

artpress

264

WITH ENGLISH TEXT

JANVIER 2001

40 FF US\$ 7 295 FB 12,50 FS 6,20 £

Alain Fleischer texte **Philippe Parreno** interview

Architecture hollandaise / *Koolhaas Kid's* Photographie de maquettes

Cécile Bart Ed Ruscha Xavier Veilhan Liam Gillick Romans américains en v.f.

Thierry Garrel interview **Thomas Pynchon** Mason & Dixon



L 9240 - 264 - 40,00 F



No Ghost Just a Shell

Philippe Parreno

interview par
PHILIPPE VERGNE

la représentation en question *Speech Bubbles*

Depuis plus d'une dizaine d'années, Philippe Parreno a construit une œuvre difficile à localiser tant elle résiste aux catégorisations auxquelles nous sommes habitués. Produisant aussi peu d'objets qu'il est attaché à l'idée de signature, il met en forme la logique même de la conversation, du dialogue et de ce qu'il nomme une esthétique de l'alliance..

■ *Je souhaite que nous remontions à l'origine de cette logique de travail en groupe qui nourrit ta pratique.*

Dès le moment où j'ai commencé à faire de l'art, j'étais fasciné par des expositions réalisées par «Collins & Milazzo» et par une génération d'artistes, dont Ronald Jones,

pour qui l'exposition était une question ; celle des formes de production de sens, d'images au sein d'une culture.

La première manifestation en commun, avec Pierre Joseph et Bernard Joisten, était *Sibéria*. Nous tentions de définir «l'exposition» par la conjugaison de nos points de

The body of work built up by Philippe Parreno over the last decade is extremely hard to pin down, for it stubbornly bucks our habitual categories. Parreno produces few objects and is indifferent to signatures: rather, his work embodies the logic of conversation and dialogue in what he calls an "aesthetic of alliances." This conversation sets out to clarify the nature of Parreno's artistic development, characterized as this is by a "discreet ubiquity" and a will to rethink models of representation, images and behavior.

Could we go back to the origins of this method of group work which underpins your practice? The moment I started making art I was fasci-



1^{er} plan/foreground : M/M Paris. «No Ghost Just a Shell». 2000. (Film de Pierre Huyghe et Philippe Parreno). 2^e plan/behind : «Poster Twice (AnnLeeColors)». 2000. Exposition «One thousand Pictures falling from One Thousand Walls», Mamco, Genève

vue. L'exposition devenait cet objet accueillant une pluralité de signes : des images issues de la télévision, des photos de Pierre Joseph, des peintures de Bernard Joisten. Pour *Sibéria*, je montrais une image de la banquise venant d'un livre de Cousteau. Traitées à la «paint box», les couleurs changeaient en permanence, créant l'illusion d'une image animée. Nous traitions d'une iconographie très visible à l'époque dans les magazines et qui établissait une relation climatique avec la promotion et la vente. Dès lors, à la question : êtes-vous un groupe ? Notre réponse était : non, nous ne sommes pas un groupe, mais plusieurs personnes qui pensons, dialoguons ensemble.

Est-ce que BMPT apparaissait comme un modèle important ?

Ce qui nous fascinait avec BMPT, c'est qu'ils étaient un groupe par défaut de pouvoir nommer leur association autrement. Ce qui nous semblait important était le fait qu'ils se soient choisis pour exposer ensemble et pousser dans leurs retranchements des pratiques proches les unes des autres, au risque de la confusion.

Nous poursuivons dans cette direction ultérieurement avec l'exposition *Ozone* pour laquelle le groupe s'est enrichi de Dominique Gonzalez-Foester. Si la première exposition traitait de la lecture des magazines et de la séduction des images, *Ozone* s'attachait à observer notre relation à la nature. La nature comme spot, la nature comme modélisation mathématique, la nature comme souvenir. Un des éléments essentiels de l'exposition était *Vidéo Ozone*, faite d'une succession d'images empruntées à différentes sources. C'était l'époque de la «house music» dont le principe de base est le *cut-up*, le découpage, le remix. Nous utilisons les mêmes stratégies appliquées aux images en posant la question de savoir comment à partir d'images trouvées, «découpées», il était possible de recomposer une phrase, du sens, une exposition. A nouveau, l'exposition était un modèle à interroger et le seul lieu dans lequel nous pouvions assez librement poser des questions concernant notre relation au monde des images et de la connaissance.

