

entretien avec NICOLAS BOURRIAUD

PHILIPPE PARRENO

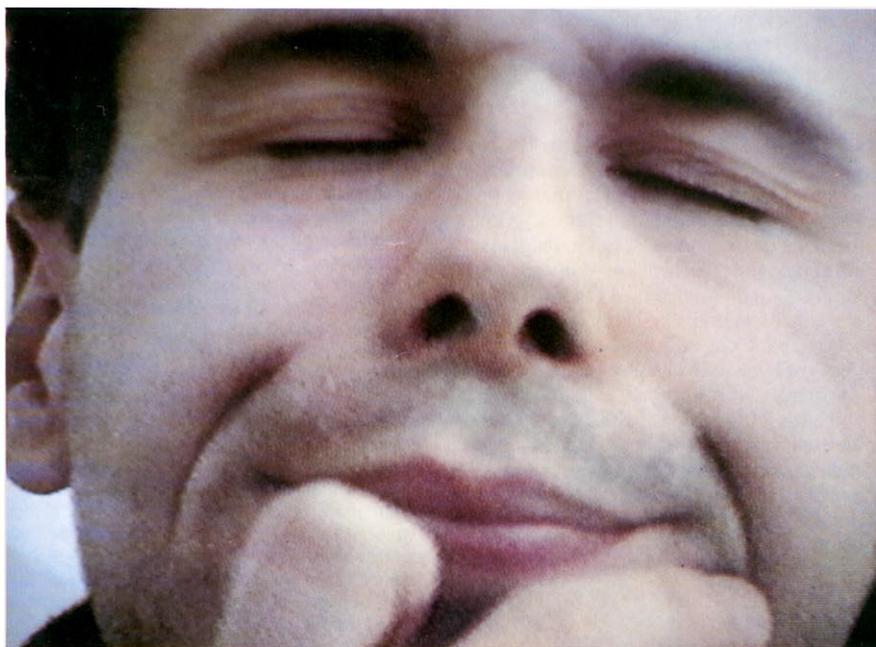
virtualité réelle

Real Virtuality

■ *Philippe Parreno : No more reality* (1991-1993) était un programme qui commençait par une «vidéo-conférence», se poursuivait par une manifestation d'écoliers, puis une série d'objets matérialisant des scènes de films, avant de trouver sa conclusion dans un «festival humanitaire». Qu'est-ce qui se passe quand l'image fait irruption dans le réel ? Quand il n'y a pas de différence entre le signifiant et le signifié ? Quand l'image est gelée. Dans les objets qui forment des «arrêts sur image» (le grille-pain du sitcom *Alf*, le ballon du *Batman* de Tim Burton, le Mogwai dans la photocopieuse de *Gremlins II*, le panneau indicateur du feuilleton *Twin Peaks*), l'enjeu était de matérialiser, de faire exister des moments furtifs et de les faire

accéder au réel, de les inclure littéralement dans notre environnement : c'est le contraire de la réalité virtuelle, c'est de la virtualité réelle. Au-delà de cette réflexion sur les images, un problème bien plus concret : la possibilité de réinventer la réalité. Pour la manifestation, j'ai longuement expliqué aux enfants de quoi il retournait, et très vite ils ont adapté le mot d'ordre «No more reality» à leur univers, en criant «Joyeux Noël», alors que nous étions en plein mois de juin.

Nicolas Bourriaud : Geler la réalité au profit d'instantanés empruntés à la fiction, n'est-ce pas une fuite hors du réel plus qu'une action sur lui ? Comment sors-tu de cette apparente contradiction ?



«No more reality» (extrait). 1991. Vidéo. 38 mn. (Court. galleries Air de Paris et Claudine Papillon, Paris)

Ph. Parreno : *No more reality* (1991-1993) was a program that began with a videoconference, continued with an event realized by schoolchildren, continued with a series of objects materializing scenes from movies and concluded with a "humanitarian festival." What happens when the image breaks into reality? When there is no difference between signifier and signified? When the image is frozen. In the "freeze-frame" objects (the toaster from the sitcom *Alf*, the balloon in Tim Burton's *Batman*, the *Mogwai* in the photocopier in *Gremlins II*, the signpost in *Twin Peaks*), the idea was to materialize, to give durable existence to fleeting moments and bring them into reality, to literally include them in our environment: instead of virtual reality, real virtuality. Beyond this investigation of images lies a much more concrete problem: the possibility of reinventing reality. For this event I was at pains to explain to the kids what it was about, and they were quick to adapt the watchword "No more reality" to their own world, by crying "Happy Christmas" in the middle of June.

