

# art press

NOVEMBRE 2012 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**ANTONI MUNTADAS AU JEU DE PAUME**  
**FIAC : LE MARCHÉ DE L'ART ET LA CRISE**  
**ARTISTES ÉMERGENTS À HONG KONG**  
**PARIS PHOTO COLLECTIONS MUSÉALES**  
**BACHELOT CARON J.-F. CHEVRIER**  
**COLLECTIONNEURS INCLASSABLES**  
**PHILIPPE SOLLERS ORHAN PAMUK**



# les projets et montages d'ANTONI MUNTADAS

entretien avec Christophe Kihm et Émile Soulier

Après le Museo Reina Sofia (hiver 2011-2012), le Jeu de Paume présente *Entre / Between* (jusqu'au 20 janvier 2013), exposition qui revisite la carrière d'Antoni Muntadas. Dans cette interview, l'artiste revient sur l'exposition de Madrid, il en retrace le contexte et le concept, explique sa méthode de travail, sa relation aux sciences sociales notamment, à partir des notions de territoires et d'univers. À Paris, « traduction » et non reprise de celle de Madrid, l'exposition reprend neuf « constellations » thématiques et s'attache plus à montrer l'évolution de l'œuvre qu'à construire une simple rétrospective.



« On Translation Warning » 1999-  
Museum am Ostwall Dortmund, Allemagne, 2003  
(Ph S. Dressler)

■ **Peux-tu revenir sur l'élaboration de ton exposition intitulée *Entre / Between*, qui s'est tenue au Museo Reina Sofia ?**

L'exposition de Madrid avait pour origine le souhait de Manolo Borja-Villel, le directeur du musée Reina Sofia, de réunir des travaux de différentes périodes de mon parcours. Il avait le sentiment que mon travail apparaissait souvent de façon fragmentée et que le public n'en connaissait finalement qu'une partie. Il a jugé intéressant qu'à un moment donné le public puisse en avoir une vision panoramique et transversale. À partir de là, j'ai proposé à Daina Augatis, avec qui j'avais travaillé au Banff Center et qui avait produit *Stadium*, de nous rejoindre sur ce projet d'exposition en tant que commissaire. Nous avons commencé à collaborer sur une période d'environ deux ans. Assez rapidement, nous avons décidé de ne pas suivre un axe chronologique qui verrait se succéder les décennies depuis les années 1970. Notre idée, c'était plutôt de montrer l'évolution de mon travail à partir de certains éléments récurrents, de territoires, d'univers. Nous avons décidé d'utiliser le concept de « constellation » pour organiser

l'exposition. Mes travaux gravitent autour de certaines préoccupations. Au fil du temps, ces préoccupations apparaissent, puis s'éclipsent avant de réapparaître à nouveau. Nous avons mis en place neuf constellations dont la liste apparaît clairement sur le plan de l'exposition (1). Chaque constellation s'organise autour de travaux centraux à côté desquels on trouve des travaux satellites. Dans chacune, des pièces appartenant à différentes périodes de mon parcours ont été associées. Différents médiums sont représentés. On a voulu éviter un parcours linéaire qui s'apparenterait à un récit de type biographique. L'intention, c'était plutôt de raconter des idées et concepts. Nous avons privilégié la diversité. Cette exposition n'était donc pas une retrospective au sens propre du terme.

**LE PROJET COMME MÉTHODOLOGIE**

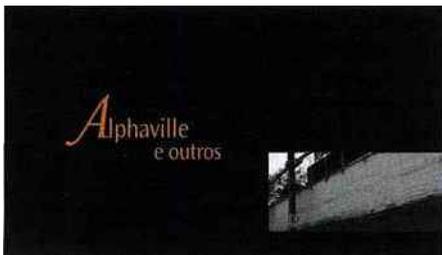
*Les critiques et les historiens s'attardent beaucoup sur les obsessions des artistes, conçues comme de grandes lignes à partir desquelles se définirait leur travail. Il me semble que cette proposition de constellation en diffère, puisqu'elle ne renvoie à rien d'intérieur.*

Peut-être faut-il mettre cela en rapport avec l'idée de pratique artistique. L'idée d'obsession est liée à celle de mythologie personnelle. Il existe des pratiques artistiques différentes. D'un côté, il y a l'artiste excessif, baroque, avec une mythologie personnelle très forte, obsessionnelle. J'opte pour une démarche opposée. Je ne parlerai jamais d'obsession dans mon travail, mais de préoccupations, qui

connaissent des changements, des évolutions. Les cycles sont là, mais ils ne sont pas nécessairement liés à ma personne, plutôt au monde extérieur, à la sphère publique, à la dimension publique de l'histoire.