On sait qu'avant la naissance du cinéma, les expositions assumaient le rapport à l'histoire. Maintenant, on fait des films. Le cinéma s'est donc approprié la relation à l'histoire et au monde contemporain, laissant à l'art le rôle d'exposer des objets. Mais avant cette scission, l'exposition était pensée comme un médium. Le cinéma était donc important pour nous comme un modèle d'exposition, non comme un modèle de mise en forme du réel. Quand nous avons fait *Vidéo Ozone*, nous nous sommes dit : peut-on penser une exposition qui emprunterait la forme d'un film projeté que nous serions quatre à signer ?



«AnnLee / Anywhere out of the World». 2000. Vidéo. 4'. (Court. galerie Air de Paris, Paris)

Dans cette perspective, nous regardions beaucoup Général Idea. Il y avait chez eux quelque chose d'unique. Il s'agit de l'utilisation des «formats» : le format de la télévision, le format du magazine. A mes yeux, ils furent les premiers à penser l'exposition en terme, non plus de formes ou d'objets, mais de formats. Des formats de représentation, de lecture, du monde. La question que pose mon travail pourrait d'ailleurs être la suivante : quels sont les outils qui permettent de comprendre le monde ?

Qu'en est-il dans cette logique d'un projet comme Snaking ?

Snaking, conçu avec Pierre Joseph, était une

notated by the "Collins & Millazo" exhibitions and by a whole generation of artists for whom the exhibition raised the question of forms of production of meaning within a given culture. My first group exhibition was *Sibéria*, with Pierre Joseph and Bernard Joisten. We were trying to define "the exhibition" by linking our respective points of view. The exhibition became the object that was home to a plurality of signs: images from television, Pierre's photographs and Bernard's paintings. I showed an image of the ice floe taken from a Jacques Cousteau book. The colors were given paintbox treatment so that they changed constantly, creating the illusion of a moving image. At the time we were dealing with high-profile, magazine-type images which established a climatic relation with the worlds of promotion and sales.

When we were asked, "Are you a group?" we answered: "Not, we are not a group, but several people thinking and in dialogue together."

Was BMPT (1) an important model for you?

What fascinated us about BMPT is that they were a group simply because no other word could be found for them. It was important for us that they chose to exhibit together and to go as far as they could with practices whose closeness to one another could be a source of confusion.

We continued in that direction with the *Ozone* exhibition, for which Dominique Gonzalez-Foerster joined the group. If the first show concerned the way we read magazines and the seductive power of images, *Ozone* sought to look at our relation to nature. Nature as advertisement, nature as mathematical model, nature as souvenir.

One of the key elements of the show was *Vidéo Ozone*, made up of a whole sequence of images borrowed from different sources. This was when house music was really big. Its basic principle is the cut-up, and we applied the same strategies to images, asking how, using found, "cut-out" images, we could recompose a sentence—meaning, an exhibition.

Once again, for us the exhibition was a model to be questioned and the only place where we were free to raise questions concerning our relation to the world of images and knowledge.

We know that before the advent of cinema the relation to history was handled by exhibitions. Today we make films. The movies have thus appropriated the relation to history and the contemporary world, leaving art the role of exhibiting objects. But before this split the exhibition form was considered as a medium. So cinema was important to us as a model for the exhibition, not as a model for giving form to the real. When we made *Vidéo Ozone*, we asked ourselves: "Is it possible to conceive of an exhibition that would take the form of a projected film and that all four of us would put our names to?"

In this regard we were very interested in General Idea. There was something unique about them, the way they used "formats": the TV format, the magazine format. As I see it, they were the first to think of the exhibition in

forme un peu plus aboutie du même principe d'exposition qui était en fait une analyse d'un moment. Littéralement, c'est un bègue qui fait une publicité pour un sport et, du fait qu'il bégaye, le spot dure trois minutes au lieu de 30 secondes. C'est douloureux.

Un moment dans l'histoire ?

