

artpress

243

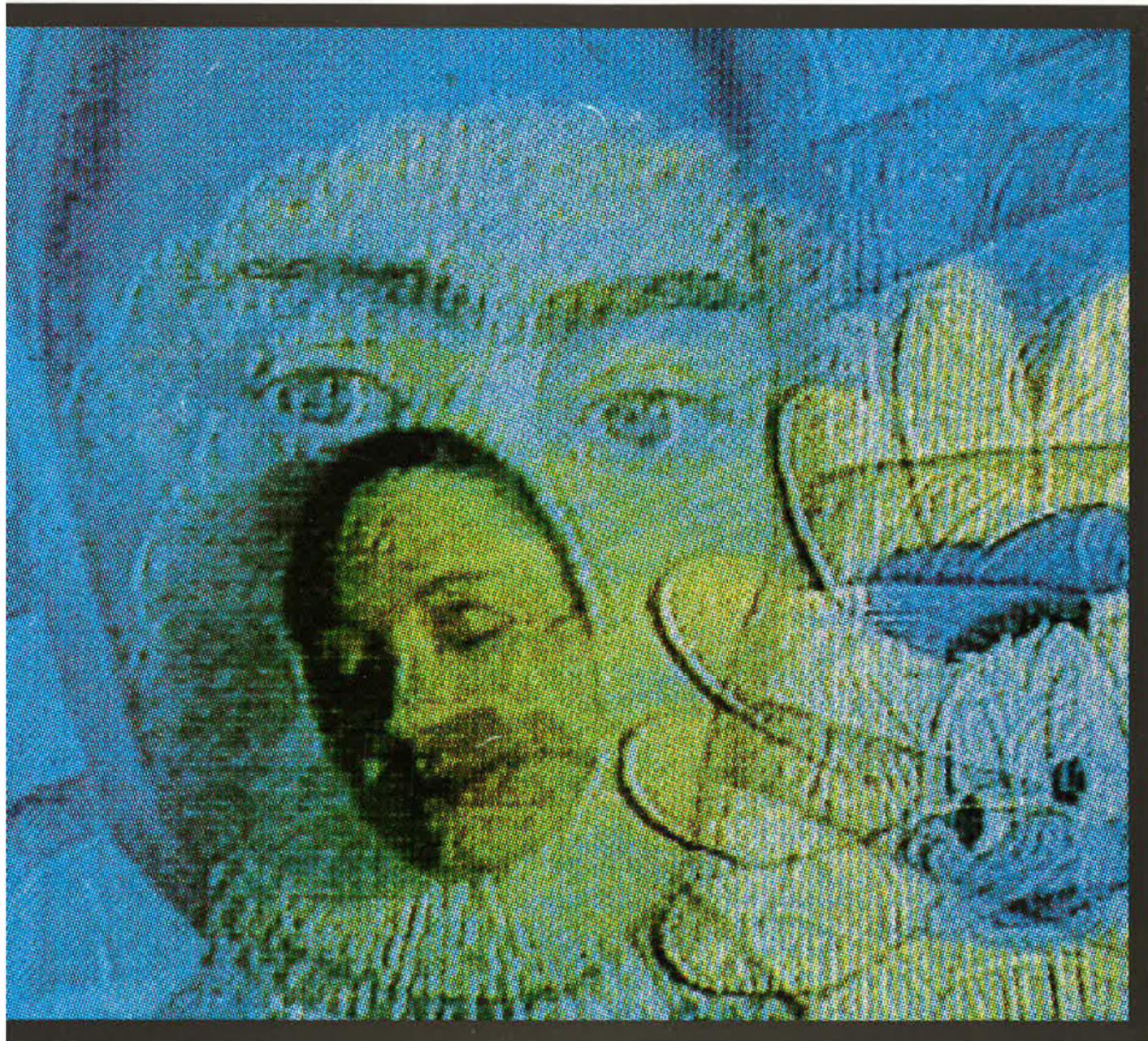
Laurence Sterne : l'éternel Tristram Shandy

