



Ben Kinmont.

“

certains artistes apportent de nouvelles idées, de nouveaux participants et de nouveaux lieux dans le discours artistique. Ces artistes changent la matière dont le monde de l'art est fait, et ce faisant ils satisfont l'appétit du monde de l'art pour la nouveauté.

Mais rien ne garantit que le monde de l'art aura compris, ou même savouré, ce qu'il a consommé. Ce phénomène d'absorption, et ce n'est pas surprenant, semble se produire avec une rapidité croissante [...] Par ailleurs, [...] certaines pratiques artistiques peuvent amener un artiste à sortir du monde de l'art pour intégrer une idée, un groupe, ou un lieu où le système de valeurs du discours artistique ne peut pas les suivre.

En ce qui me concerne, c'est le signe que ce projet est devenu autre chose.

La difficulté aiguë consiste à savoir ce que cela

signifie, et si l'on peut ou non communiquer cette expérience à d'autres, et si oui, à qui. Du point de vue de l'artiste qui part, lorsqu'il regarde en arrière, il y a l'impression de fermer une porte et d'accepter ce départ. Du point de vue de celui qui entre dans quelque chose de nouveau, il y a la question de savoir comment comment soutenir cette pratique et trouver une valeur dans son travail. »

Ben Kinmont, « The art world is not invited », in *Vides*, JRP Ringier, Ecart Publication, Centre Pompidou, 2009

— Vous préparez un nouveau projet intitulé *On Becoming Something Else* « devenir autre chose » pour le nouveau festival du centre Pompidou. De quoi s'agit-il ?

Le projet *On Becoming Something Else* concerne des questions qui tournent autour des recettes et de la représentation, de l'histoire de la pièce montée en tant qu'exemple de ces questions, et de la manière dont certains artistes, à travers leur pratique artistique, peuvent en arriver à devenir autre chose.

— Plus précisément, quel est votre point de départ et comment tout cela se relie-t-il ?

Il y a plusieurs points de départ. Tout d'abord, j'ai écrit sept paragraphes à propos d'artistes qui ont quitté le monde de l'art. Ce ne sont pas des gens qui ont quitté le monde de l'art parce qu'ils en avaient assez, et ont décidé de devenir banquier ou chauffeur de camion en disant « merde à l'art ». Il s'agit d'artistes qui, en travaillant toujours sur le sujet de leur pratique artistique, se sont progressivement éloignés du discours artistique, jusqu'à un jour se dire « Mon dieu, je ne suis plus dans le monde de l'art, ou dans le discours de l'art. »

Quand cela arrive, il me semble que c'est parce qu'ils sont entrés dans un système de valeurs différent. Peut-être qu'ils ont commencé par produire des œuvres interactives à travers lesquelles ils essayaient d'aider des gens dans la galerie, ou dans le musée, ou même dans la rue, et, comme dans le cas Laurie Parsons par exemple, ils sont progressivement devenus travailleurs sociaux. Je m'intéresse au moment où se produit un développement très

logique et très progressif vers cette autre activité, activité qui s'articule tout à fait avec le sujet de l'œuvre dont elle procède. Un autre paragraphe évoque deux artistes qui travaillaient sur un projet, mais ce projet a finalement cessé d'être un projet artistique. C'est un cas où l'incursion dans un autre domaine a été temporaire. Ils travaillaient sur un projet, et se sont soudain rendus compte qu'appeler cette activité « art » était contre-productif lorsque l'objectif était de sauver une vie. Bon nombre de ces projets soulèvent la question de l'auteur et de l'éthique de la représentation. Mais pour en revenir aux sept paragraphes, il s'agit de courtes biographies qui décrivent la façon dont des artistes sont partis vers des choses différentes. D'une certaine manière ces paragraphes sont un pas vers une « typologie de la disparition » dans les pratiques artistiques.

