

252

Dennis Adams : interview

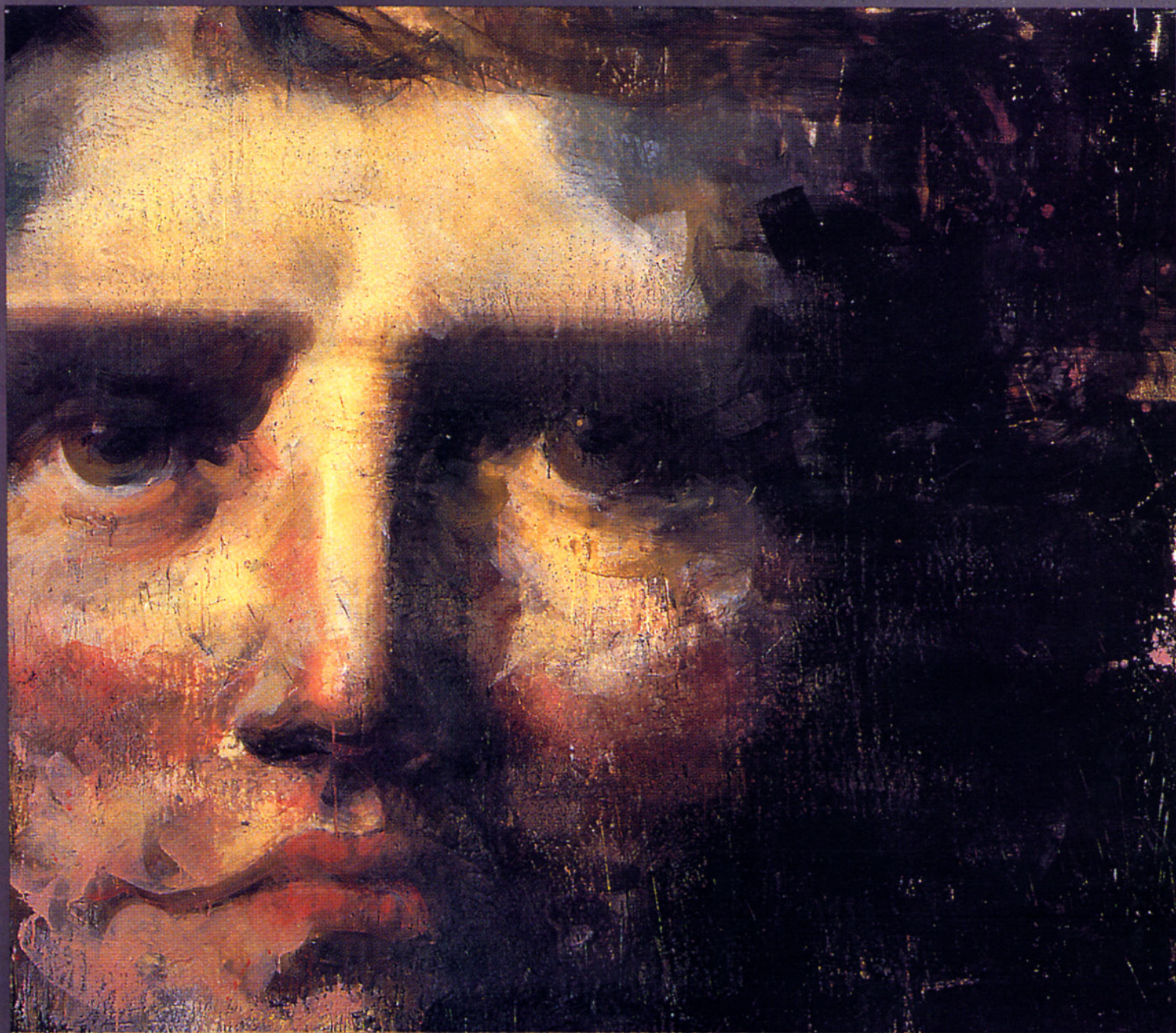
Peter Land Edward Hillel Berlin : un siècle d'art allemand Biennale d'Istanbul

Jean Lauxerois : culture et barbarie Danse : Boris Charmatz Musique : Luc Ferrari

Breton, Desnos : ces rêveurs définitifs Daniel Foucard

DÉCEMBRE 99

40 FF US\$ 7 295 FB 12,50 FS 6,20 £



Tony Scherman

L 9240 - 252 - 40,00 F



Dennis Adams

le ventriloque des rues

interview par NADA BEROS

Street Ventriloquist

Dennis Adams, avec quelques autres artistes – Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko –, a été l'un des fers de lance de l'exploration de l'espace urbain. Ses abribus et ses passages piétonniers confrontaient le spectateur/citadin à son environnement. Aujourd'hui, ses interventions sont plus discrètes, presque imperceptibles quelquefois, mais le but reste le même : à New York, Berlin ou Zagreb, mettre au jour d'une manière infime et mouvante le tissu de la ville.

