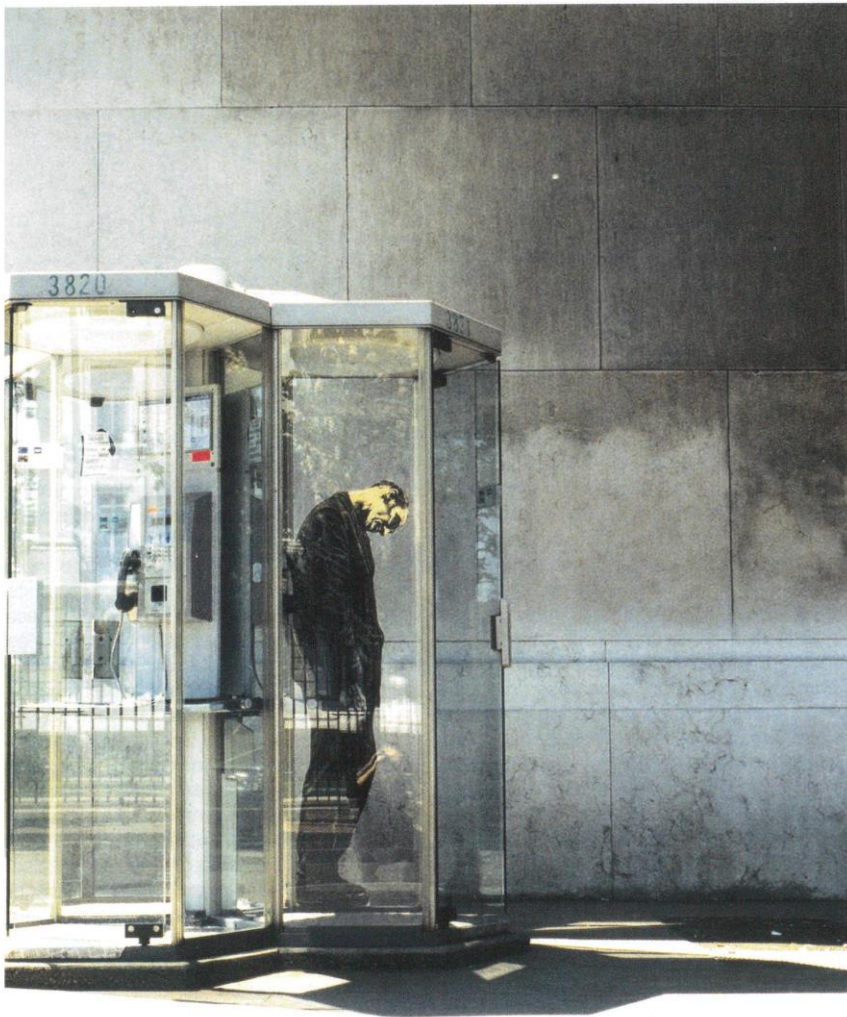


Art press
Mars 2002

Ernest Pignon-Ernest faire «œuvre» des situations

Interview par JACQUES HENRIC

Un artiste qui, en France, n'est pas l'objet de la reconnaissance des instances de légitimation, voilà qui n'est pas nécessairement un mauvais signe. Un artiste qui considère que son art a affaire avec le réel n'est pas fatalement à ranger dans la catégorie des propagandistes qui sacrifient leur talent en le mettant au service d'une cause idéologique ou d'un combat politique. Ernest Pignon-Ernest est un de ces artistes. Bien qu'attentifs à certains de ses travaux (notamment les Arbrorigènes), nous n'avions pas encore, à art press, entamé un dialogue avec lui. D'où aujourd'hui cet entretien. La dynamique et l'ampleur de son travail devraient ainsi, aux yeux de nos lecteurs, s'en trouver éclairées, et certaines mésinterprétations de celui-ci corrigées.



