



Le présentoir de Haim Steinbach, et un texte de Freud écrit et rayé en néons blancs par Joseph Kosuth.

L'esprit de la

Matter, Grey, de Joseph Kosuth.
Galerie Almine Rech, 127, rue du
Chevaleret, Paris XIII^e.
Tél.: 01 45 83 71 90. Jusqu'au 22 avril.
www.galeriealminerech.com.

Un mural frais de Mar-
gritte, présent par
contumace (un certi-
ficat fait preuve de
la légitimité de
l'œuvre,

quoique l'artiste
soit mort); un pré-
sentoir de l'Amé-
ricain Haim Stein-
bach, avec des objets
énigmatiques dessus; des sé-
quences de chiffres de l'Alle-
mande Hanne Darboven; une
appropriation écervelée du
Grand Verre de Duchamp...
Quelques œuvres réunies par
l'artiste Joseph Kosuth (lui-
même «auteur» d'un texte de
Freud écrit et rayé en néons
blancs) sous le titre de *Mattè-
re, Grise*, comme l'énonce in si-
tu une œuvre vivante de l'artis-
te Tino Sehgal. Une expo de
groupe et personnelle de l'ar-
tiste new-yorkais (né en 1945)
qui, il aime le rappeler, fut à
l'origine de l'art conceptuel.
Rencontre.

**Artiste conceptuel, vous
êtes devenu commissaire
d'exposition: ainsi, là, à
Paris.**
Je considère ces expositions
comme des œuvres. Je les ap-

pelle «curated installations»
(installations mises en scène).
Il s'agit d'appropriation: on
peut utiliser une image ou
œuvre comme une citation
écrite; je le fais depuis trente
ans. Un commissaire institu-
tionnel opère sous la garantie
d'une objectivité scientifique.

«J'étais engagé contre la guerre
du Vietnam tout en m'attachant à
repenser les fondements de l'art.»

L'historien a besoin de dates,
de faits, d'exactitude; l'artiste
se préoccupe du processus.
J'aime mieux l'idée de l'artiste
en commissaire prenant une
responsabilité en rassemblant
des œuvres, que le boulevard
ouvert par l'histoire de l'art et



son positivisme scientifique.
Pourquoi devenir artiste?
Ma problématique d'artiste
est venue de l'hypothèse qu'il
ne s'agissait plus de savoir
comment se fait le travail mais
pourquoi. A la fin de l'adoles-

A Paris, une exposition
collective réalisée par
l'Américain Joseph Kosuth,
l'un des pionniers
de l'art conceptuel.

cence, j'ai jamais d'abord l'art,
puis la philosophie: il me
semble que j'ai su forcer le rap-
port entre l'un et l'autre. Le
modernisme tardif ne m'inté-
ressait pas. Tout ce qui tour-
nait autour de l'expressionnis-

me, ses liens avec le marché de
l'art, me fournissait matière à
me battre politiquement.
J'étais engagé contre la guerre
du Vietnam tout en m'atta-
chant à repenser les fonda-
ments de l'art, si l'on se passait

des formes autoritaires de la
peinture et de la sculpture.
C'était l'époque où des artistes
formalistes hissaient le dra-
peau américain aux fenêtres
de leur atelier, ce qui montrait
le lien entre des formes d'art et
une pensée réactionnaire. Ma
plus grande source d'inspira-
tion a été le féminisme.

Ah. Pourquoi?

Parce que les idées expres-
sionnistes de l'artiste comme
shaman, et de l'œuvre comme
unique se sont effondrées
quand les femmes ont com-
mencé d'être considérées
comme artistes, et qu'a émergé
l'art conceptuel. Les idées
étaient importantes, pas la
personnalité de l'artiste.

Vos premiers travaux?

