

Daniel Baumann

Un aspect récurrent de ton travail est l'exposition considérée comme forme de médiation, un système de connaissance avec ses éléments annexes : catalogue, cartons d'invitation, textes, etc. Comment en es-tu arrivé là ?

Heimo Zobernig

Ça a pris forme avec les années. Ce n'était pas ma principale préoccupation au départ. Rétrospectivement, il me semble que tout cela est lié à une sorte de critique du langage. Depuis les années 80, après des détours par la performance et le film, mon œuvre est surtout réalisée à l'atelier : la sculpture, l'image, l'architecture, la maquette architecturale. Comment les relier dans l'action ? Cela s'est mis en place par stades successifs. Je ne considérais plus seulement l'exposition comme la disposition de divers objets dans une salle ; je voulais également relier ces objets entre eux, faire en sorte que chaque exposition soit fondée sur une idée qui constitue elle-même une réaction aux circonstances, à l'ensemble des éléments en jeu. J'ai pris en compte l'espace, ainsi que mon scepticisme quant au fonctionnement de ce genre de plate-forme. Et puis, j'avais toujours envie d'exercer un contrôle sur des éléments comme l'affiche, l'invitation, le catalogue et les textes.

DB Quel type de contrôle ?

HZ Je voulais participer à la réalisation de ces différents médias, les utiliser de façon adéquate, et intégrer ces formes de communication à mon œuvre.

DB T'es-tu tourné vers l'exposition parce que tu estimais que c'était un sujet

brûlant, qu'il fallait éclaircir, rendre transparent ?

HZ Je considérais l'art médiocre, quelconque, comme une provocation. Mon environnement immédiat est devenu le motif de mon œuvre. La transparence en est de toute façon le thème central. Le débat autour de l'œuvre autonome n'est toujours pas résolu. On continue à se poser la question de savoir ce que devient un objet quand il est déplacé d'un endroit à un autre. Comment est-il perçu – en tant que fétiche, objet religieux ou rituel, comme quelque chose de beau, d'esthétique, comme de l'art ? On discutait beaucoup de ces phénomènes autour de moi, sans même parler de la question de la fin de l'art.

DB L'histoire de l'art occidentale a développé après-guerre un discours autour des notions de contexte et d'autonomie, discours dont l'aspect idéologique se révèle davantage aujourd'hui. Cette question des mécanismes d'évaluation est-elle un élément constitutif de ton travail ?

HZ Oui, ça m'a intéressé. Quelles propriétés un objet doit-il posséder pour être perçu d'une certaine manière, ou pour représenter quelque chose de spécifique ? Il faut un cadre, et il se trouve que ce cadre est institutionnel, qu'il est établi et géré par certaines personnes. Je me suis toujours efforcé de situer mon travail là où il peut encore, tout juste, être perçu comme de l'art. Et en faisant intervenir des éléments extra-artistiques. Mais je ne voulais pas aller jusqu'au point où plus rien ne peut être perçu comme de l'art, pas sortir complètement des institutions, mais intervenir à la frontière, là où l'art reste tout juste visible en tant que tel.

DB Lorsque quelqu'un achète une de tes œuvres, celle-ci se détache de son contexte, qui en constitue une partie plus ou moins grande. Ce qui reste, c'est une forme et ses qualités esthétiques.

HZ Le contexte précédent reste en quelque sorte collé à l'œuvre, et le nouveau contexte vient s'y ajouter. Dans la plupart des cas, des relations essentielles en apparence peuvent facilement se dissoudre, ou être transportées. Je tiens à montrer comment un objet se charge d'histoire, et retrouve son efficacité dans un autre contexte. Même un simple tableau de chevalet, apparemment autonome, se cherche un voisinage. S'il ne va pas avec le papier peint, il ne procure pas de plaisir.

DB Ton travail met en évidence le caractère « mise en scène » d'une exposition. Ta formation de scénographe à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, et ta première carrière de décorateur de théâtre, ont-elles joué un rôle dans ce sens ?