Celui de la tempête du désert, du revival nature, sport, new age. Et donc de ces signes, on a fait ce sport. On avait le sentiment de lire une multitude de signes autour de nous et qu'à ces signes manquait une trame afin qu'ils fassent sens. Si j'avais été Serge Daney, j'aurais écrit un pamphlet sur ces événements qui informent mon époque et ma culture. N'étant pas écrivain, je transforme mes idées en images, en expositions. Étudiant, j'ai passé cinq années à regarder des livres. Et c'était cette relation à l'histoire et à l'exposition qui me hantait et qui me hante encore. L'objet ne m'a jamais intéressé.

C'était moins la production d'objets que leur insertion dans une histoire, dans un contexte, qui m'intéressait. Ce qui fait qu'à un moment donné, un objet, une image, appartient à une histoire, c'est leur exposition, leurs conditions d'exposition. J'ai appris cela de Buren.

La projection d'une exposition

Comment une forme ou une image peut-elle induire des comportements ? Est-ce un élément que tu considères dans ta relation aux spectateurs. Les considères-tu comme des acteurs de ton travail ?

Non. J'ai été assez loin dans ces processus de participation avec l'exposition *A Factory of Clouds* au Kunstverein de Hambourg. C'était un workshop impliquant une multitude de participants. C'était problématique. Parce qu'il y a quand même cette question de l'auteur qui revient. On me disait : si on travaille ensemble, qui est-ce qui signe, est-

terms not of forms or objects but of formats: formats of representation, for interpreting the world.

The question posed by my work could be the following: "What is the nature of the tools that enable us to understand the world?"

How does this logic relate to a project like Snaking?

Conceived with Pierre Joseph, *Snaking* was a slightly more developed version of this same exhibition principle, an analysis of the moment. Literally, we see someone with a stammer doing a commercial for a sport, and because he stammers the ad lasts three minutes instead of the planned 30 seconds. It's agonizing.

What was the historical moment here?

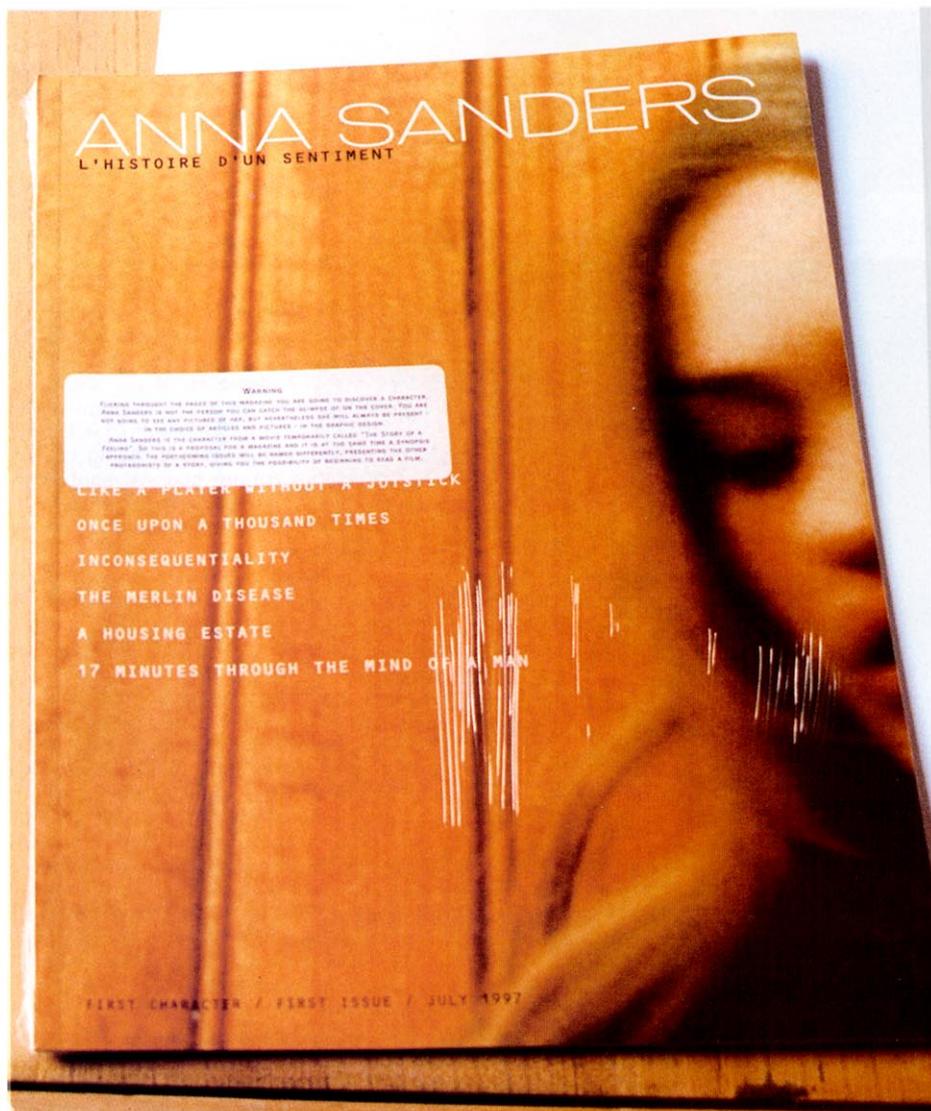
That of Operation Desert Storm, the nature revival, sport, all things New Age. So we used those signs to make a sport. We felt we were reading a multitude of signs around us and that these signs lacked a structure that would make them meaningful. If I had been Serge Daney (2) I would have written a pamphlet about those events which inform the age and the culture I live in. But as I am not a writer I transform my ideas into images, into exhibitions.

