

les décodages de Pierre Bismuth

Interview par **Thierry Davila**

Alors qu'il est un des artistes français les plus importants de sa génération, Pierre Bismuth n'avait plus bénéficié d'une exposition monographique dans une institution hexagonale depuis 1995. Cette situation était d'autant plus curieuse qu'il est également un des artistes les plus présents sur la scène internationale. D'où l'intérêt que représente l'exposition à la Villa Arson (21 octobre 2006 - 7 janvier 2007), qui n'est pas une rétrospective car elle repose sur un choix très ciblé et non panoramique d'œuvres anciennes et récentes. Certaines s'y verront revisitées et amplifiées. Pierre Bismuth explique ici les enjeux de cette présentation tout en revenant sur les grandes articulations de son œuvre.

■ *Tu as choisi de mettre plusieurs pièces de la série En suivant la main droite de... au cœur de l'exposition à la Villa Arson. Dans cette série, il s'agit de suivre, pendant toute la durée d'un film culte, le mouvement de la main droite d'une star, toujours une actrice, en le reportant sur un morceau de plexis de la dimension de l'écran télé pour obtenir un*

dessin abstrait ou en transposant le tracé du geste dans un grand espace pour en faire une peinture murale. Il me semble qu'à l'origine de cette œuvre, il y a une personne profondément désœuvrée devant son poste de télé et que c'est par ennui qu'elle a eu cette idée. As-tu souvent besoin de ne rien faire pour travailler ?

Oui, presque toujours et, dans un premier temps, je fonctionne de manière détachée du contexte spécifique de l'art, c'est-à-dire que les systèmes ou les principes auxquels je pense n'ont pas de destination a priori. Le film *Eternal Sunshine* est un bon exemple : ce n'est qu'au moment où Michel Gondry m'a demandé de lui écrire un court synopsis que



«The Party». 1997. Double projection vidéo, 95 mn. Vue de l'installation à / *Installation view at The Showroom, Londres, 1998.*
(Court. Lisson Gallery, Londres). *Double video projection on wall*

l'idée s'est réellement engagée vers le cinéma. De la même manière, d'autres idées se terminent sous forme de carrelage dans ma salle de bain. J'ai entendu John Cage dire qu'il se considérait avant tout comme un inventeur et je comprends tout à fait cette position.

Le cinéma comme outil

On retrouve souvent des images de film dans ton travail. Te sens-tu proche des artistes de ta génération qui ont investi le cinéma pour en explorer les données plastiques dans l'espace d'exposition ?

Pas spécialement. Parmi tous ceux qui ont utilisé le cinéma, certains me sont proches et d'autres pas du tout. On a tous utilisé le cinéma parce que c'était un matériau à disposition ; notre génération a eu un accès passif au cinéma par le biais de la télévision. Les artistes travaillent avec ce qu'ils ont à disposition, et le fait que certains d'entre eux aient un matériau commun ne veut pas dire qu'ils l'utilisent pour les mêmes raisons. D'autre part, mon premier domaine de prédilection était la