HZ Non. Mais cela m'a fait découvrir, entre autres, la théorie brechtienne de l'aliénation. C'était évidemment très excitant : révéler les moyens utilisés, et donc désillusionner, induire la réflexion « ce que vous voyez est une exposition ». Je m'intéresse aussi à savoir comment l'on obtient certains effets.

DB Pour cette raison, ton œuvre a souvent été assimilée à celles d'artistes tournés vers la critique des institutions, comme Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren, Louise Lawler, Andrea Fraser ou Stephen Prina.

HZ Ma démarche a été relativement indépendante. Je connaissais assez mal

# CE QUE VOUS VOYEZ EST UNE EXPOSITION

DANIEL BAUMANN, ENTRETIEN AVEC HEIMO ZOBERNIG

ces œuvres. Mes sources venaient plutôt de la littérature, du théâtre, du cinéma et de l'art minimal et conceptuel des années 60. Je n'ai pris conscience de ces références que face à l'évidente similitude des thèmes et des réalisations qui en découlaient. J'ai alors réfléchi à ces analogies, je me suis livré à la comparaison.

DB Dans les années 90, il était courant de porter un regard sur l'histoire des expositions. Cela allait de publications scientifiques à des livres illustrés, de versions naïves d'expositions antérieures à des débats de haute tenue intellectuelle. Il est maintenant possible de préciser le contexte dans lequel ton œuvre a émergé et a eu du succès.

HZ Il m'a toujours paru important d'insister sur la versatilité de l'artiste. Il y a eu, certes, cette assimilation à l'« institutionnal critic », mais je me suis toujours ménagé une porte de sortie, me sentant un peu à l'étroit dans cette démarche universitaire trop « correcte ». Ce qui m'importe, c'est de découvrir chaque fois ce qui a été négligé, oublié, – justement ce que l'orthodoxie n'autorise pas.

DB Tes interventions incitent à une réflexion sur le médium « exposition », ses possibilités et ses limites, sur les conditions sociales et économiques auxquelles il obéit, aux attentes qui le caractérisent. La majeure partie des articles publiés à ton sujet va dans ce sens. Pourtant, tes interventions et mises en scène dégagent une certaine mélancolie. En fait, tu désignes ce système de connaissance comme une entreprise mélancolique.

HZ La question insidieuse de l'interview... Bon. Après l'utopie, viendrait

la mélancolie. Mais c'est une mélancolie heureuse, car je procède toujours dans une optique très productive. D'après Freud, la mélancolie caractérise le moment où l'observateur pénètre dans l'ombre de l'objet. J'aime cette idée que l'objet (l'art) se dérobe continuellement à l'observateur, se cache à lui, et que l'ombre qu'il projette déteint sur celui qui y a pénétré, en engendrant peut-être un certain spleen. Est-ce une mélancolie heureuse? La semaine dernière, je suis tombé sur le concept de « passivité interactive », qui est de Slavoj Žižek, je crois. La réalité cachée derrière l'« œuvre d'art interactive ». Le destinataire fait savoir que quelque chose a été compris, et s'en déclare satisfait. La « passivité interactive » serait plus immanente que le désir d'intervention, ou d'interprétation active. Mieux vaut laisser interpréter.

DB Qu'entends-tu par cette « immanence »? L'être humain comme animal domestique obéissant à ses instincts?

HZ Oui.

DB L'exposition considérée comme une forme de domestication?

HZ Eventuellement.