■ *Tu as passé ton enfance à Des Moines, dans l'Iowa. Mais ta première expérience de la ville remonte à l'âge de huit ans lorsque tu es allé avec ta mère à Chicago, «la plus américaine des villes américaines». A quel moment as-tu réalisé que ton programme artistique consisterait à faire et à refaire la cartographie de la ville.*

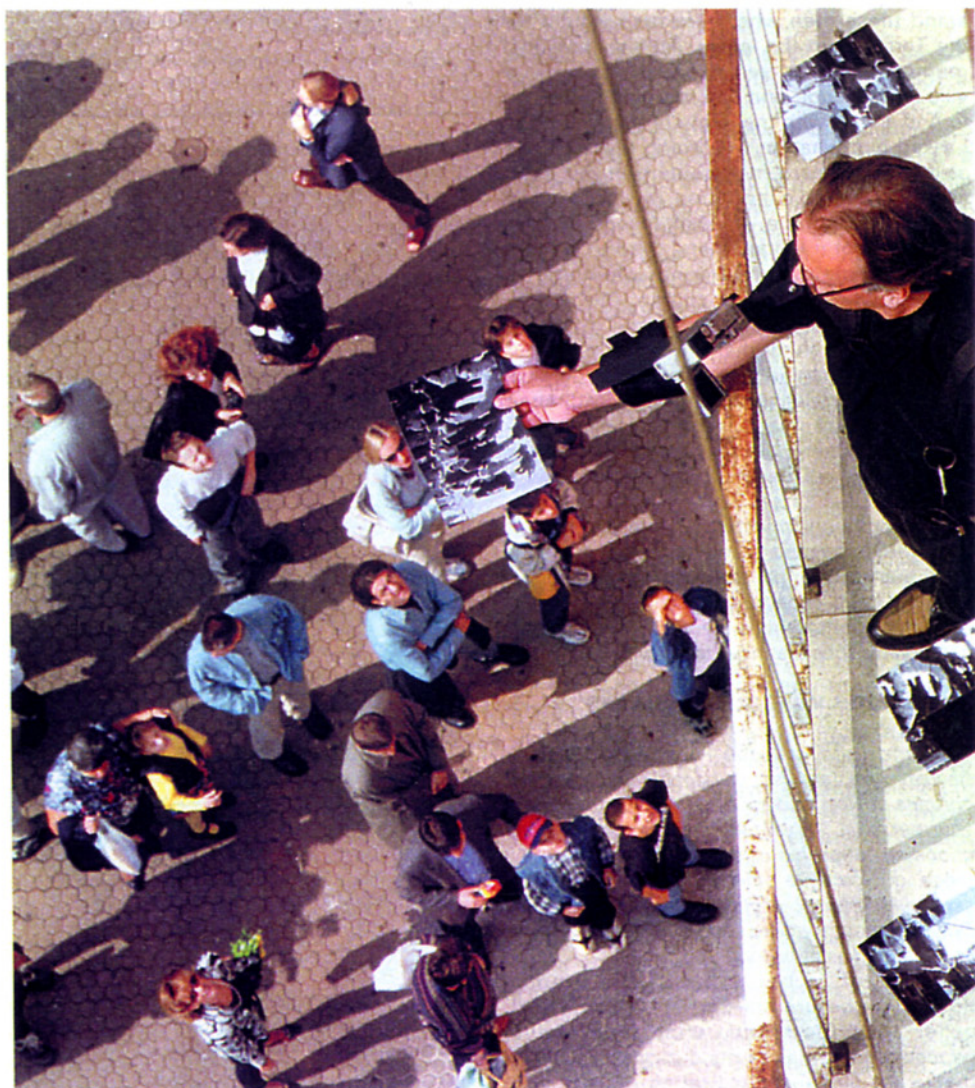
Tout a commencé à New York. Depuis que je m'y suis installé, à l'âge de vingt ans, j'habite le même loft en bordure de Chinatown. La frontière y est très imprécise, toujours mouvante. J'ai tout de suite été fasciné par cette notion de frontières, de limites urbaines, par les brusques changements de quartiers ou les déplacements insensibles que seuls indiquent des signes subliminaux. La frontière est le lieu où tout commence, et les questions qu'on lui pose sont essentielles. Chaque fois que l'on franchit une frontière, c'est un moment de déstabilisation psychique, une crise de langage. Pour moi, ces frontières urbaines sont des lieux qui permettent de prendre un nouveau départ, de rejeter des préjugés et de se rapprocher des idées. Un jour, j'ai pris conscience de l'énorme fossé qui séparait les sites d'où provenaient mes idées et l'atelier où je représentais lesdites idées. J'ai alors envisagé de faire des interventions directement sur les sites urbains qui nourrissaient ma pensée. Ce n'était pas plus compliqué que cela. Je n'avais pas d'idéaux sociaux ou politiques, aucun programme urbain dont j'aurais pu me réclamer. La décision de commencer à travailler dans la rue a

été strictement personnelle. Je voulais trouver un équilibre entre mes idées et ma production. Ce n'est que plus tard, lorsque j'ai commencé à travailler dans divers sites urbains, que j'ai réalisé pleinement la signification sociale et archéologique de ce que je faisais. Le développement de ces problématiques est ensuite devenu le pivot de mon travail.

La question des frontières est centrale dans les ouvrages de Paul Virilio. Ses théories ont-elles eu une influence sur ton œuvre ?

Dennis Adams was one of the first artists to work on and in public space. His bus shelters and pedestrian passages forced city-dwellers to become brusquely aware of their environment. Today, his interventions are more discreet, almost imperceptible, but the goal remains the same: to bring to light the subtle, shifting frontier that provides the contour of urban reality in New York, Berlin or Zagreb.

■ *You spent your early childhood in Des Moines, Iowa. You have said that your first encounter with the city was aged eight, when your mother took*



«Takedown». Performance vidéo à Zagreb. Le 2 octobre 1999. (Ph. I. Nobile). Video performance in Zagreb

Paul Virilio est un penseur, sa vision est globale. Il analyse le concept de frontière dans une optique géopolitique. Pour moi, la frontière est quelque chose de plus intime, de plus singulier, moins soumis aux aléas de l'histoire et de la culture. Ce que je cherche, c'est la petite frontière intime et mouvante qui révèle le tissu de la ville. Mais j'aime aussi la façon dont il a commencé à se poser ces questions en explorant, enfant, les bunkers de la côte normande. Il ne sépare pas théorie et vécu.