Pierre Weiss Francis Picabia Maurizio Cattelan Hubert Duprat

François Rosset : Tuer la conversation / *The Infernal Conversation*

Dossier : le Mexique après le mexicanisme

FEBRIER 99
FF US\$ 7 295 FB 12,50 FS 6,20 €



L 9240 - 243 - 40,00 F



interview par CATHERINE MILLET

PIERRE WEISS

de l'autre côté de la cage

Bars But Not Prisons

Est-ce parce qu'il est rebelle aux cadres tout faits du monde de l'art que Pierre Weiss ne cesse, en revanche, de multiplier les perpendiculaires dans ses tableaux et ses sculptures ? A l'occasion de plusieurs expositions à Vienne, exploration, en compagnie de son auteur, d'une œuvre où on se laisse prendre comme dans un filet.

On se demande vraiment pourquoi tu es devenu peintre plutôt qu'architecte car ce qui est frappant dans ta peinture, c'est qu'elle met en place des espaces beaucoup plus que des rapports de couleurs.

Une des bonnes raisons est probablement qu'il faut faire des études pour devenir architecte, passer des examens. Mon travail ressemble beaucoup à ce que j'ai vécu en tant qu'écolier, ensuite étudiant. Les chemins étaient tortueux ; j'ai été renvoyé de toutes les écoles, interdits de tous les lycées. Je me serais mal vu entreprendre des études d'architecture. Construire, non, mais parler de l'architecture d'une autre manière, oui. Mon rapport à l'espèce humaine et à la communauté est aussi trop compliqué pour que j'aie pu devenir architecte.

Dans tes tableaux anciens, tu confrontais des corps transparents comme des squelettes (1) à des architectures qui avaient au contraire beaucoup de présence.

Elles étaient écrasantes. L'humain était face à la forme qu'il avait créée pour lui ressembler et dont il avait par conséquent la maîtrise. Les *Pater Noster* sont des tableaux en bois. Ils sont quasiment le descriptif d'un objet tournant en boucle et dont le modèle est un système d'ascenseur viennois. Les *Pater noster II Zustand* parlent plutôt de l'essence de ces objets et des conditions dans lesquelles se trouve celui qui y pénètre. Il n'y a plus de corps ni d'objet en représentation. S'il y a un objet, celui-ci est là, sur place. Ce sont comme des boîtes ac-

crochées au mur, sur lesquelles je tends un nylon. Ces boîtes ont à peu près les dimensions de mon corps. Je pourrais y entrer, mais il ne me serait jamais venu à l'idée de réaliser par exemple un travail à l'intérieur. Je dois maîtriser et même être cette boîte qui pourrait être aussi un cercueil.

Les lignes tracées sur les «boîtes» correspondent à une amplitude normale du bras...

Avec, au bout de ces lignes tracées avec une règle, un débordement libre, comme si tout à coup elles tombaient, devenaient molles. Un geste nerveux s'ajoute au geste rectiligne qui pourrait être celui de l'architecte. Le geste est rapide, comme pour faire violence à la ligne – tchac – puis l'angle de la règle laisse aller le bras vers le bas.

Je ne me souviens pas avoir compris le monde ni à travers le système parental, ni à travers le système scolaire. D'abord parce que mes parents parlaient une langue, le hongrois, que je ne parlais pas et que j'avais décidé de ne jamais parler. (De temps en temps, ils passaient d'ailleurs au tchèque.) Lorsque mon unique frère est né, il a fait la même chose. Je suis né à Bruxelles, mes parents m'ont déclaré sous le nom de Pierre mais ils m'appelaient Peter. Ensuite, nous sommes allés vivre à Vienne, et je ne comprenais pas non plus pourquoi nous vivions dans une ville dont ils me disaient qu'on n'y vivait pas vraiment, qu'on allait vivre ailleurs – ce que nous n'avons jamais fait. J'ai mis des années à me rendre compte que la rue où nous habitions s'appelait Ungargasse, la rue des Hongrois. Mes parents avaient donc signifié sans le vouloir l'espace auquel ils appartenaient et qui justifiait la langue qu'ils employaient. En même temps, ils disaient qu'ils avaient plus souffert des Hongrois que des Allemands pendant la guerre. En tant qu'enfant, je ne comprenais rien. Le seul endroit dont je disposais, comme tous les enfants, c'était ma chambre. Mais même ce repère a vite disparu puisque j'étais un enfant mauvais et que je suis vite allé voir en pension si j'y étais.

