'encontre de cela. Si tu veux laisser une trace pour l'éternité grave-la dans la pierre !

R.T. : (Il rit) C'est le matériau laissé pour les morts ! J'aime jouer avec cette contradiction.

J.S. : Parlons des cartes, alors. Tu les as faites fabriquer par la Manufacture Pinton à Aubusson, qui réalise des tapisseries suivant une tradition remontant au XV<sup>ème</sup> siècle. Nous retrouvons là encore un rapport avec le modernisme, puisque des artistes comme Alexander Calder, Pablo Picasso ou Fernando Botero ont justement utilisé le savoir-faire de Pinton. Était-ce important pour toi ? Pourquoi avoir choisi de transformer ces cartes en tapis de laine ?

R.T. : Ce matériau est pour moi particulièrement intéressant comme contrepoint au processus à présent informatisé de confection des tapis. D'ailleurs, l'ordinateur lui-même est issu de cette tradition.

J.S. : Tu fais référence à l'invention du métier à tisser mécanique programmable par Joseph-Marie Jacquard. La machine conservait sur des cartes perforées des motifs qui pouvaient être reproduits ensuite mécaniquement, à l'infini, grâce à des informations numériques. Le tissage s'effectuait selon la présence ou l'absence de perforations sur les cartes, ce qui est la base du principe 0 1 de la programmation informatique. Mais, n'y a-t-il pas également un rapport avec l'intérêt que tu portes depuis longtemps à l'artisanat traditionnel ?

R.T. : Dans une certaine mesure, il s'agit de la main, comme pour le marbre. Traditionnellement on sculpte le marbre et on tisse, manuellement. C'est en lien avec ce à quoi j'aspire en ce moment, le retour à des choses très simples, artisanales.

J.S. : Comme travailler l'argile.

R.T. : Voilà. Quant à la tapisserie, il y a peut-être aussi un rapport avec ma mère, récemment décédée. Elle tricotait et faisait des pulls entre autres. En un sens, je perpétue son travail. Mais de manière générale, il s'agit juste d'un autre matériau pour moi.

J.S. : Le tissage est souvent utilisé comme une métaphore des relations entre les êtres humains ou comme une manière de penser, de concevoir le monde dans toutes ses interrelations et interdépendances. Est-ce quelque chose qui semble s'appliquer à tes cartes tissées des États-Unis ?

R.T. : Tout à fait. Les cartes et la cartographie m'intéressent depuis très longtemps. Par exemple, j'aimais l'idée de me situer au sein du paysage culturel au sein duquel je travaillais.

J.S. : La façon dont tu as regroupé les tapis dans une salle et les pièces de marbre dans une autre est frappante pour plusieurs raisons. La grandeur d'une salle contraste avec l'environnement plus compact de l'autre. Tu as déjà évoqué l'association avec un cimetière, mais on pourrait aussi penser à un mémorial. Comment décrirais-tu le rôle de la mise en scène dans ton œuvre ?

R.T. : Ce qui m'intéresse c'est qu'il s'agit réellement d'une exposition de tableaux et de sculptures, alors qu'en même temps, je voulais donner l'impression d'une promenade dans un petit cimetière, d'une flânerie dans le paysage environnant qui amène à remarquer certains éléments d'une manière poétique. Les textes n'ont pas à être lus dans un ordre donné. Il s'agit de la relation du corps à ce qui l'entoure et la manière dont nous utilisons notre propre expérience pour interpréter ce que nous lisons.

J.S. : À propos de la dimension poétique et étant donné les circonstances de l'époque dans laquelle nous vivons, la dimension politique — voire le message — de ce que nous rencontrons paraît plutôt claire. Mais contrairement à ce que l'on pourrait attendre de slogans, les textes ne sont pas ouvertement politiques.

R.T. : Non, il me semble qu'en dépit des apparences, les textes utilisés dans mon œuvre n'ont jamais été ouvertement engagés. Encore une fois, il s'agit d'expériences et d'idées propres à chacun, de la rencontre avec un élément sur lequel on bute. Afin d'être plus accessible à tous, ma démarche n'est volontairement ni directe ni évidente. *The Odious Smell of Truth* fonctionne partout. Quand je réfléchis à ce que je veux dire ou faire, j'essaie de penser plus grand.

J.S. : Ton emménagement à New-York en 1982 a-t-il changé ta relation aux États-Unis ? D'une part, beaucoup de choses ont changé depuis, de l'autre tu es beaucoup moins en marge.

R.T. : Ce qui se passe ici, aux États-Unis, arrive en partie parce que nous avons laissé faire, nous avons laissé le pays nous dominer d'un point de vue économique et philosophique. D'une manière ou d'une autre, tout tourne autour de ce que pense et fait ce pays, ce qui n'est pas une bonne idée. Mais je pense que j'ai ressenti cela dès mon arrivée, le rêve américain m'a semblé être une mascarade. Devenir artiste était encore plus intéressant puisque c'était pour moi une façon de démanteler tous ces éléments. S'ils se retrouvent aujourd'hui ici pour une exposition à Paris, c'est justement parce qu'ils nous concernent tous.

---

Jörn Schaff est un historien de l'art basé à Berlin dont le travail est transdisciplinaire. Il est notamment l'auteur de *Set, Szenario, Situation. Werke 1987 - 2005* (2018), la première étude exhaustive de l'œuvre de Rirkrit Tiravanija.

EXPOSITION  
DU 5 SEPTEMBRE AU 10 OCTOBRE 2020  
DE 11H À 19H  
VERNISSAGE  
LE SAMEDI 5 SEPTEMBRE 2020  
DE 18H À 21H

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