*La notion de projet joue un rôle très important dans ta démarche. Elle implique une idée de déploiement, d'ouverture, de retour, de reprise.*

J'utilise le projet comme méthodologie. Je travaille toujours sur plusieurs projets en parallèle. L'un commence lorsque l'autre est déjà bien entamé et qu'un troisième est sur le point de s'achever. Il peut y avoir cinq ou six projets sur la table. Cette façon de procéder s'apparente, me semble-t-il, à celle des architectes et des cinéastes. D'ailleurs, le mot « projet » est très présent dans le monde de l'architecture. J'ai besoin de savoir exactement où j'en suis dans chaque projet : il y a des périodes clairement distinctes consacrées à la recherche, à l'observation, au terrain, à la contextualisation. Ce sont des phases bien définies. D'une manière générale, on peut dire qu'il y a deux grandes catégories de projets : les projets de commande et les projets que l'artiste initie lui-même. Le projet de commande donne un sujet et un cadre. Quand tu inities toi-même le projet, tu as plus de liberté, et cela peut prendre plus de temps, puisque tu n'as pas de deadline. Dans le cadre de projets de commande, je demande aussi à pouvoir disposer d'un temps long. Je ne peux pas travailler sur des durées courtes. C'est une caractéristique de



ma façon de procéder. Un projet me prend minimum deux ou trois ans. *Between the Frames* m'a demandé dix ans. *Political Advertisement*, en collaboration avec Marshall Reese, est encore en cours d'élaboration et revient tous les quatre ans avec les élections présidentielles aux États-Unis (2). Le temps aide à préciser les choses et à penser

*Il y a dans ta méthode quelque chose de frappant. D'une part, tu procèdes à la collecte de documents liés pour la plupart à des sources d'information publique. D'autre part, tu élabores des entretiens, tu organises des rencontres et des dialogues, afin de recueillir le discours des acteurs de tes différents projets. Pourrait-on dire que tu endosses le rôle d'un enquêteur ?*

En certaines occasions, je me réfère aux dispositifs des sciences sociales. J'utilise beaucoup les interviews. Au départ, il te manque un certain savoir. Alors tu vas tenter de chercher ce savoir auprès des gens qui sont susceptibles d'en être les dépositaires. Je vais voir des historiens, des chercheurs, des universitaires, mais je m'intéresse aussi à d'autres catégories de personnes. J'interviewe parfois des chauffeurs de taxi. L'interview telle que je la pratique s'insère dans un tissu de discours, alors que dans les médias, elle s'attache à un protagoniste fort. D'une manière générale, la base de données, l'archive, le travail d'enquête, le travail de terrain ont commencé à m'intéresser à partir des années 1970. Je me suis approprié certaines pratiques des sciences sociales et je les ai

utilisées d'une autre façon. Le résultat est différent. Je synthétise le travail d'une autre manière qu'un anthropologue ou qu'un sociologue. Ma démarche se situe au point d'intersection entre les champs de l'art, des sciences sociales et des systèmes de communication. Cette position n'a d'ailleurs pas toujours été facile à appréhender par le public ou les critiques. Les systèmes de communication m'intéressent dans la mesure où ils sont basés non pas sur le temps historique mais sur le temps présent. Travailler sur le temps présent est important. L'archive est une composante essentielle de toute forme de travail. Mais il faut prendre garde à ne pas laisser de côté le processus d'activation de ces archives. C'est précisément ce qui lui accorde sa valeur. Si l'archive n'est pas activée, on peut légitimement se demander à quoi elle sert.