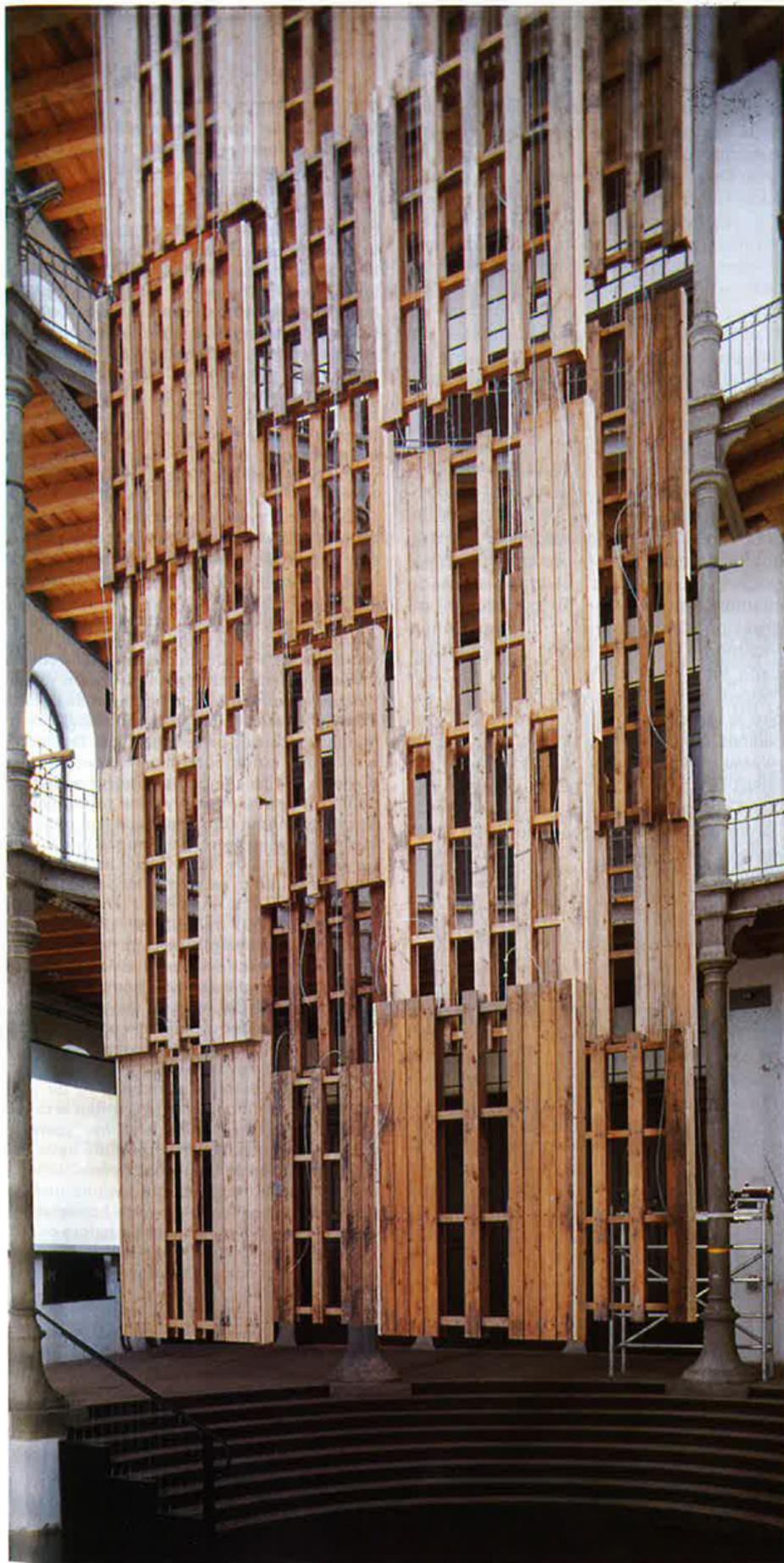
Perhaps it's precisely because he has refused to stay in the conceptual boxes of the art world that Pierre Weiss fills his paintings and sculptures with so many perpendicular lines. Coinciding with several exhibitions in Vienna, this interview offers a guide to an artist whose work is like a complex mesh.