«Derrière la vitre». Lyon, 1998. Sérigraphie. (Sauf mention contraire, toutes les photos sont d'Ernest Pignon-Ernest).
"Behind the Glass," Lyon. Silkscreen. (Unless otherwise stated, all photographs are by Ernest Pignon-Ernest)

■ Tu es connu avant tout pour tes œuvres qu'on pourrait qualifier, pour aller vite, d'in situ. Qu'est-ce qui, au début, dans ta formation artistique, t'a conduit à ces travaux réalisés dans des villes comme Naples par exemple ? Il ne faut pas chercher dans ma formation artistique, je n'en ai pas reçue, j'ai quitté l'école dès quinze ans avec le désir de peindre... Mais, très tôt, je me suis senti mal à l'aise avec l'idée du tableau, et puis la découverte de Picasso a été un cataclysme. Ce qui m'a conduit à cette «pratique» particulière, c'est le constat qu'il y a des choses que l'on ne peut pas – ou en tout cas que je ne peux pas – représenter. Au fond, je ne fais pas vraiment des œuvres en situation : j'essaie de faire «œuvre» des situations. Ce que je propose, pour ne pas dire ce que j'expose, ce sont des lieux, des lieux dans un temps. À la fois mon objet et mes matériaux (plastiques, poétiques, sémantiques...), ce sont les lieux eux-mêmes, la réalité des lieux dans toute sa complexité : ce qui s'y voit, mais aussi l'invisible, l'invu. La culture assimilée du lieu et le temps qui la travaille. Un morceau de réel dans lequel je viens glisser un élément de fiction. En fait, quelque chose de l'ordre du ready-made, dont j'inverse le code. Dans le ready-made, il y a une espèce de superposition entre l'objet et sa représentation, elle s'opère le plus souvent par le déplacement dans un lieu consacré : «Attention, ici, c'est de l'art !» Comme je ne travaille pas des objets mais, comme disait Perec, «l'espace de l'espèce», c'est par l'insertion de mes images que je provoque cette mise à distance, ce décalage. Ready-made ou son contraire, en tout cas ça n'a besoin ni de socle ni de cimaise et ça résonne, même chez des gens qui ignorent jusqu'au nom de Duchamp... En 1966, je suis parti pour le Vaucluse, près du plateau d'Albion, par hasard, juste au moment où l'on y installait les silos de la force de frappe atomique. Alors je me suis trouvé confronté à cela : exprimer cette violence inouïe des milliers d'Hiroshima enkystés sous les lavandes et les oliviers... J'ai travaillé des mois, réuni des



Sérigraphie collée à Zecca, Naples. (Ph. A. Volut). Silkscreen print posted at Zecca, Naples

documents terribles venus du Japon sur les maladies séquelles de l'explosion, les enfants monstrueux. Dessins, peintures, mes images oscillaient entre le constat clinique et froid, proche des documents, et un expressionnisme protestataire, dérisoire, confronté aux photographies des visages littéralement fondus par le nucléaire... Je savais depuis longtemps que je ne ferais jamais *Guernica*...

C'est sur les routes ensoleillées que m'est apparue, que s'est imposée cette évidence que c'était le paysage même que je devais stigmatiser. J'ai donc réalisé un pochoir à partir de ces «photos» produites par l'explosion : la trace d'un homme désintégré dont il ne reste que la silhouette impressionnée sur le mur par l'éclair nucléaire. J'ai reporté sur les routes, les rochers, les dessins de ces ombres, ce signe comme un signal.

Un parcours symbolique

À quel moment décides-tu de rompre vraiment avec le lieu institutionnel ?

En fait, je n'ai pas eu à rompre car je ne m'y étais jamais inscrit. Je n'ai pratiquement jamais peint de tableaux de chevalet. Mes seules expositions, avant ces travaux *in situ*, c'était

dans des théâtres : des *installations*, on n'employait pas ce mot à l'époque, l'une bâtie sur quatre grands panneaux de 3 x 8 mètres qui fermaient l'espace sur lui-même et une centaine de dessins au sol. Ça traitait du Vietnam, de l'Espagne, des camps de concentration, du Greco. Sur un panneau émaillé rouge et jaune, il y avait la composition chimique du napalm. L'autre travaillait la transparence : c'était une succession, superposée de peintures sur plexi à partir d'une image de Rosa Luxemburg, de ses lettres et leur résonance aujourd'hui. Mais même les interventions dans les rues que j'ai pratiquées ensuite n'étaient pas de l'ordre de ces pratiques qui se développaient à la même époque contre le marché ou les musées. J'étais tout à fait étranger à tout ça et même, a contrario, je n'ai jamais pensé ma démarche par rapport aux galeries. C'est avec mon travail sur le centenaire de la Commune que j'ai précisé mon attitude à l'égard des lieux et des événements, et que j'ai trouvé la solution des images sérigraphiées. Le pochoir ne me permettait pas d'investir autant que je le souhaitais dans le dessin de l'image et, d'autre part, le papier, le noir et blanc, son caractère éphémère, correspondait mieux à cette idée de signe que je recherchais. À l'ori-

