

kamel
mennour 

kamel mennour
Paris 6
47 rue Saint-André des arts
6 rue du Pont de Lodi
Paris 8
28, avenue Matignon
London W1K 4HR
51 Brook Street
+331 56 24 03 63
www.kamelmennour.com

DANIEL BUREN
PRESSE / PRESS
(selection)

SUD OUEST Jeudi 12 janvier 2017

Plein cadre

Entretien



Une parure pour la Fondation Louis-Vuitton, à Paris



Au Palais-Royal, à Paris



Au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, en 1991

Buren, le lion de la création

Le plasticien français – l'un des plus connus dans le monde – développe depuis cinquante ans une œuvre radicale à base de bandes colorées. Daniel Buren est aujourd'hui à Bordeaux pour un dialogue avec l'artiste Pascal Convert

RECUEILLI PAR JULIEN ROUSSET
j.rousset@sudouest.fr

A partir d'un vocabulaire simple – quelques couleurs et un motif, la rayure –, Daniel Buren, 78 ans, atteint des sommets de virtuosité, comme le montre son intervention à la Fondation Louis-Vuitton, visible à Paris jusqu'en avril. Ses travaux produisent un effet et stimulent la pensée. Ses « colonnes » dans la cour d'honneur du Palais-Royal ont déclenché en 1985 une polémique vigoureuse. Invité en 1991 à investir la nef du CAPC, le musée d'art contemporain de Bordeaux, il avait choisi d'y installer un immense miroir, estimant qu'aucune œuvre ne pourrait égaler en beauté le lieu et son architecture.

« **Sud Ouest** » Vos œuvres sont spécialement conçues pour des lieux, souvent dans l'espace public. Peut-on vous présenter comme un pionnier de l'art in situ ?

Daniel Buren J'ai été le premier à reprendre cette expression, latine, dans mon travail. Elle n'avait jamais été utilisée dans le domaine artistique. C'est presque devenu une catégorie de l'histoire de l'art, c'est assez drôle et tout à fait indépendant de ma volonté.

L'« art contemporain » survivra-t-il à votre génération ?

C'est un terme un peu étrange, qui est apparu pour désigner la création artistique dans les années 1970. À l'époque, on parlait d'« avant-garde ». Auparavant, de 1900 à 1950, d'« art moderne ». Un autre terme sera sans doute bientôt inventé. Aujourd'hui, ce mot s'est dilué, il s'est élargi à tout ce qui se crée, sans hiérarchie, sans recul théorique ou critique. Il y a presque une religiosité du mot « contemporain » : tout paraît acceptable au motif que c'est « contemporain », ce qui sous-entend « à la mode ». C'est fascinant : auparavant, le système dominant, souvent, s'oppo-



Daniel Buren : « L'action du ministère de la Culture est quasi évanescente. » PHOTOS ARCHIVES AFP

de manière plus subtile, il trouve tout ce qui se crée « extraordinaire », ce qui est une façon d'en amoindrir la portée. L'art contemporain est devenu, en partie, un phénomène mondain. C'est, en France, la porte d'entrée pour accéder à l'establishment.

Revendiquez-vous, dans vos travaux, une forme de beauté ?

Jene revendique pas. La nouveauté de l'art du XX^e siècle fut de proposer des travaux en rupture avec les canons de

la beauté. Pourtant, le XX^e est, pour moi, le siècle qui a donné les plus belles choses en peinture. Mais il s'agit d'une beauté hors des normes de l'époque.

Comment est apparu ce motif de la bande verticale ?

C'est le fruit d'un processus. Je peignais sur des grands formats, j'essayais de faire des choses rigides, avec des bandes verticales, dans un refus des notions traditionnellement associées à la démarche de l'artiste,

comme la « sensibilité », le « talent ». Je tâtonnais... Un jour, en 1965, en me promenant à Paris, au marché Saint-Pierre, je vois ces tissus pour faire des matelas, composés de bandes égales. J'ai eu un déclic : c'était le motif que je recherchais. Ces bandes de 8,7 cm sont devenues mon outil visuel.

En 1985, votre installation « Les Deux Plateaux » au Palais-Royal, à Paris, provoque une polémique qui a fait date...

Oui, 1985, c'est le tout début des commandes publiques en art contemporain. Jusqu'à alors, une grande majorité de Français ne connaissait pas l'art contemporain ou s'en contrefichait. Ce débat l'a soudain mis sur la place publique. Aujourd'hui, il n'y a plus une collectivité – de gauche ou de droite – qui ne sollicite, quand elle aménage l'espace public, des plasticiens pour une œuvre.

« Les Deux Plateaux » occupent la cour du ministère de la Culture.

Vieux débat... La France, depuis mille ans, est un pays où des autorités permettent puissamment aux artistes de travailler. L'État, mais pas seulement : il y eut aussi l'Église, la royauté... C'est pour ça qu'il y a peu de collectionneurs en France par rapport à d'autres pays européens : l'État a longtemps pris beaucoup de place. Parce que nous travaillons comme ça, il me semble nécessaire qu'un ministère demeure, même si son action est aujourd'hui à la limite de l'évanescence.

Qu'a représenté en 1991 le CAPC, à Bordeaux, dans votre parcours ?

C'est l'un de mes meilleurs souvenirs d'exposition, en raison de l'ambiance dans laquelle nous avons créé cette œuvre avec Jean-Louis Froment, le créateur du CAPC, qui était complètement dévoué aux artistes. Il avait un punch, une énergie qui nous portait ! Avant l'ouverture du Centre Pompidou, en 1977, il y avait peu de lieux en France où faire vivre l'art contemporain, le CAPC était l'un d'eux. On m'en parlait dans le monde entier.

Vous venez d'habiller de vitres colorées la Fondation Louis-Vuitton, de Bernard Arnault. Un lieu symbole, pour ses destructeurs, de la toute-puissance des collectionneurs...

Que vaut-il mieux : un travail financé de manière tout à fait transparente par la fondation d'un grand groupe ou une exposition dans un grand musée financée de manière moins visible, moins assumée, par les mêmes groupes à travers le mécénat ? Le problème, ce ne sont pas les collectionneurs, mais le fait que les grandes institutions culturelles en France n'ont plus les moyens adéquats. Entre la Fondation Louis-Vuitton et le projet de musée de François Pinault à la Bourse de commerce, à Paris, il va y avoir une émulation forte. Je ne sais pas comment les musées publics

CET APRÈS-MIDI



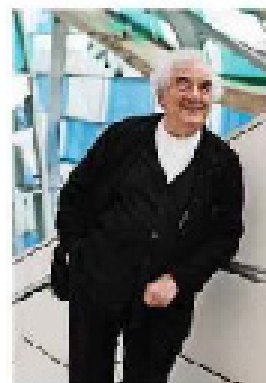
Aujourd'hui, de 17h à 19h, à Sciences Po Bordeaux, les étudiants sont invités à un échange entre deux personnalités de l'art contemporain. Daniel Buren dialoguera avec Pascal Convert, né en 1957, sculpteur, plasticien, historien, auteur de films documentaires, qui travaille sur notre relation à la mémoire. Les deux artistes, amis, parleront de transmis-

La Semaine Styles de vie



ÉVÉNEMENT Quand BUREN rhabille Paris

Son nom est intimement lié aux œuvres magistrales du Palais Royal qui font définitivement écho, après le parc du château de Versailles (2004), le musée Picasso (2009), la Monnaie de Paris (2010) et l'Observatoire (2012). Partant de 71 ans interrogé à nouveau le rapport entre lumière, le lieu et le spectateur à travers deux installations singulières qui reprennent son outil visuel (câble de bandes larges de 8,7 cm) – selon son expression courante. La première, *L'Observatoire de la lumière* à la Fondation Louis Vuitton, constituée de 12 voiles réalisées à partir de 3600 verres colorés de transparents colorés, dialogue avec le bâtiment. « Ce qui est magique avec cette œuvre, ce sont ses variations », explique le galeriste Daniel Menounou, qui expose le travail de Daniel Buren depuis plus de dix ans. Soit la météo et la luminosité du ciel, et se réagit différemment. « L'outil révoque la structure et la substance comme d'habitude l'installation », à l'effet le Palais, où il n'est pas à jour mais sur la transparence et la couleur. Avec cette *Pause colorée*, qui prend l'aspect d'une pergola en verre spectaculaire et moderne – installée face au restaurant « Les Estuaires », Daniel Buren révoque le jardin différemment et invite le visiteur à de nouvelles perceptions, 5, 7%.



À l'été et à l'été en haut, DANIEL BUREN a conçu cette « pergola » en verre et en métal sur le toit du restaurant de la maison.

L'Observatoire, de la lumière, a été installé sur le toit du Palais coloré, jusqu'à la toiture à Paris à l'été. Paris (1977), avec une pergola en verre et en métal, sur le toit du restaurant de la maison.

BUREN - GUY AROCHÉ

Daniel Buren s'installe au Bristol



Daniel Buren, Une pause colorée, travail in situ, Jardin français de l'hôtel Le Bristol Paris, 2016 photo-souvenir - © DB-ADACT; Paris photo: Julie Joubert / archives kamel mennour Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

AFP Relax News

Jusqu'au 8 octobre prochain, le prestigieux hôtel parisien invite le très connu Daniel Buren à investir son jardin à travers une étonnante pergola.

Connu depuis les années 1960 pour ses bandes verticales blanches et colorées de 8,7 cm de large, qu'il pose aussi bien dans les lieux privés que publics, Daniel Buren s'offre cette année une pergola face à la colonnade du restaurant trois étoiles de l'hôtel Bristol, Epicure. Conçue spécialement pour le jardin, elle n'est pas le support de plantes grimpantes, mais de cinq couleurs placées par ordre alphabétique. En fonction de la lumière du soleil, les couleurs se projetant aux alentours.

Rendue possible grâce à la galerie [Kamel Mennour](#), cette installation est accompagnée par celle d'Nicholas Bernade. La sienne éclaire le grand écran miroir de l'hôtel avec une sélection des vidéos qu'il a conçues.

Voilà trois ans que le Bristol invite l'art contemporain dans son enceinte. Ainsi, entre septembre 2014 et mars 2015, la Galleria Continua et la Galerie Perrotin ont assuré chacune à leur tour le commissariat de l'écran miroir du Bar et exposé les artistes Daniel Buren, Ai Weiwei, Anish Kapoor, Pascale Marthine Tayou, Hans Op de Beeck, Jasper Just, Laurent Grasso, Gianni Motti, John Henderson ou JR à réagir à ce contexte singulier.

Quant à la [galerie Kamel Mennour](#), elle a été fondée en 1999 et représente des artistes à la renommée mondiale tels que Daniel Buren mais aussi Anish Kapoor ou encore Huang Yong Ping, actuellement exposé au Grand Palais dans le cadre de l'édition de 2016 de Monumenta.

Daniel Buren a énormément fait parler de lui en 1986 lors de l'inauguration des "Deux plateaux", connus sous le nom des "Colonnes de Buren" dans le cour d'honneur du Palais-Royal.

DANIEL BUREN

LES ARCHIVES DE L'ÉPHÉMÈRE

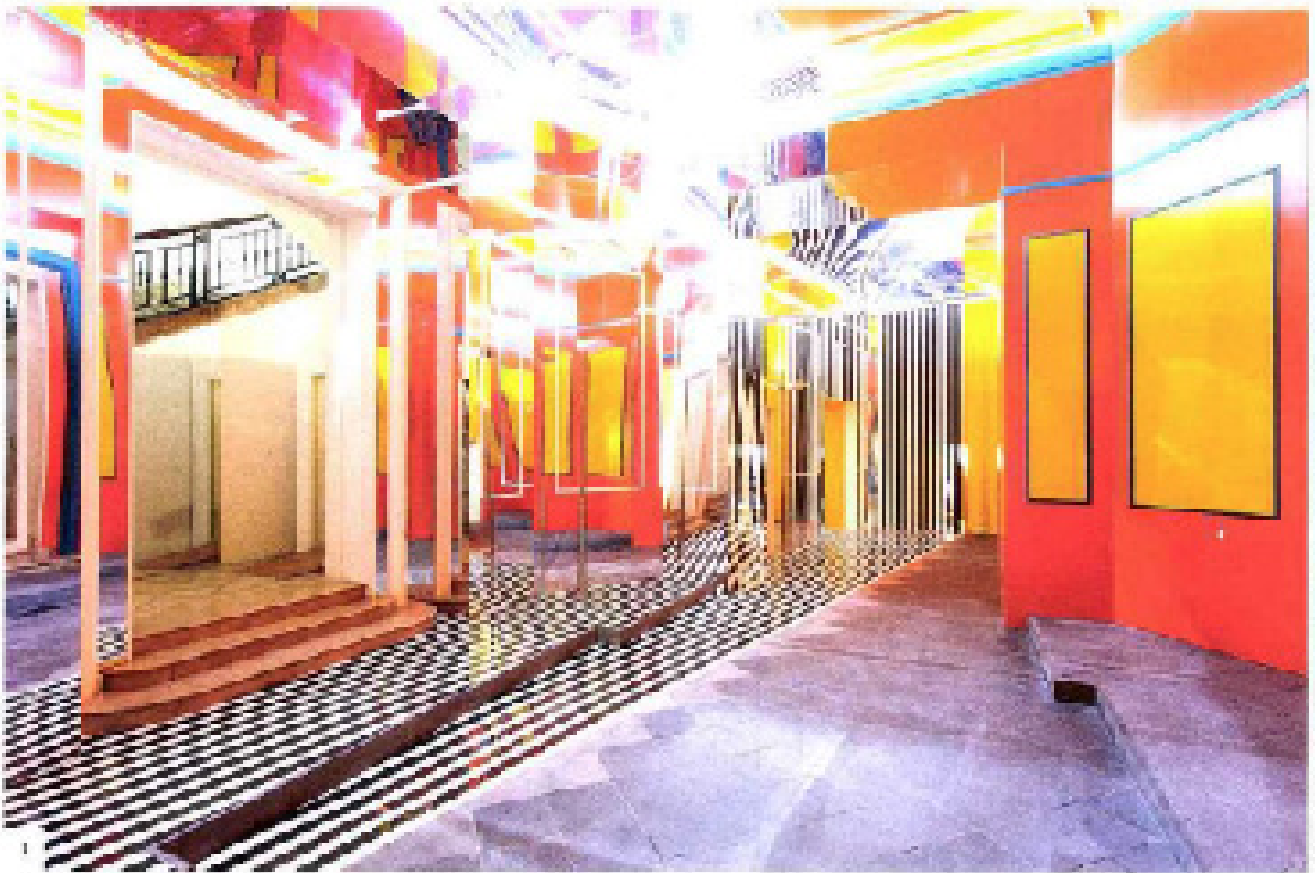
— TEXTE CHRISTIAN OPENDO — PORTRAIT ANICCO BOESTRAT —

Après la ville, Buren choisit l'archive comme théâtre de son travail. À l'ère du numérique, la rétrospective que lui consacre le Bozar de Bruxelles dévoile les mécanismes d'un traitement artistique des données sauvegardant l'éphémère urbain.

L'anecdote est connue. En 1965, alors que Daniel Buren se livre à une peinture narrative et restorée un art éphémère et impersonnel. Il découvre au Marché Saint Pierre une toile de store rayée, identique à celles utilisées pour les devantures de magasins de l'époque. Il adopte, alors, ce motif industriel, composé de bandes blanches et colorées verticales de 8,7 cm de largeur, qui s'adapte à la perfection à sa quête d'un économie de moyens et le conduit rapidement à un abandon de la peinture. En 1967, Buren repense pour la première fois de grandes feuilles de papier rayé, qui lui permettent d'étaler ce motif géométrique à grande échelle sur des surfaces bien plus vastes qu'un simple tableau. La peinture – ou peinture – mûrit à cet instant. Cette fréquentation nouvelle de l'espace public, où Buren réalise ses premiers « affichages sauvages », engendre une copie répétitive avec inspiration de l'in situ. L'artiste comprend que, dans toute intervention, « il y a toujours deux transformations à l'œuvre, l'ouï sur le lieu et le lieu sur l'ouï » et que dans une « transformation du lieu, le plus transformé se trouve être l'agent transformateur et non pas seulement le lieu même. À partir de ce moment, sa pratique se lie étroitement aux contextes géographiques et culturels dans lesquels il intervient et ses œuvres, comme la série des *Urbanes belges*, abandonnent peu à peu le caractère d'objet pour devenir une installation de l'espace. Les années 1980 confirment ce passage de l'in situ au site tout-cour : fibres, plaques de verre, diagraphes colorés se mirent réfléchissent tout à la fois les œuvres de Buren. D'abord, le opérateur se voit attribuer de participer avec son corps un espace urbain par l'art et non plus simplement de regarder une œuvre placée dans un contexte spécifique.

Une fois, la rétrospective que le Palais des beaux-arts de Bruxelles consacre ce printemps à Daniel Buren sous le commissariat de Jodi Benoitin, confronte l'artiste à un nouveau défi : la mise en mémoire d'une vaste production composée en grande partie (environ 80%) d'œuvres éphémères aujourd'hui disparues. Les *Deux plateaux*, son installation créée en 1985-1986 dans la cour d'honneur du Hôtel-Hôtel à Paris ignoré, en effet, parmi les expositions et constitue l'une des rares interventions de cet artiste perdées pour la postérité. La question d'un archivage de son œuvre n'est, toutefois, pas nouvelle pour Buren. En 2000, déjà, son exposition *Le Musée qui n'existe pas* au Centre Pompidou articule autour de trois différentes interventions, dans le lieu de l'exposition, dans le bâtiment et dans la ville environnante, censées composer un portrait fidèle de son art. Une fresque affronte cette même thématique sous un angle de vue totalement nouveau et se reconstruit autour d'un dialogue entre un nouvel approché du musée de Bruxelles, qui met à l'honneur des œuvres d'artistes ayant profondément marqué Buren, et un récit autobiographique, qui prend la forme d'un film où ses travaux apparaissent sur de multiples écrans, à travers une juxtaposition d'images et d'archives audio-visuelles. L'impulsion des archives – pour reprendre le titre d'un article du critique américain Hal Foster – n'est pas en soi exclusif à Daniel Buren. À l'ère du numérique, plusieurs artistes ont appréhendé les documents comme des médiums numériques des données artistiques, afin d'élaborer de nouvelles stratégies de médiation de l'histoire. Dans ce contexte, l'ingénieur de Buren réside dans l'accumulation de longue date à la nature éphémère de son art. ■





COURTESY OF THE ARTISTS AND THE ORGANIZATION. PHOTOGRAPHY BY JAMES WOODS FOR GRAFFITIART

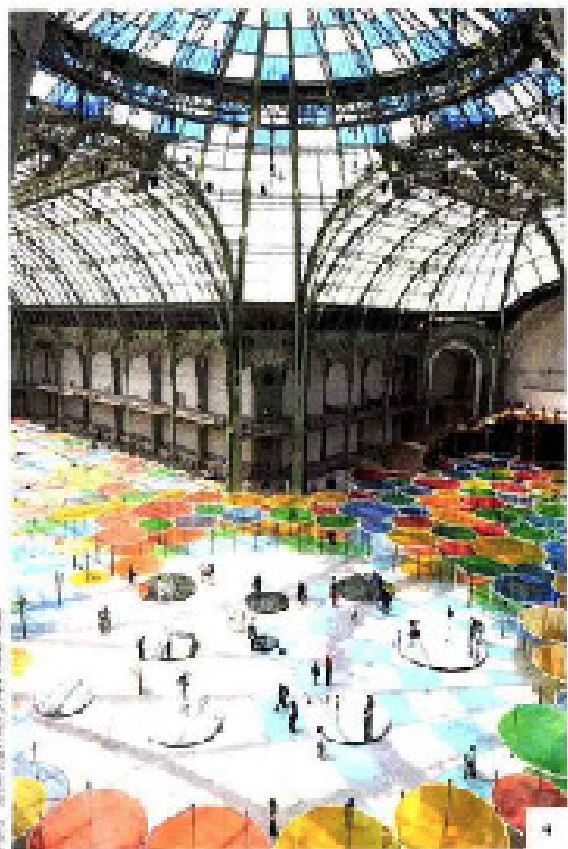
- 1. **Sur la Copie de l'Art d'Elisabeth**,
musée le site, la Musée d'Art
Modern (M) 2014
- 2. **ART-ARTISTE** dans leur rôle et leur
œuvre. L'art contemporain. Série d'œuvres
de Pablo de Pina et ses œuvres
l'art de la Cité de la Ville de Paris, New
York, 2014, juin 2014
- 3. **Contemporain et l'art**
Toute la série de la série
et l'art contemporain - 2014
- 4. **Yours. Monopole. Sans Pénalité**,
Belle (B), 2014

À VOIR

Daniel Buren - Dan's Project
exposition jusqu'au 22 mai 2016 C du
Musée de la Ville de Paris (M)
(M)



PHOTOGRAPHY BY JAMES WOODS FOR GRAFFITIART



OBSERVER /Culture


NEWS | POLITICS | ART & CULTURE | STYLE | REAL ESTATE | INNOVATION | OPINI

ARMORY WEEK 2015

Daniel Buren and Hank Willis Thomas Discuss the Art World and Social Media Addiction

By Alexandra Peers | 03/06/15 7:02pm



COMMENT 



At the Armory Show, artist Hank Willis Thomas—whose work, a hit at the show, often turns on issues of movement and perception in photography and advertising—sat down with french conceptualist Daniel Buren—known best perhaps for site-specific striped works—and moderator Spencer Bailey on Friday afternoon for a wide-ranging, packed discussion. It was the 16th edition of Design Dialogues, a panel put on by Surface Magazine, which Mr. Bailey is the editor of, and it took place in the VIP Lounge not far from the installation that Mr. Thomas made for the #Artsy Takeover booth.

Here, we offer a few snippets of the conversation.

On beauty:

Daniel Buren: "If some beauty can come... it helps the work to be a little stronger but that is not central to the work."

Hank Willis Thomas: "Beauty is the sharpest tool in the kit." (He was quoting another friend, an artist)

On Art that Lasts:

Hank Willis Thomas: "I hope that my work leaves an imprint, I try not to be attached to what kind of imprint... so much of what happens when you are making art has multiple agendas... and you hope it stays relevant for some time on."

Daniel Buren: "Color is the most important element."

On Social Media

Hank Willis Thomas: "I don't yet know how to deal with my social media addiction... I make so many more images now but they don't mean as much to me as things I worked harder on... I contend with that every five to 10 seconds."

On the changing art world:

Daniel Buren: "My art has not really changed... stripes."

Hank Willis Thomas: "Everything I went to school for in photography is now irrelevant—it's gone—and that is why Instagram means so much to me."

EXPOSITION

PAGE
09

LE QUOTIDIEN DE L'ART | MERCREDI 4 MARS 2015 NUMÉRO 784



DANIEL BUREN – Galerie Kamel Mennour, Paris /
Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg

Les nouvelles veines de Buren

Daniel Buren,
*Photo-souvenir : Comme
un jeu d'enfant*, travaux in
situ, MAMCS, juin 2014.
Détail. © Daniel Buren,
ADAGP 2014 / Musées
de Strasbourg, Mathieu
Bertola.

Daniel Buren présente actuellement de nouveaux projets, au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg et à la Galerie Kamel Mennour à Paris. Des travaux qui montrent un artiste toujours prêt à explorer de nouvelles veines. *Par Emmanuelle Lequeux*

— Nouvelle veine pour Buren ?

C'est au marbre que le vénérable artiste s'attaque aujourd'hui. On y retrouve des rayures, certes, toujours, mais dans leur version la plus aristocratique, dans des nuances infiniment riches, qui font plus encore papillonner le regard. La dernière FIAC avait déjà dévoilé ces étranges objets nouveaux, sur le stand de Kamel Mennour. C'est aujourd'hui dans la galerie de ce dernier que Buren prolonge son dialogue avec l'antique matériau à l'aura funéraire. De larges plaques accueillent le visiteur, alternant sur fond blanc



les teintes de marron glacé, de gris-jaune chancelant ou d'olive à mille reflets. Une galerie romaine, mais réduite aux fameux 8,7 cm de ces bandes dont Buren a fait son « outil visuel » dès la fin des années 1960. Au sous-sol, c'est le même principe, mais plus vibrant : des petits carrés, rayés eux aussi, envahissent les cimaises, du sol au plafond. Marbre toujours, mais cette fois mis en lumière par un de ces jeux de filtres roses sur la verrière qu'affectionne de plus en plus l'artiste.

Nouvelle veine, donc ? On le perçoit aussi à visiter la très belle exposition que ce maestro de l'in situ a offerte au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. L'immense verrière, de 1 500 m², en a elle aussi fait les frais, pour le bonheur de tous : si l'exposition ferme en effet à la fin de cette semaine, la vaste installation que Buren a proposée sur sa façade transparente sera pérennisée jusqu'à l'été, pour répondre à l'enthousiasme général. Il est vrai qu'elle réenchante joliment le paysage urbain. Pour le comprendre, il faut

C'EST
AU MARBRE QUE
LE VÉNÉRABLE
ARTISTE
S'ATTAQUE
AUJOURD'HUI

Daniel Buren, *Photo-souvenir : La Verrière*, travail in situ, 2015, placement en quinconce. Filtre transparent auto-adhésif rose, dimensions variables ; La Galerie doublée, travail in situ, 2015, dibond miroir, dimensions variables. Vue de l'exposition « Au fur et à mesure », travaux in situ et situés », Kamel Mennour (6 rue du Pont de Lodi), Paris, 2015. © ADAGP Daniel Buren. Photo : Fabrice Seixas. Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.

L...

EXPOSITION

PAGE
 10

LE QUOTIDIEN DE L'ART | MERCREDI 4 MARS 2015 NUMÉRO 784

LES NOUVELLES
 VEINES
 DE BUREN

SUITE DE LA PAGE 09 sortir du musée et grimper jusque sur l'une des tours du pont couvert qui, traversant l'Ill, offre une vue superbe sur le musée. Apparaît alors la lumineuse façade, sur laquelle l'artiste a collé des dizaines de carrés de couleur, en alternance là aussi avec les surfaces translucides du verre. Vert prairie, fuchsia pimpant, jaune pétant, ils offrent à la ville un immense tableau à son échelle, qui vient jouer avec les rythmes de la brique rouge dont elle est composée. Buren en avait rêvé pour son « Monumenta » au Grand Palais, mais c'est finalement Strasbourg qui a donné vie à ce fantasme de lumière.

À l'intérieur du musée, pour peu que le soleil donne, c'est un chatoiement de tous les instants. Mais la nouvelle veine de Buren, c'est dans l'exposition même qu'elle s'appréhende au mieux. Loin de la solennité du marbre, elle incite plutôt à s'y faire enfant terrible, enfant dansant : Buren a composé là un véritable terrain de jeu, une piste où faire valser le regard. À partir de toutes les bases d'une pédagogie initiatrice à la géométrie, cubes, ronds ou triangles, il a mis en scène un paysage dual, qui se joue en deux temps. Le premier espace est riche de couleurs, et de quelques rayures. Dans le second, on retrouve exactement les mêmes jouets de géants, mais dans un blanc cette fois absolu. Un mécano un brin mortuaire, qui tient alors presque du cimetière irradié. La frontière entre ces deux mondes est des plus lisibles : une ligne très stricte fait passer de l'arc-en-ciel à la neige, très soudainement. Mais des percées et des jeux de perspectives dans les formes donnent l'illusion d'un même espace. Et donnent envie d'y passer des après-midi de faune, à pas chassés, pas de deux entre joie et trépas.

DANIEL BUREN, AU FUR ET À MESURE, TRAVAUX IN SITU ET SITUÉS, jusqu'au 21 mars, 6 rue du Pont de Lodi, 75006 Paris, tél. 01 56 24 03 63, www.kamelmennour.com.

Cat., éd. Kamel Mennour, 136 p., 20 euros.

DANIEL BUREN. COMME UN JEU D'ENFANT, TRAVAUX IN SITU, jusqu'au 8 mars, Musée d'art moderne et contemporain, 1 place Hans Jean Arp, 67000 Strasbourg, tél. 03 88 23 31 31, www.musees.strasbourg.eu.

Cat., éd. Musées de la Ville de Strasbourg, 192 p., 250 ill., 39 euros.

**BUREN
 EN AVAIT RÊVÉ
 POUR SON
 « MONUMENTA »
 AU GRAND
 PALAIS,
 MAIS C'EST
 FINALEMENT
 STRASBOURG
 QUI A DONNÉ VIE
 À CE FANTASME
 DE LUMIÈRE**



Daniel Buren, *Photo-souvenir : Comme un jeu d'enfant*, travaux in situ, MAMCS, juin 2014. Détail. © Daniel Buren, ADAGP 2014 / Phoebe Meyer.



FASHION

MUSIC

ART

CULTURE

Interview

FILM

NIGHTLIFE

GALLERIES

VIDEO



ART

STRIPES ACROSS THE DECADES

By EMILY MCDERMOTT
Photography VICENTE MUÑOZ

f LIKE 1 t TWEET 7 COMMENTS



FOLLOW US!



LAUNCH GALLERY »

SHARE + ADD TO MY LIBRARY PRINT

DANIEL BUREN IN NEW YORK, MARCH 2015.
PORTRAITS BY [VICENTE MUNOZ](#).

French artist Daniel Buren's expansive career has led to permanent installations around the world, including at the Guggenheim Bilbao, Storm King Art Center in New York, and Toyota Municipal Museum of Art in Tokyo, and landed him in the permanent collections of the Tate Modern and Paris Museum of Modern Art, among others. He had his first solo show in Milan at Galerie Apollinaire at the age of 30, yet three years later in 1971, Americans found his *Peinture-Sculpture*, a six-foot wide banner that divided the lobby of the Guggenheim Museum in New York, too offensive for public display and Buren was removed from the group show. Three decades later, the same museum hosted a retrospective of Buren's work. Now, Buren's five-decade history is condensed into five paintings (one from each decade) on view at The 2015 Amory Show in New York.



Despite showing only a small portion of his oeuvre, each work at the fair involves a motif that has been with the Paris-based artist since the beginning: stripes. Be it a striped fabric on top of which he has painted abstract shapes, colorful stripes painted on canvas, or brown and black stripes made of resin and marble, the repetition of vertical lines is consistent in Buren's work. For every exhibition, Buren also creates entirely new bodies of *in situ* (site-specific) work. At the closing of a show, his works are either entirely destroyed or attached to a set of rules that determine future placement. While works on view at The Armory Show were once *in situ*, they now follow such rules.

While he was in town earlier this week, we went to Pier 94 and spoke with the artist, who is also a founding member of the experimental B.M.P.T. movement of the late '60s.

EMILY MCDERMOTT: I wanted to talk about the meaning of *in situ*, for you, especially in terms of your work being shown in such a small space.

DANIEL BUREN: I use two terms. At least 90 percent of my work is *in situ*. For me, it's not only to work with the architecture and space, it's also to work with the time, to work with the people who are involved with the place. It's also dealing with history. It takes all this into account.

Then I use another word, which is quite different: "situated work." Everything that you see here are situated works. Of course, it's everything we know about art—painting, sculpture, et cetera—but if I say "situated work," they can be placed in different environments, but they always follow a rule. This is usually not the case for work *in situ*, because even if they are transported, they remain there forever or they are destroyed.

MCDERMOTT: What is the rule for situated works?

BUREN: The rules depend on the piece. For example, you cannot put it on the wall as you want, like you would do with a painting. These rules make it a little different compared to usual work you install in your apartment or public space. If you have it in your apartment and it's not really what I would like, it's really not my business. But if it's back to a public place—a museum, gallery, whatever the thing—then it has to follow this way to be installed, which plays usually from the size from the floor, where you put it on a general wall, if it's in the middle or corner. All these things are precisely said with the work and have to be followed.

MCDERMOTT: Did you start doing that with BMPT?

BUREN: When we were together, it was always *in situ*, so the problem [of transporting works] did not exist. But soon after, I worked very specifically. The painting I was doing that was close to this period, they had a very straight use: you cannot install it as you want. For example, it's always on the floor or 10 centimeters from the floor. If you have it like that [*points to painting hung in the center of a wall*], it is wrong. If you see a work installed in this way, you can be sure they did not follow the rules. [*laughs*]

MCDERMOTT: So how do you chronicle all of the rules? Are they written alongside each piece?

BUREN: Each piece that is not anymore in my possession—usually it sold to a museum or private investor—has a rule for itself that indicates what to do.

MCDERMOTT: When you're looking at a work, how do you come up with the rule?

BUREN: For example, this is resin and marble and they have to be on the floor and in the middle of the wall, whatever the size of the wall. If you have a big wall and such a piece, it should be in the middle on the floor, and then you can install other works on the wall. Of course, my idea from the beginning is that by following these rules, the work will have a very different impact [in different spaces]. Imagine any work of art in your collection and if you put it next to mine, you will have, automatically, a different work. The other work, a Jeff Koons or whoever's, will look different too. [laughs]

MCDERMOTT: That translates into your belief about the audience being part of the artwork.

BUREN: Absolutely. You can take it from the biggest frame and then to a fair. It's specific, a very special context, where you cannot even dare to have the feeling you are in a normal situation. It's not a museum and it's even less like a private situation. So this context will certainly bring a way to think about what you look at. I think it's true for absolutely everything. The only difference is these things are always part of my work. My work is never autonomous. [laughs]

MCDERMOTT: It's never finished when you're finished with it.

BUREN: That's perfect.

MCDERMOTT: Why do you want to create work that extends beyond yourself?

BUREN: I always thought it was a way to change the general rules about art, and also to give an impulse to something else. It's a transformation about attitude. Most of the time, when someone buys the object, it's 100 percent transferred to them. I don't think this is true. Something exists within the object that can never be appropriated. This little part, I try to make it visible.

MCDERMOTT: Some artists have an idea and then they want to put it in a certain space. Is it ever like that for you?

BUREN: No, never. If I do something for a public space, it's not something that I have in my head and go, "Oh that's a good location. I should put it here." That for me never exists. When I see the site, then I have an idea that is new and I would never do unless it's there. It's the space or the people there, which will give me the idea.

MCDERMOTT: I was going ask that—is the location, in terms of culture, an influence?

BUREN: Everything plays. I don't want to say I take everything when I do something, sometimes I am totally ignorant, but the more I know, the best idea I can get. Often, it's moving around the world; I am automatically influenced by this connection. You know, I don't have any studio.

MCDERMOTT: You don't have a studio?

BUREN: No.

MCDERMOTT: So when you're creating the situated works rather than *in situ*, where do you make them?

BUREN: The way I've always done it is in special exhibitions. So they all start, more or less, *in situ*. [laughs] I quit the studio when I was pretty young, in 1967.

MCDERMOTT: What made you want to quit having a studio?

Interview

BUREN: A very basic, stupid thing. Economically it was impossible for me to afford in Paris. I had just a little room to work. Then all of a sudden, instead of continuing to fight or find the money, I said, "What can happen if I decide to go to work without any studio? What I am going to do, and where, and how?" Just like that. I found that the street was free. I found it was easy to jump from what I was doing to print some stripes on paper and then glue it, which was something used in Paris for centuries, like people put posters up for political action, so I was having this cultural background. I started to work like that and I realized it was incredible. That was before graffiti. The attitude is pretty close, but that was before people really started to make graffiti. I was not thinking, "I will keep going like this," but still today, I don't have a studio. [laughs]

MCDERMOTT: You don't find artists who don't work in studios too often now.

BUREN: I don't think too many exist. When I work for something more traditional, like an exhibition, I do everything for the show. The show can be completely *in situ*, and then after you clean everything and it's finished, or I produce something a little more like a moveable object, then we can sell some and see it 40 years later. But they were all done for an exhibition. When it's completely *in situ* people can say, "I like that. Is it possible to do something like that in my place?" I say that because it is not untouchable. It's pretty rare, but if someone gets an idea like, "I know I can't take this wall, but is it possible to do something in that vein in my living place?" it's always possible.

MCDERMOTT: There's one piece from every decade on view here and I know some of the only other retrospectives you had recently were at the Guggenheim and also in Paris. What's this like for you?

BUREN: It's very strange to see, because they almost seem to be in the same family, but they are very far apart. I need to think more about that. It's curious to see it together. People will never see that, but it's so small compared to what I've done. It's very strange to see something where you concentrate 50 years and what's left is very small. *[laughs]*

MCDERMOTT: Stripes are obviously a recurring theme. What drew to you to them begin with and why have you stuck with them?

BUREN: At the beginning it was intuition. Before I did the pieces here, I was already working with stripes, but in a very different way in '60, '64. In '65, I found this material close to what I wanted. It was the idea to have something very banal, but very strong. When I saw this [type of linen] material, I thought using it would be much better [than a canvas]. I found it, I used it, and I painted on it.

Then I completely stopped doing that and worked in the street with paper. I kept stripes because it was a sign, very easy to see and to play [with]—totally different work, completely attached to the site, and opening a different way. I was certainly not thinking I would keep that for so long, but little by little, I was still working with it 50 years later. *[laughs]* I cannot say it is the same, but I use it and it's a reason I invented a term, which I call "visual tool." It's not only something you can recognize; it's also something I can use to change an environment. It's not strictly stripes anymore—I can use any material—but it's always there, the use of this visual tool is always somewhere.

MCDERMOTT: Writing is also a huge part of your practice. Do you still write a lot?

BUREN: Recently I did, maybe too much. *[laughs]* Many things existed at the very beginning of my practice, and I knew that what I did visually could not be completely understood. I knew that certain aspects of the work need a long time to develop. You get the visual idea in two seconds, but this idea can be developed like like a theory. You can see later on if the theory was correct, followed, or completely abandoned. That's why the writing can advance what is done. This is more or less how I started to write: to be sure that people will not totally misunderstand what my goal was.

MCDERMOTT: Then what is it like knowing that many people see your work without having read your writing?

BUREN: Some people have read the thing, but not too many. I think people can really catch, very closely, what it is. It's not really with the help of the writing. It's more because the visual work is more together and catachable by the viewer. *[laughs]*

MCDERMOTT: So do you think the writing might be more for critics or historians opposed to the general audience?

BUREN: It all depends on the type of writing, because I've done many things—an open letter, my wish about the development of something, how I feel with the institution, the museum, et cetera. These are texts, of course, but they are not directly related with the work. If I do a criticism, like I did in the '60s, '70s, about the institution, I try to be parallel and not contradict it with my work. That criticism, it's something anyone can read and get the feeling to say, "I agree," or "I totally disagree." With the work itself, it's a different method.

MCDERMOTT: But your views have changed since those criticisms.

BUREN: Yes my views have changed as much as the world, and more precisely, the world of art. You have to remember that all my criticisms of the institution were done directly from the world I was in and my analysis of it. Many things that I said about the omnipotence of the museums, for example, are today almost obsolete. In fact, the museum and the institution drastically lost their power by the pure fact that they disseminated by thousands around the world. During the last 35 years, the artists multiplied, the public grew enormously, the economy exploded, and so-called contemporary art became fashionable. All these parameters changed the art world from its previous aspects and fundamentals—the explosion of museums and institutions, explosion of Biennales and Triennials, explosion of money, explosion of interest, explosion of artists, explosion of countries interested in contemporary exhibitions, explosion of the public. Not to see that is to be more than blind. So many things I was thinking are obsolete today. The museums used to exhibit artists of around 60 years old, masters of their time. Some real masters were having no luck to be invited even once, so they never got recognized during their lifetime.

MCDERMOTT: And now you have "mid-career retrospectives."

BUREN: Right! [*laughs*] Today it's not strange to see an artist 30 years old having her first retrospective! Different time, different speed. After having been the key point of recognition for an artist, the museum today is just another place to experiment and work, like we can do in any art fair. The king or queen of the moment is completely ignored and replaced by the new one a few years later. Contemporary novelty in art disappears faster than the seasonable changes of the fashion designs. Contrary to Warhol's 15 minutes of fame, I think that today in front of insatiable curiosity of the crowd, we would be better off to remain secret as long as possible, work in the denser part of shadows.

MCDERMOTT: In spite of all these changes, how would you define your overall approach or philosophy toward art?

BUREN: To remain as open as possible in front of the world, to always be curious, not to be afraid to experiment, and have a sense of self-criticism and a general criticism toward the surrounding. Also, trying to make a difference between serious research and pure gag! *[laughs]* And making as few compromises as possible toward doing things that might not be accepted by the majority of society, even if this dominant society is the one which is ruling the art world. To keep this fundamental idea, even if it's a bit trivial: to have the desire to transform the world. At least such an attitude might protect you against today's dominant cynicism.

THE 2015 [ARMORY SHOW](#) IS OPEN NOW THROUGH MARCH 8 AT PIER 94 IN NEW YORK. BUREN ALSO HAS AN EXHIBIT ON VIEW AT [KAMEL MENNOUR](#) IN PARIS THROUGH MARCH 21.



BAR VALÉRIE
DUPONCHELLE
@VDuponchelle



DANIEL BUREN IN SITU

SPLÉNIDE DÉMONSTRATION DE L'ARTISTE FRANÇAIS QUI JOUE DU MARBRE ET DE SES COULEURS POUR MÉTAMORPHOSER LA GALLÉRIE KAMEL MENNOUR. À VOIR, DE PRÉFÉRENCE SEUL POUR JOUIR DE L'ILLUSION.

Il y a quelque chose du temple antique dans la dernière intervention de Daniel Buren à Paris. En partant toujours de sa propre géométrie, sa fameuse alternance rigide de bandes de 8,7 cm qui est devenue son « outil idéal » et sa signature, il transforme complètement l'espace de la rue du Port-de-Lodi et en fait un jeu de guimès qui a l'air infini. C'est blanc et noir, comme un film abstrait ou les touches d'un piano céleste. C'est formidablement simple, a priori. C'est formidablement subtil, comme l'est toujours sa façon de s'approprier un lieu. Du Musée Picasso avant les travaux, qu'il a traversé d'un immense plan miroir symbolisant le présent en suspens. À la crayère des campagnes Pommery, dont il a sculpté les parois en creux, comme une tombe égyptienne du futur. Il y a quelque chose de mathématique dans la rigueur de cette déclinaison. Ici, dix siècles de

Les « Travaux situés » de Daniel Buren à la galerie Kamel Mennour sont adaptables à tout autre lieu et architecture.

même format (217 cm x 217 cm), lourdes de 200 à 300 kg, qui se succèdent selon un ordre précis, alphabétique, celui des différents marbres utilisés par l'artiste comme autant de couleurs. Le blanc est toujours le même, celui du marbre « Blanc Thasos » (Grèce). On commence donc par l'« Arabesco T » (Italie) au blanc marbré de gris. Puis, on passe au « Black Cosma » (Brésil) au noir légèrement pailleté. Puis au « Forest Green » (Inde) dont les veinures semblent végétales. Puis à la « Pierre de Jérusalem », beige rosé comme la Ville Sainte. Le même marbre peut donner deux aspects différents, comme le « Noir Zindabara », tantôt poli, tantôt laissé mat, d'où son aspect de cuir. Comme dans chaque intervention de Buren, il y a aussi le miroir qui sert de contraste lisse au marbre blanc.

LABYRINTHE DE COULEURS. « On fait un voyage autour du monde, on passe du Brésil à l'Inde, de l'Inde à la Grèce puis retour à l'Amérique du Sud », explique Buren, théoricien de son œuvre. Ce n'est pas la première fois qu'il utilise le marbre, mais celui des colonnes du Palais-Royal disparaît visuellement sous l'impact dominant du macadam. Sous l'intervention de Buren, la grande salle de la galerie est méconnaissable, agrandie par un jeu de modules en marbre qu'un miroir rend monumental. Ces modules déclinent les couleurs des marbres précédents et sont posés en quinconce sur des carreaux dessinés au graphite sur les murs. Ces « Travaux situés » sont adaptables à tout autre lieu et architecture, selon la logique imparable de l'artiste qui a transformé le Grand Palais en labyrinthe de couleurs pour « Monumenta 2012 ».

Pour l'« noir végétal » au Centre Pompidou-Metz (« Echos », 2011) comme chez des collectionneurs à Paris, on sait combien cet architecte de l'art est capable de tirer parti d'un endroit sans grâce particulière, de faire naître un mirage sur un soit-disant fonctionnel, dans un vestibule, un couloir, voire un cul-de-sac. Parce qu'il avait exposé en 1983 à cette adresse, alors la galerie Eric Fabre, Buren a « réactivé » une pièce de l'époque.

Apparaissant est une alternance de bandes miroir posées de part et d'autre de la vitrine, comme le cas d'un magicien. Poussez la porte... Et tous les murs sont différents d'hier et de demain. Comme le monde inversé d'Alice, inventé par le mathématicien Lewis Carroll. ■

GALLÉRIE KAMEL MENNOUR
4, rue du Port-de-Lodi
02°
TEL : 01 88 24 28 63
HORAIRES : du mar au ven, 11 h à 19 h
JUSQU'AU 21 mars

Daniel Buren retombe dans l'enfance de l'art

Le Monde.fr | 30.01.2015 à 11h17 • Mis à jour le 30.01.2015 à 11h43

Par Emmanuelle Lequerzec



De qu'il n'a pu réaliser au Grand Palais, c'est à Strasbourg qu'il l'a fait. Invité pour « Monumenta » en 2012, Daniel Buren s'était pris à rêver d'investir la magistrale verrière de ce chef d'œuvre de l'architecture Art nouveau en y apposant de ci de là des filtres colorés qui auraient fait, au sol, arc-en-ciel. Las, trop complexe, trop cher : après mille esquisses, le fameux plasticien a dû renoncer à ce projet.

Quand le Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg s'est offert à lui, Buren est bien sûr revenu à l'attaque : l'institution dispose, elle aussi, d'une immense verrière de 1 500 m² qui laisse tomber une lumière vive sur sa nef centrale. Construit en 1998, le bâtiment n'a pas le chien 1900 du Grand Palais parisien. Mais l'effet produit reste saisissant. Si efficace que la ville a décidé de prolonger jusqu'en mars cette installation.

Un immense tableau abstrait

Pour l'envisager à l'échelle de la ville, il faut d'abord s'éloigner légèrement, jusqu'à grimper en haut de l'une des tours du pont converti qui traverse l'Ill, à quelques encablures. On découvre alors un musée métamorphosé : sur l'imposante façade d'origine transparente, des carrés de couleurs sont venus batifoler. Émeraude, fuchsia ou jaune d'or, azur ou, forcément, rayés, ces films alternant avec des espaces vides s'amuse à faire palpiter le bâtiment. Ils transforment le musée en un

immense tableau abstrait : intrus cinématique qui fait irruption dans le paysage de bauges ancestrales constituant le centre-ville strasbourgeois.

Maître de l'in situ, Buren, décidément ? Le malicieux sait, à chaque occasion, saisir les failles autant que le potentiel de toute architecture. Il n'est jamais aussi bon qu'en intervenant à l'échelle de la cité, plutôt qu'en artiste domestique.

Les humeurs du ciel

Quant à l'intérieur du musée, qu'y perçoit-on ? L'atmosphère change avec les humeurs du ciel. Plein soleil, c'est une farandole de couleurs sur les murs et au sol, née des filtres projetant leurs nuances partout dans l'espace. En fonction de l'heure, la vaste allée centrale qui sépare le bâtiment en deux ailes peut même viner au kaléidoscope géant. Et révéler un Buren plutôt ignoré : soit un artiste attentif aux effets de sensualité, qu'avait commencé à faire soupçonner en 2014 sa collaboration à l'opéra avec le chorégraphe Benjamin Millepied, sur le très enveloppant *Daphnis et Chloé*, de Ravel.

En revanche, quand le temps est chagrin, c'est plutôt feux pâles. Il est temps alors de partir explorer le second pan de l'exposition. Où Buren dévoile un autre de ses talents, qu'une fois encore on ne lui connaissait guère : celui de grand gamin. Réputé pour son rigorisme de théoricien, son refus des concessions, le voilà enfant, terriblement, j'allais dire, capricieusement. Pour obtenir un terrain de jeu digne de ce nom, il a fait abattre les cimaises des salles d'expositions temporaires.

Un Meccano pour géants

Dans le long « White Cube » apparue par cette mise à plat, il a balancé son Meccano. Comme tirés d'un jeu de construction pour géant, des cubes, triangles et ronds, des arches et tronées composent et décomposent un labyrinthe de formes. Un paysage vaguement urbain tel qu'en rêverait un bambin grand comme un arbre, et strictement divisé en deux parts. D'un côté, des couleurs, des rayures, une valise vive de pourpre, orange, rose ou citron. De l'autre, règne un blanc trépanulé, rehaussé parfois de rayures noires. Une simple ligne, mais des plus strictes, délimite les deux univers. Les formes sont exactement les mêmes, créant cahanes puériles et schématiques chemisées.

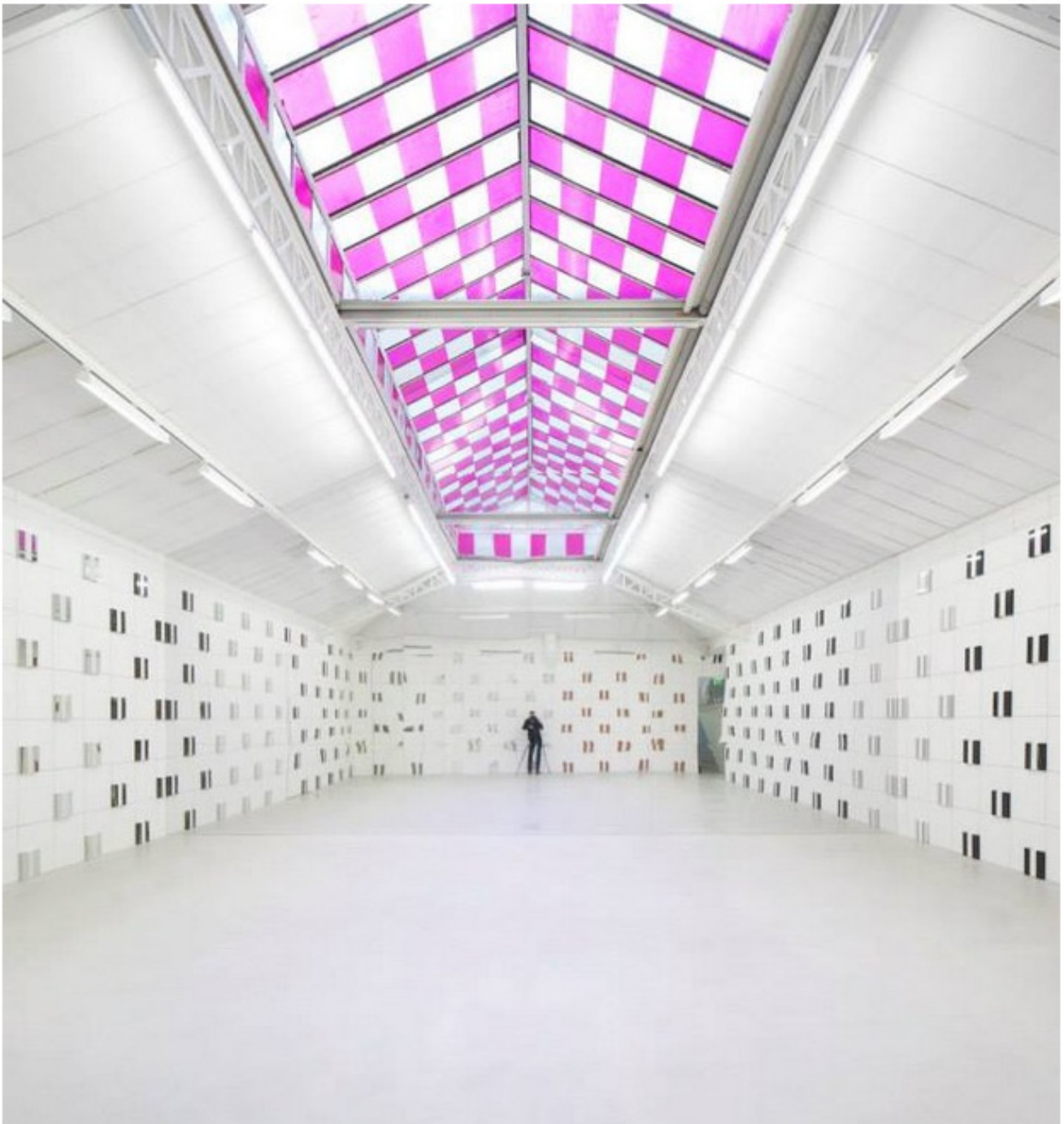
Le principe est simple, autant que l'effet troublant. Car l'artiste a ménagé des percées dans ses volumes géométriques, qui créent des perspectives où les deux images se surimposent, voire s'écrasent l'une sur l'autre, en champs magnétiques irrésistiblement attirés. Sophistication de la simplicité...

L'artiste évoque ainsi, en rapprochant cette installation nouvelle et bipolaire des papiers découpés de Matisse : « Les dessins et peintures

d'enfant sont extrêmement complexes. Quand Matisse renoue avec ses yeux d'enfant, il renoue en même temps avec la complexité la plus savante, ni poussive, ni prétentieuse. » Matisse, aussi, parce que cette exposition tient également de la danse, dans l'énergie qu'elle offre aux corps la traversant.

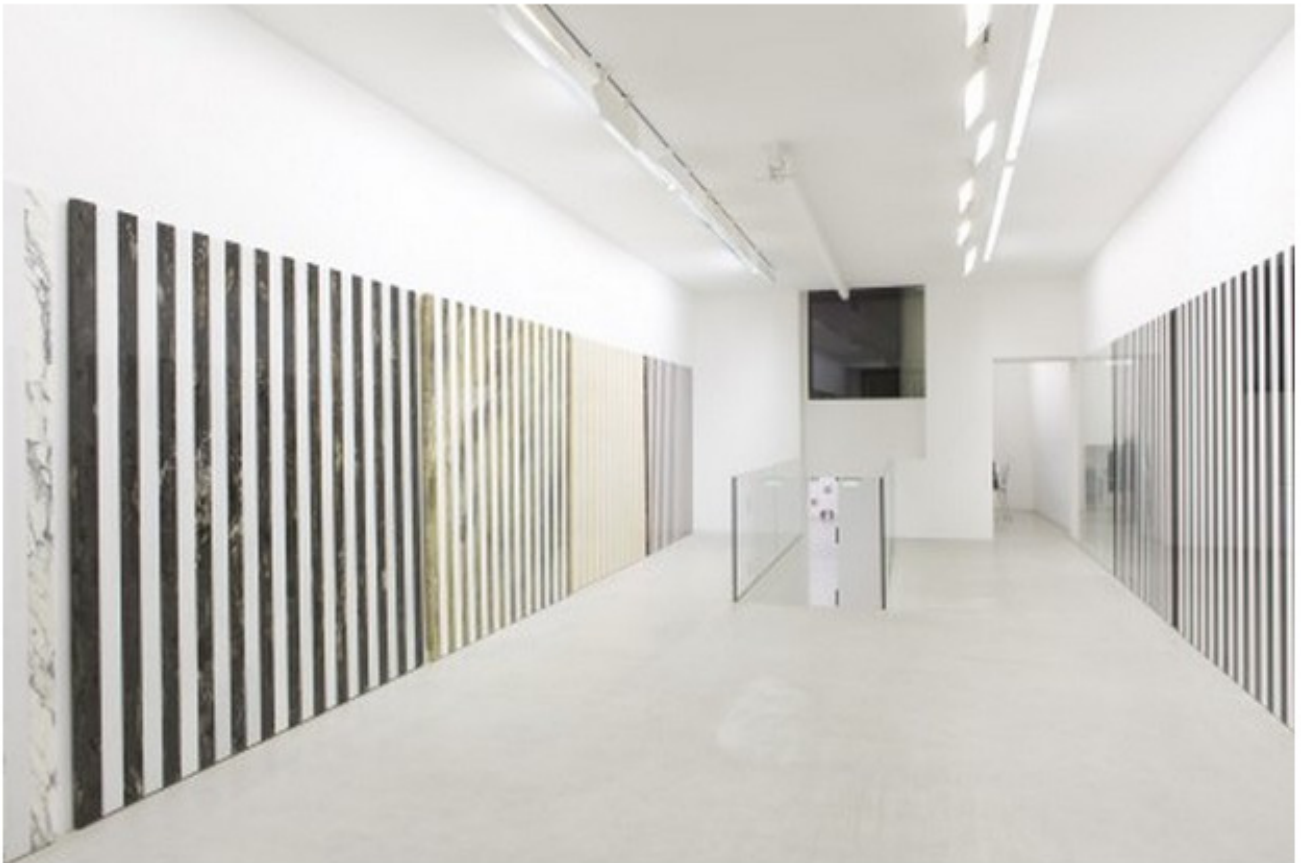
« Daniel Buren. Comme un jeu d'enfant », travaux in situ. Musée d'art moderne et contemporain, 1, place Hans-Jean-Arp, Strasbourg (67). Tél. : 03-88-23-31-31. Tous les jours sauf lundi de 10 heures à 18 heures. De 3,50 € à 7€. Jusqu'au 8 mars.

DANIEL BUREN



les Germanopratives

Marbre, pierre, granit et graphite sont les matériaux et les couleurs de la quatrième exposition personnelle de Daniel Buren à la galerie kamel mennour. « Au fur et à mesure, travaux in situ et situés », tel est le titre de cette nouvelle intervention de l'artiste français mondialement connu pour ses interprétations poétiques et ses subversions architecturales – éphémères ou durables – de lieux aussi bien publics que privés allant du centre Pompidou à Paris au musée Guggenheim de New York, et plus généralement en Europe, en Amérique du Nord et Amérique du Sud, en passant par Guadalajara et Mexico, ainsi qu'en Afrique et en Asie.



les Germanopratives

Avec « Au fur et à mesure, travaux in situ et situés », Daniel Buren apprécie, géométrise et arpente un lieu, l'espace de la rue du Pont de Lodi, où, en 1983, il avait déjà réalisé une exposition. La Galerie s'appelait alors Eric Fabre, « Auparavant » en était le titre. Elle fait aujourd'hui l'objet d'un clin d'oeil, d'une « entrée en matière », dans l'actuelle vitrine de la galerie kamel mennour, dont la forme ancienne n'a pas changé.



jusqu'au 15 mars 2015

Galerie Kamel Mennour

6 rue du Pont de Lodi 75006 Paris

La chronique peu ordinaire

DE JONATHAN LAMBERT



Chaque mois, Jonathan Lambert imagine pour Beaux Arts une autofiction inédite autour d'une œuvre. Ce mois-ci : une installation in situ de Daniel Buren à voir jusqu'au 4 janvier au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg.

En entrant dans le musée, c'est une salle sur la droite : six cents mètres carrés entièrement dédiés à Daniel Buren, qui poursuit son travail in situ in Strasbourg. Les visiteurs déambulent entre les différents modules de bois, organisés dans une dualité symétrique dont la seule différence est la couleur. Le musée ferme à 18h, mais il faut attendre 19h pour que le personnel ait quitté les lieux. C'est là que ça devient intéressant. Car une salle toute proche de l'installation de Buren y est consacrée aux œuvres de Gustave Doré, dont le spectaculaire *Christ quittant le prétoire*. Or, il arrive que le Christ quitte également la toile. Il faut le comprendre, au sein de ce gigantesque format à échelle humaine, les autres personnages l'invectivent dans une furie qui n'appartient qu'aux mouvements de foule. Mais lui, Jésus, avec un flegme britannique qui n'appartenait alors qu'à lui (puisque les Anglais n'existaient pas), descend les marches de pierre où l'attend sa croix. Certains soirs, donc, à la fermeture du musée, il arrive qu'il descende un peu plus et s'élançe pour gagner le sol. Il se balade un peu partout, s'émerveille devant les Arp de la collection permanente, reste plus perplexe devant la poubelle d'Arman. Bien qu'il soit ouvert et plein d'amour, il est un peu conservateur. Pourtant, il adore cette installation de Buren. Cette blancheur immaculée d'un côté, cette pureté des formes. Ici, tout est calme. Quoi que. Un soir, alors qu'il contourne le pilier d'une arche, il voit un ballon rouler doucement et finir

«BIEN QUE JÉSUS SOIT OUVERT ET PLEIN D'AMOUR, IL EST UN PEU CONSERVATEUR. POURTANT, IL ADORE BUREN.»

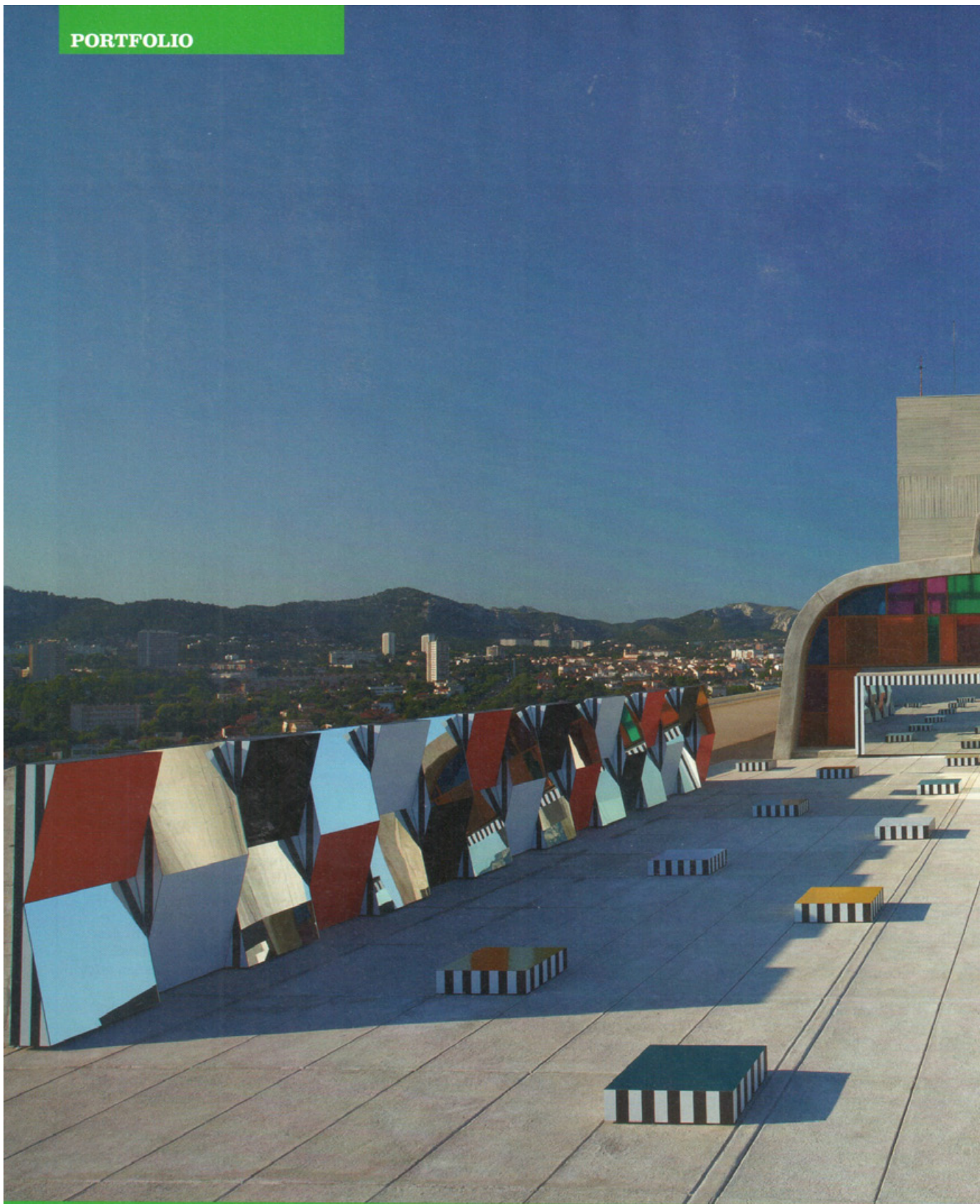


DANIEL BUREN Photo-souvenir - Comme un jeu d'enfant, travaux in situ, 2013

sa course à ses pieds. À quelques mètres, une petite fille entièrement nue. Il la reconnaît, il l'a déjà vue en peinture : c'est la *Petite Fille au ballon* de Kupka qui est exposée dans la collection permanente. «Qu'est-ce que tu fais là? Tu vas attraper froid! – Je m'ennuie», répond l'enfant. Il faut la comprendre, entre un cercueil de Magritte et les gueules d'Otto Dix, le voisinage n'est pas très ludique. La petite fille, avec l'innocence de son âge, ramasse le ballon et le lance vers Jésus, qui s'étonne d'abord de l'effronterie tout en l'attrapant. Et les voilà s'amusant comme

deux chérubins, se faisant des passes, entre les Lego géants. Contrôle du pied, amorti de la poitrine, même une tête! Ça doit faire mal avec la couronne d'épines, mais Jésus jubile de retrouver son âme d'enfant. Ils s'arrêtent essouffés, et s'assoient le temps de reprendre leur souffle. Déjà la fillette se relève et lui lâche sur un ton espiègle : «Viens, j'ai une idée!» Le lendemain, à l'ouverture, une dame venue seule aurait juré avoir vu un Christ jouer au ballon dans une toile tandis qu'ailleurs une petite fille se promenait toute nue dans la ville sainte. Comme elle était âgée, on n'en fit pas grand cas.

PORTFOLIO



"DÉFINI, FINI, INFINI – TRAVAUX IN SITU" SUR LE TOIT DE LA CITÉ RADIEUSE À MARSEILLE

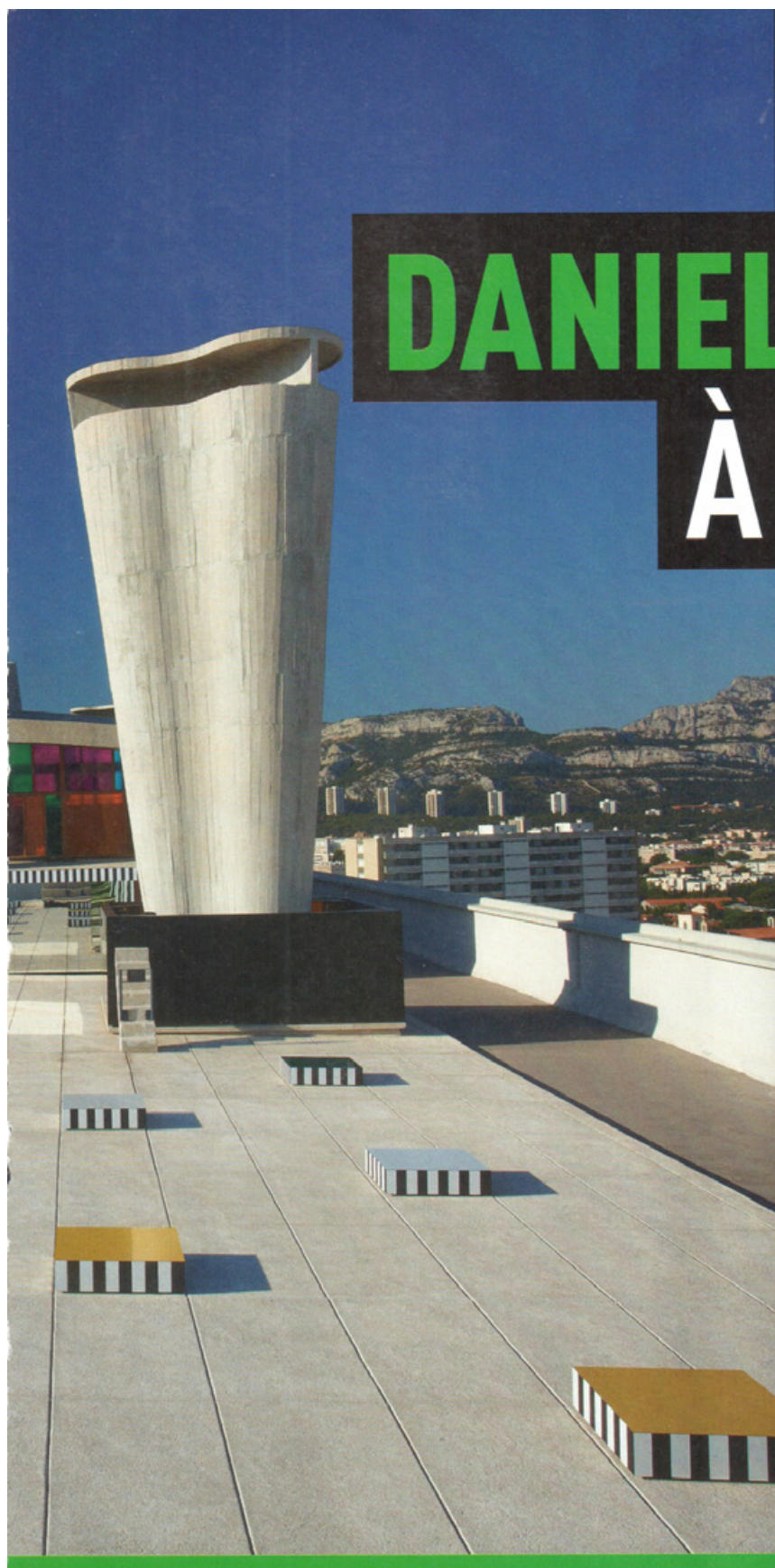
DANIEL BUREN

À L'INFINI

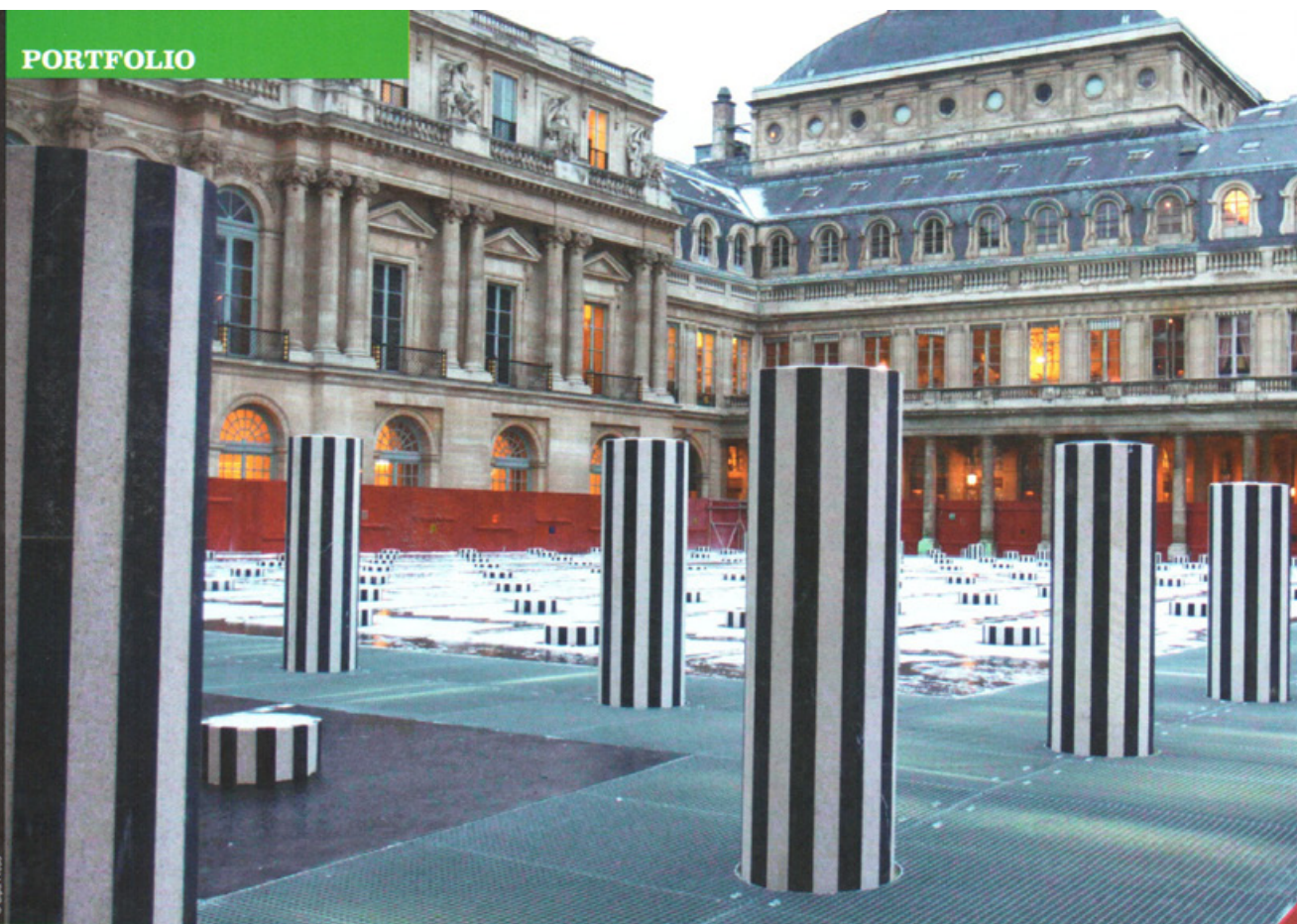
Chacune de ses expositions est un événement à part entière.

Les bandes alternées qu'il déploie deviennent un signe, un outil visuel permettant de révéler les particularités significatives du lieu. Les travaux de Daniel Buren exposent, questionnent et transforment les caractéristiques des lieux qu'ils investissent. À l'occasion de son exposition "Défini, Fini, Infini - Travaux *in situ*" sur le toit de la Cité Radieuse à Marseille, *AlgerParis* vous invite à plonger dans un monde artistique fait de lumière, de rayures, de sens et d'émotions.