One can't help wondering why you became a painter and not an architect. It's very striking that your painting is much more about establishing spaces than about the relations between them. One good reason is probably that you had to study to become an architect, to take an exam. My work very much reflects my experience as a schoolboy and then as a student. The painting is long and tortuous: I was thrown out of junior school, banned from every high school. I could hardly see myself taking up architecture studies. I would not build, but I could talk about architecture in another way. My relationship to humanity and the community is also very complicated for me to become an architect.

In the paintings you did before, you set up spaces that were as transparent as skeletons (1) and architectural elements which, in contrast, had a great deal of presence.

They were crushing. The human was crushed with the form which it had created to control itself and which, consequently, it controlled. The *Pater Noster* works are painted in wood. They are virtually a descriptor of an object moving in an unbroken loop, the kind for which is a Viennese elevator system. The *Pater Noster II Zustand* are more about the essence of these objects and the individual condition of whoever enters them. The no more representations of bodies or colors, if there is an object, it's actually there, physically present. They are like boxes hung on the wall, to which I attach a nylon sheet on which I then draw. The dimensions of these boxes are more or less those of my body. I could get inside them but it never has occurred to me to make, or work inside them. I have to control and be this box, which could also be a coffin.

The lines traced on the "boxes" correspond to the reach of an average arm. And, at the end of these lines traced with a ruler there is a free overshoot, as if they



«Es Gibt Keinen Beweis.», 1998. Bois, câbles métalliques. 2500 x 350 x 183 cm et projection du film «Gan Eden». Exposition au Sempdepot, Vienne. (Court. Akademie der Bildenden Künste, Vienne ; Ph. H. Fidler). Wood, metal cables

suddenly falling, becoming limp. A nervous kind of stroke is added to the rectilinear one which could be that of an architect. The action is rapid, as if seeking to do violence to the line—slash!—then the corner of the ruler lets the arm slip downwards.

As I remember it, I couldn't understand the world through the parental system, or through the school system. First of all this was because my parents spoke a language, Hungarian, which I didn't speak and which I had decided I would never speak. (From time to time, in fact, they switched to Czech). When my only brother was born, he did the same thing. I was born in Brussels, my parents gave me the name Pierre in the declaration but they called me Peter. After that, we went to live in Vienna, and I couldn't understand why we were living in this town when they said they didn't really live there, that we were going to live somewhere else—which we never did. It took me years to realize that the street we lived in was called Ungargasse, Hungarians' street. Without meaning to, my parents had made a statement about the space they belonged to, which justified the language they used. At the same time, they said that they suffered more from the Hungarians than they did under the Germans in the war. As a child, I understood none of this. The only place that was mine, like all other children, was my bedroom. But even that refuge was soon lost because I was a bad kid and I was packed off to boarding school.

Your project for the exhibition at Charim Klocker in Vienna consists pretty much in putting the spectator in a prison; the floor and the walls are to be covered with a wooden structure.

But it would never occur to me to make a work in which I really did lock up the viewer. I wasn't thinking of a prison, more of a spreading right-angled mesh. The exhibition will be made up of obstacles to get over. Generally speaking, there is always a threshold to be crossed, which means you have to pause and become aware of the movement. For years now I have been using varnishes, especially since I started putting pieces on the floor facing the glossy, varnished and re-varnished mural pieces. I am trying to get the difference between protecting and aggressing. Protecting or aggressing the viewer. With the varnishes, he sees what he sees and at the same time sees his reflection, is aware of himself. Yesterday I met Eugen Baccar, who is a photographer, and blind. He said he could see me by touching me, I was at arm's length. If he came closer, he would no longer see me, he would be "blinded" by closeness. This is true in art just as it is in love.