I spent my five years as a student reading and looking at books. I was obsessed with this relation to history. I still am. Objects never interested me. I was less interested in producing objects than in inserting them into a story, a context. What makes an image or an object become a part of history is their being exhibited, the conditions of their exhibition. I learnt that from Daniel Buren.

You often speak of the way a form or an image can produce certain kinds of behavior. Is that something you consider in your relation to viewers? Do you see them as actors in your work?

No. I went pretty far with this processes of participation with the exhibition *A Factory of clouds* at the Hamburg Kunstverein. That was a workshop implying a multitude of participants. It was problematic, because this question of authorship keeps coming up. The people said, "If we work together, who does the signing: you or us?"

What I suggested was a reflection on the way exhibition venues strangely produce a kind of time loop: you can go to see a show on Monday and then go back on Tuesday and it won't have changed. It's a fairly unique, static space/time. My question was: "How can that be changed?" So the time of the exhibition was the question I raised during the 15-day workshop. The second problem was to ask what such discussions can produce other than exchanges, relations. So, during the *Factory of Clouds* we were just together, talking, and in the end we produced what seemed to be a response to the static character of museums. We produced a page in the Hamburg daily paper that was published every day with the same information. We brought in Dagmar Berkopf, the TV anchorwoman, to get her to relate a story which was broadcast every day at the



PHILIPPE PARRENO, PIERRE HUYGHE. «Anna Sanders (l'histoire d'un sentiment)». 1997. Magazine. "History of a Feeling"



«Gérard Philipe, une proposition de générique de M/M Paris pour «Credits...». 2000. (Coll. Art Walker, Minneapolis; Ph. I. Van Lamsweerde). "Proposed credits"



PHILIPPE PARRENO. «Credits : Michel Amathieu, Djamel Benameur, Jacques Chaban-Delmas, James Chinlund, Maurice Cotticelli, Hubert Dubedout, François Dumoulin, Ebenezer Howard, M/M Paris, Pierre Mendes-France, Miko, Neyrpic, Alain Peyrefitte, Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Anna-Léna Vaney, Angus Young». 2000. Film stills (Coll. Art Walker Museum, Minneapolis)