Inventing Consciousness

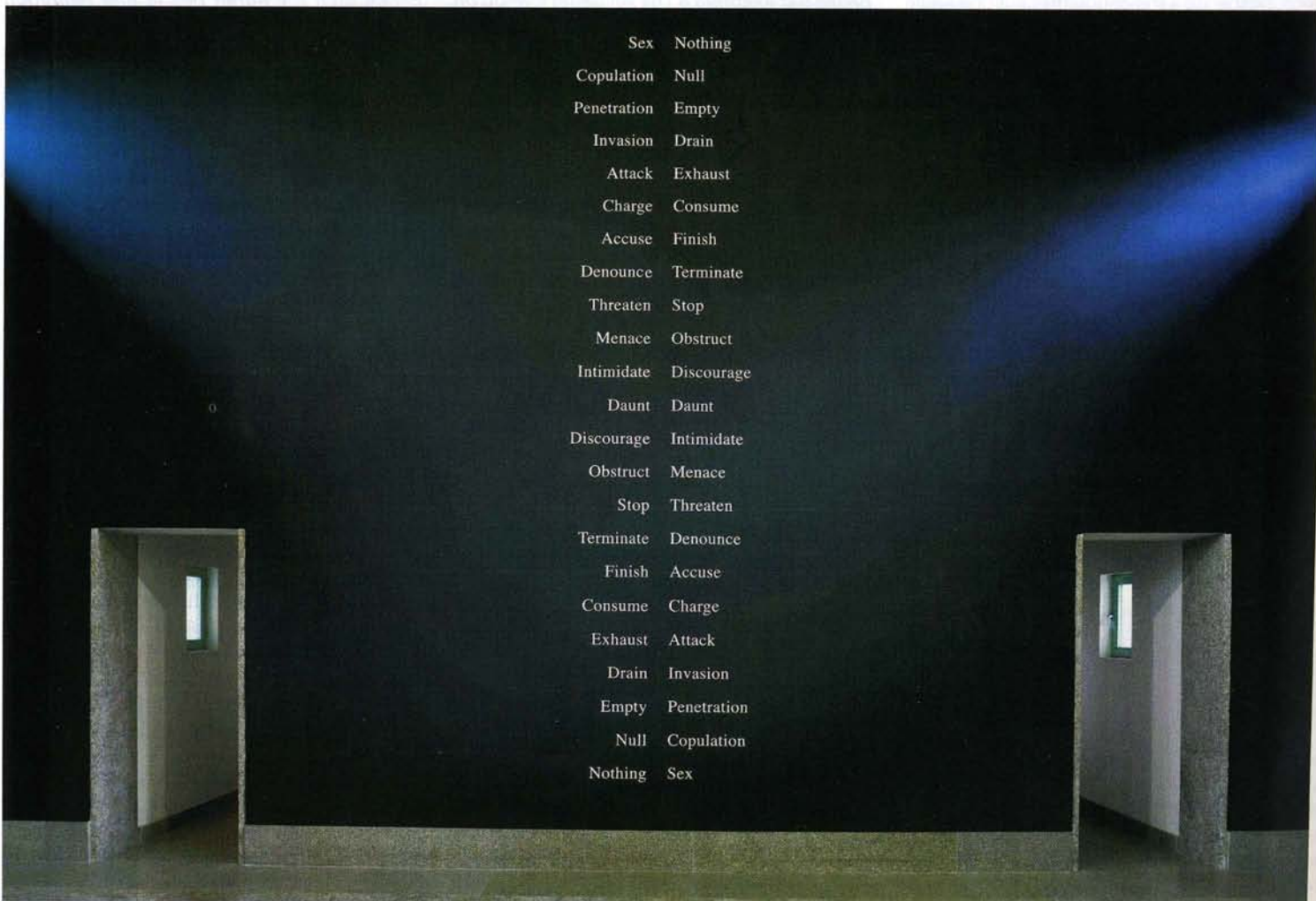
Although he is one of the most important French artists of his generation, and one of the most prominent internationally, Pierre Bismuth's last monograph show in a French institution dates all the way back to 1995. All the more reason, then, to look forward to the one this fall at Villa Arson (October 21 through January 7, 2007). Note, however, that this is not a retrospective but a carefully focused selection of works, some of which Bismuth has revisited for the occasion. Here, he explains what he is trying to do in Nice and looks back over the major phases of his career so far.

■ *You have chosen to put several pieces from the series Following the Right Hand of Gene Tierney in 'Laura' at the center of this Villa Arson show. In this work you follow the movements of the actress's hand in Otto Preminger's cult movie and transpose*

them either onto a piece of Plexiglas the size of a TV screen as a kind of abstract drawing, or onto a wall in the form a mural. I get the feeling that this work began with an idle person sitting in front of their TV and the idea coming to them out of boredom. Is it often like that for you, needing to do nothing so that you can think about work?

Yes, nearly always. At first, I work outside the specific art context. That is to say, the systems and principles I think about have no pre-defined finality. The film *Eternal Sunshine* is a good example of this. It was only when Michel Gondry asked me to write a synopsis for him that the idea really became oriented to the movies. In the same way, other ideas might end up as tiling in my bathroom. I heard John Cage say that he thought of himself as primarily an inventor, and that's a position I can understand very well.