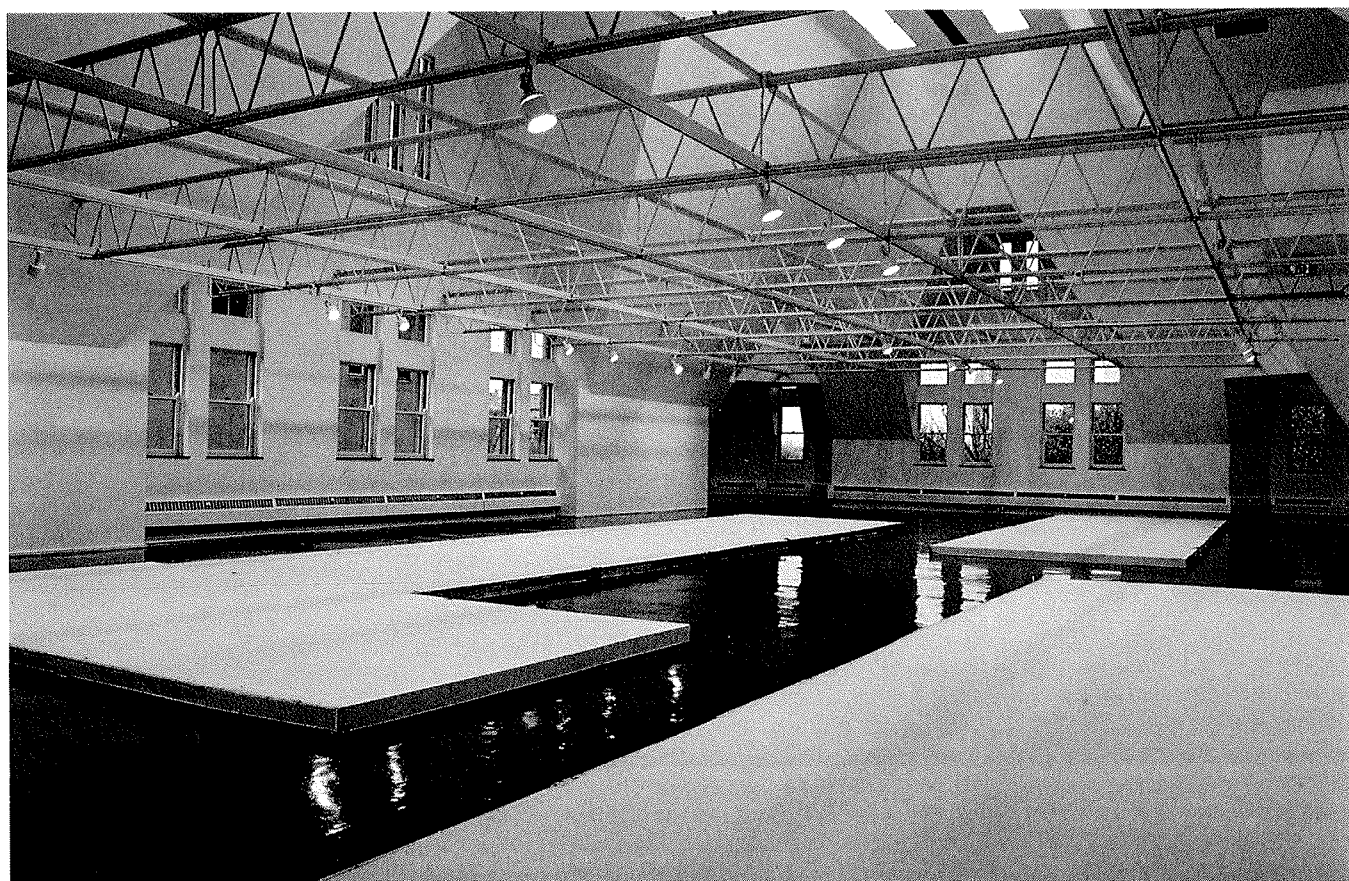
DB Une deuxième impression, peu considérée, c'est l'aspect érotique de tes travaux, le jeu sur l'exposition en tant qu'exhibition, la qualité tactile de tes objets.

HZ Peut-être cela est-il inscrit dans les proportions, analogues à celles du corps humain, de mes sculptures, où je suis d'ailleurs souvent rentré. La relation au corps compte parmi mes possibilités face à ce qui est objectif, rationalisé.

Couvrir/découvrir ou révéler/cacher, processus rendu visible dans la façon non-dissimulée de traiter les matériaux. Ce sont probablement ces facteurs qui créent une tension érotique, qui peut se référer à des moments personnels, à une forme d'authenticité. Le fait de participer, de s'impliquer. Je tiens beaucoup à rendre visible le caractère spécifique de la matérialité, à rendre perceptible le nécessaire travail d'ordre artisanal.

DB Tes œuvres vidéo en particulier tournent autour de cette idée de visibilité, de se mettre en scène, ce qui est également un des grands thèmes de la musique rock et pop.