#### UNE SUBJECTIVITÉ CRITIQUE

*On a le sentiment que les différentes sources auxquelles tu as recours sont exploitées de façon à ce que soient maintenus des intervalles, et que c'est ensuite au spectateur d'entrer à l'intérieur de ces intervalles pour construire le sens.*

Oui. Je laisse le dernier *editing* (montage) au spectateur. D'une manière générale, beaucoup de travaux s'apparentent à une forme de montage. Quand on conçoit un livre ou une série de photographies, on fait du montage. Pour la vidéo et les installations, c'est la même chose. Le moment du montage, c'est celui de la décision finale. Dans mon travail

c'est le spectateur qui prend la décision finale. Chacun essaie de mettre tous les éléments ensemble et de faire son propre collage. Et le collage est différent pour chacun. En procédant de la sorte, en écartant la forme linéaire, je prends évidemment un risque car je perds une partie du contrôle. Ma façon de procéder est à l'opposé du documentaire classique. À un moment de mon parcours, je me suis rendu compte qu'il n'existait pas d'objectivité absolue, même dans les sciences. Je me suis intéressé à l'idée de subjectivité critique, à la multiplicité des points de vue, à l'intersubjectivité. Dans l'ensemble de mon travail, j'adopte un point de vue subjectif sur la réalité et j'organise des vis-à-vis. Il y a des opinions multiples sur les choses. Le temps du travail aide à discerner cette pluralité d'opinions. Il faut du temps pour développer un point de vue critique. Il n'y a pas d'autre issue. C'est le temps qui conduit à voir les choses, à les regarder, à élaborer une critique.

*Si le spectateur fait le montage, alors peut-on dire que les espaces ouverts sur différents supports, dans différents médiums et à partir de multiples sources par tes projets, sont conçus pour que s'exerce une subjectivité critique ?*

Je fais des propositions, que les gens absorbent ou non. J'essaie d'établir une complicité. Quelquefois, elle se crée, d'autres fois elle n'apparaît pas. D'autres fois encore, il y a une réaction contraire, une opposition. Cela ne me pose pas problème. Il ne s'agit pas de réfléchir tous de la même façon ou de penser la même chose. Mes propositions sont élaborées pour que le public s'engage dans une certaine façon de comprendre les choses et de réagir. Le mot « complicité » m'intéresse parce que, d'une certaine manière, il s'agit d'un échange avec le spectateur. Je crois que la phrase *Warning perception requires involvement* résume ces idées.

*Quelle place occupe l'enseignement dans ta pratique artistique ?*

Je suis d'accord avec la façon de concevoir l'enseignement qui était celle d'Allan Kaprow. Dans l'interview que j'ai réalisée avec lui pour *Between the Frames*, il affirme qu'à partir d'un certain moment, il a décidé de ne plus dépendre du marché, de ne pas travailler seu-

Page de gauche/page left

Alphaville e outros » 2011 Vidéo

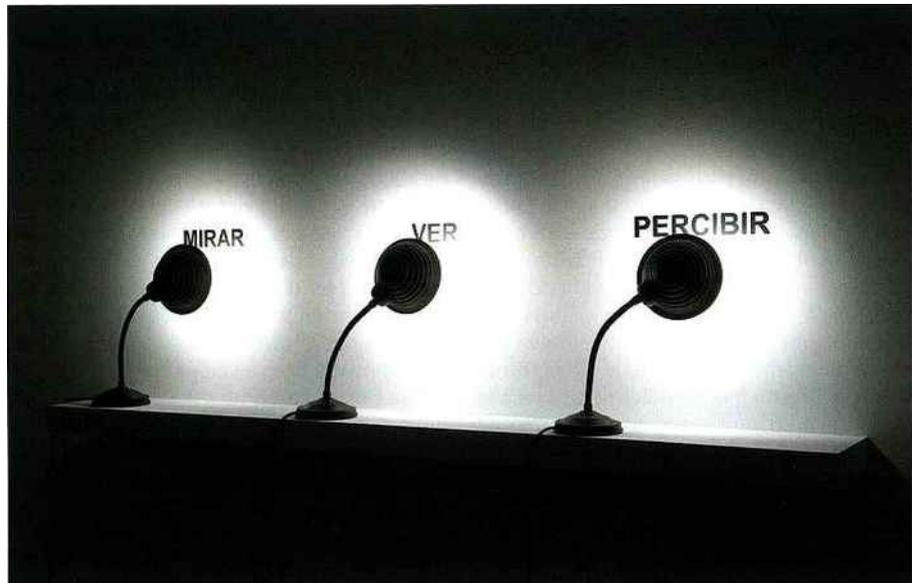
Informação Espaço Controle Estação Pinacoteca  
Associação Pinacoteca Arte e Cultura São Paulo  
Brasil (Ph I Matheus)

Alphaville e outros » 2011 (Ph J Cortes / R Lores /  
Museo Reina Sofia © Muntadas)