gine, une association avait sollicité des artistes pour un projet d'exposition sur la Commune. C'est à cette occasion que je me suis mis à étudier ce qu'avait représenté cette révolution et que j'ai découvert à la fois cette explosion inouïe de vie, d'imagination, de fraternité, d'utopie et l'ampleur de la répression, l'hécatombe qu'a été la semaine sanglante. Il m'est apparu qu'exprimer tout ça impliquait nécessairement de dire la continuité, la permanence, la filiation des espoirs et des massacres successifs. Là encore, comme face au nucléaire, tout ce qui m'apparaissait nécessaire d'en exprimer l'ampleur du thème me semblait disqualifier l'idée d'un tableau. Comme s'il y avait eu une contradiction fondamentale entre le thème et l'objet tableau. J'entends à la fois l'objet tableau et les modalités de son exposition. C'est là que j'ai perçu qu'il me fallait penser mon intervention comme un parcours symbolique et faire de lieux chargés de mémoire l'objet plastique et poétique essentiel qui dise cette permanence. Les espérances et les violences. J'ai élaboré l'image dans la même perspective. Je me souviens que j'avais dans l'atelier les photos de la semaine sanglante, des cadavres dans des cercueils accumulés, la dépouille de Guevara, le Christ de Masaccio...

Dù collais-tu ces images ?

Je ne vivais pas encore à Paris. J'ai étudié sur un plan des parcours symboliques, chargés de strates d'histoire, certains directement liés à la Commune, le Sacré-Cœur –, les alentours du Père-Lachaise, la Butte-aux-Cailles, des photos de l'époque m'avaient permis de situer certaines barricades. Mais aussi des carrefours liés à la Libération de Paris en 1944, enfin le métro Charonne ou les quais de Seine, en référence à la guerre d'Algérie.

Aiguiser les dialectiques

Les lieux sont importants pour toi, mais également les corps.

C'est vrai, toutes mes interventions reposent sur l'insertion de l'image du corps, de l'humain dans un lieu. Ce lieu, comme une palette, j'essaie d'en saisir autant les qualités plastiques (espace, rythmes, couleurs, matières, lumières...) que celles qui ne sont pas visibles, c'est-à-dire leur potentiel symbolique, leur force suggestive, leur histoire...

C'est nourri de tout ça que j'élabore ces dessins de corps. Ils ne sont conçus que dans la perspective de leur inscription dans un lieu spécifique, comme s'ils en étaient nés. Ils doivent à la fois répondre à des problèmes purement plastiques : s'insérer dans le lieu, ne pas rester à la surface comme une affiche, faire du lieu un espace plastique et, simultanément, en travailler la mémoire, révéler, perturber, la symbolique enfouie, en réactiver l'histoire. Le dessin me permet de conjuguer ces deux exigences, de stigmatiser à la fois ce qui se voit et ce qui ne se voit plus. Pour rester sur l'exemple de Naples, j'ai mis dans la façon de dessiner les corps, les linges, les cavités, dans la façon de faire circuler la lumière et l'ombre – l'ombre surtout –, de modeler les ténèbres qui absorbent tout ça, à la fois des choses qui prennent en compte des caractéristiques plastiques, sensuelles de la réalité urbaine de cette cité, mais, en même temps, quelque chose qui n'est pas d'ordre plastique, qui parle des relations profondes qui se forment dans cette ville entre les hommes et les mythes, entre la vie et les représentations de la vie et de la mort. Autant en dessinant les corps qu'en choisissant les lieux, je vise à aiguiser ces dialectiques : passé-présent, enfouissement-résurgence, absence-présence. Je travaille le « comment » des répétitions, des citations, mais, même là, la proposition n'est pas seulement dans ce qui est représenté, ni dans comment c'est représenté, la fragilité du papier, sa mort annoncée en même temps que l'on découvre l'image, est essentielle : la dégradation, la disparition même *fait* l'image. Dans une de mes sérigraphies napolitaines, inscrite dans le parcours sur les images de la mort, un homme porte sur son dos un cadavre dont une main traîne sur le sol. Dessin d'une main fragile, imprimé sur un papier fragile : j'ai