Isn't this freezing of instants from fiction more flying from the real than acting on it? How do you escape this apparent contradiction?

Reality is manipulable and constantly manipulated. To say "No more reality" is to undertake a process of re-creation, or reinvention of reality. But this precise project was based on a decoding of images, an analysis of their effect on us. Today, I still have this idea that there is fundamental difference between the real, the image and commentary. I am looking for time-space zones where these three elements can be apprehended simultaneously. Indeed that I think is one enormous difference between our epoch and the previous one: the refusal to hierarchize the three modes of experience. Nowadays what we judge is a whole in which these three elements coexist, playing on their proximity rather than constituting "distinct" moments.

Is this the Lacanian trilogy of the real, the symbolic and the imaginary?

No more reality was accompanied by a very playful exchange with a Lacanian psychoanalyst,



PHILIPPE PARRENO et CARSTEN HOLLER. «Innocent et emprisonné». 1994. (Manifestation). *Innocent in prison*

La réalité est manipulable et constamment manipulée. Dire «assez de réalité», c'est s'engager dans un processus de la re-création, de réinvention du réel. Mais ce projet précis était axé sur un décodage d'images, une analyse de l'effet qu'elles ont sur nous. Aujourd'hui, j'en ai gardé l'idée qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre le réel, l'image et le commentaire. Je cherche des espaces-temps dans lesquels ces trois éléments peuvent être appréhendés simultanément. Telle est d'ailleurs l'énorme différence que je perçois entre notre époque et celle qui la précédait : le refus de la hiérarchisation entre ces trois modes de l'expérience. Le jugement se porte aujourd'hui systématiquement sur un ensemble dans lequel coexistent ces trois éléments, qui jouent de leur proximité plutôt que de constituer des «moments» distincts.

C'est la trilogie lacanienne : le réel, le symbolique et l'imaginaire...

No more reality s'accompagnait d'un échange très ludique avec un psychanalyste lacanien, Alain Merlet, dans le sens où nous essayions de théoriser des sensations très impalpables, très mouvantes, basées sur des associations d'idées. Il fallait faire appel à ce professionnel qu'est le psychanalyste, et Alain Merlet m'a aidé en me donnant quelques éléments de réponse autour de la notion d'holophrase. Ce texte était déjà le commentaire de ce que j'essayais de démontrer. Je ne travaille que sur un sous-

ensemble de cette trilogie, non pas sur des concepts, mais sur des *feelings*.

Dans la vidéo qui inaugure No more reality, la figure un peu idiote du conférencier, qui s'exprime dans un inextricable charabia, a été paresseusement lue comme une figure clownesque, celle de l'artiste-amuseur. Bien entendu, il n'en est rien. Mais cette hypertrophie du commentaire a une coloration pathétique, accentuée par le cadrage très serré et l'aspect «performance» de l'entreprise.

La vidéo a été réalisée par Georges Rey, qui ne pensait pas en termes de performance, mais de plan-séquence, tandis que je pensais, moi, à une vidéo-conférence, ou aux émissions d'Orson Welles, qui voyait dans le fait de raconter une histoire — au lieu de la montrer — la différence qu'il y a entre la télévision et le cinéma. Qu'elle ait eu le mérite de faire rire, c'est déjà bien. Au début, c'est drôle, mais plus on avance, et plus ça devient triste. On ne perçoit plus à la fin que l'embarras éprouvé par celui qui veut communiquer, tout communiquer à tout le monde. Utilisant plusieurs langues qui se mêlent, le discours est plongé dans l'incompréhension totale. C'était une vidéo-conférence ratée puisqu'on oubliait le sujet de cette conférence qui portait sur les relations entre l'art et le pouvoir, de Filippo Lippi à Daniel Buren. C'est l'histoire de la raison sociale de l'artiste. Une histoire marxiste de l'art, et il n'y a rien de clownesque à ça. C'était juste drôle à voir.