Ci contre/opposite

This Is not an Advertisement » Times Square  
New York 1985 (Ph P Duffy © A Muntadas)





lement pour le marché. Disposer de plusieurs structures pour travailler sur les mêmes préoccupations, cela m'intéresse du point de vue de la pensée, mais aussi d'un point de vue vital. Je suis en contact avec des gens de différentes générations, avec des artistes de différentes cultures. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai donné des cours dans différents pays, dans différentes institutions. Un des éléments les plus intéressants de l'enseignement, c'est la discussion des projets : examiner la méthodologie, mettre en évidence les lacunes, faire des propositions, apporter de la contradiction. Un projet, cela signifie un processus. C'est-à-dire du temps. Au départ, il y a une idée, un concept, une intention, un sujet qui suscite le désir d'en savoir davantage. Ensuite, il y a une recherche portant sur ce qui existe déjà : écrits, films, œuvres ou documents disponibles dans les bibliothèques. Je porte une attention particulière aux mots et à leurs multiples significations. Il y a des mots dont on considère le sens comme allant de soi, alors qu'il existe en réalité différentes nuances ou interprétations intéressantes. Immédiatement après la recherche commence le travail de terrain : interviews, prises de vues, conversations. Ensuite, au cours d'une période de réflexion, je choisis le médium nécessaire : livre, film, installation. Autrement dit, le médium à travailler n'est jamais choisi au commencement. Il est choisi au moment où les choses deviennent plus claires. Il y a dans cette structure de travail une certaine flexibilité pour apporter des changements dans le processus du travail. Le contexte est fondamental. Ce n'est pas la même chose de travailler au Brésil, en Turquie ou en France. Le contexte, c'est l'espace et le temps, le temps au sens du passé et du présent historique, et l'espace au sens des lieux où l'histoire a accumulé ses strates. On pourrait résumer cela en disant que mon travail est

« Mirar Ver Percibir ». 2009  
(Court. galeria J. Prats, (Ph. J. Cortès / R. Lores / Museo Reina Sofia © Muntadas)

*context specific.* Par le passé, on a beaucoup parlé de site *specific*, de nombreux artistes se sont intéressés à la spécificité de l'espace concret et matériel, mais je crois que l'on a moins parlé de la dimension temporelle, le *time specific*, qui est pourtant importante. Lier les deux, c'est reconnaître le contexte. Un lieu implique une tradition, une histoire.

#### ARTISTES POSTSTUDIO

##### *Peut-on parler d'une dimension plus archéologique chez toi ?*

Ou bien d'une dimension anthropologique. Je fais partie d'une génération d'artistes que j'appelle parfois « post-studio », car elle ne se sédentarise pas dans un atelier au sens classique du terme. L'atelier est mobile. Il est ici trois semaines, puis il sera dans un autre endroit, dans une chambre d'hôtel ou n'importe où. Il ne s'agit pas de courir les vernisages à travers la planète, mais de se déplacer en fonction des projets. L'idée de voyage fait partie du travail déjà depuis longtemps.

##### *Venons-en à ton exposition au Jeu de Paume.*

L'exposition du Jeu de Paume est une « traduction » de celle du Museo Reina Sofia pour un autre contexte. L'exposition a également été « traduite » pour les contextes de Lisbonne et de Vancouver. Les contraintes en terme d'espace sont très variables d'une institution à l'autre. J'aime l'idée que les institutions et les commissaires d'exposition soient libres d'opérer des choix substantiels. L'institution doit savoir à quel public elle s'adresse. Elle doit aussi connaître le travail des artistes qu'elle expose. En quelque sorte, elle joue un rôle d'intermédiaire. Cela lui permet de faire

des choix pertinents. Au Jeu de Paume, Marta Gili et son équipe ont choisi des travaux. L'institution du Jeu de Paume « filtre » l'exposition du Museo Reina Sofia en ne retenant que les travaux qu'elle pense être intéressants pour construire sa propre exposition, en tenant compte du fait qu'un certain public, en France, connaît déjà une partie de mon travail, celle qui a déjà été montrée à la galerie Gabrielle Maubrie, à la Crie, au CAPC de Bordeaux, récemment à la Triennale ou dans d'autres endroits.

##### *En conservant cette idée de constellation ?*

L'exposition est construite sur cette référence, avec cependant moins de travaux représentés, car l'espace de Madrid était beaucoup plus grand. Il est juste de parler d'interprétation, liée à la traduction d'une exposition.