Pignon-Ernest: The Situation as Artwork

When an artist in France goes unrecognized by the legitimizing authorities, that's not necessarily a bad sign. When artists consider their art reality-based, that doesn't necessarily mean that they should be pigeonholed in the category of propagandists sacrificing their talent in the cause of an ideology or a political struggle. Ernest Pignon-Ernest is one such artist. Although some of his work (notably the Aborigènes) caught our eye, until now we at art press hadn't yet engaged in a dialogue with him. That's the purpose of this interview. It should shed light on the dynamics and scope of his work and clear up certain misinterpretations for our readers.

■ *You're known above all for work that could be called, to oversimplify, site-specific. What was it, when you first started out, in your training as an artist, that made you want to do the kind of work you've done in cities like Naples, for instance?*

There's no point in looking for the answer in my training as an artist because I didn't have any. I left school when I was fifteen; all I wanted to do was paint. But early on I felt uneasy about the idea of canvases, and then discovering Picasso was a real disaster. What led me to my particular kind of practice is when I realized that there are things that can't be represented, at least by me. At the end of the day I don't really make artwork in a situational context; I try to make the situation itself into an artwork. What I propose, or maybe better said, what I expose, are places, places at a given moment. Both my aim and my materials (visual, poetic, semantic) are the places themselves; the reality of a place in all its complexity, both what's there to see and what's invisible, the unseen. The assimilated culture of the place and the time that shapes it. A slice of reality into which I slip a fictional element. It's something like a readymade whose meaning I turn upside-down. In the readymade there is a kind of superimposition of the object and its representation, and this is usually carried out by putting the object into a legitimizing context—"Heads up, this is art!" Since I don't work with objects but with what Perce called "the space of specificity," I create this distancing, this shift, by inserting my images. Whether a readymade or its opposite, either way the result doesn't need a pedestal or a wall to hang on, and it has an impact on people who never even heard of Duchamp.

In 1966, I had made enough to live on for slightly more than a year if I went somewhere cheaper than Nice. I moved to the Vaucluse region, near the Albion plateau, by chance just when France's atomic missiles were being installed in silos there. I found myself face to face with having to express that kind of unprecedented violence, thousands of Hiroshimas like cysts under the lavender and the olive trees. I worked for months, gathering

horrifying documentation from Japan about the medical consequences of the explosion, the deformed children, etc. My drawings and paintings went back and forth between cold, clinical observation and expressionism, a protest that proved pretty feeble in comparison to the photos of faces literally melted by the A-bomb. I was already well aware that I would never make a *Guernica*...

It was on those sun-drenched roads that I realized, or rather I had to bow to the obvious, that it was the landscape itself I had to stigmatize. So I did a stencil using the "photos" produced by the explosion, the trace of a disintegrated man of whom nothing is left but the silhouette printed on the wall by the nuclear flash. I printed these shadow drawings—this sign like a signal—on highways and rocks.

When did you decide to totally break with the institutional exhibition context?

