

22 QUEST UNE HISTOIRE À L'ENVERS O REVERSE STORY



Liam Gillick
Étude préparatoire pour
l'exposition *Texte court sur la
possibilité de créer une économie
de l'équivalence*,
Palais de Tokyo,
du 26 janvier au 27 mars 2005.

L'exposition que **Liam Gillick** propose au Palais de Tokyo, intitulée *Texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence*, renvoie à un livre en cours d'écriture *Construcción de Uno* qui sera publié en cours d'exposition. Les œuvres matérialisent des situations précises, puisées dans le déroulement du livre, qui raconte l'aventure d'un groupe d'ouvriers amenés à autogérer leur usine. Les anciens "producteurs" ont choisi de revenir sur leur lieu de travail et de reprendre la construction d'idées plutôt que celle d'objets automobiles. Ils passent leurs journées à tester de nouveaux modèles de production en vue d'instaurer une énigmatique "économie de l'équivalence"...

Interview de Liam Gillick
par Vincent Pécoil

D'après ce que je peux comprendre en lisant le communiqué, l'exposition au Palais de Tokyo sera un développement de ta dernière exposition à la galerie Air de Paris, *Construction of One*. Est-ce que ce qui sera montré au Palais sera quelque chose encore en construction, ou bien est-ce que ce sera une œuvre close, achevée ? Prévois-tu de réutiliser certains éléments dans le futur ?

C'est lié à l'exposition chez Air de Paris dans une certaine mesure, mais ce serait plus juste de comprendre l'exposition en relation avec une matrice de structures récentes qui inclut des projets au Milwaukee Art Museum, chez Javier Lopez à Madrid, chez Eva Presenhuber à Zürich, et qui est produite intellectuellement et stratégiquement en collaboration avec La Casa Encendida, un centre culturel polyvalent à Madrid, une sorte d'envers du Palais de Tokyo. Le projet lui-même comprendra trois structures construites principales, chacune dépendant de l'autre, comme des éléments donnant le cadre structurel en vue de l'écriture du nouveau livre, *Construcción de uno*. Les pièces seront présentées parfaitement achevées. Il n'y a pas de coquetterie, ici, à propos de la potentialité de l'œuvre et pas de qualité provisoire. Ce sont des structures déterminées qui ont un rôle précis dans un récit. Le titre de l'exposition en dévoile les enjeux : "A short text on the possibility of creating an economy of equivalence". Les titres de chacune des pièces révèlent aussi leur rôle dans le récit : *The view constructed by the factory after it stopped producing cars, 2005* ; *The hopes and dreams of the workers as they wandered home from the bar, 2005* et *A diagram of the factory once the former workers had cut extra windows in the walls, 2005*. Une fois que l'exposition à Paris sera terminée, tout sera emmené à Madrid et restera entreposé pendant que je termine d'écrire le livre. Et puis vers la fin de 2005, les pièces seront sorties des réserves et des éléments de ces travaux seront utilisés pour produire des structures contingentes qui serviront dans le cadre du centre culturel de Madrid.

Qu'est-ce qui sera montré exactement ?

Les trois structures racontent une histoire à l'envers. Deux d'entre elles sont construites dans le Nord de la France en utilisant un type d'acier peint utilisé pour la production automobile jusque dans les années 90, et fonctionnent comme des dispositifs stables qui encadrent l'œuvre transitionnelle dans le projet, qui sera faite d'au moins vingt kilos de poudre scintillante (*glitter*) rouge délimités par des courtes rampes et qui ressemblera à de la neige rouge ou juste une grande quantité de *glitter* rouge. La première structure fait 30x9 m, comme c'est parfois le cas avec le Palais de Tokyo. C'est une sorte de paysage qui a été construit par les ouvriers dans *feu* l'usine et qui peut être compris soit comme leur premier soit comme leur dernier geste exécuté pendant la période où le site industriel a fermé. Le paysage est pour eux quelque chose à regarder, et c'est aussi pour eux quelque chose à faire. Il disparaît, en tant qu'élément visuel viable, au moment où vous vous en approchez. Il ne peut pas y avoir d'intimité avec cette image qui a été créée. En traversant la poudre scintillante on peut accéder à une plateforme surélevée où il y a une maquette schématique de 9x9 m de l'usine. C'est un plan simplifié de l'espace qui a été extrudé pour obtenir un volume. Il n'y a pas de murs, seulement une abondance d'éléments structuraux. Cette maquette signifie à la fois le plan de base du bâtiment lui-même et l'usine une fois que les travailleurs y ont découpé des fenêtres supplémentaires dans les murs.