*À travers les différents points que tu as évoqués, que ce soit la relation que tu entretiens aux sciences sociales, ta méthode de travail, ta façon d'interroger les gens, de multiplier les points de vue, de demander au spectateur de « retramer » cet ensemble, se joue une relation singulière au savoir...*

L'idée de circulation du savoir m'intéresse beaucoup. Elle est peut-être liée à celle de transmission. La connaissance et l'information doivent circuler. Ensuite, à chacun de prendre ce qui l'intéresse. D'une certaine manière, c'est un processus vital. ■

(1) Microespaces, Paysage médiatique, Sphères de pouvoir, Territoire de la peur, Lieu de spectacle, Espaces publics, Archives, Domaines de traduction, Systèmes de l'art.

(2) *Political Advertisement* (1952-2012) : Arizona State University Museum, Phoenix, 29 octobre ; Cinéma Zuid/M kha, Anvers, 30 octobre ; The Vera List Center for Art and Politics, The New School, New York (1<sup>er</sup> novembre) ; The Sanctuary for Independent Media, Troy, NY (2 novembre) ; AFI, Washington DC (3 novembre) ; The Wolfsonian + University of Miami, Miami (4 novembre) ; Stuttgart Kunstverein, Stuttgart, Germany (5 novembre) ; KiT/NTNU Trondheim, Norvège (5 novembre)

*Christophe Kihm est critique d'art et professeur à la HEAD de Genève, Émile Soulier est écrivain et collaborateur régulier d'art press.*

#### Antoni Muntadas

Vit où il travaille et travaille où il vit

Expositions récentes / *Recent shows*:

2012 *Eleven*, Kent Fine Art, New York  
*Entre/Between*, Fondation Gulbenkian, Lisbonne  
(1<sup>er</sup> juin - 4 Septembre)

La Triennale, Palais de Tokyo, Paris (avril - août)

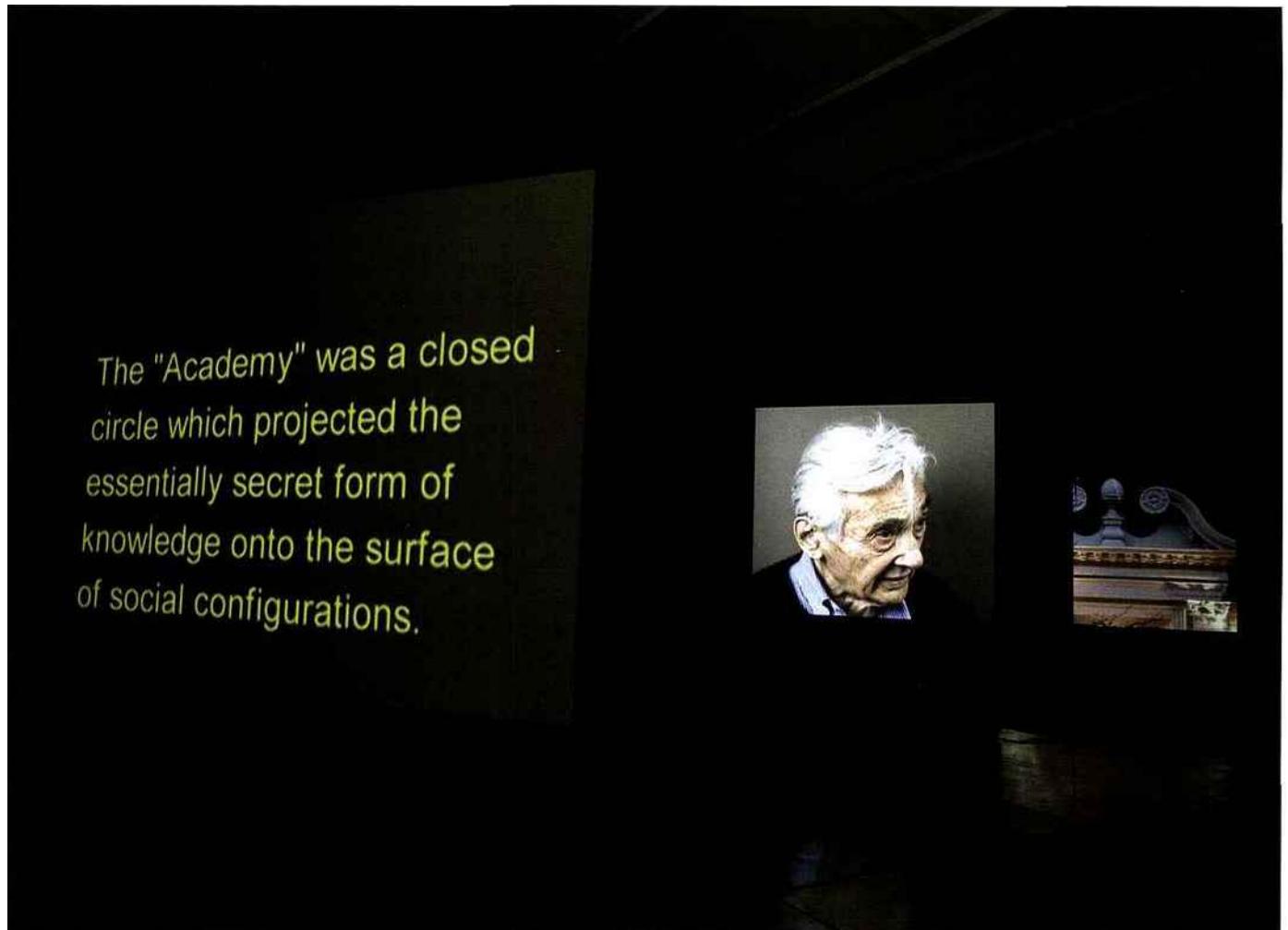
*Nostalgia Is an Extended Feedback*, Nam June Paik Art Center, Séoul (juin)