PAR KARL FALCON



PORTFOLIO



"LES DEUX PLATEAUX", ŒUVRE REBAPTISÉE LES COLONNES DE BUREN

Pour comprendre Daniel Buren il faut d'abord le relire... "Comme je l'ai déjà indiqué et le pense depuis une quarantaine d'années, aucune œuvre d'art n'est autonome par rapport à l'espace où elle est présentée et le fait de pouvoir, dans la plupart des cas, transporter ces œuvres dans des lieux différents ne les rend pas autonomes pour autant à moins d'y croire. On se trouve alors dans ce cas-là, face à une idéologie particulière, de tendance idéaliste. On y croit au sens religieux du terme, ou l'on n'y croit pas. Dans l'une comme dans l'autre attitude, il y a les croyants d'un côté et les athées de l'autre. Certains artistes – le plus grand nombre – confortés en cela par l'histoire de l'art occidental,

croient à l'autonomie de ce qu'ils font et des œuvres d'art en général. D'autres sont conscients du contraire et œuvrent afin de rendre cette non-autonomie plus évidente encore. Je me considère comme faisant partie de cette seconde catégorie". Il faut ensuite le vivre et le suivre à Boulogne-Billancourt d'abord où il voit le jour en 1938, puis à Paris à l'École des Métiers d'Art où il suit une formation de 1957 à 1960. "À vingt ans, je me suis débarrassé de toutes les influences qui me constituaient en les évacuant par la pratique : une véritable catharsis" se souvient-il. De décembre 1966 à septembre 1967, Buren s'associe avec les peintres Olivier Mosset, Michel Parmentier, et Niele Toroni pour une série de manifestations collectives. Leur pratique commune se fonde sur la répétition systématique d'un même mo-



MONUMENTA – 2012. BUREN S'EXPOSE AU GRAND PALAIS

tif et la volonté de peindre chacun à leur façon le dernier tableau. "Buren, Mosser, Parmentier, Toroni vous conseillent de devenir intelligents" affirme le jeune artiste un brin provocateur qui avec ses amis artistes réalise des toiles aux motifs répétitifs lors du Salon de la Jeune Peinture de 1967. À la Kunsthall de Berne, nouveau coup d'éclat. Tous les artistes avant-gardistes que compte l'époque sont invités à l'exposition de Buren. Qu'importe ! La veille du vernissage il parcourt la ville et colle sauvagement des papiers à bandes rayées sur les panneaux publicitaires de Berne. Scandale là encore et arrestation pour dégradation de l'espace public... Après Berne, direction New York. Le 12 février 1971, au musée Guggenheim, Buren installe un tissu rayé de 20 mètres de haut dans le trou central du musée new-

yorkais. Les œuvres des autres artistes disparaissent derrière ce mur visuel rayé ce qui provoque leur colère, et alimente un nouveau scandale. L'œuvre est retirée prestement. Poursuivant la critique des lieux et modalités d'exposition, Buren défraie la chronique une fois de plus en 1972 lors de la célèbre Documenta V de Kassel organisée par Harald Szeemann. Là encore, il impose singulièrement ce qui est devenu sa signature en tapissant de papier rayé les cimaises sur lesquelles sont accrochées les œuvres des autres artistes. Le choix d'un motif fabriqué industriellement répond parfaitement à son désir d'objectivité, en lui permettant d'accentuer le caractère résolument impersonnel de son travail. "Les rayures sont devenues un modèle, un signe que j'ai plus tard appelé mon outil visuel. Cette sé-

LES RAYURES SONT DEVENUES UN MODÈLE, UN SIGNE QUE J'AI PLUS TARD APPELÉ MON OUTIL VISUEL. CETTE SÉQUENCE DE RAYURES ALTERNANT LE BLANC ET LA COULEUR N'EST QUE L'ÉLÉMENT STABLE QUE J'AI UTILISÉ SANS EXCEPTION DEPUIS 1965. MAIS CELA NE SIGINFIE PAS QUE JE L'UTILISERAI TOUJOURS...

PORTFOLIO



BUREN AT SMAK – LE DÉCOR ET SON DOUBLE. 21 09 2011 – 04 11 2012.

quence de rayures alternant le blanc et la couleur d'une largeur particulière – 8,7 cm – n'est que l'élément stable que j'ai utilisé sans exception depuis 1965. Mais cela ne signifie pas que je l'utiliserai toujours. Tout le reste, dans mon œuvre – depuis les idées jusqu'aux matériaux eux-mêmes (bois, lin, papier, verre, etc.) – change constamment, en fonction du but, du temps et de l'emplacement". Cet outil visuel, les Parisiens, le découvrent en 1986 dans la cour d'Honneur du Palais Royal. L'œuvre "les Deux Plateaux" commandée par Jack Lang alors ministre de la Culture en 1986, rapidement rebaptisée les colonnes de Buren ne laissent personne insensible. On aime Buren ou on le déteste. "Bur Haine" pouvait-on alors lire alors sur la palissade du chantier... Les détracteurs de l'artiste sont aujourd'hui

de plus en plus rares tant le talent de cet artiste hors norme rayonne.

Au fil des ans, Buren a continué à explorer les possibilités propres aux espaces publics dans de multiples installations en France comme pour l'exposition Monumenta et à l'étranger comme au Japon, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Belgique, en Israël... Architectures, paysages sont transformés le temps de ses expériences esthétiques. Ses propositions les plus récentes se présentent comme des dispositifs architecturaux de plus en plus complexes, tels ceux conçus pour Le Musée qui n'existait pas (Paris, 2002) ou dernièrement Architecture contre-architecture (Luxembourg, 2010) et Allegro Vivace (Baden-Baden, 2011), qui entretiennent toujours un dialogue avec l'architecture existante. Elles donnent à voir une



ALLEGRO VIVACE (KUNSTHALL BADEN-BADEN, 2011).

véritable mise en abyme de l'espace, une multiplication des jeux sur les matériaux (bois, vinyle, matières plastiques, grillage, etc.) et une explosion de la couleur. C'est le cas encore au MaMo de Marseille où le toit de la Cité Radieuse accueille sept œuvres monumentales inédites. Ici encore Buren expose, questionne et transforme la perception du mythique toit-terrasse. Depuis 50 ans Buren prouve que l'on peut être un artiste sans avoir d'atelier, que l'on peut faire de l'art sans objet. "Je joue avec les lieux" aime-t-il répéter. Une œuvre n'existe selon lui qu'au moment où on la voit. Entre l'œuvre à faire et l'œuvre faite il n'existe pour Buren que l'œuvre à voir. Vous savez désormais ce qu'il vous reste à faire. ■

"AU DÉBUT LES INVITATIONS VENAIENT TOUTES DE L'ÉTRANGER. J'AI EU TRÈS VITE LA POSSIBILITÉ DE SURVIVRE GRÂCE À CELA. IL NE SE PASSAIT RIEN EN FRANCE POUR MOI, ET CELA A DURÉ 15 ANS."

PORTFOLIO

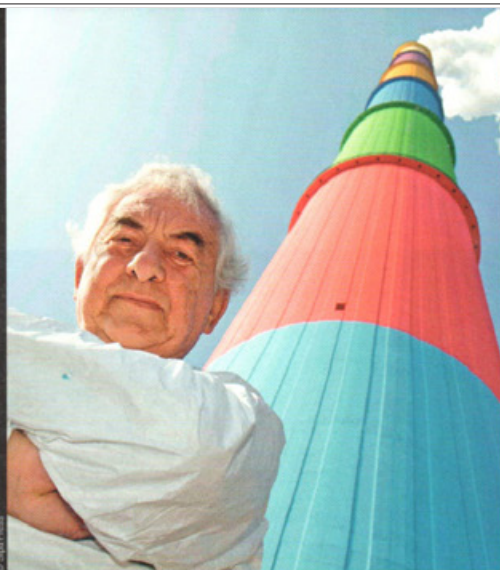


"LES ANNEAUX DE BUREN", NOMMÉS AUSSI "LES ANNEAUX" EST UNE ŒUVRE SITUÉE SUR LE QUAI DES ANTILLES À NANTES.

BIO EXPRESS

Connu d'abord et avant tout pour ses bandes, qui ont fait le tour du monde, Daniel Buren, né en 1938, est l'un des artistes les plus exposés de son temps. C'est dans la rue, à la fin des années 1960, que Daniel Buren investit le champ artistique et se fait connaître. La nuit, il recouvre clandestinement des panneaux d'affichage publicitaire d'un motif de bandes alternées blanches et colorées d'une largeur invariablement égale à 8,7 cm. Il travaille en groupe avec ses amis Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni (groupe BMPT). Ses écrits du début des années 1970 et ses actes évoquent une pratique artistique radicale, des positions politiques et intellectuelles nourries de Mai 68. En 1986, il obtient le lion d'or à la biennale de Venise pour son œuvre in situ dans le pavillon français. C'est aussi l'année de "l'affaire des colonnes du Palais-Royal".

PORTFOLIO



© Sipa Press

DANIEL BUREN DEVANT LA CHEMINÉE DE CHEMNITZ (EN ALLEMAGNE) QU'IL A HABILLÉE.



© Sipa Press

TOURS LÉGENDE - LE PASSAGE QUAI A QUAI ENTRE LA GARE ET LE TRAMWAY MIS EN COULEUR PAR L'ARTISTE DANIEL BUREN.

« MON TRAVAIL NE PEUT EXISTER QUE DE LIEU EN LIEU »

DANIEL BUREN

DANIEL BUREN DANS *DÉFINI, FINI, INFINI*, A INVESTI LE TOIT DE LA CITÉ RADIEUSE DE LE CORBUSIER, À MARSEILLE. SES TRAVAUX *IN SITU* SE DÉPLOIENT DANS ET AUTOUR DU GYMNASE RÉHABILITÉ PAR LE PROPRIÉTAIRE DES LIEUX, ORA ITO. UTILISANT SON VOCABULAIRE FORMEL HABITUEL, IL OFFRE AU SPECTATEUR UN KALÉIDOSCOPE NOUVEAU DU LIEU. ARTISTE NOMADE, IL RÉPOND À NOS QUESTIONS ET N'HÉSITE PAS, QUAND C'EST NÉCESSAIRE, À REMETTRE LES CHOSES AU POINT.

Êtes-vous un nomade ?

J'ai toujours été nomade et j'ai inventé une façon de travailler qui m'oblige à me déplacer. Mon travail ne peut exister que de lieu en lieu. Ma vie, depuis quarante-sept ans, est d'être toujours en voyage. Je fais au moins 35 expositions par an, collective et personnelle confondues ; ce qui fait que, par contre, je suis au moins 250 à 280 jours par an en voyage. J'assume, entre guillemets, une forme d'activité qui a dû exister à la Renaissance, toutes proportions gardées, où les artistes se déplaçaient énormément mais avec beaucoup plus de difficultés qu'aujourd'hui. Au 20^e siècle, la majorité des artistes est redevenue sédentaire. J'ai commencé à voyager seul, bien avant de commencer mon travail proprement dit. J'avais 17 ans !

Qu'est-ce qui vous a plu dans l'invitation d'Ora Ito à la Cité radieuse ?

Je savais que ce serait très difficile mais cela fait justement partie des choses intéressantes. Se heurter à un contexte à la fois très fort, subtil et intelligent, rend la

tâche de quiconque vient s'y frotter, extrêmement ardue ; ce qui peut très vite devenir presque conflictuel, au détriment de celui qui s'y frotte !

Votre proposition est totale.

C'est presque toujours le cas même s'il est parfois difficile de trouver la bonne articulation. Si je n'arrive pas à trouver l'articulation, il y a presque toujours un aspect diurne et nocturne à mes travaux. Le local est fermé la nuit mais il se verra de très loin, à la nuit tombée. Le bâtiment va aussi avoir un aspect formel différent par rapport à l'habitude que l'on en a, une visibilité différente.

À l'intérieur, cela ressemble à un *dance floor* de boîte de nuit.

Le lieu dont vous parlez se nomme le Gymnase. Dans mon esprit, ce n'est pas du tout ça mais on peut y voir ce qu'on veut. C'est une transformation de ce lieu qui est accentuée par la mise en place d'un miroir recouvrant le sol. On peut évidemment monter voire danser sur ce plancher recouvert de miroirs, s'y déplacer afin de contempler ce qui se passe sous tous les angles possibles : comment la paroi verticale et vitrée dessinée par Le Corbusier, transformée par les filtres colorés qui j'y ai collés, vient se refléter dans ce sol et comment toute cette architecture – sorte de cône tronqué et incliné – vient, en se dédoublant, créer une espèce d'entonnoir ouvert sur la couleur.

Pourquoi utilisez-vous le miroir ?

Je l'utilise très souvent depuis 1975. J'ai toujours dit que j'utilisais le miroir, de telle manière qu'il puisse nous servir de troisième œil. Je l'utilise pour voir autre chose que ce que l'on voit naturellement ; donc, de face

DANIEL BUREN / ARTISTE



ART INTERVIEWS

avec ses yeux ; donc soi-même ! Cela arrive de temps en temps mais la contemplation de soi-même, parfois inhérente au déplacement du spectateur, est ici le tout dernier « effet » recherché ; si possible, il n'existe même pas. Le miroir permet de voir ce qui se trouve dans notre dos par exemple, ou bien encore, vient démultiplier les éléments contenus dans et sur une surface donnée que l'on a dans le dos.

Dans vos interventions avez-vous l'idée d'accaparer le lieu ?

L'idée même de travailler avec le lieu, c'est beaucoup plus compliqué qu'il n'y paraît et « accaparer » n'est certainement pas le terme satisfaisant. Travailler à partir ou en tenant compte des lieux et des autres œuvres d'art dans un musée, la possibilité de travailler hors champ, à l'intérieur comme à l'extérieur, est le fait de la génération d'artiste dont je fais partie, laquelle a émergé au milieu des années 1960. Ensuite, et bien que nos diverses expérimentations aient souvent été considérées comme absolument hors de propos, l'institution s'est dit que ce n'était peut-être pas si absurde ; que ça c'était très bien et « s'accaparant » – c'est ici le cas d'utiliser un tel terme ! – ces nouvelles interventions, l'institution les a transformées en une nouvelle forme d'académisme.

Ça vous amuse d'embêter vos camarades en occupant tout le mur d'accrochage ?

Cet aspect ne m'a jamais intéressé. Cela n'a aucun intérêt. Ce n'est pas mon travail et je ne vois d'ailleurs même pas à quoi vous faites allusion. Si vous pensez que mon travail occupe tel ou tel espace qui appartiendrait à d'autres, et que cela ennuie des artistes, tant pis ou tant mieux. Pourquoi ne pas aller dans votre sens ? Je ne peux pas vous empêcher d'interpréter ce que je fais comme vous le désirez mais votre vision de mon travail me semble complètement erronée. Jamais je ne me suis permis d'utiliser un mur ou un espace qui ne m'avait pas été attribué et qui plus est, dois-je le rappeler, des espaces qui n'étaient généralement à l'époque, revendiqué par personne.

Le mur sur lequel est posé le tableau importe-t-il ?

Monsieur, lorsque je posais ces problèmes avec mon travail, il y a plus de quarante cinq ans, je me limitais à poser la question suivante : qu'y a-t-il autour du tableau accroché sur le mur ? Quel est cet espace qui généralement l'entoure ? À qui appartient-il ? Le cas échéant, peut-on l'utiliser ? Que je sache, cet espace environ-

nant est étranger au tableau. Sauf si, bien entendu, l'auteur du tableau en question, explique et implique d'une façon ou d'une autre, que l'espace autour de son œuvre en fait également partie. Il faudrait également déterminer, dans ce cas précis, jusqu'où cet espace s'étend-t-il. À ma connaissance, peu d'artistes imposent de telles règles et mesures et aucune œuvre – ou si peu ! – ne l'imposent, fût-ce implicitement ! Alors pourquoi n'aurais-je pas – ni quiconque d'autre d'ailleurs – le droit d'investir ce champ, ces surfaces libres ? Mon activité m'amène à travailler à côté et entre les tableaux accrochés aux murs. Maintenant, si cela ne plaît pas aux autres artistes, c'est la même chose, car je n'ai encore entendu personne revendiquer cet espace. Si d'ailleurs il se trouvait explicitement revendiqué, je ne viendrais certainement pas y toucher ou m'y infiltrer.

Votre soin à tout contrôler n'est-il pas un défaut ? Une œuvre échappe à son auteur.

Tout d'abord, tout ce que l'on fait peut apparaître comme un défaut – contrôler, ne pas contrôler ; peindre, ne pas peindre ; écrire, ne pas écrire... Ensuite, je ne contrôle que ce qui dépend de moi et non pas tout. Heureusement d'ailleurs. Ça dépend de ce que vous entendez par « contrôler ». J'essaie de contrôler en amont, sur le moment et parfois, en aval aussi. Dans cette sphère très précise et très limitée, j'essaie alors et là seulement, de contrôler ce que je fais, le mieux possible ; autrement dit, de faire tout ce qu'il faut de nécessaire et de suffisant à la compréhension par autrui de ce que j'essaie de faire. Cela me semble être la moindre des choses. Je tente seulement d'indiquer la manière dont mon travail doit être présenté. En dehors de ça, je ne contrôle rien du tout. Le dispositif que je mets en place est contrôlé au millimètre près et dans l'espace utilisé. C'est le *b.a.-ba* et c'est tout. Devant, à côté et/ou à l'intérieur de ce dispositif, les visiteurs font exactement ce qu'ils veulent et sont, généralement, bien plus libres que vis-à-vis de n'importe quelle autre œuvre d'art.

INTERVIEW RÉALISÉE EN JUIN 2014

L'oeil EN MOUVEMENT
SCÈNES

DANIEL BUREN ENTRÉ AU RÉPERTOIRE



Où ?
Opéra Bastille

Quoi ?
Daphnis et Chloé,
Maurice Ravel et
Michel Fokine

Quand ?
Du 25 mai au 8 juin

Comment ?
www.operadeparis.fr

Daphnis et Chloé,
chorégraphie de
Benjamin Millepied,
décor et mise en scène
de Daniel Buren.
© Photo : Agathe Poupenev/
Opéra national de Paris.

Des gradins de l'Opéra Bastille, on identifie aisément les célèbres bandes noires et blanches. À 76 ans, Daniel Buren fait ses premiers pas sur scène. Et passe par la grande porte, signant les décors du *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel et Michel Fokine, une symphonie dansée inspirée du roman grec de Longus et commanditée en 1910 par le patron des Ballets russes Serge Diaghilev. Reprise dans sa version intégrale sous l'orchestration de Philippe Jordan, la chorégraphie est confiée à Benjamin Millepied, qui dirigera le Ballet de l'Opéra de Paris à la rentrée 2014. De bons élèves en guise de camarades de plateau, ça aide. Car à l'exception de quelques discrètes incursions scéniques, Buren débute en la

matière. L'artiste français n'est pas un balletomane. Quand Brigitte Lefèvre (l'actuelle directrice de la danse) lui propose de créer sa version personnelle des décors originaux de Léon Bakst, cinquante-six ans après l'interprétation de Marc Chagall pour George Skibine, il hésite puis « prend le risque ». Pas question néanmoins d'illustrer le récit des amours contrariées du jeune berger Daphnis et de sa belle. De la danse de Benjamin Millepied (qui met en scène trois couples au lieu d'un), Buren ne sait rien. Peu lui importent les mouvements du corps de ballet et des étoiles (une vingtaine de danseurs en tout), l'enlèvement de Chloé par les pirates, la virtuosité des figures et les pieds nus qui

relaient parfois les pointes, histoire d'adoucir par du « néo » la tradition classique. Il découvrira la chorégraphie en répétition, a posteriori. Seule la musique de Ravel, son « articulation abstraite » l'influence dans sa mise en couleurs de la scène à travers un décor mobile. Balle mécanique de formes géométrique éclatées, qui rappellent les cabanes de l'artiste, parois colorées transparente filtrant la lumière (comme pour Monumenta en 2012), l'œuvre de Buren s'ajoute à la danse de Millepied. Indépendante mais interactive une fois sur les planches. On connaît l'importance du décor pour les Ballets russes, en voilà un siècle plus tard, une nouvelle émanation. — CÉLINE PIETTRE

LE FIGAROSCOPE DU MERCREDI 7 AU 13 MAI 2014

9



PAR VALÉRIE
DUPONCHELLE
vduponchelle@lefigaro.fr



LE CHOIX DE
BENJAMIN MILLEPIED



Daniel Buren n'avait jamais travaillé pour l'opéra. Pour la scénographie de *Daphnis et Chloé*, il explique n'avoir eu « aucune contrainte d'aucune sorte au départ ».

SCÉNOGRAPHIE

Daniel Buren en deux temps, trois mouvements

POUR SON « BALLETT DE FORMES », CE MAÎTRE DE L'IN SITU MISE SUR LA COULEUR ET L'ÉPURE.

Daniel Buren a déjà ses habitudes au Café français, lieu au design pourtant fort baroque de l'autre côté de la place de la Bastille. Sanglé comme toujours dans son gilet noir multipoche qui ressemble à une boîte à idées portable, ce vieux lion de l'art in situ voit de là l'Opéra Bastille et l'affiche qu'il a dessinée pour *Daphnis et Chloé* (à partir du 10 mai). « C'est Brigitte Lefèvre, directrice de la

danse à l'Opéra, qui m'a invité, il y a bien deux ans, après avoir choisi Benjamin Millepied comme chorégraphe. Un hasard ! Il n'était pas encore question qu'il lui succède à ce poste éminent », souligne-t-il d'un sourire au charme carnavalesque. Pas de temps à perdre. Ce faux calme est concentré comme un danseur étoile avant le lever du rideau et savoure en athlète ce nouveau projet qui l'a contraint à mettre un bémol à ses incessants voyages (la Nouvelle-Zélande et l'Australie n'ont pas de secrets pour lui). « Je n'ai jamais travaillé pour l'opéra. J'ai eu des projets avec des troupes de théâtre d'avant-garde en Italie. J'ai fait tous les décors pour une opé-

rette des années 1930, Les Aventures du roi Pausole d'Arthur Honegger d'après le roman de Pierre Louÿs, à l'Opéra-Comique, il y a quelques années. J'aime beaucoup l'opéra et la musique mais, faute de temps, je n'y viens que de façon sporadique et je me définirais donc comme un amateur non éclairé ! », souligne Buren, prix Praemium Imperiale 2007, sorte de prix Nobel pour les arts visuels remis par l'empereur du Japon. Il a fait de l'espace et de la lumière ses matières premières, du Guggenheim de New York au Centre Pompidou-Metz, de la Biennale de Venise (commissaire et architecte pour son amie Sophie Calle) à son Monumenta multicolore au Grand Palais.

HARMONIE. « Blind date » ? « J'étais plus au fait de la création de la chorégraphie et de la danse à la fin des années 1960. Tout ce qui est devenu les repères d'aujourd'hui - Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young pour les musiciens, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown pour les danseurs - se passait dans les galeries, les musées. J'étais avec tous ces gens-là, j'y ai vu leurs premières manifestations. Fait rare, le domaine des arts visuels servait de lieu d'expérimentation à ces disciplines jugées marginales. Même Philip Glass n'était alors pas invité ailleurs. La danse pouvait être vue dans la lignée des happenings qui l'avaient précédée. La musique, c'était beaucoup plus étonnant. Moi, j'avais la rue pour expérimenter. Une de mes performances à New York s'appelait d'ailleurs Ballet, suite de déambulations de cinq personnages entièrement notées a priori, exécutées par des non-professionnels dans les rues new-yorkaises », raconte, avec un grand souci objectif, ce vétéran de l'art né en 1938 à Boulogne-Billancourt.

« Je n'ai jamais vu jouer *Daphnis et Chloé*, un ballet rarement monté, je crois, d'où sa fraîcheur. Depuis que l'on m'a invité à œuvrer à l'Opéra Bastille, je m'en garde même. J'évite de voir les images des décors qui ont déjà été faits. Je m'immerge dans la musique de Ravel que j'aime beaucoup pour son abstraction. L'imagination reste entière. Je ne me suis pas préoccupé de l'histoire. La seule chose que j'ai faite avant de commencer à travailler, c'est de visiter la scène, qui est très grande, et l'arrière-scène, qui est gigantesque. Voir ce qui se passe à côté, derrière et en dessous. Prendre bien possession de cet espace un peu difficile », explique l'artiste qui n'a eu « aucune contrainte d'aucune sorte au départ ». « J'ai proposé une série de possibilités qui jouent avec cet espace, la couleur, les formes, c'est-à-dire le mouvement. Il y aura un ballet de corps avec les danseurs de Benjamin Millepied. Et un ballet de formes qui, dans le meilleur des cas, va se marier avec cette chorégraphie. Ces deux ballets doivent cohabiter, sinon ce serait un fiasco. Pour arriver à l'harmonie, nous discutons, ajustons selon les contraintes techniques, allégeons, c'est passionnant. »



PHOTOGRAPHIES: DANIEL BUREN. LES JOURNÉS GÉNÉRIQUES POUR LA SCÈNE FRANÇAISE DE BUREN ET CHLOÉ BOUTE-MESNARD. OFFICE BASTILLE, 2011. 8009. ADAGP/ARS.

À l'invitation de **Brigitte Lefèvre**, directrice de la danse à l'Opéra de Paris, **Daniel Buren** a réalisé la scénographie de *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, sur une chorégraphie de Benjamin Millepied, donné à l'Opéra Bastille en mai prochain. Plusieurs semaines avant la première, Daniel Buren et Brigitte Lefèvre ont accepté de livrer en exclusivité à L'Officiel Art le canevas de ce work in progress.

L'OFFICIELART : *Daphnis et Chloé*, commande des Ballets russes, a été créé en 1912 au Théâtre du Châtelet par Michel Fokine, avec Nijinski en rôle-titre. Qu'est-ce qui vous a incité à programmer cette pièce et à faire appel à Daniel Buren, en d'autres termes comment avez-vous assemblé les pièces de ce puzzle créatif où l'adhésion entre chacun des participants doit être entière ?

BRIGITTE LEFÈVRE : *Daphnis et Chloé* est l'une des plus belles partitions du 20^e siècle. Tous jours, j'avisé dans ce ballet, et j'aurais aimé d'avoir une manière de faire vivre cette composition contemporaine à travers une nouvelle chorégraphie, et en collaboration avec Philippe Jordan, directeur musical de l'Opéra de Paris. J'ai téléphoné pour la chorégraphie, avec une idée qui n'a pas vu le jour, pour ensuite avancer avec Benjamin Millepied, qui réalise lui son troisième ballet depuis 2008. Millepied illustre la symbiose entre la danse d'aujourd'hui et le style néoclassique, en harmonie avec cette partition à la fois classique, et qui entre en résonance avec les formes. Après avoir vu à Garnier une production avec les décors et costumes de Marc Chagall, il m'est apparu que la vision plastique est fondamentale. Pour danser devant cette vision, je voyais quelque chose d'essentiel, de très fort. Or, chaque fois que je me trouvais devant une œuvre de Daniel Buren, j'ai une impression de bouleversement. Les lieux qu'il invente ne sont plus les mêmes lieux, les formes nous répondent autrement. J'ai fait part de mon projet à Benjamin Millepied qui y a consenti. Dès lors, j'ai souhaité que le ballet soit donné à Bastille qui, pour nous, est un opéra de l'avancement et des défis, l'opéra qui est espace atypique intérieure Daniel Buren. Il a rencontré les équipes de production, puis le chorégraphe. Plusieurs séminaires ont intéressé : les questions très précises posées par Daniel Buren, mais aussi sa simplicité presque pragmatique par rapport à ce qu'il y avait à voir et, enfin, son écoute de l'univers théâtral qu'il connaît, mais pas forcément sous cet aspect particulier qu'est la scène de l'opéra.

Daphnis et Chloé a été créé quelques jours seulement après *Le Gros selif d'Anna Karoline*, très critiqué par le public et les commentateurs, jusqu'au scandaleuses et trop suggestives la

chorégraphie et l'interprétation de Nijinski. Cette nouveauté avant-gardiste glorifiée par les Ballets Diaghilev vous a-t-elle amenée à aller au-devant de Daniel Buren, artiste historique, mais aussi également dans la constance, dans l'idée fixe de l'outil déployé, décennie après décennie, en un renouvellement perpétuel.

BL : En cela, il est très important d'avoir des directeurs artistiques pour s'inspirer. Si Daniel Buren et Benjamin Millepied n'étaient pas présents, ils pourraient traverser ensemble, il n'aurait pas été question de les rassembler uniquement pour faire la direction de nos. Il y a dans les choix des protagonistes une grande part d'intuition et de vécu. L'art officiel ne présente pas d'intérêt à mes yeux, et là nous ne sommes pas dans une continuité, c'est un choc. On va voir des choses que l'on ne voit pas dans la vraie vie analogue l'on ressent dans la vie réelle comme une entité supplémentaire, l'appartenance d'une dimension autre. Il fallait que Daniel Buren et Benjamin Millepied soient en phase pour travailler ensemble, mon rôle s'arrête là, la suite leur appartient.

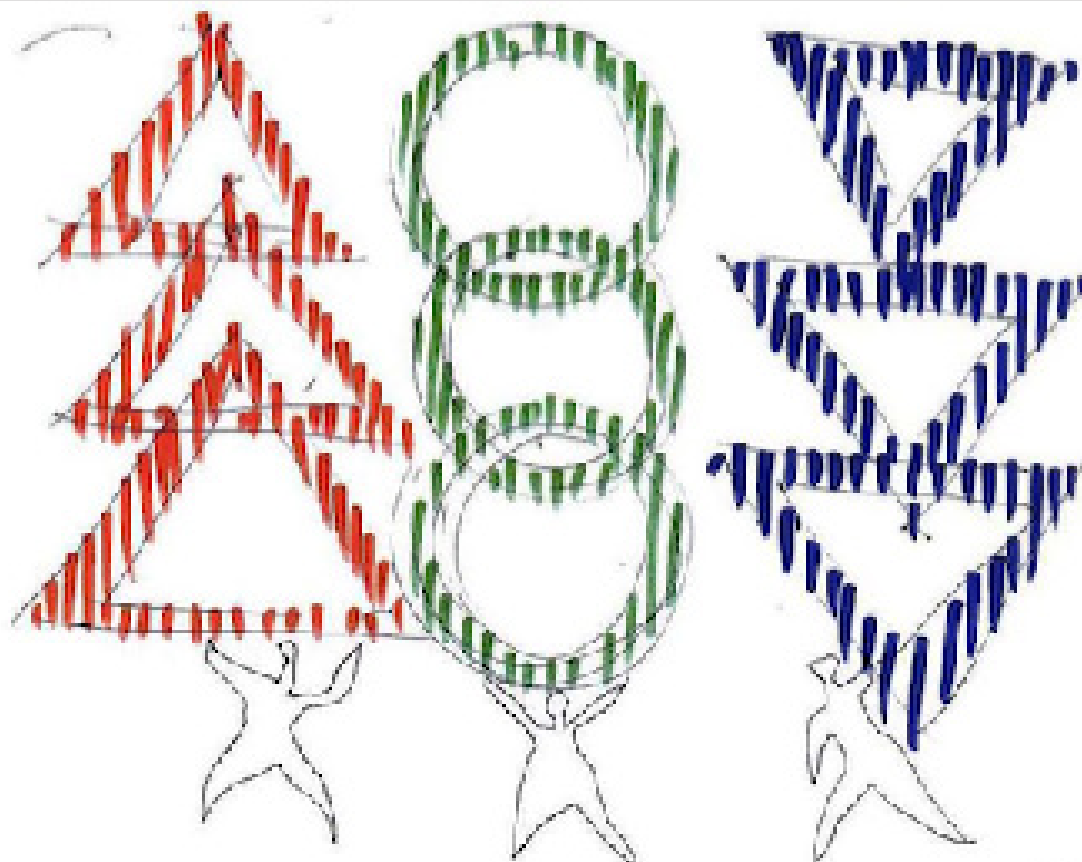
Daniel Buren, qu'est-ce qui vous a fait accepter cette invitation dans le contexte de l'Opéra où vous avez assez peu travaillé, et qui peut susciter des hésitations de fait des enjeux.

DANIEL BUREN : En regard de ce que j'ai pu faire, il y a en premier lieu ma grande curiosité. J'ai travaillé avec le théâtre et la musique depuis longtemps mais de façon très sporadique. L'idée de réfléchir à la possibilité de travailler avec l'Opéra, qui plus est, sur une scène telle que Bastille et pour cette musique de Ravel sont autant d'ingrédients très intéressants. Avant de me décider à me lancer dans cet ouvrage où presque tout est nouveau pour moi, j'ai longuement réfléchi. Sans doute plus que pour une exposition dans un musée et pour tomber d'autres projets. Mais l'idée d'une prise de risque dans la découverte et de la nécessaire adaptation à une donne très différente de ce que j'ai pu faire m'a emporté. Que ce soit avec Benjamin Millepied ou Medja Halima, le chef éclaircisseur, ainsi qu'avec les équipes de construction, c'est à chaque fois un échange très spécial. Dans l'espace public, travailler avec un ingénieur

pour évaluer la manière dont on peut mettre en forme telle idée est une chose, il y a des lignes abstraites et ensuite cela se met naturellement en place du fait que je travaille toujours dans le contexte (c'est-à-dire in situ). Là, je suis dans un contexte où les équipes sont nombreuses et toutes de disciplines différentes. À l'Opéra les équipes sont très spécialisées et au meilleur niveau dans leur catégorie professionnelle. Et puis, il y a la musique qui est un autre contexte, et la chorégraphie. Donc pour moi, c'est mettre en adéquation par rapport à l'idée d'un travail dans et avec un contexte – qui n'est pas seulement physique – une série d'éléments et de paramètres qui ne sont totalement nouveaux et qui influent les uns sur les autres. Aujourd'hui, il y a encore beaucoup de choses à mettre en place qui demandent à s'articuler.

BL : Pour ma part, quinze après années, je reste fascinée par la qualité de l'équipe technique de l'Opéra autour de la production, et sur ce *Daphnis et Chloé*, il y a eu un réel assentiment et une joie à travailler avec Daniel Buren.

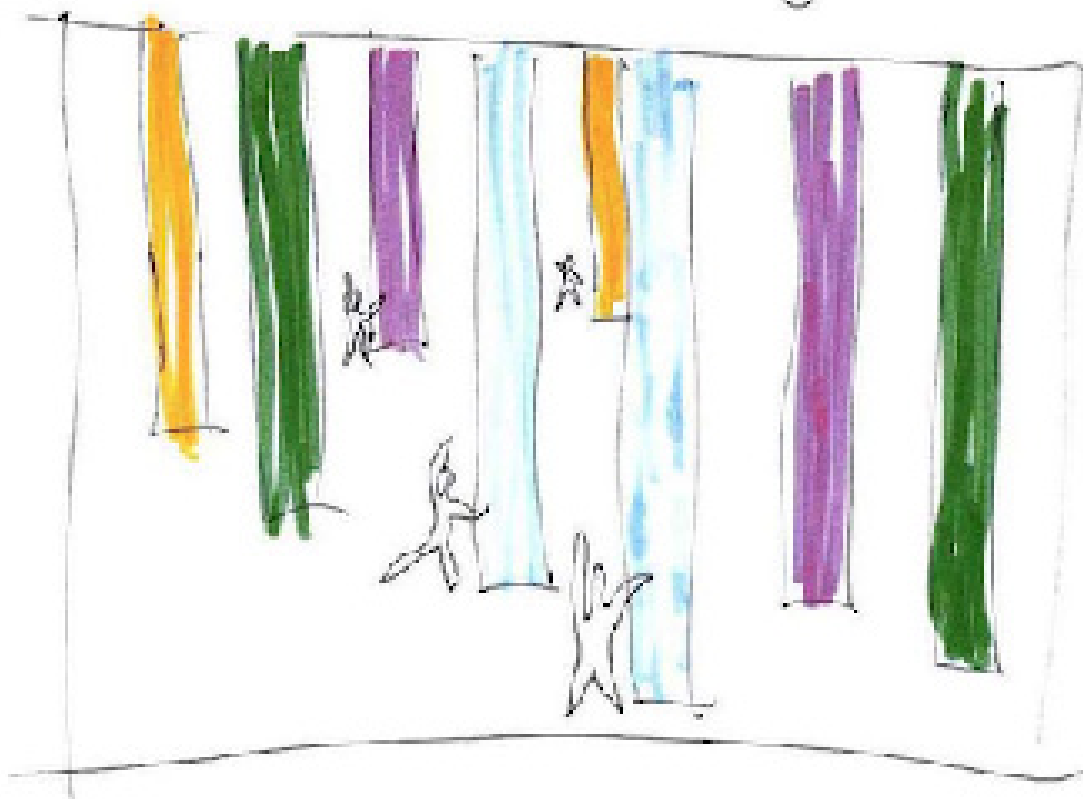
DB : L'idée est de comprendre les enjeux d'un contexte spécifique, un totalement nouveau, et d'y trouver un espace de liberté au milieu d'autres disciplines tout aussi importantes. D'ailleurs, il n'y a pas de possibilité dans ce type de contexte de ne pas travailler en équipe. J'aime assez ces échanges, car on est souvent isolé dans le domaine des arts plastiques où, par définition, chacun fait son œuvre dans son coin. En ce moment, j'aime beaucoup le travail dans l'espace public, car il ne peut se faire qu'en équipe. De l'artiste à celui qui se met en ordre les choses : un architecte, un ingénieur. Pour le tramway de Tours, par exemple, il y a eu des échanges avec des corps de métier qui vont du décorouleur jusqu'à la construction des quais. On est face à de purs techniciens auxquels il faut communiquer quelques choses qui est plus de l'ordre de la fantaisie ou de l'inutile. Or, il faut arriver à ce que cette chose inutile soit comprise pour que ceux qui vont essayer de la mettre en place répondent le plus justement possible. Dans le domaine du théâtre, on touche de près à des choses qui ne sont pas du théâtre quand on n'est pas dedans. Dès que l'on est dans le théâtre ou, encore plus à l'Opéra, la fiction est quasiment l'air que l'on respire. Il faut faire croire durant 90 minutes



Toutes les exigences graphiques de ce projet ont été réalisées par Daniel Buren (gratuit)
pour le ballet Opéra et Chœur (Opéra de Paris).

113

(2)



"L'UTILISATION DU TEMPS M'INTÉRESSE BEAUCOUP. DANS LE THÉÂTRE, CE TEMPS EST OBLIGATOIRE ET PLUS MANIFESTE QUE LORSQUE L'ON VA OBSERVER UNE ŒUVRE DANS UNE MUSÉE."

en 3 heures, à quelque chose le mieux possible. Après, il y a toutes les contraintes inhérentes à ce lieu, et elle ne peuvent être absorbées que si les équipes sont incroyablement soudées pour construire le spectacle en question soient au meilleur niveau.

Comment s'est déroulé le travail avec Benjamin Millepied ?

DB : J'ai travaillé de manière très significative sur le projet avant de le lui communiquer, cela pour des raisons pratiques, car lui et moi sommes souvent en déplacement. Nous avons donc travaillé par Skype au début, et je lui ai montré les premiers dessins à travers il faut dire puis, lors de ses passages à Paris, nous nous sommes rencontrés. Nous sommes d'accord sur tout ce qui est établi, c'est-à-dire le déroulé, la succession des tableaux et les évolutions. Ensuite, il faut ce qu'il veut avec cela.

Est-ce important pour vous de connaître la réalité des uns et des autres, et comment la musique s'inscrit-elle dans le cheminement créatif ?

DB : Sans aucun doute. Et ce qui est très intéressant c'est que je suis contraint de voir comment cela se passe et d'être présent avec les différents corps de métier, même si je ne m'occupe que de ma partie et non de choses qui doivent être entre d'autres mains. Dans le cas présent, c'est particulier car ce sont des équipes très attachées à l'Opéra. Quant à la présence de Philippe Jordan, elle est très importante car il lisse, il matérialise la musique.

BL : Avec ce ballet, on a toujours été entre la modernité et le classicisme. Mais qu'est-ce qui est classique, qu'est-ce qui est moderne ?

D'autant que ce qui est moderne n'est pas forcément d'aujourd'hui.

DB : Oui, effectivement.

BL : Mais il y a une technique classique, il y a un savoir-faire classique avec lesquels on doit être en mesure de construire quelque chose de nouveau. Ce sont des outils de transformation.

Justement, cela nous mène à la notion du temps lié à l'interprétation musicale. Suivant le chef, la partition peut durer quelques secondes à quelques minutes de plus ou de moins. Par ailleurs, dans un spectacle vivant, par définition, chaque représentation est unique, chaque soir est un nouveau soir et varie d'une fois sur l'autre. Ces notions interviennent-elles dans votre travail ?

DB : Je dirais en premier lieu que c'est là une particularité de mon travail. J'ai toujours travaillé avec le temps, il est partie intégrante de ce que je fais. Et pas seulement car cela peut durer quelques minutes ou quelques années, quoique c'est une conscience du temps qui fait que l'on ne fait pas la même chose pour une trentaine d'années sur une place publique, et pour deux mois dans un musée. Tout cela mène à une prise en compte du temps, non pas en regard du public visé mais dans l'idée de la durée. Parallèlement, j'ai toujours été le plus vigilant possible à ne jamais faire, quand je réalise un travail, dans l'espace public ou au musée, du théâtre ou des décors de théâtre, ce qui ne m'empêche pas d'introduire la notion de temps. Au théâtre, à l'Opéra, dans un lieu très spécifique où justement on joue aussi et principalement dans un espace temps, il ne s'agit pas pour autant de faire un tableau vivant. L'utilisation du temps m'intéresse beaucoup. Dans le théâtre, ce temps est obligatoire et plus manifeste que lorsque l'on va observer une œuvre dans un musée. Le musée est toujours préoccupé de ce qui est très rarement dit par rapport à l'œuvre d'art, à savoir : quel est son temps ? Sans faire de jeu de mots : l'œuvre peut être moderne, ancienne, classique... mais quel est son temps ? Combien de temps met-on pour voir un tableau par exemple ? Au théâtre ou en musique on connaît la durée. Le nouveau feu a 52 minutes chez lui, 51, 50 minutes chez l'autre, la différence n'est pas grande mais c'est ce temps-là qui va nous permettre de comprendre, d'écrire, de savoir de quoi il s'agit. C'est un temps tout à fait différent et c'est intéressant de s'interroger sur le temps durant lequel on regarde un tableau. Car le tableau ne donne pas

son temps, contrairement au théâtre ou à la musique où c'est absolument implicite.

BL : Merce Cunningham, avec qui j'ai travaillé, avait une notion de temps dans très précises. Au départ, on travaillait sans musique et Cunningham chronométrait la performance de chacun. À la fin de votre prestation il disait : "ça ne va pas, vous avez fait 4 secondes de trop". Pour moi, c'est une excellente leçon. Il avait raison par rapport au temps car il avait décidé son ballet de telle façon et attendait des danseurs d'être dans "son temps", celui de la danse qu'il avait choisie. Même sans musique, le temps en danse est très important.

DB : Sans doute aussi car Cunningham plaçait la danse comme métronome de la musique.

BL : Oui, mais il intégrait aussi l'art plastique avec Jasper Johns ou Rauschenberg. Récemment, nous avons travaillé avec Trisha Brown qui, pour la première fois, avec Glacial Decay, réalisait une chorégraphie à l'intérieur d'un théâtre (habituellement, elle est hors les bâtiments, toits, terrasses...) avec en arrière-plan le déroulé des photographies de Rauschenberg qui rythmaient l'écoulement du temps. Ce que je trouve intéressant dans cette aventure de *Daphnis et Chloé*, c'est reconnaître et découvrir.

C'est aussi réinventer, car une telle entreprise est un processus de réinvention, tant en regard des costumes et décors originaux de Léon Bakst, que – peut-être – dans l'interprétation initiale de Pierre Monteux.

DB : Absolument. Et l'on pourrait dire que la musique est un élément plus stable que le fait de passer de certains décors de 1912 à ceux que l'on va voir. La chorégraphie et les décors sont certainement les paramètres les plus différents suivant les époques où une pièce est créée. Très souvent, décors et costumes sont porteurs d'une date, alors que la musique réfléchit, à la rigueur, que sa date propre et sa lecture interprétative peut changer quelque peu d'une époque à l'autre.

BL : Quelque soit la musique, je pense que la danse peut être dans une expression d'aujourd'hui, contemporaine. Or, le piège

"ON REGARDE LA SCÈNE DU THÉÂTRE COMME ON REGARDE UN TABLEAU. C'EST UNE NOTION QUE, DEPUIS TRÈS LONGTEMPS, J'ESSAIE DE BRISER DANS MON TRAVAIL. ICI, ELLE EST CONSTITUTIVE DU CONTEXTE."

de cette musique de Ravel est d'aller vers un certain classicisme. Cela peut être plus beau et profond de mener ce travail dans un échange oral.

Confirmation, combat, rapprochement, c'est le pari de cette partition musicale.

Daniel Buren, quels ont été vos outils de travail en termes d'approche, de réflexion ? Il semble qu'au début, vous vous êtes tenu soigneusement éloigné de toute écoute de cette pièce pour éviter qu'elle volontairement des images s'impriment. Comment ce parcours s'est-il construit, le mythe grec vous a-t-il intéressé ?

DB : Non, je n'ai pas trop pensé à cela. J'ai regardé des images d'archives, une fois seulement mon idée un peu plus écrite. J'ignorais l'intrigue écrite et n'ai pas essayé de la connaître. D'autant que malgré la façon – très compréhensible – de vouloir tirer cette musique vers le figuratif, ce qui m'intéresse c'est son côté abstrait, le mouvement, les vagues qu'elle peut peindre. Ce n'est pas, à mes yeux, un univers générateur d'images. J'ai imaginé des paramètres de cinq formes différentes et des matrices par 5, accoutis à des mouvements et à un jeu de couleurs, issues de projections de lumières. Avec cela, on peut jouer des proportions. Lorsqu'on observe les différents traitements dont cette pièce a fait l'objet depuis sa création, on ne peut pas parler de champêtre, beaucoup. Comme j'ignorais l'histoire, je ne me suis pas laissé emporter par cette interprétation. Si des images sont évoquées par la musique, mon désir serait que chacun les invente à sa façon sans que mon interprétation relativement abstraite ne vienne les perturber. Que ceux qui le désirent, gardent leurs illustrations en tête.

On peut considérer également que c'est une mythologie d'aujourd'hui, une image universelle de l'amour impossible qui peut être appliquée à plusieurs domaines, l'œuvre impossible à réaliser, le livre impossible à écrire...

DB : Mais on ne peut pas dire qu'elle sentencie dans la musique. Ravel est fondé sur une histoire, un prétexte,

BL : Oui, mais il y a des accents très archaïques, très terribles. La finale du lever du jour est un moment très fort, c'est aussi pourquoi j'ai sollicité Daniel Buren, car au-delà de l'histoire elle-même, il y a ces forces archaïques, populaires, d'où la notion de mythe.

L'échelle monumentale est pour vous, Daniel Buren, une unité familière. Comment avez-vous envisagé votre travail, dans ce cadre de Bastille à la fois vaste et circonscrit, avec un public devant soi, des murs, un périmètre où tout peut se passer comme ailleurs peut se passer ?

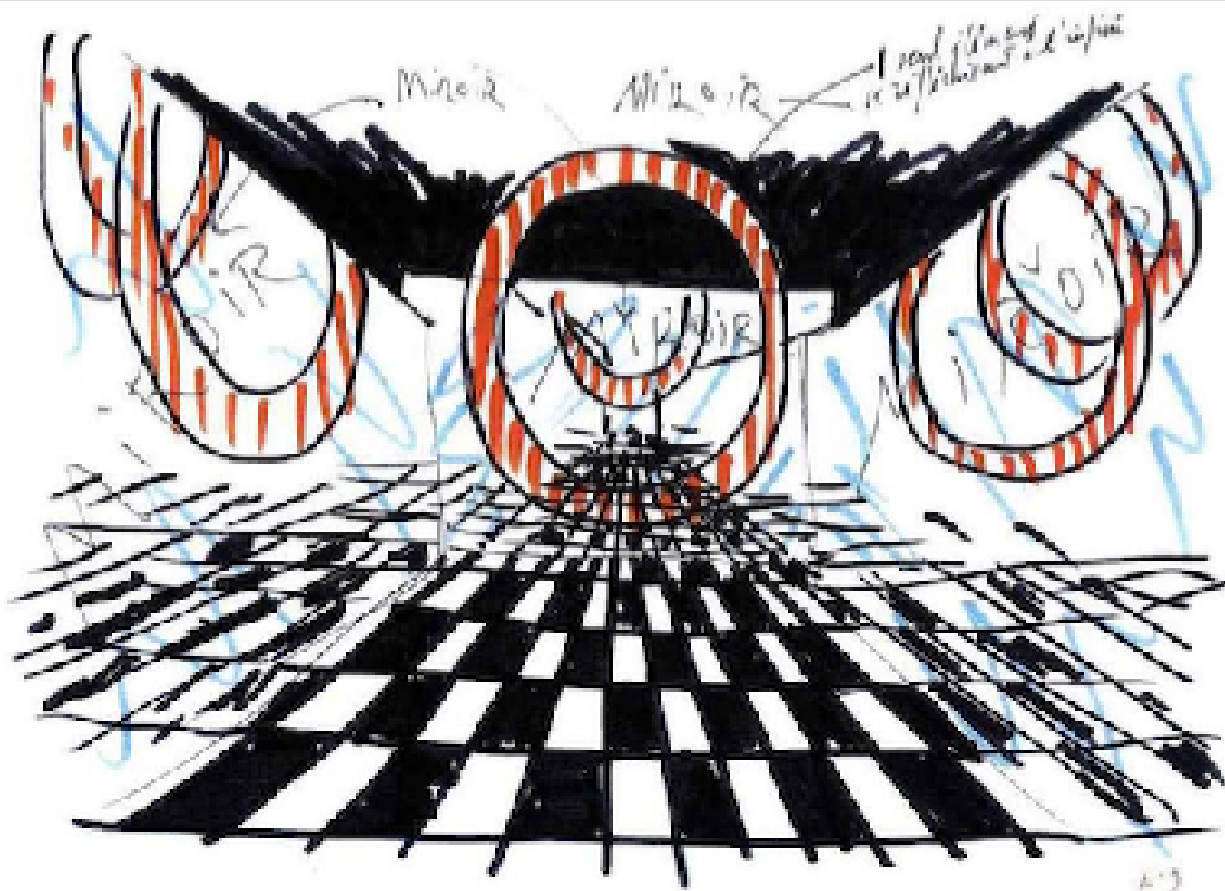
DB : La façon de voir par rapport à la scène est ici beaucoup plus traditionnelle que ce que j'aurais de faire habituellement, dans la mesure où le regardeur entre dans ce que je fais, sans point de vue privilégié, il invente. À l'Opéra, le spectateur a une position géographique précise et un cadre dans lequel tout se passe. La position de celui qui regarde vis à vis de ce qui va être donné à voir nous projette dans un système traditionnel, on pourrait presque dire en deux dimensions. On regarde la scène du théâtre comme on regarde un tableau, c'est une notion que, depuis très longtemps, j'essaie de briser dans mon travail. Ici, elle est constitutive du contexte. Il ne s'agit pas d'essayer de casser un paramètre donné, et en cela il y a une similitude avec les contraintes présentes dans un musée où sur une place publique. À l'Opéra, on se trouve dans un espace déjà cadré, on a un point fixe, même s'il y a 2 745 points fixes à savoir les sièges, qui sont tous en face ou un peu en angle de ce que l'on va montrer. Cette contrainte étant acceptée, je vais travailler avec ce point de vue quasiment unique pour chacun des spectateurs. Unique par un spectateur mais livré pas en cours de représentation donc la différence de perception entre la position centrale ou en biais n'est pas perceptible par la même personne. Or, ce que je réalise dans un musée ou dans la rue implique que certains éléments ne peuvent être vus que si l'on se déplace autour de l'œuvre. Il y a mille façons de voir, c'est justement cela qui m'intéresse. Dans un travail hors théâtre, je peux offrir 2 745 points de vue très différents les uns des autres que le visiteur a le loisir de

découvrir à sa guise. Ici, le point de vue de celui qui veut regarder me sera pas beaucoup jusqu'à la fin du spectacle, un point de vue unique, donc, attribué par son siège. Beaucoup plus que dans le cas du tableau car un tableau donne un point quasiment unique mais c'est le tableau qui le donne, or ici, ce n'est pas le cadre de l'Opéra qui donne le point de vue mais le lieu où l'on se situe. C'est complètement à l'encontre de mon travail habituel où chacun a presque autant de points de vue qu'il souhaite. C'est donc éliminé dans la possibilité, maintenant, ce qui existe et ce qui est spécial et extraordinaire est le contraire que l'on peut avoir sur ce qu'on passe dans ce cadre et le fait que ça bouge. Le point de vue est donc unique, mais ce qui va bouger, un peu comme au cinéma, ce sont les plans, aussi significatifs que possible les uns les autres. Et cela change subtile la disposition des éléments par rapport aux danseurs, par rapport à l'implacement sur la scène et la couleur. On aura donc des sortes de tableaux où, à certains moments, les danseurs paraîtront petits, d'autres où ils apparaîtront à l'échelle. On jouera donc avec cette idée de perspective, et sans aucun tracage. D'autant que la scène de Bastille, plus que toute autre, offre ce genre de possibilités, dans la hauteur et dans la profondeur.

Quel rôle la lumière va-t-elle tenir dans ces jeux d'illusion ?

DB : Elle est un ingrédient majeur, je peux avoir une idée, entre guillemets originale, mais ce que je trouve passionnant c'est que moi avec qui je travaille, Mehdi Hakimi, et dont c'est le métier me lire des pistes qui d'un seul coup s'éclaircissent. Pour moi cette lumière-là existe, si fait un architecte de la lumière. Et à l'Opéra, les contraintes sont encore plus strictes que celles que l'on peut avoir dans l'espace public, où pourtant elles sont nombreuses, sans parler du politique. Comme il y a deux spectacles alternés, très différents l'un de l'autre, il y a certaines possibilités techniques inaccessibles, car utilisées par ailleurs.

BL : En l'occurrence, c'est le même éclairage pour les deux spectacles, ce qui fléchit grandement les choses. Un des problèmes qui se



présent pour les ballets, c'est le fait d'avoir deux musées dans la même soirée, c'est l'alternance avec le lyrique.

Malgré la performance des équipes techniques, les contraintes demeurent importantes ?

DM : Effectivement, et cela signifie aussi des contraintes draconiennes durant les répétitions car il y a un coupé, et quel'un souhaite que tel élément de décor soit là plutôt qu'ici, cela représente une heure de travail pour les techniciens. Ils peuvent régler assez rapidement les éléments de scène qui montent ou descendent, mais dès lors qu'il faut déplacer sur un plan horizontal, c'est plus problématique. Cette heure perdur car on ne peut jamais retrouver car les ardoises de répétition durent trois heures. Cette heure que l'on n'a plus représente une contrainte qui pèse sur le projet scénaristique et peut parfois en détruire un aspect, à mon sens. C'est une contrainte propre à ce genre de lieux et d'activité.

Justement, vous avez expérimenté un vaste panel de lieux, selon vous tous peuvent-ils accueillir un travail plastique ? Vous avez, par exemple, refusé une invitation à réaliser un travail dans l'opéra de Munich.

DB : Je connais bien les opéras, et ce projet pouvait être très intéressant, mes doutes portaient sur comment échapper à la publicité. L'architecte m'avait alors assuré que, par contrat, il n'y aurait pas de publicité à l'endroit de mon intervention, mais comme cela est rare, je ne l'ai pas eu. Je n'ai pas voulu me lancer dans un projet qui serait obscurci par des panneaux. C'est une des rares fois où j'ai eu l'impression que je n'avais pas le contrôle, malheureusement il y a des choses bien pires. Quand on construit pour une année et fait parler cette espace débouts en bois pour la Comédie-Française au Palais Royal, je trouve cela scandaleux. Avec toutes les histoires que j'ai eues sur les épaules pour avoir pu installer un parking... Et on arrive à plus de deux ans de présence de cette chose, sans parler de mon travail qui semble être en train de disparaître, isolé ! La perspective est la chose la plus belle du Palais Royal, et là elle est sacrifiée. Très peu d'artistes s'occupent du contexte dans lequel ils travaillent. Ceux qui font semblant de s'y intéresser réalisent ce que l'on appelle des installations, c'est à dire mettre deux ou trois objets d'une certaine façon, objets autonymes qu'il est possible de retrouver chez n'importe quel collectionneur, séparés dans et ayant de ce fait une autre résonance. Donc, je pense que prioriser

tous les lieux sont possibles car le lieu est le nerf de mon travail, n'importe quel lieu où j'arrive à trouver une possibilité. Une fois, j'ai refusé de faire un travail dans une prière, je n'ai pas voulu me torturer l'esprit pour savoir ce que l'on pouvait faire pour évacuer, donc je n'y suis pas allé.

Qu'est-ce que le "travail" laisse comme liberté à l'artiste qui répond à une commande ?

DB : La commande occurrance lorsqu'on est invité par une galerie ou un musée à faire une exposition. La commande est tout le temps présente, tant à travailler seul dans son atelier sans jamais rien montrer. Dès que l'on sort, on peut dire que l'on est invité et donc il y a commande. Au début, je n'étais invité par personne et je suis sûr que c'est le moment où j'ai cherché à me constituer et à commencer à travailler dans la rue. Il ne s'agissait évidemment pas d'une commande mais d'une décision personnelle quelque peu agressive. Pourquoi ne m'avait-on demandé d'aller coller des affiches dans la rue. Le cahier des charges n'était que d'ordre technique, destiné aux piétons... En revanche, dès que l'on est invité débiter, déclare, où l'on veut, il s'agit implicitement, bien que jamais pas explicite, d'une commande. Personne n'y échappe.

À Istres, Daniel Buren envoûte la Pyramide

Par Patrick Merle
Créé le 19/07/2013 18:39

S'il y a bien une expérience à vivre, cet été (et même au-delà), dans le cadre de Marseille-Provence 2013, c'est l'exposition in situ que signe Daniel Buren à Istres. Qui a initialement connu la Pyramide, l'ex-complexe aquatique à l'abandon depuis des années, n'en revendra pas de la métamorphose opérée à l'occasion. Les autres découvriront un véritable centre d'art contemporain avec sa grande salle centrale, sa pièce de documentation, son atelier pour les pratiques artistiques et même un espace détente où il sera possible de se restaurer et se rafraîchir.

Mais c'est bien pour l'oeuvre éphémère *Un bouquet . 5 couleurs moins une* qu'on se rendra à Istres, afin d'y vivre une expérience unique. Celle d'un déploiement de quatre hautes parois en verre formant un carré ouvert sous le chapeau en panneaux de plexiglas du bâtiment.

"Pour moi, c'est toujours nouveau puisque mon travail est lié aux lieux et aucun ne se ressemble", commentait hier soir Daniel Buren à l'heure de l'inauguration de l'exposition, coproduite par la Ville d'Istres et MP 2013. Puis d'ajouter : "Ce que j'ai fait avec ce lieu, c'est de le faire disparaître. J'ai souvent changé l'aspect des lieux dans lesquels j'intervenais, mais là, c'est radical", constatait-il en levant les yeux vers les bandes colorées dont il a paré la verrière.

Selon l'artiste, "la seule chose qui reste de l'ancienne piscine, c'est la structure, le chapeau en forme de pyramide et le volume. J'ai supprimé les entrées de lumière qui se trouvaient par côté pour ne garder que celle, zénithale, qui vient du ciel. C'est avec les miroirs que je multiplie la lumière". À l'infini. Des miroirs qui font aussi de chaque visiteur un acteur de l'oeuvre, dans la mesure où il ne peut faire autrement que de s'y refléter, ajoutant à la dimension kaléidoscopique d'une installation à voir et vivre encore pendant six mois.

Daniel Buren, jusqu'au 31 décembre à Istres, La Pyramide, place Champollion. Ouvert du lundi au vendredi de 11h à 19h, samedi, dimanche et jours fériés de 10h à 19h. Plein tarif : 5€. Réduit : 2,50€. Gratuit pour les moins de 12 ans et les demandeurs d'emploi. L'illettré sur place ou sur www.mp2013.fr [1]

LES EXPOSITIONS



Daniel Buren

Après Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor, c'est au tour de Daniel Buren d'investir la nef du Grand Palais. Monumenta, lancée en 2007 par le ministère de la Culture et de la Communication, donne l'occasion à un artiste contemporain de renommée internationale de concevoir une œuvre spécialement dédiée à la démesure du lieu. Le défi est de taille, car il s'agit d'affronter les 13 500 mètres carrés de l'espace, sans compter les verrières qui culminent à 45 mètres de haut. Impossible donc d'apporter une réponse mitigée dans cet endroit exceptionnel. L'année dernière, le Britannique Anish Kapoor avait créé une gigantesque structure gonflable, créature fantastique visible de l'intérieur comme de l'extérieur et dont la peau en toile de PVC rouge changeait de nuance en fonction des variations de luminosité du ciel. Ce Léviathan moderne avait impressionné non seulement

par ses dimensions mais aussi par l'impossibilité d'avoir une vision globale du monstre, il fallait tourner autour de la bête pour la découvrir peu à peu.

Cette année, pour la 5^e édition, Daniel Buren, à qui l'on doit les fameuses colonnes controversées du Palais-Royal, va se mesurer comme ses prédécesseurs à l'échelle monumentale de la nef. Evidemment, on compte sur lui pour métamorphoser les lieux, mais, et c'est la règle en matière d'inédit, inutile d'insister pour en savoir davantage avant l'ouverture. Histoire de patienter, on suivra pourtant une des indications du sous-titre de l'exposition, «travail in situ». Cette notion est la marque de fabrique de l'artiste et veut tout simplement dire que l'œuvre naît dans l'espace dans lequel elle s'inscrit et qu'il n'y a pas d'autonomie de l'art: impossible, dès lors, de transporter une œuvre d'une cimaise à l'autre. En affirmant que le lieu agit sur l'œuvre, on admet aussi un lien indispensable entre les deux. D'où l'importance donnée à une véritable enquête menée sur les lieux mêmes de l'installation. On voit bien que la proposition de Monumenta correspond au cœur de la démarche de Daniel Buren. Enfin, dernier élément, les bandes verticales alternées blanches et colorées constituent certes la signature de l'artiste, mais elles représentent surtout un outil visuel, comme les mots dans une phrase, qui n'ont pas le même sens lus dans des textes différents. A cet égard, on pouvait, des fenêtres

d'un musée de Chicago, voir des trains passer dont toutes les portes avaient été recouvertes de papier blanc et coloré. Les visiteurs munis des horaires de cette ligne de chemin de fer étaient conviés à attendre le passage des rames.

Malheureusement, nous sommes en avance. Alors, d'ici à l'ouverture des portes de la nef, on se contentera d'imaginer les excentricités de Daniel Buren. Mais bon, allez, sur la foi d'une indiscretion chuchotée par une attachée de presse bienveillante, il y aura de la couleur et encore de la couleur. Attendons donc.

BERTRAND RAISON

NEF DU GRAND PALAIS. Monumenta 2012. Daniel Buren. Excentrique(s), travail in situ. Avenue Winston-Churchill, Paris VIII 01 44 13 17 30. Jusqu'au 21 juin.

«Daniel Buren dans la nef du Grand Palais» ©Farida Brécemier.
Courtesy Monumenta 2012, ministère de la Culture et de la Communication.

28 •

AFFAIRES CULTURELLES ÉVÉNEMENT

Daniel Buren, des lumières plein les yeux

▣ TEXTE : CARINE CHENAUX

rendez-vous

Si, chaque semaine, le lieu accueille un artiste tout au long de la manifestation, celle-ci se clôturera le 21 juin, de 20 h à 2 h, avec un grand Bal blanc (de la couleur du dress code obligatoire) organisé par We Love Art et avec le soutien de The Creators Project. Au programme côté son : Jamie XX, Caribou et Four Tet. www.weloveart.net.

Surtout connu du grand public pour ses célèbres "colonnes" rayées de la Cour d'honneur du Palais-Royal, Daniel Buren est le maître du travail "in situ", où l'œuvre naît de l'espace dans lequel elle s'inscrit. Il était donc le candidat rêvé pour orchestrer la cinquième édition de *Monumenta* au Grand Palais, qui se tient jusqu'au 21 juin. Là, sous la nef, on peut découvrir, posés en hauteur sur des piliers (rayés), de vastes cercles de plastique colorés qui filtrent la lumière de la verrière pour à la fois la magnifier quand on regarde en l'air et déposer au sol des formes chatoyantes. Rencontre "in situ" et explications.

Il paraît que vous vous promenez souvent autour de votre installation, avec les visiteurs...

Daniel Buren : Oui, c'est comme ça qu'on comprend les choses. Là, c'est surtout pour voir l'installation vivre, pour faire des photos. Mais un jour d'affluence comme aujourd'hui, c'est un peu difficile, alors quand même, je me retranche dans les coulisses !

Vous avez tout de même eu l'occasion de voir le monde incroyable qui est venu ici aujourd'hui ?

Oui, il y a beaucoup de visiteurs et on n'a pas un temps formidable, en plus. Avec le soleil, c'est encore plus étonnant. Ce qui est idéal, c'est quand il y a à la fois des nuages et des éclaircies, mais quand on tombe un jour où il fait gris, on ne bénéficie plus que d'un seul type d'éclairage. Évidemment, c'est frustrant, parce que l'installation joue beaucoup avec le mouvement du ciel. Enfin, si l'on travaille avec le soleil, il faut savoir s'en accommoder.

mille personnes sont venues rien que les six premiers jours. Quelle impression cela vous fait-il ?

Hum, c'est beaucoup. Évidemment, ça me fait plaisir. D'autant que les gens font, d'une certaine façon, la pièce. Pour moi, un travail qui n'est vu par personne – et ça peut arriver – n'existe pas. C'est quand il est regardé par un, voire dix, voire mille individus, qu'il devient intéressant. Ici, en plus, dans l'espace, chacun voit les autres et ces autres font partie de l'ensemble. Ce n'est pas comme dans un musée où il y a des tableaux aux murs : s'il y a trop de monde, c'est une sorte de succès dans le sens où beaucoup de gens le visitent, mais ce succès se mord la queue puisqu'on ne peut plus rien voir. Pour *Excentrique(s)*, à l'ouverture, il y avait des milliers de visiteurs, et pourtant, vous n'étiez absolument pas dans l'incapacité de savoir ce qui avait été fait. Ce travail n'est pas conçu pour être vu par une foule immense, mais même si c'est le cas, il résiste et est tout aussi visible que si vous étiez tout seul.

Cela tient également au lieu ?

AFFAIRES CULTURELLES ÉVÉNEMENT • 29

avoir fait quoi que ce soit, que c'était l'un des rares lieux fermés et publics où le dedans était dehors, et vice versa. Donc, le fait de renforcer ça, avec des gens qui s'y promènent comme dans la rue, va dans le sens du mieux.

Avant qu'on ne vous propose ce projet, en voyant les quatre Monumenta précédents, d'Anselm Kiefer à Anish Kapoor l'an dernier, vous n'avez jamais réfléchi à ce que vous auriez pu faire dans ce cadre précis ?

Non, je ne pense jamais comme ça. Tant que je n'ai pas une possibilité sérieuse, je ne mets pas mon esprit en branle. Pour moi, ce serait du temps perdu, parce que je préfère rêver en faisant un travail plutôt que de rêver à un travail dont il est très probable qu'il n'existe jamais. Je ne suis pas du genre à vouloir me frustrer moi-même.

Quelles sont les premières idées qui vous sont venues à l'esprit quand vous avez été officiellement invité ?

J'ai tout de suite pensé à la lumière, à l'air, au volume d'air qui est ici énorme, et à une autre chose qui a donné toute la ligne : le fait que l'entrée était tout à fait mal placée et qu'il fallait que je la condamne. Je le savais avant même d'avoir une idée. Avant même de dire oui définitivement, il me fallait savoir si on pouvait discuter de la remise en question de l'entrée.

Personne ne l'avait jamais fait ?

Je crois que pour la première exposition après la rénovation, des gens étaient entrés par le côté nord. Mais après ça, plus jamais. Et en tout cas, pour les autres sessions de Monumenta, on passait toujours par la porte principale. A mon avis, c'est très négatif pour ce qu'on va montrer, et ce, quoi qu'on montre. Habituellement, quand vous arrivez, vous ne savez même pas pourquoi vous allez à droite ou à gauche. Plein de questions inutiles se posent et si l'œuvre est installée au centre, vous avez tout vu à peine entré, ce qui est, je crois, un handicap énorme. En procédant comme je l'ai fait, la longueur de l'espace est beaucoup plus intéressante, laisse les gens bien plus libres et permet aussi de contrôler, par le spectateur lui-même, la taille de la surface et la façon dont elle existe.

Quel a ensuite été votre cheminement pour arriver à ce projet, tel qu'il est aujourd'hui ?

Il y a toujours de nombreuses possibilités et dans un lieu comme celui-ci, il y en a même des dizaines. Mais il ne faut pas réfléchir trop



Daniel Buren sous la verrière du Grand Palais. Il est le cinquième artiste à y réaliser une œuvre "in situ" pour Monumenta.

et après ?

Daniel Buren : « L'œuvre va être démontée, et même détruite et coupée en petits bouts, car certains éléments sont trop grands pour être sortis. Les gens ne se rendent pas compte que même les petits morceaux sont très imposants. En plus, on ne peut pas récupérer des éléments pour les installer en extérieur, car le plastique ne résisterait pas aux intempéries. » Un vrai travail "in situ", donc.

longtemps : quand j'ai trouvé une idée qui me semblait convenir, on était en janvier et déjà très limité par le temps. Il fallait absolument commencer à construire les éléments constitutifs de la pièce, qui, elle, allait être montée en seulement sept jours, ce qui représentait une vraie contrainte. Avec davantage de jours d'installation, d'autres choses auraient pu être envisagées, comme par exemple recouvrir toute la verrière avec des filtres, au lieu d'une partie de celle-ci comme je l'ai fait. Ça, c'était techniquement possible et économiquement très abordable, mais pratiquement infaisable en une semaine, parce que cela aurait nécessité 150 personnes à la fois sur le toit, ce qui n'est évidemment pas autorisé. Et puis, il n'aurait pas fallu qu'il pleuve non plus...

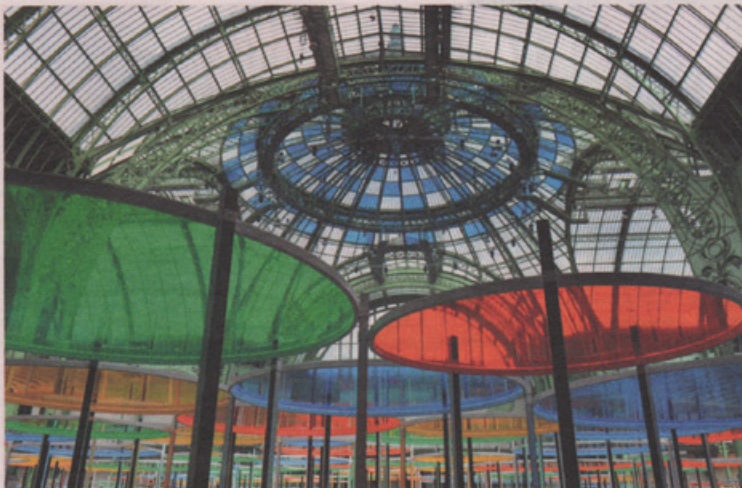
Vous avez tout de même trouvé un autre moyen de colorer la lumière...

Comme je ne pouvais pas prendre la nef, j'ai eu cette idée de petite nef, de toit qui allait attraper cette lumière partout où c'était possible.

Un hebdomadaire a titré au sujet de votre œuvre : « Il y a de la gaité dans l'air ! » Vous en pensez quoi ?

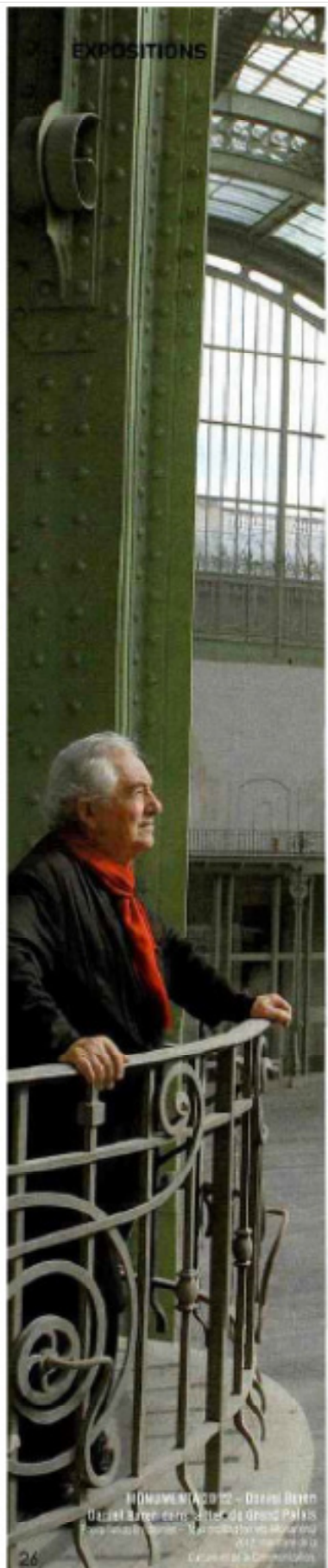
Je laisse à chacun son interprétation, même si je peux évidemment ne pas être d'accord. Il n'y a pas qu'un seul point de vue. A part des cas extrêmes de mauvaise foi, chacun est respectable et recevable. De mon côté, je n'ai fait cette œuvre ni pour que l'on soit gai, ni pour que l'on soit triste en la voyant. Cependant, évidemment, si les gens restent ici deux heures, ce qui est exceptionnel, et en ressortent heureux, cela ajoute véritablement à la pièce, parce que dans le moment historique un peu sombre que nous vivons, c'est une manière de résister. Reste que si l'on me dit que ce travail est beau, je répondrai que, comme tous les artistes depuis au moins un siècle, je fais partie de ceux qui ne se préoccupent pas de cette beauté. Ce n'est plus un but, la quête n'est pas là. Mais quand on ne fait justement pas une chose pour qu'elle soit d'abord belle, si cette notion de beauté intervient, c'est toujours un plus pour l'œuvre, qui va déborder de ce qu'elle est, dans un sens très positif.