— *Quelle sera la forme de ce projet ?*

Quand je commence un projet, j'essaie de penser à une structure qui puisse le porter. Je me demande si ça devrait être une action dans la rue, une publication, un commissariat d'exposition, ou une exposition dans une galerie. Dans ce cas précis, j'ai décidé d'utiliser la forme du repas comme une manière de présenter des idées. Les paragraphes seront représentés par une recette et la recette elle-même, la possibilité de manger le plat correspondant dans un restaurant, constituera un moment pour se souvenir, et prendre en compte le fait que ces gens ont quitté le monde de l'art. Donc, d'une certaine manière, ces recettes sont aussi un hommage à ces artistes dont je dirais qu'ils ont eu le courage de continuer leur pratique jusqu'à quitter le monde de l'art.

— *Vous avez mentionné Laurie Parsons, qui sont les autres ?*

J'étais ami avec Laurie, à la fin des années 80, début des années 90, et une autre de nos amies était Gretchen Faust. Gretchen faisait des installations *site specific* qui étaient très subtiles, et ce travail a finalement évolué vers des pièces interactives, dont l'une était un système de communication à l'intérieur d'un musée. Ensuite, elle a fait une série d'éléments de mobilier destinés à la pratique du sexe tantrique. Tout en faisant ces meubles, elle a commencé à étudier le yoga. Elle est allée en Inde, puis elle est finalement devenue professeur de yoga et a quitté le monde de l'art. Un autre exemple est Hans de Vries qui travaillait aux Pays-Bas dans les années 60. Dans un parallèle intéressant avec Joseph Beuys, il a lui aussi été influencé par les théories de Rudolf Steiner, mais plutôt celles qui concernaient l'agriculture biodynamique. De Vries avait commencé par élever des chèvres, s'occuper de bétail, tout en documentant les processus naturels qui prenaient place au sein de sa ferme. Il en résulta une grande quantité de documentation, de pièces écrites. Finalement, il n'était pas satisfait de la manière dont ces choses étaient comprises et représentées, qui lui semblait à l'opposé de ce qui se passait à la ferme. Il a donc commencé à tenir un journal de ses expériences, et finalement il est devenu agriculteur à plein temps et a quitté le monde de l'art. J'ai choisi des exemples de la fin des années 50 jusqu'à cette année.

— *Vous avez envoyé ces paragraphes à sept chefs parisiens. Chacun d'eux a produit une recette qui représente le paragraphe et qui sera inscrite à son menu pendant la durée du festival du centre Pompidou. Mais qu'est-ce qui sera présenté au musée ?*

Au centre Pompidou, deux publications d'Antinomian Press seront distribuées gratuitement. La première est un menu qui porte une présentation générale du projet, les sept paragraphes à la suite et

contient les recettes que les chefs auront écrites en réponse. Je publierai aussi un essai de Félix Fénéon intitulé *La plastique culinaire*. C'est un essai ancien sur l'histoire de la pièce montée qui sera publié en français ainsi que dans une traduction anglaise. Il s'agira de la première édition anglaise de ce texte. Ce qui m'intéresse particulièrement dans cet essai, c'est qu'il défend l'éphémère dans la pratique artistique. On est en 1922 et il y a ce passage frappant : « *Ce que nous reprochons aux œuvres d'art, c'est leur durée impertinente. En graisse de mouton ou en pastillage, et parées ainsi du charme des choses périssables, elles nous trouveraient enclins à les aimer, même imparfaites. Mais est-il sûr qu'elles disparaissent ?* »

— *La plaquette de présentation du projet s'ouvre sur cette citation, et se termine sur une autre, de Bridget Barnhart, qui explique qu'elle a quitté le monde de l'art parce que « pour qu'une chose soit durable, elle ne peut presque jamais exister dans le contexte du monde de l'art, mais elle peut être approché artistiquement. » Elles semblent se répondre. Est-ce vraiment un projet sur « devenir autre chose », ou est-ce plutôt « entrer et sortir » (de l'art, de l'objet...) ? Vous travaillez beaucoup avec les livres, qui se déplacent du texte – qui est une idée, vers l'objet – que les gens achètent et collectionnent, particulièrement les livres anciens. Tout ça entre et sort constamment de cette question, de l'idée d'objet, de l'art et du non-art...*