ce que c'est toi, est-ce que c'est nous ? Ce que j'avais proposé était une réflexion quant aux lieux d'expositions qui, bizarrement, produisent du temps en boucle. Tu peux aller le lundi voir une exposition et y retourner le mardi, elle n'a pas changé. C'est un espace/temps assez unique et figé. Ma question était : comment peut on modifier cela ? Donc le temps de l'exposition était la question que je posais durant le workshop de quinze jours. Le deuxième problème était de se demander que peut produire une telle discussion si ce n'est des échanges, des relations. Donc durant *The Factory of Clouds*, on était juste ensemble, on discutait et finalement on a produit ce qui semblait être une réponse au caractère figé des musées. Nous avons produit et publié tous les jours une page dans un quotidien de Hambourg. Tous les jours, la même information revenait. Nous avons demandé à Dagmar Berkopf, présentatrice du journal télévisé, de raconter une histoire qui passait tous les jours à la même heure à la télévision. Et de même pour une émission de radio. Nous avons transformé la salle d'exposition en une salle d'attente dans laquelle tout était en boucle. Nous avons généré cet étrange espace/temps qui avait irradié la ville.

Ces notions de temps d'exposition, de productions et celles de l'échange, de la conversation sont toujours au centre de ton travail. Je pense au projet Vicinato que tu mènes avec Rirkrit Tiravanija, Karsten Holler, Douglas Gordon, Pierre Huyghe.

Vicinato est intervenu à un moment où nous nous trouvions dans la position de faire des expositions conçues par d'autres. A la fin, nous produisons de façon isolée pour des expositions rassemblant les mêmes per-





«Vicinato I». Vidéo. Exposition à l'Arc, Paris. 1998-99. (Court. Studio Guenzani, Milan). Show at ARC, Paris

sonnes. Nous nous sommes alors demandé : «que faisons-nous ensemble ? quelle est cette proximité de pensée qui justifie notre présence ensemble ?»

Lors d'une invitation à la galerie Claudio Guenzani, nous avons décidé de faire de cette question l'exposition. La discussion est devenue un scénario que nous avons fait interpréter par des acteurs. Donc, littéralement, *Vicinato* est devenu la projection d'une exposition de groupe.

A ce jour, vous avez réalisé deux Vicinato, sur le même principe, mais formalisés selon des modèles différents.

Le premier est en italien et en noir et blanc, selon une esthétique proche du cinéma réaliste italien des années 50. On l'a fait parce que le cameraman était un ami de Rossellini et qu'il savait faire ce genre d'images. Quand on a décidé de réaliser le second, on s'est dit : pourquoi ne pas continuer ce film qui tente d'énoncer sur dix minutes une pensée, à travers un temps de représentation différent, une forme de cinéma différent. Le cinéma des années 70-80. Et encore une fois *Vicinato* est une exposition, une «monographie de groupe» : voir ce qu'il y a de singulier dans ce qui est pluriel et voir dans une œuvre singulière ce qu'il y a de pluriel.



«Speech Bubbles». 1997. Vue de l'exposition à l'Arc. (Ph. M. Damage). ARC exhibition view

same time. Likewise for a radio show. We transformed the exhibition room into a waiting room where everything was looped. We generated this strange space-time and spread it through the town.

The notion of the time of the exhibition, of production and exchange, and of conversation, are always at the center of your work. I am thinking of the Vicinato project you are working on with Rirkrit Tiravanija, Karsten Holler, Douglas Gordon and Pierre Huyghe.

Vicinato came up at a moment when the shows we were working for were conceived by others. In the end we were each working away on our own for exhibitions that always involved the same people. So we asked ourselves, "What are we doing together here? What is this closeness of thought that justifies our presence together?" When we were invited to Claudio Guenzani's gallery we decided to make the question the theme of the exhibition. The discussion became a script that we hired actors to perform. So, literally, *Vicinato* became the projection of a group show.

Singular/Plural

So far you have made two Vicinatos, both on the same principle, but using different formal models.

The first is in Italian and in black-and-white, using an aesthetic close to that of 1950s neo-realism. We did it because the cameraman had been a friend of Rossellini's and was good at making that kind of image, so it was simple. When we decided to make the second we said to ourselves: "Why not continue this film which, in ten minutes, tries to express ideas through a different time of representation, a different form of cinema. The cinema of the '70s. Once again, *Vicinato* is an exhibition. Something that I have started to define with the term "group monograph." Seeing what is singular in something plural, and how a singular work can contain plurality.

Was this principle behind the show at the ARC in Paris with Pierre Huyghe and Dominique Gonzalez-Foerster?