Excentrique(s), travail "in situ", dans le cadre de Monumenta, jusqu'au 21 juin sous la nef du Grand Palais, avenue du Général Eisenhower, 8. Entrée porte nord, tous les jours sauf le mardi, de 10 h à 19 h le lundi et le mercredi, de 10 h à minuit du jeudi au dimanche. Entrée : 5 €. Informations sur www.monumenta.com.



Daniel Buren, "Excentrique(s)", travail "in situ", 2012, 380 000 m². Détail. Monumenta 2012 - Daniel Buren, Paris.

EXPOSITIONS



MONUMENTA 2012 - Daniel Buren
Grand Palais de Paris - 10 mai 2012



Photo-œuvre: Pergola
L'œuvre: "Maison-Maison"
Séjour: 10 mai 2012
Détail: 10 mai 2012



PLATEAU
Les Deux Plateaux
10 mai 2012

BUREN MONUMENTALEMENT VÔTRE

La nef du Grand Palais s'apprête à accueillir la nouvelle grand-messe de l'art contemporain, MONUMENTA. Après Anish Kapoor et Christian Boltanski, c'est au tour de Daniel Buren de prononcer l'homélie. De quoi convertir en masse les grands et les petits, les sceptiques et les fanatiques, qui, pour quelques euros seulement, pourront expérimenter l'œuvre en grand volume de l'artiste.

Par Jenny Stampa

C'est un secret bien gardé : personne ne sait encore ce qui se trame sous les hautes verrières du Grand Palais. Que nous réserve cette fois-ci l'événement dévolu à la monumentalité artistique ? Cette cinquième édition verra un nouveau grand nom de la création contemporaine, Daniel Buren, élever une œuvre à la taille de sa renommée internationale. L'artiste, qui a trouvé le succès dans les années 60, devrait apprécier le dictat de MONUMENTA : s'emparer de l'espace entièrement mis à sa disposition pour y créer une œuvre inédite. En effet, il ne s'agit ni plus ni moins de réitérer une démarche qui lui a conféré sa célébrité actuelle, basée sur l'art in-situ. Si vous vous êtes déjà baladé près du Louvre, vous n'avez pas pu manquer l'un de ses plus fameux exemples : dans la cour d'honneur du Palais Royal, juste derrière la Comédie française, jaillissent les colonnes noires et blanches de Buren (*Les Deux Plateaux*, 1986). Certaines s'élancent haut vers le ciel, d'autres au contraire sont décapitées à quelques centimètres de l'asphalte et plongent leurs racines profondément sous la place, dans de l'eau roulant sous des caillbotis ajourés qui nourrissent notre curiosité. Récemment restaurée, l'œuvre joue sur un motif caractéristique de l'artiste : la répétition visuelle de bandes. Ainsi, on ne peut que se baser sur quelques postulats et sur le titre atypique de cette édition, « Excentrique(s) », pour présumer du contenu de l'exposition. Excentrique, Buren l'est à plus d'un titre, mais s'il s'agit d'excentrer l'œuvre sous les voûtes centenaires du Grand Palais qui accueillent en leur temps l'Exposition universelle de 1900, alors nous ne demandons qu'à expérimenter sa monumentalité.

MONUMENTA 2012 Daniel Buren :
« EXCENTRIQUE(S) », travail in situ
À partir du 10 mai au Grand Palais, Paris VIII®
www.grandpalais.fr

galerie

royal Palais

Un vaisseau d'acier et de verre transformé par un immense artiste : **Daniel Buren** est l'invité de l'exposition **Monumenta** au Grand Palais à Paris.

par Jean-Max Colard photo Philippe Garcia



galerie



Daniel Buren
pendant
l'installation,
3 mai 2012



Q u'est-ce qu'un Buren ? C'est une intervention *in situ*, généralement éphémère, qui entend interroger, transformer, révéler un lieu – les colonnes du Palais-Royal à Paris, les anneaux du quai des Antilles à Nantes, le musée Guggenheim de New York.

Qu'est-ce qu'un Buren au Grand Palais ? C'est une expérience multiple et multicolore offerte aux visiteurs : d'abord, et de loin, l'impression d'une épaisse forêt visuelle, puis on marche sous une immense pergola de cercles colorés, rouges, verts, jaunes, bleus, vaste auvent sous lequel il fait bon déambuler comme sur une place publique et dont la chromie ambiante varie sans cesse au gré de la lumière, transformant le sol en une palette impressionniste. Et puis soudain, au centre de la cathédrale de verre et d'acier, la pergola disparaît, l'espace se dégage, le Grand Palais retrouve tout son volume et on ressent alors un immense appel d'air vertical. Comme un vertige à l'envers.

Sur le papier, car Daniel Buren travaille à coups de dessins, d'esquisses, sur maquette et donc sans images de synthèse (*"ça fausse la vision"*), l'artiste avait d'abord imaginé quantité de préprojets. Par exemple : laisser le lieu entièrement vide et colorer uniquement la verrière, ou couper le Grand Palais en deux par un grand miroir biface, ou poser des miroirs au sol. *"Depuis deux ans, je suis sans cesse intrigué par la lumière, par l'air, par le jeu du soleil dans cet énorme ballon de verre qu'est le Grand Palais. Plus que la forme, plus que l'acier, c'est le volume qui m'intéresse."*

Peu d'artistes peuvent se mesurer à un tel espace. Chaque année, l'exposition *Monumenta*, qui confie le Grand Palais à un seul artiste, offre un spectacle énorme. C'est un combat de titans où deux superpuissances s'affrontent et s'étreignent : d'un côté, la cathédrale du Grand Palais, sommet de technicité moderne ; face à elle, un artiste monstre du contemporain. *"C'est aussi pour chaque artiste une rivalité interne,"* ajoute Marc Sanchez, directeur de la production



artistique de l'événement. Monumenta pousse les artistes à se dépasser, à produire un projet d'une envergure physique spectaculaire, c'est intellectuellement très vivifiant. Et ça reste une confrontation risquée."

Après Anselm Kiefer, après les stèles verticales déposées par Richard Serra, après l'installation hivernale et funèbre de Christian Boltanski, après la sculpture gonflable et gonflée d'Anish Kapoor et avant le Russe Ilya Kabakov l'an prochain, c'est au tour de Daniel Buren, 74 ans, de s'emparer du Grand Palais.

Bref, c'est du lourd. Buren se lance du coup dans un projet qui demande toute une chaîne de fabrication industrielle. Pour cela, il s'est entouré de ses équipiers de longue date : l'architecte Patrick Bouchain avec qui il avait conçu les colonnes du Palais-Royal, et l'artisan lyonnais Patrick Ferragne, fondateur de la société Art Project, spécialisée dans le montage d'expositions et la production d'œuvres d'art contemporaines. L'usine se trouve à Villeurbanne, dans la banlieue de Lyon, tandis que les bâches

en plastique transparent et coloré sont montées dans un hangar spécial en Seine-Saint-Denis. Les chiffres sont impressionnants, à la démesure du lieu : 1500 piliers, 4,5 kilomètres de tubes d'acier qui seront bientôt débarqués par 25 semi-remorques : "On n'a que huit jours de montage, commente Buren, on ne peut pas perdre une minute."

Sa méthode de travail consista d'abord à se livrer à une lecture complète du lieu pour en déchiffrer soigneusement l'architecture, les usages, la dimension politique, histoire de mieux le révéler à lui-même : "A un moment, je pensais installer des cabanes orthogonales mais en étudiant et en regardant une fois encore la structure du Grand Palais, je me suis aperçu que tout ici était construit sur le motif du cercle. Partout des ronds, des cercles, des demi-cercles... Tout sauf la façade toute droite par laquelle on entre. C'est bizarre d'ailleurs : construit pour l'Exposition universelle de 1900, le Grand Palais est un tel sommet de technicité pour l'époque – il contient plus de fer que la tour Eiffel – qu'on a préféré cacher la prouesse du bâtiment, son innovation ►

galerie



**à lire Daniel Buren,
un monument
au Grand Palais**

Les Inrocks consacrent une publication spéciale à cette figure essentielle de l'art contemporain : avec une couverture et une intervention plastique inédites réalisées par l'artiste, un reportage sur le montage de l'installation *Excentrique(s)*, un entretien, un retour sur les temps forts de sa carrière... dès le 10 mai, Librairies du Grand Palais, Centre Pompidou, musée d'Art moderne de la Ville de Paris et cité de l'Architecture, 4,90 €

géniale, par cette façade droite et néoclassique. Enfin, à partir de là, j'avais mon idée : au lieu de faire des cabanes colorées, j'allais construire des chapeaux ronds et remplir la surface de cercles tangents."

L'autre décision, prise assez tôt par l'artiste, fut justement de changer le lieu d'entrée dans le Grand Palais : non plus par le centre mais par le côté droit, de manière à visiter le lieu dans sa longueur. *"Il faut être complètement idiot, s'emporte Buren, pour avoir placé cette entrée au centre, où on arrive tout de suite sous la nef, qui est quand même le point d'orgue du bâtiment ! Entre-t-on dans une cathédrale par le milieu ?"*

Mais un Buren n'est pas qu'un aménagement d'espace. C'est aussi un kaléidoscope d'idées. L'œuvre révèle quelque chose du lieu où elle s'installe et qu'elle "travaille" de l'intérieur. Mais que peut bien dire une myriade d'auvents multicolores au Grand Palais ? Que la beauté est possible dans les formes du contemporain. Que l'œuvre gigantesque de Buren ne se réduit pas aux seules rayures mais qu'elle

couvre un spectre beaucoup plus étendu d'outils visuels et de formes. Que les grandes œuvres peuvent assumer la dimension spectaculaire. Qu'à l'heure de la privatisation à tous crins, l'art nous offre ici l'expérience d'un véritable espace public – l'air, le ciel, la place. Et d'autres choses encore. Mettant en œuvre tout son système de pensée, Daniel Buren nous offre avec *Excentrique(s)* une expérience massive de l'art. Il faut venir de jour pour prendre l'air et la lumière, il faut venir de nuit pour parader sous les cercles de lumière. *"Une fois passé le plafond surbaissé par les paravents colorés, on est sous la nef, dégagée d'un seul coup, et c'est plus fort que si tout avait été laissé entièrement vide. Cela devrait révéler le lieu. Je veux qu'on ait la perception sculpturale de cet immense volume, 500 000 mètres cubes d'air. C'est quelque chose d'abstrait et de sensoriel à la fois, c'est atmosphérique."* Immersion garantie. ■

Excentrique(s) dans le cadre de *Monumenta*, du 10 mai au 21 juin au Grand Palais (Paris VIII*), www.monumenta.com



9.05.2012 les inrockuptibles 41

Daniel Buren,
Photo-souvenir :
Pergola, détail
du travail in situ
pour la Galerie Kamel
Mennour sur ArtBasel
Miami Beach, Miami,
2006. © Daniel Buren.



Du 10 mai au 21 juin 2012
Nef du Grand Palais

Monumenta 2012

L'œil en mouvement
À Paris

DANIEL BUREN

L'HOMME DU MONUMENTA

Dans quelques jours Buren, né en 1938, ouvrira au public les portes de son Monumenta au Grand Palais. Retour sur la carrière d'un artiste habitué, du CAPC au Guggenheim, aux espaces hors normes. *Philippe Piguet*



A considérer la démarche de l'artiste, il convient de rappeler que Daniel Buren parle de la forme qu'il a retenue – un motif de bandes alternées blanches et colorées d'une largeur toujours égale à 8,7 cm – en termes de « outil visuel ». Si celui-ci lui a été donné suite à l'achat qu'il fit en 1965 d'un morceau de tissu rayé au marché Saint-Pierre, l'expression n'en est pas moins forte. Elle dit bien ce qu'il en est pour lui de la nature et de la fonction de l'œuvre : un moyen pour voir. Qui plus est, du fait de la confrontation entre le contexte et l'outil dans lequel celui-ci est placé, un moyen pour entraîner le regard à la découverte de celui-là.

Si la ville et la rue ont été les premiers terrains d'action de Buren, c'est que sa démarche trouve sa raison d'être dans une relation primordiale entre architecture et société, inaugurant les termes d'un langage plastique inédit dans un rapport direct au réel contre toute forme d'illusionnisme.

*Daniel Buren dans
la nef du Grand Palais.*

© Photo : Farida
Bréchemier/Tous droits
réservés Monumenta 2012.

Concrètement, il s'agit pour Buren de faire voir que le réel englobe – comme il dit – « des milliers de problèmes », notamment les conditions et les contraintes du fait même de création. Et l'artiste d'en ébaucher l'inventaire : « Les relations spatiales et colorées, l'institution, le marché, la forme, la non-forme, les revues d'art, la critique, les historiens d'art, les collectionneurs, les expositions de groupe, les expositions personnelles, les travaux hors institutions, les circuits parallèles, les avant-gardes, les sans-gardes, les sans-grade, les dégradés, le figuratif, les leaders, la peinture, la sculpture, les écoles, la politique, la nature, l'abstrait, les objets, les musées, les galeries, les conférences... » La formule peut paraître excessive. Elle date de 1984, publiée dans le catalogue d'une exposition de l'artiste à Stockholm. À cette date, Daniel Buren a déjà presque vingt ans de travail derrière lui ; s'il n'a pas encore tout éprouvé de ce qu'il liste, il s'est confronté à un nombre extrêmement varié de situations.

De la case prison à celle des expositions

Ainsi, dès 1967, au Salon de la jeune peinture puis au Musée des arts décoratifs, se donne-t-il en spectacle au travail avec ses complices ■■■

MONUMENTA 2012



À lire

En septembre dernier, Daniel Buren accordait un grand entretien à *L'oeil*. Interrogé sur les éditions précédentes de Monumenta qui l'avaient le plus séduit, il répondait :

« Richard Serra a compris cette structure et en a joué à sa manière, extrêmement intelligente et fine, en touchant à peine au lieu. Il en a extrait la substantifique moelle. L'autre réussite, à l'inverse, est celle d'Anish Kapoor qui a, quant à lui, quasiment éliminé le Grand Palais pour le révéler différemment. Il a pris un gros risque en introduisant son monstre à l'intérieur même de cet autre monstre de verre et d'acier. »

L'entretien est à relire dans son intégralité sur LeJournaldesArts.fr

de BMPT (Buren-Mosset-Parmentier-Toroni), de sorte à faire voir le processus de la peinture. Une façon de démystifier l'acte de création. Par la suite, Buren multiplie individuellement les actions d'affichage sauvage sur les panneaux publicitaires, dans la rue comme dans le métro, à Paris comme à l'étranger, ce qui lui vaut à Bern, en 1969, la veille de l'ouverture de l'exposition « Quand les attitudes deviennent forme », de faire un passage éclair en prison.

Si la ville constitue son territoire de prédilection, l'artiste ne cessera d'inventer au cours des années 1970 toutes sortes de formes nouvelles en relation avec les sites où il est amené à intervenir. À Rome, en 1972, lors des Rencontres internationales d'art, il joue tant du dedans que du dehors de la galerie où il est invité en présentant deux travaux de taille et de couleur rigoureusement identiques, l'un à l'intérieur, l'autre dans la

rue, mais visibles simultanément depuis l'unique fenêtre de la galerie, mettant ainsi en question la façon dont on les perçoit. Quatre ans plus tard, au Kunstmuseum de Lucerne, Buren conçoit un travail qu'il intitule *Éparpillé-Rassemblé* : trois séries distinctes comprenant neuf pièces chacune, de différentes couleurs, utilisant le papier blanc et le plastique transparent, sont disposées en trois endroits distincts : la première est éparpillée dans la ville sur des panneaux d'affichage urbain, la deuxième dans le hall du musée et la troisième dans l'une des salles de ce dernier.

Cette façon de jouer de relation entre des espaces éclatés, Buren l'a pratiquée à plus grande échelle encore quand, par exemple, il est intervenu simultanément, en Hollande, au Stedelijk d'Amsterdam, au Kröller Müller d'Otterlo et au Van Abbemuseum d'Eindhoven, jouant des formes géomé-

triques reliant géographiquement ces trois villes pour concrétiser des objets visuels. D'aucuns se souviennent comment, en 1983, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, il s'était emparé de tout l'espace courbe de l'Arc en réalisant un « Corridorscope ». Celui-ci s'étendait de l'entrée à la sortie, masquant l'architecture environnante, mais percé ici et là de trous, il laissait parfois apparaître des fragments du couloir flottant dans l'espace, sinon dévoilait des tableaux sortis des réserves ou offrait des points fuite qui projetaient le regard sur l'extérieur même du bâtiment, etc.

Au Grand Palais, tous les ingrédients d'une grande œuvre

Ce rapport à l'architecture constitue comme un fil rouge dans l'œuvre de Buren. Rien ne lui convient mieux que de s'en prendre au bâti, qu'il le décor-



Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, 1986, sculpture in situ, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris. © Daniel Buren.

L'œil en mouvement

Photo-souvenir :
One Thing to
Another, 2011,
travaux situés,
Galerie Lisson,
Londres.
© Daniel Buren.

tique, le coupe, le découpe, le taille, le grave, comme il l'a fait au Pavillon français, à la Biennale de Venise en 1986, ou qu'il le retourne en le précipitant dans l'abîme d'un monumental miroir tel le jeu de voûtes de la grande nef du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, au début des années 1990. Cette façon qu'il a de subvertir l'espace, de l'accaparer – alors qu'ordinairement c'est lui qui nous déborde – relève d'une appréhension toujours détournée de l'environnement ou de l'édifice avec lequel il est amené à composer.

Il joue tantôt de la structure, tantôt de la lumière, tantôt du vide qui les déterminent de sorte à mettre en question nos habitudes perceptives et à les révéler à la surprise de notre regard. En même temps qu'elle faisait l'éloge de la couleur, son exposition au Centre Pompidou en 2002 en était une magistrale démonstration. Privilégiant une conception rétrospective de l'exposition, Buren était intervenu en trois temps distincts : dans les salles qui lui étaient dévolues en y créant comme une forme de labyrinthe, dans l'ensemble du bâtiment même, dans la ville alentour enfin.

Quelque chose est à l'œuvre chez Daniel Buren qui relève d'une irrésistible propension à l'extension et le conduit à concevoir des dispositifs dont la lecture sous-tend une virtuelle infinitude et qu'excède le mode de la sérialité, l'usage de ses bandes rayées instruisant le potentiel d'une combinatoire sans fin. Fameuses entre toutes, ses « colonnes » au Palais-Royal constituent l'un des temps forts du développement de son travail ; leur véritable



titre – « Les deux plateaux, une installation *in situ* » – en dit long des principes tant d'intervention que de métamorphose qui le gouvernent.

Après Kiefer, Serra, Boltanski et Kapoor, Daniel Buren est à son tour invité à s'emparer de l'espace du Grand Palais. La bâtisse est à la mesure des enjeux qui intéressent l'artiste. Symbole d'une modernité qui sanctionne le passage d'un siècle à l'autre, situé en plein cœur de la capitale, le Grand Palais est l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture métallique et son immense verrière en fait une monumentale boîte à lumière. Tout y est rassemblé pour que l'artiste trouve là les éléments d'une nouvelle prestation dont on peut penser qu'elle jouera notamment de la coupole, comme il a pu le faire de façon magistrale au Solomon R. Guggenheim Museum de New York il y a quelques années. ■

→ « **Monumenta : Daniel Buren** », nef du Grand Palais, avenue Winston-Churchill, Paris 8^e, www.monumenta.com, du 10 mai au 21 juin 2012.



Photo-souvenir :
Papiers collés orange
et blanc, 1970,
travail *in situ*, Galerie
MTL, Bruxelles.
© Daniel Buren.

MONUMENTA 2012

Suivre la génèse du Monumenta de Daniel Buren

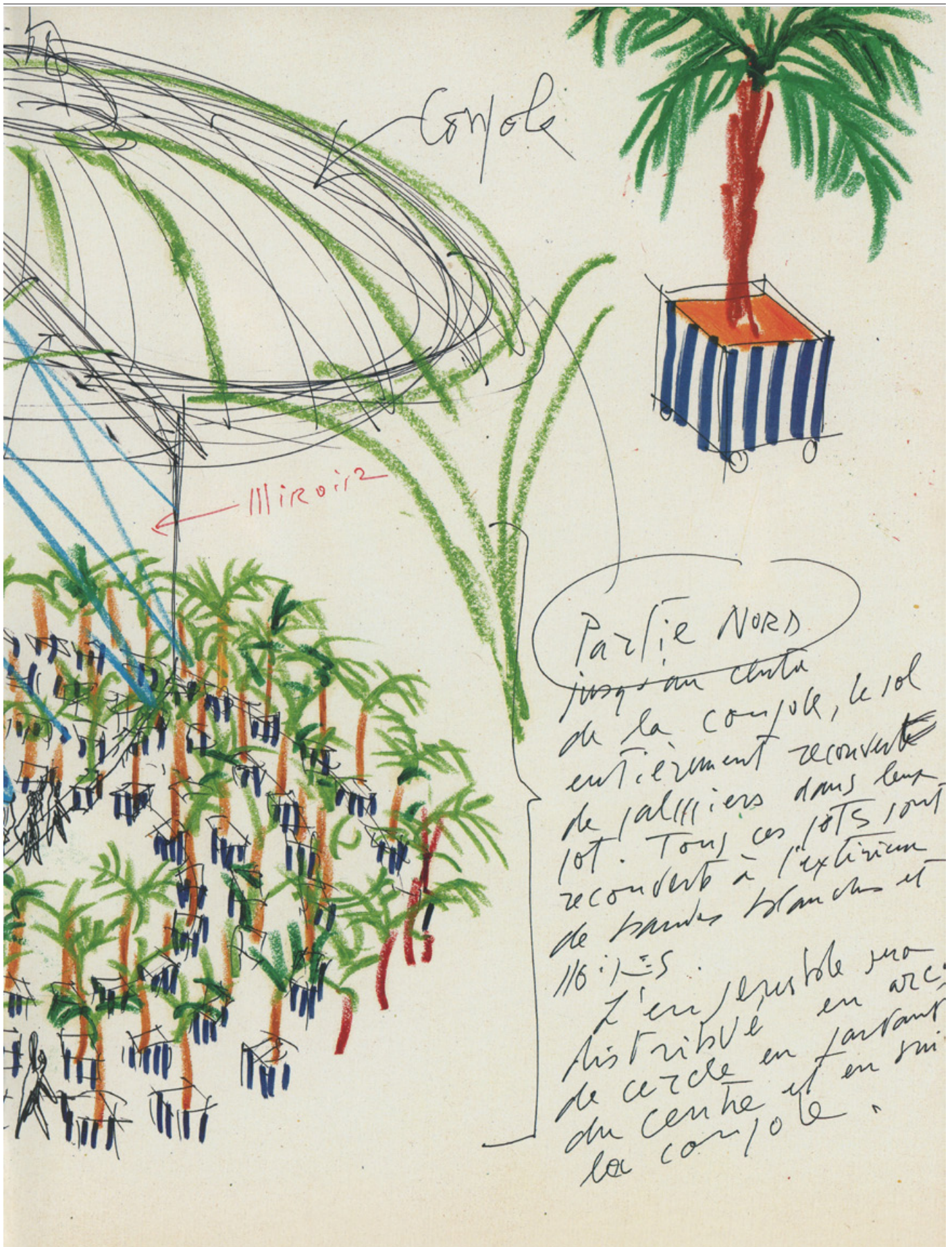
Plans, dessins et collages :
les esquisses que Daniel
Buren a réalisées pour
préparer son Monumenta
sont réunies ce mois-ci dans
un livre à paraître aux
Editions Dilecta.

*Excentrique(s), Esquisses
graphiques*, le titre de
l'ouvrage, plonge le lecteur
dans la génèse du projet,
des premières pistes
abandonnées par Buren à
la réalisation finale de
l'installation que le public
pourra bientôt découvrir
sous la coupole du Grand
Palais. Ces esquisses
permettent de mieux
comprendre comment cette
fois encore l'artiste a relevé
le défi de la monumentalité,
en jouant de la lumière et
des couleurs. Le projet
reproduit ci-contre contient-
il déjà les éléments de
l'installation définitive ?
Réponse le 10 mai avec
l'ouverture au public du
Monumenta 2012.

Daniel Buren,
*Excentrique(s), Esquisses
graphiques*, Editions Dilecta,
112 p., 28 à.



Daniel Buren : *Esquisse graphique 2
pour Excentrique(s), Monumenta
2012.*   Daniel Buren, ADAGP,
Paris, et Editions Dilecta.

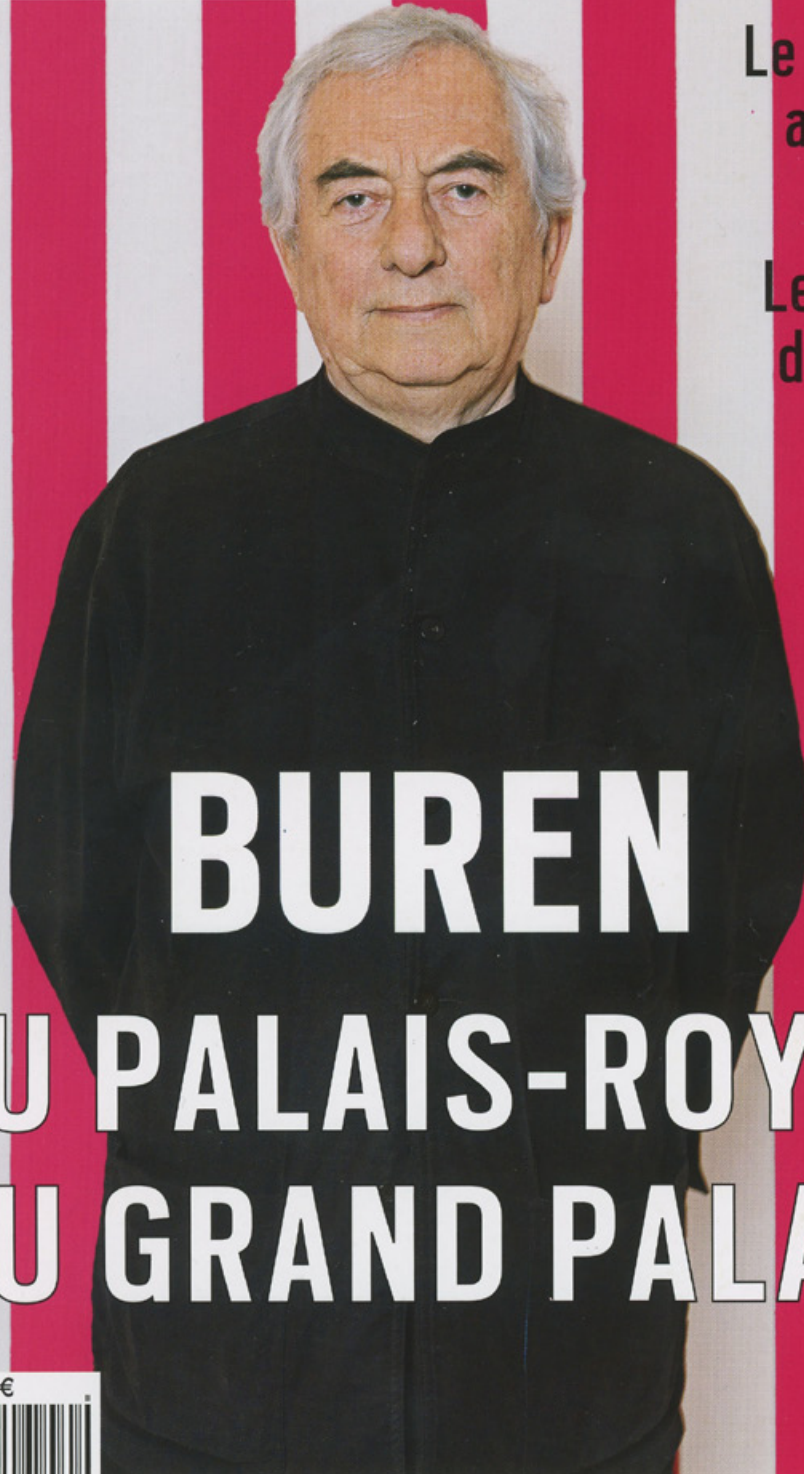


CONNAISSANCE DES
arts

événement
**Toulouse-Lautrec
renaît à Albi**

civilisation
**Le chamanisme
au Quai Branly**

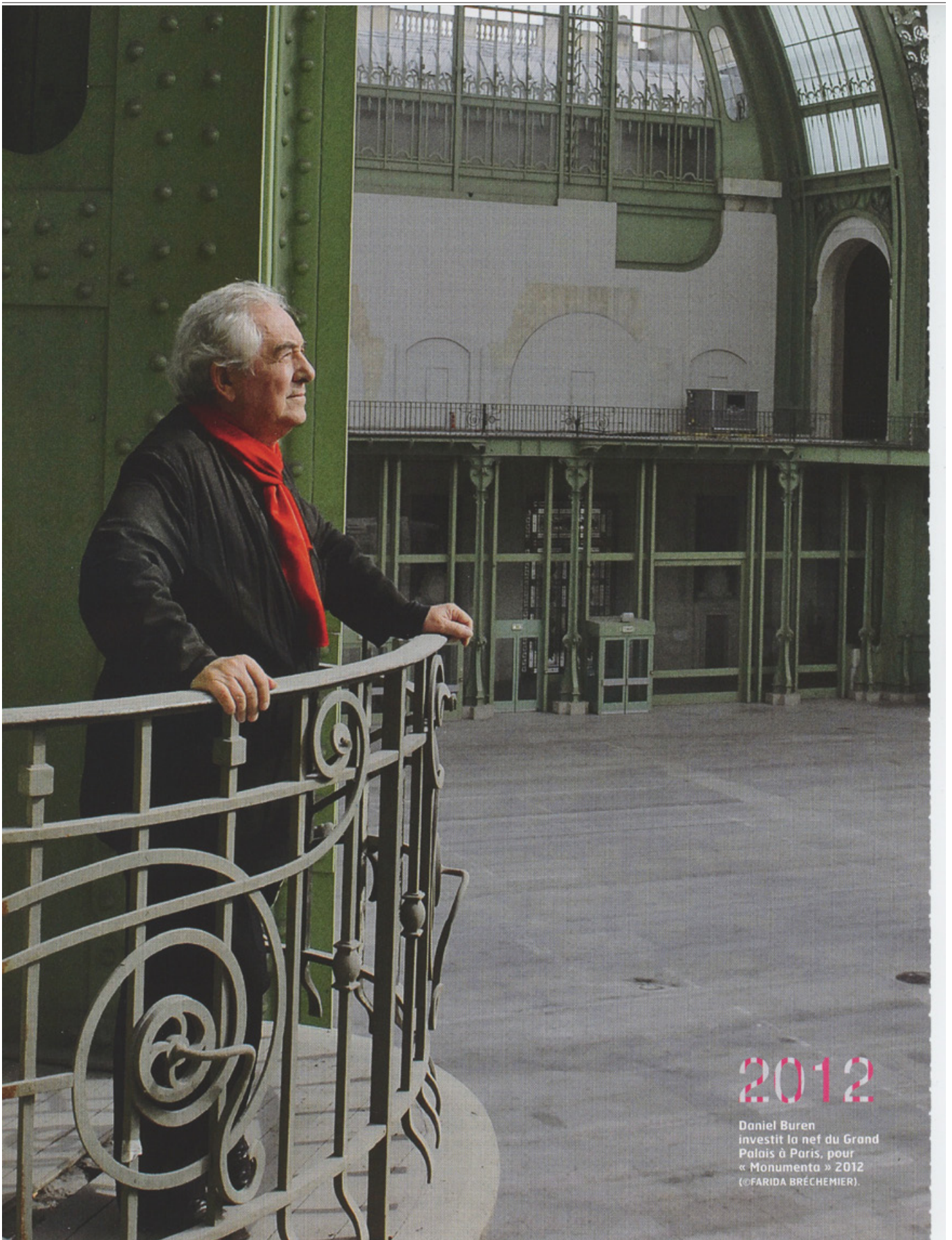
découverte
**Les révélations
de la Triennale
de Paris**



BUREN
DU PALAIS-ROYAL
AU GRAND PALAIS

M 05525 - 704 - F: 7,90 €





2012

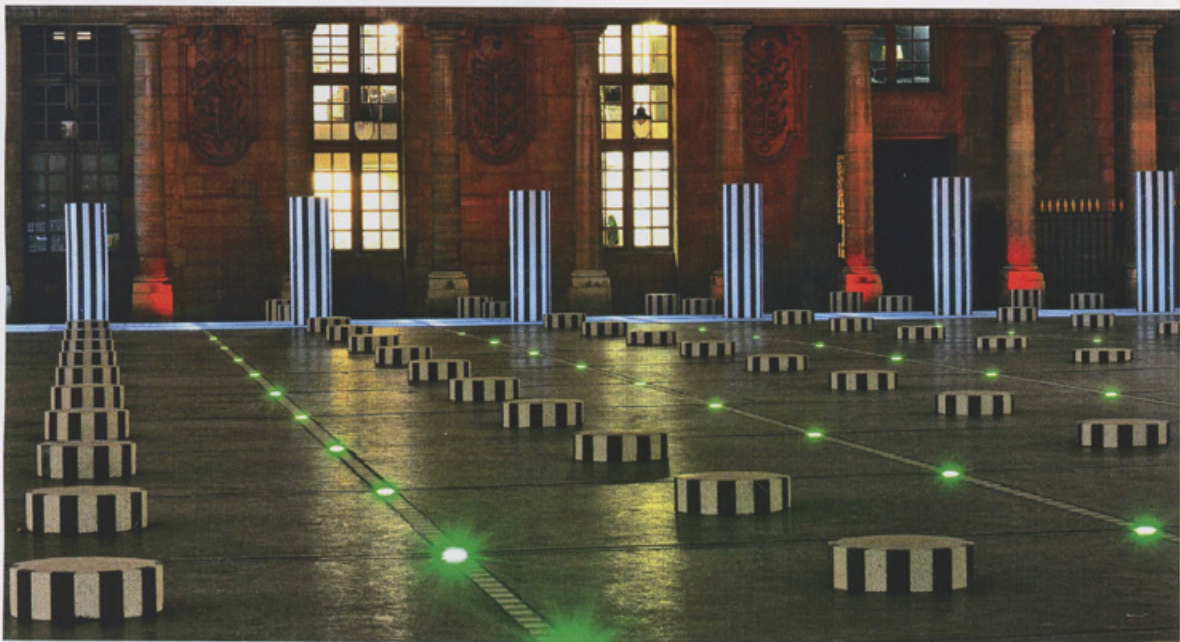
Daniel Buren
investit la nef du Grand
Palais à Paris, pour
« Monumenta » 2012
(©FARIDA BRÉCHEMIER).

visite d'atelier 61

BUREN, DU PALAIS-ROYAL AU GRAND PALAIS

Rencontre avec Daniel Buren, l'un des rares artistes français jouissant d'une aura internationale, qui investit le Grand Palais à Paris à partir du 10 mai pour une édition très attendue de « Monumenta », rayée et colorée.

Texte DAMIEN SAUSSET



1986

Photo-souvenir :
Les Deux Plateaux,
sculpture *in situ*
permanente,
cour d'honneur
du Palais-Royal,
Paris, 1985-1986,
détail (© D. B.
© CHARLES DUPRAT).

Voilà un artiste que l'on vénère ou déteste, au point que les avis sur son intervention pour « Monumenta » au Grand Palais sont arrêtés avant même le vernissage. Buren ne laisse jamais indifférent, surtout dans notre pays. On se souvient encore des débats passionnés autour de la cour d'honneur du Palais-Royal en 1986. Dans une France encore très giscardienne, la réalisation sonnait comme un manifeste, presque une attaque contre un bon goût déjà mis à mal par Mai 1968. Peu se souviennent de la virulence des propos. Aujourd'hui encore, évoquer son nom en société déclenche commentaires et empoignades. Dès lors, les lieux communs sont de mise. Il est vrai que le choix

initial du système des bandes colorées sur un fond blanc, évoquant à fois les toiles à transat, les stores et imprimés pour bord de mer, ne peut que susciter les passions. Mais dans l'imaginaire collectif, Buren ne se limite pas à cela. Il est aussi Buren le maître, le théoricien, l'enseignant, l'homme aux deux mille expositions. L'artiste ne connaît pas la demi-mesure. C'est aussi cela qui l'a conduit au firmament des créateurs français, au point qu'on lui reproche d'être « l'artiste officiel », celui qui capte les commandes étatiques ou représente notre pays lors des grands événements mondiaux. Là encore, il faut nuancer. À l'échelle internationale, reconnaissons qu'il est, avec Christian Boltanski et Sophie Calle,



1986

Photo-souvenir,
Le Décor et son Double, exposition
« *Chambres d'amis* »,
1986, œuvre reprise
dans l'exposition
« Daniel Buren. Le Décor
et son Double », qui
se tient actuellement
au SMAK de Gand
(©DIRK PAUWELS).

2006

Photo-souvenir :
La Portée, travail
in situ permanent,
entrée du
musée Fabre de
Montpellier, 2006,
détail (©D. B.).



2008

Photo-souvenir :
La Coupure, travail
in situ, musée Picasso,
Paris, 2008, détail (©D. B.).

Le système Buren

Car pour bien comprendre le système Buren, il faut toujours en revenir à l'art conceptuel, ou plus exactement à ce qui les sépare. Depuis 1966, Buren construit sa pratique sur l'installation de bandes alternées, blanches et en couleur. Par leur neutralité, leur caractère anonyme, les bandes participent à un fond décoratif universel n'appartenant à personne. Certes, avec le temps, elles sont devenues sa marque de fabrique, mais initiale-

l'un des rares artistes hexagonaux respectés, notamment aux États-Unis, où sa pratique fut très tôt perçue comme une réponse radicale à l'art conceptuel.

ment, leur vocation était de mettre en place un schéma visuel le plus impersonnel possible. Cette impersonnalité, on la retrouve tout autant dans la répétition de ces motifs. Un systématisme, en sorte. Et c'est justement cela qu'il recherche, une neutralité qui, en retour, permet de mieux révéler un espace, une architecture, un paysage. Dévoiler le réel au spectateur, tel est son but. Ce souci pédagogique qu'il revendique sert aussi à remettre en question l'idée d'œuvre d'art. Chez Buren, l'intervention est toujours *in situ*, étroitement liée à un contexte. Que ce travail soit par la suite taxé de décoratif, que l'intervention soit considérée comme belle est presque secondaire. La plasticité ne doit jamais masquer la dimension critique. L'une des contradictions de cette pratique réside là. Comme chez Niele Toroni et ses empreintes de pinceau, ou chez Peter Downsbrough avec ses

visite d'atelier 63



2005 Photo-souvenir : Concave/Convexe : deux places en une avec fontaine, travail in situ permanent, à l'initiative de Jean Nouvel, Colle val d'Elsa, Italie, 2005-2011, détail (©D. B.).

deux barres parallèles, les bandes de Daniel Buren ont acquis avec le temps une force esthétique évidente. Dans notre société de surconsommation, la sérialité a un impact visuel qui, une fois détourné, est sans équivalent. C'est d'ailleurs le reproche qui lui est fait. Au lieu de révéler l'âme ou le secret d'un lieu, les bandes deviennent des décors presque plus importants que ce qui les environne. Faut-il y voir la vengeance d'une picturalité que l'homme cherche à nier depuis si longtemps ? À chacun d'en juger ! À ses débuts, en 1964, Buren était peintre. De cette époque, il ne reste pas grand-chose, si ce n'est une légende : le fameux retournement de 1965, maintes fois raconté. « À l'automne 1965, en achetant des fournitures pour mon



2009

Photo-souvenir : Le vent souffle où il veut, travail in situ, plage Le Coq, Belgique, à l'occasion de la triennale d'art contemporain « Beaufort 03 », 2009, détail (©D. B.).

travail au marché Saint-Pierre à Paris, j'ai trouvé du lin à rayures qui était généralement utilisé pour des coussins et des matelas. Ce matériel ressemblait exactement à ce que j'avais essayé de faire de façon formelle avec la peinture pendant plus d'une année. J'ai acheté plusieurs mètres et j'ai commencé à travailler avec. Les rayures sont devenues un signe que j'ai plus tard appelé " mon outil visuel ". »

Dans un premier temps, il rehausse encore la toile imprimée puis, en 1967, il adopte définitivement l'idée d'un motif vierge dépourvu de la moindre intervention. Non sans stupeur, Buren découvre aussi que la largeur de ces bandes est systématiquement de 8,7 cm, dimension qui n'a jamais été modifiée par les éditeurs de tissus.

64 visite d'atelier



2010

Photo-souvenir :
Daniel Buren-Para
Analizar, travaux
situés et travail
in situ, Galeria
Hilario Galguera,
Mexico, Mexique,
2010-2011,
détail (©D. B.).

2011

Photo-souvenir :
Cela va sans
dire, travail in
situ, Centre d'art
Jeanne d'Arc,
Thouars, 2011,
détail (©D. B.).



De cette époque datent ses premières interventions dans l'espace public, notamment les fameux affichages sauvages sur les panneaux publicitaires, unique possibilité d'investir le monde pour un artiste ayant renoncé définitivement à la notion d'atelier.

Acheteurs sous contrat

Les années qui suivent lui permettent d'affiner le système, imaginant les moindres conséquences de son geste. Le Buren théoricien naît à cet instant, dans sa volonté d'expliquer sa démarche et de constituer un système clos dont il ne se départira plus. Il lui fallait aussi répondre aux premières attaques. En 1971, invité avec d'autres artistes au Guggenheim de New York, il suspend *Peinture Sculpture*

(20 x 10 m) dans le vide central de l'architecture de Wright. À peine installée, l'œuvre est décrochée sous la pression de Donald Judd et Dan Flavin, qui jugent la pièce contraire aux principes théoriques de cette exposition particulière. L'expérience servira de leçon. Buren n'est jamais avare d'interviews, d'explications, de médiations. Son système, même après l'apparition des *Cabanes éclatées* (1975) ou des *Drapeaux* (début 1980), ne se départira plus jamais d'une rigueur qui sonne comme un gage d'authenticité. D'ailleurs, pour mieux s'en convaincre, il suffit d'analyser les certificats qu'il délivre. Buren ne signe jamais. C'est contraire à son projet et cela renvoie à une fétichisation de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à une dimension bourgeoise, étriquée. Nom-

mées « contrats », ces attestations réalisées pour chaque vente se veulent avant tout un moyen de contrôle sur les conditions d'accrochage, d'existence et de reproduction de l'œuvre. « Celui qui signe, c'est l'acquéreur lui-même. Le contrat est composé de deux parties détachables que je sépare après avoir apposé un tampon à cheval sur les deux parties. Au collectionneur revient celle qui le concerne, où sont indiquées les informations spécifiques de l'œuvre : son numéro et toutes les clauses auxquelles il s'engage (photographie, conditions d'accrochage, revente, etc.). Sur celle que je conserve figurent le numéro de l'œuvre, ainsi que l'adresse et la signature de l'acquéreur. » Toute cession entraîne la rédaction d'un nouveau contrat.

Apprivoiser le Grand Palais

Aujourd'hui, confortablement installé dans un café parisien, Buren accepte d'évoquer le Grand Palais et ce « Monumenta » qui sonne pour chaque artiste comme un défi insurmontable. À la fois précis et faussement nonchalant, il revient sur les interventions de ses prédécesseurs (Kiefer, Serra, Boltanski, Kapoor), en isole les impasses comme les réussites. L'artiste des vastes espaces publics, des installations hors normes, avoue avoir ressenti une certaine appréhension face à la monumentalité du lieu. Il a trouvé la solution lors d'une longue promenade dans l'édifice. « J'ai soudain compris la nature de l'espace. Clos, entouré de hauts murs et coursives, le Grand Palais est finalement une vaste place, presque une agora où chacun peut à loisir déambuler dans la lumière du jour. Pour cette raison, je n'ai pas voulu que les visiteurs arrivent par l'entrée habituelle mais par la porte nord, pour saisir d'un coup d'œil toute la perspective du lieu. » Crayon en main, Buren s'anime, explique qu'il a imaginé une intervention proche du sol, que la verticalité n'était justement pas l'enjeu ici. Des centaines de mâts seront installés, délimitant des dizaines de zones circulaires recouvertes à près de deux mètres de haut de films transparents avec les fameuses bandes (quatre couleurs différentes). Déambuler, se promener, découvrir de nouveaux points de vues, s'égarer aussi, s'asseoir sur des estrades en miroir, tout est conçu pour conduire le visiteur vers une métamorphose de sa perception. La sensualité qui devrait se dégager de l'ensemble sonne effectivement comme l'exact contraire de l'art conceptuel. ■

À VOIR

- « MONUMENTA 2012 : DANIEL BUREN AU GRAND PALAIS, EXCENTRIQUE(S), TRAVAIL IN SITU », Grand Palais, entrée avenue du Général-Eisenhower, 75008 Paris 01 44 13 17 17 www.monumenta.com du 10 mai au 21 juin. Avec le mécénat, entre autres, de Neufilize OBC et LVMH.
- « DANIEL BUREN, ANDRÉ CADÈRE », galerie Hervé Bize, 17-19, rue Gambetta, 54000 Nancy 03 83 30 17 31 www.hervebize.com du 26 avril au 7 juillet.
- « DANIEL BUREN. LE DÉCOR ET SON DOUBLE », au SMAK de Gand, Citadelpark, 9000 Gand, 32 9 240 76 01 du 21 septembre 2011 au 4 novembre 2012.



2010

Photo-souvenir : vue de l'exposition « Photos-souvenirs au carré, Daniel Buren » organisée par Hermès à la Monnaie de Paris, 2010, détail (© D.B./ GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS).

2011

Photo-souvenir : Architecture, contre-architecture : transposition, travail in situ, Mudam, Luxembourg, 2010, détail (© D. B.).





DOSSIER
Le baiser dans
l'histoire de l'art

ARCHITECTURE
Le toit, nouvel
espace à vivre

MARCHÉ DE L'ART
Nos conseils
Les tendances

M 01081 - 335 - F: 6,80 €



MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN

AU BUREN GRAND PALAIS

Avant-première

«EXCENTRIQUE» MONUMENTA

Enquête

POURQUOI DANIEL BUREN EST
DEVENU L'ARTISTE FRANÇAIS
LE PLUS RECONNU AU MONDE

par Fabrice Bousteau & Judicaël Lavrador

Photo-souvenir : Daniel Buren, «Allegro vivace», travaux *in situ*,
Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden (Allemagne), février-mai 2011 [détail]



MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN

LES COULISSES DU GRAND PALAIS «EXCENTRIQUE» DE DANIEL BUREN

Excentrique, Buren ? Oui, si l'on en croit le titre de son projet pour Monumenta. Deux fois oui, si l'on en fait l'expérience... si l'on visite le Grand Palais transformé en une serre psychédélique qui nous immerge dans une forêt de cercles et de couleurs pour mieux renverser notre centre de gravité au plafond. Explications.

1 / UNE EXPÉRIENCE, PAS UNE EXPOSITION

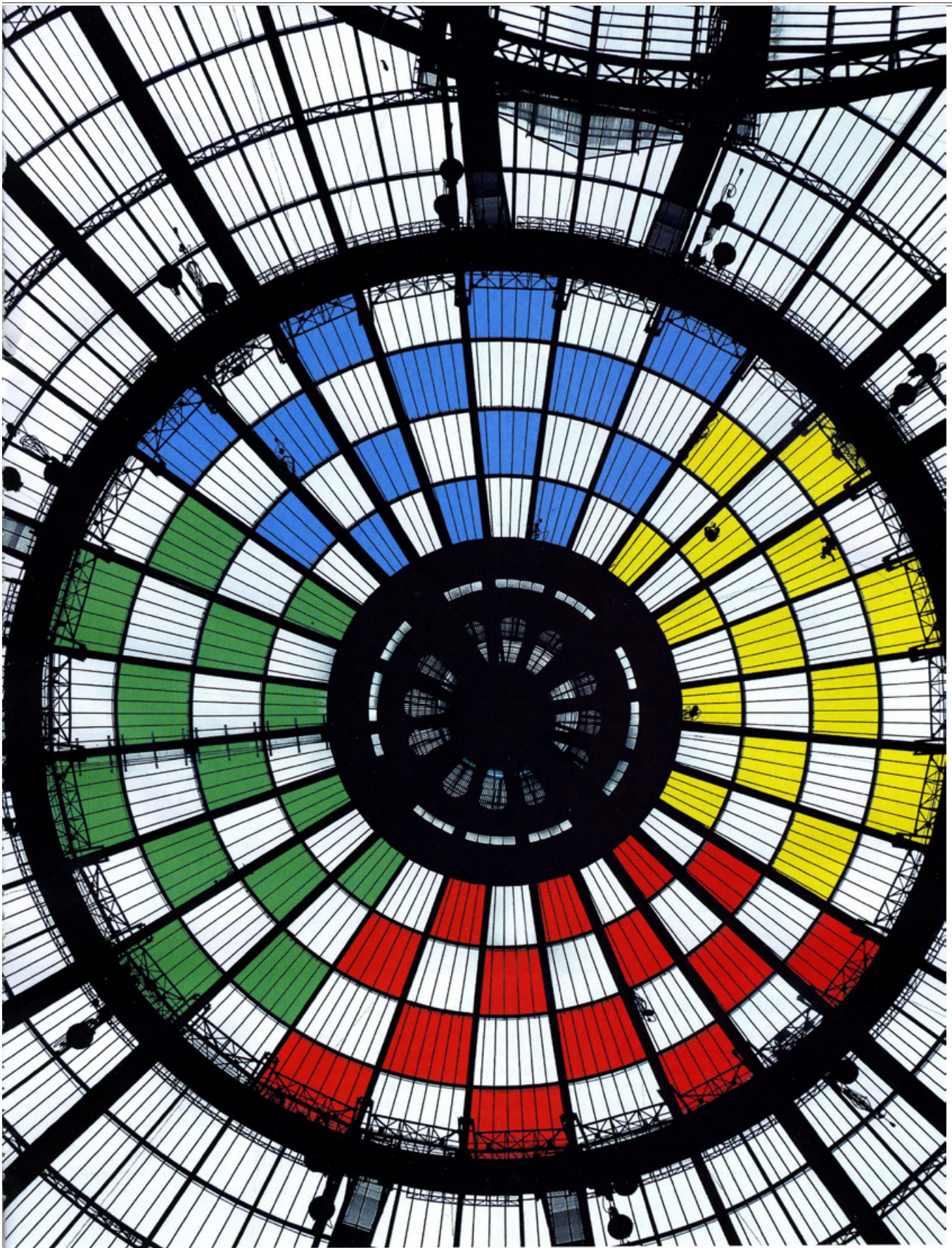
Daniel Buren est l'exact négatif de Marcel Duchamp. Le créateur du ready-made démontra que tout objet pouvait devenir une œuvre d'art et installa un urinoir au musée. L'artiste de la bande rayée de 8,7 cm (la longueur d'une carte bancaire) démontre depuis cinquante ans que l'on peut faire de l'art sans objet. «Du Moyen Âge à aujourd'hui, l'art, c'est toujours la même chose: des sculptures, des peintures, des produits réalisés par un artiste, achetés par des collectionneurs et accrochés à un mur», m'a dit un jour Daniel Buren, l'air de rien, avec juste ce qu'il faut de provocation et d'humour... L'art, pour lui, est avant tout une manière de penser, de voir et d'être. Buren ne produit pas d'objet, il utilise la bande rayée comme «outil visuel» pour transformer architectures et paysages en expériences esthétiques. Souvent éphémères, parfois pérennes. Mais, contrairement à un Damien Hirst qui produit des milliers de déclinaisons d'un même tableau, Buren ne fait jamais la même chose. Chacune de ses œuvres est unique car conçue spécifiquement pour un lieu. Elle est *in situ*: expression devenue courante dans l'art contemporain, mais que Buren a le premier utilisée. Pour lui, «exposer» ne signifie pas montrer des sculptures, des peintures, des objets d'art dans un espace, mais re-définir, re-mastériser – dirait-on dans la musique – cet espace pour qu'il se transforme en une œuvre en soi. Qu'il s'agisse d'un musée, d'un paysage ou d'une place publique. Toujours à l'aide de ses bandes rayées, mais

jamais de la même manière. Pour le Grand Palais comme pour chaque «installation», il étudie minutieusement l'architecture du lieu. «Le Grand Palais a dû être dessiné avec un compas parce que, de l'escalier aux arches en passant par la coupole (une série de cercles de plus en plus grands), tout est rond. C'est à partir de cette analyse que j'ai conçu mon projet et l'ai intitulé "Excentrique(s)".» Les titres de Buren sont des bandes passantes – de son esprit aiguisé et de son sens de l'humour. Car avec son look d'artisan, Buren est évidemment à l'opposé de la figure de l'artiste excentrique. En revanche, le titre montre que son projet re-centre le Grand Palais et que l'artiste va là où on ne l'attend pas: il fait des ronds quand ses détracteurs voudraient qu'il ne bande plus.

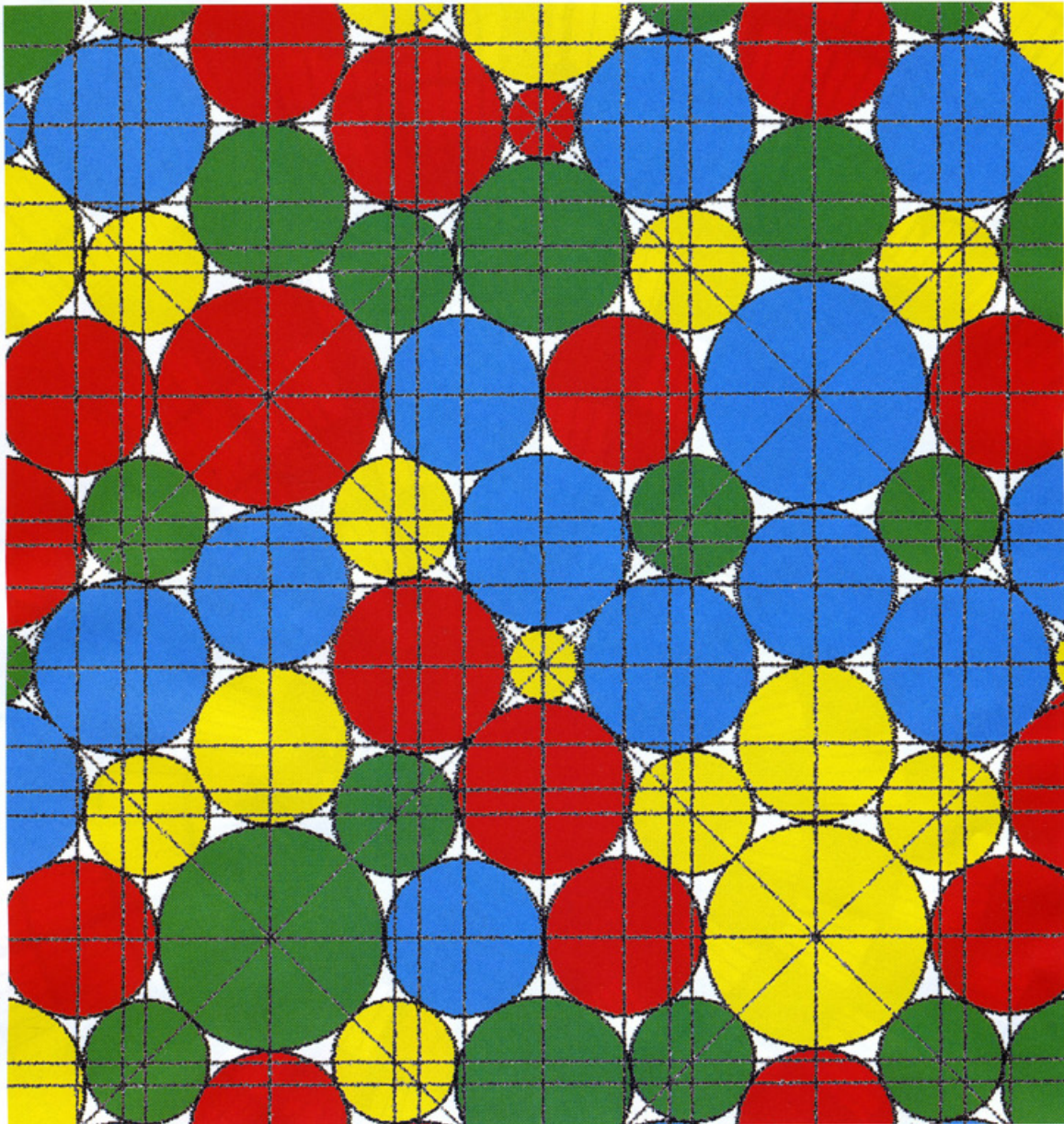
2 / LE GRAND PALAIS «RECENTRÉ»

C'est sûr, le visiteur du Grand Palais sera déstabilisé quand il se trouvera devant l'entrée principale: «Elle représente le pompier absolu de l'époque, une grandiloquence ridicule. De plus, elle fait arriver les visiteurs en plein centre. On est tout de suite écrasé par ce qu'il y a de plus beau dans le bâtiment. Donc, je vais condamner et occulter les grandes portes en fer forgé et faire entrer les visiteurs par la petite porte nord, qui n'est jamais utilisée.» La billetterie sera dehors, à la sortie du métro, avec une installation que l'artiste garde encore secrète. Buren aime cultiver l'effet de surprise. Lorsque je l'ai rencontré afin qu'il m'explique son projet, il n'a eu de cesse de me répéter: «Tu ne dois pas tout dire. Il ne faut pas que les visiteurs aient le sentiment d'avoir tout perçu

Photo-souvenir:
esquisse graphique
préparatoire –
Couleur possible
sur la coupole pour
«Excentrique(s)», travail
in situ, Monumenta 2012
Grand Palais, Paris



MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN



«EXCENTRIQUE(S)»: UN PLAFOND BAS DE CERCLES COLORÉS

C'est en appliquant une formule mathématique perse qui permet de combiner le plus grand nombre de cercles dans un espace donné que Daniel Buren a conçu la trame de son plafond au Grand Palais. «La formule consiste à insérer six cercles de diamètres différents, tous tangents les uns aux autres et laissant entre eux le plus petit espace possible, explique-t-il. Ils peuvent être plus ou moins grands, mais doivent respecter toujours les mêmes proportions. C'est donc un principe homothétique. Tous ces cercles seront

tendus d'un plastique transparent coloré et suspendus entre 2,50 et 2,80 mètres de hauteur, formant une sorte d'escalier. Et ceci pour une raison toute bête : dans ce lieu, des pigeons se baladent et des excréments tombent. Si ces cercles étaient à la même hauteur, on ne pourrait pas les nettoyer. Ils seront donc suspendus individuellement, avec un écart léger. Certains mesurent 7,50 m de diamètre, c'est gigantesque, mais il faut respecter l'espace, également gigantesque, du Grand Palais.»

Photo-souvenir :
esquisse graphique
préparatoire – Trame
et couleur possible
du plafond pour
«Excentrique(s)»,
travail *in situ*,
Monumenta 2012
Grand Palais, Paris [détail]

«L'INSTALLATION VA EN QUELQUE SORTE SCULPTER L'AIR ;
LA HAUTEUR DU GRAND PALAIS JOUERA LE RÔLE D'UNE SORTE
DE GRAND POUMON QUI ASPIRERA LE VISITEUR» DANIEL BUREN

avant d'y être allés.» Il n'a aucun souci à se faire : quelle que soit la description qui va suivre, vous comme moi ne pourrons «ressentir» son installation au Grand Palais qu'en nous rendant sur place. Car même si Buren a tout pensé, personne – y compris lui-même – ne peut réellement imaginer ce que l'installation va donner tant elle est vivante, puisque la lumière du jour en modifiera à chaque heure les couleurs et les formes. Lui qui travaille seul (il a trois assistantes qui gèrent surtout ce qui est administratif et ses archives, le contraire d'un Jeff Koons aux 100 assistants) fonctionne en fait comme un peintre qui conçoit mentalement une toile, prépare minutieusement couleurs et pinceaux, mais ne peut en connaître l'exact résultat tant il tient de l'alchimie ! Bien sûr, vu l'ampleur du Grand Palais, Buren s'est entouré d'une équipe, dirigée par l'architecte Patrick Bouchain, avec qui l'artiste a souvent collaboré. «Excentrique(s)», en tout cas, s'annonce comme une expérience sans pareille.

3/ UNE FORÊT PSYCHÉDELIQUE ET CHROMATIQUE

Après la billetterie, les visiteurs emprunteront un couloir sombre et étroit, sorte de caisson de décompression spatio-temporel, pour arriver dans un Grand Palais métamorphosé en une forêt psychédélique, où ils auront la sensation de marcher au plafond ! Une forêt lumineuse et chatoyante créée par 1 400 mâts d'acier, rayés de noir et blanc et coiffés de 377 cercles métalliques blancs, de diamètres différents (de 2,5 à 7,5 m)... sur lesquels des plastiques colorés bleus, verts, jaunes et rouge-orangé seront tendus «comme une peau de tambour», formant un plafond bas, «transparent comme une vitre mais aussi réfléchissant qu'un miroir». L'agencement de ces cercles, réalisé d'après une formule mathématique de l'ancienne Perse qui permet d'en combiner le plus grand nombre sur une surface donnée, couvre ainsi au maximum la superficie du Grand Palais.

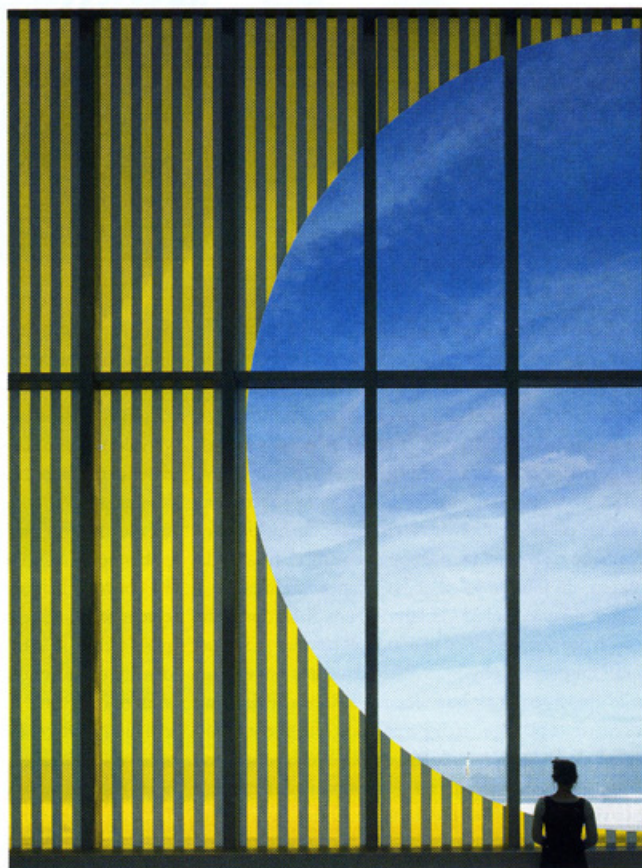


Photo-souvenir : *Borrowing the Landscape to Infinity*, travail *in situ*, Turner Contemporary, Margate, 2011 [détail]
Excentrique(s) est le deuxième projet pour lequel Daniel Buren utilise la forme du rond. Au musée Turner Contemporary de Margate (Royaume-Uni), il a créé une gigantesque installation temporaire qui recentre, à la manière d'une longue-vue, le paysage au cœur du musée. Sublime.

MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN

«EXCENTRIQUE(S)»
SERA UNE
EXPÉRIENCE TOTALE,
UN BAIN SENSORIEL
OÙ IL FERA
BON NAVIGUER

Photo-souvenir : *Voile/Toile*,
travail situé, Lac Grasmere,
Grasmere, 1975-2005 [détail]



En pénétrant dans l'édifice, le public éprouvera un double choc. Le choc, d'abord, de franchir un labyrinthe de troncs rayés – noir & blanc et de 8,7 cm de diamètre –, illuminés par une myriade de pastilles colorées, produites par la lumière filtrée à travers ce plafond de ronds rouges, bleus, jaunes et verts. Le choc, ensuite, d'un labyrinthe qui paraît en mouvement perpétuel. Le visiteur éprouvera à chaque pas la sensation que les troncs bougent. Un effet d'optique mais aussi un phénomène naturel, puisque la lumière du jour, le soleil et les nuages modifieront à chaque minute couleurs et atmosphère. Il faut prendre conscience que, du fait du plafond très bas [lire p. 52], on aura l'impression physique d'être dans une bulle. Une bulle qui va renverser littéralement le Grand Palais, car ces ronds de plastique transparent, non seulement diffuseront de la lumière colorée, mais réfléchiront aussi l'image des visiteurs. Leur image ainsi projetée dans l'espace vide du Grand Palais donnera le sentiment à chacun de se balader en apesanteur.

4/ UN «TRIP» CHAMANIQUE AVEC UN RESTAURANT, UNE LIBRAIRIE...

Buren imagine que «l'installation va en quelque sorte sculpter l'air. La hauteur du Grand Palais jouera le rôle d'une sorte de grand poumon qui aspirera le visiteur.» Mais cette forêt psychédélique recèlera d'autres surprises.

Sous la coupole centrale du Grand Palais, le plafond de Buren disparaîtra pour laisser place à une sorte de grande clairière, avec des podiums circulaires recouverts de miroirs (réfléchissant la lumière également colorée de la verrière) : «Une clairière où l'on se sentira aspiré comme dans une montgolfière mais sans rien faire» et sur laquelle les visiteurs «pourront s'asseoir, discuter, se promener et même manger un sandwich comme sur une place publique». Une place publique avec un restaurant de 84 couverts baigné de couleurs dont le mobilier sera conçu par l'artiste et dont il aura conçu le menu. Une place publique avec une librairie où l'on pourra acheter des livres sélectionnés par Buren. «Excentrique(s)» s'annonce comme une expérience totale, un bain sensoriel inouï, différent à chaque moment du jour, au gré du soleil et des nuages, hallucinant la nuit, avec 25 projecteurs de théâtre balayant l'ensemble de l'installation... Un bain chromatique où l'on entendra parfois une mélodie composée du nom des couleurs utilisées et de chiffres symboliques en français, en urdu, en hindi, en chinois, en japonais... «Excentrique(s)» a tout d'une sorte d'installation chamannique occidentale où l'on risque de croiser beaucoup d'hommes et de femmes souriant, enivrés par le *beat* des ondes cosmiques et bienfaisantes diffusées par l'artiste. «Excentrique(s)», pour en finir avec Buren «artiste officiel» et découvrir Buren le chaman. F.B.

«EXCENTRIQUE(S)»
EN CHIFFRES

1 400
mâts en acier

4,5 km
de tubes

120 tonnes
d'acier

377
cercles métalliques

9500 m²
de «plastique» coloré

25
semi-remorques
pour transporter le tout

8 jours
de montage, 24 h / 24

MONUMENTA
2012

Du 10 mai au 21 juin
au Grand Palais
Porte Nord
Av. Winston Churchill
75008 Paris
www.monumenta.com

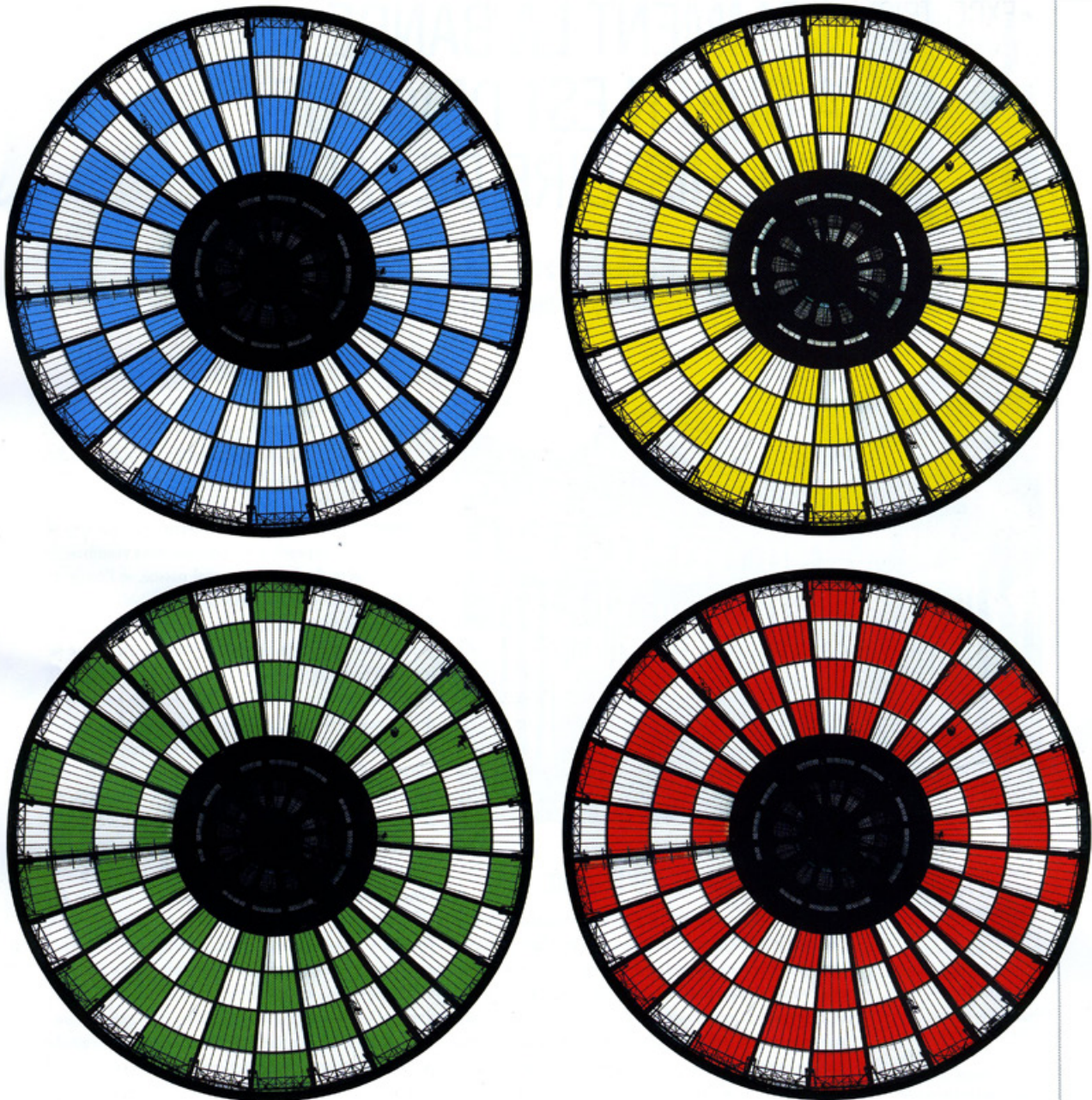


Photo-souvenir : esquisse graphique préparatoire – Couleur possible sur la coupole
pour «Excentrique(s)», travail *in situ*, Monumenta 2012 Grand Palais, Paris

MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN



COMMENT LA BANDE À BUREN EST DEVENUE UNE HISTOIRE DE L'ART !

Taxé d'artiste officiel en France et de poseur de papier peint à New York, récompensé d'un Lion d'or à la biennale de Venise et d'un prix impérial au Japon... Avec Buren, c'est toujours tout noir ou tout blanc. Rétrospective d'une bande à part.

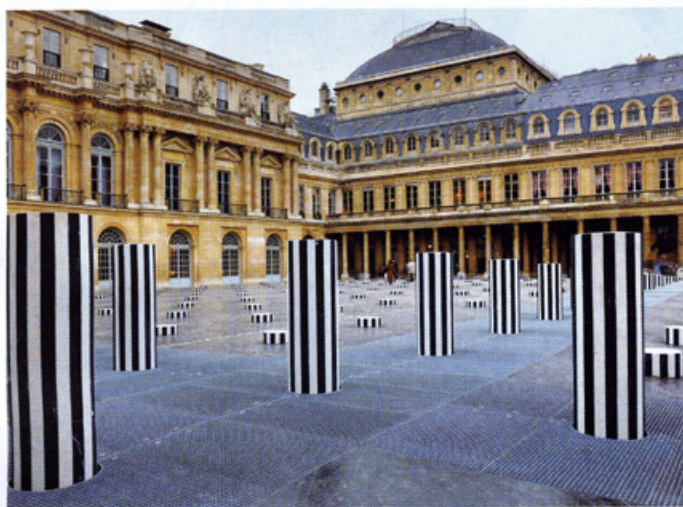


Photo-souvenir :
Les Deux Plateaux,
travail *in situ*
permanent dans
la cour d'honneur
du Palais-Royal, Paris,
1986 [détail]

En 2007, les colonnes
faillirent disparaître.
Pas du fait de la censure :
Buren menaçait de les faire
démolir au prétexte qu'elles
étaient défigurées par
manque d'entretien. En 2010,
l'État ré-inaugure l'œuvre...
non sans avoir essuyé
une nouvelle polémique.
En attendant la prochaine.

1 / DE BUR-HAINE À BUR-AIME

En près de cinquante ans, il s'est attiré autant d'éloges flatteurs que de critiques acerbes. Ce qui n'est pas pour lui déplaire : l'homme n'est pas du genre à se laisser faire et s'évertue depuis plus de quatre décennies à répondre, ironiser, expliquer, converser, contredire. Ses écrits volumineux en témoignent, qui font de Daniel Buren un des artistes contemporains les plus didactiques. Un des plus tranchants et des plus déstabilisants aussi. Sans cette rhétorique pointilleuse, sans les entretiens, les déclarations, les bons mots, cette langue bien pendue, théorique et polémique, il n'est pas sûr que Buren, comme il le lança une fois, «banderait encore». Pas sûr qu'il serait encore un des derniers tenants de l'avant-

garde française des années 1970 à rester dans le jeu, à le mener toujours aujourd'hui, et surtout à en réinventer sans cesse les règles. Sur le terrain cette fois-ci. Le critique d'art Bernard Marcadé le dit comme ça : «Le pragmatisme de Buren n'a d'égal que son caractère intempêtif, en l'occurrence sa capacité à dévoyer, à détourner et à déjouer nos us et coutumes visuels.»