C'est toujours plus intéressant quand il y a un mouvement. Dans mon introduction aux paragraphes, j'explique comment l'histoire de l'art est en général écrite par ceux qui restent. Mais parfois, pour comprendre ce qui reste, il faut comprendre ce qui est parti. L'un se reflète dans l'autre, et une manière de considérer la pratique de l'art contemporain est d'essayer de comprendre les raisons qui font que certaines personnes ont dû la quitter. Il me semble que si on est dans le système de valeurs de l'art et qu'on doit le quitter, on se retrouve à évoluer, à se déplacer vers un autre système de valeurs. Ensuite, quand on s'est installé dans ce nouveau système, il est assez probable que tôt ou tard on ressente le besoin de se déplacer de nouveau vers autre chose. Bien sûr, l'idée de mouvement appelle aussi la question de ce qu'est l'art et comment on le définit. Je dirai que dans l'art il s'agit surtout d'une expérience de la manière selon laquelle une signification est créée. Si les avant-gardes ont si bien réussi, c'est parce qu'elles remettaient en question ce qui les avait précédées, en présentant quelque chose que l'on avait jamais vu, dans un contexte où on ne l'avait jamais vu. En le regardant, en en faisant l'expérience, on essayait de le comprendre, et on se trouvait à un moment et à un endroit où on pouvait être conscient de la manière dont on comprend une signification et de la manière dont cette signification a été créée. Cette approche de l'art nécessite un certain degré de mouvement. Quand les choses deviennent trop stables, régulières et prévisibles, on devient moins conscient de la manière dont est créée une signification. Souvent, les projets intéressants nécessitent un certain mouvement, d'un système de valeurs à un autre, d'un lieu à un autre.

— *Donc l'art se situerait à l'intérieur de ce mouvement. C'est particulièrement vrai de l'art contemporain, qui tend à absorber tout ce qu'il peut. Mais quelle est alors la possibilité que l'art finisse par rattraper ceux qui l'ont quitté ? J'ai discuté de ton projet avec une amie, et elle a trouvé très intéressant que l'une de ces personnes, par exemple, ait décidé de devenir agriculteur, mais il lui semblait assez évident qu'il n'avait pas tant réussi à s'échapper de l'art qu'à transformer l'agriculture en art.*

Je ne suis pas d'accord. S'il était resté dans le discours artistique et avait défini son activité comme une pratique artistique, alors je dirais que ton amie a raison. Mais si cette personne a réellement quitté toute participation au discours artistique, et renoncé à utiliser le système de valeurs de l'art pour expliquer ou donner une signification à ce qu'elle fait, alors ce n'est plus de l'art. J'ai écrit un petit texte, dans le catalogue *Vides* du centre Pompidou, à propos de *The uninvited* [le malvenu]. On a cette idée que dans les pratiques de l'art contemporain, tout peut être art et l'art peut aller partout. Mais je dirais qu'il n'est pas tout-puissant à ce point là. Il est limité, parce qu'à certains endroits, dans certaines situations, le discours artistique détruit ce à quoi il s'intéresse, et s'en trouve donc malvenu. Il transformerait cet espace et le système de valeurs auquel il s'intéresse en quelque chose d'autre, d'une nature différente. C'est pour cela que Laurie n'avait pas d'autre choix que devenir travailleur social et s'est totalement coupée du monde de l'art : elle n'essaie pas de documenter l'aide qu'elle apporte aux gens et d'apporter tout ça dans une galerie ou quelque chose de ce genre. Je crois que le discours artistique est toujours limité. Dans une certaine mesure il faut qu'il le soit, c'est la nature de tout discours, de tout système de valeurs. Il s'agit juste de savoir dans quelle direction il va et de quoi il a besoin. C'est pour cela que des questions comme l'urgence sont intéressantes ; parce qu'elles nous aident à comprendre dans quelle direction nous travaillons. C'est important pour moi. C'est aussi une chose importante dans ma vie. Il y a beaucoup de choses que l'on pourrait faire, mais certaines sont plus urgentes que d'autres, alors on établit des priorités. Parfois tu vois une expo, et tu te dis : « C'était une bonne expo, mais ce n'est rien d'urgent, ou d'important, pour le moment » et aussi : « Il y a beaucoup d'art ! » Alors quand je fais quelque chose, j'essaie d'être sûr que c'est une chose que je veux vraiment faire. J'ai attendu plusieurs années avant de démarrer le projet *On becoming something else*. C'est le point de rencontre de deux sujets qui m'intéressent depuis longtemps : l'histoire de la pièce montée et la limite au-delà de laquelle le discours artistique s'effondre.