As I matter of fact, I never had to break with it because I never signed on in the first place. I've hardly ever made an easel painting. Before I did site-specific work, my only shows were in theaters—installations, although nobody called them that in those days. One was built on four big panels three by eight meters that closed off the space around it, with a hundred drawings on the ground. It was about Vietnam, Spain, the concentration camps, El Greco. On a red and yellow enameled table there was the chemical formula for napalm. The other installation used transparency: a succession of superimposed paintings on Plexiglas based on a photo of Rosa Luxemburg, her letters and their impact today. But even the street interventions I did after that were nothing like the practices popular then in opposition to the market and museums. I had nothing to do with that kind of thing; on the contrary, I never thought of my work in relation to the galleries. My attitude toward places and events crystallized when I was working on the centenary of the Paris Commune. The solution I found was to use silkscreen images. Using ordinary stencils didn't allow me to put as much as I wanted into the drawing of the image, and black and white on paper, with its ephemeral character, corresponded better to the sign idea I was looking for. The occasion came when a non-profit group had put out a call for artists to work on an exhibition project commemorating the Commune. That led me to study up on the 1871 revolution, and I discovered, all at once, both the unique explosion of life, imagination, fraternity and utopianism it represented, and the breadth of the repression, the massacre during the Bloody Week that followed. It seemed to me that to talk about it, to stir it up and express all that, necessarily meant talking about the continuity, the permanence, our direct relationship with those hopes and

collé tous les exemplaires de cette sérigraphie dans des rues dont le sol est pavé d'énormes dalles de lave noire. J'ai bien sûr réalisé ce dessin en anticipant qu'il s'appuierait sur ces vingt mètres carrés de pierre noire, mais indépendamment de l'image même, ce qu'il y a de plus fort plastiquement, c'est cette confrontation entre ce papier blanc, sa fragilité et ces dalles noires ancestrales qui disent le Vésuve, sa menace.

On t'a reproché de faire un dessin académique. C'est vrai, mais je l'entends moins souvent, et puis, avec le temps, j'ai pu constater que c'est rarement le fait de vrais critiques ou de confrères qui se coltinent vraiment aux images. Ça vient plutôt d'«administratifs de l'art», inspecteurs divers, institutionnels, etc. Ils ne regardent pas, ne savent pas regarder, ou bien leur carrière, leur parcours, leur servilité à la «ligne» en cours les en empêchent : le dessin aujourd'hui n'est pas «tendance», mais sait-on jamais ? On a assisté à tant de fluctuations. Tout ce que je viens de dire des relations aux lieux, de l'interaction image/espace/temps devrait exclure que l'on traite du dessin en soi... C'est à peu près aussi absurde que si l'on analysait les proportions des boîtes métalliques de Boltanski. Je peux en dire quelques mots : dans mes interventions, tout dépend de la façon dont l'élément de fiction qu'est l'image va s'inscrire dans le réel. Ce qu'il va y provoquer. C'est un dosage délicat – je ne parle pas du contenu de l'image – il faut qu'elle produise assez d'effet de réel pour l'insérer vraiment et

dans le même temps produire assez de «distance» pour affirmer la fiction, pour dire que c'est juste une image, un signe. À Naples notamment, où l'étroitesse des rues exclut pratiquement toute rencontre frontale, la multiplicité d'angles d'attaque et de points de vue des passants nécessite un travail très spécifique d'élaboration des corps, ou plutôt de l'espace qui les détermine. Sur un autre plan, dans mon travail sur les cabines téléphoniques, pour prendre en compte l'appréhension d'un côté opposé de la rue ou bien à ras de la vitre, mes personnages accroupis sont construits comme s'il y avait sur 70 cm cinq à six points de fuite, dont un à ras du sol. Tout cela nécessite, assimilé dans le dessin, des distorsions, presque des anamorphoses, c'est-à-dire des suggestions d'espace, des constructions tout à fait étrangères à celle de la photo et plus encore à celle de la peinture académique, frontale, mono focale...

Tout ça est encore plus évident – pour qui sait regarder – quand j'œuvre ainsi sur des citations. Au fond, mes dessins, utilisés comme je le fais, sont des dessins de dessins, le signe dessin.

Dans le mouvement de la ville

Que deviennent dessins et sérigraphies ?

Ils disparaissent, il n'y a qu'à Naples que certains ont été adoptés, protégés même. La sainte Agathe est devenue comme un ex-voto, toutes les femmes de la rue y ont écrit leur nom, comme s'il s'agissait de se mettre sous sa protection.

Toute création artistique aspire plus ou moins à une forme d'éternité. Comment vis-tu le fait que la tienne, dans ces différentes occurrences, disparaisse ?