Tu dis que le travail "raconte une histoire à l'envers" ; est-ce que tu veux dire que les structures sont la fin d'un récit qui n'est pas encore complètement écrit ? Pourrait-on dire qu'il s'agit d'une forme d'uchronie ?

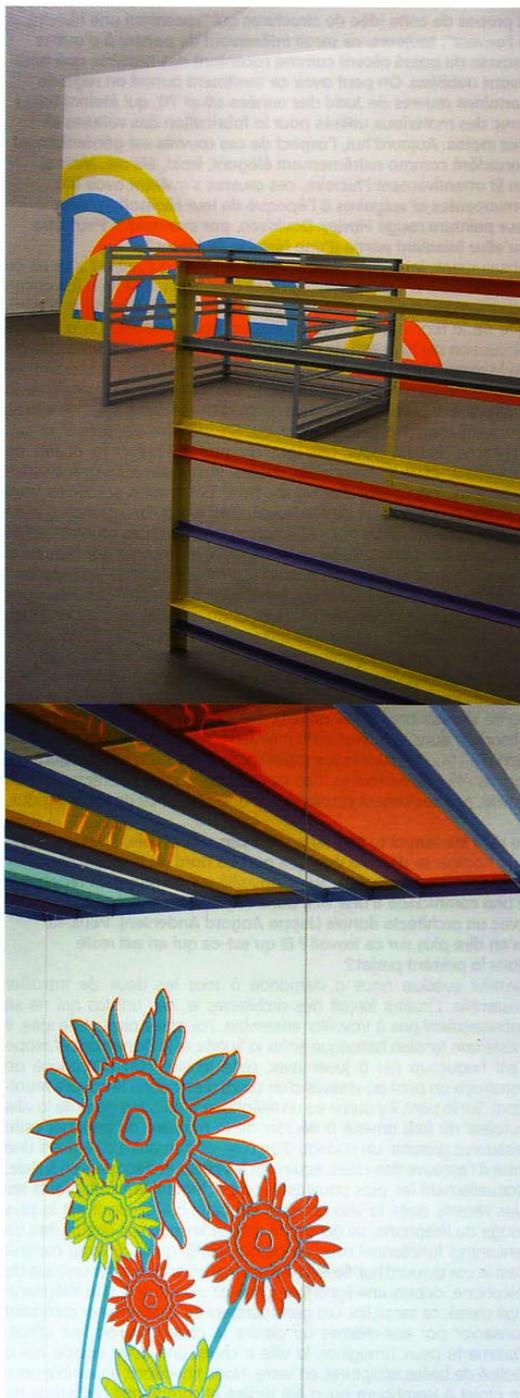
Précisément. C'est un processus dans lequel je travaille sur un scénario et un texte qui est créé à partir d'une séquence. Il n'y a pas de processus logique ici en termes de récit linéaire à l'intérieur de l'œuvre qui est créée autour des idées. Mais il ne s'agit pas d'une histoire parallèle ou d'une situation du type "what if?". Le travail et les notions qui tournent autour sont enracinées dans l'expérience concrète et une reformulation précise des relations économiques. Toutefois ça n'est pas intéressant pour moi de présenter ces choses d'une manière apparemment "transparente", dans la mesure où le contexte de l'art et moi-même corrompent toujours les données telles qu'elles sont.

||||

de haut en bas

Liam Gillick
Hills and Trays..., 2003.
Vue de l'installation.
Galerie Max Hetzler, Berlin.