Dans ce débat postmoderne sans fin, tu as donc choisi le camp du penseur local ?

Oui, parce que je suis trop stupide pour travailler globalement. Je n'ai jamais été capable de voir le tableau d'ensemble. J'ai besoin d'avoir les choses en mains, de les tenir avec précaution. J'ai été élevé uniquement par des femmes, une mère et deux sœurs aînées. Dans cet univers, il n'y avait pas de grands textes sur lesquels s'appuyer, pas de voix du père, rien que les petits détails de la vie de tous les jours.

Des confessionnaux laïques

Dans tes interventions publiques, tu t'efforces d'éviter un ton moral. Tu te méfies des religions et des personnalités religieuses. Il est néanmoins intéressant de constater que dans nombre de tes pièces, tu joues avec une espèce de confessionnal, laïque, dans l'intention de rendre le message plus ambigu, de susciter une certaine crise dans la façon dont il est reçu.

«Confessionnaux laïques» est une bonne formule. L'idée consistait à trouver une percée, une fenêtre, permettant à la ville de se révéler. Cette méthode exige une écoute attentive et une intervention très minime. La découverte ou la redécouverte est très importante. Je cherche un poulx souterrain, qui n'affleure pas encore à la surface de la ville – qui n'est pas encore perçu, ou pas encore compris ; cela peut être une idée se rapportant à l'exclusion sociale ou à l'exercice très subtil d'un privilège. Je m'intéresse aux circuits énergétiques de la ville et à leur jonction aux diverses frontières et points de rencontre. Mon but n'est pas de démontrer, mais de peler, de dénuder délicatement.

Est-ce pour cette raison que tu emploies l'expression «terrorisme mineur» pour qualifier ta démarche ?

Je suis fasciné par l'acte terroriste non revendiqué, par ce refus du langage et de la réciprocité ; c'est une sorte de don gratuit, un acte de Dieu. Il ne peut être compris que dans sa présence effective, il est sans mémoire. Nous pouvons, certes, nous demander ce qui se cache derrière, d'où cela vient, mais nous ne nous retrouvons pas moins face à l'acte lui-même.



«Bus Shelter VIII» (Queen and Bay Streets, Toronto). 1988. Aluminium, plexiglas, écrans lumineux. 218 x 365 x 134 cm. Aluminum, smoked and clear high tempered glass, plexiglas, fluorescent light and duratrans

Les abribus que tu as réalisés pour plusieurs villes des Etats-Unis, du Canada et d'Europe constituent probablement tes œuvres les mieux connues des années 80, celles qui portent ta «signature». Que signifient ces sites d'«attente» et de «départ» ?

Je considérais ces abribus comme des lieux de répit au sein de la ville, de prendre le temps de faire le point, de revoir sa position tant géographique qu'existentielle, de resituer les frontières en quelque sorte. L'idée que l'on est sur le point de quitter ces lieux est également très présente – l'attente, le petit frisson du départ. Peut-être est-ce une idée très américaine, liée à la promesse d'un mouvement vers l'Ouest. Pendant mon enfance, dans le Midwest, l'impression que la ruée vers l'Ouest n'était pas terminée, que l'Iowa n'était qu'une halte sur ce long trajet désespéré vers la Californie était bien réelle. Dans les années 50, la Californie était

you to Chicago, "the most American city," and that this had a strong impact on your life. When did you become fully aware that your artistic agenda was mapping and re-mapping the city?

It began in New York City. Since I first moved there in my early twenties, I have always lived in the same loft, which is near the border of Chinatown. That boundary is very volatile, always shifting. So from the very beginning, I became fascinated with this idea of urban borders, the way things can change suddenly from one neighborhood to another, or shift slowly through the reading of subliminal signs. The border is a place of beginnings, where one asks very basic questions. Every border crossing represents a moment of psychic destabilization, a crisis in language. So for me, these boundaries in the city were places to get started, places to throw out assumptions and get closer to ideas. One day it dawned on me that there was this enormous gap between the sites that generated my ideas and the



«Bunnik Side». Utrecht, 1999. 99 sièges de stade montés sur un socle en bois ou en béton. 163 x 41 x 78 cm chacun. (Court. galerie Gabrielle Maubrie, Paris). 99 stadium seats mounted in 3s onto a concrete or wood base

encore la terre promise. Il a fallu attendre les années 60, les émeutes de Watts et la tuerie ordonnée par Charles Manson, pour réaliser qu'être arrivé n'était pas sans conséquence : il y avait un prix à payer. Face à un océan, sans point de chute, le rêve s'assombrit puis se brise. Mon ami et collègue du MIT (Massachusetts Institute of Technology), Krzysztof Wodiczko, pense à ces lieux en termes de journées de travail. Pour lui, ils signifient le parcours des ouvriers et des employés qui partent et reviennent en un cycle régulier. C'est une perspective tellement juive, cette idée de retour. En Amérique, ce sont les Cubains qui attendent le retour après la chute de Fidel Castro. Evidemment, cette génération est déjà âgée, mais la promesse du retour a été transmise à la génération suivante. Le mythe du retour est le ciment de la communauté cubaine. Or, je ne peux pas revendiquer cette idée de retour avec l'espoir, le désespoir et la responsabilité qu'elle implique. Je suis celui qui fuit la communauté, l'histoire et soi-même afin de vivre avec sa propre aliénation.