Images from films crop up a lot in your work. Do you



«From Sex to Nothing» 2002. Lettrage adhésif sur mur noir. Dimensions variables. Vue de l'exposition à / Exhibition view at l'Île-de-Vassivière. 2006. (Court. de l'artiste). Vinyl text on black wall. Dimensions variable

musique, et pour retrouver la notion de durée, j'ai utilisé la vidéo. De là, s'est produit un glissement vers l'exploration du cinéma, parce que – et cela répond à la première question – c'était une manière de produire quelque chose en en faisant presque rien. Dans ce sens-là, j'ai certainement été plus influencé par le rap que par le cinéma. De toute façon, je ne me suis pas vraiment intéressé au cinéma, je l'ai utilisé comme un outil pour capter l'attention du spectateur. Les œuvres portaient sur la question de la perception en général.

Tu explores aussi la durée en rejouant tes pièces dans le temps, en revenant sur des processus et en les explorant à nouveau au fil des années. Ce qui compte pour toi, n'est-ce pas avant tout le point de départ, l'impulsion que tu essaies à chaque fois de retrouver car elle est le véritable et peut-être le seul moment d'invention, pour reprendre ton allusion à John Cage ?

C'est vrai que l'impulsion de départ est ce qui me motive le plus. Je dois cependant avouer que le fait de pouvoir reprendre une même série plusieurs années après vient aussi de mon incapacité à me concentrer sur une seule chose à la fois. C'est aussi lié au fait que le passage d'une idée ou d'une intuition à sa réalisation implique une multitude de choix à faire pour arrêter la forme de l'œuvre, et dans cette multitude de choix, il y a le point de départ de beaucoup d'autres œuvres possibles. Je finis donc par produire plusieurs types de travaux en même temps. Je laisse certaines

idées de côté en attendant que le contexte fasse réapparaître spontanément certaines d'entre elles. L'autre raison est la visibilité sur la scène artistique : je n'avais pas, jusqu'à il y a encore trois ou quatre ans, suffisamment d'expositions pour travailler à une même série pendant une année. Dans la mesure où il y avait parfois une année entière qui séparait deux expositions, il est clair que mon esprit ne pouvait pas s'arrêter de fonctionner et que mes préoccupations continuaient à évoluer. Comme je suis également fidèle à mes travaux, je me dois de les reprendre là où je les ai laissés. Cette pratique est similaire à celle de la musique : on reprend un même thème et on le réinterprète continuellement.

Pour l'exposition à la Villa Arson, tu as demandé d'importantes modifications de l'espace (enlèvement de murs, de cloisons). Mais ces modifications font finalement partie de ton œuvre comme si ton travail consistait aussi à intervenir sur le bâtiment lui-même pour en réduire les complications artificielles. Ce geste me semble être vraiment emblématique de l'ensemble de tes inventions. Je pense par exemple à The All Seeing Eye où on assiste à la disparition progressive d'un décor de film enlevé objet par objet.

Je ne crois pas qu'il faille toujours plier l'espace à son travail, et il peut être très intéressant de plier son travail à l'espace. L'espace de la Villa Arson a pratiquement été conçu comme un objet en soi ; mais les transformations successives qu'il a subies l'ont complètement déna-

turé. Les murs en béton brut de décoffrage ont été partiellement lissés, des cloisons en placo-plâtre ont été rajoutées avec des plinthes électriques en plastique, les grandes baies vitrées donnant sur la nature ont été obstruées, etc. Je ne trouvais pas l'espace intéressant, sans doute simplement parce qu'il n'était plus ce qu'il devait être. Donc c'est vrai qu'une partie de mon travail a d'abord consisté à éliminer, bien que cela ne signifie pas que je réussirai à utiliser l'espace d'origine, mais au moins j'aurai fait quelque chose qui me semble utile. Ton analyse est juste : pour moi, créer n'implique pas nécessairement de produire du nouveau, mais cela peut se limiter à redonner de la valeur à quelque chose d'existant.