In a different way. We were invited to do three monograph shows and we decided to think about these interrelations and to deal with them together on the basis of pieces that already existed. For my part, I showed that video I made for Dave Stewart, *Some Products*. A clip on a Jacques Dutronc song from the '60s. And since a clip is a film which you use to sell something, a record, I tried to find an image that might have sold something in the 1960s. Personally, I associated the music with Picorette. I found it interesting to try to sell something that you can no longer buy, to transform the clip into a souvenir of a product you can no longer consume. I also showed *Vicinato*, i.e., a group work in a group show. There was also *La peur des anges*, which was this idea for the radio that consisted in getting clairvoyants to watch an event and then describe it. In the next room I showed *Speech Bubbles*, the balloons I made for the CGT.(3) It was a modest tool for a demo on which you could write your own slogans, and stand out

L'exposition à l'Arc avec Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster repose-t-elle sur ce même principe?

Différemment. Nous étions invités à faire trois expositions monographiques et nous avons décidé de penser des proximités et de les gérer ensemble à partir de pièces qui existaient déjà. Pour ma part, je montrais ce clip que j'avais réalisé pour Dave Stewart, *Some products*. Un clip sur une chanson de Jacques Dutronc des années 60. Et puisque le clip est un film qui permet de vendre un objet, le disque, j'ai essayé de trouver l'image qui pouvait vendre quelque chose dans les années 60. *Picorette* était associé pour moi à cette musique. J'ai trouvé intéressant d'essayer de vendre quelque chose que l'on ne peut plus acheter, de transformer le clip en souvenir d'un produit que tu ne peux plus consommer. Je montrais également *Vicinato*, donc dans une exposition de groupe, il y a une exposition de groupe. Il y avait également *la Peur des anges* qui était cette idée d'émission radiophonique qui consisterait à convoquer des voyants pour regarder un événement et leur demander ensuite de rapporter l'événement. J'avais montré ensuite *Speech Bubbles*, ces ballons que j'avais fait pour la CGT. C'était un petit outil de manifestation permettant à chacun d'écrire ses propres slogans et de se singulariser au sein du groupe, et donc de l'image qui en sera la représentation. Enfin, il y avait ce film réalisé pour les sept ans de la fille d'un ami. C'est l'anniversaire d'une fillette à qui j'ai demandé d'imaginer qu'elle fête ses 20 ans.

Cette monographie de groupe, vous l'avez présentée à nouveau lors de la dernière Biennale de Venise.

Quand Harald Szeemann nous a invités, nous nous sommes dit, avec Pierre et Dominique : pourquoi ne pas essayer d'aller plus loin et de présenter trois projets dans un même projet. Donc nous avons fait ce film de film. Nous sommes allés sur le lieu où nous devions montrer le film. Nous avons filmé trois films avec des gens en train de regarder le film de l'exposition à l'Arc et on en a fait un film. C'était une manière de filmer l'exposition de l'exposition et de créer dans l'exposition le temps de sa propre représentation.

Est-ce que le projet AnnLee traite également du temps de la représentation?

Le point de départ d'AnnLee, *no ghost just a shell* est la rencontre que Pierre Huyghe et moi avons faite avec des agences japonaises qui produisent des personnages qu'ils vendent à des industriels de la narration, qu'il s'agisse de dessin animé, de bande dessinée ou de publicité. N'importe qui cherchant un personnage de fiction peut se retourner vers ces agences et acquérir des «acteurs». Nous nous sommes intéressés avec Pierre à ce signe qui ne représente



« Oû ». 1996. Exposition à l'Arc, 1998-99. (Ph. M. Domage)

rien. Qu'est-ce que c'est que ce signe ? Est-ce un produit, un peu d'humanité ? Nous en avons acquis un et ce fichier informatique est maintenant disponible au sein d'un processus d'exposition étalé dans le temps et qui invite plusieurs artistes à se l'approprier. A terme, nous souhaitons réunir tous les films réalisés sous l'intitulé *No ghost just a shell* : un film d'imaginaire qui se cherche un acteur pour exister.