Cette manière de déjouer est mal passée, et l'œuvre a prouvé sa capacité à faire sortir le loup du bois et chacun de ses gonds. Spécialistes et profanes, critiques et grand public, élus et électeurs, philosophes et artistes ne se sont pas privés de dire tout le mal qu'ils pensaient de «Bur-Haine» – un des sinistres jeux de mots inscrits par des passants mal disposés sur les palissades du chantier des *Deux Plateaux*, en 1986. L'autre camp, les «Bur-Aime», si l'on peut dire, trouvant de quoi rejouer la querelle des Anciens et des Modernes, à une époque passionnément manichéenne, où on avait du mal à cohabiter. L'affaire, en plus d'être esthétique, fut politique et économique, mais finalement aussi morale. La sociologue Nathalie Heinich ne qualifia pas par hasard l'affaire des colonnes d'«affaire publique, au même titre que l'affaire Dreyfus». Aujourd'hui, l'œuvre, enrichissant ses formes avec des dédales de «Cabanes éclatées», des pans de miroir gigantesques – qui biaisent les angles, les proportions et les perspectives de l'espace (intérieur et extérieur) –, des vitres teintées qui filtrent la lumière zénithale ou des anneaux qui, comme à Nantes, ciblent une myriade de points de vue au bord de la Loire, l'œuvre, donc, s'est redéployée de manière moins abrupte. Buren opère toujours comme un brillant braqueur d'espace (institutionnel ou pas), mais il n'est plus guère suspecté d'escroquerie. Encore que certains anathèmes résonnent encore. Petit inventaire de l'anti-Buren. Et de son antidote.



NATHALIE HEINICH NE
QUALIFIA PAS PAR HASARD
L'AFFAIRE DES COLONNES
D'«AFFAIRE PUBLIQUE, AU MÊME
TITRE QUE L'AFFAIRE DREYFUS»

Photo-souvenir :
«Manifestation»,
travail *in situ*,
Aachen, janvier 1971
Pour sa première exposition
personnelle dans un musée
(en Allemagne), Buren prend
la porte, c'est-à-dire la rue,
voire le bus en choisissant
de faire circuler ses bandes
dans de nombreuses villes.
Décentralisation et musée
mobile avant l'heure.

Photo-souvenir :
Affichage sauvage, travail
***in situ*, 10th International**
Exhibition of Tokyo Biennial,
Tokyo, mai 1970 [détail]
Daniel Buren, invité en bonne
et due forme par la biennale de Tokyo,
préfère intervenir en dehors des clous
en placardant ses bandes de 8,7 cm
dans l'espace public. Un accrochage
sauvage, pas si kamikaze.

MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN

LE FIGARO S'OFFUSQUE QUE «5 MILLIONS D'EUROS SOIENT ALLOUÉS À LA "RESTAURATION"»



58 Beaux Arts

DES POTS DE YAOURT BICOLORES DÉMOULÉS PAR BUREN IL N'Y A PAS TRENTE ANS»



Photo-souvenir :
Dominant-Dominé,
coin pour un espace,
1465,5 m² à 11°28'42',
travail in situ,
mai 1991, Capc-musée
d'art contemporain,
Bordeaux [détail]

Le Capc sens dessus dessous. En 1991, Daniel Buren introduit un immense miroir incliné sur le sol de la grande nef du centre d'art de Bordeaux et en surligne les arches de bandes noires et blanches. C'est depuis les coursives, au premier étage, que le spectateur peut jeter un coup d'œil à cette œuvre tout occupée à mettre l'institution face à elle-même, face à sa suffisance abyssale.

2/ LE SCANDALE DU GUGGENHEIM

En 2008, quand l'artiste monte au créneau médiatique, dénonçant «le vandalisme d'État» pour obtenir que son œuvre soit enfin restaurée, *le Figaro* s'offusque encore que «cinq millions d'euros [soient] alloués à la "restauration" des pots de yaourt bicolores démoulés par Buren dans la cour du Palais-Royal il n'y a pas trente ans» ! C'est oublier que la grande majorité des œuvres de l'artiste sont du côté de l'impermanence, de l'éphémère et de la précarité, et que nombre de leurs éléments de construction sont parfois réutilisés pour d'autres projets. En revanche, personne n'a oublié qu'au Guggenheim de New York, en 1971, le Français dut s'incliner face aux récriminations de Dan Flavin et de Donald Judd qui lui reprochèrent de trop s'étaler avec cette «peinture/sculpture» de 20 mètres de long et 10 de large. Judd, surtout, le taxa de «poseur de papier peint». Bien vu, répondit Daniel Buren. Le décoratif, en effet, a toujours été une des questions soulevées par les bandes... afin paradoxalement de mieux la dépasser, la maîtriser car, aux yeux de l'artiste, «le décoratif est plus fort et plus subtil. Il se glisse dans toutes les œuvres [...] et donc apparaît bien souvent au détriment de celles-ci, puisqu'elles deviennent le décor d'un mur, d'un espace,

d'un lieu, pour lesquels jamais elles n'avaient été ni pensées ni conçues. Ces œuvres deviennent alors décoratives au sens le plus péjoratif du terme.» Les bandes, c'est en quelque sorte un motif décoratif qui refuse de se fondre dans le décor.

3/ DE L'ARTISTE OFFICIEL AU TRÉSOR VIVANT

Ah ! Le patrimoine, cette chasse si jalousement gardée, son Palais-Royal et ses plates-bandes interdites aux bandes... Si l'argument conservateur résonne aujourd'hui au château de Versailles, on entendait déjà, il y a un siècle : «Et pendant vingt ans, nous verrons s'allonger sur la ville entière, frémissante encore du génie de tant de siècles, comme une tache d'encre, l'ombre odieuse de l'odieuse colonne... de tôle ondulée.» Ainsi s'écriaient, grincheux, les opposants à une autre colonne, restée célèbre : la tour Eiffel, au moment de sa construction.

Curieusement, ceux qui sont interdits de sites patrimoniaux sont présentés comme les artistes officiels. Buren en fut, aux yeux des «mécontemporains», l'incarnation, le favori de la cour et de la commande publique. Jean Clair, érudit et atrabilaire, toujours prompt à dégainer sur le sujet, regrettait qu'aucune tête ne dépasse plus dans ce système : «Nul danger dans cet art officiel de voir jamais faire irruption un forcené comme Van Gogh, nul danger non plus de voir s'y marginaliser quiconque.» Philippe Dagen se fait plus précis en lançant, dans son *Art français, le XX^e siècle* paru l'an dernier, que les colonnes relèveraient d'«une contestation de l'art par l'art qui a perdu de son efficacité en se répétant». La faute à la politique culturelle des années 1980, au cours desquelles «la faveur officielle s'empare d'un groupe d'artistes dont le travail est déjà dépassé». À travers des «procédures de commandes publiques qui, pour dire la chose brutalement, maintiennent en survie artificielle des styles en voie d'obsolescence», des œuvres sont mises en place «alors qu'elles relèvent de démarches, de réflexions, de pratiques qui ont été pertinentes une ou deux décennies auparavant». Pourtant, c'est à Venise, et non à Paris, que Daniel Buren remporte le Lion d'or en 1986. Pourtant encore, c'est la

< Photo-souvenir : *Peinture-Sculpture, travail in situ, «VI Guggenheim International», Guggenheim Museum, New York, février 1971 [détail]*

A French Man in New York. Invité en 1971 à l'Exposition internationale du Guggenheim, Daniel Buren suspend dans le vide central du bâtiment de Frank Lloyd Wright une toile zébrée de 200 m² qui ne passe pas inaperçue. Enfin si : décrochée avant le vernissage, à la suite de récriminations d'artistes américains (Dan Flavin, Donald Judd...), elle passe à la trappe. Mais Buren will be back... près de trente-cinq ans après.

MONUMENTA 2012 DANIEL BUREN

BUREN A REÇU LE PRIX IMPÉRIAL DES MAINS DE L'EMPEREUR DU JAPON
ET IL EST CONSIDÉRÉ COMME «TRÉSOR VIVANT» EN NOUVELLE-ZÉLANDE



Photo-souvenir: *The Eye of the Storm*: travail *in situ*, Guggenheim Museum, New York, mars 2005 [détail]

Buren is back donc... Par le haut, c'est-à-dire par le puits de lumière du Guggenheim : il intervient sur la verrière ainsi que dans le vide central par le truchement d'un miroir.
Mais cet accessit pose, selon certains, la question du passage de «la critique de l'institution à l'institutionnalisation de la critique».



Photo-souvenir :
*La Cabane éclatée
aux sept couleurs,*
travail *in situ*
permanent, collection
privée, Asiago, Italie,
juillet 2009 [détail]

Inaugurée en 1975, la série
des «Cabanes éclatées»
accouche d'une variante
du travail *in situ* :
le «travail situé», qui peut
être démonté et transporté.



Photo-souvenir :
*La Cabane éclatée
aux trois peaux,* travail
in situ, Collection Fnac,
déposé au LaM,
Villeneuve-d'Ascq,
1999-janvier 2000

«Trois peaux», c'est-à-dire trois
aspects : l'œuvre est peinture
(le tableau comme fenêtre),
sculpture (c'est un objet en trois
dimensions) et architecture
(c'est une cabane, un abri).

Nouvelle-Zélande qui le couvre d'honneurs (certes un peu ronflants) en le proclamant, en 1990, «trésor vivant»... La prétendue faveur officielle en France, en revanche, n'a pas tergiversé longtemps pour couper les vivres à une des écoles d'art les plus singulières du siècle : l'Institut des hautes études en arts plastiques, auquel Daniel Buren, sous la direction de Pontus Hulten, était étroitement associé, dut en effet fermer ses portes en 1995. Une expérience qui contribue à expliquer l'importance de Daniel Buren, encore aujourd'hui, auprès des artistes plus jeunes. Les Xavier

Veilhan, Philippe Parreno, Didier Marcel le connurent ainsi en personne à cette époque. Et puis, on pourrait égrener la liste de toutes ses interventions ou travaux réalisés hors de l'Hexagone, celle aussi des œuvres détenues par des collectionneurs étrangers, mais on rappellera juste ce come-back qu'il effectua au Guggenheim, en 2005 : un retour à New York, «dans l'œil du cyclone» (titre de son exposition), à l'endroit même où il avait dû décrocher son œuvre en 1971. Mais Buren a toujours su renvoyer l'institution, les critiques et le public à leurs propres contradictions. Sans rancune. J.L.

ARTS MAGAZINE

ARTS MAGAZINE

MAI 2012 / N° 65 / 6,90 €

DOM. BELGIQUE, LUXEMBOURG : 7,80 € / SUISSE : 10,50 CHF / CANADA : 11,75 \$CAN

M 02151 - 65 - F: 6,90 €



—
**NOUVELLE
FORMULE**

+ RICHE + ACTUEL + COMPLET
—

GRAND PALAIS

BUREN

CE QUI SE CACHE SOUS SES RAYURES

DOSSIER
15 VOYAGES
ARTISTIQUES
INATTENDUS

SPECIAL RENNES
L'ART SE RÉVEILLE
EN BRETAGNE

EXPOSITION
LES MAÎTRES
DU DÉSORDRE :
SORCELLERIE
AU QUAI BRANLY

ARTS MAGAZINE

MAI 2012 / N° 65

DOSSIER 15 VOYAGES ARTISTIQUES INATTENDUS / SPECIAL RENNES L'ART SE RÉVEILLE EN BRETAGNE / EXPOSITION LES MAÎTRES DU DÉSORDRE : SORCELLERIE AU QUAI BRANLY





70

PORTRAIT
DANIEL BUREN,
LE HUSSARD SOUS
LA VERRIÈRE

75

PORTRAIT
ANRI SALA
MONTE LE SON

80

PORTRAIT
CÉCILE BEAU

82

EXPOSITION
LES MAÎTRES
DU DÉSORDRE

88

ART EN QUESTIONS
BEAUTÉ ANIMALE
AU GRAND PALAIS

96

ANATOMIE
PEINTURE CHINOISE

100

PORTFOLIO
LES ENLUMINURES

108

PORTRAIT DE VILLE
RENNES

118

ENFANTS
MARC CHAGALL

← Rayures, cabanes...
À l'occasion de Monumenta
au Grand Palais, Grand
Portrait de Daniel Buren,
page 70.

PAGE 70 - ARTS MAGAZINE - MAI 2012

PORTRAIT • DANIEL BUREN

DANIEL BUREN

LE HUSSARD
SOUS LA VERRIÈRE

Contre le marché de l'art, qui lui ouvre les bras. Contre les musées du monde entier, qui l'exposent à haute dose. Et même contre le public, qui va se presser au Grand Palais. Depuis un bon demi-siècle, Daniel Buren est en conflit permanent avec les conventions du milieu artistique. Et ça lui réussit...

Alexia Guggémos ^{TEXTES}

Ne jamais rien faire comme tout le monde ? Avec Daniel Buren, ça commence dès l'entrée. Pour accéder à l'œuvre immersive qu'il a conçue pour Monumenta, la carte blanche offerte chaque printemps par le Grand Palais à un grand artiste contemporain, inutile d'essayer la porte principale. C'est par une entrée secondaire, sur le flanc nord du bâtiment, qu'on y pénètre. « Est-ce que vous rentreriez dans une cathédrale par le cœur ? » : première explication, rationnelle, à ce choix inhabituel. La seconde est plus féroce. « Je déteste cette entrée "pompière", avec cette lourde colonnade et ses affreux angelots. »

Froide logique et chaude aversion : avec *Excentrique(s)* : travail *in situ* (c'est le titre de son installation au Grand Palais), c'est à la fois tout le travail et toutes les contradictions de Daniel Buren qui sont concentrés. Inventeur de l'art *in situ*, sa démarche consiste à « révéler » l'espace dans lequel il installe son œuvre, spécifiquement pensée pour, et seulement pour ce lieu. Surtout, Buren goûte l'ironie d'être invité à exposer dans ce palais « consacré par la République à la gloire de l'art français », comme l'indique l'un de ses frontons. Contre l'art officiel, contre les conventions qui régissent le bon goût, et contre le marché de l'art et ses institutions : la carrière de Daniel Buren est une succession de combats. À la hussarde.

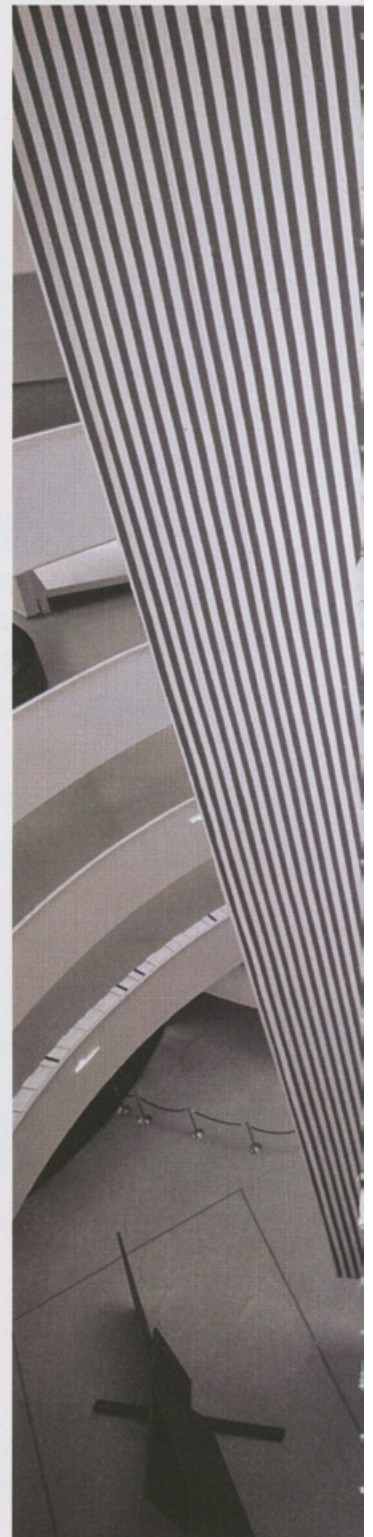
Première escarmouche dès sa sortie de l'École nationale des métiers d'art à Paris, en 1960. L'adversaire ? La grande peinture, qu'il juge limitée et « *monofocale* ». Loin des hauts lieux du monde de l'art, c'est... dans un complexe hôtelier des îles Vierges (États-Unis) qu'il

» Le tissu du scandale

12 février 1971, au musée Guggenheim de New York. Daniel Buren place un tissu rayé de 20 mètres de haut dans le trou central. Les œuvres des autres artistes disparaissent derrière ce mur visuel, ce qui provoque leur colère et crée le scandale.

» Docteur ès espace

Le fil conducteur de l'œuvre que constitue depuis cinquante ans Daniel Buren ? Sa science de l'espace, disent ses admirateurs.



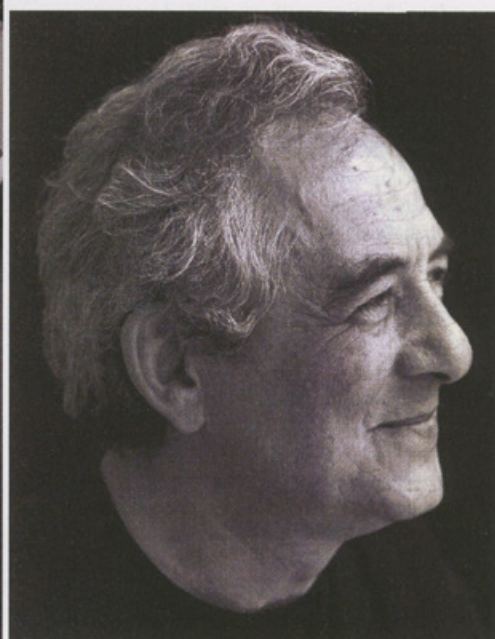
MAI 2012 → ARTS MAGAZINE → PAGE 71

DANIEL BUREN • PORTRAIT



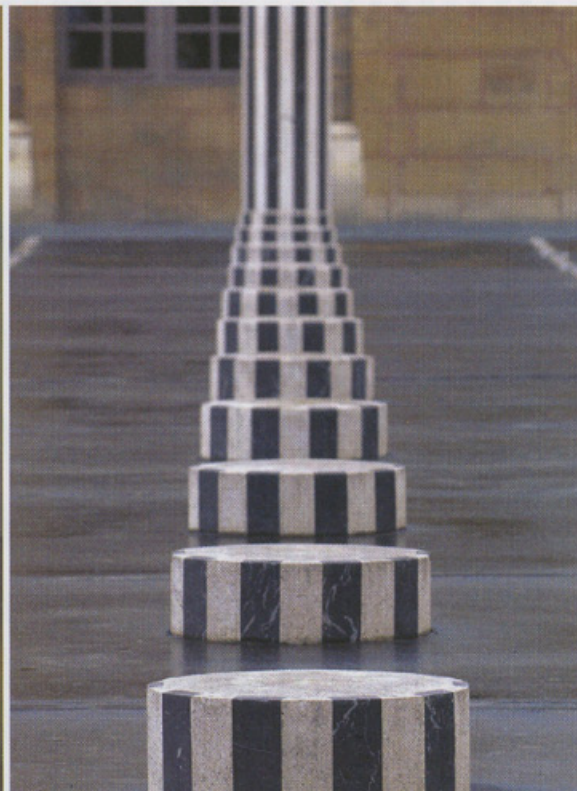
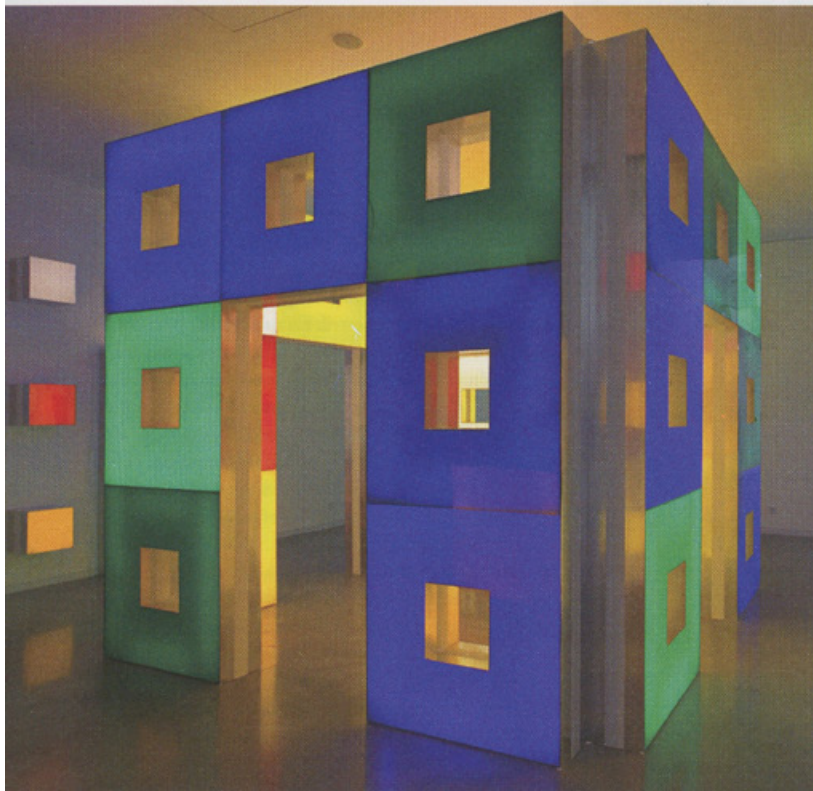
invente l'« in situ », ce travail en rapport avec le lieu où il s'expose. L'occasion d'un grand balayage ! « À 20 ans, je me suis débarrassé de toutes les influences qui me constituaient en les évacuant par la pratique : une véritable catharsis ! », confie-t-il. En neuf mois, il rejette les maîtres, s'affranchissant des « muralistes » mexicains et des génies de la figuration, Picasso, Matisse, Léger, Gauguin... L'utilisation des rayures de 8,7 centimètres de large naîtra, elle, quelques années plus tard, d'un déclic. Cet « outil visuel », tel qu'il le nomme, se fait d'abord draps de lit colorés, les bandes étant utilisées comme « cache » pour créer des réserves.

Mais en se rendant au marché Saint-Pierre à Paris, en 1967, Buren remarque les tissus rayés des toiles de stores. Il a trouvé son mètre étalon. Une intuition qui suscite même l'admiration de « vrais » peintres, comme le Franco-Haïtien Hervé Télémaque : « À partir d'un postulat en apparence si stupide, et en se privant de la sensualité de la peinture, cet architecte-décorateur génial a inventé une science de l'espace ! » Une science que l'artiste, sûr de ses choix, n'a eu de cesse d'imposer avec insolence. « Buren, Mosset, Parmentier, Toroni vous conseillent de devenir intelligents ! », proclame-t-il ainsi



PAGE 72 → ARTS MAGAZINE → MAI 2012

PORTRAIT • DANIEL BUREN



lors du salon de la Jeune Peinture en 1967 où les quatre artistes, réunis sous le collectif BMPT, produisent chacun des toiles aux motifs répétitifs. Leur point commun : l'absence d'émotion. La critique est acerbe. « Une peinture aussi réduite n'est ni le tout ni le rien », peut-on lire dans la presse.

En 1971, il est décroché du Guggenheim

L'inimitié du milieu artistique ? Non seulement Buren n'en a cure, mais il n'hésite à la provoquer. En 1969, la Kunsthalle de Berne organise une exposition devenue depuis culte : « Quand les attitudes deviennent forme ». Elle convoque le ban et l'arrière-ban des avant-gardes les plus révolutionnaires de l'époque... Mais pas Daniel Buren. Qu'à cela ne tienne ! La veille du vernissage, il colle des papiers à bandes rayées blanches et roses sur la plupart des panneaux publicitaires de la ville. De retour chez lui, il est brutalement réveillé par des coups de pied dans la porte. Deux policiers l'embarquent au poste de police pour dégradation d'espace public. « Où est la liberté de créer ? », lance-t-il. Son intervention défraye la chronique. Deux ans plus tard, c'est avec le musée Guggenheim de New York qu'il croise le fer. Invité à dialoguer avec l'architecture particulière du site, il utilise la célèbre hélice du hall d'entrée imaginée par Frank Lloyd Wright pour créer

^ Caissons lumineux

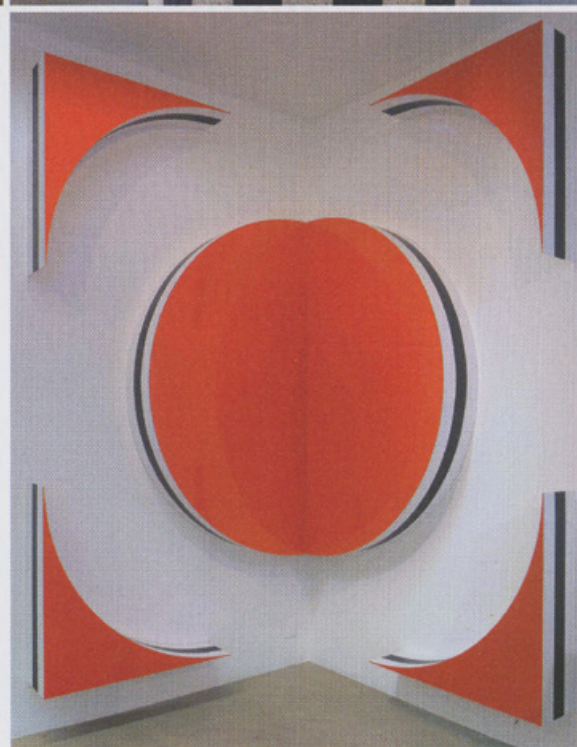
En 1999, il s'intéresse à la lumière diffusée par les caissons et fait évoluer ses « Cabanes » éclatées, dont les premières datent de 1975. L'œuvre devient alors son propre site, en même temps que le lieu du mouvement et de la déambulation.

↳ Colonnes

Contrecarrer et inverser visuellement la courbure de la cour d'honneur du Palais Royal, à Paris : tel était l'effet souhaité par Buren, avec *Les Deux Plateaux* et son subtil jeu de polygones.

> Quadrilatère éclaté

Buren s'en prend à la forme carrée et la métamorphose en d'autres formes élémentaires. En octobre 2010, il présente « Quand les carrés font des cercles et des triangles : Hauts-reliefs situés », à la galerie Kamel Mennour.



MAI 2012 → ARTS MAGAZINE → PAGE 73

DANIEL BUREN • PORTRAIT

> Arrêt sur image

Ce cliché du travail in situ produit dans le cadre d'ArtBasel Miami Beach en 2006 est une *photo-souvenir*. Daniel Buren nomme ainsi ces arrêts sur image de ses œuvres. Un point de vue qui n'a de but que celui de se remémorer.

« Peinture/Sculpture », une toile rayée de 20 mètres de haut sur 10 mètres de large, qui coupe l'espace en deux. La dénonciation qu'il y fait de la centralisation du pouvoir ne plaît pas. Au point que l'institution fait décrocher l'installation avant le vernissage. Cette exclusion résonne comme une victoire pour celui que l'artiste minimaliste américain Donald Judd qualifiait alors avec mépris de « *poseur de papier peint* ».

Rebelle... mais courtois

Ses coups d'éclat répétés contre les musées n'ont pas empêché Daniel Buren d'exposer un peu partout dans le monde. Et le constat vaut également pour le marché de l'art. Un marché qu'il agace, et dont il refuse les codes. Comme celui de signer ses œuvres. « *Une œuvre signée de moi ? Ça ne peut être qu'un faux !* », confie-t-il un jour au peintre Gérard Fromanger. Paradoxe : il est pourtant exposé dans 70 galeries de par le monde, et il produit une quinzaine d'œuvres par an, refusant de parler d'expositions. Depuis sept ans, c'est avec le galeriste Kamel Mennour, 47 ans, qu'il s'est associé. Un poids lourd parisien qui est tombé sous le charme de son incontrôlable artiste : « *C'est un fin tacticien et un grand magicien.* »

Alors, à qui s'attaquer lorsque musées et galeries vous ouvrent grand les bras malgré vos provocations ? Pourquoi pas au public... C'est chose faite en 1986, lorsque Daniel Buren livre *Les Deux Plateaux*, son œuvre la plus connue. Réalisée au Palais Royal à Paris pour révéler l'espace magnifié de la cour d'honneur débarrassée de ses voitures, l'œuvre rapidement rebaptisée « les colonnes de Buren » par le grand public a suscité une polémique comme il y en a peu lorsqu'il s'agit d'art. Quand le président François Mitterrand retient le projet, un long combat s'engage contre les éléments et les hommes, un combat comme les apprécie l'artiste qui n'est jamais aussi heureux que lorsqu'il se confronte à l'adversité. « *Vivement l'attentat !* » pouvait-on lire sur les palissades qui encerclaient le chantier. Mais la polémique occulte le propos de Buren, qui s'interroge sur les relations passants-espace public. Quelles places les attirent ? Quels lieux les repoussent ? En plaçant les colonnes les



PAGE 74 → ARTS MAGAZINE → MAI 2012

PORTRAIT • DANIEL BUREN

▼ **Buren et Giacometti**
Le galeriste Kamel Mennour organise en 2010 une exposition des premières œuvres de Buren face au sculpteur Alberto Giacometti entre 1964 et 1966. La mise en perspective, un brin bravache, d'un passage de relais, entre un artiste « d'une autre époque », selon Daniel Buren, et l'envol de sa propre carrière.

plus basses au milieu de la cour, il invite le spectateur à s'y promener et à se rapprocher du centre.

Cette façon d'occuper les endroits les plus hostiles et improbables est encore à l'œuvre au Grand Palais, que l'artiste compare volontiers à une place publique. « *Peu d'artistes ont la capacité d'investir ces 13 000 mètres carrés. C'est un bout de vide sous cloche !* », souligne Marc Sanchez, directeur artistique de Monumenta. Après des maîtres comme Anselm Kiefer (en 2007), Richard Serra (2008), Christian Boltanski (2010), et Anish Kapoor (2011), il faut en effet une sacrée confiance pour ne pas se laisser impressionner par un tel volume. Et un savoir-faire certain. Ça tombe bien : la démarche de Daniel Buren à toujours été de dévoiler l'espace par rapport à l'objet qui s'y montre. En s'immergeant dans *Excentrique(s)*, on pense ainsi à une série entamée plus de trente-cinq ans auparavant, celle des « Cabanes », qui, dès 1975, posaient la question de l'architecture préfabriquée. Ici, les cabanes ont perdu leurs murs, leur auvent n'est plus carré mais rond, mais ce sont les mêmes abris précaires.

Sous la grande nef, le visiteur est invité à déambuler sous des filtres translucides – précisément 377 – répartis sur 6 500 mètres carrés. Ces rondeurs font écho au cercle, omniprésent dans l'architecture du Grand Palais, s'inspirant aussi d'un pavage complexe

de l'Alhambra. Évocation du cosmos, du foisonnement de cellules organiques... autant de points de vue dont ces objets transparents et réfléchissants – que Buren nomme des miroirs – font la démonstration. Soudain, à la verticale de la coupole, les yeux du visiteur sont attirés vers l'immense verrière. On s'y sent comme aspiré. Car c'est bien un jeu de correspondances avec l'architecture que Buren nous offre ici. Autant dire une redite de son travail, par un artiste désormais assagi ? Non. Daniel Buren ouvre ici de nouvelles brèches. Cette fois, ses éternelles rayures sont absentes. À la place, des piliers carrés plantés sur toute la surface. Leur largeur ? 8,7 centimètres... très exactement celle de ses bandes habituelles. Peints, un côté noir, un côté blanc, ces mâts – ou plus exactement ces bornes – dessinent des lignes jusqu'à créer un courant imaginaire, comme un champ magnétique dans un circuit fermé, où le visiteur est plongé dans un flux baigné par une lumière joyeuse. Bleu, jaune, rouge, vert : seules les quatre couleurs disponibles au catalogue du fabricant ont été retenues, classées par ordre alphabétique. S'accommoder des contraintes fait partie du jeu pour susciter des trouvailles géométriques. « *Lorsque j'ai vu jaillir une fleur de l'une de mes simulations pour le Grand Palais, j'ai aussitôt changé le mécanisme de composition.* » Voilà un nouvel ennemi à pourfendre : le hasard... ■



art
press

MAI 2012 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

ANRI SALA INTERVIEW

DANIEL BUREN AU GRAND PALAIS

PALAIS DE TOKYO : LA TRIENNALE DE PARIS

MAMMA ANDERSSON BIENNALE DE BERLIN

DANSE ET POST-COLONIALISME

FIGURES DU FÉMININ EN ISLAM

CLAUDE LANZMANN ANDRÉ S. LABARTHE

**BUREN
MONUMENTA**



389

CAN 11,25 \$CA - USA 11,50 \$US
DOM 7,80 € - PORT. CONT. 8 €
BEL ESP. ITA 7,80 € - GR. 8,80 €
CH 13,30 FS - MAROC 77 MAD

M 08242 - 389 - F - 6,80 €



34 | artpress 389

monumenta

DANIEL BUREN

excentrique(s)

Bernard Marcadé

artpress.com

Du 10 mai au 21 juin 2012, Daniel Buren investit le Grand Palais, à Paris, dans le cadre de la 5^e édition de Monumenta. Deux mois avant l'ouverture, il a confié à *artpress* ses « scénarios pour une exposition qui n'a pas encore eu lieu ». Occasion pour l'artiste de mettre à nouveau en œuvre sa conception de l'in situ.

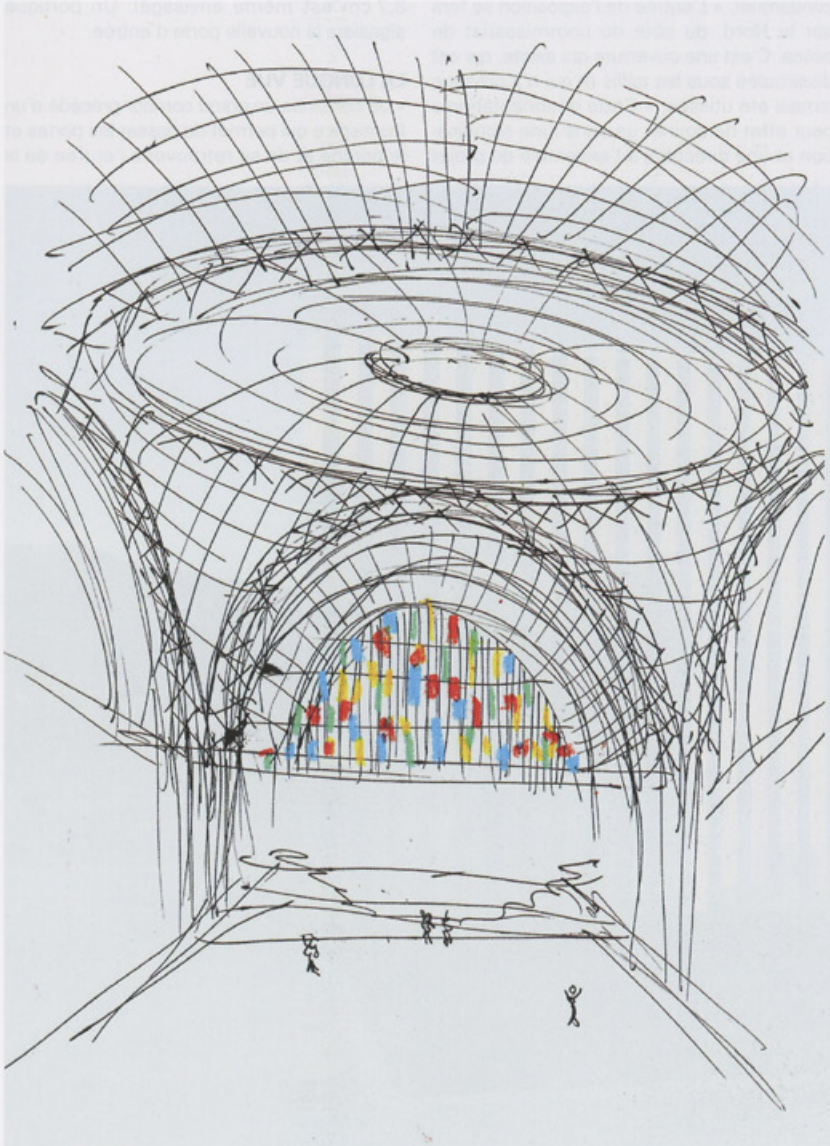
■ En réponse à une demande concernant le catalogue de l'exposition *Information*, organisée par Kynaston L. McShine au MoMA en 1970, Daniel Buren écrit un texte intitulé « Légende » : « La seule information possible concernant mon œuvre est de la voir de ses propres yeux. Parce que chaque image est illusion/transformation/réduction. Toute information sur mon œuvre n'est qu'une déformation. La photo ci-dessous prise au square Montholon, à Paris, en est un exemple. » Daniel Buren a toujours fait de l'information concernant son travail existant une donnée problématique. Elle se fait d'autant plus problématique quand l'œuvre n'est pas encore réalisée, et qu'il ne s'agit que d'un projet. À l'heure où j'écris ce texte (début mars), la pièce que Buren a prévue pour la grande nef du Grand Palais n'existe que sur le mode de la projection. Le long entretien que j'ai eu avec l'artiste s'est effectué devant des dessins, des plans, des maquettes, des simulations, des échantillons de matériau, des notes techniques, des tests de faisabilité. Il ne concerne donc que des éléments programmatiques, des intentions, des informations, qui, par définition, n'ont rien à voir avec l'œuvre que les spectateurs, et que l'artiste lui-même, auront devant les yeux. Daniel Buren a toujours tenu à distinguer sa démarche de celle de l'art conceptuel historique, précisément sur ce point. Une œuvre n'existe selon lui qu'au moment où on la voit. L'artiste a toujours affirmé le caractère éminemment visuel de



le titre de l'intervention. L'œuvre est
spécifiquement conçue pour l'espace
donné. La question de la durée est
l'œuvre, du public, le travail n'est pas
fait en avance, mais fait que dès que l'espace
est offert. « Je vais installer la peinture de
l'œuvre de la rue... Ce qui permet de
l'œuvre de la rue, le deux sous les yeux.
On installe dans l'espace qui serait traité
dans l'espace de l'exposition. « On l'a com-
posé, on se trouve après par le contexte et
par le contexte de l'espace, ce qui est
le projet de la grande rue, les côtés ? »

L'ENTRÉE

La première décision de l'artiste a donc été
de ne pas utiliser l'œuvre habituelle de la



son travail et a toujours considéré les propositions artistiques se revendiquant comme purement conceptuelles comme relevant d'une forme d'idéalisme. Le projet ne saurait donc se substituer à l'œuvre. De la même manière, les documents liés à une œuvre déjà faite n'en constituent que le souvenir. Entre l'œuvre à faire et l'œuvre faite, il n'existe pour Buren que l'œuvre à voir, et donc à vivre, dans l'espace-temps de sa monstration. Du travail in situ qui est intitulé *Excentrique(s)*, nous n'aurons donc accès qu'au scénario, dans la mesure où, à ce stade, il subsiste de nombreuses incertitudes. La description très précise de l'artiste ne cesse à cet égard d'osciller entre l'emploi du présent, du futur et du conditionnel. Quelquefois, on le sent assuré de l'effet produit (c'est comme ça) ; d'autres fois, il imagine et projette (ça sera comme ça) ; le plus souvent, il ne préjuge pas du résultat, ayant une conscience aiguë du caractère indéterminé de ses propositions, qui restent suspendues à leur effectuation, à leur réalisation (ça pourrait être comme ça). Il faut dire que l'enjeu de la pièce est à la mesure du bâtiment. L'œuvre devra être montée en sept jours (« obligeant une organisation du travail en trois-huit »). En effet, le Grand Palais, c'est avant tout un espace gigantesque, « plus de dix fois la surface de la cour d'honneur du Palais-Royal. Sans doute le plus grand espace au monde offert aujourd'hui à un artiste. » En bon diagnosticien de l'espace, Buren a tout de suite vu que la « faille » du bâtiment se situait dans son entrée. « Je considère l'entrée actuelle comme un vrai défaut, une véritable injure faite au bâtiment. Cette entrée est caractéris-

À gauche/page left: « Photo-souvenir : Quatre couleurs sous X, travail in situ, Grand Palais, octobre 2011 ». (Court. galerie Kamel Mennour, Paris © DB).
"Four Colors under X."
Ci-contre/left: « Photo-souvenir : Esquisse préparatoire pour *Excentrique(s)*, travail in situ, Grand Palais, Paris, 2011-2012 ». (© DB-ADAGP). *Preparatory sketch for "Excentriques."*

tique d'un style insupportable, typiquement III^e République, grandiloquent et prétentieux. Elle relève d'une pensée architecturale académisante, elle est complètement disproportionnée... De plus, dès que nous passons le seuil, nous entrons tout de suite dans le "chœur" du bâtiment ; nous sommes immédiatement happés par la monumentalité de l'espace, sans recul. Ce qui peut marcher pour la Fiac ou le Salon de l'Auto, devient très problématique pour une exposition. Si, dès l'entrée, on se trouve aspiré par la coupole et par la splendeur de l'espace, pourquoi alors se diriger sous la grande nef sur les côtés ? »

L'ENTRÉE

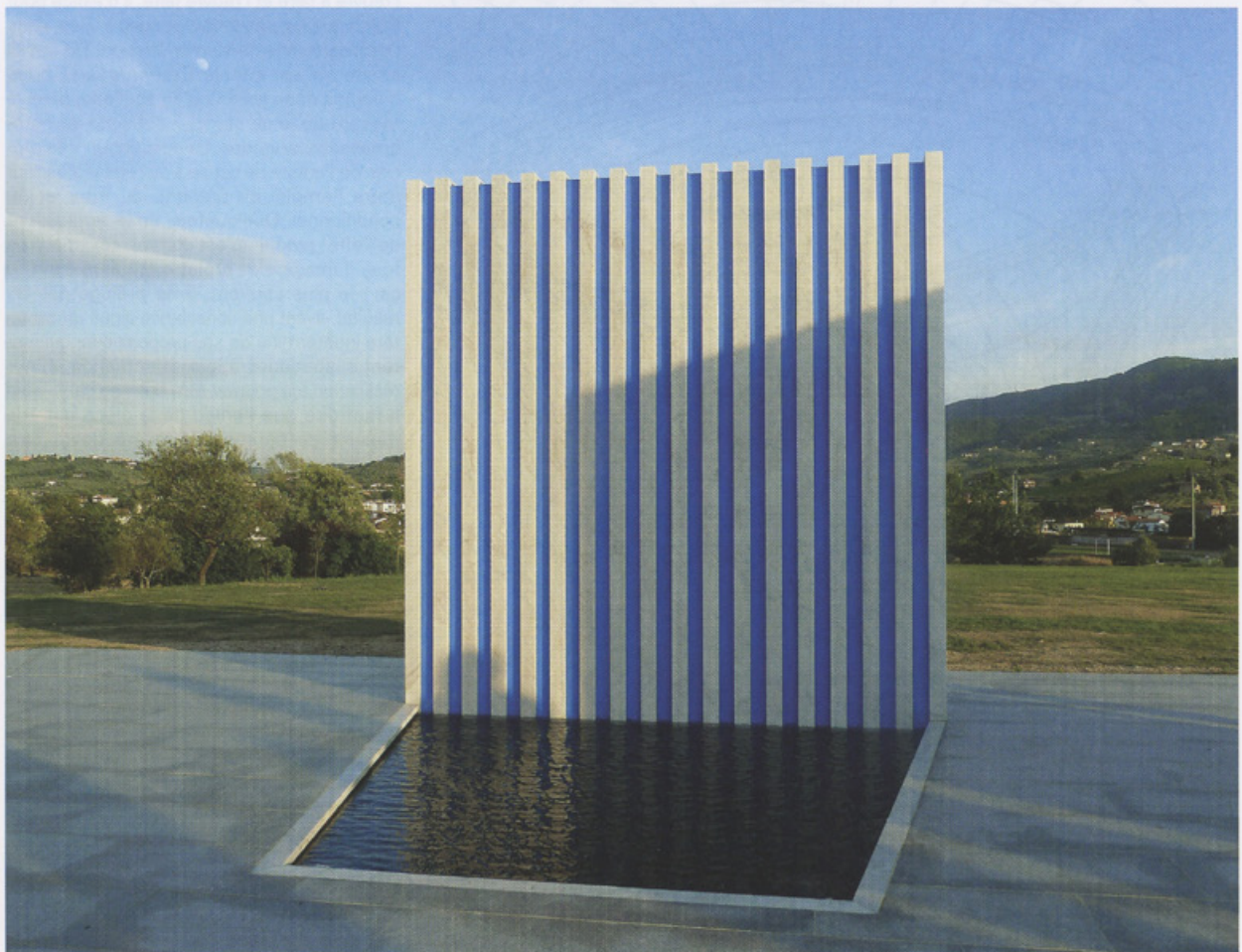
La première décision de l'artiste a donc été de ne pas utiliser l'entrée habituelle, de la condamner. « L'entrée de l'exposition se fera par le Nord, du côté du commissariat de police. C'est une ouverture qui existe, qui est dissimulée sous les taillis et qui n'a presque jamais été utilisée. » Cette désorientation a pour effet de donner un sens (une signification et une direction) à l'ensemble du projet

(le titre de l'intervention, *Excentrique(s)*, signe évidemment, entre autres choses, ce décentrement). Une fois l'autorisation obtenue, la question qui se posait était celle de l'accueil du public, le trottoir n'étant pas, à cet endroit, aussi large que celui de l'entrée officielle. « Je vais installer la billetterie de l'autre côté de la rue... Ce qui permettra ainsi aux visiteurs de faire la queue sous les arbres. On installera deux Algecos qui seront traités dans l'esprit de l'exposition. » On l'aura compris, l'exposition de Buren ne saurait se cantonner à l'édifice central, prenant en compte, d'entrée de jeu, tous les aspects considérés comme périphériques. Les visiteurs seront ainsi invités à traverser la rue et à se diriger par un parcours fléché vers l'entrée Sud (un passage piéton réalisé avec des bandes de 8,7 cm est même envisagé). Un portique signalera la nouvelle porte d'entrée.

LA LONGUE VUE

« Je construis un grand corridor précédé d'un frontispice qui permet de passer les portes et le porche et de se retrouver à l'entrée de la

« Photo-souvenir : Muri fontane a 3 colori per un esagono, travail in situ permanent, Villa la Magia, Quarrata, Pistoia, Italie, 2006-2011 » (détail). © D.B. - ADAGP. Permanent in situ work, "Fountain walls in three colors," Pistoia, Italy



grande nef. Ce qui fait qu'en avançant on verra progressivement une partie de l'œuvre située dans la grande nef. En fait, ce corridor est une sorte de longue vue. Un sas transformé en longue vue qui introduit directement le public dans l'espace central. Contrairement à l'entrée prétentieuse que je condamne, on pénètre ici comme dans un trou de souris. J'accroche, du même coup, le côté grandiose de la grande nef, en lui donnant une mesure (en coupe, le corridor est un carré de 4 x 4 m). Cette entrée est pour moi la seule manière de montrer que tout dans ce lieu est susceptible d'être traité, car tout y est intéressant. L'exposition se déroule dans la longueur et cette entrée nous permet de traverser l'espace et de ne pas privilégier un endroit à un autre. »

LE TOIT ET LA FORÊT

La première idée de Buren a consisté à travailler directement avec la verrière. Cela a été impossible à réaliser, compte tenu des délais extrêmement courts pour le montage (sept jours) et le démontage (trois ou quatre jours) de l'exposition. « Je n'ai néanmoins pas abandonné l'idée de capter la lumière et de travailler avec, mais d'une autre façon. »

Dans un premier temps, Buren a pensé à utiliser des cabanes cubiques, « mais, très vite, je me suis aperçu que tout, dans cet édifice, a été dessiné avec un compas : les escaliers, les poutres, la coupole... J'ai donc changé mon fusil d'épaule. Avec Patrick Bouchain, nous avons commencé à travailler avec des « ronds », à partir d'un dessin très ancien, perse je crois, une trouvaille mathématique qui montre comment sur surface x, il est possible de placer le plus grand nombre de cercles en ayant le moins d'espace vacant possible. » Il décide donc d'utiliser des cercles de dimensions différentes qui, assemblés selon cette méthode, seront tous tangents les uns aux autres, et cela à l'infini... Les cerceaux sont en acier, tendus (« comme une peau de tambour ») d'un film plastique transparent coloré, tenus au sol par des pieds plus ou moins nombreux selon la taille du cercle. Quatre couleurs seront utilisées, ce matériau n'existant qu'en quatre couleurs. Les quatre faces des pieds, qui, outil visuel oblige, font 8,7 cm chacune, sont blanches et noires, en alternance. « Les couleurs sont réparties à travers l'espace de façon égale. » Buren considère cette installation comme « un grand puzzle » constitué de plusieurs centaines d'éléments soutenus par près de 1 500 pieds. « Le nombre d'éléments renvoie simplement au remplissage systématique du lieu qu'il est possible d'utiliser, compte tenu des contraintes de la sécurité. Le dessin du périmètre extérieur n'est donc pas de mon fait. » L'impression générale est celle d'un grand plafond qui devrait accentuer considérablement la hauteur de l'édifice. « C'est fina-

lement ce vide entre le plafond et la verrière que je mets en valeur. Il y a 1 500 pieds environ ; ce qui devrait donner une sorte de forêt, colorée sur la tête, la couleur venant balayer l'espace au rythme de la marche des visiteurs. Le fourmillement de tous ces pieds devrait constituer à la fois des perspectives visuelles et des couloirs. La lumière de la grande nef devrait se projeter sur le sol, les visiteurs seront donc aussi inondés de couleur également... Mais, en levant les yeux, ils pourront voir aussi la verrière. »

LA COUPOLE ET LA CLAIRIÈRE

Daniel Buren imagine son installation comme une prolifération de cellules, mais aussi comme un lieu ouvert pouvant évoquer à la fois une forêt et une agora. « Je considère ce lieu comme une place publique. C'est plus un dehors qu'un dedans. C'est un lieu de rencontre. J'ai même prévu des sièges circulaires pour que les visiteurs puissent stationner et s'asseoir. Quand on arrive sous la coupole, on se trouve simplement aspiré par la monumentalité de l'espace. C'est une clairière au milieu de la forêt. Cette coupole est un cercle. Il est possible que cette verrière soit également colorée. » Buren hésite encore sur la scansion de la couleur (en continu, en alternance ?). À l'aplomb de la coupole, il envisage de placer des podiums circulaires, assez bas (de 15 à 20 cm), entièrement recouverts de miroirs. « On pourra s'y asseoir, s'y allonger ou marcher dessus. À cet endroit, il sera donc possible soit de lever les yeux vers la coupole, soit de regarder vers le sol pour en voir des fragments s'y refléter. »

LA LIBRAIRIE, LE RESTAURANT

« La question de la librairie et du restaurant, espaces auxquels aujourd'hui on ne peut pas échapper dans ce genre de manifestation (ni dans aucun musée ou centre d'art), et qui sont le plus souvent complètement ratés, m'intéresse particulièrement. Cela renforce l'idée de place publique. » Le restaurant de quatre-vingt-quatre places, situé dans le « paddock », sera ainsi intégré à l'installation générale ; il sera abrité par le même type de plafond transparent et coloré que l'ensemble. La cuisine bénéficiera du même traitement, adapté à sa fonction, mais on n'y entrera pas. Du côté de l'entrée, se trouvera également une cellule dédiée à l'accueil et à l'information. Vers la porte Sud, avant la sortie, un ensemble de cellules formeront la librairie. « La plupart du temps, la librairie est située dans un couloir ou un réduit. Ici, il s'agira d'un vrai lieu, avec de nombreux rayonnages, des tables, une caisse, une entrée, une sortie... Le tout étant en osmose avec l'ensemble. Je tiens à ce que tous ces espaces soient complètement intégrés et ne soient pas considérés comme des excroissances étrangères aux œuvres présentées. »

L'ÉCLAIRAGE, LE SON ET L'IMAGE

Parce qu'il prend en charge, de façon quasi organique, l'ensemble des éléments qui constituent le dispositif d'exposition, le projet de Buren se veut attentif aux différents événements qui viendront quotidiennement scander une manifestation accessible au public de midi à minuit : la météo, la position du soleil, l'éclairage nocturne... « Comme c'est le cas pour la plupart de mes travaux urbains, le système d'éclairage la nuit fera apparaître une œuvre totalement différente de celle que l'on pourra voir le jour. Une seconde pièce donc. »

De la même manière, le son devrait subir un traitement particulier. À cet effet, Buren a écrit un texte simple, une nomenclature, qui énumère le nom des couleurs et les nombres utilisés (des multiples de quatre) pour la prolifération colorée des cellules. Le texte sera lu en trente-sept langues (du ourdou au chinois, en passant par le berbère, le vietnamien et le finnois...), diffusé tout autour de l'espace par des haut-parleurs directionnels très perfectionnés, qui permettront au son de ne pas être asséné de manière uniforme et d'exister en fonction des mouvements opérés par les visiteurs. « Cela reste un grand point d'interrogation pour l'instant. Ce point d'interrogation implique à la fois un désavantage et un avantage. Le seul désavantage, c'est le coût très élevé du dispositif ; le seul avantage, c'est que si ça ne me convient pas, il suffira d'éteindre les micros. »

En hauteur, du côté de la porte sud, une caméra de surveillance permettra de capter des images qui seront projetées en direct dans la cafétéria-restaurant et dans la librairie. De manière inattendue, les visiteurs pourront donc avoir accès au plan de l'exposition, à partir d'un point de vue qui n'est pas accessible physiquement, dans la mesure où, pour des raisons de sécurité, ils ne peuvent pas monter sur les mezzanines.

Deux mois avant l'exposition, Daniel Buren se réserve encore la possibilité de revenir sur certain de ses choix (la couleur, le son). On ressent la jouissance qu'il éprouve pour cette part d'inconnu et de risque qui justifie à elle-seule sa conception de l'in situ. Buren clôt son cheminement descriptif sur une remarque, bien dans le ton excentré et nécessairement excentrique de notre entretien. Il évoque la senteur de 7 000 m² de films de plastique coloré qu'il imagine comme pouvant être très forte. « Peut-être que cela ne sentira pas trop fortement pendant toute la durée de l'exposition, mais il est possible que ça imprègne tout l'espace. Voilà un autre aspect auquel je n'avais pas pensé jusqu'ici... », conclut-il avec un grand rire. ■

Bernard Marcadé est commissaire d'expositions et critique d'art. Il est l'auteur d'une biographie de Marcel Duchamp.

Daniel Buren Projects for a Very Grand *In-Situ*

From May 10 to June 21, 2012, Daniel Buren is taking over the Grand Palais in Paris for the fifth edition of Monumenta. Two months before the opening, he spoke to *artpress* about his "scenarios for an exhibition that hasn't happened yet." Bernard Marcadé reports on the latest incarnation of his ongoing conception of site-specific art which he calls *in-situ*.

In response to a request for information to be mentioned in the catalogue for Kynaston L. McShine's exhibition *Information* at MoMA in 1970, Daniel Buren wrote a text titled "Legend": "The only way of finding out about my work is to see it with one's own eyes. Because every image is illusion/transformation/reduction. Any information about my work is merely deformation. The photo below, taken on Square Montholon, Paris, is an example." Buren has always seen information about his work as problematic. It is especially so when the work in question has not yet been made and is only at the project stage. At the time of writing (early March),

the piece that Buren is planning for the main hall of the Grand Palais exists only as a projection. My interview with the artist was conducted around drawings, plans, models, simulations, samples of materials, technical notes and feasibility tests. It therefore concerns only programmatic elements, intentions, and information, which by definition have nothing to do with the work that viewers and the artist will have before them. Buren has always been at pains to distinguish his approach from that of historic Conceptual Art, and on this point especially: for him, a work exists only at the moment when one sees it. The artist has always affirmed the eminently visual character of his work and sees artistic propositions that claim to be purely conceptual as a form of idealism. The project cannot take the place of the work. In the same way, documents relating to work made earlier constitute only a memory of that work. Between the work to be made and the work already made, all that exists for Buren is the work to be seen, and experienced, in the space-time of its showing. Regarding the *in situ* work to be titled *Excentrique(s)*, we therefore have access only to the script, insofar as, at this stage, many things are uncertain. The artist's precise description thus constantly oscillated between the present, the future and the conditional. Sometimes

one sensed he was certain of the effect produced (it's like that), at others, he was imagining and projecting (it will be like that); mainly, he did not pre-judge the result, being acutely aware of the indeterminacy of his propositions, which remain dependent on being activated through their realization (it could be like that).

It has to be said that what is at stake in this work is on a scale with the building. The work will have to be assembled in seven days ("necessitating organization of the work in three eight-hour shifts"). For the Grand Palais is first and foremost a gigantic space, "more than ten times the area of the main courtyard of the Palais-Royal (1) [...] No doubt the biggest space in the world today offered to an artist." As a skilled diagnostician of space, Buren immediately saw that the building's "flaw" was its entrance. "I consider the current entrance as a real defect, a real insult to the building. This entrance is characteristic of an insufferable, typically Third Republic, grandiloquent and pretentious style. It reflects an academic form of architectural thinking, it's totally out of proportion. Moreover, as soon as we cross the thresh-

« Photo-souvenir : *Multiplikationen*, travail in situ, Synagogue Stommeln, Pulheim, Allemagne, août-décembre 2010 » (détail). (© D.B.).
In situ work at the Stommeln synagogue, Pulheim



hold, we immediately enter the building's 'choir': we are immediately pulled into the monumentality of the space, without distance. What might work for the FIAC and the auto show becomes very problematic for an exhibition. If, right at the entrance, you are pulled in by the cupola, and by the splendor of the space, why bother going into the sides of the great hall?"

THE ENTRANCE

The artist's first decision was therefore not to use the normal entrance, but to block it off. "The exhibition will be entered from the north, on the side of the police station. It's an opening that is there, that is hidden under the coppice and that has almost never been used." The effect of this disorientation is to give meaning and direction to the overall project (the title of the intervention, *Excentrique(s)*, obviously refers, among other things, to this de-centering). Once he had obtained authorization, the question was how to manage the public, because the sidewalk at that spot is not as wide as the one at the official entrance. "I am going to install the ticket office on the other side of the street, which means that

visitors will be able to queue under the trees. We are going to install two portable offices which will be treated in the spirit of the exhibition." Clearly, then, Buren's exhibition is certainly not limited to the central edifice but, right from the outset, takes into account all the aspects otherwise considered peripheral. Visitors will thus be invited to cross the road and follow a signposted path towards the southern entrance (Buren even plans a pedestrian crossing with his trademark 8.7 cm stripes). A portico will signal the new entrance door.

CORRIDOR AS TELESCOPE

"I am constructing a big corridor preceded by a frontispiece taking visitors through the doors and the porch and into the entrance to the great hall. Which means that, as they move forward, they will gradually see more and more of part of the work located in the great hall. In fact, the corridor is like a kind of telescope. An intermediate space transformed into a telescope which immediately brings the public into the central space. Contrary to the pretentious idea that I condemn, here we enter as if through a mouse hole. At the same time I am accentuating the grandiose aspect of the great hall, by measuring its scale (in cross section, the corridor forms a square of 4 x 4 m). For me this

entrance is the only way to show that everything in this space can be handled, that everything there is interesting. The exhibition unfolds along the length and this entrance allows us to cross the space and not privilege one part over another.

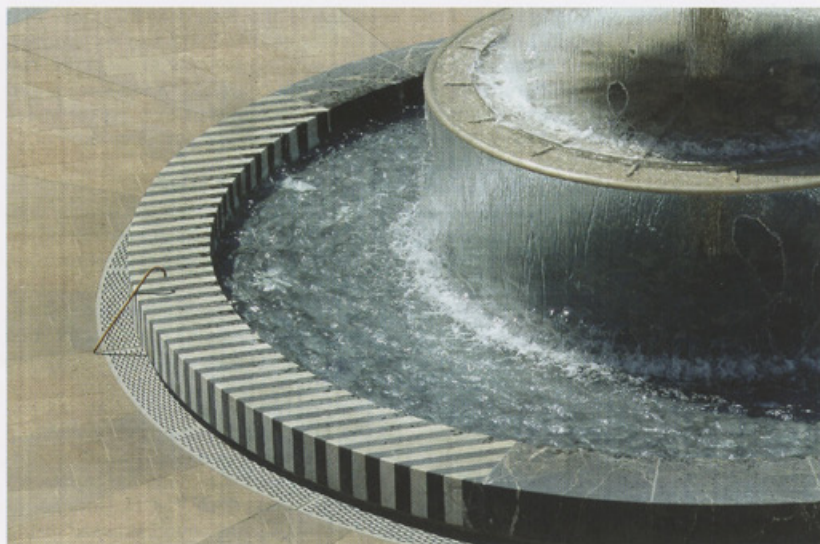
THE ROOF AND THE FOREST

Buren's first idea was to work directly with the glass roof. This was simply not possible, because of the extremely short time for mounting (seven days) and taking down (three or four) the exhibition. "Nevertheless, I haven't given up the idea of capturing the light and working with it, but in another way."

At first, Buren thought of using cubical cabins, "but I soon realized that everything in this building was designed with a compass: the stairs, the girders, the cupola. So I changed aim. With Patrick Bouchain I started working on "round shapes," using a very old drawing—Persian, I believe—, a mathematical discovery showing how to place the largest possible number of circles on a given surface with the smallest possible area of empty space." He therefore decided to use circles of different sizes which, when assembled according to this method, will all touch each other, and do so *ad infinitum*. The hoops are in tensed steel, and over them ("like the skin of a drum") a colored plastic film is stretched, held on

« Photo-souvenir : *Allegro vivace, travaux in situ*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Allemagne, février-mai 2011 » (détail). © D.B.).
In situ work at the Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden





« Photo-souvenir : Concave/Convexe : deux places en une avec fontaine, travail permanent in situ, à l'initiative de Jean Nouvel, architecte, Colle val d'Elsa, Italie, 2005-2011 ». (détail). (© D.B.). "Concave/Convex: two squares in one with fountain, permanent in situ work

the floor by a number of legs that will vary with the size of the circle. Four colors will be used, since this material only exists in four colors. The four sides of the legs which—so the visual tool stipulates—will each measure 8.7 cm, are alternating white and black. "The colors are equally distributed over the space."

Buren sees this installation as a "big jigsaw puzzle" constituted by hundreds of elements supported by about 1,500 legs. "The number of elements simply refers to the systematic filling of the place that it is possible to use, given the safety regulations. The form of the external perimeter is not my doing, therefore." The general impression is of a big ceiling that should considerably accentuate the height of the building. "Ultimately, it is this emptiness between the ceiling and the glass that I am highlighting. There are about 1,500 legs, which should create a kind of forest, colored on the top, with the color scanning the space to the rhythm of the visitors walking through the space. The profusion of all these legs should constitute both visual perspectives and corridors. The light of the great hall should be projected on the floor, and visitors too will therefore be inundated with color. But when they look up they will also be able to see the glass roof.

Daniel Buren conceives his installation as a proliferation of cells, but also as an open place evoking a forest or an agora. "I consider this place as a public square. It's more an outside than an inside. It's a mee-

ting place. I even thought of having circular chairs so that visitors can stop and sit down. When you come under the cupola you're just pulled in by the monumentality of the space. It's a clearing in the middle of the forest. The cupola is a circle. I may also put color in the glass roof." Buren is still uncertain about the rhythm of this color—continuous, alternating? Directly below the cupola he is thinking of placing circular podiums, not very high (about 15 to 20 cm), but covered with mirrors. "People will be able to sit or lie down on them, or walk on them. It will be possible there to either look up at the cupola or look down towards the ground to see the fragments reflected in it."

THE BOOKSTORE AND RESTAURANT

"The question of the bookstore and the restaurant, which there's no avoiding in this kind of event (or in any museum or art center), and which, as spaces, are usually a total failure, is of particular interest to me. They strengthen the idea of a public square." The 84-seater restaurant in the "paddock" area will therefore be integrated into the general installation, with the same kind of transparent and colored ceiling as the rest. The kitchen will be given the same treatment, but adapted to its function, although people won't be able to go inside. Near the entrance there will be a reception and information cell. Towards the southern door, before the exit, a set of cells will form the bookstore. Usually, the bookstore is located in a corridor or a side-room, but here it will be a proper space with shelving, tables, a cash desk, an entrance and an exit, and all of this in osmosis with the overall installation. I want all these spaces to be completely

integrated and not be seen as alien growths alongside the works on display."

LIGHTING, SOUND, IMAGE

Because it almost organically takes into account all the different elements constituting the exhibition set-up, Buren's project is also mindful of the events that will punctuate this show open to the public from noon to midnight: the weather, the position of the sun, the lighting at night, etc. "As with most of my urban works, the lighting system at night will show a work that is totally different from the one that can be seen by day. A second piece, in fact."

The sound, too, should be handled in a special way. Buren has written a simple text, a nomenclature which enumerates the names of the colors and the numbers used (multiples of four) for the colored proliferation of the cells. The text will be read in thirty-seven languages (from Urdu to Chinese, via Berber, Vietnamese and Finnish) and put out by sophisticated directional speakers thanks to which the sound will relate to the movements of visitors. "There's a big question mark over that for the time being. This question mark implies both a disadvantage and an advantage. The only disadvantage is the very high cost of the apparatus; the only advantage is that if it isn't right for me, all I have to do is switch off the mikes."

The images picked up by a CCTV camera placed above the installation, near the south door, will be projected in real time in the cafeteria and bookstore. In a rather unexpected way, visitors will thus have access to the exhibition plan seen from a viewpoint that is not physically accessible in that, for safety reasons, they will not be allowed up to the mezzanines.

Two months before the opening, Buren insists he may still change things (colors, sound), and you can sense his enjoyment of this element of uncertainty and risk which is enough to justify his idea of the *in-situ*. He ended his account to me with a remark typical of the de-centered and necessarily *ex-centric* tone of our conversation. Evoking the smell of the seven thousand square meters of colored plastic film, which he expects to be powerful, he said: "It may not smell too strong during the exhibition, but it could well permeate the whole space. That's another aspect I hadn't thought about before now." And he gave a good, hearty laugh. ■

Translation, C. Penwarden

Bernard Marcadé is a curator and critic. He recently published a biography of Marcel Duchamp.

(1) The location of Buren's once controversial permanent outdoor installation, *Les Deux Plateaux*.—TRANS.

RENCONTRE

AU GRAND PALAIS

DANIEL BUREN fait bandes à part

L'homme des colonnes de Buren, c'est lui, Daniel Buren. Ses bandes rayées de 8,7 cm de large signent sa présence in situ. Ses interventions font souvent polémique avant de susciter l'admiration. Lorsqu'en 1969, il recouvre de ses rayures toutes les affiches publicitaires de Berne, en Suisse, pendant l'exposition « Quand les attitudes deviennent formes », où il n'est pas invité, il finit au poste ! Mais au moment d'éditer un livre sur l'exposition, le commissaire reprend son travail en couverture... Célébré à l'international avant de l'être en France, il est aujourd'hui reconnu comme l'un des grands artistes de notre époque. Après Anish Kapoor, Daniel Buren est l'invité de « Monumenta » * au Grand Palais. Il y joue avec les couleurs, invite à la réflexion dans tous les sens du terme, fait circuler le corps et la pensée, et incite à vivre une expérience que l'on parle inoubliable sur la lumière et l'espace. * « Daniel Buren Monumenta 2012 : Excentrique(s), travail in situ », au Grand Palais, du 10 mai au 21 juin.

POURQUOI "MONUMENTA" ?

« J'ai répondu à une demande. Le Grand Palais est l'un des rares lieux couverts d'une telle envergure, et le plus vaste d'Europe. On s'y promène comme sur une place publique. Cette couverture en verre et en fer, révolutionnaire pour l'époque, la hauteur des murs (45 mètres), le ciel qui paraît plus grand, sans horizon brisé par les maisons, tout donne l'impression d'être à l'extérieur en étant protégé de la rue et du vent, ce qui est extraordinaire. On est en contact avec le ciel de Paris, en Île-de-France, avec cette luminosité qui a marqué les impressionnistes. Et j'avais envie de travailler sur la lumière et la couleur. »

POURQUOI UNE AUTRE ENTRÉE ?

« Un lieu comporte toujours des contraintes qui donnent sa forme

à l'ensemble. Mais entrer par la porte habituelle aurait tué mon projet. C'est comme si l'on pénétrait dans une cathédrale par le chœur au lieu de la découvrir petit à petit. Donc, on entre par la porte Nord, la moins visible, signalée par un portique carré, constitué de bandes blanches et noires, d'où l'on avance dans un couloir en plan légèrement incliné au bout duquel on verra d'abord quelque chose qu'on ne comprendra pas : de la lumière, un ensemble de couleurs et de piliers... »

BIO EXPRESS

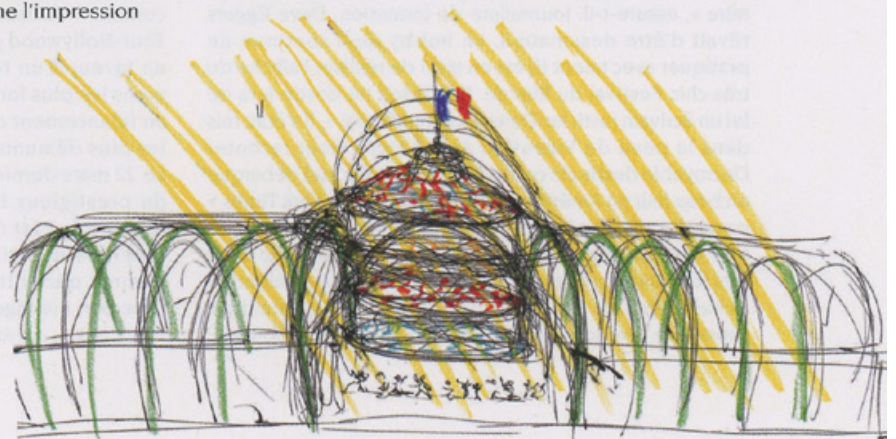
1938 Naissance à Boulogne-Billancourt.
1969 « Quand les attitudes deviennent formes », exposition à Berne, où Daniel Buren intervient sans y être invité.
1985-1986 « Les Deux Plateaux », dits « Colonnes de Buren », dans la cour d'honneur du Palais-Royal.
1986 Lion d'or à la Biennale de Venise.
2007 Praemium Imperiale.
2012 « Monumenta ».

POURQUOI DES BANDES RAYÉES DE 8,7 CM ?

« Je m'en sers comme un signe, un "outil visuel", pour révéler autre chose qu'on ne voit pas. Ici, les piliers qui soutiennent la structure sont rayés de blanc et de noir par des bandes de 8,7 cm de large, comme le sont mes rayures d'habitude (sur le modèle de celles des toiles de store du marché Saint-Pierre où je les ai trouvées il y a près de quarante-cinq ans et que je reproduis). »

POURQUOI DES CERCLES ?

« Le cercle est aussi très présent dans mon travail. Je me suis vite aperçu que tout, sauf la façade néoclassique du Grand Palais, était construit sur le cercle, comme si l'architecte avait dessiné l'intérieur du bâtiment avec un compas. Tout est rond : la rotonde, les escaliers, les volutes... Quand Patrick Bouchain (NDLR : l'architecte associé au projet de



IL A SOUVENT DÉROUÉ AVANT D'EMPORTER L'ADHÉSION. SES RAYURES ONT ASSURÉ SA NOTORIÉTÉ. L'ARTISTE MULTIRÉCOMPENSÉ EST L'INVITÉ DE "MONUMENTA 2012". IL PROMET UNE RÉFLEXION SUR LA LUMIÈRE ET L'ESPACE, ET UNE EXPÉRIENCE SENSORIELLE HAUTE EN COULEUR... SES EXPLICATIONS EN AVANT-PREMIÈRE.

Par Patricia Boyer de Latour



Daniel Buren pour "Monumenta") a découvert un dessin arabe du X^e siècle qui correspondait à une formule mathématique sur la géométrie, consistant à remplir la plus grande surface avec cinq cercles tangents de divers diamètres, j'ai su que j'utiliserai le cercle comme outil visuel. Les 377 cercles de 5 diamètres différents (de 7 à 32 mètres) sont répartis sur une superficie de plus de 6000 m² et tangents les uns aux autres. »

POURQUOI DES COULEURS ?

« On m'associe souvent au blanc et noir, alors que j'ai utilisé la couleur depuis mes débuts. Mes premières rayures accrochées dans les villes étaient en couleur. Sans doute est-ce à cause des "Deux Plateaux", les colonnes au Palais-Royal, qui sont blanc et noir... Au Grand Palais, les cercles sont de quatre couleurs : bleu, jaune, rouge, vert. Il n'y en avait pas d'autres disponibles. J'ai imaginé une trame horizontale et verticale où les couleurs sont agencées par ordre alphabétique. Au bout du compte, il y a un nombre équivalent de teintes, 94 de chaque coloris. S'ajoute à cela la couleur réséda du Grand Palais dans laquelle on est immergés, plus toutes les couleurs du ciel qui vont se refléter dans les verrières et la coupole (elles-mêmes recouvertes de filtres) et qui changeront selon les jours, les moments, les nuages, les rayons du soleil... »

POURQUOI DES MIROIRS ?

« J'ai beaucoup utilisé les miroirs... Ici, ils sont au sol, en forme de cercle, au centre, à l'aplomb de la coupole et sur une surface vide de 900 m². On pourra marcher dessus ou les éviter. Quand on va arriver aux alentours, tout va s'y refléter : les faisceaux de lumière, les morceaux de toit, les nuages, le soleil. L'espace va se démultiplier et les couleurs jouer entre elles, se fondre, donner de la lumière... Des bancs circulaires sont disposés tout autour, sur lesquels on pourra se reposer et regarder ce qui se passe, avant de circuler à nouveau dans le lieu et l'œuvre. »

POURQUOI DU SON ?