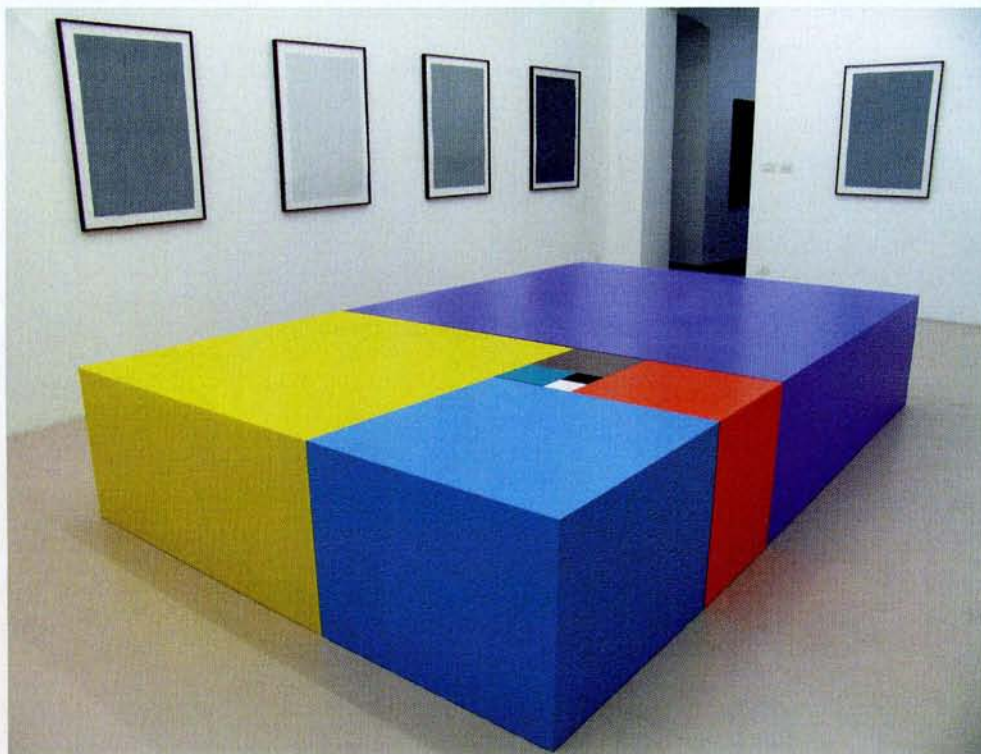
L'interprétation et la traduction

Un autre élément, transversal lui aussi, est que chaque pièce est réflexive, elle se pense elle-même ou se constitue elle-même en s'exposant. C'est quelque chose de très moderniste à quoi je suis très attaché. C'est comme si l'on voulait aussi réinjecter de la réflexivité, de la conscience dans des gestes communs. Est-ce qu'il n'y aurait pas là une définition possible de la pratique artistique telle que tu la conçois : inventer de la conscience (certains diraient inventer de la subjectivité), jouer à produire des zones de conscience ?

Oui, c'est particulièrement évident dans les premières pièces et jusqu'en 1999. Le travail était alors axé sur la question de la création et sur le fait qu'être artiste, c'était essentiellement comprendre et mettre en valeur les systèmes que l'on met en place dans l'acte de percevoir ; que toute perception implique une sélection et que cette sélection est la base de toute création. J'essayais donc de faire en sorte que le public puisse prendre conscience qu'il était lui-même en train de produire quelque chose au moment où il pensait simplement regarder une œuvre. C'est par ailleurs une question assez classique, mais cela m'a permis d'être très clair sur le fait que la mise en forme n'était pas là où tout se jouait, mais que la méthode en amont était déterminante. Jusqu'en 1999, j'ai donc défini des méthodes de travail et, vers 2000, j'ai commencé à les appliquer à différents objets ou situations de manière directe, c'est-à-dire que ce n'était plus un commentaire sur la question de la création. Dans un cas comme dans l'autre, l'ensemble de mon travail est traversé par la question de l'interprétation et de la traduction.

Justement, quelle est pour toi la spécificité de l'interprétation artistique, de l'interprétation plasticienne, par rapport aux autres interprétations disponibles ?