— Comment en êtes-vous arrivé au sujet de la pièce montée, comment s'est fait le lien ?

En 1998, je me suis lancé dans le commerce des livres. C'était un projet artistique qui s'appelait : *Sometimes a nicer sculpture is to be able to provide a living for your family*. La Librairie se spécialise dans les livres du XV^e au début du XIX^e siècle, sur la nourriture, le vin et la gestion du ménage. C'est en tant que libraire que j'ai pris connaissance de la pièce montée et de son histoire.

— Vous dites qu'il s'agit d'un projet artistique, mais alors vous aussi, vous êtes à la fois dans l'art et hors de l'art avec cette activité, non ?

Il y a un lien entre ça et *On becoming something else*. Dans l'introduction aux paragraphes j'ai écrit : « Ces paragraphes sont des exemples de tels départs, et ils sont écrits pour ceux d'entre nous qui sont partis, ou sont près de partir, pour nous rappeler que nous ne sommes pas seuls. » Et oui, le « nous » m'inclut aussi. Il s'agit de me rappeler à moi-même que je ne suis pas seul. Je suis un libraire qui travaille, et le commerce des livres ne sait pas qu'il est un projet artistique. Quand tu as un système de valeurs et une équipe en dehors de l'art, qui te soutient et avec qui tu t'entends bien, il ne faut pas grand-chose pour te retourner, claquer la porte et basta, tu es sorti du monde de l'art. Mais j'ai choisi de garder un pied dans le discours artistique tout en continuant à m'occuper de la librairie. Parfois on a envie de sentir que nos décisions de faire ce que l'on fait ont un sens en rapport avec le discours artistique, avec d'autres

personnes aussi, et c'est bon de faire quelques recherches et de découvrir que d'autres artistes ont suivi des idées similaires aux siennes dans le passé, ça donne un peu l'impression que c'est une bande d'amis, même si on ne les connaît pas tous. Ça donne l'impression de faire partie de quelque chose de plus grand.

— Ça remplit un besoin d'appartenance ?

Oui. C'est en fait de ce mouvement dont nous parlions. Il s'agit d'identifier les sources de ton activité et le système de valeurs dont tu as besoin pour la soutenir. Parfois il faut le créer et faire des recherches pour trouver le discours, le fragment du discours qui est là, peut-être mal compris, pour le définir et le rendre cohérent. C'est ce que j'ai toujours fait, quand j'ai été commissaire d'exposition ou quand j'ai imprimé des éphéméras, je voulais créer une chance, une chance pour moi-même je suppose, de sentir que je peux encore continuer.

Par ailleurs, une partie de ce texte, une partie de ce projet, était destinée à mes étudiants. Je leur donnais des travaux à réaliser qui ne correspondaient pas vraiment à l'économie communément acceptée de la production artistique, et ils demandaient souvent : « Comment est-ce que je peux continuer après ça ? » Chacun a besoin de savoir qu'il y a des exemples antérieurs de sa pratique. Mais le monde de l'art ne veut pas vraiment soutenir ça. On écrit sur d'autres choses, sur ce qui reste, au sein d'un système capitaliste de vente et de revente

— C'est aussi parce que nous vivons dans un système qui croit toujours en une idée très romantique de l'artiste. L'artiste solitaire, l'artiste fauché... Et bon nombre d'artistes contemporains se sentent obligés de se conformer à ce schéma.