Alain Merlet. We were trying to theorize highly impalpable sensations and needed the professional help of a psychoanalyst. Alain Merlet helped me by providing a few solutions to do with the idea of the *holophrase*. This text was already the commentary of what I was trying to demonstrate. I am working only on a subassembly of this trilogy, not on concepts but on feelings.

In the video that inaugurates No more reality, the somewhat idiotic figure of the lecturer talking an inextricable goobledygook has been rather lazily interpreted as a kind of clown, a funny-man artist. Of course he is nothing of the kind. But there is something pathetic about this hypertrophy of commentary, accentuated by the tight framing and the performance-like feeling of the piece.

The video was done by Georges Rey, who was not thinking in terms of performance but of sequences. As for me, I was thinking of a video-conference, or of the broadcasts of Orson Welles, for whom the difference between telling a story and showing was the same as that between television and cinema. It's already very positive if it made people laugh. At the start it's funny, but the further you go the sadder it gets. At the end all you see is the discomfort of the person who is trying to communicate, to communicate everything to everybody. A mixture of several languages, the discourse plunges into total incomprehension. It's a failed videoconference because we forgot its subject, which had to do with the relations between art and power, from Filippo Lippi to Daniel Buren. It's the history of the artist's social identity. A Marxist history of art, and there's nothing clownish about that. It was just funny to watch.

Imitations, L'Homme public

Another figure that runs through your work is that of the imitator. The exhibition tours you have made using the voice and style of Godard seem like an attempt to create a space in which there is an exact and evolving correspondence between the form and the content of the discourse: by imitating a way of doing things, one comes to a way of thinking about them. In the film La Nuit des héros, the art historian/impersonator/hysteric goes mad: is there an implicit critique here?

And the text written for Yves Lecoq's speech at the inauguration of the Marseille contemporary art museum (MAC), which copies the voices of well-known politicians, particularly that of the minister due to speak five minutes later, tends to pour ridicule on official orations. How do you connect these different versions of imitation?

With the Godard imitations we are talking about work on commentary. *No more reality* explored the image. I then wanted to see how commentary produces images and reality. Images, because it was by imitating Godard's voice during a lecture, by using it as conceptual figure, that I came up with the idea of the Christmas tree. "A Christmas tree can be an artwork for 11 months of the year, but in the month



«L'ordre du discours». 1994. Ouverture du Mac à Marseille. *The Discourse on Language*



«L'ordre du discours». 1994. Discours de J. Toubon, ministre de la Culture. *Speech by Minister of Culture*

Imitations, l'Homme public

Une autre figure traverse ton travail, celle de l'imitateur : les visites d'expositions que tu as réalisées avec la voix et le style de Godard apparaissent comme la tentative de créer un espace dans lequel la forme et le fond d'un discours correspondraient d'une manière exacte et évolutive : en imitant la manière de faire, on retrouve la manière de penser... Dans le film la Nuit des héros, l'historien d'art-imitateur-hystérique devient fou : s'agit-il d'une critique implicite ? Ensuite, le texte écrit pour Yves Lecoq pour le discours d'inauguration du MAC à Marseille, qui reprend les voix d'hommes politiques connus, et notamment celle du ministre qui prononcera son discours cinq minutes plus tard, tend à ridiculiser les énoncés officiels. Comment relies-tu ces différentes versions de l'imitation ?

Pour ce qui concerne les imitations de Godard, il s'agissait d'un travail sur le commentaire. Si *No more reality* explorait l'image, il s'agissait ensuite de voir comment le commentaire produit des images et du réel. Des images, parce que c'est en imitant la voix de Godard pendant une conférence, en l'utilisant comme figure conceptuelle, que j'ai trouvé l'idée du sapin de Noël. Un sapin de Noël, ça peut être pendant onze mois de l'année une œuvre d'art, mais au mois de décembre, ce n'est plus une œuvre d'art parce que c'est Noël, c'était dit avec la voix de Godard... La conférence d'inauguration du MAC, elle, produisait du réel. Généralement, le commentaire arrive derrière l'événement, ici il le précède de quelques minutes : le ministre de la Culture coupait un ruban qui avait déjà été coupé et que l'on avait scotché, Mon travail avec Yves Lecoq depuis *la Nuit des héros* en 1994, vient d'une fascination pour lui qui remonte à mon enfance : il était pour moi la télévision à lui tout seul, puisqu'il pouvait en reproduire toutes les voix. (La figure dans tous ses états porte le beau nom