Tu as dit que tu avais été influencé par l'idée lacanienne de la «séance courte».

Pourrais-tu développer ce point ?

Je ne pars pas de la théorie, pour ensuite essayer de la prouver ou de l'améliorer. S'il m'est arrivé de mentionner Lacan, c'était sans doute juste en bavardant. Je le laisse volontiers à Mary Kelly ou à Victor Burgin. Pourtant, j'apprécie qu'il ait remis en question le cadre de la séance psychanalytique de cinquante minutes. Sur ce point, il avait raison, le rythme de la confession est la première ligne de résistance. C'est une observation tellement évidente que les participants ne la voient pas. C'est cela que je voudrais rendre visible dans mon œuvre. Le contexte est tout. Nous nous souvenons tous de l'endroit où nous avons parlé, de l'éclairage de la pièce, de la disposition des meubles, de notre position corporelle, même si nous ne savons plus exactement ce que nous avons dit.

Quel rôle attribues-tu au public ? Tu sembles laisser délibérément ton œuvre inachevée pour donner au public une chance de participer à sa signification.

C'est sans doute exact, mais de nombreux artistes agissent de la sorte. Il existe diverses façons de laisser le sens en sus-

studio where I represented those ideas. So I began to think about making interventions directly on the urban sites that were feeding my thinking. It was as simple as that. I had no social or political ideals, nothing I could claim as an urban agenda. The decision to work on the streets was completely personal. It had more to do with finding an equilibrium between my ideas and production. It was only later, as I began to work on various urban sites, that the full social and archeological implications became clear. The development of those larger questions would become the focus of my work over the next 20 years.

Paul Virilio also discusses borders: Have his theories had any influence on your work?

Virilio is more the global thinker. His concept of the border is analyzed in a much more geopolitical way. For me, the border is something more intimate and idiosyncratic, less a part of the large effects of history and culture. I look for intimate, shifting borders that reveal the fabric of the city. I've never trusted large pronouncements. But I must admit Virilio does it well. I like the way his questions began as childhood explorations through the bunkers along the Normandy coast. His theories are connected to his person and experiences.

In this unfinished postmodern debate you take the side of the local thinker?

Yeah, because I am too stupid to work globally. I've never been able to see the big picture. I have to hold things in my hand in a very fragile way. I was raised exclusively by women, a mother and two older sisters. In that world, there were no big texts to hang onto, no voice of the father, only the small and present details of everyday life.

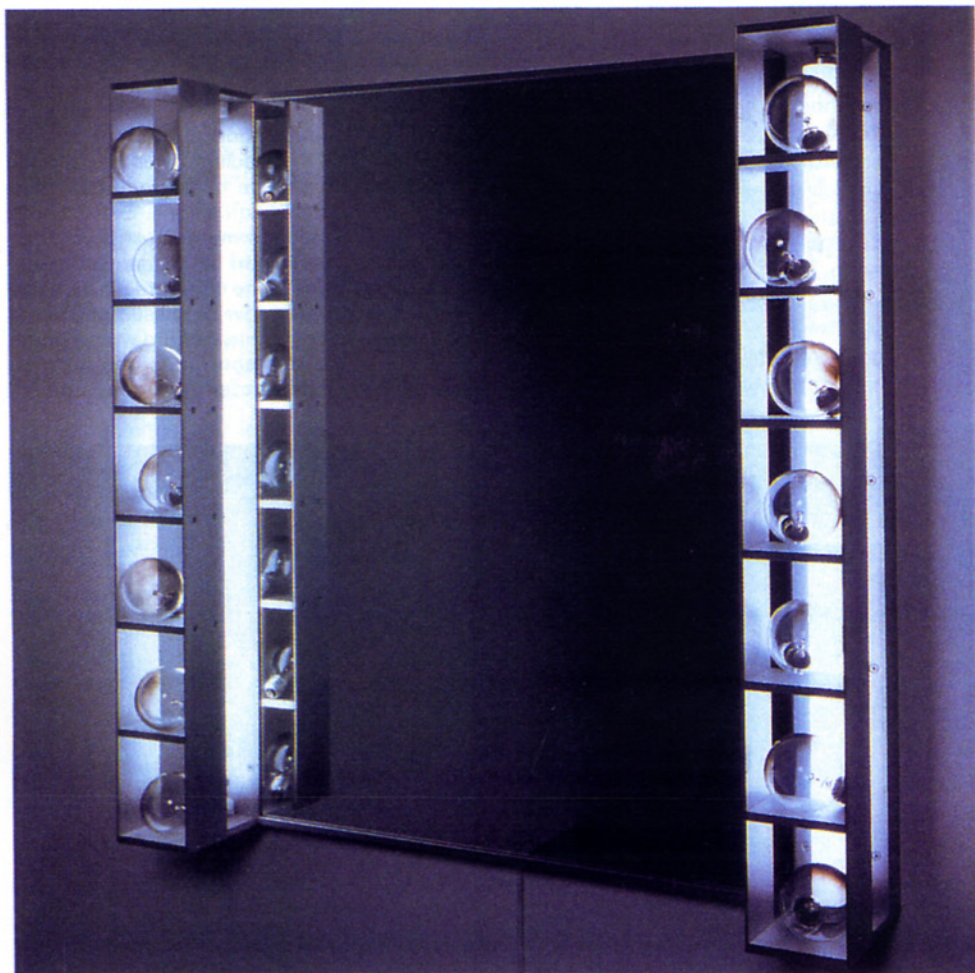
Secular Confessionals

Obviously, you try to avoid a moral tone in your public interventions. You told me you didn't trust religion or religious figures. However, it's interesting that in many of your public works you play with kind of secular confessionals, trying to instigate a certain crisis in reception.