« Ici, il prend la forme d'une énumération de chiffres et de l'énoncé des couleurs dans 37 langues officielles parlées par au moins 15 millions de personnes. Le son sera distribué en continu par des haut-parleurs placés sur des pivots qui capteront le visiteur à leur portée... »

POURQUOI PAS UNE INSTALLATION ?

« Je refuse la notion d'installation en ce qui concerne mon travail. On installe des objets dans une vitrine... De même que je n'aime pas l'expression qui consiste à dire d'un artiste qu'il s'est approprié le musée. Je ne cherche pas à m'approprier quoi que ce soit. Mon travail est de l'ordre du dialogue, qui peut être critique ou harmonieux. Ici, il s'agit de l'exposition d'une œuvre éphémère : il en restera des traces (un film, un livre), mais elle sera détruite sous sa forme initiale. »

POURQUOI "EXCENTRIQUE(S), TRAVAIL IN SITU" ?

« On peut penser à une explosion de cercles, du décentrage, des excentricités... Mais je me refuse à donner des explications. Je laisse le spectateur libre. » ■

PHOTOS JEAN-CHRISTOPHE VERHAEGEN/AFP ET DB/ADAGP PARIS



À gauche, une esquisse du projet préliminaire pour "Monumenta 2012". Ci-contre, à la galerie MTL à Bruxelles, en juin 1970, papiers collés orange et blanc.

monumenta 2012



18 art actuel

grand palais

DANIEL BUREN

« Pour Monumenta, j'ai opté pour la thématique du cercle »

Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor l'ont précédé. Daniel Buren en solo.

On vous dira tout si vous ne dites rien ! C'est un peu la condition *sine qua non* à laquelle nous étions confrontés pour découvrir dans un vaste entrepôt de la banlieue parisienne les prémices de la Monumenta 2012 orchestrée par Daniel Buren, l'invité de cette cinquième édition après Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor. Priés de ne pas dévoiler les confidences du maître avant l'inauguration le 9 mai, nous voici donc soumis au difficile exercice

de la litote qui consiste à laisser entendre plus qu'on ne dit. Mieux vaut dans ce cas donner la parole à notre hôte : « La nef du Grand Palais est une architecture lumineuse et aérienne difficilement maîtrisable. Lorsque l'on m'a proposé d'investir ce lieu, j'ai compris qu'il était impossible de l'attaquer de front. **On ne peut pas rivaliser avec une telle enveloppe.** Cela a beau être un espace fermé, je le trouve très proche d'une place publique. Il y a tellement de verrières que vous avez l'impression d'être dans la rue. » Soit. La série de croquis projetée en diaporama nous permettra heureusement d'entrer dans le vif du sujet. À première vue, il est question d'un conglomérat de 377 cercles jaunes, verts, orange et bleus taillés dans une sorte de matière translucide et de diamètres différents, le plus grand atteignant 7 mètres. Ce tsunami de cercles concentriques est soutenu par une forêt de 1 500 piquets peints en noir et blanc. *A priori*, Daniel Buren a décidé de **condamner l'entrée principale du Grand Palais.** « Je la trouve complètement disproportionnée, voire trop pompier, avec l'architecture de la nef. De plus, l'accès est trop direct, cela risque de gommer l'effet de surprise. J'ai choisi l'entrée nord, beaucoup plus discrète ; elle permet au visiteur d'accéder progressivement, sous une couverture de cercles accrochés à 2,60 et 2,90 mètres du sol, au centre de la nef qui lui sera complètement vide. Le visiteur tombera brusquement sur un espace de 32 mètres de diamètre sans aucun obstacle, un peu comme s'il était aspiré malgré lui vers la coupole. Une sorte de clairière jouant avec la lumière changeante des verrières, elles-mêmes entièrement tapissées de bleu et engendrant des nuances de couleurs sur la majorité de ces cercles agencés sur plus de 6 500 m². » Au fil de ce diaporama, nous constatons que Daniel Buren s'offre un habillage du Grand Palais sur deux niveaux : celui naturellement orchestré par la lumière du jour (dès la tombée de la nuit, **la nef sera balayée par un ensemble de projecteurs** accrochés au balcon) qui, sans la maîtriser, l'accompagne au gré d'une scénographie qui au premier abord semble plutôt prometteuse ; et celui de l'accumulation auquel le visiteur devra se confronter avant de se retrouver au cœur de la matrice. Une monumenta dont le titre *Excentrique(s)* s'apparente selon notre hôte « à des cercles qui se font et se défont tout en sortant d'un système concentrique ». Bref, nous ne vous en dirons pas plus si ce n'est qu'il s'est inspiré pour son projet d'un vieux croquis du 10^e siècle avant d'être remodelé sous les feux de son imagination. Un challenge de taille.

Harry Kampianne

MONUMENTA 2012. DANIEL BUREN AU GRAND PALAIS *EXCENTRIQUE(S)*. Du 10 mai au 21 juin.
Nef du Grand Palais, av. Winston Churchill, Paris. Entrée : 5 €. Internet : www.monumenta.com

art actuel 19



© Photo : Romain Mounier Poulat.

34 | DIMANCHE CULTURE

JDD | 6 mai 2012

Les cercles géants de Daniel

Après 45 ans de carrière, l'artiste français le plus connu au monde investit le Grand Palais à l'occasion de la 5^e

INTERVIEW
STÉPHANIE BELPÈCHE

Il vit retranché dans la quiétude de sa propriété de l'Essonne. Une fois le portail franchi, des milliers de pensées tapissent les pelouses. Dans une allée du jardin, une curieuse arche composée de bandes alternées noires et blanches trahit l'identité du maître des lieux. D'humeur enjouée et excité comme un débutant qui exposerait bientôt sa première œuvre, Daniel Buren, 74 ans, crée l'événement cette semaine au Grand Palais avec l'ouverture de Monumenta. Après Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor, c'est au tour de l'artiste français le plus célèbre du monde d'investir ce lieu emblématique de la capitale afin de proposer au visiteur une expérience sensorielle inédite. Dont il refuse de livrer tous les secrets pour préserver la surprise.

Une fois encore, il ne laissera personne indifférent. Encensé ou critiqué pour sa radicalité et son audace, l'homme jouit d'une incroyable liberté mais mise souvent sur une économie de moyens. Ainsi, en 1971, il suspend une bannière rayée de 20 m de long au milieu de la rampe d'escalier circulaire du musée Guggenheim à New York. Cédant aux pressions, la pièce est rapidement décrochée. Autre polémique en 1986 avec ses fameuses colonnes de la Cour d'honneur du Palais-Royal, à Paris, une commande publique. La même année, Daniel Buren savourait sa revanche en remportant le Lion d'or à la Biennale de Venise. Le chantre de la création in situ ne pouvait trouver plus bel écran que la Nef pour laisser vagabonder une fois encore son imagination poétique. Rencontre.

Comment avez-vous accueilli la proposition du Grand Palais ?

Je suis intimidé. À ma connaissance, il s'agit du lieu d'exposition temporaire le plus grand du monde : 13.500 m² et une hauteur sous plafond qui varie entre 35 et 45 m. En règle générale, les musées ne donnent pas leur espace entier à un artiste et, de toute façon, on n'arrive jamais à une telle superficie. Je suis heureux et confortable avec 2.000 m². Quand je songe à l'histoire

« MON OBJECTIF CONSISTAIT À OPTIMISER L'ÉCLAIRAGE NATUREL ET À JOUER SUR LA MASSE D'AIR CONTENUE DANS LA NEF »

du Grand Palais depuis un siècle, je me dis qu'il ne faut pas entrer en compétition avec les événements passés, extraordinaires, qui ont été mis en œuvre avec d'autres moyens. Mais on doit maintenir un certain niveau de qualité. J'ai vu des photos étonnantes, instructives. Pour le Salon de l'aviation, les organisateurs, qui ne doutaient de rien, ont suspendu des avions au plafond. Hôpital pendant la Première Guerre mondiale, le Grand Palais a été transformé en champ de courses hippiques, puis a accueilli des prestigieux défilés de mode. À chaque fois, c'est la course au spectaculaire.

Comment vous êtes-vous emparé du lieu ?

Les arguments forts sont déjà en place, donnés par le Grand Palais, qui époustoufle par sa beauté. Un travail in situ questionne le lieu tout en le valorisant, le modifie tout en le dévoilant. J'ai été frappé par le puits de lumière qu'est la Nef, composée de verre et de fer, conçue à une époque où on ne pouvait pas compter sur l'électricité comme aujourd'hui. Par conséquent, on a une vue imprenable et zénithale sur le ciel de Paris. Mon objectif consistait à optimiser l'éclairage naturel et à jouer sur la masse d'air contenue dans la Nef, qui ressemble à une montgolfière. **Votre première mesure a été de condamner l'entrée principale...**

Je la trouve grandiloquente, ridicule et moche. Elle est étroite et donne dans le cœur à la seconde où on a passé le porche. Une aber-

ration. Ce n'est pas gênant quand il s'agit d'une foire car le regard est attiré par les objets et les boxes. En outre, on n'a pas conscience des hauteurs car ce genre de manifestation est couvert. Pour une exposition personnelle, cet accès est carrément paralysant. J'ai aussi renoncé à la façade principale néoclassique et lourde, typique de l'architecture de la III^e République, qui entre en contradiction avec l'intérieur très moderne. Sans doute a-t-elle été imaginée ainsi pour ne pas choquer les bourgeois. J'ai opté pour une porte cachée par des taillis, une billetterie sur l'esplanade, juste à la sortie du métro. Pour diriger le public, il y aura un marquage au sol avec des bandes alternées. **Pouvez-vous décrire votre installation ?**

Je veux rester discret : l'œuvre n'existe qu'au moment où elle est vue. Les visiteurs traverseront un tun-



Daniel Buren, jeudi, dans l'antre du Grand Palais, assiste au montage de son installation : « Excentrique(s), travail in situ, Monumenta 2012, Paris 2012 ». DB-ADAGP, PARIS, BERNARD BISSON/JDD



En 1986, l'artiste réalisait « Les Deux Plateaux, sculpture in situ », un habillage de la Cour d'honneur du Palais-Royal, à Paris, qui lui a valu de violentes critiques. DB-ADAGP

nel assez sombre et entièrement fermé, comme un tuyau. Au bout, ils apercevront le halo lumineux de la Nef. Le contraste devrait être saisissant. Quand j'ai commencé à réfléchir à ce projet, il y a un an, je me suis rendu compte que l'espace avait été conçu sur le rond,

de l'escalier majestueux aux volutes. J'ai découvert un dessin arabe datant du X^e siècle, exécuté par un mathématicien et géomètre, qui avait trouvé le moyen de couvrir une surface avec des cercles de cinq diamètres différents, tous tangents les uns par rapport aux autres.

JDD | 6 mai 2012

ARTS | CULTURE | 35

Buren

édition de Monumenta. Interview



verture. Dans ce cas, c'est impossible.

Vous vous êtes approprié des lieux emblématiques, comme la Cour d'honneur du Palais-Royal.

Aujourd'hui, vos colonnes font partie du patrimoine. Qu'en pensez-vous ?

Au terme « approprier » je préfère « emprunter ». C'est un retour des choses assez amusant quand on pense au scandale que l'œuvre a provoqué à l'époque. Contrairement à mes détracteurs, je n'avais pas l'intention de « détruire » la Cour d'honneur.

Les critiques vous touchent ?

Pas beaucoup, je dois dire... Avec mon architecte, on voulait faire parler les gens. On a été servis. Le débat n'aurait pas été le même si cela n'avait pas été un lieu public. Dans un tel cas de figure, il y a toujours des contraintes, on dépend des politiques, qui connaissent plus ou moins bien l'art.

« JE MOBILISE 21 SEMI-REMORQUES ET 50 PERSONNES QUI VONT FAIRE LES TROIS HUIT »

Parfois, ils prennent peur et annulent. J'ai eu plusieurs projets qui se sont écroulés avant même d'exister.

Vous avez participé à 2.000 expositions dans le monde en quarante-cinq ans de carrière. Comment parvenez-vous à vous renouveler ?

Sauf exception, je ne travaille jamais deux fois dans le même lieu. Son architecture, la culture du pays dans lequel je me trouve et les gens avec qui je collabore me nourrissent et me donnent de l'énergie. Cette méthode m'oblige à beaucoup de vivacité et d'écoute.

Monumenta ouvre quatre jours après l'élection du président de la République...

Et j'espère que ce sera un nouveau ! (*Rires.*) Ce n'est pas un secret, je fais partie du comité de soutien officiel de François Hollande, avec des scientifiques, des philosophes, des acteurs... En général, les personnes qui s'illustrent dans les arts visuels sont moins sollicitées. Les candidats préfèrent s'entourer de chanteurs de charme, parce que tout le monde les connaît... ●

Monumenta 2012 - Daniel Buren - Excentrique(s), travail in situ, Nef du Grand Palais. Du 10 mai au 21 juin. Rens. : www.monumenta.com



la Cour

Je me suis inspiré de ce modèle utilisé notamment à l'Alhambra de Grenade pour mon installation : des cercles d'acier situés à 2,80 m du sol, juchés sur des piliers décorés de bandes alternées. Une forêt qui pèse 120 tonnes ! Tout disparaît sous la coupole, couverte de filtres colorés. Des haut-parleurs directionnels, ultraperfectionnés, réciteront un texte en 37 langues. La création, qui commence dans la rue, s'étendra à la librairie et au restaurant.

C'est vrai que vous allez devoir tout monter en sept jours ?

Oui, c'est affreux ! (*Rires.*) Je mobilise 21 semi-remorques et 50 personnes qui vont faire les trois huit. Je suis excité de voir ce que ça donne, mais j'ai peu de latitude si mes choix ne sont pas les bons. Dans des espaces plus restreints, je peux bifurquer ou tout refaire à deux jours de l'ou-

culturematch

9

Invité à investir
le Grand Palais,
dans le cadre
de « Monumenta »,
l'artiste français
évoque les coulisses
de son œuvre.

PHOTO MANUEL LAGOS CID

A photograph of Daniel Buren standing in a gallery. He is wearing a dark blue jacket and has his hands in his pockets. The background features a staircase and a wall covered in numerous colorful, framed squares in various colors like red, yellow, blue, and green. A bronze sculpture is visible on the right side of the staircase.

Daniel
Buren
Trait très coloré

parismatch.com

10 culturematch

Les installations de Daniel Buren modifient la perception des lieux qu'il occupe. Certaines ont fait scandale. C'est le cas des fameuses colonnes du Palais-Royal, à Paris. A 74 ans, le maître du in situ croit, plus que jamais, à la puissance subversive de l'art. Son arme? Un simple outil visuel: des bandes rayées bicolores qui se déclinent sur n'importe quel support et sous n'importe quelle forme. Après Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor, c'est à son tour d'intervenir au Grand Palais, à Paris, avec une œuvre qui s'annonce monumentale.

UN ENTRETIEN AVEC ELISABETH COUTURIER



« La couleur est une

aussi, j'ai remarqué que la verrière protège une sorte d'immense espace public. L'histoire du Grand Palais l'atteste : les manifestations les plus extravagantes s'y sont déroulées. Mais, avant même de savoir ce que j'allais y faire, j'ai décidé de ne pas utiliser l'entrée officielle du bâtiment.

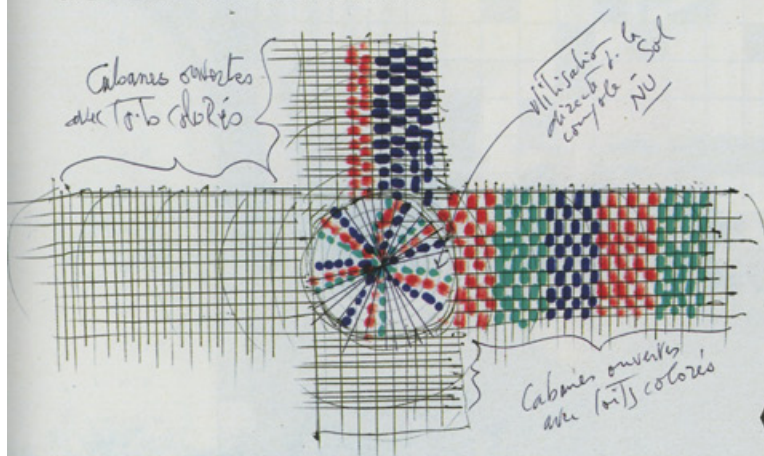
Pourquoi?

Selon moi, elle est très mal placée. C'est comme si on entrait directement dans le chœur d'une cathédrale, alors qu'en général il faut marcher pour y arriver et voir les plus beaux vitraux. Et puis, on se rend compte qu'elle forme une espèce de camouflage à la fois pompeux et honteux. A-t-on voulu rassurer le public en construisant un temple néoclassique un peu grec, un peu romain, bien impressionnant, bien bourgeois, typique de la III^e République? Il y a une dichotomie entre cette façade kitsch et la beauté aérienne de l'architecture intérieure qui était alors à la pointe du progrès.

Comme d'habitude, votre intervention transforme l'espace.

La première chose qui change, c'est qu'on entre par la porte Nord, celle qui se trouve en face du métro Champs-Élysées-Clemenceau. Sans tout dévoiler, disons que je crée une déambulation en plusieurs étapes qui débouche sur un espace éblouissant, au sens propre du terme. On plongera dans la lumière comme dans une piscine.

Pour revenir à l'idée de cathédrale, avez-vous voulu créer un espace de méditation?



En haut : dessin préparatoire de l'installation au Grand Palais. En bas : image graphique préparatoire (une des couleurs possibles pour la coupole).

Paris Match. Daniel Buren au Grand Palais, dans le cadre de "Monumenta", cela semble une évidence. Comment avez-vous réagi à cette invitation?

Daniel Buren. Il y a, cependant, de quoi être intimidé quand on vous l'offre pour y faire quelque chose seul. Comme les artistes qui m'ont précédé, au premier abord je me suis trouvé bien démuni face à ce vaste espace tout nu, tout vide. D'autant que l'architecture intérieure est franchement belle. Difficile de s'introduire dans un lieu aussi spectaculaire et, d'une certaine façon, aussi réussi.

Même pour un vieux routier de l'installation in situ comme vous?

Oui, bien sûr! A chaque fois que j'interviens quelque part, je ressens une appréhension. Vous savez, il y a toutes sortes de lieux, des grands, des petits, des majestueux, des complexes... En fait, les plus dangereux sont les plus beaux. Ils peuvent prendre le dessus sur l'œuvre.

Sur quoi vous êtes-vous focalisé?

J'ai eu deux réflexes par rapport à l'endroit. J'ai d'abord voulu utiliser la lumière qui s'en dégage et essayer de jouer avec. A l'intérieur, on ne voit que le ciel, les nuages et le soleil. Tout est dessiné autour de la figure du cercle : les coupoles, les balcons ou encore les niches intérieures. Et,

Ce que mon installation peut évoquer m'intéresse beaucoup, mais, a priori, je ne donne aucune grille de lecture. **Vos fameuses rayures sont-elles présentes ?**

Oui, elles sont très présentes. A vous de les découvrir : elles apparaissent de façon inattendue.

A travers vos différents travaux, vos rayures se sont promenées partout. Par exemple sous forme de drapeaux, de gilet de serveur, et elles ont recouvert des tramways, des maisons...

Elles ne sont jamais plaquées. Elles prennent sens en fonction du contexte dans lequel elles interviennent. C'est toujours dans un endroit précis et jamais répétitif. Il ne s'agit pas d'une décoration.

Ces rayures ne sont-elles pas devenues une sorte de logo pour la marque Buren ?

Ça n'a jamais été le but. Si c'est compris comme cela, c'est donc que c'est devenu une signature. Et, en tant que signature, elles sont comme toutes les signatures qui existent sur tous les tableaux du monde, du moins en Occident.

Mais, dans votre cas, la signature et l'œuvre se confondent.

Oui, c'est un outil visuel qui permet de voir le lieu où il se trouve, de comprendre, au minimum, où l'on est, d'en amorcer une lecture inédite et, de fil en aiguille, d'appréhender ce qui se passe autour. Il permet aussi de créer une continuité visuelle entre mes différentes interventions.

La couleur est très présente dans cette installation et dans votre œuvre en général. Pourquoi ?

Depuis le début, je l'utilise comme une arme, car les œuvres colorées dérangent, notamment les puristes de l'art

chance, c'est que, dès 1968, on m'a invité à exposer sans objet, ce qui à l'époque était sidérant. Je n'avais rien à vendre et, chaque fois, j'arrivais huit jours avant sans savoir comment j'allais intervenir.

En définitive, peut-on acheter une œuvre de Buren ?

C'est difficile. Il existe bien encore quelques peintures anciennes. Et quand j'interviens chez des particuliers, ça ne ressemble pas à l'idée que l'on se fait habituellement d'une œuvre à mettre chez soi : il s'agit toujours d'œuvres créées in situ.

Après quarante-cinq ans de carrière, qu'est-ce qui vous fait encore courir ?

Chaque lieu donne une nouvelle possibilité d'imagination, d'action, de renouvellement non prévisible en amont. A tous les coups, ça remet la machine en route. Ça donne une sorte d'impulsion que j'aurais peut-être beaucoup plus de mal à trouver si j'étais seul face à mon carré de toile. A chaque fois, c'est une gymnastique mentale différente, une prise de risque ouverte. Je suis reconnaissant du privilège qui me permet cette liberté. Et j'ai la chance d'être souvent sollicité.

Etes-vous définitivement un artiste nomade ?

Oui, je suis comme un musicien qui donne des représentations partout dans le monde. Avec le temps et l'âge, je vais peut-être ralentir le rythme, quoi que ça n'en prenne pas vraiment le chemin ! ■

« Excentrique(s) », travail in situ, « Monumenta 2012 », du 10 mai au 21 juin, au Grand Palais à Paris VIII^e. Daniel Buren est photographié devant l'œuvre qu'il a créée pour le siège social d'Artémis à Paris.

1. Photo souvenir : « Capanna rotonda con 7 colori », travail in situ permanent, collection privée, Asiago, 2009.

2. Photo souvenir : « Quatre fois moins ou quatre fois plus ? », travail in situ, Palais de Tokyo, Paris, 2004.

3. Photo souvenir : « Within and Beyond the Frame », travail in situ, galerie John Weber, New York, 1973.

4. Photo souvenir : « Architecture, contre-architecture », transposition in situ, Mudam, Luxembourg, 2010.

« Arme contre les puristes de l'art conceptuel »

Daniel Buren

conceptuel ou minimaliste. Or, une œuvre n'est pas plus sérieuse si elle est de couleur neutre. La couleur m'a toujours intéressé car c'est un élément visuel qui n'appartient qu'aux arts plastiques. C'est aussi intrinsèque que le son pour la musique. C'est de la pensée pure qui n'est pas transmissible. Cela ne passe pas par les mots, c'est indicible : on peut évoquer un carré sur un mur. Si on dit que c'est un carré rouge, on ne saura pas exactement de quel rouge on parle tant qu'on ne l'a pas vu.

Votre œuvre balaie l'idée d'atelier. Est-ce un choix ?

Au tout début, j'ai eu un atelier. En fait, ce n'était pas vraiment un atelier. J'étais dans une cave car je n'avais rien trouvé de mieux. Je réalisais alors des peintures figuratives, puis abstraites. Et, un jour, désespéré par cette situation, je me suis dit : "Mais est-ce qu'on a besoin d'un atelier ?" Et c'est là que j'ai commencé à travailler dans la rue et que j'ai totalement changé d'approche. Au fond, cette histoire d'atelier n'est pas seulement anecdotique.

C'est-à-dire ?

Ça a déclenché chez moi une prise de conscience. Mon travail a démarré d'une autre façon, et plus jamais je n'ai eu l'idée de me trouver dans un atelier. Ma grande



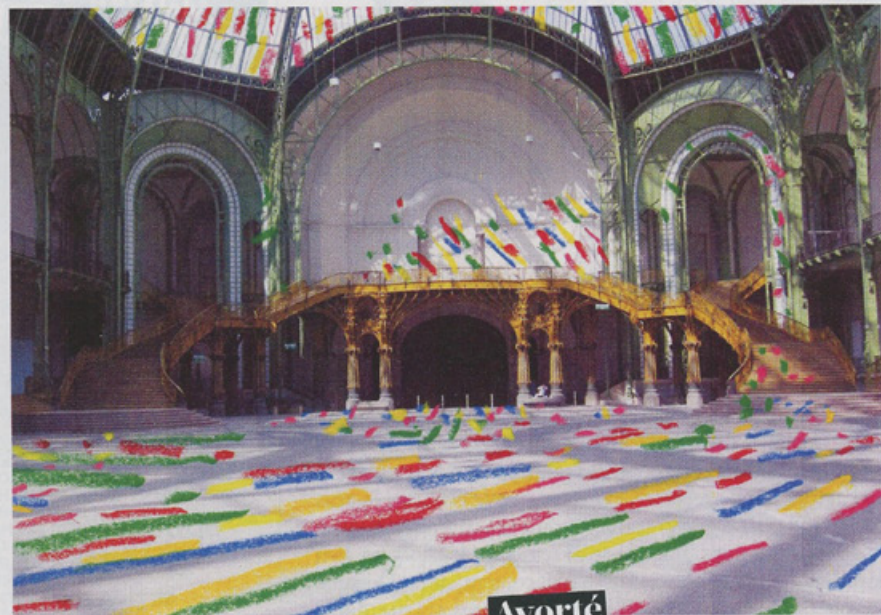
ARTS ET SPECTACLES EXPOSITION

Buren dans l'arène

Après Anish Kapoor en 2011, c'est au tour de l'artiste français, invité de *Monumenta*, de se mesurer à l'immensité du Grand Palais parisien. Pour L'Express, il détaille deux projets avortés et celui qu'il a retenu.

C'est un défi. Et le principe même de la manifestation. Chaque année depuis 2007, *Monumenta* invite un artiste de réputation internationale à investir la nef du Grand Palais, à Paris, pour y créer une œuvre à la démesure du lieu. Après Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor, c'est au tour de Daniel Buren de se jeter dans la gueule du loup. Avant d'accepter l'invitation, l'artiste a posé une condition : que les visiteurs pénètrent pour une fois, non par la monumentale porte principale mais par une entrée latérale. « Parce qu'on n'entre pas dans une cathédrale par le cœur. » Puis sa réflexion a cheminé durant dix mois, de mars à décembre 2011, durant lesquels, crayon en main, il a imaginé différents scénarios, dont voici les trois principaux, deux avortés et le dernier, retenu. ●

ANNICK COLONNA-CÉSARI
Monumenta. Grand Palais, Paris (VIII^e). Du 10 mai au 21 juin. A lire : **Excentrique(s), esquisses graphiques.** Editions Dilecta.



PHOTOS : DANIEL BUREN, ADG&P PARIS, 2011; ED. DILECTA, 2011. COURTESY (AVANT L'EMBAUCHE) EXTRAITS D'ESQUISSES GRAPHIQUES - EXCENTRIQUE(S), MONUMENTA 2011, ED. DILECTA, PARIS

Projet n°1 : Jeux de lumière

Toute recherche est faite de tâtonnements. Dès le mois de mars 2011, Daniel Buren a envisagé plusieurs hypothèses. Sa réflexion s'est concentrée sur l'une d'elles : l'utilisation de la lumière. « Je voulais la rendre perceptible, à la manière des rayons qui filtrent à travers des vitraux. » Comment ? En recouvrant l'ensemble de la verrière de filtres colorés. Les reflets auraient irisé le sol et les murs avec

des modulations au fil des heures et de la luminosité extérieure. Magique, certainement. Mais irréalisable. « La pose des filtres aurait nécessité le recours à une centaine de personnes, alors que seule une dizaine est autorisée à monter sur le toit. » Autre raison : le temps accordé à l'installation. Le montage de *Monumenta* doit durer sept jours, son démontage quatre. C'est la règle, impossible à respecter dans ce cas.

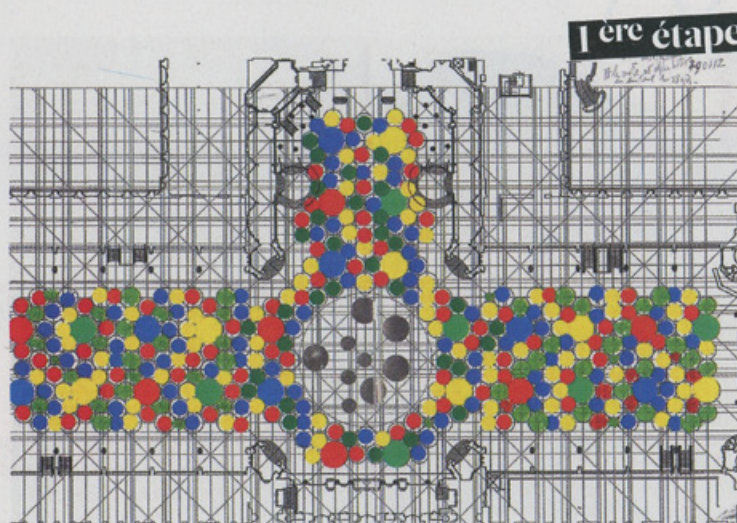


Projet n°2 : Travail sur l'architecture

A partir de décembre 2011, l'artiste a exploré une autre piste. « Dans cette bâtisse, tout est rond. Cercles, arcs de cercle et volutes constituent non seulement la coupole mais aussi l'ensemble de la verrière et tout l'intérieur de l'édifice, des escaliers aux piliers de fer. » D'où l'idée d'un travail plus « sculptural » qui aurait consisté à « accentuer ce concentré de cercles », par une intervention sur

l'architecture. Sur les piliers notamment : « Au lieu de s'achever par des pieds droits, ils auraient été prolongés par une construction sphérique jusqu'au milieu de la nef. » Les visiteurs auraient ainsi déambulé à travers une enfilade de cercles. Dans cette hypothèse, seule la coupole aurait été colorée. Après réflexion, Daniel Buren a fait un autre choix, artistiquement plus pertinent selon lui. ●●●

ARTS ET SPECTACLES EXPOSITION



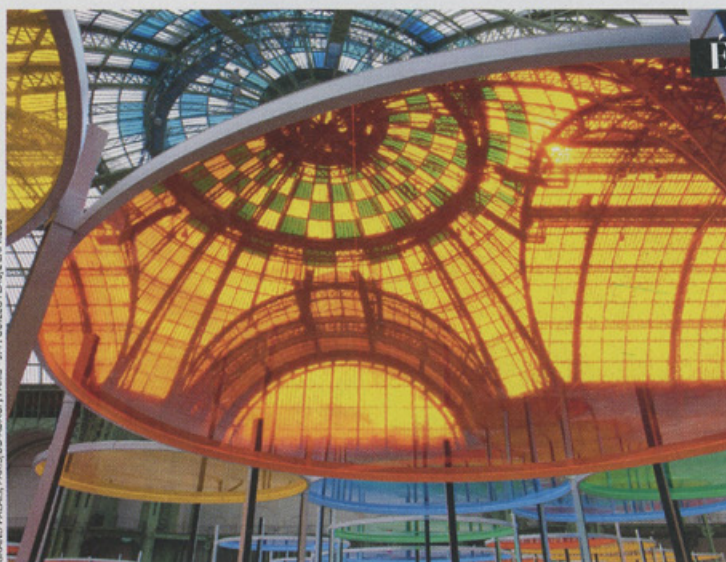
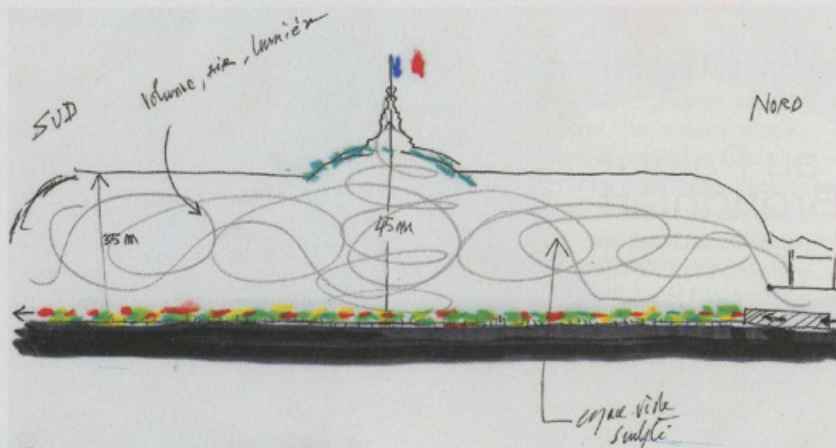
1^{ere} étape **Projet n°3 : Excentrique(s)**

Face à l'impossibilité d'intervenir sur la verrière, Buren a imaginé un autre scénario : la construction d'une sorte de gigantesque toit transparent, à environ 3 mètres du sol, sous lequel déambuleraient les visiteurs. Il est constitué de 377 structures circulaires, de diamètres différents et de quatre couleurs, bleu, jaune, rouge ou vert. Comparables à des pergolas, elles sont plantées sur 1 500 mâts d'acier rayés de noir et de blanc et de 8,7 centimètres de diamètre, caractéristiques des fameuses bandes qui ont fait la réputation de l'artiste. Certaines de ces structures abritent des équipements – accueil, restaurant ou librairie – parfaitement intégrés à l'ensemble. L'agencement de ces cercles, d'apparence aléatoire, résulte en réalité d'un calcul mathématique permettant, sur une superficie donnée, de combiner le plus grand nombre d'éléments possible.

2^e étape

Projet n°3 : Excentrique(s)

La « verrière bis » s'étend sur l'ensemble de la nef, à l'exception du centre : « On arrive là comme dans une clairière. Le regard est alors aspiré 45 mètres plus haut, vers la coupole. » Posés dans l'espace, neuf podiums circulaires et recouverts de miroirs réfléchissent eux aussi la lumière. On peut s'y asseoir, ou, comme dans un rétroviseur, contempler l'architecture de verre et d'acier de la coupole.



Etat définitif

Projet n°3 : Excentrique(s)

Pour pénétrer dans le Grand Palais, côté nord, on emprunte un corridor plutôt sombre. Sortir par ce « trou de souris » dans l'immensité de la nef constitue un choc. Et permet d'appréhender la perspective. Puis le visiteur se trouve plongé dans un bain chromatique, comme en apesanteur. Car l'architecture, que l'on découvre en transparence, prend des tonalités mouvantes. La nuit, des faisceaux de lumière blanche, projetés par une batterie de projecteurs, balaient par vagues le vaste espace aux allures de place publique. Par moments résonne une sorte de mélodie : Daniel Buren a réalisé un enregistrement en 37 langues de l'énumération des noms de couleurs utilisées et des chiffres clefs se rapportant à la construction. L'artiste a baptisé son installation *Excentrique(s)*. On comprend maintenant pourquoi. ● A. C.-C.

PHOTO: EQUIPIER - EXCENTRIQUE(S), TRAVAIL IN SITU - ARCHITECTURA 2002 DANIEL BUREN, GRAND PALAIS, PARIS © DR. ADAM PARIS - J.-P. GUILLOTEAU/L'EXPRESS

LE
QUOTIDIEN
THE ART DAILY NEWS
DE L'ART

Votre abonnement annuel

pour

19 € / mois
pendant 12 mois



NUMÉRO 145 / MERCREDI 9 MAI 2012 / WWW.LEQUOTIDIENDELART.COM / 2 EUROS

« INCORPORER LE LIEU
DANS LE CORPS MÊME DE L'ŒUVRE »

DANIEL BUREN, ARTISTE

— Daniel Buren inaugure aujourd'hui son « Monumenta » au Grand Palais. Il nous présente son projet.

R. A. et P. R. Dans quel esprit avez-vous abordé l'intervention au Grand Palais ? Le lieu est-il intimidant ?

D. B. C'est un lieu très intimidant parce qu'il est beau. Tous les lieux qui ont des qualités esthétiques très fortes sont évidemment plus complexes que des lieux plus banals, sans parler des lieux stéréotypés de musées en forme de boîte. Plus c'est beau, plus c'est difficile. Et là, nous sommes quand même dans l'un des espaces les plus spectaculaires en terme de qualité architecturale. La difficulté, c'est de ne pas être mangé par le lieu, de savoir si l'on peut remettre en question cette beauté, ou si, au contraire, on peut faire une intervention qui a une certaine égalité sur le plan plastique ou esthétique. Aucun lieu similaire n'est offert à un seul artiste. Même si on a tout le Guggenheim [à New York], c'est dix fois plus petit ! Quand on voit ce qui s'est passé dans l'histoire du Grand Palais par les documents, c'est extraordinaire. On a envie de dire : « tout a été fait, au revoir. » On se demande ce qui pourrait fonctionner là-dedans qui n'a pas déjà été tenté. Il a accueilli des choses magnifiques, ratées, extravagantes.

R. A. et P. R. Comment jugez-vous les précédents Monumenta ?



Daniel Buren, Monumenta 2012, Grand Palais, Paris. Photo : Philippe Régnier.

D. B. Les deux qui, à mes yeux, étaient très réussies sont ceux de Richard Serra et Anish Kapoor, deux propositions presque opposées. L'un avec un minimum d'effet de positionnement, avec une justesse. Une des choses les moins évidentes ici, c'est de faire les choses en hauteur. Serra a l'œil et il savait que si l'on fait un peu plus haut, un peu plus court, rien ne marche. Kapoor a pris une position inverse, d'être dans le lieu et d'y échapper. Une façon de dire : « je vais faire de ce lieu comme quelque chose de secondaire », alors que Serra en a fait un alter ego.

R. A. et P. R. Et pour vous, ce lieu est-il un alter ego ou secondaire ?

D. B. Je joue avec le lieu complètement. Je serais plutôt dans la veine de Serra, d'incorporer le lieu dans le corps même de l'œuvre.

R. A. et P. R. Votre intervention est-elle plus proche d'un travail pour un musée ou pour l'espace public ?

D. B. Ce qui m'intéresse aussi beaucoup ici, c'est le fait, rarissime, que ce lieu a la qualité d'une rue ou d'une place publique. Je trouve cela très spécial, et j'ai essayé de jouer dans ce sens-là, puisque j'introduis dans la construction tout ce qui est périphérique, la borne d'accueil, le restaurant et la librairie. Ces éléments sont parties prenantes de l'exposition. Dans mon esprit, cela accentue le fait que, sans en être conscient, nous sommes est dans un *SUITE DU TEXTE P. 2*

* p.3 PETITE HISTOIRE DE « MONUMENTA »

ENTRETIEN AVEC DANIEL BUREN

PAGE
02

SUITE DU TEXTE DE UNE espace similaire à celui d'une rue.
R. A. et P. R. Comment se déploie votre projet ?

D. B. La chose la plus cruciale, c'est que j'ai condamné la porte d'entrée habituelle, qui est à mon avis terriblement mal placée. S'il y a une erreur dans l'architecture, c'est celle-là. La porte nord que j'ai choisie pour en faire l'entrée, n'a été utilisée qu'une fois en dix ans. Pour moi, l'une des conditions d'acceptation, c'était de pouvoir discuter de cette entrée principale que j'ai toujours trouvée bâtarde. Avec la porte nord, l'on rentre par le bout de la grande nef. Le phénomène est le même que lorsqu'on pénètre dans une cathédrale, on ne rentre pas par le chœur, et on arrive petit à petit dans l'endroit majeur de l'architecture qui est en général le plus haut et le plus beau. J'ai appris que Richard Serra avait demandé à cor et à cri cette porte nord et qu'on ne le lui avait pas donné. Ce qui prouve qu'il fait partie de ces rares artistes qui ont un œil. En enlevant l'entrée principale, il n'y a plus de billetterie. Du coup, tout est dehors ; les visiteurs prennent leur ticket en sortant du métro. Les gens rentrent par une entrée qui débouche sur un couloir. On traverse l'épaisseur du bâtiment. On entre doucement. Le corridor est un peu comme une longue-vue. On traverse la grande nef en passant sous les cercles. À un moment donné, je voulais recouvrir toute la verrière, mais ce n'était pas impossible de le faire en sept jours. Après, je suis tombé sur l'idée de créer un plafond bas. Tout dans ce lieu est rond, c'est sûr que l'architecte a tout fait avec un compas. Nous avons trouvé un dessin arabe qui date du Xe siècle qui illustre le remplissage le plus grand possible d'un espace par des cercles. C'est ce que j'ai fait ici. L'ensemble est transformé par la couleur, et à travers les interstices, le jour apparaît. Nous avons tout le temps la possibilité de l'avoir comme témoin. Cela donne le sentiment d'un toit qui est très bas, car je voulais accentuer le volume. Je mets donc en exergue l'espace entre ce plafond très bas et l'architecture.

R. A. et P. R. L'exposition est-elle conçue comme un parcours imposé ?

D. B. Il n'y a pas de parcours au sens strict du terme, les gens

peuvent aller absolument partout. En plein centre, le visiteur est dans une forêt de piquets. Le centre est une clairière, on est aspiré par la coupole qui est travaillée en couleur, suivant le même principe qu'au Guggenheim. Nous passons de ce cercle coloré à ces cercles gigantesques. Au sol, de grands cercles en miroir permettent d'avoir des éclats de vision qui vont se faufiler partout.

R. A. et P. R. Un environnement sonore est-il prévu ?

D. B. Oui, il y a également un travail sur le son en utilisant tous les murs d'enceinte. Sont diffusés le nom des couleurs plus le noir et le blanc et les chiffres qui ont tout construit, dits en trente-sept langues officielles parlées par au moins par 15 millions de personnes. Je me laisse le choix éventuellement de couper le son si cela ne me plaît pas. De plus, tous les haut-parleurs sont directionnels et tournent constamment. Le son n'est audible que lorsqu'on le traverse. Une caméra fixe va aussi prendre en direct toute la pièce de haut et va la transférer sur des écrans, l'un dans le restaurant et l'autre dans la librairie. Ce sera un troisième œil.

R. A. et P. R. Comment jugez-vous le goût de plus en plus accentué pour le monumental ? Cela ne conduit-il pas les artistes à devenir des scénographes ?

D. B. Je peux être très critique parce que je pense que, pour la plupart des artistes, ce sont des obligations qui ne les avantagent absolument pas. Quand à Venise, on donne les espaces du pavillon international à des artistes, neuf sur dix se plantent. Ils n'ont pas le sens de l'espace. L'intérêt du travail de chacun est aussi donné grâce à la logique qu'il y a dans le travail. Je pense qu'il n'y a que quinze artistes au monde capables d'intervenir dans un lieu comme celui-ci. Et il n'est pas sûr que ce qu'ils vont faire au moment où on les invite soit quelque chose de bien. Pour moi, le Turbine hall de la Tate Modern [à Londres] est inexploitable. À mes yeux, il n'y a eu qu'une intervention intelligente, celle de Bruce Nauman. C'est aussi parce que c'est un lieu terrible. Ces grands espaces ne sont pas tous intéressants. Il n'est pas facile d'intervenir dans les églises. Cette tendance peut devenir mauvaise. Cet appel au gigantisme peut correspondre à certains artistes et mal aux autres. Dès que les espaces sont très grands, beaucoup de peintres font des grands tableaux. Cette tendance ne peut amener qu'à une résurgence d'un académisme pompier. Je suis moi-même mal placé, parce que, depuis 45 ans, je ne me suis axé que sur le lieu. Mais, la majorité de la production artistique correspond à des objets, des tableaux, des photos, qui sont aussi vieux que la peinture occidentale post-fresque. Si on invite des artistes à travailler dans l'espace pour être dans le coup, ceux qui ne sont pas très forts vont faire des bêtises. Dès qu'une tendance devient une marque de fabrique, cela devient maniériste et l'on finit par construire des lieux neufs qui ont l'air vieux... ■

PROPOS RECUEILLIS PAR ROXANA AZIMI ET PHILIPPE RÉGNIER
MONUMENTA 2012 - DANIEL BUREN, du 10 mai au 21 juin, Nef du Grand Palais - Porte Nord, avenue du Général Eisenhower, 75008 Paris, www.monumenta.com

LE QUOTIDIEN DE L'ART

AGENCE DE PRESSE ET D'ÉDITION DE L'ART 61, rue du Faubourg Saint-Denis 75010 Paris
* CONTACTS pregnier@lequotidiendelart.com, razimi@lequotidiendelart.com,
acrochet@lequotidiendelart.com, shugouennq@lequotidiendelart.com, jucce@lequotidiendelart.com
* ÉDITEUR : Agence de presse et d'édition de l'art, Sarl au capital social de 10 000 euros. 61, rue du
Faubourg Saint-Denis, 75010 Paris. RCS Paris B 533 871 331
* CPPAP : 0314 W 91298 * WWW.LEQUOTIDIENDELART.COM : un site Internet hébergé par
Sereur Express, 8, rue Charles Pathé à Vincennes (94300), Tél. : 01.58.64.26.80
* PRINCIPAUX ACTIONNAIRES : Mayeul Caire, Nicolas Ferrand, Guillaume Houzé
* DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : Nicolas Ferrand * DIRECTEUR DE LA RÉDACTION :
Philippe Régnier * RÉDACTRICE EN CHEF ADJOINTE : Roxana Azimi * MARCHÉ DE L'ART :
Alexandre Crochet * EXPOSITIONS, MUSÉES, PATRIMOINE : Sarah Hugouennq
* MAQUETTE : Isabelle Foirest * DIRECTRICE COMMERCIALE : Judith Zucco
* CONCEPTION GRAPHIQUE : Ariane Mendez * SITE
INTERNET : Déorig Vitau © ADAGP PARIS 2012 POUR LES ŒUVRES DES ADHÉRENTS



Tournage

Xavier Dolan ne s'arrête plus. Après la promotion de *Laurence Anyways* à Cannes, le jeune prodige canadien travaillera à l'adaptation d'une pièce de Michel Marc Bouchard *Tom à la Ferme*.



TOP

DUSTIN HOFFMAN. Témoin du malaise cardiaque d'un joggeur de 27 ans alors qu'il se promenait dans le parc londonien de Hyde Park, l'acteur a immédiatement appelé les secours. Le jeune homme a pris connaissance des faits à son réveil à l'hôpital.



FLOP

JOHN TRAVOLTA. Un masseur réclame 2 millions de dollars à la star pour une agression sexuelle qui aurait eu lieu en janvier dans un hôtel de Beverly Hills. Un porte-parole de John Travolta a qualifié de « mensonge sans fondement » ces accusations.

Art

Daniel Buren monumental

EXPOSITION. Daniel Buren est l'invité de « Monumenta », qui ouvre ses portes demain à Paris.

RENCONTRE. Le plasticien français a reçu *Métro* au cœur de son installation au Grand Palais.

PROPOS RECUEILLIS PAR
JENNIFER LESIEUR ET CHRISTOPHE JOLY

Comment êtes-vous arrivé dans cette édition de « Monumenta » ?

Le ministère de la Culture m'a appelé il y a deux ans. « Monumenta », c'est quelque chose que l'on ne peut pas accepter comme ça, sans réfléchir. J'ai posé quelques conditions : je ne voulais pas qu'on utilise la porte d'entrée principale, mal placée selon moi pour y voir des œuvres. Il a fallu discuter longuement... La logistique change donc. La billetterie sera pour la première fois à l'extérieur, à la sortie du métro. Ça donnera un avant-goût de ce qu'on trouvera à l'intérieur.

Aviez-vous un cahier des charges à suivre ?

Non, aucun, si ce n'est d'éviter de faire écrouler la baraque ! Les lois sur la sécurité sont intransgressibles, c'est normal. Ce qui m'a guidé, c'est l'idée de la lumière et le volume d'air. C'est un peu abstrait dit comme cela mais... toute la pièce est faite pour mettre en valeur ce volume d'air gigantesque. On compte environ 13 500 m² au sol, 45 mètres de hauteur sous la coupole ! Et le volume, n'en parlons même pas. Ce lieu est tellement difficile qu'à mon avis il ne doit pas y avoir

BUREN EN 5 DATES

- 1938.** Naissance à Boulogne-Billancourt.
- 1965.** Première utilisation d'un tissu industriel à rayures, qui le rend célèbre.
- 1967.** Invente le terme « in situ » pour ses œuvres conçues pour les rues et les paysages.
- 1986.** *Les Deux Plateaux*, son installation au Palais-Royal, à Paris, font scandale. Il remporte le lion d'or à la Biennale de Venise.
- 2007.** Reçoit des mains de l'Empereur du Japon le Praemium Imperiale, considéré comme le prix Nobel des arts visuels.

beaucoup plus de quinze artistes dans le monde capables de faire « Monumenta ».

Comment est née votre installation « Excentrique(s) » in situ ?

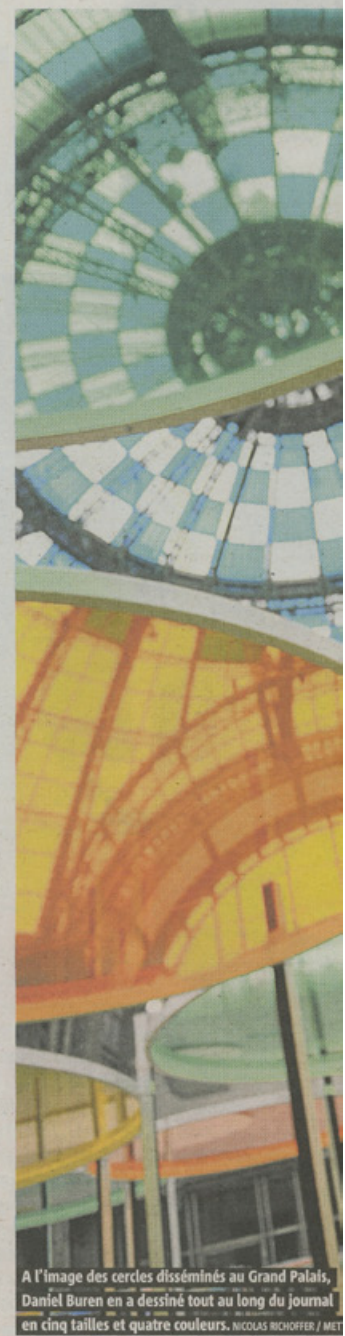
Ce qui me semblait intéressant, c'était comment utiliser la lumière et changer la circulation dans ce lieu. Je travaille avec une équipe, un architecte, un constructeur... qui m'ont dit ce qui était techniquement et financièrement possible. J'avais plusieurs projets mais il a fallu avancer par élimination, et on a pu combiner deux de mes

premières idées. Tout en intégrant la contrainte de temps, sans laquelle je ne pourrais jamais finir. **Quels sont les sentiments qui habitent l'œuvre ?**

C'est un grand dispositif où le visiteur peut se promener. Je voulais essayer de montrer comment la lumière peut agir, en utilisant la couleur, par transparence et par projection. Quand le soleil va frapper la pièce, la couleur va s'évapiller sur les gens, sur le sol. Le Grand Palais offre la possibilité de jouer sur la lumière naturelle de façon tout à fait exceptionnelle. Où que vous soyez, jamais vous ne voyez rien d'autre que le ciel et la ferraille qui soutient la verrière. Ça rappelle une place publique.

Comment imaginez-vous la réaction du public ?

Je n'en ai aucune idée. « Monumenta », c'est comme un don, sans fonction ni raison. Je sais ce que j'essaie de réaliser, c'est tout. En revanche, je fais en sorte de donner au public toutes les clés pour qu'il en fasse ce qu'il veut. Plus c'est aléatoire, moins il y a de liberté. Plus c'est contrôlé, plus la liberté peut s'exprimer. C'est pour cela que j'aime les œuvres publiques, parce que ce sont elles qui posent le plus de contraintes. ●



A l'image des cercles disséminés au Grand Palais, Daniel Buren en a dessiné tout au long du journal en cinq tailles et quatre couleurs. NICOLAS RICHOFFER / MET

Le Monde
jeudi 10 mai 2012

CULTURE

25

Daniel Buren : « On a foncé tête baissée »

Invité dans le cadre de l'exposition Monumenta, le plasticien a hissé ses couleurs au Grand Palais

Entretien

Après sa stupéfiante exposition au Centre Pompidou en 2002, le scandaleux des colonnes du Palais-Royal fait son retour à Paris. Invité dans le cadre de Monumenta à succéder à Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski et Anish Kapoor, Daniel Buren métamorphose le Grand Palais en un gigantesque piège à couleurs et à lumière. A 74 ans, il revient sur son projet, son obsession mal aimée pour la radicalité, son label présumé d'artiste officiel et son sens de la polémique. Des rayures ? Il n'en sera pas question.

Le Grand Palais a impressionné Richard Serra ou Anish Kapoor. Comment avez-vous envisagé votre intervention dans cet espace si vaste ?

La grande difficulté de Monumenta, c'est de se confronter à un chef-d'œuvre. Le décor parle tout seul, et beaucoup. Comme tout le monde, j'ai toujours trouvé le bâtiment extraordinaire, surtout depuis la rénovation de ses verrières : la luminosité est vraiment exceptionnellement exceptionnelle, et l'on est encore plus surpris par ce bateau renversé. Cela a guidé ma réflexion : comment faire voir cette lumière et ce volume d'air ? Vous êtes le premier qui soit parvenu à faire changer l'entrée dans le site, refusant que le visiteur pénètre par l'accès habituel pour l'inviter plutôt dans un long couloir au nord du bâtiment, avant de le faire pénétrer dans une forêt de cerceaux transparents et colorés. Quel effet cherchiez-vous à produire ?

C'était une condition sine qua non. Côté rue, la façade est affreuse, grandiloquente. A peine passée la porte, on se retrouve déjà dans le chœur, il nous aspire et nous tombe sur la tête. J'ai préféré proposer un passage plus discret, qui permette aux gens de redécouvrir ce lieu qu'ils connaissent peut-être déjà. Sous la nef, l'intérêt de mon grand toit, c'est qu'il est très bas, et sa structure accentue le volume d'air qui le surplombe. On n'est pas sous quelque chose qui ratatine et empêche de voir. Cette architecture nouvelle transforme le lieu mais continue aussi à le montrer entièrement. Quand il fait soleil, l'espace est très fortement transformé, on marche comme sur un tapis coloré.

Vous avez réalisé une multitude de projets avant de définir la proposition que vous donnez aujourd'hui à voir. Quel a été votre cheminement ?

À ce début, je pensais à quelque chose de plus extravagant, qui cou-



« Excentrique(s) », travail in situ, de Daniel Buren, dans le cadre de Monumenta 2012. ORLÈANS, WERKER POUR LE MONDE - DANIEL BUREN AU GRAND PALAIS, MONUMENTA 2012

paill l'espace en deux et jouait sur les vides et les pleins ; j'ai pensé aussi à intervenir que sur la verrière, et ne rien mettre dans l'espace. Mais il était impossible de couvrir 18 000 mètres carrés de verrière en huit jours de montage ! Puis, je me suis dit que ce que je ne pouvais faire en haut, je pouvais le faire en bas, en captant la lumière d'une autre façon.

Tout est vraiment venu quand j'ai réalisé que l'architecture était basée sur des ronds, de façon très subtile. Quand l'architecte Patrick Bouchain a trouvé un modèle mathématique arabe du X^e siècle, utilisé pour l'Alhambra de Grenade, j'ai compris que j'avais la solu-

tion : il s'agissait de faire couvrir un maximum de surface par des cerceaux tangents et assemblés, en minimisant les vides. Alors, on a foncé tête baissée. Inconsciemment, tout le monde va voir que tout est rond, et l'espace va se révéler à lui-même.

Qu'avez-vous retenu des précédents Monumenta ?

La proposition de Serra était très juste, peu d'artistes ont comme lui un véritable sens de l'espace. Il a réussi quelque chose de très difficile : se mettre à l'échelle du lieu, en produisant une sculpture en hauteur. C'est très casse-gueule, car les œuvres les plus monumentales ont souvent l'air ridicule.

Quant à Kapoor, il semble avoir été effrayé par le lieu, et y a conçu son propre espace où il contrôlait tout, on n'est plus dans le Grand Palais, ce qui est une autre façon intelligente de réagir.

Cette intervention au Grand Palais serait-elle une de vos plus grandes prises de risque ?

Je n'ai pas peur de prendre des risques, c'est toujours très relatif. Moi qui travaille beaucoup avec le cirque, je suis toujours très admiratif du risque que prennent ces gens, un risque vraiment vital pour un résultat complètement spirituel. Nous... Il est sûr que si une exposition au Guggenheim de New York ou au Grand Palais est ratée, elle

est dix fois plus ratée que dans une petite galerie. Mais je ne néglige aucune exposition, même dans un trou paumé. Car je sais pour qui je travaille : pour ces gens qui ne savent pas forcément écrire ou parler, mais qui se souviennent d'une exposition trente ans après l'avoir vue, et qui font fonctionner le bouche-à-oreille entre vrais amateurs. Ce sont eux qui peuvent endommager un travail ou le faire tenir. La beauté d'une œuvre se voit dans les yeux des autres, uniquement.

En ce qui concerne le montage financier de Monumenta, vous êtes parvenu à un accord inhabituel avec le ministère de la

culture, qui commande le projet. Quel est-il ?

Une tendance intolérable consiste à inviter des artistes dans de grosses biennales, et à leur dire que c'est à eux de trouver l'argent pour produire leur pièce : sponsor privé, galerie, fonds propres, ils n'ont qu'à se débrouiller. Je refuse ce système, et tout le monde devrait faire comme moi. Il n'est pas question de cracher dans la soupe ou de me battre contre des sponsors, même si cela m'embêterait d'être soutenu par Dassault Armement. Mais je refuse de payer ou de faire payer mes galeries. C'est donc à la puissance invitante de financer l'exposition. D'autant plus que, contrairement à celles de Serra et Kapoor, mes pièces se vendent rarement, à des prix moins astronomiques, et que celle du Grand Palais va être détruite dès le décrochage. En revanche, mon projet est de 3 à 4 fois moins cher que celui de mes prédécesseurs, hormis celui de Boltanski.

« Une œuvre n'a pour moi aucun intérêt si elle ne change rien, si elle ne se demande pas : "Qu'est-ce que l'art ?" »

Dans la même logique, j'ai toujours réclamé des honoraires pour travailler, ce qu'osent faire peu de plasticiens. Cela permet de rester artiste sans faire forcément des objets vendables.

Dans une interview réalisée en 1971 par le « New York Times », vous refusez le label d'artiste. Et aujourd'hui ?

Je n'ai pas dû dire ça vraiment comme ça... Même si je reconnais avoir fait scandale dans une interview de 1967, où je disais que ce terme résonnait pour moi comme « va donc, ô l'artiste ! ». Nous étions à l'époque complètement radicaux, nous n'avions pas peur de croire que nous pouvions tout changer, et ma façon de penser en ce termes restait très vivante. Une œuvre ne pour moi aucun intérêt si elle ne change rien, si elle ne se demande pas : « Qu'est-ce que l'art ? ». Une des réponses que je déteste d'ailleurs c'est cette question, c'est celle de Donald Judd : « L'art est-ce un artiste décrété en être ». C'est drôle que ce soit la personne qui dit ça qui m'a fait vivre du Guggenheim en 1971 et traité de merde ! En fait, l'art est ce que Judd décrète en être. Pensez-vous avoir préservé aujourd'hui cette radicalité, vous qui l'on qualifié parfois « d'artiste officiel » ?

La première fois que j'ai été invité dans un musée français, c'était en 1983 ; j'avais déjà réalisé trente expositions dans le monde entier. Je n'étais alors vraiment pas la personne la plus aimée dans ce pays. Aujourd'hui ? Cela fait partie des paradoxes. Les curieux seraient étonnés de voir à quel point j'ai peu d'œuvres dans les collections publiques françaises.

Il faut dire que je n'ai pas toujours été gentil... Je fais toujours aussi peu de concessions sur mon travail et certains principes. La grosse différence avec les années 1960, c'est qu'aucun d'entre nous, artistes, ne gagnait sa vie avec son travail, ni même n'envisageait d'en vivre un jour. Dans les années 1980, tout s'est retourné. Les jeunes artistes se sont dit : « Si, dans trois ans, je ne vis pas de mon œuvre, je retourne à la banque ! » Ce qui nous a le plus étonnés, nous les anciens, c'est qu'ils y sont arrivés... Il y a ainsi des choses sur lesquelles je me suis bien trompé : jamais je n'aurais imaginé que le cynisme puisse être d'une telle force.

PROPOS RECUEILLIS PAR EMMANUELLE LAQUOTX

Au Grand Palais, un océan de globules à explorer sans modération

DES PARASOLS tout dévolus au soleil, qui n'en cachent rien mais le révèlent. 6 000 m² d'une forêt enchantée, avec ses piliers rayés et ses taches de lumière. Un horizon de 350 cellules rouges, bleues, vertes et jaunes : voilà la vision qui assaille le visiteur quand il surgit du long couloir obscur dans lequel Daniel Buren a voulu faire l'entrée de son exposition.

Pour la première fois, le Grand Palais ne s'affronte pas de face, par son entrée habituelle, mais par un trou de souris au nord du bâtiment, près du commissariat. C'est la première surprise que propose l'intervention de Buren dans le cadre de Monumenta. L'artiste s'accroche à des confères mastodontes qui ont réalisé des œuvres qui le sont tout autant, de Richard Serra à Anish Kapoor. Sa proposition est moins spectaculaire : elle procède d'une expérience plus intime et s'éprouve avec le temps. Bienheureux les patients, ils seront récompensés : c'est tout un

royaume de perceptions diverses qui s'offre à eux, dans une exposition en perpétuel changement. Bizarrement, on est d'abord pris d'un sentiment d'oppression. Juste au-dessus de nos têtes, les quatre couleurs des Plexiglas pris dans 350 armatures circulaires de cinq diamètres différents font un plafond bien bas pour qui aime les vastes espaces du Grand Palais. Puis l'œil se fait aux couleurs, s'éveille aux transparences. Les juxtapositions jouent entre elles. La forêt de 1 500 poteaux se structure. Et là la magie commence à opérer, doucement.

La coupole centrale s'annonce, pimpante, après quelques pas. Semi-couverte de Plexiglas bleu, elle se fait damier qui rivalise avec le ciel et l'ordone. Et le bâtiment se révèle à lui-même : dans toutes ses rondeurs, il est encadré du dispositif, et accouche d'un sourire. Car c'est peu à peu la plénitude qui gagne. Cette jungle rationnelle procure, au gré de la

balade, de multiples sensations. On se sent glacé, vigébral ou rayonné de soleil, en fonction des harmoniques décidées par l'artiste. Tantôt la prolifération est assuridissimée, tantôt elle est arc-en-ciel. Rien n'est en repos.

Puissantes poursuites

Parfois, l'on se prend à regretter ces armatures trop présentes ; on aimerait plus de finesse dans le squelette. Et soudain s'ouvre une autre perspective, qui vient rendre justice à cet ordonnancement si justement pensé, à la justesse du modèle qui préside à son dessin, inspiré des mosaïques de l'Alhambra de Grenade. Et alors on aperçoit le sol. lui aussi est irradié ; le gris souris du béton se halle de toutes les nuances, en pourdoirement, presque de nymphes impressionnistes.

Soudain, encore, le soleil fait une percée. C'est alors une valse à 350 temps. Des ronds de lumière s'affolent au sol, ils modifient la

couleur des peaux et teintent tout ce que leur ombre irradie tout. Plutôt que par temps de grand gala, c'est dans ces conditions que l'on conseille de visiter l'exposition. Mais Buren a prévu d'autres effets pour consoler en cas de deux chagrins. Parfois, une voix vous saisit, en pleine déambulation. On se retourne, croyant en l'appel d'un ami venu d'ailleurs. Mais rien ni personne. Ce sont en fait des hauts parleurs ultradirectionnels, dissimulés un peu partout sur le parcours, qui égrenent les noms des couleurs dans trente-sept langues.

Dernière proposition enfin, qui devrait ravir les familles : au centre du palais, juste sous la coupole, un vide a été laissé en réserve. Ne l'occupent que quelques miroirs circulaires, posés au sol. Les visiteurs sont invités à s'y reposer, et surtout à se laisser prendre de vertige : le reflet de la coupole, à 45 mètres au-dessus de leurs têtes et autant sous leurs

piéd, happe tout le corps. Et puis il y a la nuit, aussi : pas question que les amateurs de nocturnes soient privés du spectacle. La nuit, donc, de puissantes poursuites balaient l'horizon et tentent de mimer le soleil. Si possible, il faut revenir ici plusieurs fois au gré de la météo. Ne restera alors qu'un regret : que les visiteurs n'aient pas accès aux étages qui permettraient de voir l'œuvre d'en haut, dans toute sa superbe. Là se révèle le motif, océan de globules qui se font sang neuf de la Nef. Mais cela restera le secret de l'artiste. ■

B. L. L. « Excentrique(s) », travail in situ, Daniel Buren, Monumenta 2012 : Nef du Grand Palais, porte nord, avenue du Général-Eisenhower, Paris 8^e. Tous les jours sauf mardi, de 10 heures à 19 heures le lundi et le mercredi, de 10 heures à minuit du jeudi au dimanche. De 2,50 € à 5 €. Du jeudi 10 mai au jeudi 21 juin. Monumenta.com

Le Monde
Jeudi 12 mai 2011

Culture 29

Daniel Buren offre un palais à la peinture

La double installation « Echos » est présentée au Centre Pompidou de Metz jusqu'en septembre

Ar
te
tv spécia

Des décennies durant, Daniel Buren a pratiqué l'intrusion brutale dans des lieux clos ou ouverts, y tendant ses célèbres bandes verticales de 8,7 cm de largeur, blanc et noir, ou blanc et de couleur. Elles s'imposaient à la vue froidement. Elles pénétraient et détruisaient l'espace d'une manière si impérieuse qu'elles suscitaient des réactions dont la violence était proportionnelle à la leur.

Et puis, dernière étape en date d'un changement commencé depuis une dizaine d'années, voici « Echos », deux installations présentées au Centre Pompidou-Metz jusqu'au 9 septembre. Le parallélépipède qui forme le troisième niveau du bâtiment est divisé par une cloison afin d'obtenir deux espaces séparés. Celui qui s'ouvre sur le paysage messin par une baie

qui occupe toute la largeur et toute la hauteur de la « boîte » est tapissé de miroirs sur ses trois autres côtés. La cathédrale, la vieille ville médiévale et le quartier de la gare se mirent dans cette vaste chambre de reflets suspendue dans le ciel. C'est à peine si de discrètes raies

Ce dispositif optique et physique est un dédale consacré à la couleur pure

bleues font office de signature. Sur le mode du ready-made, Buren renoue avec l'art des panoramas qui se pratiquait au XIX^e siècle. L'image démultipliée environne le visiteur, qui ne peut échapper au vaste spectacle du monde.

Quand il s'en détache enfin, il pénètre dans l'autre Echo, une installation complexe qui s'inscrit dans la suite des *Cabanes éclatées* que l'artiste conçoit depuis les années 1970. Le plan en a été obtenu

par l'intersection de figures géométriques, des carrés, un losange, un cercle. Leurs parois minces se croisent, se traversent, découpent des triangles aigus et des quarts de rond.

A chacune de ces figures, une couleur est associée, couvrant la face externe de la cloison alors que la face interne est noire et luisante. Jaune, rose, rouge, vert et bleu sont très intenses. Des ouvertures sont ménagées dans ces pans de couleur, afin de créer un labyrinthe où circuler entre monochromes et surfaces noires réfléchissantes.

On s'y perd. On s'y trouve soudain pris dans un angle mort. On y passe en un instant d'une tonalité à une autre. Des perspectives de fuites s'ouvrent à l'improviste. La subtilité de la construction et l'excellence de l'exécution font de ce dispositif optique et physique un dédale dédié à la couleur pure.

Vient alors à l'esprit le nom de Matisse (1869-1954). Buren pousse à leur paroxysme plusieurs de ses principes, le découpage à vif dans

la couleur, la recherche de l'effet décoratif, la saturation du regard par le monochrome, la scansion par le noir. Au temps de ses premières actions, en 1967, Buren se posait en ennemi impitoyable de la peinture. Aujourd'hui, il lui offre un palais d'une part et retrouve l'art du paysage de l'autre.

Il y a de quoi rester perplexe devant ces retournements qui donnent à penser que Buren n'aurait en vérité jamais cessé d'aimer la peinture et se risquerait aujourd'hui à l'avouer d'une façon de moins en moins détournée. Comme il sera l'hôte du Grand Palais pour la prochaine version de Monumenta, en 2012, on verra peut-être jusqu'où peut désormais aller cette passion. ■

Philippe Dagen

Echos. Centre Pompidou-Metz, 1, parvis des Droits-de-l'Homme, Metz. Jusqu'au 9 septembre. Du mercredi au lundi de 11 heures à 18 heures ; vendredi et samedi jusqu'à 20 heures. 7 €. Centrepompidou-metz.fr

« Créanciers », belle réussite du diptyque Strindberg

A La Colline, Christian Schiaretti met en scène deux pièces du dramaturge suédois

Théâtre

Ce fut un été de folie ! En 1888, August Strindberg (1849-1912) s'installa avec sa femme et leurs filles à Lyngby, dans l'île de Sjaelland, au Danemark. Ils louèrent des chambres chez une comtesse excentrique qui possédait un vieux château, géré par un jeune et beau bohémien, dont Strindberg était persuadé qu'il était l'amant de son hôtesse.

Ce fut le point de départ de *Mademoiselle Julie*, écrite en quinze jours pendant cet été qui vit aussi naître, en quinze jours, *Créanciers*, dans laquelle Strindberg dresse, à travers le personnage de Tekla, un portrait implicite et fort

A La Colline, ce suicide ne procure aucune émotion, sinon le soulagement de voir s'achever la représentation. Pourquoi Schiaretti demande-t-il à l'actrice, Clémentine Verdier, de jouer comme si elle s'agitait dans un film muet aux effets grotesques ?

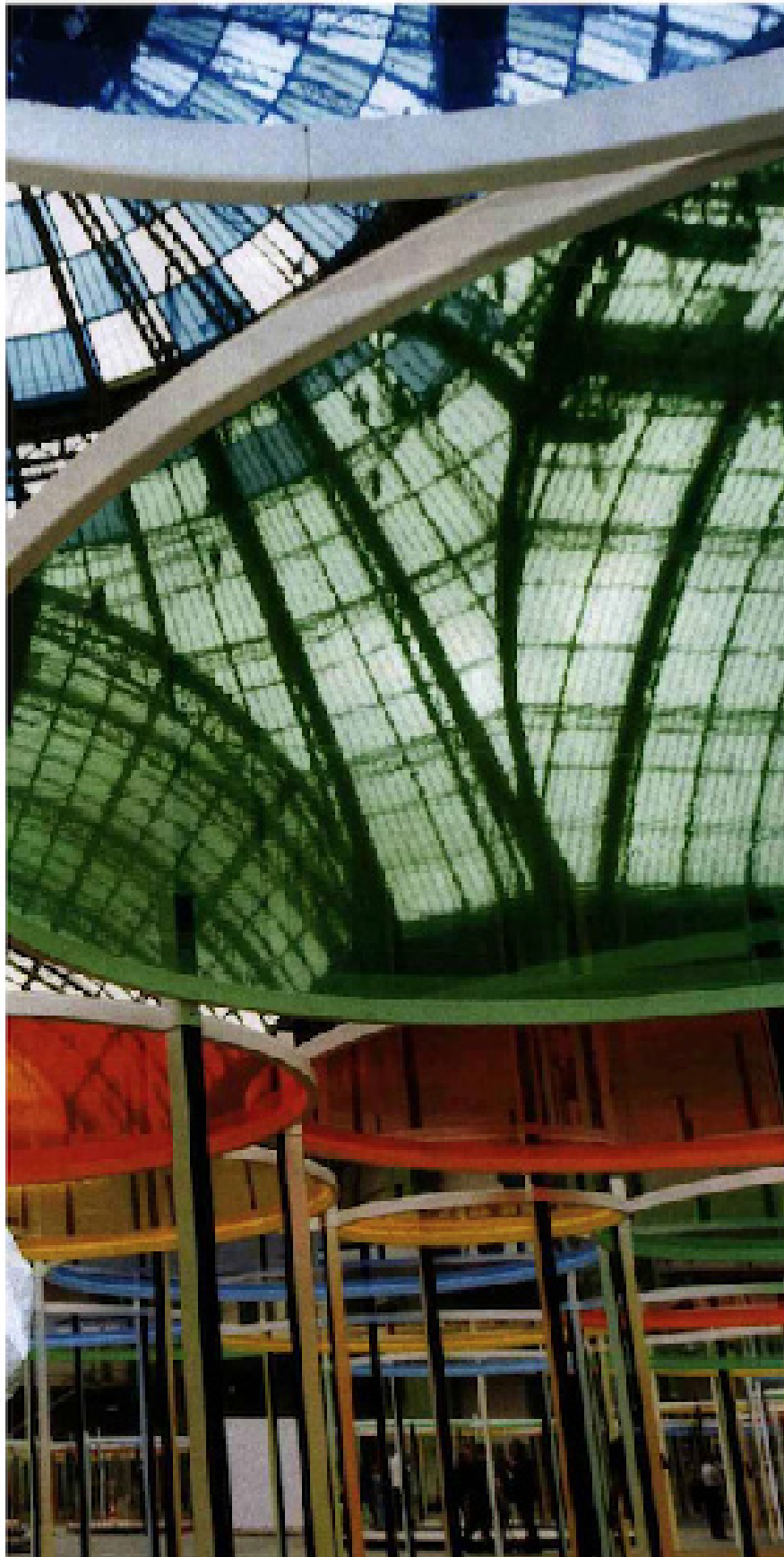
Pourquoi a-t-il confié le rôle de Jean à l'excellent Wladimir Yordanoff, qui n'a plus depuis longtemps l'âge du rôle (30 ans) et ne possède pas la brutalité du valet de Strindberg ? Pourquoi transformer-t-il en scène de ménage vulgaire une pièce où s'affrontent deux classes sociales, et deux sexes, jusqu'à la consommation ?