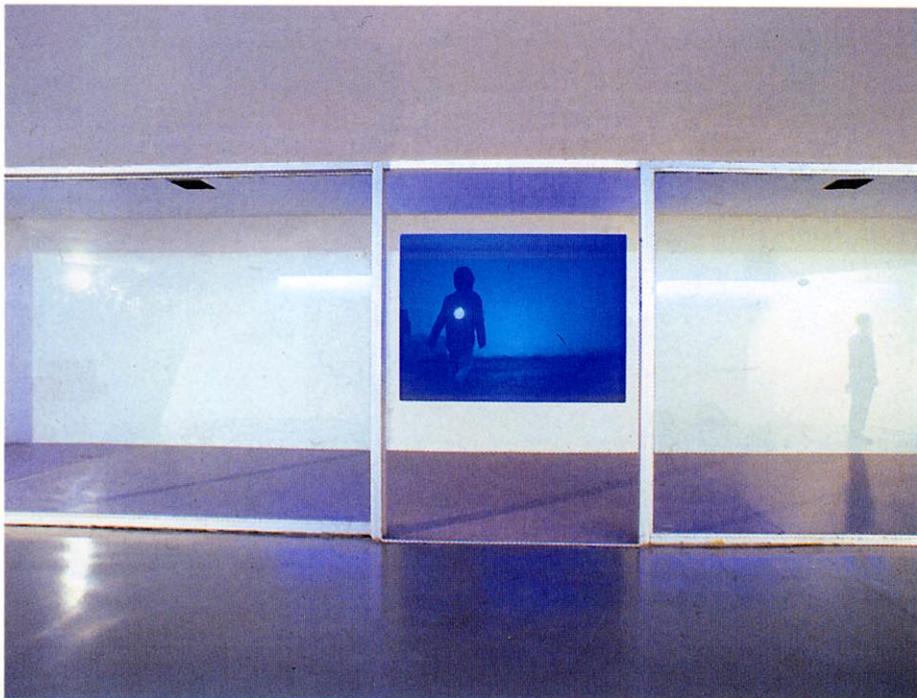
from the group, and therefore from the image used to represent it. Finally, there was the film made for my daughter's seventh birthday. I asked a young girl to imagine she was celebrating her 20th birthday.

You showed this group monograph a second time at the Venice Biennale.

When Harald Szeemann invited us Pierre, Dominique and I said, "Why don't we try to go



PIERRE HUYGHE, PHILIPPE PARRENO. «06.00 PM». 2000. Moquette. Exposition «One thousand Pictures from One Thousand Walls» au Mamco, Genève. 2000. (Court. galerie Air de Paris, Paris). Carpet



« J'aime les filles (Dave Stuart) » 1998. (Ph. M. Damage / Motti). Video for Jacques Dutronc's classic '60s hit

Il me semble que ton récent projet, intitulé Credits et réalisé, entre autres, avec Inez van Lamsweerde et un musicien de Heavy Metal, concentre beaucoup de préoccupations que nous venons d'évoquer, et plus particulièrement cette notion d'humanité.

Le projet *Crédits* est un projet qui tente de finir la phrase autour de 1 : cette idée d'exposition, 2 : cette idée de production d'images. C'est donc encore une fois un projet d'exposition. Cette image de zone urbaine, au centre du dispositif, répond à quelque chose de simple : il y a eu dans les années 70 des programmes d'urbanisation, d'équipements collectifs qui ont été fait et dont très peu d'images témoignent. Comme s'il y avait dé-responsabilisation vis-à-vis d'un paysage que personne ne revendique. Un vide, un échec architectural, social et humain. Un fiasco total et une absence totale d'image. La question était : comment en produire l'image aujourd'hui ?

C'est à la fois l'histoire d'une architecture par défaut et le désir de créer un temps suspendu, celui du souvenir, mis en forme dans l'espace d'exposition et selon les protocoles de l'exposition. Un dispositif qui s'articule entre le film, le portrait produit par Inez et la musique, un souvenir en trois dimension.

J'ai le sentiment que tu as la tentation de reconduire ta méthode de travail dans quelque chose qui n'est plus de l'ordre de l'exposition.