...and Punctuated Everyday.
2003. Vue de l'installation.
Galerie Schipper & Krome, Berlin





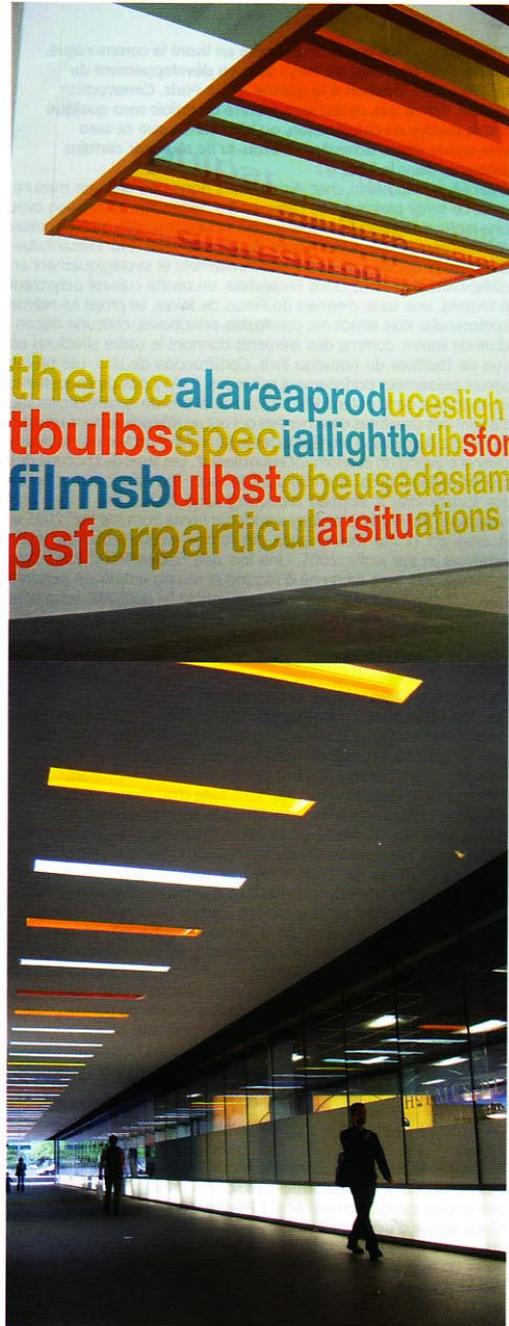
||||

À propos de cette idée de structures qui "racontent une histoire à l'envers", toujours, ce serait intéressant de penser à d'autres œuvres du passé récent comme racontant des histoires que nous avons oubliées. On peut avoir ce sentiment quand on regarde certaines œuvres de Judd des années 60 et 70, qui étaient faites avec des matériaux utilisés pour la fabrication des voitures et des motos. Aujourd'hui, l'aspect de ces œuvres est généralement considéré comme extrêmement élégant, froid, élitiste. Mais si on lit attentivement l'histoire, ces œuvres s'avèrent avoir été provocantes et vulgaires à l'époque de leur réalisation, avec leur peinture rouge Harley-Davidson, par exemple... Peut-être qu'elles faisaient partie d'une histoire de bikers ?

Absolument. Je parlais avec Philippe Parreno qui est à Cuba en ce moment où il a visité le musée de la Révolution. Il ne m'a fait aucun commentaire sur le contenu de ce qui était exposé, et ne m'a parlé que de la manière dont les choses étaient exposées. On a eu une discussion sur la notion de ce que ça signifie que d'être un architecte de la révolution à travers les dispositifs de monstration et la notion de l'exposition comme un véhicule de traces idéologiques au-delà de la rhétorique apparente du contenu et de la chose. Je ne sais pas si tu es vraiment correct à propos de Judd. Sa manière de penser et son approche étaient pour une grande part reliées à la notion de "travailleur" et de "l'essence des choses" (*thingness of things*) ; c'est un forçage que de parler des significations potentielles parallèles semi autonomes à l'intérieur de son travail. C'est vrai qu'une grande part de son travail est réalisée manuellement et faite dans des situations similaires aux fabriques utilisées pour produire du mobilier sur mesure et même des motos, mais ses intentions semblent être restées purement à l'intérieur du discours de l'art, à moins qu'on pense à ses incursions dans les domaines de l'architecture et du mobilier, et c'est là où les choses deviennent réellement intéressantes pour moi, bien que le travail devienne étrangement plus pur. La rétrospective de Judd à la Tate Modern l'année dernière a vraiment révélé à quel point il jouait avec les couleurs et les surfaces dans son art comme un problème hérité de ses premières années de peintre. Son esthétique a été absorbée dans le *mainstream* maintenant et libérée de toute discussion d'art pur. On peut la voir maintenant dans des manières qui n'ont jamais été intentionnelles. Ces complications sont inhérentes à mon travail, pas seulement connectées à une séquence de malentendus.