Ca peut paraître étrange, mais ça me rassure. Je ne pourrais rien faire, je serais pétrifié à l'idée que mes productions pourraient durer. Cela dit, pour certaines, il restera quelques traces : des photos, des films, des livres, des estampes, la multitude de dessins préparatoires. C'est-à-dire des documents qui ont un peu le même statut que mes expositions. Après notre conversation, il pourrait paraître assez contradictoire que j'expose dans des musées ou des galeries. Toutes mes expositions sont conçues comme des reportages, elles sont à voir comme l'exposé d'une démarche, d'un processus, depuis des croquis de repérage jusqu'aux photos en situation. Je regrette que certains ne connaissent mon travail qu'à travers les photos : l'essentiel des malentendus vient de là. D'une part, dans cet équilibre tendu, effet de réel/effet de distance, la photographie, en privilégiant un point focal et en unifiant le matériau, accentue l'effet de réel et déséquilibre l'ensemble. D'autre part, alors que mon travail est complètement pensé dans le mouvement de la ville, qu'il exclut toute notion de cadre, la photo, avec son nécessaire cadrage, en fait un objet plastiquement plus banal.

Quels sont tes projets ?

Je reviens d'Afrique du Sud : cinq millions de cas de sida, des millions d'orphelins, des hôpitaux dans Soweto où il n'est pas question de



«La Virgillienne». Dessin à la pierre noire collé devant le tombeau de Virgile, Naples. Drawing posted in front of Virgil's tomb in Naples

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

massacres. Once again, like with the nukes, the breadth of the theme and all that I felt it was necessary to say about it seemed to me to rule out the idea of a canvas. As if there were a fundamental contradiction between this theme and the canvas as an object—I mean both the object-painting and its modes of exhibition. At that point realized that I had to think of my intervention as a symbolic circuit and make places charged with memory into an essential visual and poetic object that would bear witness to that permanence. The ropes and the violence. I worked out the image with this idea. I remember that in my studio I had pictures of Bloody Week, bodies in piles of coffins, the corpse of Guevara, Masaccio's Christ...

Where did you paste those images?

wasn't yet living in Paris then. On a map, I studied various symbolic circuits, places charged with stratum upon stratum of history, some directly linked to the Commune, like the Sacré Coeur, of course, the area around the Père Lachaise cemetery, the Buttes aux Cailles.... I could locate certain barricades by looking at pictures of the Commune. But there were also some of the intersections that were important in the Liberation of Paris in 1944, and the Charonne métro station and the quays along the Seine where police massacres took place during the Algerian war.

Places are important for you. Bodies, too?

It's true that my interventions are all based on the insertion of the image of a body, of something human, into a place. I try to assimilate this place like

a palette, but instead of taking its visual qualities (space, rhythms, colors, textures, light, etc.) I use its invisible qualities, in other words, their symbolic potential, their suggestive force, their history. It's by drawing on all that that I do these drawings of bodies. They're conceived for the sole purpose of being put into a specific site, as if they had been born there. They have to meet purely visual criteria—they have to be inserted into the place, not just stay on the surface like a poster, they have to make that place into something more visual—and at the same time awaken memories—reveal, stir up, repressed symbolism and bring history back to life. The drawing allows me to meet both sets of criteria, to stigmatize simultaneously that which is seen and that which is no longer seen. To continue using the example of Naples, I drew the bodies, the linen and the hollows in such a way as to create a circulation of light and shadow, especially shadow, to model the darkness that absorbed it all, both the things that arise out of the sensual visual characteristics of the urban reality of that city, and at the same time, something that isn't visual, that expresses the deep relationships that city forges between people and myths, between life and the representations of life and of death.

Both in the drawing of the bodies and the choice of a place, my aim is to sharpen the dialectics between past and present, repression-resurgence and absence-presence. I work on the "how" of representations and quotations, but even then, the point is not only what's represented, nor how its represented. The fragility of the paper, its

death foretold just at the same time as we first see the image, is the essential thing. Its decline, its disappearance itself, makes the image. In one of my Neapolitan silkscreens, inserted into the circuit of images of death, there's a man carrying a cadaver on his back, with the hand dangling down on the ground. A drawing of a fragile hand printed on fragile paper. I pasted all the copies of this silkscreen along streets paved with enormous blocks of black lava. Of course I did the drawing in the first place knowing that it would appear along these twenty square meters of black stone, but even independently of the image, the strongest thing, visually, is the contrast between the fragility of the white paper and the ancestral black stones that speak of Vesuvius and its constant menace.