de métamorphose.) Mais le projet, à la fin, tourne autour de Lecoq en tant qu'homme public. Ce qui m'intéressait, c'était autant la présence de Lecoq que le mouvement du public autour de lui, de voir le public s'approcher quand il parlait dans un micro débranché. C'est une affaire de vampirisme, une lutte d'influence, entre la télévision (Lecoq) et le public (moi)... La dernière occurrence de *L'Homme public*, à Gand, était cette vidéo montrant une petite fille sur un plateau de télévision dans la position d'une présentatrice, passée de l'autre côté du miroir et racontant sa «revanche» sur la télévision. Puis, au Kunstverein de Hambourg, dans un contexte théorique différent, j'ai demandé à Dagmar Berghoff, qui est la journaliste vedette de la télé allemande depuis de nombreuses années, de lire un texte qui fut diffusé tous les jours sur une chaîne câblée.

Facteur temps

Dans les salles du Kunstraum de Vienne, j'ai installé un toit de maison pneumatique qui flottait au dessus de l'exposition, qui fonctionnait comme le décor d'un sitcom : tous les jours, un jeune homme venait se changer dans ce décor, prendre son costume de portier sur un porte-manteau pour distribuer quotidiennement dans la ville des images publicitaires que j'avais sélectionnées dans des magasins. Il sonnait chez les gens, et donnait des images. Quand on lui demandait le pourquoi de cette étrange distribution, il parlait des images elles-mêmes... Quand il n'était pas en tournée, on ne voyait dans l'exposition que le costume accroché sur le cintre : quelle est la visibilité d'une œuvre d'art ? Le plus important, c'est de gérer un temps de visibilité. C'est à l'artiste de prendre en charge les conditions de visibilité de son travail.

Ce souci de délimiter précisément les contours de l'expérience artistique se retrouve en permanence dans ton travail : d'un côté, de brusques ruptures par lesquelles

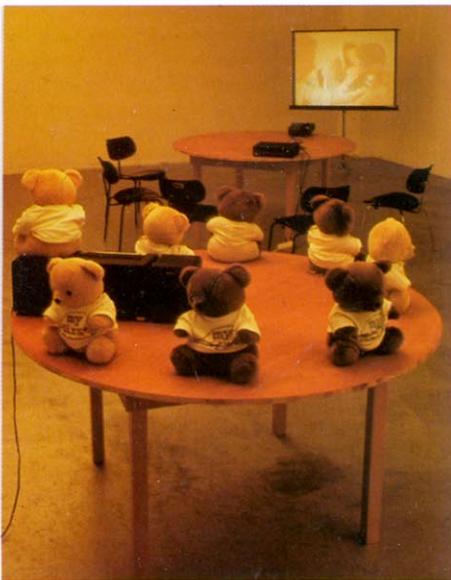
of December it's no longer an artwork because it's Christmas." That was said in Godard's voice. As for the MAC inaugural speech, it produced reality. Usually, the commentary follows the event. Here it came a few minutes before. The Minister of Culture cut a ribbon that had already been cut and that we had taped together. My work with Yves Lecoq since *La Nuit des héros* (1994) comes from a fascination with him that goes back to my childhood. For me he was one-man television, since he could reproduce all the voices. This changing figure has the fine name of metamorphosis. But at the end, the project revolves around Lecoq as a public figure. I was interested in both Lecoq's presence and the audience's movement around him, seeing the public move closer when he spoke into an unplugged microphone. It's a matter of vampirism, a struggle for influence between TV (Lecoq) and the public (me). The last occurrence of *L'Homme public*, in Ghent, was that video showing a little girl in a TV studio in the position of a presenter on the other side of the mirror, telling of her "revenge" on television. Then, in the Hamburg Kunstverein, in a different theoretical context, I asked Dagmar Berghoff, who has been the star journalist of German television for years now, to read a text that was broadcast every day on a German cable channel.