Le récit sur lequel tu travailles n'est pas une utopie, nous savons que l'action se déroule quelque part au nord de l'Europe, probablement en Suède. Tu as travaillé sur un projet en réponse à une commande d'une ville dans ce pays, en collaboration avec un architecte danois (Jeppe Aagaard Andersen). Peux-tu m'en dire plus sur ce travail ? Et qu'est-ce qui en est resté dans le présent projet ?

L'institut suédois nous a demandé à tous les deux de travailler ensemble. L'institut forçait des architectes et des artistes qui ne se connaissaient pas à travailler ensemble. J'ai assez aimé cette idée. Il existe une tension historique entre la Suède et le Danemark et Jeppe s'est beaucoup plu à jouer avec cette tension. On a proposé de construire un pont au-dessus d'un cours d'eau dans le square municipal. Sur le pont, il y aurait eu un téléphone public. Les gens de la ville auraient dû être amenés à décider de la manière de partager cette ressource gratuite. Un cadeau d'un côté, et d'un autre côté aussi une mise à l'épreuve des idées reçues sur les structures sociales en Suède. Naturellement les plus pauvres et probablement les immigrants les plus récents dans la ville auraient été ceux qui auraient fait le plus usage du téléphone, ce qui aurait amené le square à être un lieu de rencontres fonctionnel avec un besoin, plutôt qu'un parking comme c'est le cas aujourd'hui. Se tenir debout sur un pont, passer un coup de téléphone, depuis une ligne fixe. On avait décidé que si le téléphone était cassé, ce serait fini. Les gens auraient eu à déterminer comment conserver par eux-mêmes ou perdre le cadeau qu'on leur offrait. Comme tu peux l'imaginer, la ville a choisi une autre équipe qui a réalisé de belles sculptures en verre. Nous travaillons ensemble pour un projet à Hambourg qui a été réalisé et comprenait l'éclairage de



de haut en bas

Liam Gillick
...and Punctuated Everyday.
2003. Vue de l'installation,
Galerie Schipper & Krome, Berlin.

Reciprocal Passage Work.
2003. Plexiglas.
Installation permanente
pour British Land, Londres.

page de droite

Liam Gillick
Étude préparatoire pour
l'exposition *Texte court sur
la possibilité de créer une
économie de l'équivalence*,
Palais de Tokyo, 2005.

certains bâtiments publics construits dans les années 20. Jeppe est un hippie danois, dans le meilleur sens du terme. Son implication dans des questions de paysage plutôt que de structures seules faisaient de lui un antagonisme stimulant vis-à-vis de mon intérêt pour les structures construites et les relations sociales.

Dans *Construction of One / Construcción de Uno*, on est mis face à une situation où certains nouveaux modèles de comportement, appliqués à la production, ont fini par être utilisés pour leur valeur en termes de propagande. Est-ce que tu suggères que ce qui a été autrefois un modèle économique alternatif, comme l'autogestion, a été coopté par le management et est devenu une partie de l'identité de marque? Le fordisme, le toyotisme... puis un modèle d'exploitation plus sophistiqué et en apparence plus innocent (i.e. volontaire), fondé sur l'autocontrôle?