*Ruptures forms of public address*, The Cooper Union, New York (4 septembre - 11 octobre)

Jeu de Paume, Paris (16 octobre - 20 janvier 2013), en collaboration avec le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Excellent catalogue.

## Antoni Muntadas: Project and Montage as Modus Operandi

After the Museo Reina Sofia (November 2011–March 2012), Jeu de Paume is presenting *Entre/Between* (to January 20, 2013), an exhibition following the career of Antoni Muntadas. In this interview the artist talks about the exhibition in Madrid, evokes its context and concept, and explains his working method, and in particular his relation to the social sciences, with regard to the notions of territories and universes. The Paris show is a “translation” rather than a repetition of the Madrid one, reprising nine thematic “constellations” organized around the notion of space. It sets out to show the evolution of Muntadas’ work more than to offer a simple retrospective.



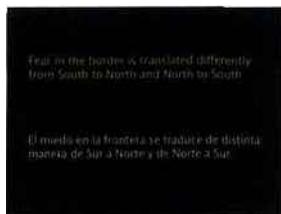
*Can you tell us about how you put together *Entre/Between*, the exhibition held at the Museo Reina Sofia in Madrid?*

The Madrid show originated in the wish expressed by Manolo Borja-Villel, director of the Reina Sofia, to bring together works from different periods of my career. He felt that my work was often shown only in fragmentary form, so that the public only

knew part of it. He thought it would be interesting for the public to be given a panoramic, transversal vision. So I asked Daina Augatis, with whom I'd worked at the Banff Center, and who produced *Stadium*, to join the exhibition project as curator. We worked together over about two years and soon came to the decision not to follow a chronological line with the decades following on from the 1970s.

« About Academia » 2011

The Carpenter Center for the Visual Arts  
Harvard University Cambridge MA (Ph I Rozovsky)



Instead, our idea was to show the evolution of my work based on certain recurring elements, territories and worlds. We decided to use the concept of the “constellation” to organize the exhibition. My works gravitate around certain concerns. Over the years, these concerns appear, then fade, then reappear again. We put in place nine constellations, the list of which appears clearly in the exhibition plan.(1) Each constellation is organized around central works beside which there appear satellite pieces. In each one, pieces from different periods were combined, as were different mediums. We wanted to avoid a linear progression that would have been too much like a biographical account. The intention, rather, was to talk about ideas and concepts. We put the emphasis on diversity. So in fact this show wasn't a retrospective in the strict sense of the term.

**PROJECT AS METHODOLOY**

Critics and historians like to dwell on artists' obsessions, which they see as the main tendencies helping to define the work. I think this constellation idea is different from that because it doesn't refer to anything internal. Perhaps it should be related to the idea of artistic practice. The idea of obsession is linked to the idea of personal mythologies. There are different kinds of artistic practices. On one side you have the excessive, baroque artist, with a very powerful, obsessive personal mythology. I go for the opposite approach. I would not talk about

« On Translation Fear / Miedo » 2005  
Video

obsessions in my work, but preoccupations, which go through changes, which evolve. The cycles are there, but they are not necessarily bound up with who I am, but more with the outside world, the public sphere, the public dimension of history.