J'entendais interprétation au sens large ; comment on interprète ce que l'on perçoit, comment on s'approprie les choses sans même avoir conscience d'y ajouter quoi que



«Plate-forme à expansion infinie». 2005. Construction en bois, peinture, 7 éléments. 60 x 210 x 340 cm. (Court. Galleria Sonia Rosso, Turin). "Infinite Platform." Wood construction, paint, 7 elements



«The Jungle Book Project» 2002. Installation vidéo, 19 dessins sur papier calque. Dimensions variables. Vue de l'installation à la / Installation view at the Art Gallery of York University, Toronto. (Court. Lisson Gallery, Londres ; Ph. P. MacCallum).
Video installation, 19 drawings on tracing paper, variable dimensions



«One thing made of another, one thing used as another - Bridget Riley». 2004. Papier. 15 x 15 x 30 cm. Installation au Sprengel Museum, Hanovre. (Court. Cosmic Galerie, Paris ; Ph. A. Gwose & M. Herling)

feel close to other artists of your generation who exploit the plastic qualities of film in the exhibition space?

Not especially. Some of the many people who have used movies are close to me, others not at all. We all used cinema because the material was available. Our generation came to cinema passively, via television. Artists work with what is available to them and the fact that several of them may work with the same material doesn't mean they're all using it for the same reasons. Also, the first field that really interested me was music, and I used video to bring back the notion of duration. Then came a shift towards exploring cinema because—and this answers your first question—it was a way of producing something while doing virtually nothing. Anyway, I am not really interested in the cinema. I used it as a tool for capturing the viewer's attention. Those works addressed the question of perception in general.

You also explore duration by replaying your pieces over time, going back to the processes and re-exploring them through the years. Isn't the important thing for you the starting point, the impetus that you always try to find, because that's maybe the one moment of invention, to reuse your allusion to John Cage? It's true that the initial impetus is what really motivates me. Still, I must admit that this ability to go back to a series several years later also comes from my inability to concentrate on one thing at a time. And it's also related to the fact that going from one idea or intuition to its realization implies a whole host of choices that have to be made to finalize the form of the work, and all those

choices contain the starting points for lots of other possible works. So I always end up producing several different kinds of works at the same time. I leave some of the ideas aside until they spontaneously come back to the surface in another context. The other reason has to do with visibility on the art scene: up until three or four years ago, I simply didn't have enough shows for me to be working on a single series over a year. Given that sometimes a whole year went by between two exhibitions, my concerns were bound to go on developing: I couldn't just stop working. Since I am also attached to my works, I feel the need to take them up again where I left off. This practice is similar to music, where you keep going back to a theme and reinterpreting it.

For the show at Villa Arson, you requested some major changes to the space, including the removal of walls and partitions. But in the end these modifications are also part of our work, which consists, as well, of intervening in the building to reduce its artificial complications. For me, this action is really emblematic of your inventions in general. I am thinking, for example, of The All-Seeing Eye, where we witness the gradual disappearance of a film set, which is removed object by object.

I don't think one always needs to make the space fit the work, and it can be very interesting to try and fit the work to the space. The space at Villa Arson was more or less designed as an object in itself, but its successive transformations completely denatured it. The roughcast concrete walls were partially smoothed, gypsum board partitions were partially smoothed, gypsum board partitions were added with plastic electricity conduits, the

big windows giving onto the greenery were blocked up, etc. I didn't find the space very interesting, probably just because it was no longer what it was meant to be. So, yes, it's true that part of my work has consisted in eliminating things, even if that doesn't necessarily mean I will manage to use the original space, but at least I'll have done something I consider useful. Your analysis is correct: for me, creating does not necessarily mean making something new, but can be limited to giving new value to something that already exists.

Interpretation and Translation

Another factor, which is also transversal, is that each piece is reflexive: it has its own thought structure or constitutes itself through the process of exhibition. This is very modernist, something I am very attached to. It's as if you wanted to reinject some reflexivity and consciousness into common actions. Might not this be one possible definition of artistic practice as you conceive of it—inventing consciousness (some would say, "inventing subjectivity"), playing and producing zones of consciousness?