J'ai grandi dans le monde de l'art, mon père est un artiste conceptuel, nous étions entourés d'artistes, et bon, ce schéma, c'est un paquet de conneries, surtout pour la vie d'une famille. Tu n'as pas de sécu, tu es idéaliste pendant les dix premières années, et puis un jour tu te dis « Eh, merde », et tu fais autre chose parce que tu n'as plus d'argent et que tu en as assez de pas pouvoir t'installer. Bien sûr, il y a aussi quelques avantages. Par exemple, la notion de changement dont nous parlions s'intègre bien dans l'avant-garde, mais il n'y a pas de place pour des notions comme la « maintenance », la responsabilité sociale, le travail avec des choses qui ne sont pas axées sur le seul rôle de l'auteur.

— Pour en revenir au projet, pouvez-vous nous en dire plus sur le lien concret avec la pièce montée ?

La pièce montée est une manière de voir le chef comme une sorte d'historien, car il comprend le passé, et représente le passé sous une forme destinée à être mangée. Il raconte une histoire du passé à travers l'objet qu'il crée. La notion d'une historiographie comestible et l'utilisation de recettes comme structures pour représenter, pour présenter une idée, est une chose qui m'attire vraiment. Il m'a aussi semblé que ça convenait mieux aux paragraphes, de représenter ces activités par une chose éphémère et faite pour être partagée. Au lieu de « la durée impertinente » contre laquelle nous prévient Fénéon, on en ferait un repas, et tout ce qu'il en resterait serait un peu d'éphémère, en l'occurrence la planche imprimée. Par ailleurs, il ne s'est rien passé autour de la pièce montée depuis le XIX^e siècle. En France maintenant, ce qu'on appelle pièce montée est une pyramide de petits choux qui n'est même pas l'ombre de ce qu'elle était. Les chefs passaient parfois deux mois sur une pièce montée, avec tous leurs aides et la représentation de la pièce montée avait une signification culturelle et politique.

— Dans l'espace d'exposition au centre Pompidou, on trouvera le texte de Fénéon. Quel est son rôle exact dans le projet ?

Il y a les paragraphes, la représentation de ces paragraphes par les chefs, et le texte de Fénéon est une sorte de contexte pour mon projet. C'est un contexte pour comprendre les questions liées aux recettes et à la représentation. Dans l'espace d'exposition, il y aura aussi une vitrine contenant tous les livres de cuisine anciens auxquels Fénéon fait référence dans son essai. Ces livres de cuisine anciens contextualisent le texte de Fénéon, et le texte de Fénéon contextualise le projet actuel. Nous espérons aussi présenter un peu de littérature à la galerie Air de Paris sur les artistes mentionnés dans les paragraphes de l'exposition.

— C'est une proposition relativement inhabituelle pour un musée : il n'y a que le contexte dans le musée, le projet lui-même est à l'extérieur.

Il est difficile de monter un projet autour de la nourriture lorsque l'on travaille au sein d'une institution. C'est pour cela que je veux que ce projet reste petit et intime. Je ne crois pas que je ferai un

jour le repas dans un musée. C'était assez compliqué de trouver comment décentraliser ce projet, de manière à ce que les visiteurs traversent l'institution, puis la quittent pour faire l'expérience de la représentation du projet. De ce point de vue, c'est très similaire à mon travail de 1991 avec les gaufres. C'était aussi une manière de diriger l'attention des gens vers une chose qui se produit constamment de toute façon. Les sept chefs avec lesquels je travaille ont tous déjà réfléchi aux recettes et à la représentation, ce n'est pas une idée nouvelle pour eux. C'est une façon d'utiliser cette opportunité pour mettre en valeur ces choses très intéressantes qui ont lieu autour de nous tout le temps. Nous pouvons en prendre conscience au sein du dispositif institutionnel, puis quitter l'institution pour aller ailleurs. Mais c'est une chose difficile à faire pour l'institution. Elle aimerait vraiment que le dîner ait lieu chez elle, pour quelques personnes choisies, et j'ai dû dire fermement que je ne ferais pas ça car c'était contraire au projet. *On becoming something else* est une invitation. Une invitation faite à des chefs, puis une invitation faite au public par ces chefs.