The Time Factor

In the rooms of the Vienna Kunstraum I installed an inflatable house roof which floated over the exhibition and functioned like the set of a sitcom: every day, a young man came and changed his clothes on set, taking his postman's uniform from a coat hanger and going to distribute advertising images I had chosen from various shops around the town. When asked the reason for this strange handout, he talked about the images themselves. When he wasn't on his rounds, all you could see in the exhibition was the uniform on a hanger. What is the visibility of a work of art? The key is managing a given time of visibility. It is up to the artist to deal with his work's conditions of visibility.

This concern to precisely delimit the contours of artistic experience is a constant in your work: on the one hand, sudden ruptures whereby the work accedes to a different status (L'Arbre de Noël); on the other, work on cyclical time, on looping (While).

If you went to the museum every day you would soon start thinking that time had stood still. *While*, in the Hamburg Kunstverein, was presented as an infinitely repeatable everyday model: tables, the day's newspaper which included an immutable information page written by the participants of the workshop that I had led, and whose task was to produce a day, or at least the impression of a day. The day's program was written on a poster: at four o'clock, you could listen to the radio, at five watch television. If not you read the paper. The exhibiton could be continued in people's homes. They could have the impression of frozen, cyclical time. Also, this work on time can help you get into other kinds of distribution network, other forms of visibility.



«Werktische», Exposition à la galerie Esther Schipper & Krome, New York, mai 1995. *Exhibition view*

l'œuvre accède à un statut différent (l'Arbre de Noël). De l'autre, un travail dans le temps cyclique, sur la mise en boucle (While...).

Si l'on allait tous les jours au musée, on aurait vite l'impression que le temps s'est arrêté. *While...*, au Kunstverein de Hambourg, se présentait comme un modèle quotidien répétable à l'infini. Des tables, un quotidien qui comprenait une page d'information immuable, laquelle était rédigée par les participants du *workshop* que j'avais animé, et qui avait pour tâche d'organiser une journée, du moins le sentiment d'une journée. Un poster présentait également le programme de la journée : à quatre heures, on pouvait écouter la radio, à cinq heures regarder l'émission de télé. Sinon, on lisait le journal. L'exposition pouvait se poursuivre chez les gens. Ceux-ci pouvaient avoir l'impression d'un temps absolument gelé, cyclique. D'autre part, par ce travail sur le temps, on peut s'intégrer à d'autres réseaux de diffusion, d'autres types de visibilités.

Snow dancing, l'Etabli

L'exposition Snow dancing reposait sur un texte décrivant une fête promotionnelle (1). Le lecteur prend connaissance du protocole de la fête, mais en ignore l'objet. L'espace semble défini par défaut, par son usage social, comme s'il se voyait construit pour un temps déterminé. Telle était la forme même de ton exposition au Consortium de Dijon : une fête d'une durée de deux heures, dans un espace permettant aux participants une activité incessante. L'ensemble de ces activités a produit un espace, comme tous les chaînages de gestes finissent par modifier les conditions dans lesquelles ils se déroulent, car c'est bien évidemment le comporte-

ment des êtres humains qui produit leur environnement matériel. L'art, dans cette chaîne, représente un laboratoire de possibles univers comportementaux, de «possibilités de vie» (Nietzsche). La question est : lorsque tu construis des modèles à l'intérieur desquels les rapports des loisirs et du travail peuvent s'échanger ou se modifier l'un par l'autre, tu rejoins une problématique moderne, qui partirait de Dada pour arriver aux situationnistes. Mais en quoi ton travail s'accorde-t-il avec les conditions actuelles de production, avec les mutations socio-économiques en cours ?