Yes, that is particularly obvious in the first pieces and through to 1999. The work at this time was articulated around the question of creation and the fact that being an artist was essentially a matter of understanding and highlighting systems that we implement in the act of perceiving, and that all perception implies selection, and that this selection is the basis of all creation. I was trying to make the public aware that it was itself

ce soit de personnel. Je suppose qu'un plasticien aura une interprétation des choses qui sera liée aussi à sa connaissance et à son intérêt pour les arts plastiques, au fait qu'il est engagé dans des opérations plastiques, qu'il travaille dans le cadre de l'art en fonction des conventions artistiques auxquelles il adhère. Les systèmes de décodage que je mets en place sont souvent basés sur les mêmes principes : association d'idées, analogie, répétition, inversion, opposition, objectivation... Il y en a sûrement d'autres. Ces principes sont également souvent présents dans les œuvres des artistes qui m'intéressent.

Tu as souvent travaillé avec d'autres artistes (Jonathan Monk, Michel Gondry, Angus Fairhurst), comme si l'art était pour toi une façon d'inventer une société, peut-être même une famille. Est-ce que tu as besoin de cette résonance collective, ou bien ces collaborations, dont certaines d'ailleurs continuent d'exister, étaient-elles le pur et simple effet du hasard, quelque chose de strictement conjoncturel ?

La question de créer quelque chose de nouveau ne m'a jamais préoccupé parce que que l'on part toujours de ce qui existe déjà ; il me semble important que ce postulat soit visible dans le travail. Et, bien que je le fasse parfois, je trouve problématique de réaliser des œuvres qui font référence à l'histoire de l'art, car c'est souvent utiliser l'autorité de l'histoire pour donner de l'autorité au travail. La collaboration était donc le meilleur moyen de montrer que les artistes ne sont que le symptôme de quelque chose de général. Elle oblige à une certaine humilité. Et puis, surtout, être plasticien, c'est travailler seul le plus souvent,

et peut-être que mon désir de collaboration renvoie encore une fois au besoin d'une pratique de groupe, comme dans la musique. Il s'agit plus du désir de perdre le contrôle que de créer une famille. Une œuvre partagée a également quelque chose de plus ponctuel et de moins prétentieux ; elle accentue le fait qu'une œuvre est toujours liée à un moment et à une situation spécifiques. Ce qui me motive, ce n'est pas de comprendre quel est le sens de la vie, mais de montrer que la vie crée du sens, et il me semble que l'art est un des moyens d'y arriver. ■

Thierry Davila travaille au capcMusée de Bordeaux.

PIERRE BISMUTH

Né en / born 1963 à / in Paris

Vit et travaille à / lives in Bruxelles et Londres

Expositions récentes / Recent shows:

2001 Kunsthalle Basel, Bâle ; CAC, Vilnius ; Centre d'art contemporain, Brétigny ; Dvir Gallery, Tel Aviv ; Diana Stigter Gallery, Amsterdam

2002 Sprengel Museum, Hanovre

2003 Cosmic Galerie, Paris ; Lisson Gallery, Londres ; Art gallery of York University, Toronto ; Jan Mot, Bruxelles

2004 Galerie König, Vienne ; Galleria Sonia Rosso, Turin

2005 *Pierre Bismuth – Michel Gondry, the all seeing eye*, Cosmic Galerie, Paris ; *Pierre Bismuth, Pantone 192 i altri colori*, Galleria Sonia Rosso, Turin ; *Tout ce qui n'est pas interdit est obligatoire*, Kunstmuseum Thun ; *Points de vue*, projet public de la Ville de Nancy

2006 Villa Arson, Nice ; Galerie Erna Hécey, Bruxelles ; Jan Mot, Bruxelles ; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica ; MuHKA, Anvers (avec Koenraad Dedobbeleer et Pieter Vermeersch, 17 juin - 27 août)

2007 Mary Boone Gallery et Team Gallery (Soho), New York, 30 mars - 28 avril

in the process of producing something when it thought it was simply looking at a work of art. This was in fact a fairly classic question, but it enabled me to be very clear about the fact that the whole thing didn't hinge on the moment of giving form, but that the method used beforehand was decisive. Up to 1999, then, I was defining working methods and in around 2000 I started applying them to different objects or situations in a direct way. In other words, it was no longer a commentary on the process of creation. In both cases, the work is informed throughout by the question of interpretation and translation.

Exactly, what makes artistic interpretation different from other available forms of interpretation?