Absolument. Il existe une expansion et une contradiction constantes de la liberté relative à l'intérieur du lieu de travail. Une utilisation des motivations extra-monétaires et des techniques pour adoucir l'ennui lié au travail. Bien qu'avec la croissance de la "valeur partagée" (donnant la priorité à la valeur boursière d'une entreprise plus qu'au profit vieille école) nous voyons une fluctuation de plus en plus grande dans le traitement des travailleurs. Piller les fonds de pension des entreprises et constamment déplacer les responsabilités du travailleur. Bien sûr, mon livre part du point où toutes ces questions sont dépassées pour les travailleurs concernés. Je pense en filigranes que leur enthousiasme initial pour les techniques de travail flexibles a peut-être contribué à la perte de leurs emplois en premier lieu, mais le fait est de savoir si ils sont les directeurs de leur propre suicide en termes d'emploi.

Les ouvriers "essaient de développer un concept de production avec une valeur d'échange de un à un en termes d'input et d'output. Ils veulent créer une économie de l'égalité." Il semble qu'ils essaient d'inventer une situation de production où le capital n'est pas accumulé indéfiniment en vue du profit, ni valorisé d'aucune manière classique. Ce modèle paradoxal est différent non seulement du capitalisme, mais aussi de tout modèle productiviste (socialiste compris). Si ce n'est pas le profit ni l'expansion de la production comme fin en soi, quel est le but de cette "économie de l'équivalence"?

Eh bien, fondamentalement, c'est une tentative pour voir les choses dans une perspective écologique. Si on pense par exemple à un petit-déjeuner à base de céréales, ça prend dix unités d'énergie pour produire une unité de petit-déjeuner aux céréales. Cette situation n'est pas efficace et est indirectement responsable de la confiance excessive de l'Occident envers l'énergie fossile. Les personnages dans le livre ressentent fortement qu'ils fonctionnent dans une forme complexe de modernité liquide où les relations individuelles à la sphère sociale sont complexes et fluctuantes. Les questions de lutte des classes à l'ancienne sont difficiles pour eux à mettre au point et n'arrêtent pas de se troubler, de se clarifier puis de s'évanouir. Le résultat, c'est qu'ils se mettent à déplacer les termes de l'engagement et à utiliser leur travail théorique appliqué pour essayer de faire repartir et

réintroduire des antagonismes dans les relations de production. Leur but est d'améliorer les choses et de changer notre relation au monde. Mais bien sûr leur projet, qui est d'une certaine manière utopique, mène à une diminution de leur propre capacité à penser logiquement. Le fait de savoir dans quelle mesure leur pensée est un succès ou non n'est pas clair, dans la mesure où leur lent effondrement rend difficile de dire quand des moments de jugement peuvent prendre place. Ils ont un fort désir de rejeter et de transcender de flexibilité sans devenir stalinien pour ce qui est des relations sociales, donc ils essaient de se concentrer beaucoup plus attentivement sur les relations entre les choses, ce qui comporte ses propres dangers, notamment de se rapprocher d'une forme de lyssenkisme (de Lyssenko, l'agronome soviétique qui avait développé des théories post-darwiniennes de "survie du plus adapté" en relation avec l'agriculture. Sa croyance dans l'égalité potentielle des pousses et des récoltes a directement mené à des famines pendant l'époque stalinienne.)

Dans son dernier livre, J.K. Galbraith suggère que nous devrions employer deux mots distincts pour parler du "travail", selon la situation que décrit le terme, à savoir si nous parlons de l'activité qui concerne les gens pour qui c'est une nécessité pénible, ou de l'activité de ceux pour qui le travail est perçu comme quelque chose de gratifiant, un plaisir et une source de revenus importants. Quel mot suggérerais-tu pour décrire cette situation où la production devient une sorte de "jeu"?

Je proposerais de parler de "productivité liquide", pour la situation où l'objectif de la production fait l'objet d'une observation et d'une réévaluation constantes, plus que le processus de production ou la situation du producteur. Une recalculation constante et ultra rapide des implications économiques, sociales et écologiques de la transformation.

■■■■■■■

Liam Gillick, *Texte court*
sur la possibilité de créer
une économie de l'équivalence,
au Palais de Tokyo,
du 26 janvier au 27 mars 2005.