Au château, il y a tout des conditions



Daniel Buren au Grand Palais
LA COULEUR,
C'EST MAINTENANT!

Daniel Buren pour
cette ex-positio
centra colorée. Il est
sur 1000 mètres carrés
de ses motifs dans
un espace blanc.



EXPOSITION

Il fallait bien cet homme de défi pour succéder à Anish Kapoor. Pour la 5^e édition de Monumenta, l'artiste français a créé une œuvre lumineuse et colorée, en rondeur fraternelle. C'est aussi la première exposition visitée par le président François Hollande et Valérie Trierweiler.

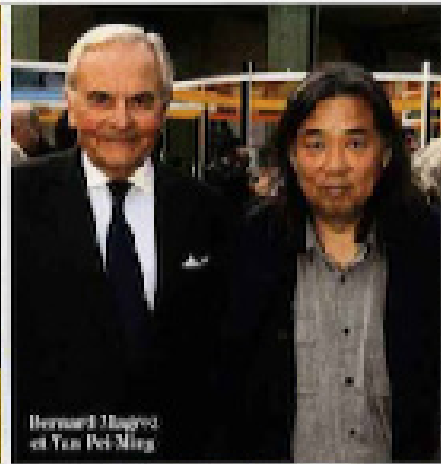
Par Raphaël Morin et Frédérique

Best Photo: Luc Castel

LE SOL RÉSONNE du Grand Palais s'élève avec douceur. Au rythme des usages au-dessus de la monumentale nef de verre et fer, de la lumière traversant une forêt de cercles colorés. Pour un peu, on croirait marcher sur un lac ondoyant de 14 000 m² de nymphéas. Une sensation impressionniste qui émerveille son créateur Daniel Buren. Cet artiste avait la lourde tâche de succéder à Anish Kapoor dans le cadre de l'événement Monumenta. Une page de quarantaine d'années décisive dans le Léviathan du créateur anglo-indien avait frappé les esprits par sa beauté monstrueuse. Cette 5^e édition devait-elle donc payer dans la colonne (de Buren) penne et profite ? C'est mal connaître le plasticien, Lion d'or de la Biennale de Venise en 1986, qui a transfiguré par ses interventions le Guggenheim de New York ou la cour d'honneur du Palais Royal. Il ne s'en est donc pas laissé intimider par « le poids de la succession de prédécesseurs prestigieux » ni par le gigantisme de ce « lieu dangereux car trop vaste, trop beau à l'intérieur ». On l'a entendu, avec une gouaille déclinatoire, de son célèbre site, industriel à bandes verticales alternées. Blancs et noirs, d'une largeur de 8,7 cm. Et voilà que Buren joue les « exocentriques », comme le suggère le titre de l'exposition : « Rondeur, horizontalité (dans un espace qui demande a priori l'inverse) et surtout la couleur – bleu, jaune, vert, orange. Le nuancier est limité. Car tiré des seuls quatre couleurs du catalogue du fabricant de la toile plastique formant le kaléidoscope. L'effet de cette canopée placée sur 1 500 mètres résonne, selon



Laurent Clerger



Bernard Huguier et Yan Pei-Ming



La premiere Dame Valerie Trepoeder, Daniel Buren et le president Francois Hollande



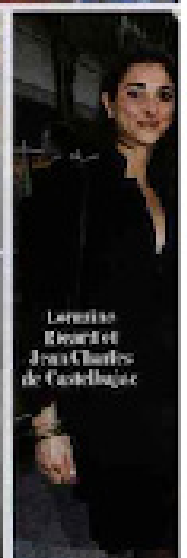
Yanasha Prasser et Anelise Rothschild



Manuel Valls



Mme Jean-Michel Wilmotte



Luciane Escorial et Jean-Charles de Castelbajac



François Mitterrand et Georges François Hirsch

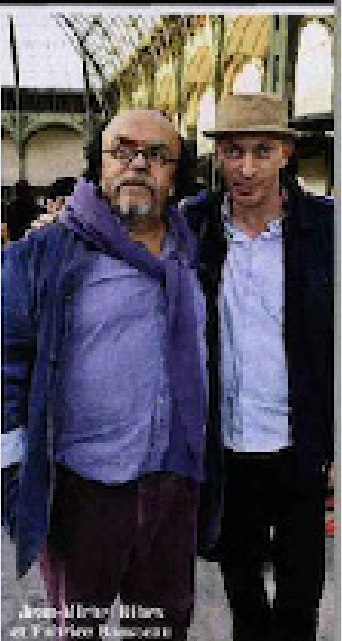


La princesse Hélène de Savoie Wilgondine et Elizabeth II

Buren, le dessin géométrique du palais de l'Alhambra de Grenade. « Toi et moi construit au compas, sur le principe du cercle, dans ce bâtiment de l'exposition universelle de 1900. J'ai donc pour moi cette idée en cela une forme radicalement par un jeu de cinq cercles de tailles différentes. Comme si on jetait une pierre dans l'eau. Il a conduit à l'entrée principale, « grande » quarte, pompier III^e République, « moche », ouvert pour une porte discrète, « normale », dans l'axe nord qui s'ouvre sur un terrain sombre. Au bout, l'allumette. ... Le président François Hollande y verra-t-il une métaphore de sa campagne électorale? Quoi qu'il en soit, il a tenu à assister au vernissage d'un artiste qui a fait partie de son secret, de son comité de soutien. La scène était indescriptible à cause du couple présidentiel et de Daniel Buren. Les de la soirée. À tel point que le journaliste de RTL en a perdu son miroir. Repris au bond par Valérie Trépoillet qui a assuré la prise de son. Un collègue de journaliste....
VOIR « Excentrique(s) traversé la nuit », Monumenta 2012, jusqu'au 20 juin au Grand Palais. www.monumenta.com



Bernard Plossus et Anne Beck



Jean-Michel Hies et Frédéric Moncornu



Kristin Scott Thomas
 Buren avec ses collaborateurs Kamel Mounir, André Heller, Luciano Floridi, Nicolas Lapierre et Stefanos Pantazis

PAROLES D'ARTISTE

DANIEL BUREN

« C'est lorsque je travaille avec la lumière que je la vois »

MONUMENTA 2012, DANIEL BUREN. EXCENTRIQUE(S), FRAVAIL EN SITU, jusqu'au 2 juin, Hof du Grand Palais - Porte Nord, avenue du général Foch, 75008 Paris, www.monumenta.com, tél. 33 1 30 41 30 41, mardi 10h-19h, lundi et mercredi 10h-19h

□ Pour la cinquième édition de « Monumenta », Daniel Buren s'empare magistralement du Grand Palais en déployant un plafond de parasols colorés qui renversent les perspectives de l'édifice.

« Votre travail est bien entendu toujours lié au contexte dans lequel il prend place. Qu'est-ce qui vous a donné matière à réflexion au Grand Palais ? »

Après de nombreux projets, je suis arrivé à l'idée de faire un plafond et de prendre la lumière non plus par le haut, mais par le bas. Je me suis rendu compte qu'absolument tout dans le Grand Palais est dessiné sur des ronds, soit des cercles



Daniel Buren, *Excentrique(s)*, travail in situ, 2012. Monumenta 2012, © Daniel Buren. Photo: Orlin Plesey.

parfaits, soit des ovales et toujours des courbes. Cette figure s'est donc imposée comme la possibilité d'un module qui va porter l'accent sur cette caractéristique du bâtiment,

grupper le plus de cercles possible, tout en réduisant au maximum les espaces entre eux. Ce dessin nous a donc servis de guide car il était parfait pour mon idée.

et d'une certaine façon, se mouler sans hiatus dans cet ensemble qui est un peu extravagant. L'architecte Patrick Bouchaud a

trouvé dans un livre recapitulant les motifs géométriques arabes une formule élaborée au X^e siècle

constituant un agglomérat de cercles, adoptant cinq diamètres différents, qui sont tous tangents les uns aux autres et permettent de regarder au-delà de ce complexe dispositif, le matériau premier de votre intervention devient la lumière... L'idée est effectivement de capter la lumière, pour moi la chose la plus extraordinaire du Grand Palais, afin de la monter. Je fais cela depuis longtemps et la lumière est utilisée depuis bien plus longtemps encore dans l'art et la construction. Mais c'est lorsque vous travaillez avec la lumière que vous la voyez, sinon elle est naturelle par définition et on ne voit même pas son existence. Il n'était pas possible, avec un temps de montage de sept jours seulement, d'intervenir sur toute la verrière. D'où l'idée du toit très bas qui capte la lumière, mais la projette aussi sur le sol. En l'absence de soleil, les couleurs sont transmises de façon très douce, mais ne sont pas définies, ce sont simplement des taches, et lorsque le soleil apparaît, tout ce dessin vient se reporter sur le sol.

Il y a là un renversement intéressant, car dès son arrivée au Grand Palais chacun lève systématiquement la tête. Le pla-

fond transparent incite, par les effets de couleur et de lumière, à regarder le sol. Votre intention était-elle de immerger cette perspective du bâtiment ?

Ce qui, entre autres choses, est intéressant ici, c'est que le sol est sans doute la partie la plus moche de tout cet espace rénové : cassé, fissuré, avec des trous, c'est visiblement quelque chose à finir ou à faire autrement un jour. Là, couvert de taches de couleur, il se transforme et devient une sorte de sol absolument magnifique. Et la nuit, l'éclairage artificiel installé laisse percevoir la texture de ce matériau en plastique coloré transparent. La lumière électrique capte mieux que le soleil et la couleur se dévoile, non seulement comme une énorme marqueterie en pierres colorées, mais ce dessin est travaillé par la matière elle-même projetée sur le sol. Cela crée des effets visuellement assez étonnants. En outre, ce plafond couvre tout, sauf la partie centrale, sous la coupole, qui est également un cercle et participe à la transformation, elle aussi, de la lumière avec des filtres bleus. Le visuel évolue donc sous

ce plafond rempli de ronds, puis arrive dans un espace où l'ensemble culmine à 45 mètres de hauteur. Il y a donc un jeu entre les deux. Cela change l'architecture sans jamais la camoufler, et met en valeur ce volume d'air extraordinaire qui atteint environ 400 000 m³. On ne le réalise pas toujours, car peu de privilégiés peuvent voir le Grand Palais tout nu.

« En arpentant les lieux, ressort une sensation de désambulation urbaine. Vous qui avez beaucoup travaillé dans la rue, souhaitez-vous brouiller les limites entre intérieur et extérieur ? »

La lumière est tout de même la chose étonnante de cette grande verrière, parce que les proportions et le dessin font qu'on se trouve quasiment dans la rue. Cela m'intéresse aussi car c'est à la fois dedans et dehors, et le visiteur est un peu comme sur une place publique ou dans une rue, ce qui n'est pas du tout pareil que d'être dans un musée.

Propos recueillis par Frédéric Bonnet

La culture.

Christophe Donner Buren dépeint le Grand Palais.



Vingt-six ans après le scandale fondateur de sa gloire, le nom de Daniel Buren reste associé aux colonnes érigées dans la cour du Palais Royal, à Paris, en 1986. Il avait alors 48 ans, ce qui pour un artiste est encore l'âge des provocations combattantes et des discours mal entendus. Vingt ans plus tôt, avec trois autres jeunes peintres (Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni), il avait convié la population au Musée d'art moderne de la Ville de Paris pour constater que « *puisque peindre sert à quelque chose (...). Nous ne sommes pas peintres.* » Si le public a un peu oublié ses trois acolytes, c'est peut-être parce qu'ils ont continué d'interroger la peinture en tant que telle quand Bu-

ren a interrogé la place de la peinture, ce qui est un peu différent. Et ce faisant, il a réussi à faire que le public s'interroge sur l'art, politiquement, socialement, et dans l'espace et dans l'histoire. Ainsi, c'est bien grâce à ses colonnes qu'on a regardé le Palais Royal et qu'on s'est demandé ce que c'était, à quoi servaient cette cour, ces fenêtres, et comment ces pierres avaient abrité l'histoire. Certains, qui garaient là leur voiture depuis des années, ont protesté contre le saccage esthétique de ce qu'ils n'avaient jamais pris le temps d'observer, et la plupart de ceux qui venaient crier leur indignation n'y avaient jamais mis les pieds auparavant. Aujourd'hui, le drapeau Buren qui flotte au-dessus de la coupole du

pas devenus plus intelligents, l'artiste n'a pas mis de l'eau dans son vin. L'art n'aurait-il plus le même sens ni la même fonction ? Dans ce cas, si quelqu'un incarne cette mutation, c'est bien Daniel Buren.

GRAND THÉORICIEN DE L'ART, il sait que la peinture est un champ d'incompréhensions trop vaste pour y entrer bardé de certitudes, de plans et d'opinions. Le premier outil de ses créations, c'est sa présence dans le lieu. Le lieu décide où et comment la peinture doit naître. C'est ainsi que l'artiste opère. Presque toujours. On l'imagine entrant au Grand Palais les mains vides, regardant, écoutant, attendant de comprendre de quoi ce lieu est fait. En l'occurrence, le Grand Palais est constitué de ronds, c'est comme ça qu'il a vu les choses: des courbes, des ovales, des arabesques, des ronds partout. Les seules lignes droites qui se manifestent sont les rayons de soleil qui traversent la verrière.

On a détesté Buren parce qu'on a cru qu'il voulait occuper l'espace, se l'approprier et le défigurer. Comme s'il était jaloux, animé d'une gigantesque volonté de puissance, comme si ses rayures étaient des tentatives de réduire la peinture à son expression la plus simple: la sienne. C'est bien tout le contraire. Et le Grand Palais n'est pas la cage où la mégalomanie de l'artiste aurait enfin été piégée, domptée, mise au musée.

En entrant dans l'exposition « *Excentrique(s) travail in situ* », méfiez-vous du charme de cet « *outil visuel* ». Il ne s'agit pas d'aller « voir la dernière folie de Buren » comme vous êtes allés voir celle d'Anish Kapoor ou

A voir

Exposition « Daniel Buren. Monumenta 2012. Excentrique(s) travail in situ », Grand Palais, Nef, Porte Nord, avenue Winston-Churchill, Paris-8^e. Jusqu'au 21 juin. www.rmn.fr

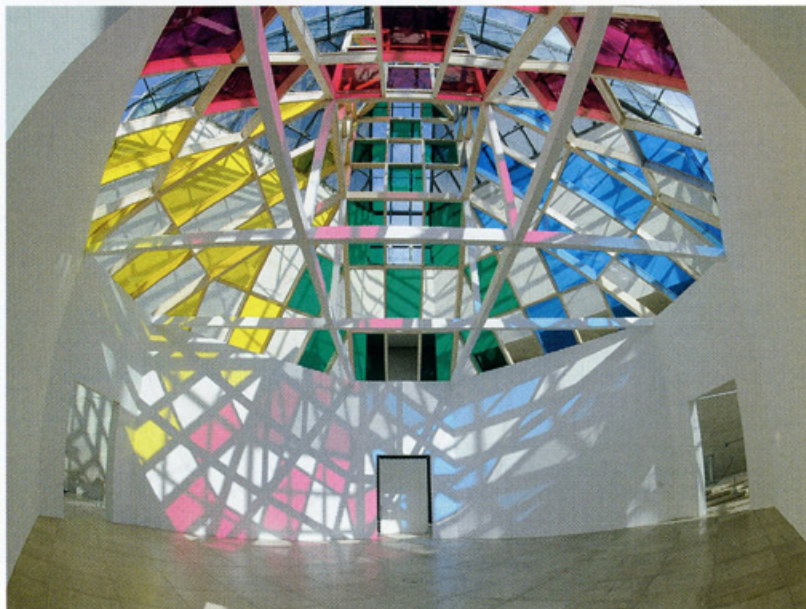
de Richard Serra. Ces 377 cercles tangents bleus, jaunes, verts et rouges ne sont qu'un leurre, une référence au credo ancien: « *Puisque peindre c'est accorder ou désaccorder des couleurs. Nous ne sommes pas peintres.* » Si Buren a revêtu l'habit d'Arlequin, c'est pour ne servir qu'un seul maître, le lieu. Sa beauté et sa grandeur. Il nous permet de le voir comme jamais, non pas à travers ses yeux mais avec les nôtres; des yeux décollés qui pourront retourner aux colonnes du Palais Royal et les prendre enfin pour ce qu'elles sont: une fontaine, source perpétuelle de réflexions. ☉

« Buren est devenu un héros. C'est pourtant la même personne qui signait le scandale de jadis. Que s'est-il donc passé? A-t-il mis de l'eau dans son vin? Les Parisiens sont-ils devenus plus intelligents? »

Grand Palais semble bien être l'étendard de la réconciliation. Pendant six semaines, les Parisiens vont s'extasier, s'enorgueillir de cette excentricité, emmener leurs enfants, acheter des cartes postales et engranger des millions d'heures de vidéos multicolores; Buren est devenu un héros. C'est pourtant la même personne qui signait le scandale de jadis. Que s'est-il donc passé? Les Parisiens ne sont

DANIEL BUREN, L'ART IN SITU

« Au Centre Pompidou-Metz, c'est un travail véritablement "in situ", comme pour le Mudam de Luxembourg », explique Daniel Buren au sujet de l'installation qui lui a été spécialement commandée. « Cela transforme le lieu, comme au Palais Royal, par un tissage volontaire ou involontaire. Ce tissage, souvent éphémère, n'est pas une appropriation. Il s'agit vraiment d'une transformation, car le musée est toujours visible : tout cela reste "in situ". C'est fondamentalement un emprunt qui crée un effet de "ping pong" avec le lieu, un point de vue répétitif et toujours différent. Il n'y a pas un point de vue unique qui soit une formule magique. Chacun peut se dire : c'est de là qu'est le meilleur point de vue. C'est en ce sens plus proche de la sculpture en trois dimensions, car il n'y a pas la notion de la sculpture au sens classique, d'un objet autour duquel on tourne. Cela multiplie les points de vue. Au Mudam, tout est lié, tout est mouvement croisé. Il y a une construction énorme dans le hall qui peut jouer avec la couleur, et la lumière passe à travers des filtres gélatine de cinéma. C'est immatériel en partie, mais pas véritablement : la projection est immatérielle. »



En haut : Daniel Buren (©PHILIPPE CHANCEL).
Ci-dessus : *Architecture, contre-architecture : transposition*, 2010, technique mixte, dimensions variables (PRODUCTION MUDAM LUXEMBOURG. ©PHOTO ANDRÉS LEJONA).

lancé en 2007, qui donne carte blanche à un grand sculpteur pour réaliser une œuvre gigantesque : Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski ont relevé le défi, suivis d'Anish Kapoor cette année, et Daniel Buren en 2012.

Dans l'espace public

« Nous assistons à une revitalisation de la sculpture qui est liée notamment à la multitude d'espaces publics et d'espaces verts et à la nécessité de les rendre vivants. Les artistes ont envie de conquérir l'espace urbain, de le transformer, l'humaniser en luttant contre la dureté urbaine », remarque Jean-Gabriel Mitterrand, qui a ouvert en 1987 la JGM Galerie, avec l'intention première de promouvoir la sculpture. L'impulsion donnée à la commande publique à par-

tir de 2003 à la Mairie de Paris, avec le comité de l'Art dans la Ville, a très nettement contribué à redynamiser la sculpture contemporaine, générant une source d'innovation constante et un vrai soutien pour les artistes, avec l'appui du financement du 1 % artistique créé en 1951. Soit « l'obligation de décoration des constructions publiques ». À Paris, plus de vingt-deux projets ont vu le jour, avec la première tranche du tramway qui comprend neuf œuvres (Christian Boltanski, Sophie Calle et Frank O. Gehry, Dan Graham, Bertrand Lavier...) et des pièces urbaines comme la *Tour d'exercice* de Wang Du (dans le XVII^e arrondissement) édifée avec sept tonnes d'acier inox sur onze mètres de haut, ou la poétique *Fontaine émergente* de Chen Zhen (dans le XIII^e). En 2000,

grâce à la RATP, la station de métro Palais-Royal a été merveilleusement métamorphosée en *Kiosque des Noctambules* par les perles multicolores de Jean-Michel Othoniel. On peut aussi citer le quartier de La Défense, extraordinaire terrain d'expérimentation dès 1972 (avec Calder, Miró, César, Agam), ou *Les Deux Plateaux*, l'installation *in situ* de Daniel Buren au Palais Royal de deux cent soixante colonnes de marbre rayé noir et blanc (1986), récemment restaurée (lire « Connaissance des Arts » n° 681, pp. 102-105). « La commande publique est une chance pour la production artistique dans son ensemble, estime Daniel Buren. L'espace public est un lieu de création tout à fait formidable, car il pose toutes les difficultés à la fois. »

En contrepoint, le mécénat privé offre aussi

22 | artpress 380
expositions

LUXEMBOURG

Architecture, contre-architecture : transposition, Daniel Buren / Out-of-Sync

Mudam / 9 octobre 2010 - 22 mai 2011 / 17 février - 22 mai 2011

Le Mudam, construit sur les vestiges d'un ancien fort, fait partie de ces musées où la signature de l'architecte qui en est l'auteur, en l'occurrence Ieoh Ming Pei, laisse une très forte empreinte sur le lieu. Le bâtiment comporte deux verrières à clocheton : le Grand Hall central et une autre, plus petite, en retrait. La proposition de Daniel Buren, invité à investir le Grand Hall, s'inscrit en réponse à cette architecture. Le maître de l'installation in situ reprend et transpose à l'échelle 1:1 la petite verrière à clocheton sous la grande verrière. À l'image de poupées gigognes, l'artiste fait coexister ces deux entités similaires dans un même espace. De cette mise en abîme, de fusion temporaire des contenants naît une rencontre improbable du contenant et du contenu teintée d'ironie, comme l'annonce cette « contre-architecture ». Les cadres colorés qui surmontent cette verrière projettent des motifs éphémères avec les variations de lumière liées au passage du temps.

L'installation, qui mêle rétraction spatiale et dilatation temporelle, pourrait à son insu se transformer en prologue à l'exposition *Out-of-Sync. The Paradoxes of Time* qui réunit différentes générations d'artistes (de Dan Graham à Laurent Montaron en passant par Manon de Boer) et qui, notamment à travers le mécanisme de désynchronisation, aborde la coexistence de temporalités différentes au sein de l'œuvre. *Lip Sync* (1969) de Bruce Nauman, l'une des œuvres les plus emblématiques de cette exploration physique du décalage entre l'image et le son, où le cadrage inversé réduit la bouche à sa fonction d'organe, est présentée au centre de la première salle d'exposition.

Si l'exposition rejoint l'une des préoccupations centrales du montage et si l'art vidéo en est naturellement le médium privilégié, la question de l'enregistrement en tant que processus complexifie la donne et permet de mieux traquer les failles mécaniques, physiques ou psychologiques d'un système. L'écran de cinéma blanc des photographies de la chambre de la série *Theaters*, de Hiroshi Sugimoto, condense l'ensemble des informations visuelles enregistrées par le négatif pendant la durée du film. *Yellow Movie 1/12-13/73* (1973) de Tony Conrad, tout en reprenant la taille d'un écran, joue sur l'altération du support. Coïncidence heureuse, c'est à cette même époque que Roland commercialisa la chambre d'écho à bande (Roland RE-201), ici détournée par Laurent Montaron dans *Melancholia* (2005).



Daniel Buren. « Architecture, contre-architecture : transposition ». 2010. Travail in situ. 15 x 14 x 14 m. Bois, acier, filtres colorés transparents et blancs diffusants, vinyles auto-adhésifs, plâtre, peinture (© Ph. A. Lejona). Wood, steel, colored transparent filters and diffusing white filters, self-adhesive vinyl, plaster, painting

Dans l'espace plus labyrinthique du sous-sol, le spectateur se fait surprendre par le célèbre *Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham. Une continuité se crée entre cet « appareil à laminer le présent (1) » et la double projection d'Anri Sala *After Three Minutes* (2007), où persistance rétinienne et potentiel mécanique de l'enregistrement s'entrecroquent. L'installation interactive de David Claerbout, *Untitled (Man under Arches)* (2000), où une silhouette apparaît furtivement après l'entrée du spectateur dans l'espace, joue à son tour sur un effet de retardement. Avec ses deux arches, l'image offre ainsi une échappatoire, aussi illusoire soit-elle, à ces temporalités discordantes auxquelles nous soumet l'exposition.

Audrey Illouz

(1) Élie During, *Faux raccords, la coexistence des images*, Actes Sud/Villa Arson, 2010.

Autres expositions de Daniel Buren : *Échos*, travaux in situ, Centre Pompidou, Metz, 8 mai - 9 septembre 2011 ; Centre d'art contemporain, chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, été 2011.

The Mudam, built on the ramparts of a medieval fortress, is one of those museums whose identity is marked by the architect who designed the building, in this case Ieoh Ming Pei. It has two skylight steeples, one over the central Great Hall and a smaller one behind it. Daniel Buren's intervention in the Great Hall is a response to this architecture. This master of the site-specific installation has made a full-scale transposition of the smaller glass structure underneath the big one. Like nested Russian dolls, Buren makes two similar entities occupy the same space. The result of the mirror effect produced by the temporary fusion of containers is an improbable meeting of container and contained, an ironic "counter-architecture," as the show's title calls it. The colored frames on top of Buren's structure project patterns on the wall that vary with the changing light.

Deliberately or not, this installation, with its combination of the shrinking of space and the expansion of time, could be considered a prologue to *Out-of-Sync - The Paradoxes of Time*, which brings together artists of different generations, from Dan Graham to Manon de Boer and Laurent Montaron, in an exhibition concerned with asynchronicity, the coexistence of several temporalities in a single artwork. One of the pieces most emblematic of the physical exploration of "out of tune" images and sound is Bruce Nauman's *Lip Sync* (1969), on view in the first exhibition hall. His reverse framing reduces the mouth to a mere organ, even if a vocal one.

While synchronicity is as central to this exhibition as it is to film editing, so that quite naturally it privileges video art, its close examination of recording procedures problematizes the issue by foregrounding this process's physical and psychological weak points. To make his *Theaters* series, Hiroshi Sugimoto used a large-format camera to condense into one bright screen all the visual information recorded on a negative by an aperture left open for the duration of a movie. Tony Conrad's *Yellow Movie 1/12-13/73* (1973) is also the size of a movie screen, but in this piece it is the support that changes. By serendipity, about the same time Roland began marketing the Space Echo reverberation device (Roland RE-201) that Montaron subverts in his *Melancholia* (2005). In the labyrinthine basement, visitors are surprised by Dan Graham's celebrated *Present Continuous Past(s)* (1974). There is a continuity between this "device to extend the present" (1) and the Anri Sala video diptych *After Three Minutes* (2007), where the persistence of vision and the physical characteristics of recording clash. An interactive installation by David Claerbout, *Untitled (Man under Arches)* (2000), makes use of a delay effect. When visitors enter the space, a silhouette appears fleetingly. With its two arches, the image seems to offer a way out, even if an illusory one, from these discordant temporalities.

Audrey Illouz
Translation, L-S Torgoff

(1) Élie During, *Faux raccords, la coexistence des images*, Actes Sud/Villa Arson, 2010, p.17.

WORLD ARTIST 다니엘 뷔랭

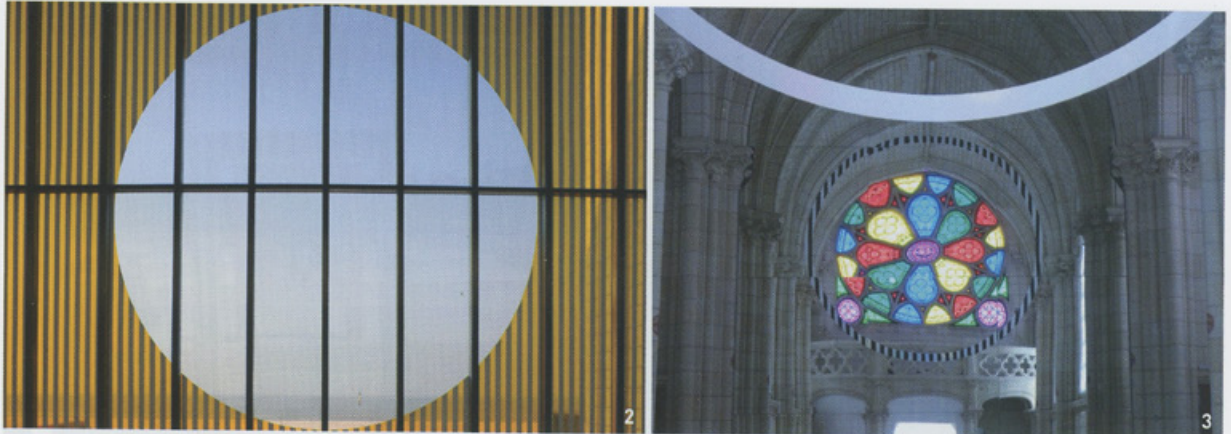


WORK IN SITU
DANIEL BUREN
다니엘 뷔랭

파리에서 사방 500미터 반경 내에 가장 많은 건축물과 예술품이 있는 곳은 팔레 로얄 Palais Royal 광장인 듯 싶다. 정사면 광장에 서면 한쪽엔 루브르 박물관이 있고 박물관을 바라보는 건물이 국정 참사원 Conseil d'Etat이다. 그리고 그 두 건축물 사이에 골동품 점 루브르 안티케어 Louvre Antiquaire 건물이 있다. 그 주변엔 장미셸 오토니엘 Jean Michel Othoniel의 걸작 <야행 자들의 키오스크(Kiosque des Noctambules)>가 돋보이는 루브르 메트로 출구로 연결되는 콜레트 Colette 광장이 이색적이다.

작가 몰리에르 Moliere가 죽은 후 몇 년 뒤 1799년에 세워진 코메디 프랑세즈 Comedie Francaise 건물은 바로 이 광장 바로 앞에 위치한다. 유일하게 국가에 의해 설립된 극장으로 언제나 수준 있는 작품만으로 그 명성을 유지해 왔으며 티켓 비용 또한 만만치 않아 공연 시작 바로 전에 파는 할인티켓을 구입하려고 극장 앞을 기웃거리는 파리지엔들도 제법 있다. 예약된 공연 시간보다 일찍 오거나 아님 공연을 보고 나와 차 한 잔 하기에 안성맞춤인 곳이 바로 코메디 프랑세즈 오른쪽

DANIEL BUREN WORLD ARTIST



1 <Les deux plateaux> Photo-souvenir, sculpture in situ permanente, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris, Detail, 1986 ©D.B.- ADAGP Paris 2 Daniel Buren (Borrowing and Multiplying the Landscape) Mirrors, self-adhesive white vinyl and coloured filters 2011 Courtesy of the artist, installation view at Turner Contemporary, work in situ 3 Daniel Buren (Cela va sans dire) Photo-souvenir 2011 Centre d'art La Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, travail in situ

길을 따라 가면 바로 만날 수 있는 팔레 루아얌 궁전 광장 Cour du Palais Royal이다. 팔레 루아얌 궁전 광장은 3000m² 면적으로 8.7cm 단일 폭과 다양한 높이의 260개의 흑백 세로 밴드 무늬의 <뷔랭 열주(Colonne de Buren)>들이 인상적이다. 이 기둥들은 태양을 향해 올라가는 잘린 나무 기둥들 같기도 하다. 탄생을 뜻하는 것일까 아님 이미 죽음을 기억하려 하는 것일까? 어찌 보면 매우 활기차 보이기도 하고 극도로 절제되어 보이기도 하다. 이 기둥들은 1986년 프랑수와 미테랑 대통령시대 프랑스 문화부의 위임 하에 <뷔랭 열주들(Les colonnes de Buren)>이란 이름으로 이곳에 설치되었다.

공기와 물, 평면과 깊이, 긍정과 부정, 투명함과 불투명함의 원리를 지니고 있으며 지상과 지하, 두 층 구조로 되어 열주 아래층에 물이 흐르게 하였으며, 조명을 비추는 지상층 위에서 내려다보이게 설치되어 작품의 타이틀도 <두 개의 고원(Les deux plateaux)>(1985-1986)이다.

그러나 2000년 이후부터 물이 건조되어 절망적인 상태에 놓이게 되었고 열주들도 손상되었다. 2007년 작가 다니엘 뷔랭은 만약 국가가 작품을 회복하지 않는다면 작가의 권리로 작품을 파괴하겠다는 입장을 분명히 밝혔다. 문화부에서는 그 이듬해 2008년부터 1백만 유로의 예산으로 보수를 하여 물의 흐름을 거울처럼 만들어 분수에서는 트레미 분수처럼 물을 뿌고, 기둥들은 회복되어 원래의 색을 다시 찾았으며 조명 설치까지 완성되었다. 이곳은 여전히 공원과 광장의 삼면을 둘러싼 갤러리들과 부티크, 레스토랑, 카페들로 활기에 차있으며 수많은 관광객들이 플래쉬를 터트리고 기념사진을 찍고 아이들이 슬라썬놀이에 여념 없는 생동하는 장소이다. 이 작품에 들어간 총 비용은 5백3십만 유로의 예산을 포함하여 5십만 유로의 후원금이 사용되었다.

1986년 42회 베니스 비엔날레에서 프랑스 관을 장식한 작가 다니엘 뷔랭은 자아르디(Giardini)의 이미지를 반영한 작품을 거울과 함께 건물전체를 줄무늬로 장식했다.

1938년 프랑스 불롱뉴 빌랑쿠르(Boulogne-Billancourt)에서 탄생한 다니엘 뷔랭은 미술

직업학교와 파리 국립 미술 학교를 졸업한 화가이며 조각가로서 1955년 '젤리자 Zelig' 상을 수여받았다. 영화, 비디오, 음향 등 다양한 테크닉을 실험한 그는 1965년 줄무늬 천에서 영감을 받아 그만의 예술적 기호로 모든 종류의 소재 위에 영원히 반복되는 흰색과 교체되는 다른 색의 줄무늬를 창조한다. 그는 이것을 '비주얼 도구 Outil visuel'이라 부른다.

1966년 화가 올리비에 모세(Olivier Mosse), 미셸 파르menti에(Michel Parmentier) 그리고 니엘 토로니(Nicla Toroni)와 함께 그룹 B.M.P.T을 결성하여 파리 비엔날레에 작품을 전시했다. 그들의 활동은 아카데미한 그 당시 다른 예술가들의 경향에 반대하는 것으로 같은 모티브를 기능적으로 반복하는 것을 실행하는 것이었다. 1967년 그들은 해체되었지만 그에게 있어서는 회화의 물리적 한계와 더불어 예술세계의 정치적, 사회적 경계를 실험 할 수 있었던 계기가 되었다. 그는 줄무늬 패턴을 기본으로 하는 작품 설치를 장소에 맞게 프로그램화하며 실행했는데 그 결과 <In Situ>를 대표하는 작가가 되었다. 그가 이용하는 소재들은 천, 종이, 유리, 거울, 나무, 돌, 투명플라스틱, 메탈 등이며 평면적 작품에서 삼차원 입체 작품까지 매우 다양하다.

한 가지 모티브로 제한되었음에도 불구하고 <시각적 도구(D'instrument pour voir)>라는 역설적 방법으로 관람자의 시야를 넓히는데 성공한다. 작품은 장소에 맞게 프로그램화되어 완성되었기 때문에 장소를 더욱 부각시키고 그 장소는 작품의 일시적인 순간성을 알린다. 1970년 대에 들어서 그의 소재들은 더욱 다양해져서 문, 계단, 기차, 뱃, 박물관 관리인의 조끼 등 그 규모면에서도 무한성을 드러냈다. 그리고 색은 더욱 더 다채로워졌다.

1980년대부터 공공장소에 작품을 주문 받아 완성하는데 특정한 장소에 이렇게 작품을 설치하여 그 공간을 작품으로 수용하는 현장 대응 작품 <In Situ>의 대표적 작가가 된다. 그의 도시 속 줄무늬 패턴은 우리의 시선을 갤러리와 박물관에서 끌어내는 시각적 전환을 일으켰다. 단조롭고 의미없는 줄무늬가 미술의 전통적 개념과 반발하는 개념미술을 도시 속에 도입시킨 것이다. 장소와

WORLD ARTIST 다니엘 뷔랭



4 <Sulle vigne : punti di vista> Photo-souvenir 2001 travail in situ et permanent, Castello di Ama, Lecchi in Chianti, Detail. © D.B.-ADAGP Paris 5 <25 Porticos: la couleur et ses reflets> Photo souvenir 1996 travail in situ, baie d'Odaiba, Tokyo, Detail. © D.B.-ADAGP Paris 6,7 Daniel Buren <Echos, travaux in situ> Photo Souvenir 2011 Centre Pompidou-Metz, mai © Adegp, Paris 2011, Daniel Buren/ Photo Remi Vilagj



작품의 구별을 해체시킨 그의 작품중 가장 알려진 <In Situ>는 파리 팔레 루아얄 궁전의 <두 고원(Les Deux Plateaux)>이며 이런 그의 예술적 공헌을 인정받아 1986년 베네치아비엔날레에서 '리옹도르Lion d'or 황금사자상'을 수여받았다. 1990년대 이후 뷔랭은 <25문, 색과 그것의 반영(25 Porticos, The color and it's Reflections)>(1996, Tokyo), <Sulle vigne, punti di vista>(2001, Toscane), <투명한 색(Transparences colorees)>(2001 Munich), <키다란 창문-색유리(La Grande Fenetre Verres colorees)>(2001, Berlin), <광경(Rayonnant)>(2002, Serignan), <재단 팜업(Fondation surgissante)>(2002, Oslo) 등 주어진 공간의 제한된 조건으로 소재와 길리면에서 복잡한 건축미가 살아있는 다양한 설치작품으로 대중에게 많은 호응을 얻었다.

2007년 다니엘 뷔랭은 일본의 '프리미엄 임페리얼(Premium Imperiale)' 상을 받았다. 파리의 퐁피두 센터의 분산 시스템으로 탄생한 메츠의 퐁피두 센터는 2010년 5월 11일에 니콜라 사르코지 대통령이 개관식을 했다.

올해로 개관 1년을 맞아 디렉터 로랑 르봉(Laurent Le Bon)은 과감하게 다니엘 뷔랭을 초대해 공간을 그대로 맡기며 작품을 의뢰했다. 7년의 프로젝트 준비 기간과 3년의 건축 기간을 거쳐 장 폴 바츠쉬(Jean Paul Batschi)에 의해 완성된 메츠 퐁피두는 뷔랭의 <In Situ> 작업으로 재탄생 되었다. 아름다운 도시 메츠를 다른 시각으로 감상할 수 있는 예술적 접근 방식으로 구성된 <Gallery 3>는 두개의 다른 이념이 두 공간으로 나뉘어 제작되었다. 매우 시각적이고 복잡적이며 섬세한 두 공간의 공통점은 관람자가 그 안에서 완벽하게 자유롭다는 것이다. 한편 대형 유리들에 의해 메츠 도시를 향한 열린 박물관은 나머지 삼면이 거울로 제작되어 그곳에서 우리는 거울 앞의 관람자이며 동시에 작품의 요소가 된다.

박물관내에서 우리는 박물관 밖의 메츠 도시를 바라보며 박물관의 개념 자체에 반문하게 된다. 작품을 감상하기 위해 박물관이라는 공간에 들어와 오히려 외부의 도시 경치를 감상하게 되니 당연한 이치다. 사실 우리 인생에서 더욱 중요한 것은 박물관내의 작품 속에서 찾아지는 것이 아니고 언제나 박물관밖의

DANIEL BUREN WORLD ARTIST



8

8 Daniel Buren (Echos, travaux in situ) Photo Souvenir 2011 Centre Pompidou-Metz, mai © Adagp, Paris 2011, Daniel Buren/ Photo Remi Villag

현대인들의 도시 속에서 찾아지는 것이 아니겠는가! 차갑고 지적인 유리와 거울이라는 소재는 완벽한 자유로움이라는 이념과 미학을 결합하여 도시를 향해 열린 박물관을 창조하는데 꼭 필요한 재료이다. 어디에서 어디까지가 작품인지 그 한계를 느낄 수 없는 뷔랭의 작품성은 이곳에서도 마찬가지였다.

마음 깊은 곳까지 시원하게 뚫린 내부 공간에 아무것도 없이 들레가 거울로만 제작된 박물관의 내부는 관람자를 포함해 외부의 도시 풍경까지 이 모든 것들이 작품의 요소가 되었다. 초기 화가로 시작했음에도 불구하고 그는 스스로를 화가라고 불리길 원치 않는다고 했던 한 지점에서 작품을 감상하는 '회화'라는 분야보다는 작품과 함께 숨 쉬며 자유롭게 이동할 수 있는 '조각가'라 칭해지길 원한다. 햇살이 화려한 날 갤러리 3관은 쏟아지는 빛으로 더없이 눈이 부시다. 그리고 비가 오는 날, 비를 맞은 중세 건축물들을 파노라마처럼 감상하면 더없이 운치 있고 멜랑콜리하다.

두 번째 공간은 여러 개의 크고 작은 '문'과 '벽'들로 마치 미로와 같다. 화려한 색깔은 더이상 충격적일 수 없다. 단순한 듯 하며 복잡해보이고 뭔가 티끌 듯 하다가도 화려함과 동시에 완벽한 절제감을 느낄 수 있으며 컬러와 구성의 조화가 뛰어난 작품이다. 우리는 Cabane 내에서 그 수많은 문을 지나며 어디론가 정해져있는 듯 한 길로 산책을 한다. 이 문 뒤에는 또 어떤 문이 있을까 하는

호기심은 가벼운 흥분 감으로 산책로의 관람객들은 모두 즐거움 속으로 빠져 들어갔다. 다니엘 뷔랭의 작품은 인류의 근원과 따로 떨어져 숙고할 수 없는 작품들이다. 그의 작품 <두 고원>은 오세양에 둘러 쌓인 우주의 대륙내의 높고 낮은 등선에 우뚝 선 우리 인간들의 모습을 아주 멀리서 바라본 듯하다. 열주 하나하나의 현대의 삶을 살고 있는 우리 인간 각자의 모습이며 우주 내에 인간이 창조되는 순간부터 지금까지의 그 과정을 표현한 것이 아닐까... 물론 우린 그 끝의 형상을 알 수 없다.

모든 현란한 빛을 포괄한 흰색과 검은색으로 자연을 더욱 단순화시킨 광장에 들어가면 면적은 모두 똑같지만 높이가 서로 다른 열주들이 우리들을 기다린다. 마치 우리의 외형적인 모습은 모두 다르지만 우리의 근원은 결국 같다는 것! 작가가 예견했듯이 그 열주 위에서 보자. 작품에 들어가 (In Situ) 작품의 한 요소가 되는 것뿐 아니라 적극적으로 참가하여 느껴보자.

열주에 올라서는 순간 우리는 루브르 피라미드 광장에서선 루이 14세의 기마상처럼 하나의 조각상이 된다. 열주 아래 흐르는 물을 바라보며 우주속의 내 모습을 당당하게 느껴보게 된다. 현대 예술인들이 컨템퍼러리 아트를 통해 찾으려고 하는 것은 결국 우리의 모습이다. 다니엘 뷔랭의 작품들 속에서 우리는 생동하는 우주의 중심이다.

WORLD ARTIST 다니엘 뷔랭



9 Photo-souvenir: "Fondation surgissante", travail in situ et permanent, Telenor, Oslo, 2000~2002. Detail. © D.B.-ADAGP Paris 10 Photo-souvenir: "Autour du retour d'un detour", travail situe, Art unlimited, Basel Artfair, 1988~2011. Detail. © D.B.-ADAGP Paris Autour du retour d'un detour-inscriptions, Travail in situ, 1988 Materiaux : peinture, bois, panneau en bois reconstitue, encres diverses

뷔랭의 최근 전시들을 소개한다.

1. 영국 Margate의 Turner Contemporary

「Borrowing and Multiplying the Landscape, Work in Situ, 4.16~9.4」
투명한 황금색 비닐에 둘러싸인 거대한 큰 원형으로 구성되었는데 이는 바다에 면해있는 갤러리 창으로써 작품 양쪽 끝에 거울은 바다의 무한한 반사를 창조한다. 뷔랭은 특정위치에 대응하는 현장작품 (In situ)으로 유명하다. 줄무늬 프레임과 배경과의 완벽한 조화가 그의 작품 세계의 특징이다.

www.turnercontemporary.org

2. 프랑스 메츠Metz의 Centre Pompidou Metz

「에코스(Echos, Work in Situ), 5.8~9.9」
《Echos, travaux in situ》는 크게 두 작품으로 나뉜다. 첫 번째는 《대여한 확장 도시(La ville empruntee, multipliee)》라는 타이틀로 메츠 도시를 향한 열린 박물관을 창조한 설치작품이다. 뷔랭은 이 작품을 통해 갤러리라는 한정된 공간에서 무한한 공간을 향한 파노라마 진경을 창출했다. 두 번째 작품은 첫 번째 작품과는 완전히 다른 작품으로 《Cabanes eclatees, impliquees》이다. Cabane



내에서 관람자는 알파벳 순서대로 정리된 파랑, 노랑, 자홍색, 빨강 그리고 초록 다섯 가지 색의 작품들을 왼쪽에서 오른쪽으로 방향으로 산책하도록 유도했다.

www.centrepompidou-metz.fr

DANIEL BUREN WORLD ARTIST

3. 프랑스 투아르Thouars의 Chapelle Jeanne d'Arc

「그것은 말 할 필요도 없다(Ce la va Sans dire-travail in situ)」 6.3~10.23 네오고딕스타일의 프랑스 건축물과 컨템퍼러리아트와의 화합을 실현한 작품이 Thouars의 잔 다르크 예배당에서 소개된다. 단순하면서도 산뜻한 느낌으로 변형된 소 성당은 본당 Nef의 라듬을 장미창, 중앙 Voute, 성가대 3가지 요소와 함께 강조한 결과이다. 성당 입구에 들어서면 장미창 방향으로 공중에 매달린 '비주얼 기구'Outil visuel'가 있다.

이는 8.7cm 폭의 흰색과 검은색으로 된 밴드로 제작한 실제 장미창의 크기 그대로 완성한 대형 서클이다. 장미창의 장식적 모티프는 최소한 축소시켰으며 그로 인해 더욱 추상적으로 변형되었으며 색은 단조로우면서도 화려했다. 우리에게 공간에 대한 진정한 이해를 돕는 이 기구는 네오고딕 스타일의 건축물 내에서도 다이내믹 할 수 있음을 지각 시킨다.

www.thouars.fr/artsplastiques

4. 런던 Lisson Gallery

2011.11.25~2012.1.14

뒤편은 예술과 구조사이의 복잡한 관계를 그만의 줄무늬 언어로 우리에게 전달했다. 공간과 색을 적절하게 도입시킨 그의 작품은 우리가 보고 인식하는 사회적, 물리적 자연에서 자체예술Autonomous art이 되어 예술과 삶을 자연스럽게 연결시킨다.

Lisson Gallery에서는 2011년 6월 Basel Art Fair의 Art Unlimited에서 (No.1 (Series: Autour du retour d'un detour - Inscriptions)) (1986), (No.2 (Series: Autour du retour d'un detour - Inscriptions)) (1986), (No.3 (Series: Autour du retour d'un detour - Inscriptions)) (1986) 세 시리즈의 작품을 소개했다.

이 작품의 기본 원리는 팔레 로얄 궁전 광장에 설치된 <두 고원(Les Deux Plateaux)>(1985-1986)의 건설 중에 광장 안뜰의 삼면을 닫는 울타리의 면적인 300m로 구성되어 있다. 그르노블 전시회 동안, 패널이 울타리 모양으로 설치되어 전시 공간의 벽면은 그림을 자유롭게 그릴 수 있는 포럼이 되었다. 울타리는 1985년 12월부터 1986년 7월 사이에 실제로 그곳을 지나가던 파리지엔들에 의해 그려진 그림, 낙서, 데생, 비문 등으로 외부에서 볼 수 있도록 배치되었다. 울타리 내부는 옐로우와 흰색이 교체하는 줄무늬이고 바닥 매트트는 같은 단색 옐로우이다.

www.lissongallery.com

5. 파리 Grand Palais

「Monumenta 2012 Daniel Buren」 2012.5~6

2007년 안젤름 키퍼Anselm Kiefer, 2008년 리처드 세라Richard Serra, 2010년 크리스티앙 볼탕스키Christian Boltanski, 2011년 아누쉬 카푸어Anish Kapoor에 이어 2012년 다니엘 뷔랭Daniel Buren이 그랑팔레의 모뉴멘타전시에 초대되었다. 모뉴멘타전시는 평균 25만 명 이상의 관람객을 유치하는 대형 전시이다.

www.grandpalais.fr



Daniel Buren a Abu Dhabi, 2010 ©Daniel Suarez

DANIEL BUREN

SOLO EXHIBITIONS

2011 Allegro Vivace (Staatliche Kunsthall Baden-Baden)Echos. Travaux in situ (Centre Pompidou-Metz, Paris)Photos-Souvenirs au carre (Lisson Gallery, London)

2010 Multiplikationen (Synagoge Stommeln, Puteim)Quand les Carres font des cercles et des triangles: hauts-reliefs sites (Kamel Mennour, Paris) "Modulation. Arbeiten in situ", Neues Museum Nurnberg

2009 Neues Museum NurnbergCouleurs superposees Acte XIII (Centre-Pompidou-Metz, Metz)2008Konrad Fischer Galerie (Dusseldorf)Daniel Buren "Oggi, qui" (Studio Trisorio, Neapel)Daniel Buren Fondazione Zegna (Trivero)2007Lisson Gallery (London)2006Les Cabanyes de ceramica espill (Espai d'Art Contemporani De Castello, Valencia)Les Ecrans colores, Travail in situ (Halle Verriere, France)Daniel Buren Filtres Colores: Travail in situ, Atelier Hermes (Gangnam-Gu, Seoul, Korea)Daniel Buren Intervention II works in situ (Modern Art Oxford, Oxford, UK)Daniel Buren & Jan De Cock, Denkmal 4 (Casa del Fascio, Como, Italy)

2005 Daniel Buren Les visages colores- travaux sites, Die farbigen Gesichter - situative Arbeiten (Buchmann Galerie, Koln, Germany)Xavier Hufkens (Brussels, Belgium)The Eye of the Storm- Works in SITU by Daniel Buren (Solomon R. Guggenheim Museum, NY, USA)sehen sich sehen wissen/ voir se voir savoir (Buchmann Galerie Bertin, Berlin, Germany)

2004 Daniel Buren Le Jardin Imaginaire- Travail in situ (Sint-Donatuspark Leuven, Belgium)Quatre fois moins ou quatre fois plus (Palais de Tokyo, Paris, France)

www.danielburen.com

그의 전시를 개최 하고 있는 갤러리들은 프랑스 파리Galerie Kamel Mennour, 리옹Galerie Georges Verney-Carron, 사니Galerie Pietro Sparta 포함하여 독일 베를린Buchmann galerie, 뉘른베르크Konrad Fischer Galerie, 영국 런던Lisson Gallery, 벨기에 브뤼셀Xavier Hufkens Galerie, 뉴욕Bortolami Gallery, 스위스의 루가노Dabbeni Studio, 이태리 브레스키아 Galleria Minini, 이태리 튜린Tucci Russo 그리고 중국 북경Galleria Continua 등이다. 한국에서는 2006년 서울 강남 헤르메스 아틀리에Atelier Hermes에서 「Daniel Buren Filtres Colores 컬러 필터: Travail in situ」 전시가 있었다. ▲

PARK Eun Ju

Kunstmagazin Wien & Berlin, Herbst 2011
Art Magazine Vienna & Berlin, Autumn 2011

DEUTSCH / ENGLISH

SPIKE

ART
QUARTERLY

Portraits
DANIEL BUREN
TACITA DEAN
RICHARD HAWKINS
LONE HAUGAARD MADSEN



Is Berlin over?
Berlin am Ende?

La Biennale di Venezia

ISABELLE GRAW
Neuaufteilung der Ordnung. Werden die Karten neu gemischt?
The New Order. Will the cards be re-dealt?

Ph.b. Verlagsort: 1020 Wien, Ph.b. Zeitung: D97038034P

EUROPA € 9,50 SCHWEIZ CHF 14,50 USA \$ 14,90 UK £ 9,50

What I Call »In Situ«



52

Daniel Buren is regarded as one of the most significant conceptual artists, is a pioneer of site specific painting and is well known for the »stripe paintings« which he initially pasted in the streets of Paris to create a counterpoint dialog with commercial billboard advertisement. Though an early proponent of working in public space, Buren's work has been included in a number of canonical exhibitions and is widely exhibited in museums around the world. An interview with *Cedar Lewisohn*

Das nenne ich »in situ«



53

Daniel Buren gilt als einer der bedeutendsten Konzeptkünstler, Pionier der ortsspezifischen Malerei und ist bekannt für seine Streifenbilder, die er ursprünglich in einem kontrapunktischen Dialog mit Plakatwerbung in den Straßen von Paris affizierte. Obwohl ein früher Vertreter der Kunst im öffentlichen Raum, war er an einer Reihe von kanonischen Ausstellungen beteiligt und stellt in Museen rund um die Welt aus. Ein Interview von *Cedar Lewisohn*

SPIKE 29 – 2011 *Portrait Daniel Buren*

All images / Alle Abbildungen:
© D.B.-ADAGP Paris / VBK, Wien 2011

CEDAR LEWISOHN: *How did you first become interested in working in public space?*

DANIEL BUREN: It is something I have always been interested in. The very first serious work I was invited to make, was a mural for a big hotel in the Caribbean when I was 20 years old. So this first work was public. Then back in Paris in 1967, I decided not to use a studio any more. I was working under very bad conditions and it was very difficult to get any decent space to work. Instead of becoming crazy about the money and everything, I thought, »why not work without a studio?«

LEWISOHN: *How did you come to be working with posters?*

BUREN: If you don't have a studio or a gallery, what is left but the walls of the city?

LEWISOHN: *So did you have permission to put those posters up?*

BUREN: No. Never. In Paris it was absolutely no problem. I started to work mainly at night. Then very soon I realised it might be easier to go out in the day. The worst I had was a little enquiry from some police officers who said, »What are you doing?«. I told them what I was doing and they said, »OK. This guy is a little cuckoo.« Then they would leave me. My only bad experience was when I did a big gluing of posters in the city of Bern in 1969 during Harald Szeemann's exhibition *When Attitudes Become Form*. I was arrested by the police and sent to prison. After that I went on to work all around the world. I never had too many problems. Even in New York. It was before graffiti and I did a lot of things in the subway. No one ever said anything.

LEWISOHN: *What was Szeemann's opinion of your street works?*

BUREN: The story was that I was not invited to be in this exhibition, but I knew that it would be interesting. So I decided to go to Bern and do something, maybe in the kunsthalle. I even had some friends like Joseph Beuys who said, »I have a big room. You can use part of my room if you wish?«, or something like that.

LEWISOHN: *That's brilliant.*

BUREN: *(Laughs)* Then I was thinking, that wouldn't be as good. I was not invited; I would not touch the museum. I would work as I had for most of the time during that period. So I covered the city. As you know, it's not a big city, and at that time it was very, very clean, so when you put up 300 or 400 posters, you were already covering most of the city.

CEDAR LEWISOHN: *Wie kamen Sie dazu, im öffentlichen Raum zu arbeiten?*

DANIEL BUREN: Das hat mich schon immer interessiert. Die erste wichtige Arbeit, zu der ich eingeladen wurde, war ein Wandgemälde für ein großes Hotel in der Karibik, als ich gerade mal zwanzig war. Diese erste Arbeit war also schon öffentlich. Zurück in Paris, beschloss ich, mein Atelier aufzugeben. Ich arbeitete ohnehin unter schlechten Bedingungen und es war extrem schwierig überhaupt einen geeigneten Raum zu bekommen. Statt mich wegen Geld und all dem verrückt zu machen, dachte ich mir, »Warum nicht einfach ohne Atelier arbeiten?«

LEWISOHN: *Wie kamen Sie auf die Idee mit den Postern?*

BUREN: Wenn man weder ein Atelier noch eine Galerie hat, was bleibt anderes als die Wände der Stadt?

LEWISOHN: *Haben Sie die Poster legal aufgehängt?*

BUREN: Nein, nie. In Paris war das absolut kein Problem. Anfangs arbeitete ich vorwiegend in der Nacht, aber mir wurde sehr bald klar, dass es am Tag einfacher wäre. Nur ein Mal kamen Polizisten und fragten, was ich da machen würde. Ich erklärte es ihnen, worauf sie meinten, »Okay, der Typ ist einfach ein bisschen bescheuert.« Eine einzige schlechte Erfahrung hatte ich 1969 in der Schweiz, als ich während Harald Szeemanns Ausstellung »When Attitudes Become Form« in ganz Bern Poster affizierte. Ich wurde von der Polizei festgenommen und kam ins Gefängnis. Danach arbeitete ich auf der ganzen Welt und hatte nie ernsthafte Probleme. Nicht einmal in New York. Das war vor Graffiti. Ich machte viele Sachen in der U-Bahn, aber niemand beschwerte sich.

LEWISOHN: *Was hielt Szeemann von Ihrer Kunst auf der Straße?*

BUREN: Die Sache war, dass ich gar nicht zu dieser Ausstellung eingeladen war. Ich wusste aber, sie würde interessant werden. Also fuhr ich nach Bern um vielleicht etwas in der Kunsthalle zu machen. Da waren ein paar Freunde wie Joseph Beuys, der sagte, »Ich habe einen großen Raum, du kannst gern einen Teil davon haben.« Oder so ähnlich.

LEWISOHN: *Das ist großartig.*

BUREN: *(Lacht)* Ich dachte dann, das wäre nicht so eine gute Idee. Da ich nicht eingeladen war, würde ich das Museum in Ruhe lassen. Ich würde so arbeiten, wie ich es in dieser Zeit fast immer tat. Ich plakatierte die Stadt. Bern ist ja keine große Stadt und zu jener Zeit war es sehr, sehr sauber. Mit 300 oder 400 Poster hat man schon fast die ganze Stadt zugeklebt.

Photo-souvenir: «Affichage sauvage», Paris 1968



Photo-souvenir: «Exposition personnelle sur les limites de la liberté de l'artiste vis à vis de la société», Bern 1969
© Urs + Rös Graf



Photo-souvenir: «Seven ballets in Manhattan», New York 1975



Photo-souvenir: «Placed / Displaced / Projected», Galerie II/Listasafn Islands, Reykjavik 1992

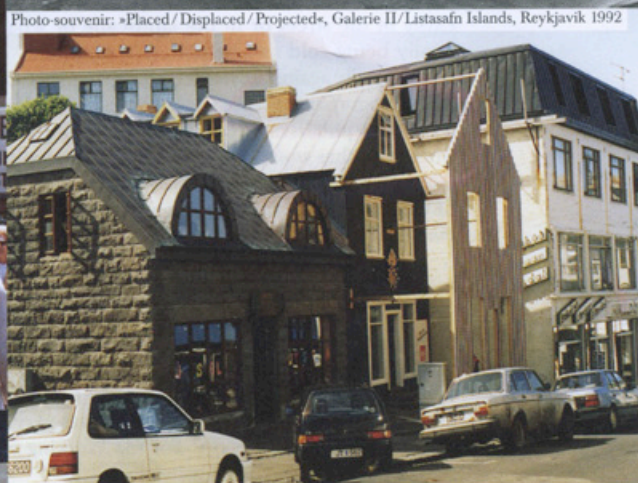


Photo-souvenir: «Concave / convexe: deux places en une avec fontaine», 2005–2011
Permanent work / Permanente Arbeit, Colle val d'Elsa



Photo-souvenir: «Kunst bleibt Politik»
Installation view / Installationsansicht «Projekt 74»,
Kunsthalle Cologne / Köln 1974
© Barbara Reisse

LEWISOHN: *How did you make the posters?*

BUREN: They were printed. At that time it was offset printing. I would travel with 100 posters. It was very cheap. I needed only a brush and glue and water.

LEWISOHN: *When I see the documentation of the poster works they almost seem as if they were made to be photographed. Is that true?*

BUREN: No. That is absolutely not true. I never in my life sold one photo and I never exhibited the photos, they are just good for the memory and may be an illustration for a catalogue or something. By the way the photos are always called »photo-souvenir«. I have always been completely against photos of work that exists in the street or in the landscape or whatever finally being sold and exhibited in museums. I was always totally against this attitude. I never, never exhibit the photographs. I'm sure I could have made a fortune, if I sold my photos but that was not the purpose of these works and that would have been a dramatic mistake.

LEWISOHN: *Was anybody else doing something similar at that time?*

BUREN: At that time people who were working outside of the studio and the institution were working mostly in the countryside or the desert. American artists for example. I think the aim of such activities was based on the same spirit. But in the city itself, I really think I was one of the very few at that point. I was very interested to be stuck in the city. For me Working within cities was a theoretical necessity.

LEWISOHN: *You mention the graffiti in New York, did you consider your work graffiti?*

BUREN: No, when I began this work graffiti did not exist, graffiti came like two or three years later. I think the attitude – like to do it very quickly, more at night than during the day, to take care not to be caught by police or whatever – was very, very close to what many people are doing, with graffiti. In this respect there is a relation to my work through that attitude and the use of space. But in the spirit of what we do, it is of course a different matter.

LEWISOHN: *Have your ideas changed about working in public space over the years?*

BUREN: At one point around the mid 70s I stopped working. I was doing thousands of these posters, and then I stopped. For two reasons. First of all because, one of the ideas was to be anonymous. But in Paris at the end of the 70s my work was well-known enough

LEWISOHN: *Wie haben Sie die Poster gemacht?*

BUREN: Sie wurden gedruckt, damals was es Offset-Druck. Ich konnte mit 100 Poster leicht reisen. Es war sehr billig, ich brauchte nur einen Pinsel, Kleister und Wasser.

LEWISOHN: *Wenn ich mir die Dokumentation der Poster anschau, wirkt es fast so, als seien sie für Fotos gemacht worden. Stimmt das?*

BUREN: Nein, überhaupt nicht. Mein ganzes Leben habe ich kein einziges Foto verkauft und sie auch nie ausgestellt. Sie sind gut als Erinnerung und als Bildmaterial für einen Katalog oder ähnliches. Übrigens nenne ich sie »Foto-Souvenirs«. Ich war immer absolut dagegen, dass Dokumentationsfotos von Arbeiten, die für die Straße oder den Landschaftsraum gemacht sind, dann verkauft und in Museen ausgestellt werden. Ich stelle diese Fotografien absolut nie aus. Ich bin mir sicher, ich könnte ein Vermögen über den Verkauf meiner Fotos machen, aber das ist nicht die Intention dieser Arbeiten und wäre ein großer Fehler.

LEWISOHN: *Hat irgendjemand zu dieser Zeit etwas Ähnliches gemacht?*

BUREN: Künstler, die damals außerhalb des Ateliers und der Institution gearbeitet haben, taten dies meist auf dem Land oder in der Wüste. Die amerikanischen Künstler beispielsweise. Ich denke, das entstand aus einem ähnlichen Geist heraus. Aber in der Stadt selbst war ich einer von wenigen. Ich fand es interessant, in der Stadt zu bleiben. Es war eine theoretische Notwendigkeit für mich.

LEWISOHN: *Sie haben die Graffiti in New York erwähnt. Haben Sie Ihre Arbeiten als Graffiti gesehen?*

BUREN: Nein, als ich anfing, gab es noch keine Graffiti. Graffiti kamen erst zwei oder drei Jahre später. Ich glaube, dass der Gestus – also die Schnelligkeit, mehr in der Nacht aktiv zu sein als am Tag, aufzupassen, dass die Polizei oder sonstwer einen nicht erwischt – sehr, sehr nah an dem ist, was die Graffiti-Künstler machen. Insofern gibt es eine Verbindung zu meiner Arbeit, was eine Haltung und das Benutzen von Raum betrifft. Doch von ihrem Wesen her sind es verschiedene Dinge.

LEWISOHN: *Haben sich Ihre Vorstellungen über das Arbeiten im öffentlichen Raum im Laufe der Jahre verändert?*

BUREN: Etwa Mitte der 70er Jahre hörte ich einmal auf damit. Ich hatte tausende dieser Poster gemacht und hörte dann auf. Dafür gab es zwei Gründe. Zunächst einmal, weil die ursprüngliche Idee war, anonym zu bleiben. Doch in Paris Ende der 70er waren meine Arbeiten bekannt genug um wahrgenommen zu werden. So ging ein Aspekt verloren, auf den es mir wirklich ankam. Der zweite Grund

to be recognised. It was losing an aspect of what I had intended. The second point is that I was mainly working with more official kinds of exhibitions in institutions and galleries. I kept always in my mind the things I had learned through working unauthorised in public spaces, but my aim became how to use the same materials and ideas inside an institution. There was a constant kind of ping-pong between outside and inside, I still work that way today. Then there was a big break in the mid 80s when I was invited for the first time to do something for an open urban public space. Before that to invite artists to do projects for a public space didn't exist (if you exclude official monuments or war memorials), it started more or less in the early 80s in France and spread all around the world. I mean, you never had that before. Look at all that we missed; what kind of works people like Matisse, Picasso, Malevich, Duchamp, and Pollock might have left if the opportunity was given to them? Of course, I am speaking about Europe, if you take Mexico, they were the very first people in the western world – beginning with the Mexican revolution – to react to »western bourgeois art«, as they were calling almost everything done in Europe at that time, and started to work with and about the idea of public art work. They got hundreds of commissions mostly murals, but also some three dimensional work. Then the Americans invited the same Mexican muralists to do work in New York or Detroit. We never had that tradition in Western Europe. Today, it's very different. You have thousands of works done in public urban spaces, and not only in Western Europe. It might change but for the moment it's a kind of new activity, which is, I think, fantastic for new developments within the art world.

LEWISOHN: *Public art can often seem quite corporate, a way for companies to enforce their power. How can artists overcome this?*

BUREN: This has been the case for a long time in the States for example, but it's not true in Europe in general and more specifically in France where most of the public art works are created at the request of a political power (villages, cities, the State itself). From that point of origin, I agree that works can serve some political »publicity« but, as we know, political groups are not in place for ever so, if they are successful, such public works, primarily serve the public rather than a company or political party. Also, we must remember that it is the public itself who pays for these works to be cre-

If an artist is free to act as he or she wants inside the institution it's still another story outside in the street

war, dass ich immer mehr mit offizielleren Ausstellungen in Institutionen und Galerien beschäftigt war. Zwar behielt ich alles im Kopf, was ich durch das illegale Arbeiten im öffentlichen Raum gelernt hatte, doch mein Ziel war nun, dieselben Materialien und Ideen innerhalb einer Institution anzuwenden. Es war ein ständiges Ping-Pong zwischen Außen und Innen, und so arbeite ich heute noch immer. Mitte der 80er gab es dann einen nächsten großen Bruch, als ich zum ersten Mal eingeladen wurde, eine Arbeit für den öffentlichen Stadtraum zu machen. Bis dahin wurden Künstler nicht für Projekte im öffentlichen Raum eingeladen (wenn man öffentliche Monumente und Kriegere Denkmäler ausnimmt), das begann etwa im Frankreich der frühen 80er und verbreitete sich von da aus in die Welt. Vorher gab es das einfach nicht. Man muss sich mal überlegen, was wir alles versäumt haben, welche Arbeiten wohl Matisse, Picasso, Malewitsch, Duchamp oder Pollock hinterlassen hätten. Ich spreche hier natürlich von Europa. Nehmen wir zum Beispiel Mexiko. Sie waren die ersten in der westlichen Welt, die – angefangen mit der mexikanischen Revolution – auf die »westliche bürgerliche Kunst«, wie sie fast alles nannten, was damals in Europa gemacht wurde, zu reagieren und die Idee einer öffentlichen Kunst zu entwickeln. Es wurden hunderte von Wandarbeiten, aber auch dreidimensionale Arbeiten, in Auftrag gegeben. Dann luden die Amerikaner diese mexikanischen Künstler nach New York oder Detroit ein. Diese Tradition gab es in Westeuropa nicht. Heute ist das ganz anders. Es gibt tausende von Arbeiten im urbanen Raum, und das nicht nur in Westeuropa. Das mag sich ändern, aber im Moment ist es eine Art neue Bewegung und ich glaube, das ist fantastisch für neue Entwicklungen in der Kunstwelt.

LEWISOHN: *Öffentliche Kunst hat oft den Anschein, »Unternehmenskunst« zu sein, eine Möglichkeit für Unternehmen ihre Macht zu stärken. Wie können Künstler dem entgegen?*

BUREN: Das war in den USA lange Zeit der Fall, aber für Europa und speziell für Frankreich gilt das nicht, da der Großteil der Kunst im öffentlichen Raum von einer politischen Gewalt (Dorf, Stadt, der Staat selbst) in Auftrag gegeben wird. Von hier aus stimme ich zu, dass Arbeiten einer politischen »Publicity« dienen können, aber wie wir wissen, bleiben politische Gruppierungen nicht für immer an der Macht. Wenn diese Arbeiten also erfolgreich sind, dienen sie der Öffentlichkeit mehr als einer politischen Partei. Wir dürfen auch nicht vergessen, dass die Öffentlichkeit selbst für diese Arbeiten bezahlt, und sie sollte dafür nur das Beste bekommen. Die Bürger sollten mehr als all die Verantwortlichen stolz auf diese Arbeiten sein.

Auch wenn Künstler jede Freiheit in Institutionen haben, gilt das noch lange nicht für die Straße

ated and it is better to think that they deserve to have the best. They, more so than any one else who made it possible, should be proud of these works. These works belong to the people who made it possible, not to the politicians. The difficulty with public artwork is that, for example, if after thousands of battles, an artist is free to act as he or she wants inside the institution it's still another story outside in the street within the public at large. Even after an artist successfully proposes a project there are a lot of obstacles before and during production that may emerge (security, public complaints, political opposition ...) that can drastically change the proposed work, or even end it completely! Here, »freedom« shows its own limitations very quickly, much faster than in a museum for example. To maintain the quality during fabrication is a real task for any public art work.

LEWISOHN: *There is this idea of the committee. When you are putting your posters up in the street, there is no committee deciding where they should go ... As soon as you involve an institution you have a committee trying to decide things, right?*

58 BUREN: The difficulty is the fact that outside of the walls of the institution you are confronted –and for me this very interesting – you are confronted with a much larger public, and this public, almost by definition, has almost no education what so ever about art. This is not their fault of course, but as artists we have to understand this problem and to think about it. It's a big problem with education in general. I know this is true in France, but I don't know if it's the same or worse everywhere. So all of a sudden people are confronted with art and they have no way to understand it. This is one of the biggest difficulties, creating an interesting work that can be accepted by the public. Because the public can feel hurt if no one helps them to understand the work, and unfortunately, they can destroy it. Committees are usually full of people that represent the authority of the city but are not art specialists; they are people who are careful about what is done in public, and who are by definition a little afraid of those who could vote for or against them. This can be a real problem because a committee can be strongly influenced by, let's say, the mayor of the city for example. If the mayor refuses the proposition, then it cannot be visible. And if this mayor does not understand art production it's almost sure that he will have no way to decide if its good or bad, except the mediocre bad taste of some-

This is one of the biggest difficulties, creating an interesting work that can be accepted by the public

Diese Arbeiten gehören den Bürgern, nicht den Politikern. Die Schwierigkeit mit Kunst im öffentlichen Raum ist beispielsweise, dass, auch wenn Künstler nach tausenden Kämpfen jede Freiheit in Institutionen haben, das noch lange nicht für die Straße und die Öffentlichkeit in ihrer Gesamtheit gilt. Auch wenn ein Künstler mit einem Projektvorschlag Erfolg hat, können vor und während der Produktion viele Probleme auftauchen (Sicherheit, Beschwerden, politischer Gegenwind ...), die die Arbeit drastisch verändern, wenn nicht sogar verhindern. Hier zeigen sich sehr schnell die Grenzen der »Freiheit«, viel schneller als etwa in einem Museum. Während einer Produktion die Qualität wirklich halten zu können, ist eine große Herausforderung für jede Arbeit im öffentlichen Raum.

LEWISOHN: *Da gibt es doch aber die Komitees. Wenn Sie Ihre Poster in den Straßen aufhängen, gibt es kein Gremium, das darüber entscheidet, wo ... Sobald eine Institution involviert ist, versucht ein Komitee mitzuentcheiden, oder nicht?*

BUREN: Die Schwierigkeit besteht darin, dass man außerhalb der Institution – und das interessiert mich – mit einer viel größeren Öffentlichkeit konfrontiert ist, und diese Öffentlichkeit, schon per definitionem, was Kunst betrifft nahezu ungebildet ist. Das ist natürlich nicht ihre Schuld, aber als Künstler muss man dieses Problem verstehen und darüber nachdenken. Das ist ein großes Problem der Bildung allgemein. Ich weiß, dass das für Frankreich zutrifft, aber ich weiß nicht, ob es überall so oder noch schlechter ist. Die Leute sind ganz plötzlich mit Kunst konfrontiert und haben keine Möglichkeit, sie zu verstehen. Darin liegt eine der größten Schwierigkeiten, interessante Kunst zu machen, die von der Öffentlichkeit akzeptiert wird. Denn die Öffentlichkeit kann sich angegriffen fühlen, wenn ihnen niemand hilft, die Arbeit zu verstehen. Gremien bestehen normalerweise aus Leuten, die die Stadt repräsentieren, aber keine Kunstexperten sind. Es sind Leute, die vorsichtig sind bei dem, was in der Öffentlichkeit passiert, und auch ein bisschen Angst haben vor denen, die sie vielleicht nicht wieder wählen könnten. Das kann zu einem echten Problem werden, weil ein Gremium sehr stark beeinflusst werden kann, durch den Bürgermeister einer Stadt zum Beispiel. Wenn der Bürgermeister ablehnt, bleibt der eingereichte Antrag unrealisiert. Und wenn dieser Bürgermeister nichts von Kunst versteht, kann man fast sicher sein, dass er nicht darüber entscheiden kann, ob es gute oder schlechte Kunst ist, außer mit dem mittelmäßigen Geschmack von jemanden, der über kein Kunstwissen verfügt. Dort liegen einige Probleme, die möglicherweise

Es ist eine der größten Schwierigkeiten, interessante Kunst zu machen, die von der Öffentlichkeit akzeptiert wird

Photo-souvenir: «Voile/Toile-Toile / Voiles», Lake Grasmere, Grasmere 1975-2005



Photo-souvenir: «Les anneaux», 2007, Permanent work / Permanente Arbeit, Nantes

body who has no education about art. This is where some problems exist and could occur more and more often. And if that's the direction, then what is produced might become very quickly to be academic and completely meaningless. As artists, we have to fight against this as much as we can. This is one of the difficult things about public art, producing something that is as interesting and as good as the best work in a museum even though we know that the context is not favourable. In addition and because not all committees are especially competent, we can have the production of rather mediocre public art works.