HZ Ces vidéos pseudo-porno voulaient constituer une sorte de « sub-commentaire ». Longtemps, même si ce n'est plus le cas maintenant, la vidéo est restée un médium très marginal, parce qu'elle coûtait cher et exigeait un travail de postproduction complexe. Je me suis efforcé de produire mes vidéos d'une façon autant que possible indépendante, et peu coûteuse, et ça se voit dans le résultat. Je considérais la vidéo comme un bon médium pour parvenir à un certain vérisme, car ailleurs j'utilisais tous les matériaux de façon abstraite ou concrète. J'ai renoncé à l'idée de faire des films, me disant que je ne pouvais plus rien ajouter, que tout avait déjà été fait. Les cercles avant-gardistes rejetant le cinéma commercial étaient trop orthodoxes pour moi, et leur traitement du matériau était trop fétichiste. Il est pourtant possible d'obtenir du vérisme en vidéo d'une façon simple. Après tout, la photographie a rendu caducs certains genres picturaux.



videmment, le cinéma et la vidéo donnent une dimension supplémentaire: le temps; même une petite boucle suffit à cela.

DB Le vérisme?

HZ Une production artistique grossièrement fidèle à la réalité, la représentation de la nature, la perception de l'environnement alliée à une manipulation électronique. Un sous-texte révélant l'aspect textuel de ces installations. Sachant que la perception d'une exposition exige de surmonter de nombreux obstacles avant de parvenir à l'appareil à préjugés qu'est le cerveau.

Pour ce parcours, chacun a ses propres handicaps. Et la conscience s'efforce encore et toujours, plus ou moins compulsivement, d'ordonner et d'expliquer afin de comprendre.

DB Il y aurait trop de sous-texte pour permettre de porter vraiment un jugement.

HZ C'est une illusion que l'on a dès qu'on se propose de déblayer le terrain entre deux points; demeure toujours une part d'incertitude.

DB La rhétorique que tu as développée se caractérise par la réduction, par l'économie.

HZ Oui, obtenir un effet maximum avec un minimum de moyens.

DB À force, ton geste ne risque-t-il pas de devenir style et pathos?

HZ Le pathos m'est bien sûr intolérable, bien qu'il se faufile toujours par la petite porte de l'historisation, tandis que le style est une nécessité existentielle, la seule et unique nécessité qui subsiste encore. J'entends par là le fait d'être reconnaissable, de pouvoir être identifié: la répétition, la redondance, qui me permettent d'être compréhensible, de posséder un langage. Peut-être les auteurs peuvent-ils, ou doivent-ils, exercer une contrainte sur les spectateurs pour transmettre leur point de vue. Il faut bien établir son propre idiome.

DB Il se pourrait que ton utilisation systématique de la police de caractères Helvetica devienne elle-même un cadre rigide?

HZ Si mon comportement à l'égard des polices de caractères était aussi rigoureux que celui d'un typographe, j'entrerais dans un discours typographique, ce que je veux précisément éviter. C'est justement à travers les entraves aux règles que je peux

rendre visible, – et cela avec un caractère établi, courant, et riche en possibilités.

DB Quand la rhétorique devient style, elle risque de s'enrayer.

HZ Hum... J'ai toujours envie d'intégrer des erreurs. Des erreurs intentionnelles, et d'autres qui arrivent par hasard. Je m'en rends compte dès que je parle un moment avec un typographe ou un publicitaire, des gens qui croient dans les règles et qui s'y tiennent.

DB Il arrive pourtant que je voie en premier lieu un « Zobernig », en me laissant piéger par ces mêmes mécanismes d'évaluation que tu voulais examiner.

HZ Eh oui, ça arrive: Helvetica, aaah... un Zobernig! ou de l'aggloméré, Zobernig!, c'est pas un problème. Comme j'ai dit, l'existentiel, ou peut-être le décoratif, ne me font pas peur. Et si ça ne produit pas toujours de la connaissance, ce n'est pas le fait d'une négligence morale. Mais cela témoigne éventuellement d'une certaine compétence dans le maniement de la couleur et de la forme.

Traduit de l'allemand par Frank Straschitz