That sounds good—secular confessionals. The idea is to find a puncture or window from which the city might reveal itself. This calls for a careful reading and the slightest of interventions. There is this idea about uncovering or recovering something. I look for a pulse just below the surface of the city. Something that is perhaps not seen, or is not completely understood, maybe some idea of social exclusion or privilege that is being exercised in a very subtle way. I'm interested in the power lines of the city and their cross-wiring at various borders and junctions. My idea is not to demonstrate, but rather to subtly peel away.

Is that why you use the expression "low-grade terrorism" when describing your methodology?

I'm fascinated with the unclaimed terrorist act, the way it resists the language of reciprocity, like a pure gift of sorts, an act of god. It can only be understood in terms of its presence. It has no memory. We are left with the face of the act itself.



«Vanity for Zora Drif». 1997. Aluminium, glace réfléchissante, ampoules incandescentes, lumière fluo (Court. galerie Gabrielle Maubrie, Paris ; Ph. P. Bellamy). Aluminum, mirrored glass, burnt out incandescent bulbs, fluorescent light

pens ou de laisser les œuvres inachevées. Ainsi, Duchamp et Joyce utilisaient-ils l'hermétisme. Cette notion – s'arrêter juste avant d'avoir achevé quelque chose – m'intéresse. J'ai toujours tendance à trop travailler les choses, mais j'ai finalement appris à m'arrêter. Quand vous développez cet instinct, vous devenez votre propre public.

Etranger en tout lieu

Tu t'intéresses à des formes de communication plus intimes, plus proches du face-à-face. Par exemple, l'invention du prix fixe au 19^e siècle te semble être l'une des pires catastrophes de l'histoire, car elle a détruit l'un des plus anciens modes de communication sociale.

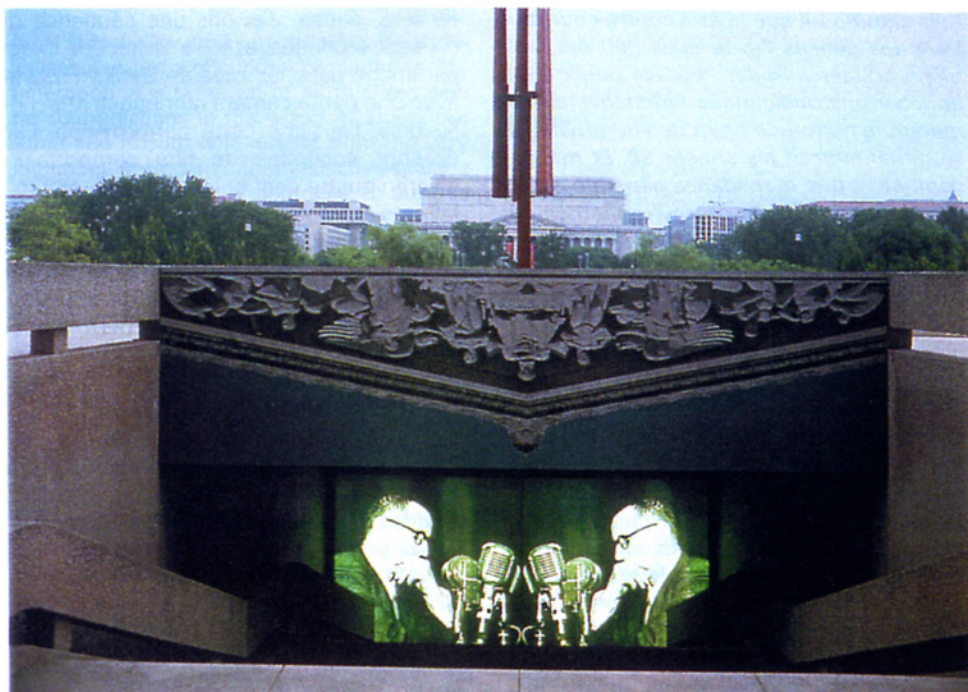
C'est peut-être sur la place du marché que la transaction sociale a débuté. Quelqu'un a mis une couverture par terre, y a étalé quelques babioles et a attendu les contacts. J'ai toujours imaginé que la communication avait commencé par la digression, autour et à propos d'objets. Ce processus de marchandage a donné naissance à un espace social. Au 19^e siècle, le principe du prix fixe a mis fin à tout cela. Les conséquences historiques, le rôle que cela a joué dans la transformation de la culture n'ont pas été suffisamment analysés. Cela a créé un sentiment d'aliénation qui est resté très fort.

Je suppose que c'est une des raisons pour lesquelles tu aimes les marchés aux puces. Je pense notamment à celui de Zagreb qui se tient le long de la voie de chemin de fer. Oui, j'aime beaucoup la façon dont les marchands et leurs clients doivent «négocier» les trains qui passent, introduisant un troisième élément aléatoire qui interrompt la transaction. Dans ma région natale, les classes inférieures sont désignées comme étant du «mauvais côté de la voie».

Comment était ton enfance ?

Très simple. Je venais de ce que l'on appelait le *trailer trash*, une expression méprisante pour désigner les gens qui sont nés et vivent dans des caravanes. En fait, je ne vivais pas dans un de ces camps, mais ce n'était qu'à deux pas. J'avais beaucoup de relations avec cette catégorie de gens.