You've been criticized for doing academic drawings.

That's true, but I hear that a lot less these days, and with time I've come to realize that it's seldom said by real critics or fellow artists who really grapple with images. It seems to come more from "art management" types, various inspectors and institutional creatures, etc. They don't really look, they don't know how to look, or maybe their career past and future, their servility to the current "party line," keeps them from doing so. Drawing isn't trendy today, but you never know. Things change so much these days.

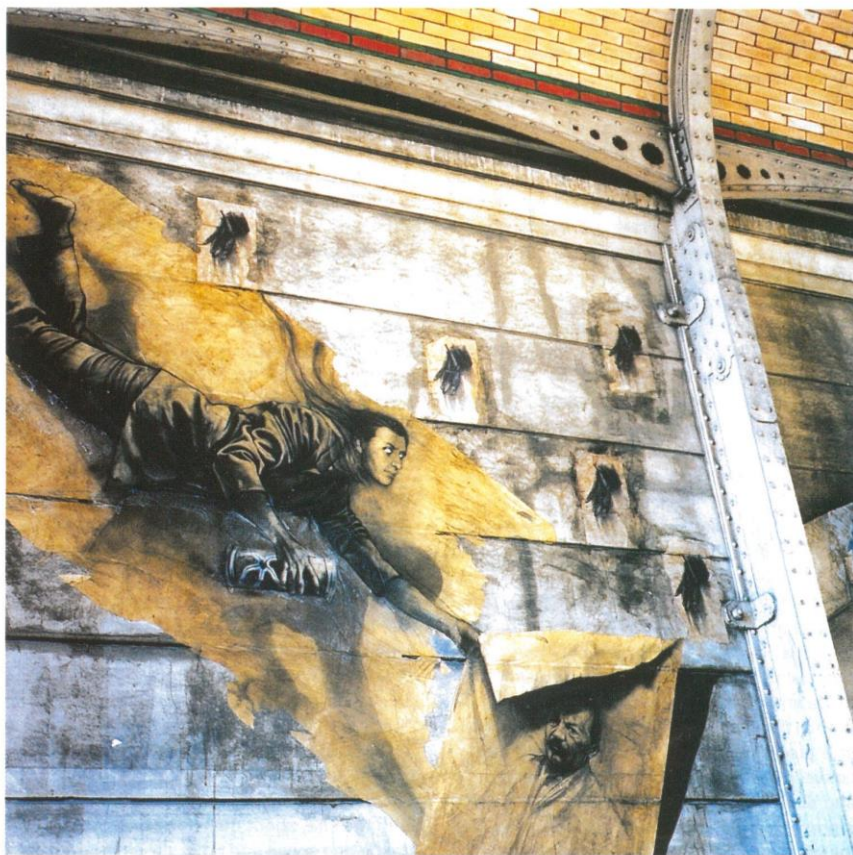
Everything I've just said about the relationship with the site, about the interaction between the image and space and time, should make it clear that this is not about drawing for its own sake. It



«Sainte Agathe». Dessin à la pierre noire collé Vico san Gaudioso, Naples. 1995. "Saint Agatha." Drawing posted in Vico San Gaudioso, Naples

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York



Parcours Desnos. Dessin à la pierre noire, rue Adolphe Adam, Paris. 2001. "Desnos Trail." Drawing

trithérapie, mais seulement de pouvoir donner à manger aux malades. Après l'épreuve de l'apartheid, le cynisme des labos est d'une violence inouïe. Je repars bientôt travailler sur cette question avec des artistes africains à Soweto, Johannesburg et Durban, où il y aura un atelier de sérigraphie.