LEWISOHN: *Now there is a mass of visual information in the public realm, advertising, street signs. People understand adverts, how they work. I think the public has a sophisticated understanding of visual language in the street, but when art goes into the street it can rupture this ... your work functions in exactly this way. It's not an advert, it's not an instruction, it's just some abstraction.*

BUREN: I agree, and I do hope so! And not everyone thinks like that, but for me it's very important to do something that, visually speaking, gives at least a little idea that it is separate from the advertisements and other stuff we are completely not only attracted by but submerged in, particularly in the city. As artists this offers us a fantastic avenue of interesting work to be done. In fact today we can more or less say that outside of architecture, the kings of the city are the adverts. There are millions of images telling people to buy this, buy that ... and then when it's not that it's political text. Of course they think an artwork has nothing to do with that. In a way that was the very beginning, when I began transforming adverts by covering everything with that stupid white and coloured stripes, to make a kind of end to the image of publicity. Adverts are not only an image as an image, but an image that is going to say something to you. Do that, do that. All of a sudden when the billboards were covered, they said absolutely nothing in this respect. Inside the museum you can have even the image, two dimensional, three dimensional, of a mediocre architecture, and it makes sense because it's like the artist saying, look at this, it's not too good and I do criticise it, but if the same artist, famous for its criticism wants to and can put it back in the street it will create complete confusion, because what you put back in the street is the equivalent of what is already in the street itself. So if you do that, you miss the point, and what might have been interesting and

What might have been interesting in the museum is absolutely without any meaning in the street

immer öfter auftauchen. Und wenn es in diese Richtung geht, dann wird die produzierte Kunst sehr schnell akademisch und vollkommen bedeutungslos werden. Als Künstler müssen wir uns mit allen Mitteln dagegen wehren. Das ist eine der Schwierigkeiten von Kunst im öffentlichen Raum, etwas zu produzieren, das so interessant und gut wie das Beste im Museum ist, aber im Bewusstsein, dass der Kontext nicht wohlwollend ist.

LEWISOHN: *Nun gibt es aber massenhaft visuelle Information im öffentlichen Bereich, Werbung und Straßenschilder. Die Leute verstehen Werbung und wie sie funktioniert. Ich denke, dass die Allgemeinheit ein gut entwickeltes Verständnis für die Visualität der Straße hat. Doch wenn die Kunst auf die Straße geht, kann es zu einem Bruch kommen ... Ihre Arbeiten funktionieren genau auf diese Weise. Es ist keine Werbung, keine Anweisung, sondern einfach irgendeine Abstraktion.*

BUREN: Das stimmt, und ich hoffe es. Zwar denkt nicht jeder so, aber für mich ist sehr wichtig etwas zu machen, das, visuell gesprochen, zumindest eine kleinen Hinweis gibt, dass es sich hier um etwas anderes als Werbung oder ähnliches handelt, die wir ja nicht nur attraktiv finden, sondern auch davon überschwemmt werden, vor allem in der Stadt. Als Künstler eröffnet uns das einen fantastischen Zugang auf künftige Arbeiten. Tatsächlich könnte man heute sagen, dass es abgesehen von der Architektur eigentlich die Werbung ist, die die Stadt beherrscht. Da gibt es tausende von Bildern, die den Leuten sagen, kauft dies, kauft das ..., und alles andere sind politische Plakate. Natürlich denkt man, dass Kunstwerke damit nichts zu tun haben. In gewisser Hinsicht war das mein Ausgangspunkt, als ich begann die Werbungen zu transformieren, indem ich alles mit diesen bescheuerten weißen und farbigen Streifen überklebte, um den Bildern der Werbung etwas wie ein Ende zu setzen. Werbung ist nicht nur ein Bild als Bild, es ist ein Bild mit der Absicht, einem etwas zu sagen. Tue das, tue das. Werden all diese Plakatwände plötzlich überklebt, sind sie in der Hinsicht ruhig gestellt. In einem Museum aber kann man das Bild einer mittelmäßigen Architektur ausstellen, zweidimensional, dreidimensional, und es macht Sinn, weil es ist, als ob der Künstler sagen würde, »schau dir das einmal an«, es ist nicht gut und ich kritisiere es. Aber wenn der gleiche, für seine kritischen Arbeiten bekannte Künstler es zurück auf die Straße bringen will und kann, wird es für totale Verwirrung sorgen, weil es das gleiche ist, was ohnehin auf der Straße zu finden ist. Wenn man das macht, hat man das Wesentliche nicht verstanden. Was im Museum interessant und stark sein könnte, hat auf der Straße überhaupt keine Bedeutung und

Was im Museum interessant sein könnte, hat auf der Straße überhaupt keine Bedeutung

SPIKE 29 - 2011 *Portrait Daniel Buren*

Photo-souvenir: »Le vent souffle où il veuts«, Installation view / Installationsansicht »Beaufort 03«, De Haan, 2009



Photo-souvenir: »Arcos rojos«, 2007, Permanent work / Permanente Arbeit, Puente de la Salve, Bilbao

ART LA FIAC GARDE SON TRIPLE «A»

QUELQUES JOURS avant l'ouverture de la FIAC, la publication par la revue britannique *ArtReview* de la très attendue liste des cent personnalités les plus influentes de l'art contemporain a refroidi les ardeurs du monde culturel hexagonal. Seuls quatre Français y figurent (deux de moins que l'année précédente et pas d'artistes tricolores à l'horizon) : le directeur du Centre Pompidou, Alfred Pacquement (12^e place), les collectionneurs François Pinault (19^e) et Bernard Arnault (29^e) et le galeriste Emmanuel Perrotin (51^e). En ces temps où les agences de notation semblent tenter de faire perdre son triple «A» à la France, la FIAC passerait-elle aussi sous les fourches caudines anglo-saxonnes? Sous la verrière du Grand Palais et pour la première fois dans les galeries supérieures, les 168 exposants présentant près de 2 867 artistes ont vite compris que cette 38^e édition, dirigée par Jennifer Flay, allait être un cru exceptionnel. Dès la première heure du vernissage professionnel, certains galeristes nous confiaient avoir déjà tout vendu! «Après la déception ressentie à Londres (entendons à la Freeze, ndlr), tous cherchaient davantage de substance», écrit Roxana Azimi dans le tout nouveau *Quotidien des Arts*. Les poids lourds du marché sont là: *Split-Rocker*, de Jeff Koons (Galerie Jérôme de Noirmont); *Tour «Bruxelles»*, de Wim Delvoye (Galerie Perrotin). Mais les jeunes pousses aussi, comme Julien Nédélec, à la Galerie ACDC de Bordeaux. Dans cette foire sans *a priori* esthétique ou temporelle, les œuvres conceptuelles très pointues de la Galerie Max Hetzler, à Berlin, conversent avec bonheur avec des collages des années 1920 de Lajos Kassák ou l'*Autoportrait* de 1986 de Jean-Michel Basquiat (Galerie Le Minotaure). Les

marchands ont également porté un soin extrême à la présentation de leur stand, comme le White Cube de Londres qui a très joliment composé son espace pour mettre en valeur la sardinerie, intitulée *Where Will It End?*, de Damien Hirst. De même, la galerie suisse Gmurzynska a demandé à Karl Lagerfeld de concevoir son stand où trônait *Sobretexim n°5*, un très beau Miró de 1972. Le Turinois Franco Noero présentait l'édifice néoclassique *Temple of Convenience*, de l'artiste argentin Pablo Bronstein – une reconstitution grandiose et imaginaire de la pissotière des rois de Prusse au château de Charlottenburg! La palme de la mise en scène géométrique revient à Kamel Mennour, dont l'œuvre de Daniel Buren, *4 couleurs sous «X»*, semble être une préfiguration en miniature de la prochaine édition de *Monumenta 2012*, dont l'artiste français a la charge. Science de

cœur de la Grande Serre tropicale, Alain Séchas (Galerie Chantal Crousel) fait également naître une étrange nymphe *Platée* à tête de grenouille en polyester et acrylique. D'un jardin l'autre, les Tuileries accueillent un parcours d'une vingtaine d'œuvres, parmi lesquelles on peut distinguer la *Maison Métropole* (1949), de Jean Prouvé, installée par la Galerie Patrick Seguin, mais aussi *Poems for Earthlings*, monumental vestige d'une ancienne civilisation monté par Adrián Villar Rojas, jeune artiste argentin repéré à la dernière Biennale de Venise.

Cette année encore, la FIAC est un accélérateur de particules montrant ainsi la réactivité et la richesse de l'offre artistique et culturelle de Paris. Citons notamment les expositions *WISIWYG* à la Fondation Rosenblum & Friends (située dans le XIII^e arrondissement), Albert Oehlen à la

DANIEL BUREN LÈVE UN PEU LE VOILE SUR SON PROJET POUR *MONUMENTA 2012*.

l'espace rimait aussi cette année avec sciences naturelles. Un âne naturalisé, de l'Espagnole Pilar Albarracín, bouquinait des livres chinois (Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois); le squelette d'un dragon de Komodo veillait au grain dans une cabane de jardin transformé en cabinet de curiosités par Mark Dion (In Situ/Fabienne Leclerc). Un artiste américain que l'on retrouve dans le parcours hors les murs de la FIAC au Muséum national d'Histoire naturelle qui se met à l'heure contemporaine. Dans un des balcons de la Grande Galerie de l'Évolution, Lionel Sabatté (Galerie Patricia Dorfmann) présente *La Meute*, une série de loups réalisés en moutons de poussière prélevés dans la station de métro Châtelet-les-Halles. Au

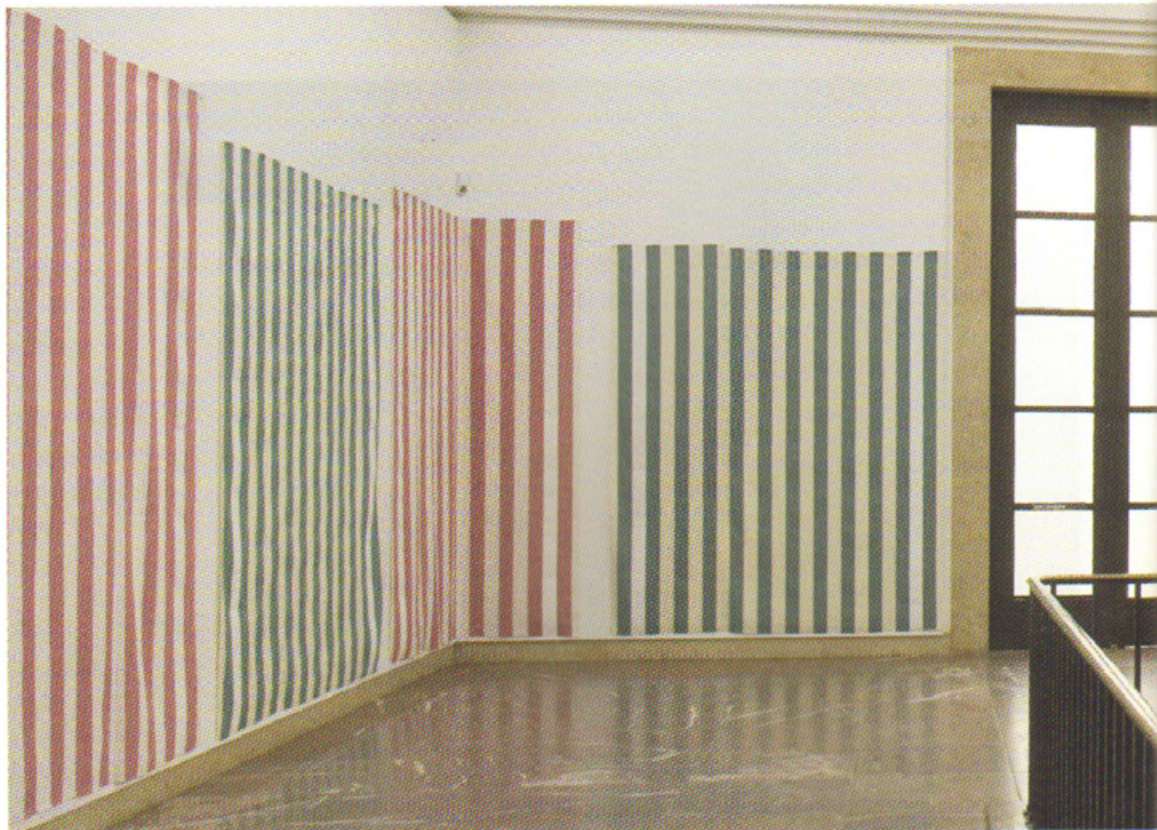
Galerie Nathalie Obadia, la poignante rétrospective de la photographe Diane Arbus au Jeu de Paume, les installations de Mircea Cantor, l'un des quatre nominés au prix Marcel Duchamp, au Credac. Ce n'est donc pas étonnant que la Fondation Giorgio et Isa de Chirico ait décidé de léguer soixante et une œuvres à la Ville de Paris. Un legs rendu possible grâce à l'exposition *Giorgio de Chirico, la fabrique des rêves*, présentée au musée d'Art moderne en 2009. Cet ensemble exceptionnel, comprenant trente peintures, vingt dessins et onze sculptures, s'intégrera dans le parcours des collections permanentes du musée. Paris est bien redevenu la fabrique des rêves... ●





Ci-contre, Mircea Cantor, candidat au prix Marcel Duchamp. Ci-dessus, Daniel Templon « au niveau » avec son *Païement du butin* de Kehinde Wiley. Ci-dessous, *4 couleurs sous «X»*, de Daniel Buren, sur le stand de la galerie Kamel Mennour. Page de droite, *Platé*, d'Alain Séchas dans la Grande Serre du Muséum; et *Poems for earthlings* d'Adrián Villar Rojas dans les jardins des Tuileries.





Le terme de compétitivité, emprunté au vocabulaire du monde économique, caractérise le succès d'un certain nombre d'artistes belges à l'étranger, voire en Belgique où l'adage « *Nul n'est prophète en son pays* » se vérifie : ce ne sont pas Marcel Broodthaers (exilé les dernières années de sa vie à Londres et à Cologne), Panamarenko (exposé à travers le monde dès le début des années 1970, comme l'est Luc Tuymans aujourd'hui), Marie-Jo Lafontaine (davantage appréciée en Allemagne) Francis Alÿs (établi depuis longtemps à Mexico et célébré cet été à la Tate Modern), ou Éric Duyckaerts (fixé à Nice) qui démentiraient cela. Et si ce mouvement ne date pas d'aujourd'hui (il a été initié en France dès le milieu des années 1960, par des personnalités telles que Pierre Alechinsky ou Pol Bury), il faut reconnaître que l'effet de balancier joue également en sens inverse. La scène belge actuelle ne serait pas ce qu'elle est sans les nombreux artistes d'origine étrangère, et particulièrement d'origine française, qui se sont établis en Belgique, qui en font intégralement partie et participent à son dynamisme. Si les Français y sont bien implantés (2), conformément à un mouvement sociologique plus global toujours en cours d'expansion, avec entre autres Pierre Bismuth et Erwan Mahéo (présents dans cette exposition). L'établissement, souvent à long terme, d'artistes étrangers constitue un enrichissement culturel pour toute scène locale ou nationale, qui voit ainsi sa renommée s'internationaliser par ses acteurs mêmes. Que l'on songe ici à des personnalités telles que Peter Downsbrough, Charlemagne Palestine, Marin Kasi-mir, Aglaia Konrad, Bernd Lohaus, Pascale Marthine Tayou, Kendell Geers, Ricardo Brey, Beat Streuli, Marie-José Burki, Orla Barry, Jota Castro, Dora Garcia, etc.

On peut dater de 1992, soit bientôt vingt ans, le véritable essor de la scène belge telle qu'on la connaît actuellement. Jan Hoet, fondateur et directeur du SMAK à Gand et concepteur de l'exposition *Chambres d'amis* (3), avait été nommé directeur artistique de la Documenta 9 à Cassel. Dans sa sélection figurait une douzaine d'artistes belges, qui selon lui soutenaient la comparaison avec les artistes étrangers. Cela ne s'était jamais vu et, hormis de ce fait marquant, ce que l'on retiendra surtout, c'est la prise de conscience de la valeur des artistes belges (4).

La grande innovation est l'apparition de cette scène belge plus structurée. Auparavant, la

(2) Voir l'exposition *Bruxelles, territoire de convergences* qui s'est tenue au musée d'Ixelles (Bruxelles) en 2008, consacrée à une sélection d'artistes français vivant en Belgique.

(3) Durant l'été 1986, une cinquantaine d'artistes internationaux ont réalisé chacun une œuvre in situ, chaque fois dans une habitation privée rendue accessible au public le temps de l'exposition *Chambres d'amis*. Le concept fut fréquemment repris par la suite.

(4) Il s'agit de Guillaume Bijl, Patrick Corillon, Wim Delvoye, Jan Fabre, Michel François, Panamarenko, ainsi que de Thierry de Cordier, Raoul de Keyser, Bernd Lohaus, Marcel Mayer et Luc Tuymans.



Belgium: Paradoxes of an Art-Making Nation

Bernard Marcelis

It is extremely difficult to define or even properly clarify the contemporary Belgian scene, as it has emerged over the last two decades, for it is constituted by a set of constant, decisive paradoxes that reach far beyond the country's linguistic duality.

You might even say that this duality is officially manifested abroad more than it is in Belgium itself, notably in official cultural events such as the São Paulo and Venice biennials, when the two linguistic communities take turns in the official pavilion — which paradoxically continues to be called “national.”

Another paradox resulting from this situation is that, since each community only gets to be an official participant at Venice once every four years, the unofficial part of the biennial becomes that much more important. So many artists, groups and curators have exploited this opening that, over the years, support from the ministries for the unofficial show put on by the community not represented in the Pavilion has grown to almost equal support for that “official” participation. And since the support for this unofficial show is based on a call for applications, the “off” event has now spawned its own “off.”⁽¹⁾ All of which reflects the dynamism of the Belgian art scene. Suffering from its narrow geographical and linguistic frontiers, the chief protagonists of this scene have often looked abroad, Venice being the best example. It could be said without undue exaggeration that Belgian art is an “export product,” a nationally identified specialty like the country's beer or chocolate. The situation is thus almost diametrically opposed to that of France, where the protagonists often complain about a lack of support for their international efforts, about the under-representation of French artists in major international exhibitions and, even more so, big international collections (obviously, there are one or two exceptions).

The economic term “competitiveness” can be taken to characterize the success of Belgian artists abroad, and sometimes in Belgium itself, even if the reality there generally bears out the

Daniel Buren *Untitled* 1970

Installation, acrylique sur toile.

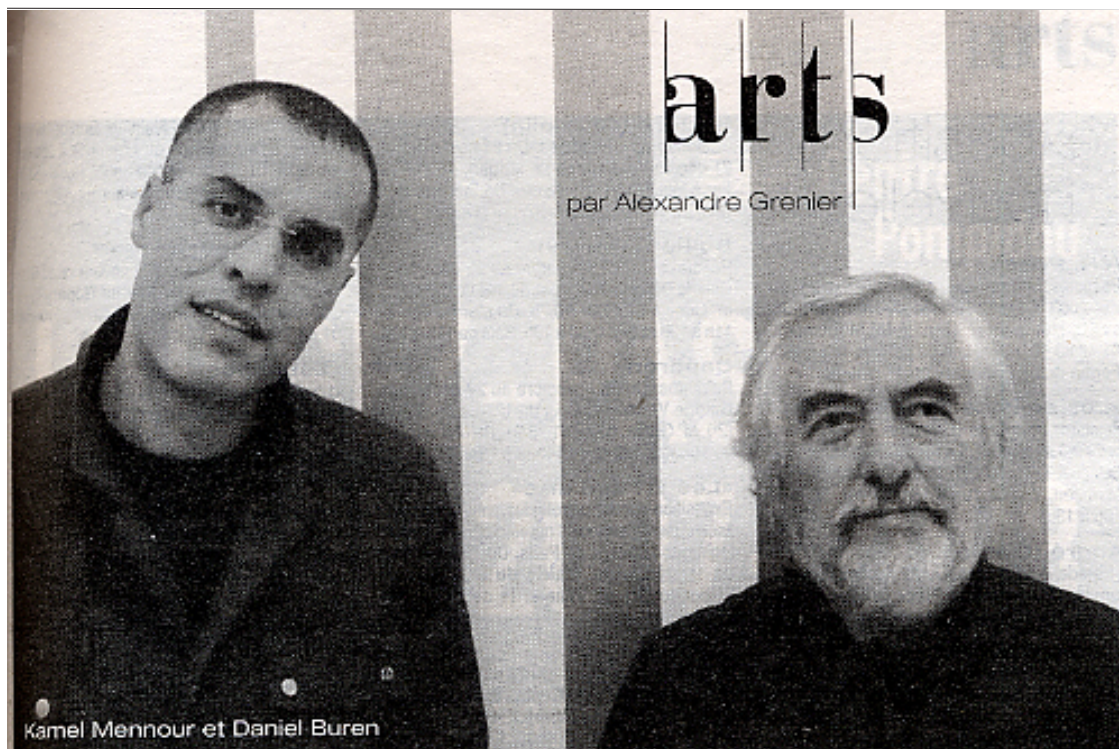
12 paintings (acrylic on canvas),

installation view at Haus der Kunst,

collection Daled © VG Bild-Kunst,

Bonn 2010 Ph. Wilfried Petzi

(1) See the activity of the Espace 251 Nord (Liege).



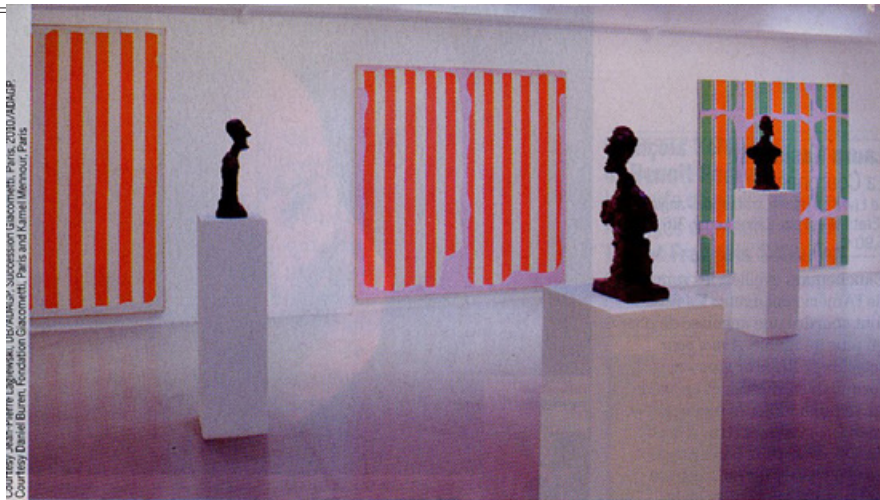
Kamel Mennour fait de la place pour Buren

[Installation]

Là aussi on pousse les murs ! L'entrepreneur Kamel Mennour nous reçoit désormais dans son nouvel espace de près de 400 m², un lieu attendu et racheté à un libraire bibliophile qui étala là longtemps ses éditions rares. L'endroit, transformé, rajeuni, modernisé étale ses grands murs, assez grands pour permettre aux artistes des folies autrefois impensables dans le mouchoir qui a vu naître cette galerie il y a pas encore 10 ans. « Cet endroit c'est avant tout une invitation aux artistes à venir travailler sur de vrais projets ! Ce lieu va servir de lieu de création », enthousiaste comme toujours. Quant au sous-sol, baptisé « The tube » en référence à sa voûte qui rappelle celle du métro londonien, il sera dévolu à des créations plus contemporaines, photos, mais aussi et surtout vidéo et cinéma. Pour l'ouverture, le rez-de-chaussée est confié à Daniel Buren qui s'en est donné à cœur joie avec des installations in situ qui prouvent si besoin était toute la vigueur et la modernité de son propos. 70 ans et toujours haut en couleurs ! Ce chantre de la commande publique s'est emparé de l'endroit pour y installer dans

chacune des 3 salles une proposition plastique qui joue, naturellement de ses rayures mais aussi de la lumière avec de savants jeux de miroirs, de panneaux translucides colorés qui transforment l'endroit en une œuvre dans laquelle nous sommes invités à pénétrer. « Il est incroyable, s'enthousiasme Kamel Mennour, il force comme un jeune, il a toujours autant envie, il parcourt le globe, c'est l'un des plus grands artistes français reconnu dans le monde entier. Il est arrivé ici avec son dossier tout prêt il y a à peine dix jours pour tout installer, dans ses croquis tout était pensé au centimètre près ! C'est un beau cadeau qu'il nous fait ! » La complicité entre les deux avait déjà été remarquée lors de la foire de Miami où l'artiste français avait installé une pergola toute en couleurs et qui avait fait beaucoup parler d'elle. Ici, il s'est laissé aller et le résultat est d'une grande force et d'une extrême vigueur. Pour cette ouverture, le sous-sol a été mis à la disposition de Damien Odoul, un cinéaste dont le 5^e long métrage a été sélectionné à Venise, et qui nous convie à un « Virtual Fight et Lymphatique » entre deux boxeurs par vidéo interposée. On y court ! ■

Galerie Kamel Mennour
 Fens.
 page 212.



COURTESY JEAN-PIERRE LAPINQUE, (Sculptures) Succession Giacometti, Paris, 2010/ADUP, (Œuvres) Daniel Buren, Fondation Giacometti, Paris and Kamel Mennour, Paris

Dos à dos

Quand le jeune DANIEL BUREN croise le vieux GIACOMETTI : passage de relais par la rupture.

L'histoire de l'art : ce grand mot, ce vaste récit qui semble brasser des siècles et des millénaires, il ne nous est pas donné tous les jours de le voir en action. C'est l'un de ses épisodes qui se déroule ici sous nos yeux. Pas dans un musée pour une fois, mais dans la galerie parisienne Kamel Mennour, qui accueille une confrontation saisissante, momentanée (1964-1966), entre les sculptures d'Alberto Giacometti et les peintures de Daniel Buren. Et si toute manifestation culturelle se doit d'être événementielle, sans que cela concerne toujours l'art à proprement parler, voilà une exposition où l'événement est dans les œuvres mêmes.

Entre 1964 et 1966, Alberto Giacometti est un artiste plus que consacré, et déjà affaibli, vieillissant, finissant – il s'éteindra en janvier 1966.

Etrangement, ses sculptures semblent tourner le dos aux peintures du jeune artiste qu'est encore Daniel Buren. Même lorsque la figure est installée de face, on dirait qu'elle ne se confronte pas à ce qui se joue devant elle, comme indifférente à cette histoire de l'art qui naît sous ses yeux, mais ne la concerne pas. Les sujets de Giacometti pensent ailleurs, mais ici ils apparaissent surtout comme les rois et reines détronés d'un dernier art humaniste, figures frères d'une sculpture qui croit encore à la présence humaine.

L'histoire de l'art est violente, cruelle. Les toiles de Buren avancent vers un but tout à fait autre : le degré zéro de la peinture, l'efface-

ment du geste et la liquidation de tout humanisme. Il ne s'agit pas de continuer Giacometti, il s'agit de s'en foutre. De rompre avec cet âge moderne pour nous faire entrer dans le champ de l'art contemporain : en filigrane, c'est ce récit quasi idéologi-

que que nous raconte Buren. Comme si toutes les valeurs encore en jeu dans l'art de Giacometti se trouvaient périmées, congédiées par les avancées de Buren.

S'exerçant sur la toile à des recherches variées, le jeune artiste joue avec l'art décoratif, s'essaye à des tons pastel presque surannés, travaille sa palette de coloriste dans la lignée de Matisse. Mais surtout, marqué par les affiches lacérées de Hains ou Villeglé vues à la Biennale de Paris en 1959, il cherche à continuer la peinture par d'autres moyens, sans y toucher, ou le moins possible.

Vient bientôt le moment où la toile blanche, sur laquelle il trace des rayures imparfaites, est remplacée par un tissu. Littéralement : car c'est avec la littéralité, avec le parti pris des choses, qu'on atteint au degré zéro de la

peinture. C'est dans ces années-là qu'il trouve son outil visuel, ce tissu rayé aux bandes alternées larges de 8,7 centimètres. Le

geste pictural se fait alors de plus en plus rare, intervient sur les bords, sur les bandes, blanc sur blanc, de plus en plus neutre aussi. L'étape d'après n'est pas montrée dans l'exposition, mais on la connaît : quittant l'espace traditionnel de la peinture et de l'atelier, Daniel Buren s'en ira coller sur les murs de la ville ses papiers rayés. Exit Giacometti.

Jean-Max Colard

Œuvres contemporaines 1964-1966

Jusqu'au 26 juin à la galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André-des-Arts, Paris VI^e, tél. 01.56.24.03.63

www.kamelmennour.fr

➤ Il ne s'agit pas de continuer Giacometti, il s'agit de s'en foutre.

Motivé

Art

“Deux trains qui se télescopent”

Les débuts de Buren et la fin de la carrière de Giacometti. L'occasion d'une belle réflexion sur le temps de l'art. Sculptures ultimes de Giacometti et toiles de Daniel Buren des années 1964-1966 sont exposées à la galerie Kamel Mennour. Entretien avec Buren à l'occasion de cette étrange rencontre.

Pourquoi avoir retenu les dates de 1964-1966 ?

Daniel Buren : Cette exposition est née d'une rencontre avec Véronique Wiesinger, directrice de la Fondation Giacometti. Sa proposition m'a d'abord plutôt étonné car je ne voyais pas ce que mon travail pouvait avoir à faire avec celui de Giacometti. Puis les dates me sont apparues comme le pivot d'une réflexion sur les temps et moments où une œuvre se fait. 1964 et 1965 sont les deux dernières années du travail de Giacometti (mort en janvier 1966) et, d'une certaine manière, celles où mon travail commence. Vous avez donc là, en même temps, une fin et un début. Un œuvre confirmé et un autre qui se cherche. Rencontre accidentelle dans la concordance des temps.

Envisagez-vous cette exposition comme un dialogue ?

D.B. : Peut-on parler de dialogue entre deux trains qui se télescopent ? Si oui, cette exposition est de ce type-là.

Que représentait Giacometti pour vous qui aviez 28 ans en 1966 ?

D.B. : Un art d'une autre époque, justement. Au plus loin de mes préoccupations et intérêts du moment. Giacometti représentait par excellence cette école de Paris, poussièreuse et surannée, dans laquelle je n'avais non seulement pas de place mais dans laquelle je ne voulais à aucun prix prendre place.

Autant mon travail était totalement inconnu de Giacometti, autant le sien m'était familier bien qu'étranger. Pourtant, ce qui est montré chez Kamel Mennour, ce sont des œuvres qui ont exactement le même âge, qui sont contemporaines. Or, peut-on parler de cette manière des œuvres d'art ?

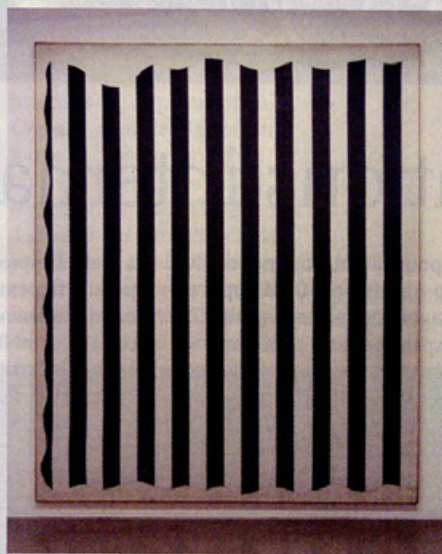
L'exposition est-elle une réflexion sur le temps – Giacometti est mort à 65 ans et vous en avez 72 – et sur le temps des artistes ?

D.B. : C'est précisément autour du temps que cette exposition gravite. Non pas sur l'âge comparé ou non des artistes, mais sur l'âge de leurs œuvres et seulement cela. Ce n'est pas important de savoir ce que fit Uccello ou Picasso à 30 ans, mais quel âge ont les œuvres au moment où on les voit. 40 ans ou 400 ans ? Ce qui n'est, à mes yeux, pas assez souvent relevé, ce sont des faits extraordinaires comme *Autumn Rhythm*, de Pollock (1950), qui a le même âge que les papiers découpés de Matisse ! Le *Carré blanc sur fond blanc*, de Malevitch, et les *Nymphéas*, de Monet, qui sont nés la même année ! Comment cohabitent ou bien se repoussent ces productions simultanées dans des cultures similaires ? Plutôt que de tout aplatir, comme c'est la mode aujourd'hui, pourquoi ne pas montrer les différences en partant d'un point objectif ? Pourquoi ne pas tenter de juxtaposer, le temps d'une exposition, des œuvres faites dans le même domaine des arts visuels, en s'attardant principalement sur leur production simultanée, et faire de cette rencontre accidentelle le point de départ d'une réflexion ?

Propos recueillis par Laurent Boudier

“Daniel Buren/Alberto Giacometti, œuvres contemporaines 1964-1966”, jusqu'au 26 juin, du mar. au sam. 11h-19h, galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André-des Arts, 6^e, 01-56-24-03-63. Entrée libre.

En haut : “Photo souvenir”, Buren, 1966.
En bas : “Annette”, Giacometti, 1965.



Tentations
Événement



Hermès invite l'artiste français, célèbre pour ses bandes de couleur, à s'emparer de son foulard fétiche. Ainsi sont nées 365 « Photos-souvenirs au carré », surtout à porter.



Buren
au
carré



Photos-souvenirs de l'artiste prises au cours de ses voyages, notamment en Italie (ci-dessus), et de son installation *Filtres colorés*, à Séoul, en 2006 (ci-contre).



Le concept. En 2008, le peintre Josef Albers crée *Hommage au carré*, premier volet de ces dialogues sur soie entre la maison Hermès et les artistes contemporains. Daniel Buren avait déjà participé, en 2000, à l'inauguration de la Verrière, l'espace d'art contemporain d'Hermès situé à Bruxelles. C'est lui encore qui avait imaginé l'installation in situ, *Filtres colorés*, pour l'atelier de Dosan Park, à Séoul, en 2006. Pour concevoir ce carré, le peintre et sculpteur français a utilisé les photos-souvenirs qu'il réalise, depuis les années 1950, au gré de ses voyages : gros plan d'un volubilis, détail d'une mosaïque marocaine, façade d'une maison italienne... 22 prises de vue ont été sélectionnées. Un travail de cadrage et d'encadrement – avec ces bandes de 8,7 centimètres de largeur qui sont la signature visuelle de l'artiste depuis 1965 – a permis de décliner les images, jusqu'à obtenir 365 carrés. « Des objets uniques, comme le sont des tableaux, mais qui, au lieu d'être au mur, sont à porter sur soi », explique Daniel Buren. A découvrir chez Hermès, accompagnés d'un livre (*Photos-souvenirs au carré*, coédité avec les éditions Xavier Barral) et, du 20 octobre au 7 novembre, à travers une exposition à la Monnaie de Paris, dans le cadre de la FIAC. ●

Charlotte Brunel

Photos-souvenirs au carré, de Daniel Buren. Hermès, 24, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris (VIII^e), 01-40-17-49-20.

PHOTOS: YAGUO / OR

la guerre de Buren

En écho à la polémique Murakami, Daniel Buren se souvient dans un livre de l'accueil controversé de ses colonnes dans la cour du Palais-Royal.

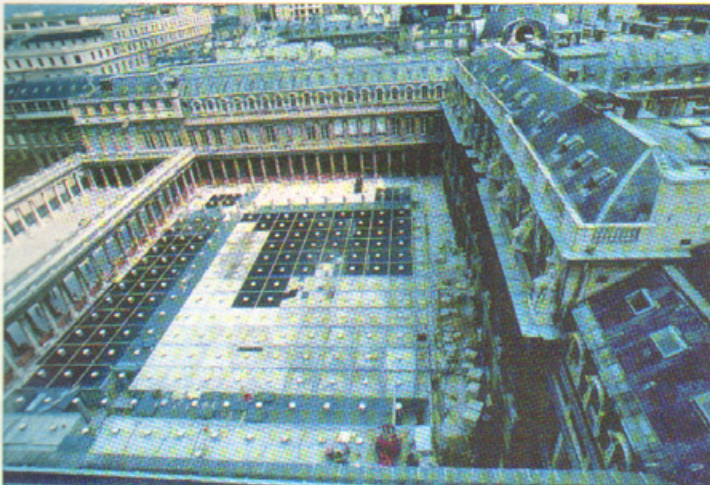


Photo-souvenir : état du chantier des colonnes du Palais-Royal stoppé par décision de justice trois semaines avant son achèvement, fin février 1986

On le sait, désormais, l'histoire de l'art s'écrit aussi à travers ses "grandes affaires" de censure. Il y eut ainsi l'affaire Mapplethorpe au début des années 1990, l'affaire *Présomés innocents*, débutée en 2000 et qui suit toujours son cours, et tout récemment l'affaire Murakami, qui suscita la fureur de groupuscules extrémistes soucieux de préserver l'intégrité du Château de Versailles. Avant que Daniel Buren ne signe des carrés pour Hermès (actuellement présentés au musée de la Monnaie, ces produits dérivés chatoyants combinent photos souvenirs et bandes de 8,7 cm de largeur, véritables étalons visuels instaurés par l'artiste au milieu des années 1960), l'artiste français fit lui aussi l'objet d'une vaste polémique

Les éditions Actes Sud retracent le feuilleton en couleur des colonnes de Buren, l'un des épisodes les plus marquants de l'histoire culturelle des années 1980. La première astuce de ce document inédit, qui compile archives personnelles, extraits de presse et procès-verbaux, consiste à commencer par la fin : le 8 janvier 2010, quatre ministres

de la Culture sont venus inaugurer dans le froid glacial du Palais-Royal "la restauration de l'œuvre de Daniel Buren". Après des années de combat, de provoc et quelques formules assassines (Daniel Buren dénonçant le "vandalisme d'Etat" ou réclamant la destruction de sa propre pièce si les travaux de réfection ne sont pas entrepris à temps), l'artiste aura donc eu raison des contradictions de la politique culturelle française qui, dans le même temps, classe l'œuvre au titre des Monuments historiques et se refuse à engager des travaux jugés trop faramineux qui permettraient pourtant de maintenir en l'état ledit monument.

Vingt-cinq ans plus tôt, Jack Lang et Claude Mollard, délégué aux Arts plastiques, passent commande à Buren pour la cour d'Honneur du Palais-Royal. On est en juillet 1985. Alors que l'artiste imagine un "anti-monument" génial, qui investit la totalité de l'esplanade et révèle les sous-sols à l'aide d'une dalle en verre, une véritable machine de guerre se met en place, favorisée par un contexte politique inédit – la première cohabitation.

On voit alors s'affronter deux camps, l'un réclamant "la décolonisation du Palais-Royal" à grands renforts juridiques, l'autre défendant "un Paris vivant, pas un Paris enseveli dans un linceul, un Paris figé dans lequel rien ne doit bouger".

La décision reviendra à François Léotard, nouveau ministre de la Culture qui a hérité de ce dossier sensible, et c'est la popularité immédiate des colonnes (ouvertes au public le 30 juillet 1986 mais jamais inaugurées officiellement) qui mettra un terme aux polémiques. Entre-temps, le feuilleton Buren aura soulevé quelques-uns des sujets qui fâchent encore aujourd'hui. Comme le mélange explosif patrimoine/création contemporaine, l'éternel débat sur la restauration des œuvres publiques, mais aussi la dépendance trop forte qui existe entre un contexte politique changeant et la nécessaire continuité qui doit prévaloir en matière de politique culturelle. **Claire Moulène**

Histoire du Palais-Royal, les deux plateaux de Daniel Buren (Actes Sud), 93 pages, 39 €. **Photos-souvenirs au carré** jusqu'au 7 novembre à la Monnaie de Paris, 11, quai de Conti, Paris VI

encadré

ex-critique d'art

Où j'apprends que je ne suis plus critique d'art, mais critique d'expositions.

Après avoir feuilleté les chroniques d'exposition de plusieurs revues – Artforum, Art Press ou Frieze –, l'historien d'art Jérôme Glicenstein et la sémiologue Françoise Rigat ont publié dans la revue Culture & Musées un constat accablant : langage stéréotypé, absence de commentaire négatif, jeu des chaises musicales où chacun est tour à tour critique et curateur, et voilà disparue cette bonne vieille "critique d'art des avant-gardes", car celle d'aujourd'hui "est 'promotionnelle' par la force des choses" : "Il serait plus juste de parler de 'publi-reportages', voire de 'publicité rédactionnelle'. Pas nouveau, ce bilan pointe le règne de "l'événocritique", qui ingère la critique dans son tout-promotionnel, et dénonce la torpeur des critiques d'art, protégées des rumeurs du monde par la novlangue de l'art contemporain. Mais ces analyses sont aussi injustes, mettant dans le même sac des revues différentes : ainsi, dans le magazine international Artforum, même la publicité des galeries a valeur d'information ! Quand les revues 02 ou Art 21 sont des plates-formes, offrant un point de vue localisé et orienté sur une scène de l'art devenue multipolaire. Mais surtout, que signifie cette volonté de distinguer une soi-disant "critique d'expositions", corrompue par la promotion, d'une noble et idéale "critique d'art" ? Ici, nos spécialistes oublient que l'histoire de l'art s'écrit aujourd'hui par l'histoire des expositions, et passent à côté de "l'art de l'exposition", qui offre une conception renouvelée de la notion même de critique d'art. Dans le même numéro de Culture & Musées, Florence Montagnon étudie ce moment ultracontemporain où "l'exposition se substitue à l'œuvre". Et pour le coup, la "critique d'expositions" a de beaux jours devant elle.

Jean-Max Colard

Lifestyle in the lounge with...



Daniel Buren *retrospective*

Une monumentale installation de colonnes au Palais-Royal à Paris, un étage entier du Centre Pompidou occupé en 2002 et l'intégralité du Guggenheim Museum de New York en 2005...

Il est l'un des artistes français contemporains les plus célèbres dans le monde. Interview intimiste. Réalisation Judith Benhamou-Huet
One of France's best-known artists, the subject of major exhibitions at the Pompidou Center and the Guggenheim, looks back at his life and career.

Daniel Buren parmi ses *Colonnes*, cour d'honneur du Palais-Royal, 1986.
Daniel Buren au Monte Albán, Oaxaca, Mexique, 1959.

L'HOMME dont la griffe est en forme de rayures verticales est d'un abord simple et a le sourire facile. Mais l'artiste fait cependant preuve d'une détermination hors du commun. A 71 ans, il poursuit sa création à travers une multitude de projets sur toute la planète, tandis que de jeunes galeries en France, en Italie ou aux Etats-Unis reprennent son œuvre pour la défendre.

ORIGINES "Je suis né à Paris juste avant la guerre. Mes origines sont très banales. Cela n'apporte rien à mon travail, donc je n'en parle pas."

DEVENIR ARTISTE "J'ai compris que je voulais devenir artiste un peu avant 20 ans. Mais auparavant, j'avais toujours fait ça. Je peignais toute la journée. Je dessinais. Ma mère avait gardé des dizaines de dessins que je faisais et qui, à l'époque - j'étais tout petit -, devaient étonner les gens. J'ai toujours eu ça dans la tête. J'aimais bien écrire aussi. Mais dans ma jeunesse, mon aspiration la plus forte, c'était de faire du cinéma. A 18 ans, j'ai fait 2 ou 3 films. A l'époque, j'ai très vite compris que

je n'aurais jamais la carrure nécessaire pour trouver les moyens financiers pour faire du cinéma. Il en irait différemment aujourd'hui. Il faut beaucoup moins d'argent."

UNE ENQUÊTE SUR LES ARTISTES

"Le vrai déclencheur de mon désir d'être un artiste tient à un projet que j'ai réalisé à 17 ans. J'étais encore au lycée, et j'ai fait une étude relative à l'influence du paysage provençal sur les artistes, de Cézanne à Picasso. Je me demande aujourd'hui où j'avais bien pu trouver cette idée. J'étais financé par une bourse Zelligja pour les jeunes qui avaient un projet de voyage. Je suis parti tout seul et, pendant trois mois, j'ai sillonné les routes de la Provence à la recherche d'artistes. De fil en aiguille, j'ai réussi à visiter 150 ateliers de toutes sortes, depuis ceux de jeunes espoirs de l'époque, aujourd'hui oubliés, jusqu'à ceux de Chagall et de Picasso. Un an plus tard, j'ai effectué un second voyage au Mexique, en quête des muralistes mexicains. Un art très différent de ce qu'on pouvait voir à Paris. J'avais compris qu'on pouvait faire d'autres choses. Travailler en dehors de l'atelier et faire autre chose que de la peinture de chevalet." ➤

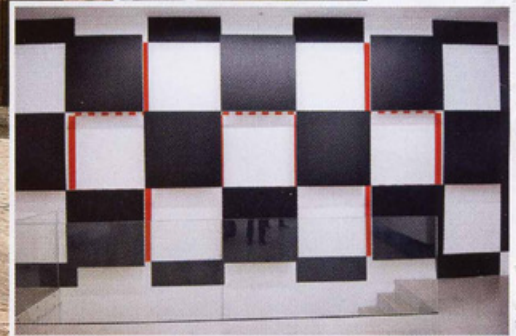
HE HAS AN unaffected manner and ready smile that belie a fierce sense of determination. At age 71, Daniel Buren is as busy and creative as ever, juggling a multitude of projects around the world. Taking time out from his many works in progress, the creator of the striped columns at Palais Royal offered us a glimpse of his inner self.

ORIGINS "I was born in Paris just before the war. My background is very ordinary and has nothing to do with my work, so I don't like to talk about it."

BECOMING AN ARTIST "I knew that I wanted to be an artist shortly before I turned 20. But I had always made art. My mother kept dozens of my drawings from when I was very young that apparently impressed the people who saw them. I also loved writing. But what I really wanted to do was make films. By the time I was 18 I had made two or three. Then I realized that I would never have what it takes to find the financial backing you need to make movies."

A REPORT FOR SCHOOL "The real source of my desire to be an artist was a school project when I was 17: a study on the influence of the Provençal landscape on artists from Cézanne to Picasso. I won a scholarship to do the investigative work. I took off alone for three months, roaming around Provence in search of artists. I visited 150 studios of all kinds of artists, from the young hopefuls of the day to Chagall and Picasso. A year later I took another trip, to Mexico to study mural painters. That's when I understood that artists could do things differently, working ➤

Lifestyle in the lounge with...



De gauche à droite: Pergola, cour d'honneur de la Monnaie de Paris, 2006-2009. *Damier* avec plaques noires pour rayures blanches et rouges, et *Hors les murs*, exposition *C'était, c'est, ce sera*, galerie Kamel Mennour, Paris, 2007.

RENCONTRER PICASSO À 17 ANS

“Rencontrer Picasso, c'était difficile. Personne ne voulait me donner son adresse. J'avais 17 ans. J'étais très, très timide. J'ai fini par l'obtenir. Je me suis posté plusieurs jours de suite devant sa maison. J'étais assis sur ma Mobylette. Je le voyais sortir chaque matin dans sa voiture, une Citroën. Au bout du troisième jour, je crois, il fait signe à son chauffeur de s'arrêter. Il descend comme un jeune homme – il avait 75 ans, il était en short et en babouche, il était vif et souple – et me demande ce que je fais là. Je balbutie quelques mots sur mon projet. Il se montre hypersympathique et me propose de l'accompagner le jour suivant aux studios de la Victorine, à Nice, où il était en train de tourner *Le Mystère Picasso*. Je me suis retrouvé au studio à parler avec lui et, surtout, ce qui était formidable, j'ai pu le voir travailler en vrai. Une chose quasiment impossible normalement. Son attitude à mon égard prouvait une étonnante générosité et une curiosité peu commune chez un homme qui avait déjà une très grande renommée. Je ne devais pas être le premier à faire le pied de grue devant sa porte. J'ai retenu la leçon. Plus généralement, le point commun entre tous les artistes rencontrés à cette période, c'était un certain enthousiasme et une liberté évidente. Ma motivation pour suivre leur chemin.”

L'ÂGE “Quelqu'un qui commence à faire de l'art agit toujours comme une personne âgée, en cherchant à s'inspirer de références. Il y a très peu d'artistes géniaux très jeunes. En revanche, le nombre d'artistes qui ont fait des chefs-d'œuvre de l'humanité alors qu'ils avaient dépassé les 70 ans, il y en a beaucoup. Titien, Le Tintoret, Picasso, Matisse...”

LES RÉFÉRENCES “Uccello m'a beaucoup marqué. Un des plus extraordinaires peintres qui soit. Quand on connaît l'histoire de ses trois *Bataille*, on apprend qu'il a travaillé pour un espace précis. Il s'intéressait à l'idée du point de vue du spectateur.”

FAIRE TABLE RASE “A 20 ans, j'ai réalisé une grande fresque pour un hôtel, et à l'issue de ce travail, j'étais insatisfait. Je n'étais pas dans la bonne voie. Il fallait faire table rase, se révolter face au système français. Tout ce qui existait dans l'art de l'époque à Paris était à bout de souffle. J'ai commencé à faire des choses non figuratives et à utiliser des bandes verticales faites à la main. Plus tard, j'utiliserais de véritables bandes de tissu.”

LES RÊVES AUJOURD'HUI “Mes rêves prennent toujours forme dans des lieux précis. J'ai tellement de projets en ce moment...”

outside the studio and producing something other than easel paintings.”

MEETING PICASSO “It was hard to meet Picasso. No one wanted to give me his address. I was 17 and very shy. When I finally got his address I just hung out in front of his house for days, sitting on my moped. I saw him come out every morning in his Citroën. On the third day he asked his driver to stop and got out of the car. He asked me what I was doing there, and I stammered a few words about my project. He was extremely nice and asked me to go with him the next day to Nice where he was making a film, *The Mystery of Picasso*. That's how I was able to talk to him and, best of all, watch him work.”

AGE “There are very few great young artists, but there are many who have made masterpieces after the age of 70: Titian, Tintoretto, Picasso, Matisse...”

REFERENCES “I was deeply marked by Uccello, one of the most extraordinary painters who ever lived. His three 'battle' paintings were created for specific spaces. He always considered the beholder's point of view.”

BREAKING AWAY “When I was 20 I made a fresco for a hotel. Afterwards I felt like I wasn't headed in the right direction. I needed to break out of the stifling French system. That's when I started making non-figurative works and using hand-made vertical strips.”

DREAMS “My dreams always take shape in specific locations. I have so many projects going on right now...”

Commande publique **Les colonnes à la une**

La ministre de la Culture s'est engagée à lancer avant l'été la rénovation de l'œuvre de Daniel Buren « Les Deux plateaux »

Depuis longtemps, Daniel Buren dénonçait l'état dans lequel se trouve son œuvre qui a certainement fait couler le plus d'encre, les Deux plateaux (1985-1986) dans la cour du Palais Royal, à Paris. Il l'avait d'ailleurs déclaré sans ambiguïté à *Didel Abdessemed* il y a un an dans le *Journal des Arts* (lire le JdA n°250, 5 janvier 2007) : « La maintenance est très mal faite : cela fait plus de deux ans qu'il n'y a plus ni eau ni électricité... Si on ne fait pas ce qu'il faut pour y remédier, je demanderai moi-même à ce qu'on détruise l'œuvre, parce que la pièce n'est plus vue comme elle doit être vue. Si on la répare, elle pourra rester dans le domaine public ». L'artiste a lancé dans les quotidiens durant la trêve des confiseurs une grande campagne de presse dénonçant l'inaction de l'État, campagne qui a fait mouche. Buren a été reçu le 18 janvier par la ministre de la Culture, Christine Albanel, qui lui a



Daniel Buren et la ministre de la Culture Christine Albanel dans la cour du Palais-Royal, le 18 janvier. © Photo : Rodstock/Avantik

annoncé que les travaux nécessaires débuteraient avant l'été. Ceux-ci sont de grande ampleur, puisque l'œuvre ne fonctionne plus du tout. À la surface, le maillage en métal a, du fait de sa déformation et extraction en fonction de la chaleur, endom-

magé à plusieurs endroits l'outil visuel. L'éclairage a été désactivé. Enfin, en sous-sol, la fontaine n'est depuis longtemps plus alimentée en eau. L'œuvre n'est plus que l'ombre d'elle-même. Ce chantier prendra du temps :

dix mois au minimum, pour un budget de 4 millions d'euros. Une somme ! Le ministère devrait faire appel à des partenaires privés, notamment sous la forme de mécénat de compétence. Michel Clément, directeur de l'architecture et du patrimoine au ministère de la Culture, se veut confiant. « En tout état de cause, le chantier se fera, nous a-t-il déclaré. Il y a un fort souhait d'associer des partenaires privés. Mais l'État assumera ses responsabilités ».

Daniel Buren devrait prochainement faire un état des lieux. Les lampes seront changées pour pouvoir être intégrées dans le sol. Tout autour de la zone de chantier seront installées pendant la durée des travaux des palissades sur lesquelles l'artiste devrait également intervenir.

Mais ce chantier ne fait pas que des heureux, notamment du côté de la Comédie-Française dont de nou-

velles salles de répétition sont actuellement en travaux sous la coupole. Dans une déclaration le 21 janvier, Muriel Mayette, administrateur général de la Comédie-Française, estime que « cette détection, prise sans concertation préalable avec l'ensemble des parties concernées, aura des conséquences étonnantes pour les équipes et la saison à venir de la Comédie-Française. Compte tenu de son ampleur, la rénovation du plateau des Colonnes de Buren [...] rendra impossible l'occupation des salles de répétitions », qui doivent être utilisées à partir de juillet 2008. La ministre a reçu Muriel Mayette le 23 janvier pour l'assurer « de son engagement à trouver des solutions pragmatiques et efficaces ». Mais pour Theure, aucune solution concrète n'a encore été annoncée pour la Comédie-Française.

Philippe Régnier

090 > RENCONTRES > entretien croisé > Pierre Bideau et Daniel Buren

L'art, un droit de cité

Créer un regard inédit sur un monument, composer avec le pêle-mêle visuel de la rue sont les objectifs communs aux mises en lumière de Pierre Bideau et à l'œuvre in situ de Daniel Buren. Propos recueillis par Christine Coste > Photos Jérôme Bonnet

En 1986, Pierre Bideau habillait la tour Eiffel de lumières et donnait à voir, la nuit venue, de somptueux entrelacs dorés dont Paris ne pourrait plus se passer. La même année, rive droite, Daniel Buren, avec l'architecte Patrick Bouchain, insufflait une autre vie à la cour d'honneur du Palais-Royal alors défigurée par un parking. Les colonnes de Buren allaient s'inscrire elles aussi dans le paysage de la ville.

Rive droite, rive gauche, il n'y a que la Seine à traverser et quelques années à balayer pour retrouver le concepteur lumière et le peintre sculpteur, qui se sont réunis à la galerie Kamel Mennour le temps d'une rencontre. Entourés des *Travaux situés in situ* de Buren, invité à inaugurer le nouvel espace du galeriste parisien, les deux hommes ont cheminé tranquillement. Peu à peu la réserve naturelle de l'un a fondu sous la générosité de l'autre. Avec l'art et la ville en fil conducteur.

Vos œuvres sont indissociables de l'espace urbain. Comment l'appréhendez-vous ?

Pierre Bideau En marchant beaucoup, matin, midi et soir, autour et à l'intérieur des lieux. On doit s'imprégner du sujet, qu'il soit bâtiment, rue ou place. Il faut le voir vivre aux heures d'affluence comme aux moments creux. Quand la conception prend forme s'ensuit la partie technique, un choix de lumière et de couleur, le plus approprié au site

et à son environnement, tout aussi important. L'un ne va pas sans l'autre. La tour Eiffel est le monument le plus difficile que j'aie eu à traiter, les vides y sont plus nombreux que les pleins et les questions techniques complexes. Je n'avais pas droit à l'erreur, car c'est le monument le plus connu au monde.

Daniel Buren Splendide même, pour utiliser de grands mots. Un travail dans l'espace public se conçoit dans un environnement où l'on ne peut rien éliminer. Pour le transformer, je dois voir comment il vit et comprendre les raisons qui poussent politiques et élus à vouloir qu'il s'y passe quelque chose ou autre chose. Dans un concours, vous n'avez aucune directive, juste un cahier des charges (normes de sécurité, budget alloué...) réduit au minimum. Vous savez simplement que vous devez transformer le lieu car généralement, si on fait appel à vous, c'est que quelque chose dans ce lieu ne fonctionne plus comme il faut. Libre à ceux qui concourent de proposer alors ce qu'ils veulent. Une telle latitude laissée à l'artiste est un énorme et unique privilège.

PB En effet, on ne peut que deviner leurs attentes.

DB Excepté à l'époque où l'art dans la cité correspondait à l'exécution d'une œuvre qui devait symboliser une victoire, une guerre et son monument aux morts ou célébrer un homme politique, un savant, un écrivain... Pendant très longtemps, on s'est surtout intéressé à l'œuvre en tant qu'objet. Peu importait l'endroit où l'on installerait ensuite la sculpture, le monument.

091



092 > RENCONTRES > entretien croisé > *Pierre Bideau et Daniel Buren*

↗ Les histoires relatant les pérégrinations des commandes publiques d'une place à une autre, voire d'une ville à une autre, sont nombreuses. Aujourd'hui, nous sommes dans une toute autre démarche. C'est le lieu même qu'il s'agit d'aménager.

PB Nous, concepteurs lumière, sommes effectivement souvent appelés pour améliorer les ambiances ternes et tristes de certains quartiers. Difficile, cependant, de gommer ce que le jour révèle, de faire que la nuit soit réparatrice, c'est un peu une utopie.

DB Peut-être, mais vous soulevez un problème fondamental et politique. La même question se pose à un artiste à qui l'on demande de transformer un mur aveugle. Que ce soit de son côté ou de celui du commanditaire, l'intervention est plus que problématique. Camoufler une barre d'HLM en y mettant de petits nuages, si elle est invivable parce que les cloisons sont trop fines, elle restera une

horreur. L'artiste doit-il aider à la dissimuler ? Cela dit, faire en sorte qu'une ville, pas forcément joyeuse, soit embellie la nuit grâce à un éclairage judicieux ne me semble pas monstrueux.

PB Oui, mais ce ne doit pas être la seule intervention.

DB Bien sûr. On peut néanmoins penser qu'une bonne et belle intervention menée non pour camoufler le plus triste, mais pour le rendre vivable, chaleureux et vivant, peut conduire à une réelle transformation de la rue, du quartier. Ce que je dis n'est pas utopique, mais optimiste. Demander à des artistes de tout genre de travailler dans l'espace public pose à nouveau, de façon très intéressante, la question de l'œuvre d'art dans la rue, parce qu'il ne s'agit plus d'installer une statue ou une fontaine sur une place, mais d'établir, de créer un autre lien. Dans la rue, l'hétérogénéité et la pollution visuelles ↗

© DANIEL BUREN, CTI/ET, CT/ST, CT/SEA, TRAVAUX STATUS IN STU, COURTESY GALERIE KAMEL MANSOUR, ADAGP, PARIS 2008



Perspectives | meeting of minds | Pierre Bideau and Daniel Buren

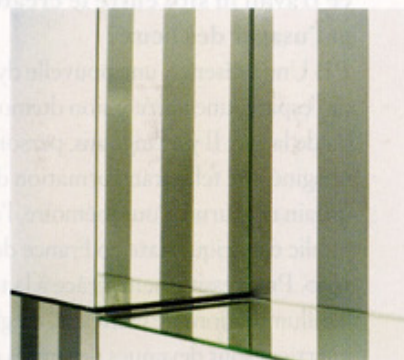
Art in the city

Lighting designer Pierre Bideau and in-situ artist Daniel Buren, both French, discuss their views on art in the urban landscape.

In 1986, Pierre Bideau draped the Eiffel Tower in golden light, creating a magnificent illumination that is now part of the city landscape. That same year, Daniel Buren, with architect Patrick Bouchain, revived the Palais Royal courtyard creating what is now widely known as "Buren's Columns." The lighting designer and the painter-sculptor recently met up at the Galerie Kamel Mennour for a conversation. The two men stroll among Buren's *Travaux Situés In Situ*, which are inaugurating the gallery's new space.

Your works are inseparable from the urban space. What is your approach to this?

Pierre Bideau I walk a lot, morning, noon and night, around and inside them. You have to soak up the ambience of the place, whether it's a building, a street or a square, see it when there are lots of people and when it's empty. After the design starts to take shape, the technical part follows: the choice of light and color that are best for the site and its environment. The Eiffel Tower was the most difficult monument I've worked on. ↙



Daniel Buren

Il se fait connaître dès 1965 avec l'usage de bandes verticales, alternativement blanches et colorées de 8,7 cm de large, répétant ses rayures sur tous les types de supports. Rapidement, il met au point le concept du travail in situ et de l'outil visuel : l'œuvre révèle le lieu. Musées (du Guggenheim à New York, en 1971, au Centre Georges Pompidou, en 2002) ou espaces publics (cour d'honneur du Palais-Royal, à Paris, place des Terreaux, à Lyon, Odaïba dans la baie de Tokyo, pont La Salve à Bilbao), le désir de dialogue avec une architecture donnée est au cœur de son travail, maintes fois récompensé. Lion d'or à la biennale de Venise en 1986, il a reçu le prix Praemium Imperiale en 2007 à Tokyo, considéré comme le Nobel des arts dans la catégorie peinture.

Daniel Buren. *He made a name for himself in 1965, when he first began working with his signature motif of alternating white and colored stripes 8.7 cm wide, embellishing a wide variety of mediums. He quickly perfected the concept of in-situ art. Whether it's museums (from the Guggenheim in New York in 1971 to the Centre Georges Pompidou in Paris in 2002) or public spaces (the Palais Royal courtyard in Paris, Odaiba in Tokyo or La Salve bridge in Bilbao), the desire to strike up a visual and physical dialogue with a given architectural site is the central focus of his work. He has received numerous awards, including the Golden Lion Award at the Venice Biennale in 1986 and the Praemium Imperiale in Tokyo in 2007—considered to be the equivalent of the Nobel-Prize for the arts in the painting category.*



094 > RENCONTRES > entretien croisé > Pierre Bideau et Daniel Buren

↗ sont à leur comble. L'artiste ne peut s'y conduire avec la même liberté que celle dont il bénéficie à l'intérieur d'un musée ou d'une galerie. Il doit changer d'habitudes et d'attitudes, penser autrement en résolvant en particulier les problèmes posés par l'environnement architectural, existant ou à venir. Pour cela, il doit être humble. La rue n'est pas le musée où l'on expose, vouloir s'y positionner de cette manière est voué à l'échec.

Que se joue-t-il justement dans ce travail in situ entre le créateur et l'usager des lieux ?

PB Une présence, une nouvelle dynamique de l'espace, une autre vision du monument ou de la rue. Il y a vingt ans, personne n'aurait imaginé une telle transformation du paysage urbain nocturne. Pour mémoire, l'éclairage public électrique date en France des années 1950. Progressivement, grâce à la technique, les illuminations de châteaux, d'églises, de quartiers sont devenues des mises en lumière pérennes, et les éclairagistes des concepteurs lumière. Elus et propriétaires de monuments ont découvert peu à peu que la lumière n'éclairait pas seulement, mais tissait des liens et recréait une vie nocturne là où il n'y en avait plus. Grâce à elle, de nouveaux repères visuels, d'autres atmosphères sont nés. Au point que, si une crise pétrolière intervenait, il serait peu probable que l'on ferme l'interrupteur aussi facilement que dans les années 1970.

Trop de lumière cependant tue la lumière. Aujourd'hui, on a un «suréclairage» des rues, des monuments, une surenchère. L'ombre est nécessaire, elle est la condition d'émergence d'une lumière, à la fois élément et structure de l'espace. En général, quand je le dis, je ne suis pas très bien compris par mes commanditaires.

DB Dès que l'artiste doit intervenir dans la rue, il est confronté au regard innocent des usagers des lieux. L'œuvre publique demande plus que jamais au piéton de regarder

attentivement, d'être actif et d'inventer son propre chemin. A l'artiste de faire le sien en écoutant et en regardant vivre l'espace où il doit intervenir. Il lui faut travailler spécifiquement pour le lieu et pour cela s'associer à d'autres compétences pour la réalisation : architecte, concepteur lumière... Jusqu'au XIX^e siècle, quand l'artiste œuvrait dans la rue, il était en parfait accord avec son époque et sa culture, son ↗

Pierre Bideau

Il a participé à la naissance du métier de concepteur lumière en France dans les années 1980. Si son nom est associé à la mise en lumière en 1986 de la tour Eiffel et à son scintillement, il signe depuis 1968 de multiples illuminations à Biarritz (falaise Saint-Martin et plage du Port-Vieux), Nantes (ligne de tramway n°3), Arras (beffroi et hôtel de ville)... Sans oublier la mise en lumière de l'Acropole et du site d'Eleusis en Grèce.

Pierre Bideau. He was a major player in the emergence of the "lighting designer" profession in France during the 1980s. Although he is primarily associated with the new illumination system devised for the Eiffel Tower in 1986, and later with her hourly sparkling at night, Bideau also has done a series of illuminations in Biarritz (Saint-Martin cliff and Port-Vieux beach), Nantes (n° 3 streetcar line) and Arras (belfry and city hall), as well as the lighting of the Acropolis and of the archeological site at Eleusis in Greece.



© DANIEL BUREN, C'EST-ÇA D'ÊTRE, C'EST-ÇA D'ÊTRE, COURTESY GALLERIE KARLHEINRICH MÜNCHEN, PARIS 2008



▮ The empty spaces are larger than the constructed spaces, and the technical problems were complex. I had to get it right—it's the world's most famous monument.

Daniel Buren A public work is designed for a fixed environment. To transform it, I have to see how it exists and understand why politicians want something else to happen there. In a competition, you don't have any instructions; all you know is that you have to improve a place; it's up to you to find a solution.

PB That's right. You have to guess what they want.

DB Except when a work of art for the city was commissioned to cel-

ebate a victory, a war or a famous figure. For centuries, it didn't matter where a work was placed, and public commissions were often shifted from one site to another, even from one town to another. Today, the approach is radically different: The site itself is to be transformed.

PB Lighting designers are often asked to improve the bleak ambience of certain neighborhoods. Yet it's hard to hide what's visible in the daytime. It's a utopian idea.

DB Perhaps, but you raise a crucial, political problem. Camouflaging low-cost public housing by painting on clouds can make no differ-

ence; if the place is horrible to live in because the wall partitions are too thin, it'll stay horrible. Should the artist help conceal this? On the other hand, I don't think it's bad to use lights to help make a cheerless town more beautiful at night.

PB Yes, but that can't be the only effort made.

DB Of course. But a well-designed plan—not to conceal but to make a neighborhood warmer, livelier and more livable—can be a genuine transformation. This is optimistic, not utopian. Asking all kinds of artists to create public works once again raises the interesting question of art in the

096 > RENCONTRES > entretien croisé > Pierre Bideau et Daniel Buren



↗ environnement et son public. Aujourd'hui, il n'en est plus rien. Il suffit de voir les réactions devant les tentatives plastiques qui essaient de s'exprimer sur la place publique, et la négligence dont font preuve les pouvoirs publics en matière de maintenance des œuvres.

Serait-il plus facile pour un artiste de s'inscrire dans des interventions éphémères, du style de celles menées par Christo ou James Turrell ?

DB Elles appartiennent à une autre démarche. Dans ce cas-là, on accorde à l'artiste une certaine liberté, non seulement surveillée mais pour un temps limité. La proposition sera donc plus facilement acceptée puisqu'ainsi personne ne s'implique vraiment pour longtemps, à part l'artiste si l'on veut, mais en acceptant que réussisse ou non rien ne reste. Il n'y a donc finalement aucune transformation. C'est la définition exacte et l'acceptation définitive du statu quo !

PB Turrell est un peintre, un plasticien. Il ne réalise pas. Il dessine ce qu'il voudrait voir sur les monuments, quelqu'un d'autre traduit – avec d'ailleurs plus d'outils en installation éphémère qu'en pérenne. Et puis, lorsque je travaille à éclairer un édifice ou une voie publique, je ne réfléchis pas seulement sous l'angle de l'esthétisme.

DB Cependant, inconsciemment ou non, la notion de beauté revient au centre des préoccupations. |

MERCI A LA GALERIE KAMEL MENNOUR qui a accueilli Pierre Bideau et Daniel Buren pour cet entretien, lors de l'exposition de Daniel Buren *C'était, c'est, ce sera. Travaux situés in situ*.
47, rue Saint-André-des-Arts, Paris.
Tél. +33(0)1 56 24 03 63. www.galeriemennour.com

↘ street, because it's no longer about putting up a statue or fountain, but about creating new links. The visual pollution on streets is huge. Artists don't have the same freedom they would have in a museum or a gallery. They have to change their patterns and attitudes, think up new solutions to the problems of the existing or future architectural setting of the work to be installed.

What's going on in this process between the creator and those who use the space in these in-situ works?

PB A presence, a new dynamic in the space, another vision of the monument or street. Twenty years ago, no one would have imagined such a transformation of the urban nightscape; electrical lighting was only installed in France in the 1950s. Gradually, as techniques developed, châteaux, churches and entire neighborhoods became backdrops for light, and lighting engineers became lighting designers. New atmospheres were created, and people discovered that light could also revive a

city's nocturnal life. Yet too much light can kill light. Today, streets and monuments are lit excessively; it's overkill. Shadow is essential if light is to be both an element and structure of space.

DB When an artist works in public, he must deal with users of the space, who are usually innocent in terms of visual art. Public works now require the pedestrian to look closely, to interact. The artist's job is to listen to and observe the space. In-situ art requires that an artist work for a specific space; to do so, he must bring in other competencies: architects, lighting designers and so on. In contrast to the 19th century, reactions to public art are often negative, and public authorities can be negligent in terms of upkeep.

Is it easier for artists to do ephemeral events, like those by Christo and James Turrell?

DB That is a different process: Artists are given freedom to work, but within a limited timeframe.

PB James Turrell is first of all a painter, a visual artist. He doesn't put his designs in place. He draws what he wants to see on the monuments and someone else realizes his plans. I factor in more than just the esthetic aspects when I do lighting for a building or a street.

DB Unconsciously or not, the concept of beauty remains firmly at the heart of our work. |

© DANIEL BUREN, C'ÉTAIT, C'EST, CE SERA. TRAVAUX SITUÉS IN SITU. COURTESY GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS 2008

L'ENTRETIEN

Daniel Buren

“La ville est devenue mon atelier”

C'est l'homme de l'art par qui le scandale arrive. En 1986, il accède à la célébrité en installant ses colonnes à rayures au Palais-Royal. Devenu l'un des artistes français les plus connus au niveau international, il a été couronné en septembre 2007 du Praemium imperiale – l'équivalent du Nobel pour les arts. Récemment, son nom s'est à nouveau retrouvé sous les feux de l'actualité, lorsqu'il a accusé l'Etat de laisser à l'abandon son œuvre la plus fameuse, menaçant de la détruire si rien n'était entrepris. La preuve que quarante ans d'une carrière menée de l'Europe au Japon et aux Etats-Unis n'ont en rien émoussé son esprit de provocation. Il dresse aujourd'hui le bilan d'une vie mouvementée.

● PROPOS RECUEILLIS PAR ANNICK COLONNA-CÉSARI

“

Plus de vingt ans après leur création, vos colonnes du Palais-Royal font à nouveau parler d'elles... Comment expliquez-vous cette nouvelle polémique ?

► Je ne l'ai pas déclenchée. J'ai même été surpris par son ampleur et sa rapidité. C'est un article publié

en décembre 2007 dans *Le Monde* qui a mis le feu aux poudres. A mon grand étonnement, il a été relayé des Etats-Unis à la Nouvelle-Zélande, et dans toute l'Europe, alors que je ne faisais que répéter ce que je réclame depuis longtemps : que mon installation intitulée *Les Deux Plateaux* soit restaurée.

Quel est le problème ?

► Cette œuvre ne se résume pas aux 260 colonnes placées dans la cour d'honneur, que tout le monde connaît et qui sont, elles, quasiment impeccables. Elle comprend également une fontaine, dont le système hydraulique est hors d'usage depuis sept ou huit ans, et des plots lumineux, qui n'éclairent plus, faute d'entretien. Je m'étais déjà entretenu de cette situation avec les précédents ministres de la Culture Jean-Jacques Aillagon et Renaud Donnedieu de Vabres, qui ont beaucoup promis mais rien pu faire. Cette fois, Christine Albanel s'est engagée à ce que les travaux débutent en septembre. Au même moment, des lettres de pétition aux relents lepénistes ont été adressées à Nicolas Sarkozy et j'ai par ailleurs reçu une avalanche d'insultes par e-mail !

Cela rappelle le scandale qui a accompagné leur installation, en 1985...