D'une certaine manière, oui. Mais je ne peux me considérer autrement que comme un artiste. Toute mon histoire, toutes mes

références, vont vers l'art qui est pour moi une grille fantastique de lecture du monde. Si je fais autre chose, ce sera un simple changement de format. Mais c'est toujours la même question. Il y aura peut-être un film mais pensé comme une exposition. ■

Philippe Vergne est visual art curator au Walker Art Center de Minneapolis. Il a organisé l'exposition Let's Entertain présentée jusqu'en février au Centre Pompidou, sous le titre Au-delà du Spectacle. Let's Entertain sera prochainement présentée au Museo Ruffino Tamayo de Mexico City et au Miami Art Museum, Miami. Philippe Vergne vient également d'organiser l'exposition Herzog & de Meuron / In Process, pour le Walker Art Center.

PHILIPPE PARRENO

Né en / born 1964

Vit et travaille à / lives and works in Paris

Expositions récentes / Recent shows:

1995 «Le consortium», Dijon

1996 Galerie Air de Paris, Paris ; Robert Prime, Londres

1997 Kunsthalle, Nürnberg ; Sous-sol, Genève

1998 Arc, musée d'art moderne de la Ville de Paris ; galerie Schiper und Krome, Berlin ; «Inova», Milwaukee

1999 Ynglagatan, Stockholm

2000 Galerie Air de Paris, Paris ; galerie Schiper & Krome, Berlin ; Tramway, Glasgow ; Kunstverein, Hambourg ;

Mamco, Genève (jusqu'au 21 janvier)

further and present three projects in one? So we made this film of a film. We went to the place where we were going to show the film. We shot three films of people watching the film of the show at the ARC and we made one film. It was a way of filming the exhibition of the exhibition and of creating within the exhibition the time of its own representation.

Is the AnnLee project also about the time of representation?

The starting point of *AnnLee* was when Pierre Huyghe and I met with these agencies that produce characters that they sell to producers of narrative on an industrial scale, be it cartoons, comix or advertising. Anyone looking for a fictive character can go to this agency and buy "actors." Pierre and I were intrigued by this sign that represents nothing. What is this sign? It is a product, a bit of humanity? We bought one and the computer file is now available as part of an exhibition process spread out over time in which several artists have been asked to appropriate it. Eventually, we would like to bring together all the films under the title *No Ghost, Just a Shell*: an imaginary film that needs an actor in order to exist.

A Grid for Interpreting

It strikes me that your recent project, Credits, made, among others, with Inez Van Lamsweerde, M/M and a hard rock musician, concentrates many of the concerns we have mentioned, and especially the notion of humanity.

The *Credits* project is an attempt to finish the project around 1) this idea of the exhibition, 2) this idea of producing images. It is, then, another project for an exhibition. This image of the urban area in the middle of the setup reflects a simple reality: the urban programs and infrastructure projects that were carried out in the 1970s but of which we have very few images. It is as if people were shrugging off responsibility for this townscape that nobody owns up to. A void, an architectural, social and human failure. A total fiasco and a total absence of images. For me, the question was: how to produce an image of all that now?

It is both the history of architecture by default and the desire to create a suspended time, that of memory, given form in the exhibition space and in keeping with the protocols of the exhibition. A setup that is articulated between the film, the portrait produced by Inez and the music, a three-dimensional memory.

I have the feeling that you are tempted to apply your working method to something which no longer has to do with exhibitions.

In a way, yes. But I cannot see myself as anything but an artist. My entire history, all my references are oriented towards art, which I think is a fantastic grid for interpreting the world. If I were to do something different tomorrow, it would be a simple change of format. But the question is always the same. There may be a film but it will be conceived as an exhibition. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Buren, Mosset, Parmentier and Toroni were active under this group acronym in 1967-1968—*Trans.*

(2) The influential film and media critic who died a few years ago—*Trans.*

(3) One of the main French labor unions—*Trans.*

Philippe Vergne is visual art curator at the Walker Art Center, Minneapolis. He organized Let's Entertain, currently at the Pompidou Center (to February 2001, titled Au-delà du spectacle). Already shown at the Portland Art Museum (July 2000), the show will travel to the Museo Ruffino Tamayo, Mexico City and the Miami Art Museum. He also organized the Walker's current show, Herzog & de Meuron/In Process.