Mon père, sans foyer depuis l'âge de dix ans, vivait dans les rues de Kansas City, et ma mère était une adepte de la Christian Science. Les fidèles de cette église ne croient ni aux saints, ni aux idoles, ni aux images. Tout est dans l'esprit. Aucun rapport avec quoi que ce soit de physique. A la maison, il n'y avait que deux livres, une Bible et un livre édité par les Christian Scientists, *la Clef des Ecritures*. J'aimais beaucoup ce dernier, car il comprenait de beaux index en métal qui renvoyaient à des passages de la Bible. Leur aspect systé-



«The Archive». 1990. Tunnel piétonnier, Hirshhorn Museum, Washington. 609 x 723 x 1094 cm. Photographie par ordinateur plexiglas, lumière fluo. Computer-generated color photograph, Plexiglas, fluorescent light and duratrans

mique leur conférait une sorte de pouvoir, que mon œuvre continue peut-être à refléter. Cette «seconde» lecture, avec ses connotations d'appropriation et de mutation, m'intéresse beaucoup.

En tant qu'artiste ayant réalisé nombre de projets pour des espaces publics dans des pays étrangers, je suppose que tu es plus ou moins un «étranger», un «outsider» qui travaille au sein d'une culture différente, situation qui risque de susciter bien des malentendus avec la population locale. En discutant avec les étudiants de Zagreb, tu as dit : «Nous sommes probablement tous des étrangers, quel que soit le lieu où nous vivons», et aussi : «Je ne suis sans doute pas davantage chez moi à New York qu'à Zagreb.» Evidemment, j'exagérais un peu. Je pense néanmoins que cela contient une part de vérité. Lorsqu'un environnement commence à vous parler, en suscitant le désir d'une réponse artistique, vous n'êtes plus un étranger. L'appartenance est une question d'expérience vécue, pas seulement de valeurs culturelles partagées. De trop nombreux théoriciens post-colonialistes en ont fait une caricature, et ont dévalué le désir d'exotisme.

Ce qui me fascine dans tes interventions urbaines, c'est qu'elles sont très subtiles, presque imperceptibles. Au lieu de fabriquer des obstacles pour les passants, tu baisses le volume de ton œuvre, en prêtant attentivement l'oreille à ce qui va se passer. C'est certainement exact en ce qui concerne mon œuvre antérieure, mais, maintenant, je veux monter de nouveau le volume, trouver une forme de provocation plus visible.

The Bus Shelters you produced for several cities in America and Europe are probably your best known "signed" works of the '80s. What do these "waiting" and "leaving" sites mean to you? I saw those bus shelters as sites of delay within the city, a moment when one takes a little time for oneself before moving on, time to recalculate one's position both geographically and existentially. They are borders of a sort. Beyond that, I liked very much that they are places from which one is about to leave. I like this idea of anticipation, the small thrill of just leaving. Maybe it's a very American idea, connected to the promise of westward movement. Growing up in the Midwest there was always this sense that the move was unfinished, that Iowa was only a station along some desperate route to California. In the '50s California was still Mecca. It was only later in the '60s, after the Watts Riots and Charley Manson that we realized the price of arriving. Pushed up against an ocean with nowhere to go, the dream fragmented and turned dark. My friend and colleague at MIT, Krzysztof Wodiczko told me what he liked about the bus shelters was that they were places that you returned to at the end of the day. He thought of workers leaving and coming back in a cycle of confrontation with the photographic images that the shelters displayed. It's such a Jewish perspective, this idea of return. In America we have all these Cubans waiting to return after the fall of Fidel. Of course, this generation is already old and dying, but the promise of the return has already been passed to the next generation. The myth of return narates the bonds of the Cuban community.

In an early interview you said that you were inspired by Lacan's idea of the "short session." I don't begin with theory and then attempt to prove it or improve it. If I mentioned Lacan I

Cela signifie-t-il que tu es à contre-courant ? Dans les années 70, tu étais l'un des premiers artistes à traiter l'espace public sans imposer une quelconque hiérarchie, en éliminant la notion de point de vue privilégié, ce qui annonçait les années 90. Et maintenant, alors que la tendance générale est de fondre l'œuvre dans son environnement, tu veux l'isoler, « monter le volume » ?

Zagreb, ville ouverte

L'idée de « se fondre » dans l'environnement était à la fois une extension de certaines idées des années 60 et une réaction à d'autres concepts. La génération de la fin des années 60 a créé la notion de culture alternative. Les artistes conceptuels n'utilisaient pas les formes de la culture dominante, car ils les jugeaient contaminées, sauf sous leur forme la plus fruste, qui était pure information. On pensait alors que la forme pouvait délivrer des messages. Cette génération voulait se fondre dans le registre de l'information afin de s'opposer aux formes de propagande culturelle plus spectaculaires. Ma génération, qui considère tout cela avec scepticisme, a tout de suite repéré les contradictions dans les œuvres d'artistes comme Buren ou Kosuth qui, presque depuis le début, réalisaient des produits graphiques séduisants au nom de la neutralité. Au cours des années 70, j'ai commencé à m'approprier l'aspect séduisant de la culture publicitaire. L'idée consistait à entrer dans les formes de la culture dominante dans l'espoir d'en ressortir de l'autre côté. Et la notion de déguisement a permis de toucher un public plus vaste ; il était ainsi plus difficile de taxer ce genre d'œuvre de produit d'avant-garde sec et sans âme.

Tout récemment, tu as terminé la vidéo Outtake, qui a été présentée simultanément à Paris (galerie Gabrielle Maubrie) et à New York (Kent Gallery) en janvier dernier. Comment es-tu passé à l'image animée ? Pourrais-tu décrire ce nouveau projet vidéo ?