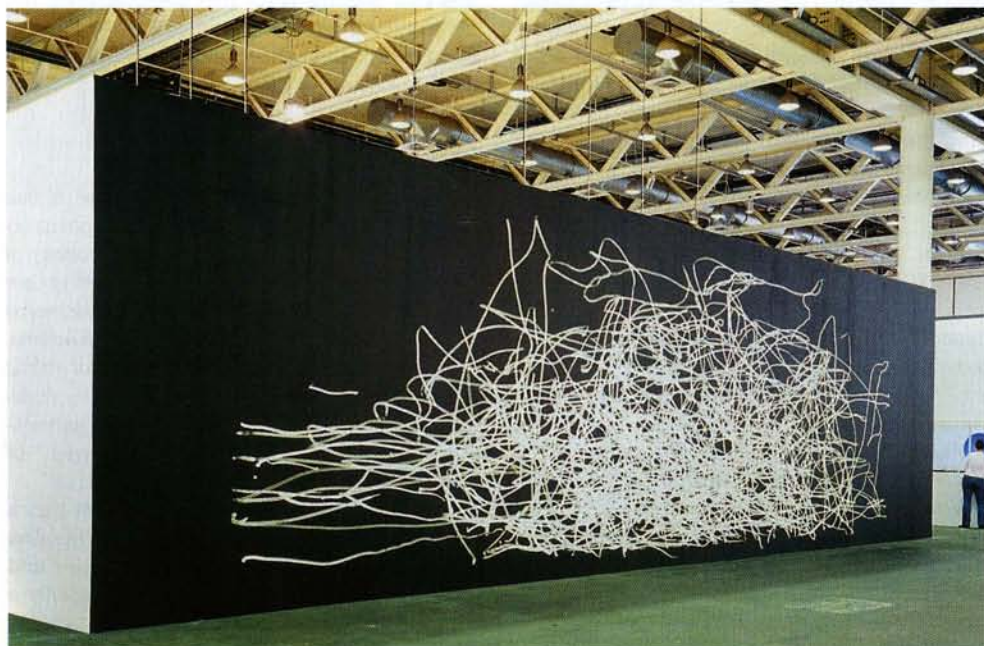
I meant interpretation in the broad sense: how we interpret what we perceive, how we appropriate things without being aware that we are adding anything personal. I suppose that an artist will have an interpretation of things that will also be linked to his knowledge of and interest in the visual arts, and to the fact that he is involved in visual operations, that he works in the art context, in accordance with rules to which he subscribes. The decoding systems that I set up are often based on the same principles: associations of ideas, analogy, repetition, inversion, opposition and objectification. I'm sure there are others, too. These principles are also often present in the work of the artists that interest me.

You have worked a lot with other artists (Jonathan Monk, Michel Gondry, Angus Fairhurst), as if for you art was a way of inventing a society, maybe even a family. Is that collective resonance something you need, or were the collaborations, some of which are ongoing, just a matter of chance, a response to events?

I have never been concerned about creating something new, because you always start with what already exists. I think it's important that this postulate should be visible in the work. And although I may sometimes do it myself, I think it's a bit dodgy to make works that refer to art history, because often it's just a way of using the authority of history to confer authority on the work. Collaboration was thus the best way of showing that artists are merely the symptom of something more general. You have to have a certain humility. Also, usually, being a visual artist means working on our own a lot, and maybe my appetite for collaboration has to do, once again, with my need for a group activity, like in music. It's more a desire not to be in control than to create a family. There is in effect something more one-off and less pretentious about a shared work, which points up the fact that a work is always linked to a specific moment and situation. What motivates me is not understanding the meaning of life, but showing that life creates meaning, and I think that art is one of the ways of doing that. ■

Translation, C. Penwarden

Thierry Davila works at the capcMusée de Bordeaux.



«En suivant la main droite de - Kim Novak in "Kiss me stupid"». 2005. Papier peint. 15 x 4 m. Vue de l'exposition à l'Exhibition view Art Unlimited, Bâle. 2005. (Court. Lisson Gallery, Londres). "Following the Right Hand of —Kim Novak in 'Kiss Me Stupid.'" Wallpaper