► La situation était pire alors. Et a failli me briser. J'étais naïf. Je me croyais à l'abri, puisqu'il s'agissait d'une commande publique – ma première ! – gagnée sur concours. Mais cette affaire est devenue un enjeu national. Les palissades du chantier étaient couvertes d'insultes. Je ne m'attendais pas à une telle violence. J'ai pris alors conscience du fossé qui séparait le public de l'art contemporain. Paradoxalement, c'est cette



Daniel Buren avait créé la polémique en installant ses colonnes à rayures dans la cour d'honneur du Palais-Royal, face au ministère de la Culture. Il dénonce aujourd'hui l'état d'abandon dans lequel son œuvre est laissée.

PHOTOS : DAVID COULON POUR L'EXPRESS

polémique qui m'a fait connaître en France... Aujourd'hui encore, quand je présente mes papiers d'identité lors d'un passage en douane, il n'est pas rare qu'on me demande si je suis bien l'homme des colonnes.

Etiez-vous à l'époque déjà reconnu à l'étranger ?

► Exactement. Ma première exposition internationale, *Prospect*, s'est tenue en 1968 à Düsseldorf. Elle m'a permis de mettre le pied dans le milieu de l'art : à cette occasion, j'ai noué des contacts avec des galeristes,

américains comme Leo Castelli, ou allemands comme Konrad Fischer, qui m'ont rapidement invité. J'avais déjà participé à une trentaine d'expositions personnelles dans des musées à l'étranger lorsque l'ARC [au musée d'Art moderne de la ville de Paris] m'a consacré une première grande exposition, en 1983.

Comment expliquez-vous cette frilosité de la part de la France ?

► Comparée aux autres pays d'Europe, la scène hexagonale manquait de dynamisme. Sans parler des ●●●

L'ENTRETIEN

Daniel Buren

●●● je n'ai même pas imaginé réinstaller cette toile. Pourtant, elle est toujours à New York, au fond d'un garde-meuble ! La page était tournée...

Les polémiques vous ont-elles gêné dans votre carrière ?

► Je n'ai jamais arrêté de travailler. Depuis mes débuts, j'ai dû faire plus de 600 expositions personnelles et participer à plus encore d'expositions collectives. Ces vingt dernières années, on m'a également beaucoup sollicité pour des concours en vue de commandes publiques. J'en ai réalisé une certaine, sans compter celles qui n'ont pas abouti. J'aime ce type d'interventions, même si la liberté est moins grande que dans un musée. L'art urbain est un exercice toujours périlleux. Non pas à cause des problèmes techniques – on arrive toujours à les résoudre – mais parce qu'un artiste doit trouver la voie du dialogue avec les pouvoirs publics et, plus difficile encore, avec un large public. Sans jamais se renier.

Vous n'êtes jamais à l'abri d'un incident...

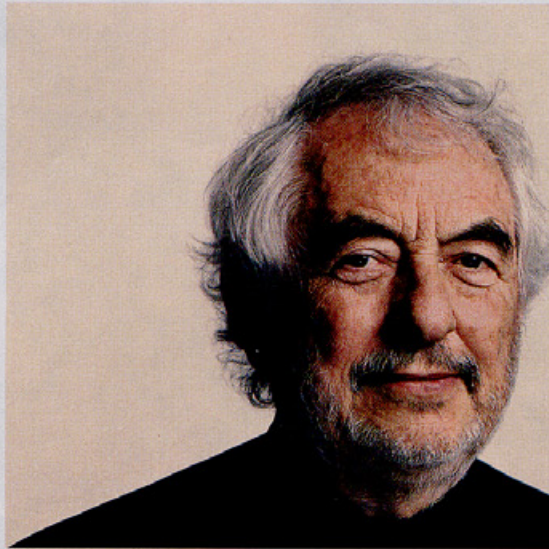
► En 1998, la ville de Weimar [Allemagne] m'a passé une commande. Le projet était sur le point d'être lancé lorsqu'un article de presse a tout envenimé. Un photomontage montrait le quartier, défiguré par mon intervention. Face à la levée de boucliers, le maire a fait subrepticement classer la place sur laquelle il m'avait proposé d'opérer...

Votre carrière vous amène à voyager sans cesse...

► En 2007, j'ai dû passer un mois et demi chez moi, par tranches de trois ou quatre jours. En fait, le rythme de mon travail s'est même accéléré récemment. J'ai remporté plusieurs commandes publiques. Une de mes œuvres a été installée l'an dernier à Bilbao, à l'occasion du 10^e anniversaire du musée Guggenheim. Trois autres commandes sont en cours en Grande-Bretagne. Et trois devraient voir prochainement le jour aux États-Unis. Depuis quelque temps, je suis sollicité pour des chantiers particuliers, surtout en Europe.

En septembre, vous investirez le musée Picasso, à Paris. Comment cela se passera-t-il ?

► Ce sera une aventure intéressante. J'ai connu Picasso à l'âge de 17 ans. J'avais demandé à le voir pour une re-



“

Je me méfie de cet engouement qui fait de l'art un phénomène social et mondain

cherche dans le cadre de mes études, sur « l'influence du paysage en Provence ». Mais je suis tombé en plein tournage du film que Henri-Georges Clouzot avait décidé de lui consacrer. Je suis donc allé le rejoindre à Nice, au studio de la Victorine. J'ai passé une semaine à le regarder travailler. J'étais intimidé, je ne savais plus quelles questions lui poser ! Cette rencontre a marqué le jeune homme que j'étais. Chose amusante : j'ai ensuite fait trois années d'études dans les murs de l'hôtel Salé. Avant d'héberger le musée Picasso, il abritait l'École des métiers d'art.

Depuis le début de votre carrière, comment avez-vous vu évoluer l'art contemporain ?

► C'est le jour et la nuit. Où pouvait-on exposer en France, dans les années 1960, en dehors du musée des Arts décoratifs et du Grand Palais, à Paris ? Et encore, il fallait attendre d'avoir 70 ans pour espérer être ainsi honoré ! Tout a changé depuis l'ouverture du Centre Pompidou, en 1977. Le nombre des musées d'art moderne et contemporain a ex-

posé – non seulement en France et en Europe, mais quasiment partout dans le monde. Cette profusion constitue une révolution technique au moins aussi importante que celle qu'a connue l'art occidental lorsqu'on a découvert la peinture à l'huile. On n'en mesure pas encore tous les effets, mais cela va bouleverser la production artistique. Ne serait-ce que parce que les artistes sont de plus en plus incités à créer pour des espaces muséaux.

L'art contemporain est à la mode aujourd'hui. Cela vous réjouit-il ?

► Non. Le marché de l'art, avec ses prix faramineux, est devenu fou. Tôt ou tard, il va exploser. Et puis je me méfie de cet engouement qui fait de l'art un phénomène social et mondain. On accepte tout et son contraire, dans le même moment et sans discussions, puisque c'est la mode. On rejette aussi vite. Je ne considère pas qu'il faille manger de la vache enragée pour devenir un artiste, mais je crois que les œuvres vraiment nouvelles nécessitent du temps pour être acceptées. Ce purgatoire vaut certainement mieux qu'une approbation éphémère et sans lendemain. ●

24 HEURES

Restauration/1^{er}

Les colonnes de Buren derrière les palissades

LES TRAVAUX ont commencé lundi. Hier, le montage se poursuivait. Tout doit être terminé pour les Journées du patrimoine, samedi et dimanche. Les colonnes de Buren vont bel et bien être restaurées. Le budget de 5 millions d'euros a été débloqué. Et pour faire les choses en grand et en beau, c'est une palissade pensée et créée par Daniel Buren lui-même qui est édiflée tout autour du futur chantier. La palissade pourra ainsi être admirée ce week-end et jusqu'à l'achèvement des travaux, fin 2009.

En décembre dernier, dans nos pages, Daniel Buren avait poussé un coup de gueule, dénonçant l'état de ces 260 colonnes édifiées en 1986. L'artiste se disait prêt à démonter sa création tant il déplorait la déliquescence des ampoules et des pompes à eau « abandonnées depuis huit ans ». « La moitié de mon œuvre est saccagée, affirmait-il. C'est comme si on coupait un tableau en deux. »

Il y a vingt-deux ans, la polémique avait été particulièrement virulente lorsque les Parisiens avaient découvert les colonnes au milieu de la cour d'honneur du Palais-Royal. En décembre, la mobilisation avait été aussi vive pour dénoncer l'état des lieux. Entre-temps, les Parisiens et les touristes se sont approprié le site. La popularité de ces colonnes, sur lesquelles les gens aiment monter et se faire prendre en photo, s'est affirmée. Mais l'état des colonnes — qui

ont été repolies par le ministère de la Culture —, les fontaines asséchées et les lumières éteintes étaient affligeants. Le message a été entendu. Et Christine Albanel, ministre de la Culture et de la Communication, a rapidement pris la mesure de l'urgence des travaux.

« Une sorte de sculpture, dont je suis modestement l'auteur »

Après un état des lieux et un diagnostic de l'œuvre, c'est une restauration complète qui a finalement été décidée. Une restitution des matériaux des colonnes, de l'asphalte et des caillebotis est prévue. Le mécanisme des fontaines sera changé. L'étanchéité des lieux sera revue et un nouveau dispositif d'éclairage totalement encastré sera également remis en place. Pour cacher ce vaste chantier, avec des vues pour les petits et les grands, la nouvelle palissade sera dévoilée samedi. « Bien qu'elle soit une obligation... elle sera également ici et pour l'occasion, une œuvre spécifique, précise Daniel Buren, une sorte de sculpture, dont je suis modestement l'auteur. »

ERIC LE MITOUARD

Le projet a été approuvé par les architectes des Monuments historiques. Une obligation, vu leur situation, sous les fenêtres du ministère de la Culture.



PALAIS-ROYAL, HIER. Les colonnes seront visibles, à travers des hublots, pour les Journées du patrimoine. (DR.)

Damien Odoul, « Shadow I, II », Vidéos 16/9, galerie Kamel Mennour 2007. © DR

Buren et Odoul dans les cordes de la galerie Mennour

Mon premier est un artiste que l'on ne présente plus, une sorte de « pape » de l'art français, mon second ne connaît pas encore la faveur du grand public mais bénéficie d'une rumeur sulfureuse. Mon tout n'en forme pas un, mais investit pour deux expositions quasi asymétriques le nouvel espace de la galerie Kamel Mennour, au 47 rue Saint-André-des-Arts, à Paris. Daniel Buren, né en 1938, n'est toujours pas assagi, à en juger par la polémique qu'il a déclenchée autour des colonnes du Palais Royal, en demandant leur démontage si l'État n'était pas capable d'assurer l'entretien des « Deux Plateaux », sans doute son installation la plus célèbre. A la galerie, il propose « C'était, c'est, ce sera », ébauche de redéfinition de la notion d'œuvres in situ qui le travaille depuis toujours. Damien Odoul a fait parler de lui à l'automne avec « L'histoire de Richard O. » (avec un Mathieu Amalric serial baiseur), film explosif qui s'inscrit dans le prolongement d'« Intimité » de Patrice Chéreau, où le réalisateur filme délicatement et subtilement des corps dans leurs douleurs et leurs jouissances. Pour cette exposition, il présente « Virtual fight et lymphatique », étrange et tout aussi subtile installation vidéo.

Où en est la réflexion théorique de Buren ? Après des pièces ancrées dans un modèle prédéfini (utilisation de ruban adhésif) et comptable, celle-ci serait « située in situ » comme une nouvelle variation autour de ses œuvres antérieures. Un tournant ? A voir, car ses installations jouent toujours de la même dialectique impliquant l'espace et les œuvres, et les réactions de l'œuvre au lieu... Les modifications de perceptions engendrées par ses créations font certes écho à ses productions antérieures. La couleur forme, façonne et déforme l'espace, tronque les perspectives et sculpte irrémédiablement de nouveaux volumes.

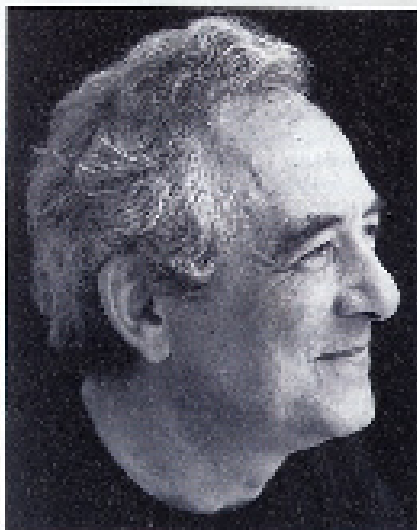
Damien Odoul lui, s'empare du sous-sol intitulé « le tube » avec une installation qui plonge dans les corps, leurs musculatures, voire s'immisce entre les imperfections... Et adopte le même ton et le même angle justes pour filmer ses deux boxeurs pendant une séance d'entraînement face à un miroir que ceux utilisés dans les scènes les plus crues de « L'Histoire de Richard O. ». Damien Odoul y trouvait la bonne distance (celle de la pudeur) pour effleurer l'obscène sans jamais basculer du côté de la grivoiserie ou de la pornographie gratuite. Comme s'il avait fait sienne la devise de Cocteau : « La pornographie, c'est l'érotisme de l'autre ». Autour de ce match de boxe, « une histoire qui se construit sous les yeux du spectateur », écrivait Roland Barthes dans « Mythologies », Damien Odoul a conçu tout un dispositif (une affiche, une sculpture, une série de portraits des deux boxeurs, deux vidéos) qui plonge le spectateur dans un affrontement métaphorique. Aussi improbable que l'affiche Fabrice Bénéichou versus Brahim Asloum, ces deux monstres de la boxe française ne se sont évidemment jamais rencontrés, le premier ayant raccroché les gants et n'officiant de toute façon pas dans la même catégorie que l'actuel champion du monde mi-mouche.

La dualité à l'image, l'un au short rouge tatoué, l'autre plus frêle, en short bleu, est simple. Le déroulement est identique : les deux boxeurs commencent par travailler leurs gestes sur un sac avant de combattre en face à face avec un miroir. Chacun tente d'anticiper ses propres coups, manière d'incarner littéralement le « je est un autre ». En les réunissant, Damien Odoul offre aux spectateurs un combat sans baston, de pure stratégie et technicité. Et met en avant non leur musculature, mais l'observation, la colère, les assauts rapides qui montent pendant un round. La panoplie des coups (crochet, uppercut...) de l'un complète, par le truchement de la vidéo, les gestes d'esquive et de défense de l'autre. Ce duel fictif a tout du réel tant l'artiste focalise l'attention sur la retranscription des comportements et attitudes adoptés par ces deux athlètes. Alors même que les deux reflets s'opposent, le spectateur en oublie peu à peu le miroir. Et s'il ajoute « lymphatique » au titre, c'est sans conteste pour jouer sur les contraires, et soulever une autre opposition que la seule activité de ces deux combattants, mués par une tension nerveuse palpable dans les vidéos.

L'ACTUALITÉ VUE PAR **DANIEL BUREN / ADEL ABDESSEMED, artistes**

« Être dans la position d'un artiste qui aide un autre artiste »

□ Daniel Buren vient d'être nommé directeur de l'exposition nationale au Centre Pompidou à Paris sur le pavillon de Sophie Calle à la Biennale de Venise. Il vient en effet présenter les kits Marika Koskova, dans la Biennale de Venise à Paris et Istanbul. En avril à New York on lui présente du 12 janvier au 15 février l'exposition « *Visible/Invisible—works from 1965-1968 and New York* ». Daniel Buren nous raconte l'histoire.



Daniel Buren, © *Art & Photo*

Un rapprochement que trouve le commissaire associé de Seattle Collin pour la Biennale de Venise de 2007. Par ailleurs, tu es responsable de commissariat de la prochaine exposition organisée du Centre Pompidou à Paris. Tu, Daniel, tu es responsable de l'objet, la Biennale. Mais ça va, ça va ça t'ennuie, tu sers mieux ou t'ennuie-tu ?

[Un peu des deux, mais je ne m'ennuie jamais rien, j'y suis même fondamentalement opposé. En revanche, ça peut être cela à très long terme pour l'organisation de l'exposition. Au moment même quand l'ARC est le festival à Paris présente en 1973 et est en fait d'après. The Other Side, dans des lieux, avec Sakaya Hô et Claire, nous avons invité plus d'une centaine d'artistes japonais. Ça a commencé en 1962 jusqu'à la fin 1964. Le moment où

nous étions à l'amitié de amis perdus, ce projet nous a libéré d'un état plus riche. J'ai essayé d'être le commissaire de son exposition d'abord, plus que maintenant. Je n'ai jamais eu d'ARC. Mais ça a été une expérience très riche, basée sur des stratégies équilibrées, ce qui nous a permis de faire certains aspects de son travail de manière tout à fait différente. Mais, c'est un

trajet assez, ce projet est intéressant qu'il est d'un autre côté à savoir, qu'il n'est pas besoin de commissaire à partir du moment où le projet est un artiste, et dans une certaine mesure ce n'est pas des conservateurs mais des artistes. Les artistes ont joué le rôle de commissaires, ce qui est très intéressant. Mais, c'est un

trajet intéressant et très possible, de donner plus à l'artiste que de lui faire dans les années 1970. De plus, il a été le deuxième en 1970, ce n'est qu'au début. Le moment où il est arrivé en tant que pour les années 1960, c'est une expérience. Mais il y a une question de la formation de l'artiste à l'époque et de la formation de l'artiste à l'époque et de la formation de l'artiste à l'époque. Quand il y a une formation de l'artiste à l'époque et de la formation de l'artiste à l'époque. Quand il y a une formation de l'artiste à l'époque et de la formation de l'artiste à l'époque.

de sa place, qu'il est d'un autre côté à savoir, qu'il n'est pas besoin de commissaire à partir du moment où le projet est un artiste, et dans une mesure ce n'est pas des conservateurs mais des artistes. Les artistes ont joué le rôle de commissaires, ce qui est très intéressant. Mais, c'est un

Paris nous de la nouvelle galerie publique presque toujours au quartier Marika Goodman pour Daniel Buren.

à une commission, la notion de l'eau est très importante dans tout le monde. J'ai vu récemment qu'il n'y avait plus d'eau au Palais Royal. Comment rendre la biennale de Venise plus intéressante ? Quand il y a un projet, ce n'est pas un projet, c'est un projet. Quand il y a un projet, ce n'est pas un projet, c'est un projet.

peut connaître votre société, et il n'est pas facile pour eux d'obtenir une information d'une manière, voire d'un genre, reconnue. Cette disposition s'est développée pendant presque toute une partie de la formation de l'école. Ensuite, j'ai lu et j'ai vu Mark Waller travailler lui-même en tant qu'artiste et ce peut être un peu de la même façon. Mais il est intéressant de savoir pour moi en quoi il est différent de la composition, même lorsqu'il s'agit de la même œuvre, et de ce qu'il a fait de son travail. Comment les gens le perçoivent et ce qu'il a fait de son travail. Comment les gens le perçoivent et ce qu'il a fait de son travail. Comment les gens le perçoivent et ce qu'il a fait de son travail.

Certainement. Et là, Sophie Calle, elle, s'approprie l'objet, elle est Duchamp à l'égard de la peinture. Les mots du collectionnaire qui vous aiment, en tant que ready-made... Ce n'est pas la peinture, mais la peinture est devenue une sculpture. C'est ce que dit le collectionnaire. C'est ce que dit le collectionnaire. C'est ce que dit le collectionnaire.

Et là, quand on a une œuvre d'art, c'est là que ça se passe. C'est là que ça se passe. C'est là que ça se passe. C'est là que ça se passe. C'est là que ça se passe.

Aidez, qu'est-ce que cela veut dire pour lui ? C'est de la sculpture, c'est de la sculpture. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture.

Après tout, dit-il, ce n'est pas une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art.

En fait, vous pouvez vous en rendre compte. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture. C'est de la sculpture.

Pour moi, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art.

Une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art.

En fait, dit-il, ce n'est pas une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art.

Une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art.

En fait, dit-il, ce n'est pas une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art.

Propos recueillis par Adèle Radesse

Galleries

Les volumes de Buren

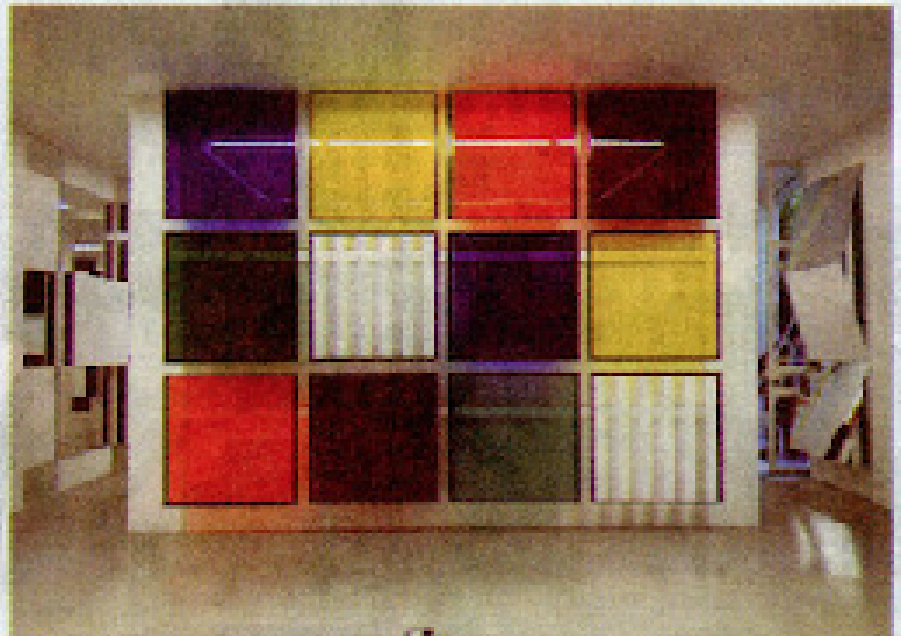
Le plasticien a métamorphosé la nouvelle galerie Kamel Mennour

Tout récent lauréat du *Praemium Imperiale*, l'une des plus hautes distinctions culturelles japonaises (*Le Monde* du 23 septembre), Daniel Buren inaugure la nouvelle galerie de Kamel Mennour, sans doute la plus spectaculaire, par son volume et son emplacement, de Saint-Germain-des-Près.

Il faut que son galeriste l'aime pour le laisser martyriser des murs fraîchement peints, restructurer une galerie qui sort de plusieurs mois de travaux : car le diable d'homme ne s'est pas contenté d'accrocher les toiles aux rayures verticales qui sont sa marque la plus repérable.

Buren est intervenu sur toutes les parois, démontrant avec une maestria confondante à quel point, d'un schéma apparemment simple, il pouvait tirer une infinité de variations : un exemple, dès l'entrée, sur le mur de gauche, avec des caissons saillants dont la tranche est composée de miroirs, et qui trouble immédiatement le spectateur, lequel ne sait plus s'il a affaire à un volume plein, ou creux.

À droite, un autre mur, précédant un escalier, est transformé par des bas-reliefs composés de miroirs posés de biais, la tranche recevant cette fois-ci les célèbres rayures. Sur un mur adjacent, ces dernières sont peintes en rouge



Daniel Buren, photo souvenir : « Détaché du mur », travail situé in situ dans « C'était, c'est, ce sera », Kamel Mennour, Paris, 2007. AVEC L'AUTORISATION DE L'ARTISTE ET DE KAMEL MENNOUR

directement sur le mur, mais voilées par des panneaux noirs suspendus à quelques centimètres en avant.

Avec ses miroirs

Dans d'autres salles, l'artiste joue tantôt avec ses miroirs, tantôt avec des verres colorés mais transparents, de ceux qui composaient les véritables vitraux de ses « Cabanes », dont il avait montré autrefois une éblouissante démonstration à Villeurbanne.

Comme elles, les œuvres installées au fond de la galerie jouent de la configuration des lieux en les

réorganisant par une série de panneaux translucides et colorés. En fait, c'est à une véritable appropriation du nouvel espace que s'est livré Daniel Buren, comme s'il avait voulu transformer la galerie Mennour en une gigantesque cabane, un Buren grand comme une maison, et un bel hommage à un jeune galeriste audacieux. ■

H.A.B.

« Daniel Buren, C'était, c'est, ce sera », Galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6^e. M^o Métro, T91. 01-66-24-03-63. Jusqu'au 19 janvier 2008.

PAR KAMEL MENNOUR

DANIEL BUREN

C'est une vieille histoire. Ou plutôt une vieille admiration ! J'ai toujours été fasciné par cette énergie et cette intelligence qu'il met à tordre le cou à l'habilité, à la versatilité et à la facilité. Cette même énergie et cette même intelligence qu'il met à atteindre la plus extrême radicalité. Bref, pour moi — et pour beaucoup d'autres —, Daniel Buren est l'un des artistes les plus importants qui soient au plan international.

Je me souviens d'un texte du grand Pontus Hulten qui le cernait admirablement : « *Le travail de Buren est la preuve d'une rigueur et d'une cohérence exemplaires. Force, simplicité, je n'en connais pas d'autres en Europe qui aient réussi à affirmer, dans l'universalité d'une prise de conscience visuelle, l'orgueil d'une éthique et la modestie du signe qu'elle a élu pour naître, grandir, se diversifier...* »

C'est vrai qu'on parle toujours d'intelligence, de radicalité, d'éthique, d'universalité à propos de Daniel. Moins souvent d'élégance, de grâce, de générosité qui donnent tout autant visage à son œuvre. Et qui caractérisent absolument l'homme.

Inutile de vous dire que lorsque j'ai appris que Daniel Buren décidait, en juin 2006, de quitter cette grande galeriste qu'est Marian Goodman et qu'il cherchait un nouveau partenaire, je me suis mis à rêver. Ingénuité du débutant, je l'ai approché en juillet. Très gentiment, il m'a dit que nous en reparlerions. Je croyais avoir compris... Et puis, en septembre, je m'envole pour Séoul avec la biennale de Kwangju en point de mire afin de soutenir une de mes artistes. À Roissy, dans la salle d'embarquement, je croise Daniel qui partait lui

aussi pour Séoul, invité par Hermès. Il était en business et moi en classe éco ! « *Mais, me dit-il, je viendrai bavarder avec toi après le décollage.* » Et le voici qui me rejoint en éco. En guise de bavardage, nous avons parlé sept heures durant. De retour à Paris, quelques jours plus tard, coup de fil de Daniel qui me dit OK. Je n'en revenais pas. D'habitude, un galeriste organise une exposition puis enchaîne avec les biennales et les foires. Avec Daniel, tout a été immédiatement radical et énergique. Pas d'expo dans ma petite galerie mais des productions à très grande vitesse : la Fiac en octobre, puis la Pergola à Art Basel Miami en décembre et l'Armory Show à New York en février... Pas le temps de souffler, d'autant que Daniel agissait à Londres, à New York et ailleurs, et que je ne voulais rien rater.

Donc foires et biennales en amorce et voici enfin l'exposition. Et c'est bien, parce que la petite galerie est devenue grande. À deux cents mètres de la première, voici la seconde, cette fois-ci à l'échelle de Buren : 400 m² réaménagés par les jeunes architectes Beckmann N'Thepe, au fond de la cour pavée d'un très bel hôtel particulier du XVII^e siècle, dans mon quartier d'élection.

Soit un nouveau départ, une deuxième étape, avec pour compagnon de route le plus universel des artistes et les plus généreux des amis. L'un et l'autre, l'artiste et l'ami, récompensés cette année par le prestigieux Praemium Imperiale. Un prix que nous avons fêté à la Tour Eiffel, vendredi 5 octobre, et auquel étaient conviés les amis, les pairs, les admirateurs, les collectionneurs de Daniel. Et tous sont venus pour, comme disait Bakounine : « *Une fête sans commencement ni fin.* »

Daniel Buren, photo-souvenir *Pergola, travail in situ*, 2006 (Art Basel Miami Beach). © DB/Courtesy Galerie Kamel Mennour, Paris



**MEETING DANIEL BUREN**

TOUJOURS EN MOUVEMENT, L'ARTISTE FRANÇAIS FAIT ACTUELLEMENT L'OBJET DE PLUSIEURS EXPOSITIONS A TRAVERS LE MONDE. BIEN CONNU DU PUBLIC FRANÇAIS POUR SON TRAVAIL AU PALAIS ROYAL, DANIEL BUREN APPOSE SON EMPREINTE SUR LES LIEUX QU'IL INVESTIT EN LES MARQUANT DE SES CÉLÈBRES BANDES DE 8,7 CM, EXACTEMENT.

117

Quel était votre concept pour votre exposition inaugurale à la galerie dans la nouvelle boutique Hermès Dosan Park à Séoul en Corée du Sud? Le travail que j'ai proposé est complètement en osmose avec l'architecture. Quand on entre dans la galerie Hermès on entre donc immédiatement dans l'oeuvre. L'architecture est utilisée à son maximum. Vous avez actuellement une autre exposition au Modern Art Oxford en Angleterre. Le musée de Modern Art Oxford est un ancien local industriel. Donc on est dans une ambiance qui n'a rien à voir avec la nouvelle galerie d'Hermès, qui est neuve et faite pour une maison de luxe. Au Modern Art Oxford, il y a deux salles très différentes mais dans toutes les deux la lumière est très importante. Dans une salle la pièce pourrait n'être faite qu'à Oxford. L'autre salle est plus classique et la pièce pourrait éventuellement être refaite (bien que différemment) ailleurs. Cet automne vous avez exposé à Venise, au musée de Sérignan, au Musée Whanki à Séoul, et en Italie avec une collaboration avec l'artiste belge Jan de Cock. Vous maintenez toujours un rythme prolifique. Oui, actuellement il y a une quinzaine de projets qui sont en cours entre les expositions, des travaux publics et des concours. Depuis à peu près une année je fais une exposition tous les dix jours en moyenne. Ce sont des caractéristiques liées à mon travail. Je dois travailler très vite entre le moment où l'endroit est libre et le moment où l'exposition ouvre. En plus, je n'ai pas d'atelier où je peux concevoir; c'est un luxe que je n'ai pas. Je dois aller aux quatre coins du monde pour faire les expositions – mais ça a toujours été comme ça. Mais après avoir accepté d'exposer dans un lieu – soit dans un musée, une galerie ou dans la rue – je sais que ce lieu va influencer mon travail. Le travail peut critiquer le lieu, ou s'adapter au lieu. Enfin, il est toujours bon de se rappeler que si on ne s'occupe pas du lieu, le lieu va s'occuper de vous. Est-ce que vous avez peur parfois que votre travail disparaisse? Je ne suis pas du tout nostalgique en général et plus particulièrement vis-à-vis de mon travail, à moins qu'il ne s'agisse d'une censure ou d'un accident. Mais il est déjà prévu que le travail reste deux, trois mois, ou même une année et ensuite disparaisse, je n'ai pas du tout la nostalgie de savoir que ça n'a plus de vie. Je n'y pense même pas d'ailleurs car c'est quelque chose qui est complètement accepté depuis le début. Généralement, en plus, je ne revois jamais le lieu. Quand ma pièce au Guggenheim a été censurée en 1971, j'avais plutôt la rage que la pièce soit là et n'ai pas eu sa vraie existence. Quelle était votre réaction quand Thomas Krenz vous a demandé d'exposer de nouveau au Guggenheim à New York? Comme c'est un lieu que j'aime spécialement, car c'est très intéressant en terme d'architecture, mon premier réflexe fut d'être très intéressé d'avoir un projet dans ce lieu. Très vite quand j'ai commencé à travailler, j'ai abandonné l'idée de représenter la pièce faite il y a 30 ans puisqu'elle était censurée. Donc j'ai travaillé sur ce lieu comme si c'était un nouveau projet. En fait, le Guggenheim a dépensé \$750,000 sur votre pièce principale 'Around the Corner'? Oui, mais entre le moment où Thomas Krenz m'a invité et le moment où on a fait l'exposition en 2005, il s'est passé 15 ans. Donc le projet s'est construit petit à petit, et le budget s'est trouvé petit à petit. Au début il n'était pas question que le musée soit vide. C'est avec le travail que je suis arrivé à cette conclusion. Ils devaient soit accepter mon idée soit me mettre de nouveau dehors! De plus il ne faut pas oublier qu'aux USA le budget d'une exposition c'est non seulement les matériaux, le montage, les honoraires éventuels mais également la location du lieu, le prix du gardiennage, l'électricité dépensée pendant l'expo, le chauffage, etc... Dès que l'on sait cela, les sommes a priori astronomiques redeviennent nettement plus raisonnables! L'improvisation, joue-t-elle un rôle important dans votre travail? Oui, c'est essentiel. Je garde toujours des éléments ouverts, même dans un cas extrême comme le Guggenheim où d'autres choses sont pensées bien en amont. Je sais, dans ma façon de travailler, qu'il y a des choses que je verrai seulement pendant la construction. Il y a des choses que je peux imaginer mais lorsque je construis je m'aperçois que ce n'est pas bien et que je dois les enlever. Au contraire, il y a des choses que je n'imagine pas du tout au départ et une fois sur place elles me viennent en me paraissant intéressantes; ça peut être parce que j'y ai réfléchi plus fortement ou parce que la lumière du lieu m'y invite. Comment interprétez-vous votre utilisation des couleurs? La couleur est une des rares choses dans le domaine de l'art qui n'est ni pensée, ni traduisible, avec les mots. Je pense que cela parle des émotions mais surtout que c'est de la pensée pure. Tout devient extrêmement compliqué car – par définition aussi – si vous montrez un centimètre carré de rouge et vous mettez le même rouge sur 10 mètres carrés, vous n'avez pas le même rouge. Vous avez quelque chose qui va apparaître dans la même couleur mais – à cause de la taille, à cause de la lumière – ne va pas dire la même chose. On vous appelle le «parrain des lieux». Et vous avez beaucoup parlé de comment votre travail est transformé par le lieu, et comment le lieu est transformé par votre travail. Ça part d'un constat général que j'ai fait il y a longtemps, que tout l'art dépend de l'architecture. On ne peut pas exposer si il n'y a pas de mur ou de salle. Un jour je me suis dit, «Qu'est-ce que ça veut dire?» J'ai commencé à penser que plutôt que d'ignorer la réalité du mur et de l'espace, je vais l'incorporer dans mon travail.

Donc, d'une certaine façon on ne peut plus imaginer mon travail sans le lieu dans lequel ce travail existe. Si on accepte ce discours, 99% des oeuvres d'art tombent par terre car on sait que la majorité des oeuvres font semblant d'exister sans le lieu. Si vous pensez à une sculpture de Henry Moore ou Maurizio Cattelan, vous allez penser très peu au lieu car vous savez très bien que ça pourrait exister dans de nombreux endroits. Mon travail n'a pas cette possibilité. Le lieu et le travail sont un ensemble qu'on ne peut pas séparer. Mon travail, par exemple, au Palais Royal ne m'appartient pas. Et on ne peut pas détacher le Palais Royal du travail que j'ai fait. **Qu'est ce que vous pensez de la polémique provoquée par Les Deux Plateaux au Palais Royal, commandé par Jack Lang – l'ancien ministre de la culture?** Je pense effectivement qu'il y a eu de très grosses polémiques sur mon travail, je pense que la raison principale c'est ce problème – la relation entre mon travail et l'architecture. La preuve, c'est que lorsqu'il y avait cette polémique au Palais Royal les gens disaient, «On ne va pas attaquer le travail de Buren, ce qu'on attaque c'est de faire ce travail au Palais Royal. Si c'était à la Défense ça ne poserait pas de problème mais ici c'est un scandale.» Si ces gens avaient un peu réfléchi, ils auraient su que ce travail ne pouvait être qu'au Palais Royal. Sur la place de la Défense j'aurais fait autre chose qu'y aurait peut-être été aussi un scandale. C'est pour ça que ça reste strictement intéressant, avec toutes les difficultés que ça représente, de travailler avec et dans le lieu. **Vous archivez méthodiquement toute la documentation liée à votre travail, comme les lettres et les cartons d'invitations.** Il y a deux possibilités. Si vous déchirez tout, plus rien n'existe. C'est immédiatement un risque car il n'y a aucune preuve que cela a existé. Autrement, vous avez des documents qui disent que ce travail existait à telle époque, à tel endroit. Evidemment ce n'est pas le travail, c'est tout à fait secondaire. Mais cela empêche que ce travail devienne un pur mythe. Avec 99% des choses que j'ai faites, il y a une photo, une invitation ou quelque chose qui peut donner l'assurance que ce travail, qui n'existe plus, a bien été fait. Ce n'est pas pour dire que c'était bien ou très précieux. C'est simplement pour dire, «Oui, ça a existé». **Vous prenez également des «photos-souvenirs» de presque toutes vos oeuvres.** Les photos-souvenirs permettent d'avoir un témoignage. Ça m'empêche de raconter une histoire parce que presque personne ne voit tous mes travaux. Qui m'empêcherait de dire, 'J'ai exposé en 1970 au Groenland.' 'Ah, bon?' 'Oui, j'ai fait des choses avec les ours en pleins d'endroits.' La photo-souvenir est quelque chose qui témoigne de l'oeuvre, mais ne peut jamais la remplacer. Et j'ai toujours refusé de mettre dans une galerie ou dans un musée les photographies parce que du coup elles deviennent une oeuvre d'art. **Vous avez parlé de la fragmentation de votre travail, liée aux rayures de 8,7 cm que vous utilisez depuis 1965. Pensez-vous que chaque oeuvre représente un fragment de votre travail plus global?** Chaque travail a la volonté d'être spécifique, mais en même temps il est relié à tous les autres par le fait que j'utilise ces panneaux de bandes rayés blanc et colorés. Ça me permet d'une façon très souple de passer d'une idée à une autre. En même temps il y a ce rapport, grâce au fragment visuel, qui peut suivre une nouvelle idée sans avoir besoin de voir ni une signature ni une anecdote. Par exemple, à la Force de l'Art dans le Grand Palais, il y avait mes gilets sur tous les gardiens. Evidemment c'est spécifique. Il y a tout un discours – sur pourquoi il y a un uniforme pour les gardiens, et le fait que l'on n'ait pas le droit de toucher une oeuvre d'art dans un musée mais un gilet c'est quelque chose qu'on touche. En même temps, c'est un fragment d'une peinture qui utilise ce tissu rayé blanc et coloré. C'est un exemple typique de mon travail. **Vous avez parlé de votre envie de créer votre propre jeu avec vos propres règles.** Justement j'écrivais que, ce qui m'intéressait c'était d'imposer d'autres règles différentes de celles imposées par le musée ou par le système, et de jouer avec mes règles et de me méfier des règles du système. Et il est possible qu'avec le visiteur nous puissions jouer ensemble. **Avez-vous des rêves pour des projets dans l'avenir?** Quant à mes rêves pour des projets dans l'avenir, seuls les projets créent mes rêves, pas l'inverse. C'est grâce à un projet à exécuter dans un lieu inattendu, par exemple, qu'un rêve va devenir réalité ou bien qu'un rêve va apparaître qui n'aurait jamais été imaginable si le projet qui le déclenche n'avait pas existé. Or les projets ne dépendent presque jamais de moi mais de ceux qui me les proposent. L'espoir donc c'est que les sollicitations continuent afin que les projets qu'elles enclenchent puissent créer des rêves pour moi et pour les autres.

Propos recueillis par Anna Sansom.

EXPOSITION DANIEL BUREN, "FILTRES COLORÉS", À MAISON HERMÈS DOSAN PARK À SÉOUL, CORÉE DU SUD, JUSQU'AU 11 JANVIER 2007, WWW.HERMES.COM, "INTERVENTION II", À MODERN ART OXFORD, ANGLETERRE, JUSQU'AU 28 JANVIER 2007, WWW.MODERNARTOXFORD.ORG.UK, "ROTATION", AU MUSÉE DE SÉRIGNAN, JUSQU'AU 7 JANVIER 2007, WWW.VILLE-SERIGNAN.FR

CRASH 206.

MEETING DANIEL BUREN

What was your concept for your inaugural exhibition at the gallery of the new Maison Hermès Dosan Park in Seoul, South Korea? The work I've done is completely incorporated into the architecture. When you enter the Hermès gallery, you're immediately entering my piece. The architecture has been used to its maximum. **You have another show at Modern Art Oxford in England.** Modern Art Oxford is a former industrial site. So it's an ambience that is totally different from the Maison Hermès, which is brand new and made for a luxury goods house. At Modern Art Oxford there are two very different rooms but the light is important in both of them. The piece in the first room could only have been made for this space. But the other room is more classical – like a white cube – and the piece here could be shown elsewhere (although differently). **This autumn you exhibited in Venice, at the Whanki Museum in Seoul and in Italy in a collaboration with the Belgian artist Jan de Cock.** **You always maintain a prolific rhythm.** Yes, I currently have some 15 projects on the go, including the exhibitions, public commissions and competitions. For the last year I've been having an exhibition every 10 days on average. I have to work very fast in between the moment when the place becomes free and the moment when the exhibition opens. Also, I don't have a studio where I can conceptualise things; that's a luxury I don't have. I have to go to the four corners of the earth to make exhibitions, but that's always been the case. After having agreed to exhibit in a place – whether it's in a museum, a gallery or on the street – I know that this place will influence my work. The work can criticise the place or adapt to the place. And it's always worth remembering that even if you don't take care of the place, the place takes care of you. **Do you ever feel nostalgic that the majority of your work disappears?** I'm not at all nostalgic in general and especially not about my work, unless it's due to a censure or an accident. But when I know that the work is going to stay somewhere two or three months or a year and then disappear, I don't feel any nostalgia in knowing that it will never exist again. I don't even think about it because it's something that is completely accepted right from the start. Generally I don't even go back to the place afterwards. When my piece was censored at the Guggenheim in 1971, it was more so fury that the piece should have been there and didn't have its real existence. **How did you react when the Guggenheim's director, Thomas Krenz, asked you to exhibit there again?** My first reaction, as it's a place that I especially like because it's very interesting architecturally, was to be very keen on doing a project there. As I started to work I quickly abandoned the idea of re-showing the piece that had been censored 30 years before and began working as if it were a new project. **In fact, the Guggenheim spent \$750,000 on your main piece 'Around the Corner' alone.** Yes, but between the moment when Thomas Krenz invited me and the moment when we made the exhibition, 15 years went by. So the project developed little by little, as did the budget. At the beginning it wasn't foreseen that the museum would be empty. I came to this conclusion as I progressed with the work. So they had to either accept my idea or throw me out again! But don't forget that in the USA the budget of an exhibition doesn't just entail the materials, the setting-up and the fees but also renting the space, the housekeeping, the electricity, the heating and so on. Once you take all that into account, sums that at first seem astronomical suddenly become quite reasonable! **What role does improvisation play in your work?** An essential one! I always keep some elements open, even in an extreme case like the Guggenheim where lots of things are considered quite early on. I know – from my way of working – that there are things that I will only see during construction. I might imagine something and then while I'm constructing I may realise that it's not such a good idea and decide to take it out. On the other hand, there are things that I don't imagine at all in advance but which occur to me only when I'm on site. That can be because I'm concentrating more deeply or because the light inspires me. **How do you interpret your use of colours?** Colour is one of the rare things in the domain of art that is neither contemplated nor translatable with words. I think it talks about emotions but above all I think that it's about pure thought. Everything becomes extremely complicated because – by definition – if you show one centimetre squared of red and put the same red on 10 metres squared, you don't have the same red. You have something that will appear in the same red but – due to the size and the light – won't say the same thing. If you look at any work of art made by an artist with colour, you cannot explain or even really talk about it. It's a more complicated matter than a mathematical formula! **People call you the «godfather of places». And you have often talked about how your work is transformed by a place and how a place is transformed by your work.** This stems from a general statement that I've been making for a long time, which is that all art depends on architecture. You can't exhibit if there isn't a wall or a room.

CRASH 207.

One day I said to myself, "What does that mean?" I began to think that rather than ignore the reality of the wall or the space, I would incorporate it into my work. So, in a way, one can't imagine my work outside the space in which it exists. If you accept this discourse, 99 percent of artworks fall onto the floor because they give the impression of existing without the space. If you think about a sculpture by Henry Moore or Maurizio Cattelan, you think very little of a situational environment because you're aware that it could exist in numerous places. My work doesn't have that possibility. The work and the place go together and can't be separated. This is why my work at the Palais Royal doesn't belong to me, and you can't detach the Palais Royal from the work that I did. **What do you think about the controversy provoked by *Les Deux Plateaux* at the Palais Royal, which was commissioned by Jack Lang, the then culture minister?** I think that when there have been very big controversies surrounding my work, the main reason is this problematic relationship between my work and architecture. The proof is that when there was this controversy at the Palais Royal, people said, "We're not going to attack Buren's work; what we're attacking is the idea of doing this work at the Palais Royal. If it was at La Place de la Défense, it wouldn't present a problem but here it's a scandal." If these people had thought a bit, they would have known that this work could only be at the Palais Royal. At La Place de la Défense I'd have done something else that might have also been a scandal! That's why it's extremely interesting, with all the difficulties that it represents, to work with and in the place. **You methodically archive all the documentation related to your work, such as letters, sketches and invitations.** There are two possibilities. If you tear up everything, nothing at all exists any longer. It's immediately a risk because there's no proof that a work existed. Alternatively, you can keep the documents that say that a work existed at such-and-such a time, at such-and-such a place. Obviously that's not the work itself and is completely secondary. But it prevents the work from becoming a pure myth. With 99 percent of the things that I've done, there is a photo, an invitation or something else which can give an assurance that this work that no longer exists once did. That isn't to say that it was precious or good. It's simply to say, "Yes, that existed." **You also take «photos-souvenirs» of nearly all your works.** The photos-souvenirs enable you to have a witness. And it prevents me from telling stories because hardly anybody sees all my works. What would stop me from saying, "I exhibited in Greenland in 1970." "Oh, really?" "Yes, I did things with polar bears in lots of places." The photo-souvenir is something that is testament to the work, but can never replace it. And I have always refused, up until today, to show my photographs in a gallery or a museum because then they would become works of art. **You've written that fragmentation, linked to the stripes of 8.7cm in width that you have been using since 1965, is perhaps the philosophy of your work. Do you regard each piece of work as a fragment of your ongoing body of work?** Each work has the will to be specific while being linked to all the others through the fact that I use these white and coloured striped bands. This also allows me in a very supple way to move from one idea to another. At the same time there is this relationship, thanks to the visual fragment, to follow a new idea without my name or an anecdote being seen. For example, at the exhibition 'La Force de l'Art' at the Grand Palais all the guides were wearing my white and fuchsia waistcoats. Obviously it's specific, relating to why museum guides wear a uniform and the fact that you can't touch a work of art in a museum but you can touch a waistcoat. At the same time, it's a fragment of any painting that uses this white and coloured striped fabric. It's a typical example of my work. **You've talked about wanting to create your own game with your own rules.** Exactly, I once wrote that what interested me was to impose other rules on myself than differed from those imposed by the museum or the system, and to play with my rules and to be wary of the rules of the system. And it's possible that with the visitors we can play together. **What dreams do you have for future projects?** With regard to my dreams for future projects, only the projects create my dreams, not the opposite. It's thanks to a project that I realise in an unexpected place, for example, that a dream can become reality or that a dream will begin which would not have been imaginable if the project that triggered it had not existed. Also, the projects depend hardly ever on me but on those who propose them. My hope is that these requests will continue so that the projects that they lead to will create dreams for myself and for others.

Interview conducted by Anna Samson

"Daniel Buren: Intervention II" is at Modern Art Oxford until 28 January 2007. www.modernartoxford.org.uk



O n the very same evening

in late March—indeed, at the very same hour—artists Daniel Buren and Olafur Eliasson were onstage for different speaking engagements in New York. Uptown, Buren was at the Guggenheim Museum discussing his newly opened “Eye of the Storm,” a large-scale installation featuring a mirrored wedge slicing vertically through Frank Lloyd Wright’s celebrated rotunda. Eliasson, meanwhile, appeared downtown at the invitation of the Public Art Fund, lecturing on his work—from the modest pieces that first garnered attention on the international scene some ten years ago to his own recent spectacular museum engagement, *The Weather Project*, 2003, at Tate Modern in London.

Even without attending these individual talks, one could easily imagine a number of overlapping subjects that would extend the simple coincidence of their timing. After all, the practices of these two artists—separated by more than a generation but commonly directed toward creating an elemental awareness within their audiences of the display situation—are rich both in similarity and difference, even providing a kind of object lesson in pseudo-morphism. For Buren’s stripes there are Eliasson’s mirrored bands; for the former artist’s colored gels there are the latter’s cadmium lights; for binoculars, kaleidoscopes; and then there are their respective architectural interventions and moves into the urban landscape—to say nothing of their meteorologically named museum installations. But on this particular March night, the most striking resonance was a pair of comments that could have been spoken in direct dialogue (at least it seemed so to the *Artforum* editors attending the events). Considering the historical place of institutional critique and the radically changed art-world context for his critical work in situ, Buren asserted from his uptown platform that “the total proliferation of the institution is as important to artists now as the discovery of oil painting was in its day.” And, as if by way of reply from his downtown theater, Eliasson posed a related contextual question, asking, “How should one deal with the megalomania of institutions today?”

As it happened, Buren and Eliasson were to meet the next morning, when they were able to expand on their virtual correspondence for this in Conversation, the third in an ongoing series of dialogues between artists

discussing not only each other’s work but also contemporary art more broadly. Concerning the latter, it is difficult to imagine a question more pertinent than the one posed by Eliasson about the “institution,” especially in the term’s most expansive sense. The previous decade’s theoretical interrogations of the grand show and the increasing reach of the biennial circuit are lately shadowed by other, almost practical, questions regarding the exploding scale and ubiquity of exhibition venues for contemporary art (presided over by a concomitant proliferation of professional curators). What artistic strategies might be found to navigate a field in which, as Buren points out in the following conversation, “almost any beginner” has a museum

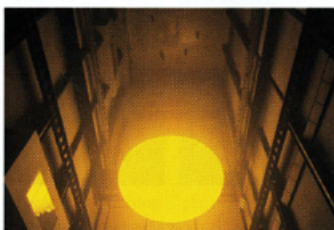
show in the first five years of his or her career? Within this context, the historical avant-garde’s models of resistance seem not only untenable but irrelevant, and even the critical engagements of the ‘60s and ‘70s seem hardly applicable. We are living in a moment, as Eliasson asserts, when there is no “outside.”

Eliasson is hardly alone in his assessment. Indeed, that idea crops up repeatedly in this issue’s pages, as different artists seek to negotiate, or generate meaning within, the “total proliferation of the institution.” Among the younger generation here, artist Tino Sehgal—who, along with Thomas Scheibitz, will represent Germany in the upcoming Venice Biennale—discusses his intentions to work within existing conventions while offering experience itself as a product. (Interestingly, he also

asserts that art fairs, themselves an almost parallel “institutional” system, provide an ideal context for his work.) Elsewhere, artist Seth Price, the subject of this month’s Openings, seeks to update Duchamp’s question of how to create “non-art” when all forms of production (or even experience, as Sehgal’s work might suggest) are immediately or already absorbed by the market or institutional system; Price finds possibility in the nebulous, continually shifting structures of distribution technologies. Rudolf Stingel, meanwhile, seeks not a new “outside” but a clearing on the inside, describing in his 1,000 Words a project in which he “erased” his gallery on the occasion of this year’s Armory Show.

Given these examples, the following dialogue provides a kind of keynote and asks for consideration well beyond the immediate exchange between Buren and Eliasson. Their conversation is, in a real sense, ours.

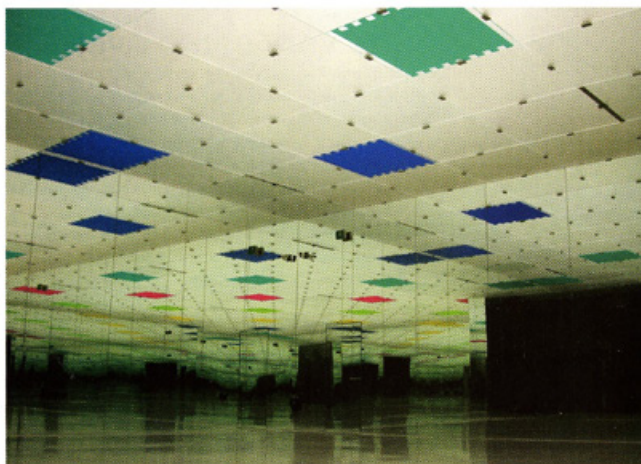
—TIM GRIFFIN



Opposite page: View of “The Eye of the Storm: Works in situ by Daniel Buren,” Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005. This page, top: Daniel Buren and Olafur Eliasson, New York, 2005. Photos: Kate Lacey. Center: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003. Installation view, Tate Modern, London. Photo: Jens Ziehe.

DANIEL BUREN: What I was trying to say in my lecture last night at the Guggenheim is that the proliferation of contemporary art museums today is a kind of technical revolution that may actually be as significant for artmaking as the invention of oil paint. As artists, we are in front of a new territory, a new relationship between those who produce something and those who make this possible and show the work. We must remember that not so long ago there was much less art, and exhibiting was very restricted. Even the most famous artists had museum shows perhaps every five years, whereas today almost any beginner has one in the first five years of his career—if not before! And there's a second part to this dynamic, which I see as a member of a generation of artists in the late '60s and early '70s who raised a lot of extremely critical questions about the museum's power. Today, I'm very amused by the fact that through its proliferation the institution destroyed itself in a way that none of us could

significant difference in the way artists are using the institution today. Although I don't know the '60s and '70s firsthand, during the ten years I've been active there has been a tendency, as far as criticism of the institution is concerned, to reinvest or reinvent meaning and responsibility within the institutional framework. I don't know if you can call it "critique," because that word refers most strongly to the '60s project of subversive engagement with the institution. But nevertheless, I have been increasingly looking at what's actually going on when somebody engages with art inside an institution and what kind of frame the institutional system offers for that situation, as well as what potential that situation has in a broader perspective afterward. In a museum, you're looking at two things. You're interrogating your surroundings, and you're also evaluating the means with which you're interrogating your surroundings. The institution as such has the potential for this kind of self-consciousness, which the rest of society isn't



As a member of a generation of artists who raised critical questions about the museum's power, I'm amused by the fact that through its proliferation the institution destroyed itself in a way that none of us could have imagined. —DANIEL BUREN

have imagined, and now we are confronted with its incredible weakness. In other words, let's say that, before, the work of art in the museum was more or less something you couldn't discuss; it was the privilege of certain artists. Now this isn't the case; the work of art in an institution is like anything else. And I think the public knows this. They know that they're not necessarily going to see a masterpiece just because they enter a museum. They're going to see *something*, and they might even fight against it. There's no fear and not as much intimidation. But, of course, among all these institutions, you still have three or four that have retained the characteristics of old—MOMA, the Guggenheim, the Tate, and the Centre Pompidou. These are certainly still places where to show is a plus, but showing at any of the others is just like showing in a gallery or anywhere else—it's not something that indicates your work is very special.

OLAFUR ELIASSON: In terms of this proliferation my fear is exactly what you describe, that showing in a museum doesn't matter because the institution has essentially started to look like everything outside of the institutional system. But I also think there's a

interested in. Of course, that's because the rest of society is a capitalist democracy that's about consumption, which isn't supposed to be reconsidered as you're doing it. The value of a project like yours, Daniel, is that over the years you've engaged with the system and yet you're still evaluating the very nature of that engagement. I think this can only happen in a few places, and the museum is one of them.

DB: Yes, but with the exception of those remaining few, the institution has spread itself so widely as to lose its power and authority, so the critique has to go someplace else.

OE: But I don't think museums really lost their authority; they just shifted from critical authority to commercial authority. I think they reorganized themselves to a great extent to operate within a structure of corporate authority, becoming good places to rent for sponsor dinners or weddings, so, as you say, it's a meaningless context in which to perform critical exercises. There's an assumption that the four big museums you mentioned tend to be more responsible, because they have the means to be. Yet they've also been the first to wholeheartedly embrace the notion of brand-

Left: Olafur Eliasson, *The Mediated Motion (Water)*, 2001. Installation view, Kunsthau Bregenz, Austria.
Right: Daniel Buren, *Les Couleurs multipliées: L'Infini (Multiplied Colors: The Infinite)*, 2001. Installation view, Kunsthau Bregenz, Austria.



Top: Daniel Buren, *On "The Hang Up,"* 1974. Installation view, Los Angeles. Bottom: Olafur Eliasson, *Double Sunset*, 1999. Installation view, Utrecht, the Netherlands.

ing. At first I didn't really mind. Why shouldn't a museum brand itself? But very soon I realized that the engagement with my work was being co-branded. You were having, for example, a Tate "experience" when looking at *The Weather Project*. This suddenly changed the idea of what it means to see and to be self-reflexive or introspective while doing so. The problem becomes what happens to the body of the visitor. Where in society can we still use our senses to define our surroundings, rather than just being defined by our surroundings by means of the commodification of our bodies? I was hoping that institutions could be the place where your senses, your awareness, would actually have a critical potential. But if the museum brands this experience, it's no different than going to Macy's. This is how I see the institution's loss of potential, and the four big museums are at the forefront.

DB: But you understand that there's a paradox here: While it's true that everything has been increasing in the last twenty-five years—there are many more museums, more artists, and a much greater public—this is also the reason for the fatigue of the entire structure.

OE: Well, even though I'm critical or skeptical, I still have faith in museums, and I think the extreme growth in attendance and exhibition space is a very exciting development. The kind of social-democratic project of the Pompidou, for instance—the idea of giving art to the people—inspired a lot of European and American museums. But now this concept has to some extent become obsolete, and the reason for building museums is no longer derived from this kind of social-humanist project.

DB: You know, funnily enough, the explosion of these museums was not instigated by public demand but by politicians and rich corporations. We know exactly who pushes to make a new museum in a place like Bilbao or Bregenz, and they do it with the idea of building something prestigious—not just to please the fifteen local artists.

OE: Yes, there's the tendency that museums are turning into palaces by Zaha Hadid or Frank Gehry, and even though I had fun doing the Turbine Hall project at Tate Modern, I still prefer working within a more domestic scale, like the Louisiana Museum in Denmark or the Menil Collection in Houston. At least in these museums there's a relationship to the life that you normally live spatially.

DB: My philosophy is that I could engage a kitchenette or a cathedral, but the work has to be in scale with the space.

OE: Yes, I've always been impressed with your ability to embrace an almost encyclopedic range of ideas, and it seems that there's nowhere you couldn't work. This is

really interesting in the sense that you've created an approach that can apply to every situation—and often does so quite successfully.

DB: Well, to come back to these large museums, I am extremely doubtful about some works that have become spectacular for their own sake. But if I agree to make a work in a place that's a priori spectacular, my work has to have at least an aspect of that; and if I try to escape it, I'll show something that has nothing to do with the space. If you do something at the Guggenheim, you're working in one of the most spectacular museum spaces, even more so than the Turbine Hall, which is just gigantic. This is not to say that you can't make a conflict or a contradiction or even open up a question about the space. For example, I think that one of the aspects of my show at the Guggenheim is that when you see the building by itself, the spiral always turns, but with the mirrored piece in the rotunda, the spiral doesn't turn anymore—it breaks. In a way, the mirror opens up a question about this kind of circularity.

OE: You know it's true, the spiral is a kind of endless movement and one would think that the movement would continue in the mirror, but the slice of mirror actually ruins that spiral, because the reflection tilts it the other way. So the show becomes about the discrepancy between what you'd expect and what actually happens. The geometry of the space is not reflected—you basically turned the building around or tore it apart. But oddly enough, I think the Guggenheim is actually a very domestic space after all, because as you walk in the spiral, you have plenty of time to conceive of the whole space, and now that so many other museum spaces are so enormous, this one doesn't feel that big at all.

DB: Yes, it's still a modest, human space.

OE: Which I think is a great quality of that space—it's actually accessible. But instead of then saying, for instance, that a space like the Turbine Hall isn't accessible, I came very quickly to understand it by looking both at the space itself and at the mistakes other artists had made there. Some had actually tried to challenge the space within an almost domestic frame of reference, doing almost classical or traditional objects. But sometimes the tools with which you are forced to work are different. At the Tate, one way I was able to understand the scale was by interviewing the architect and the people who work there, since they know the space quite well. Sometimes with larger insti-



tutions one also has to be more resourceful in terms of making them realize that it's in their interest to create the best work of art possible. And if you're lucky, as I was at the Tate, the museum staff are completely behind the project, and then a very large space can become accessible to work with or can suddenly be challenged. Does that make sense?

DB: Yes, absolutely. Many people got the feeling in the early '70s that I was one of the very virulent opponents of the institution. But even at that time, when I spoke or wrote on the subject, I always said take great care, for the artist and the institution are linked together; we're part of the institution. So it's exactly what you said about the help of the Tate. When you're invited to do a show at a museum, the people who invite you want you and support you, which normally means that your work is going to be as excellent as it can be. Then if you're critical of the institution, people will say, "So what are you doing in this institution? You work so well there." But of course! You're invited by people like you, people who admire you and probably share your critical position. So you're fighting against a bloc, but ironically inside this bloc you have a lot of friends who have the same attitude. It doesn't exist, an artist who shows in a museum without anyone wanting him there, so it's not really a contradiction.

OE: I think this is an important question, because I have to be the first to admit that museum shows have had a major impact on the development of my work, and a lot of it wouldn't have been possible without the institutional framework and funding. But one should also understand that the idea that I'd otherwise be working alone in my studio is kind of obsolete given my practice, in the sense that I make the work for the institution, with the institution. As you were saying, Daniel, it's not an oppositional, academic, avant-garde idea, it's a discussion that happens very much within the institutional system. But I don't see this as a sacrifice. I'm not outside. There is no outside. Even the works outside of the institution are now a part of the institution in that sense.



walls, we're going to make a show in the streets." Today it's much subtler. The institution increasingly organizes exhibitions that can be anywhere—in the city or countryside. One of the most grotesque examples of this, back in 1986, was an exhibition in the homes of collectors in Ghent, which showed the panic of the institution, running as quickly as possible in order to survive! But it's always still the institution in some way.

OE: Really, it's useless to try to pinpoint what's inside or outside of the system, because drawing that line doesn't take our thinking any further. It just doesn't matter anymore. I think the interesting question is what impact art can have on society, and the institution is one of the main communicators of that. I'm not saying that art then has to be dogmatic or have an agenda. I'm just saying that it should have some kind of impact. It might have a negative impact, but at least it does something.

DB: Speaking of working outside, I want to address the question of memory in some of your works, like *Green River* [1998-]. Although the writings and interviews in your catalogues sometimes refer to earlier works of art, I am very struck by two specific examples for which I have seen no references. One is the piece you did on the windows at MOMA [*Seeing Yourself Sensing*, 2001]. I'm sorry to say this, but I did exactly the same piece, which involved mirrored stripes glued to a window, in 1971. Of course, I have no proper ownership of the stripe, nor of the windows or the mirrors, and you may not even know this work of mine. But there's also the action of coloring the river, which was done several times exactly the same way by an artist from Argentina called Nicolás García Urriburu, and I've never seen any reference made to him either. I understand a work can be repeated, but my question is how a real connection like this can be completely lost to



DB: It's interesting what you say about the outside, because things moved there very quickly in the early '70s. I remember in '71 the Stedelijk Museum wanted to make a group show called "Outside the Walls" or something like that, which entailed inviting fifty artists to go work in the street. They offered me billboards around the city and the sides of trams as sites. I wouldn't do the show, of course, but I was the only one to refuse. The museum understood something that was happening, and in a naive way it was a nice idea—but it was also stupid. I think this was the first very strong attempt by an institution to be up-to-date and say, "Now that artists seem reluctant about showing on the museum's



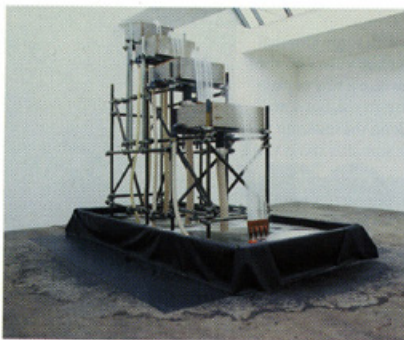
Top: Daniel Buren, *Bleeker Street*, 1970. Installation view, New York. Bottom, left: Olafur Eliasson, *Seeing Yourself Sensing*, 2001. Installation view, Museum of Modern Art, New York, 2001–2002. Right: Daniel Buren, *Corridor-Passage: From and Off the Windows*, 1974–75. Installation view, Museum of Modern Art, New York.

memory. I'm intrigued by this situation, which is certainly not limited to your work alone. But were you aware of these earlier pieces? And whether you were or not, why do you think more people don't speak of them or make these connections, as though they wanted to block out certain precedents or ignore them?

OE: It's interesting that you mention this, because I never really considered my piece at MOMA to be about the stripes.

DB: I'm not speaking just about the stripes but about the use of the mirror on top of the glass.

OE: Well, I think that coming from different content, we've arrived at the same form. Of course, form always refers to content, and I completely agree that the discussion around the piece should make reference to formal connections. But my interest at MOMA was in what it means to stand within the museum, to look at the so-called reality outside, and to think of the window as a kind of interface. I've been very interested in these ideas for some time. My aim was to make a semitransparent surface that would allow one both to see the institution and to look through it. So, formally speaking, that is very much like the stripes you did, which I didn't exactly know, but whether I knew them or not doesn't mean anything, since I came to the same form from a completely different kind of content. As for *Green River*, the initial idea was actually about the experience of urban space, and the first river I wanted to do was in Berlin. I have since come to know about this Argentine artist, and the way I understand his project now is that it is about the environment and documen-



Top: Olafur Eliasson, *Wasserfall (Waterfall)*, 1998, steel, pump, water, and scaffolding, 29' 3" x 29' 3" x 19' 6". Bottom: Olafur Eliasson, *Green River*, 1998—Installation view, Moss, Norway, 1999.

about experience, it's phenomenological." And the work is justified as an isolated event, not having anything to do with anything else. In fact, I think that throughout the '90s phenomenology became a tool to justify a new kind of essentialism—especially coming out of Scandinavia, where it became a very strange way of justifying the northern light as a kind of logo for the good life. Phenomenology became a bit totalitarian, in the sense that people used it to lay out the rules for the good life in a kind of post-social-welfare model. So it's ambiguous, and I'm sometimes afraid when someone comes up with a "phenomenological solution" to my work, because it's a contradiction that phenomenology would actually come up with a *solution*. Quite the contrary, I think the potential of phenomenology is that it

introduces a kind of relativity to our experience. There's a social aspect to actually allowing you to change your own surroundings by means of your actions. You become essential and central instead of being in the periphery and organizing yourself around a fixed center. For me, as long as phenomenology is not some holistic, essentialist project, then I'm very challenged by it.

DB: I really agree with what you've said. For me, phenomenology is related to something very precise within each particular situation; it's not something per se. So I pay as much attention as I can to the fact of the viewer and to understanding the existing qualities of the place where the work will be sited, as well as to the social relations that exist at the time something is shown. I think all of these phenomena are part of the

At first I didn't really mind. Why shouldn't a museum brand itself? But soon I realized that the engagement with my work was being co-branded. You were having a Tate "experience" when looking at *The Weather Project*. —OLAFUR ELIASSON

tation, so his artworks were in fact the photos of the river. But I don't think anyone can colonize form in the sense that it has ownership. I think artists—and we see it all the time—arrive in very different ways at the same form, which takes on different meanings depending on where it comes from and who comes to see it. But this doesn't mean that one cannot be responsible, and had I known about Uriburu I may or may not have done the project the same way. But there is also a Japanese artist who did red rivers. There's another artist who dyed water blue. I think we will increasingly see the same forms becoming completely relative in terms of content.

DB: Yes, I've based a lot of my thinking on the idea that we never really invent anything. We are sometimes good catalysts for things, which places a lot of question marks around the term of "authorship." But I'm still struck by the lack of memory even over such a short period, and I think it's crucial to speak about these things, if only briefly.

OE: I was recently in Warsaw in the apartment of the artist Edward Krasiński, and I saw a piece of yours with stripes on the window. But it never occurred to me that a piece like this might have anything to do with my stripes on the glass at MOMA, for instance. There are formal similarities, but I think there is a great difference in content. I am much more interested in perception and experiential issues and how they apply to spatial questions, which again apply to the body. The problem for me though, can be that people then tend just to say about a work, "Oh, it's

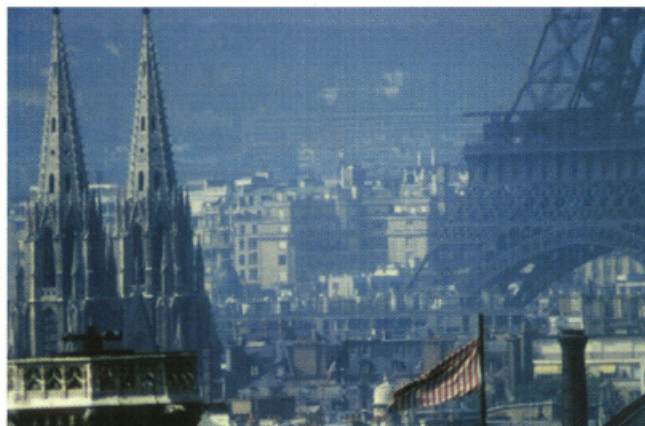
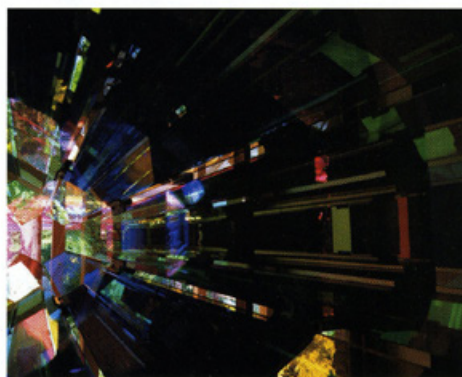


work, so the connection is not only with the space but also with some idea that I want to reinforce or show. For example, the idea of using binoculars on the roof of Beaubourg to see striped flags throughout the city was also a way of playing with what we do in a museum. The museum is a platform to see, but sometimes we don't actually see it so well. So, turning your back on the museum to look through the binoculars was a metaphor for this, but it was also about the idea of taking the museum as an instrument for vision, which is one possible definition of a museum. There was a kind of dialectic between the museum as an instrument and an actual optical instrument, which disappears when you look through it. Which is absolutely never the case with the museum, which, as an instrument to see objects and things, always shows itself at the same time.



OE: I have used these kinds of optical instruments in various ways as well, and obviously my main interest comes out of perception or the cognitive aspect of what it means to see. I've been very curious about working with the eye as a tool and the brain as a construction and a product of your own history, rather than as some kind of objective, natural "truth." That said, a kaleidoscope suggests a compound way of seeing space, and I think it allows for an almost psychological interrogation of your own vision. I have then tried to integrate the kaleidoscope, not unlike your projects, into the physical frame of the exhibition, such as a window or door or corridor or even just something small that you can take under your arm and occasionally look through. I think the interesting thing about these seeing devices is that a lot of them date from 1820 to 1880, when they were first used as toys and became almost emblematic of the modern notion of your body being scientific and not of God. In this way, these optical tools are as much about demystifying your body or reinventing the body as something that is actually physical. This is another instance of how very different ideas end up with the same form, and I actually think it's an asset, that the same piece of glass can take on a different meaning at a different time in a different context.

DB: Speaking of this, I'm struck by another example of the same form being seen in different ways. I think my generation, or maybe the one before it, was saying very insistently that a cube is a cube, a piece of wood is a piece of wood. And in saying so, we wanted to reduce the artwork to its materiality or shape or structure—an attempt to get away from romanticism and illusion. And yet we saw in the late '80s or '90s a reversal of that: An artist would take a long piece of wood and give it a title like "The Boat." Or he or she would say that the cube was a mountain or a sun on the horizon or something like that. I don't want to say that my work is never metaphorical in this way, because things happen that I can't control. But if something gives me that feeling, I do everything I can to eliminate it. What I want to say is that, for me, it's not enough to use the same piece of wood and to name it "Boat," in order to change it from what the Minimal artists taught us by calling it, say, "Wood Piece." This just turns a once-advanced idea into an academic joke.



OE: I don't have such a big problem with using a metaphor so long as the spectator is aware that there's one at play. The metaphor might not lie in symbolism as you would normally think, but it could lie in a formal sequence of spaces that develops over time and acts as a metaphor for the organization of urban or private spaces. Or it might lie in your ability to recognize certain structures and the machinery with which a particular phenomenon is generated, as, for instance, when a scaffold

can be a mountain down which a waterfall runs. This is very obviously a metaphor, because everybody can see it's a scaffold and not a mountain. But everyone can also see that this is not just about a mountain but maybe some broader idea of landscape. So I actually take great joy in

playing around with all these things, but I try to not disguise them. People have to know there's a metaphor at work, or I haven't succeeded in my project. I don't want to patronize the spectator.

DB: I think where you're very smart is that you play with all of this, that you show the trick and reduce the illusion. That's a very positive aspect of your work, which saves it from falling into the kind of ecological romanticism one sees today. You dismantle the illusion at the same time that you build it.

OE: But ultimately, as you mentioned, there's something that we can't control, and whatever I say may or may not have any consequences because in the end I'm not standing next to the piece and the spectator. Naturally, some people will walk up to it and say, "Oh, this reminds me of my childhood"; another person will say, "This reminds me of



Daniel Buren"; or another says, "Oh, I see, this is about perception." This will always be the case, but I think we should be pleased that it's so. No situation is shaped by form alone; the expectations and memories people bring with them when they look at things are also brought to bear. The content

isn't a static thing in the space; it depends on how you use the space. I've looked at the '60s and '70s in this way, and I think this is also what you've been fighting for, Daniel—the notion that we actually create our own surroundings by being engaged with them, that people actually matter. □

Clockwise from top left: Daniel Buren, *Breaking Through*, 1982. Installation view, David Bellman Gallery, Toronto. Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures (Colors: Sculptures)*, 1977. Installation view, Centre Pompidou, Paris. Olafur Eliasson, *Your Compound Space*, 2001, stainless steel and mirror, 23' 3" x 5' 7". Olafur Eliasson, *Color Spectrum Kaleidoscope (detail)*, 2003, coloreflect filter and stainless steel, 78 x 29 1/2".