Out-take est basé sur un court extrait du film réalisé par Ulrike Meinhof, en 1970, et intitulé *Bambule*. La télévision publique a refusé de la diffuser, le nom de Meinhof étant associé à celui d'Andreas Baader et de la RAF (Fraction armée rouge). Pendant vingt ans, l'Allemagne l'a censuré, alors qu'il n'avait en fait aucun rapport avec la RAF. C'est un film de critique sociale dont le sujet est la vie d'adolescentes dans un orphelinat d'Etat de Berlin. Le petit passage du film que j'utilise montre une religieuse poursuivant une des jeunes filles dans les couloirs de l'institution. La nonne essaie de l'attraper car elle veut lui couper les cheveux pour la mettre en garde contre sa vanité naissante. Le terme *bambule* dérivé du mot français *bamboula*, d'origine africaine, signi-

fie fête, danse. J'ai pris une séquence de dix-sept secondes, et je l'ai distribuée image par image dans les rues de Berlin. Ensuite, avec une petite caméra numérique attachée au bras, j'ai filmé cette performance. Ces dix-sept secondes de film comportaient environ quatre cent quinze images, et il m'a fallu un peu plus de deux heures et seize minutes pour distribuer le tout. Au fond, j'assumais le rôle d'un camelot distribuant des prospectus. C'est en fait une œuvre sur le temps : le temps réel de la performance et le temps du film, qui est infiniment étiré.

Ne m'avais-tu pas dit que tu en avais pardessus la tête de la stratégie de l'« art sur l'art », à moins que tu ne considères pas le film de Meinhof comme une œuvre d'art ? Je dirais que le véritable sujet du film, c'est la réception – et non un artefact artistique. Ce qui m'intéressait était de voir comment ce film a été mêlé à des problèmes politiques et culturels plus généraux.

Le projet que tu proposes pour Zagreb, Takedown, comporte lui aussi des éléments de performance et de vidéo. Il se présente en deux parties.

Le premier volet est une performance qui se déroule sur le balcon d'un immeuble construit en 1938 sur la grande place pour Mussolini par Marcello Piacentini, son architecte préféré. Tu projettes les 270 film stills d'une même prise de Concert, film tourné en 1954 par le metteur en scène croate Branko Belan, et tu les distribues en même temps au public. Cette prise unique montre des jeunes gens heureux, courant derrière un camion qui transporte un piano provenant d'un immeuble bourgeois. Cette scène a lieu à Zagreb quelques jours après la libération de la ville en mai 1945.

Le second volet est une installation vidéo qui confronte deux œuvres : Takedown et Outtake et deux conceptions du temps : celui de l'œuvre et celui de la vie réelle, aux prises avec les questions brûlantes de l'actualité croate.

Ce qui me fascine à Zagreb, c'est une très forte présence de la culture de rues et de l'utilisation de l'espace public. La place centrale (Trg bana Jelacica) est incroyable, fabuleuse et tellement publique, c'est sûrement une des plus belles places au monde. J'adore la manière dont les jeunes l'utilisent la nuit, même en plein hiver. Je n'ai jamais rien vu de tel, même à New York. C'est une vraie leçon de vie publique. Très méditerranéenne, n'est-ce pas ? Les jeunes y sont moins que nous happés par l'univers d'Internet. Je pense que cela pourrait constituer un excellent site pour une intervention très réelle, très physique. ■

Traduit par Frank Straschitz

Nada Beros est conservatrice en chef du musée d'Art contemporain de Zagreb.

was probably just talking over a beer or glass of whiskey. Mary Kelly and Victor Burgin can have him. But in a very simplistic way, I like the fact that he questioned the 50-minute time frame of psychoanalysis. He was absolutely right about that, the pacing of confession is the first line of denial. It's such an obvious observation, the kind that people that are inside never see. It's the kind of thing that I would like to make visible with my work. Context is everything. We all remember the place where we spoke, the light in the room, the arrangement of furniture, our body posture, even if we don't remember exactly what we said.

It seems that you deliberately leave your work unfinished to give your audience a chance to participate in producing the meaning of your work. There are different ways of suspending meaning or leaving things undone. Duchamp and Joyce used hermetics. They drew their audiences' attention out over decades with great success. I'm interested in this idea of just stopping short of something. I always want to overwork things, so if I've learnt anything it is when to stop. With the development of that instinct you become your own audience.

A Stranger Everywhere You Go

You told me that the invention of fixed pricing in the 19th century was one of the biggest disasters in human history because it destroyed one of the oldest forms of social interaction.

The marketplace may be where social transaction began. Someone laid out a blanket, put some trinkets on it and waited for contact. I've always imagined that communication began talking around and through objects. In the process of haggling over goods a social space was created. Fixed pricing really put an end to all that. Nobody has, I think, analyzed the full historical effects of this and what it did to culture. It created a sense of alienation that is still very much with us today.

I guess this is a reason why you like flea markets. Like the one you recently visited along the railroad tracks near Zagreb.

Yeah, I liked the way the vendors and their customers had to negotiate the passing trains. I like this notion of a random third element interrupting the transaction. Where I'm from, we say "from the wrong side of the tracks" to mean the lower classes.

What was your childhood like?

It was very simple. I came from what's called "trailer trash." Actually, I didn't really grow up in a trailer park, but I was one step away from it. I interacted a lot with that class of people. My father was homeless from the age of ten on, living on the streets of Kansas City and my mother was the daughter of a maid. I was raised by a Christian Scientist, by a hysterical mother in menopause. Christian Scientists don't believe in saints, idols or any kind of images. Everything is in the mind. No one connects with anything physical. There were only two books in the house when I was growing up— the Bible and a Christian Scientist book called, "Key to the Scriptures."