J'ai un autre projet au Liban. Après Naples, où j'ai traité de la latinité, je voudrais poursuivre, interroger les autres cultures de la Méditerranée. Et j'ai «sur le feu» aussi, quand je suis à Paris, un environnement de dessins inspirés des écrits des grandes mystiques chrétiennes : sainte Thérèse d'Avila, Madame Guyon, Catherine de Sienne, Hadewijch, Lydwine et l'Angèle qui a fait rêver Bataille. ■

Expositions récentes :

1991 Exposition personnelle. Galerie Lelong, Paris
1992 Exposition personnelle. Pavillon Français, exposition universelle de Séville
1995 Naples IV ; Pinakothek, Munich ; Rideau de scène de l'Opéra de Monte-Carlo
1996 Face à l'histoire, Centre Pompidou, Paris ; Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice
1997 Derrière la Vitre, Paris, Lyon ; Artaud, Hôpital d'Ivry ; Galerie Bärtschi, Genève
2000 Rétrospective personnelle Fiac, Galerie Lelong
2001 Parcours Desnos, Paris

would be as absurd as analyzing the size of Boltanski's metal boxes. Let me say a few words about that: as we've seen, in my work everything depends on the way that the element of fiction, i.e. the image, is inserted into reality. The impact it's going to have there. It's hard to get the proportions just right. I'm not speaking of the content of the drawing. The image has to appear real enough so that it can be effectively inserted into reality and at the same time be just unreal enough to be clearly fiction, to bring out that it's just an image, a sign. Especially in Naples, where the streets are so narrow that it's practically impossible to look at these images head-on, the multiplicity of perspectives and points of view of passers-by means that the bodies have to be worked out in a very particular way, or rather, the space that determines them has to be. To take another example, in my work with telephone booths, to take into account the way they'll be seen from the opposite side of the street or from right up against the glass, my crouching figures are made as though there were five or six vanishing points within 70 centimeters, including one right smack on the ground. All that makes it necessary for the drawing to include distortions and anamorphosis, or in other words, suggestions of space, constraints totally different from those in photography and even more than those

in academic, frontal, monofocal painting.

All this is even more obvious—to people who know how to look—when I'm doing this kind of work with quotations. In the last analysis, used as they are, my drawings are drawings of drawings, sign drawings.

Where do these drawings and silkscreens end up?

They disappear. In Naples, there are none left, except a few that were adopted or even protected. The Saint Agatha has become a kind of votive object. All the women on that street write their names on it, as if they were commending themselves to her protection.

All art aspires, to some degree or another, to become eternal. What do you think of the fact that yours, in all its various manifestations, disappears?

It might seem strange, but truthfully, I find it very reassuring. I couldn't do anything, I'd be paralyzed by the idea of my work being eternal. That said, it does leave certain traces: photos, films, books, prints, the multitude of preparatory drawings. In other words, documents that have more or less the same status as my exhibitions. After our conversation it might seem pretty contradictory that I show my work in museums and galleries. All my shows are conceived as reports; they are to be seen as a reportage on an approach, a process, from the first planning sketches to the photos of the work on site. I regret very much that some people know my work only through photos. That's the main reason why there have been misunderstandings. On one hand, in this tense equilibrium I spoke of, between the effect of reality and the effect of distancing, photography, by privileging one focal point and by uniting the components, accentuates the effect of reality and throws off that equilibrium. On the other, my work is entirely conceived as part of the movement of the city, which excludes the very concept of cropping, and since photographs are necessarily cropped they turn it into something visually less interesting.

What are your plans?

I've just come from South Africa, where there are five million people with AIDS, millions of orphans, Soweto hospitals where the only question is not tri-therapy but whether or not the sick can be fed, regions where the existence of this disease is denied. After the hardships of apartheid, the cynicism of the drug companies represents an unprecedented violence. I'm going back soon to work with African artists in Soweto, Johannesburg and Durban, where there's going to be a silkscreen workshop.

I have another plan for Lebanon. After Naples, where I dealt with the Latin experience, I want to continue and interrogate the other Mediterranean cultures. Another thing I have on the back burner, for when I'm in Paris, is a drawing environment inspired by the writings of the great Christian mystics: Saint Teresa of Avila, Madame Guyon, Catherine of Siena, Hadewijch, Lydwine and the Angel who inspired Bataille's dream. ■

Translation, L-S Torgoff