The notion of the project plays a very important role in my approach. It implies an idea of deployment, of opening, return and remake.

I use the project as a methodology; I am always working on several projects in parallel: one starts when another is well advanced and a third is about to be completed. I can have five or six projects on the go at any one time. For me this is like the way architects or filmmakers go about their work. Indeed, the word “project” is very common in architecture. I need to know exactly where I stand on each project: there are clearly distinct periods devoted to research, testing the terrain. These are well defined phases. Generally speaking, you could say that there are two big categories of project: commissioned projects and projects that the artist initiates himself. A commissioned project provides a subject and a framework. When you initiate a project yourself you have greater freedom and it can take longer, because there's no deadline. In the case of commissioned projects I also ask to be given a longer period of time. I can't work

over short spells. That's a feature of my way of doing things. A project takes me two or three years at the very least. *Between the Frames* took me ten years. *Political Advertisement*, in collaboration with Marshall Reese, is still being made and comes back every four years with the presidential elections in the United States.(2) Time helps you work things through, and to think.

**CRITICAL SUBJECTIVITY**

*There is something that strikes me in your method On the one hand, you collect documents, most of which are linked to sources of public information On the other, you draft interviews, you organize discussions and dialogues in order to record the discourse of the people involved in your different projects Could we say that you play the role of an investigator?*

On some occasions I refer to the apparatus of the social sciences. I use interviews a lot. When I start what's missing is a kind of knowledge. So, you go looking for this knowledge among people who are likely to possess it. I go to see historians, researchers, academics, etc., but I am also interested in other categories of person. Sometimes I talk to taxi drivers. In the media interviews With me, interviews are part of a general fabric of discourses, whereas in the media they are about a strong protagonist. Generally speaking, I became interested in databases, archives and investigative work in the 1970s. I appropriated certain practices of the social sciences and used them in a different way. The result is different. I synthesize the work differently than an anthropologist or a sociologist. My approach stands at the intersection of the fields of art, social sciences and systems of communication. Indeed, this position hasn't always been easy for the public and critics to grasp. Communications systems don't interest me insofar as they are based not on historical time but on the present. It's important to work on the present. The archive is an essential component of any form of work. But you have to be careful not to miss out on the process of activating these archives. That is precisely what makes them valuable. If the archive is not activated, it seems fair enough to ask what the point of it is.

*One has the feeling you use your different sources so as to maintain intervals and that it's then up to the viewer to enter these gaps in order to construct a meaning*

Yes. I leave the final edit up to the beholder. Generally speaking, a lot of the works are close to this process of editing. When you conceive a book or a series of photo-

graphs you are doing a montage. It's the same for videos and installations. The moment of the edit is when you take the final decision. In my work it's the viewer who takes the final decision. Everyone tries to put all the elements together and make their own collage. And that collage is different for each person. In doing this, in rejecting linear form, I am of course taking a risk because I am losing some of my control. My ways of doing things is the opposite of classic documentary. There came a moment in my career when I realized that there is no absolute objectivity, not even in the sciences. I became interested in the idea of critical subjectivity, multiple viewpoints and intersubjectivity. In my work I take a subjective viewpoint on reality and I organize confrontations. There is a multiplicity of opinions about each thing. The working period gives me a chance to observe this plurality of opinions. It takes time to develop a critical viewpoint. There is no way round it. It's time that makes us see things, look and them and articulate a critique.

*If it is the viewer who does the editing, can we say that the spaces you open on different supports and in different media, with multiple sources for each project, are conceived in order to allow for the exercise of critical subjectivity?*

I make propositions and people either absorb them or they don't. I try to create a sense of partnership. Sometimes this works out, at others, not at all and on yet other occasions a kind of opposition is engendered. I have no problems with that. The point is not to all reflect in the same way or think the same thing. My propositions are elaborated for the public to engage in a certain way of understanding things and reacting. The words "mutual sympathy" interests me because, in a way, it's about an exchange with the viewer. I think the words "Warning: perception requires involvement" sum up these ideas quite well.