Ce n'étaient que des formes de
présentation. Ce que je mon-
trais vers 1966-68, c'étaient
des définitions du dictionnai-
re intitulées *Premières Investi-
gations*, noires, sévères, où je
ne donnais rien en terme de
plaisir. Puis j'ai fait les
Deuxièmes Investigations: des
citations de journaux, des tra-
vaux anonymes. À l'époque, je
cachais *One and Three Chairs*
(travail composé d'une chaise,
de sa photographie, de la cita-
tion de sa définition dans le
dictionnaire, ndr) parce qu'il
avait encore la présen- ●●●

matière

●●● ce d'un objet et d'une photographie, même si je n'avais fabriqué ni l'un ni l'autre. Je n'avais pas signé, il y avait juste un certificat, pour un acheteur éventuel. Je me suis battu pour donner de la visibilité à l'art conceptuel, notion dont je me sens excessivement dépositaire.

Vous citez tels quels des textes philosophiques dans votre travail...

Très tôt, j'ai utilisé le terme *postmoderne*. Lors de ma seconde exposition chez Leo Castelli, en 1971, j'avais mis au mur ma *Huitième Investigation*. Les murs portaient le souvenir de l'art pop, qui avait triomphé là. Castelli montrait tous ceux qui m'intéressaient: Jasper Johns, Dan Flavin... et la galerie, en tant qu'espace mais aussi institution, était

«Pourquoi Freud? Pendant toute ma carrière, j'avais volé des textes ou des images, des fragments de culture, que j'avais trouvés et dont j'avais recyclé ou reconstruit le sens.»

Joseph Kosuth

chargée de leur mémoire, de sorte que ma réaction a consisté à mettre un panneau au mur pour me dissocier d'un tas de choses. J'ai usé du terme *postmoderne* pour dire que Vélasquez et Picasso étaient égaux, qu'ils appartenaient à un autre temps, et que j'étais engagé dans un autre programme.

Pourquoi Freud?

Pendant toutes les années 1980, j'ai lu Freud. Qu'est-ce que j'ai fait pendant la période du retour à la peinture, de la Transavangarde italienne? J'ai lu et j'ai écrit. Pendant dix ans. Pour le cinquantième anniversaire de la mort de Freud, le musée de Vienne m'a demandé une exposition. Pourquoi Freud? Pendant toute ma carrière, j'avais volé des textes ou des images, des fragments de culture, que j'avais trouvés et dont j'avais recyclé ou reconstruit le sens, et il m'a semblé que certains discours étaient plus excitants, plus engageants pour moi qu'une couleur ou une matière, qu'ils pro-

duisaient une sorte de richesse dans l'œuvre. Depuis le temps que j'utilisais la présence de ces fragments d'ouvrages entre guillemets, il m'a semblé plus consistant d'aller vers le texte entier ou un corpus théorique.

Américain, vous avez représenté la Hongrie à la Biennale de Venise il y a dix ans.

C'était le moment où tout changeait à l'Est, et l'on suggérait aux commissaires d'inviter des non-nationaux à faire des expositions dans les pavillons nationaux. Le commissaire hongrois m'a fait cette proposition. J'ai voulu savoir s'il s'agissait de mon travail ou de ma famille, les Kossuth, bien connue en Hongrie. Il m'a dit: «*Les deux.*»

Le gris de Matter? Grey...

C'est la matière grise. La façon si singulière dont Magritte approche les idées en tant que peintre, par exemple: riche de contra-

diction et claire à l'œil. En tant que jeune artiste, lorsque je regardais l'art important pour moi, c'était toujours de l'art achromatique. Les premiers néons de Flavin, les premiers travaux de Judd, de Lichtenstein, de Warhol, sont en noir et blanc. Les idées, ça se présente sans couleur. Plus tard, quand ils veulent être aimés, populaires, les artistes utilisent de plus en plus la couleur. Dans mon travail, je n'utilise jamais la couleur pour des raisons décoratives.

Votre responsabilité d'artiste?

Nos sociétés sont sous contrôle de groupes à court terme – les politiciens qui veulent garder le pouvoir, les hommes d'affaires qui courent après le profit. Le fil qui manque dans le tissu social, ce sont ceux qui envisagent le long terme. C'est en cela qu'on peut comprendre tout l'argent dépensé pour la culture, la construction des musées et les arts. ◆

Recueilli par ELISABETH LEBOVICI