Regarde le nombre croissant des associations loi de 1901 : les gens se regroupent non plus en fonction d'idéologies claires, mais en fonction d'activités. Vu la variété des raisons sociales de ces associations, on perçoit très bien que le fait de se réunir préexiste à tout autre objet. L'exposition *l'Etabli*, qui était basée sur les loisirs, est une tentative pour s'établir à l'intérieur de ce réseau de relations sociales, tout comme les maoïstes des années 60 ont tenté d'entrer dans les usines. Car l'ensemble de ces associations constitue la plus grande usine du monde, qui «emploi» bien plus de gens que BMW ou Sony. Robert Linhart (2) a été l'un des premiers explorateurs de cette planète-là : «Renault ne fabrique pas des voitures, mais des relations humaines...» C'est à l'intérieur de «l'usine à nuages» des loisirs qu'il faut aujourd'hui s'établir. J'ai donc demandé à des gens de venir célébrer la fête du travail (le 1^{er} mai 95) en mettant en commun leurs hobbies, leurs passions. Un vidéaste amateur a entièrement enregistré ce «premier mai», comme s'il réalisait un film de famille. Le soir même, l'exposition était terminée. Par ailleurs, on avait produit une série d'ours en peluche, *My first secret*, qui contenait un circuit intégré. En appuyant sur la patte de l'ours, on entendait un message enregistré par les ouvrières coréennes qui avaient testé, en chantant, les composants électroniques.

Tu utilises des modèles très orientés politiquement : manifestations, ateliers, meetings, conférences (comme celle que tu projettes de réaliser devant la CGT à Grenoble), banderoles... L'artiste a-t-il pour toi une mission politique ?

A quoi servent les artistes ? A produire des formes ; ou des liens ? Les formes que tu évoques renvoient toutes à des situations en train de se construire, ce sont des formes reliantes en évolution. ■

(1) Philippe Parreno : *Snow dancing*, ed. GW Press, Londres, 1995.

(2) Robert Linhart était le principal responsable du mouvement maoïste UJC-mi, qui a lancé en 1967 la ligne politique de «l'établissement» dans les usines. Il en a tiré un livre, *l'Etabli*, éd. de Minuit, 1977.

Nicolas Bourriaud est critique d'art et organisateur d'expositions. Il vit à New York.

Snow Dancing, L'Etabli

Snow Dancing was based on a text describing a promotional party.(1) The reader is informed of the festive protocol but unaware of the reason. The space seems to be defined by default, by its social use, as if it were being built for a limited duration. This was the form of your exhibition at the Consortium, Dijon: a celebration about two hours long in a space that allowed the participants to engage in incessant activity. The set of these activities has produced a space, as all sequences of actions end up changing the conditions in which they take place, for it is clearly the behavior of human beings that produces their material environment. In this chain, art represents a laboratory of possible behavioral universes, of "possibilities of life" (Nietzsche). The question is: when you build models in which the relations between leisure and work are subject to change, you enter a modern problematic that goes from Dada to the Situationists. But in what sense does your work correspond to current conditions of production, with ongoing social and economic changes?

Look at the growing number of associations under the law of 1901. They are grouped not by ideology but by activity. Given the variety of names and activities, it is clear that the desire to gather pre-exists any special motivation. Based on leisure, the exhibition *L'Etabli* is an attempt to establish social relations within this network, just as the Maoists of the '60s went to work in the factories. This set of associations constitutes the biggest factory in the world, one which "employs" many more people than BMW or Sony. Robert Linhart (2) was one of the first explorers of that particular planet: "Renault doesn't produce cars but social relations." We now need to take up position within the "cloud factory" of the leisure industry. I asked friends to come and celebrate French Labor Day (May 1) by sharing their hobbies and passions. This "May 1" was recorded by an amateur video-maker, just like a home movie. The exhibition finished that evening: we had produced a series of teddy bears, *My First Secret*, which contained an integrated circuit. When you pressed on the paws you heard a message recorded by Korean workers when they were singing to test the electronic components.

You use forms with a strong political orientation: demonstrations, workshops, meetings, lectures (like the one you are planning to give to the CGT [general labor union] in Grenoble, and banners. Is the artist's mission a political one?

What are artists for? For producing forms or relations? The forms you mention are all related to situations in the process of development, they are evolving forms of relation.

Translation, C. Penwarden

(1) Philippe Parreno, *Snow Dancing* (London: GW Press, 1995)

(2) Robert Linhart was the main leader of the Maoist movement UJC-mi. In 1967 he started the political process of "establishing ourselves in factories" which he later wrote about in *L'Etabli* (Paris: Editions de Minuit, 1977).

Nicolas Bourriaud is a critic and exhibition organizer. He lives in New York.