DENNIS ADAMS

Né en / born 1948 à / in Des Moines (Iowa)
Vit à / lives in New York

Expositions récentes / Recent shows:

1996 Queens Museum of Art, New York

1998 Kent Gallery, New York

1999 Kent Gallery, New York ; Museum of contemporary

Art, Zagreb ; Neue Messe Munchen, Munich ; Galerie

Gabrielle Maubrie, Paris

2000 Witte de With, Rotterdam

Interventions publiques récentes :

1994 Memento Mori, Saint-Denis ; Hematuria Hoek

Amerikalei, Anvers

1995 - 96 Coda, Amsterdam ; Tributaries, New York ;

Apertura, Bilbao ; Goaltender, Copenhague

1997 Wake, University of New York

1999 Zagreb, Croatia

I loved this "second" book, I imagined it was subversive, calling into question the originality of the Bible. It had beautiful metal inserts that functioned as an index to the Bible. There was a power to the systemic look of those inserts that is perhaps still a part of my work. I love the idea of any "second" reading, with all its connotations of appropriation and mutation.

As an artist who has produced many projects for public spaces in foreign countries, I believe you often run into the issue of the danger of your approach. You are an "outsider" working in a different culture, and of course, this could result in many misunderstandings with the native populations. In a discussion with Zagreb students you said: "We are probably all strangers in every place we inhabit," and also: "I'm not probably more native in New York than in Zagreb."

I was pushing things a bit, but I would argue that there is some truth to that. The minute any environment begins to speak to you, generating the desire for an artistic response, you are no longer a stranger. Nativeness begins with experience, not only with shared cultural values. Too many postcolonial theorists have made a cartoon of this, have devalued the desire for the exotic at all costs.

What fascinates me in your urban interventions is that they are very subtle, almost imperceptible. Instead of producing obstacles to passers-by, provocations, you turn down the volume, listening carefully to what is going to happen.

That was certainly true of my earlier work, but right now I want to turn the volume up again, make a more visible form of provocation.

You were among the first artists in the '70s to treat public space without imposing any hierarchy, to eliminate the idea of a privileged point of view, anticipating what was going to happen in the '90s. Now when it is a common trend to melt the work into its surroundings, you intend to isolate your work, "to turn the volume up?"

It's not so simple. The idea of "melting" was both an extension of certain ideas that grew out of the '60s and a reaction against others. That late '60s generation created the idea of alternative culture. Conceptual artists did not use the forms of the dominant culture because they were believed to be poisoned—except in their most debased form, as pure information. There was a belief that form embodied certain kinds of messages. So with that generation there was an idea of melting into the informa-

tional domain as a way of resisting the more spectacular forms of cultural propaganda. My generation was skeptical of all this and saw the contradictions in the works of artists like Buren and Kosuth who almost from the very beginning were generating seductive graphic products in the name of neutrality. In the '70s I began to appropriate the seductive look of advertising culture. The idea was to inhabit the forms of the dominant culture with the hope of coming out on the other side. With this idea of disguise came the possibility of a larger audience. The work could not be as easily dismissed as dry avant-garde production.

Zagreb, Open City

You recently finished your video Outtake, which was shown at the same time in Paris (Gabrielle Maubrie) and New York (Kent Gallery) last January. How come you've turned to moving pictures? Could you describe this new video project?

Outtake is based on a small segment of Ulrike Meinhof's film *Bambule*, made in 1970. Just as the film was about to be released on public TV, Meinhof became associated with the Red Army Faction. So the film was censored in Germany for over twenty years. It had nothing to do with the RAF. It's social criticism, about troubled adolescent girls in a state orphanage in Berlin. The segment of film I used shows a nun chasing one of the young girls through the corridors, trying to cut her hair as a lesson denouncing her emerging vanity. "Bambule" means riot or dance. I took seventeen seconds of that film, one pure cinematic take, and distributed it by hand, frame by frame on the streets of Berlin. Then, with a small digital camera attached to my arm I shot the entire performative process. There were about 415 still images that made up the 17 seconds of appropriated footage. It took over two hours and sixteen minutes to hand them all

out. Basically, I took on the role of a street hawker, giving out handbills. In the end it's a work about time: the real time of the performance and the delayed time of the film.

Didn't you tell me that you're fed up with the "art playing on art" strategy, or maybe you don't consider Meinhof's film as an artwork?

No. I would consider this a unique story about reception, not about an artistic artifact. What interested me was how this film was drawn into larger issues of cultural politics.

Your project for Zagreb, Takedown, is in two parts, the performance and then a video installation in the Museum which confronts Takedown with your former film Outtake.

For *Takedown* I will extract and segment one film "take" (10.8 seconds) of Branko Belan's *The Concert* into 270 individual still images and drop them, one by one, in their original sequential order, from a balcony using one of the oldest and most direct methods of distributing information, the "handbill," "flyer" or "leaflet." The "take" in question was shot from a truck passing through the streets of Zagreb, a few days after the city's liberation in May 1945. The back of the truck is filled with jubilant young students, many of them partisans, singing and playing a piano commandeered from a bourgeois apartment.

What fascinates me in Zagreb is that there is a very strong street culture and use of public space. The central plaza is unbelievable, fabulous—so public. I like the way young people at night, even in the dead of winter, use it—it's fantastic! I haven't seen anything like that even in New York. It's really a demonstration of public life. Young people here haven't entered into that world of Internet to the same degree as we have. I think this could be a very interesting site for some real and very physical intervention. ■



«Outtake». Berlin, 1998. Video still