*How does teaching fit into your artistic practice?*

I agree with what was Allan Kaprow's way of thinking about teaching. In the interview I did with him for *Between the Frames*, he says that after a certain moment he decided to stop depending on the market, not to work solely for the market. Having several structures for working on the same concerns is something that interests me from the standpoint of thought, but also as something vital. I am in contact with people of different generations, with artists from different cultures. That's one of the reasons why I've given courses in

different countries, in different institutions. One of the most interesting things in teaching is discussing projects: examining the methodology, pointing out the gaps, making propositions, contradicting. A project signifies a process. That is to say, time. It begins with an idea, a concept, an intention, a subject that makes you want to know more. Then there is the research into what already exists: writings, films, artworks or documents available in libraries. I am particularly attentive to words and their multiple meanings. There are words whose meaning seems self-evident, whereas in reality there are different nuances or interesting interpretations. Immediately after the research work in the field begins: interviews, photos, conversations. Then, during a period of reflection, I choose the necessary medium: book, film or installation. In other words, the medium I work with is never chosen at the start. It is chosen at the moment when things begin to be clearer. This working structure affords a degree of flexibility about making changes in the work process. Context is key.

Working in Brazil is not the same as working in Turkey or France. The context is space and time, time in the sense of the past and the historical present, and space in the sense of places where historical strata have built up. You could sum this up by saying that my work is context-specific. In the past there was lots of talk of the site-specific, and many artists have been interested in the specificity of concrete and material space, but I think less has been said about the temporal dimension, the time-specific, although that is important. To connect the two is to recognize context. A place implies a tradition, a history.

#### POST-STUDIO ARTISTS

*Could one speak of a more archeological aspect in what you do?*

That, or an anthropological dimension. I belong to what I sometimes call a "post-studio" generation of artists, artists who are not sedentarily attached to a studio in the classic sense of the term. The studio is mobile. It is here for three weeks then it will be in another place, in a hotel room or anywhere. It's not a matter of running from one opening to another all round the globe, but of moving as projects dictate. The idea of travel has been part of the work for a long time now.

*Now, tell us if you would about your show at Jeu de Paume*

The Jeu de Paume show is a "translation" of the one at the Museo Reina Sofia, made for another context. The exhibition has

also been "translated" for the contexts of Lisbon and Vancouver. The spatial constraints vary enormously from one institution to another. I like the idea that institutions and curators are free to make significant choices. The institution should know what kind of audience it is catering to. It should also know the work of the artists it exhibits. In a sense, it plays an intermediary role. That enables it to make incisive choices. At Jeu de Paume it was Marta Gili and her team who chose the works. The institution Jeu de Paume "filtered" the exhibition at the Museo Reina Sofia by selecting only those works it thought might be interesting to construct its own exhibition, bearing in mind that some French exhibition-goers have got into my work, the pieces that have already been shown at Galerie Gabrielle Maubrie, La Criée, CAPC Bordeaux, at the Triennale recently, and in other places.

*But keeping this idea of constellation?*

This exhibition is built on this reference, but with fewer works, because the space in Madrid was much bigger. It would be appropriate to speak in terms of interpretation, linked to the translation of an exhibition.

*Through the different points that you mention, whether in your relation to social sciences, your working method, your way of questioning people, of taking multiple viewpoints, of asking the viewer to "weave" the ensemble together, an unusual relation to knowledge is in play*

The idea of circulation interests me greatly. Maybe it's linked to the idea of transmission. Knowledge and information have to get around, to circulate. After that, people can take away whatever aspects interest them. You could say that it's a living process. ■

Translation, C. Penwarden

(1) "Microespaces," "Paysage médiatique," "Sphères de pouvoir," "Territoire de la peur," "Lieu de spectacle," "Espaces publics," "Archives," "Domaines de traduction," "Systemes de l'art"

(2) Political Advertisement (1952-2012): Arizona State University Museum, Phoenix, October 29; Cinema Zuid/Mukha, Antwerp, October 30; The Vera List Center for Art and Politics, The New School, New York (November 1), The Sanctuary for Independent Media, Troy, NY (November 2); AFI, Washington DC (November 3); The Wolfsonian + University of Miami, Miami (November 4); Stuttgart Kunstverein, Germany (November 5), kit/NTNU Trondheim, Norway (November 5).

*Christophe Kihm in an art critic and teacher at HEAD, Geneva Émile Soulier is a writer and a regular contributor to art press.*