Your answer shows that there is a dialectic: the fact of being surrounded by perpendiculars engenders a feeling of sequestration, but, at the same time, as in the exhibition project, the setup encourages you to move around.

Yes, I would like to make the spectator aware of where he is treading on the one hand, and, on the other, to think about where he's going. He will think of himself—about not tripping, not getting hurt, and he will think about not breaking what's on the floor. He will also wonder whether or not he should move forward

Ton projet pour l'exposition à la galerie Charim Klocker, à Vienne, consiste à mettre le spectateur carrément dans une prison ; le sol et les murs devant être couverts d'une structure en bois.

Pourtant, il ne me viendrait jamais à l'idée de réaliser une œuvre dans laquelle j'enfermerais le spectateur réellement. Je ne pense pas à une prison mais plutôt à un filet à angle droit et tentaculaire. L'exposition sera faite d'obstacles à enjamber. D'une façon générale, il y a toujours un seuil à franchir qui oblige à marquer un arrêt et à percevoir un effet d'aller-retour. Depuis des années, j'utilise des vernis, notamment depuis que j'ai posé des pièces au sol face à des pièces murales, laquées, vernies et re-vernies. Je suis à la recherche de la différence entre protéger et agresser. Protéger celui qui regarde ou l'agresser ? Avec les vernis, il voit ce qu'il voit et, en même temps, il voit son image reflétée, il est renvoyé à lui-même. Hier, j'ai rendu visite à Eugen Bavcar qui est photographe et aveugle. Il disait qu'il pouvait me voir en me touchant, parce qu'il gardait la distance de son bras. S'il se rapprochait, il ne me verrait plus, il serait «aveuglé» par la proximité. Ceci est vrai en art comme en amour.

Un seuil à franchir.

Ta réponse fait valoir qu'il y a une dialectique : le fait d'être environné par des perpendiculaires engendre un sentiment d'enfermement et, à la fois, comme dans le projet de l'exposition, le dispositif incite à se déplacer.

Je souhaite en effet, d'une part, obliger le spectateur à faire attention où il met les pieds, et d'autre part à réfléchir où il va. Il pensera à lui – ne pas trébucher, ne pas se faire mal –, et il pensera à ne pas casser ce qui est au sol. Il se demandera aussi si oui ou non il doit avancer, car, dans la dernière salle, il y aura comme une ouverture, il y aura à voir.

De plus, le projet fait jouer une dialectique par rapport au commerce puisque cette exposition pose problème à la galerie qui se demande ce qu'elle pourra vendre. Réaliser ce projet dans une galerie me plaît parce que celle-ci s'y engage plus que ne le ferait un centre d'art ou un musée. La galerie prend un risque. Le rapport que j'ai avec les gens est inclu dans le travail ; je n'arrive pas à isoler une exposition de tout le reste. Les relations amoureuses elles-mêmes me paraissent parfois, et c'est terrible, faites pour être intégrées à l'intérieur du travail, en fait le seul endroit où je peux me tenir. L'espace du «être artiste». Toutes ces relations sont parties intégrantes, pour nous artistes, de l'œuvre. Je ne peux pas imaginer que ça ne joue pas, donc autant le faire intervenir explicitement.

36

Sur un mur de la dernière salle, tu présenteras des photographies qui sont en partie autobiographiques. On y voit ton atelier, les chambres de l'appartement de tes parents à Vienne, les images d'un voyage en voiture.

J'ai utilisé un petit appareil photo chinois de ma fille, de très mauvaise qualité, qui comporte quatre objectifs, un appareil photo destiné au regard et aux capacités techniques de l'enfant, et je suis allé voir où avait été enfant la femme que j'aimais. J'ai pris des photos pendant tout le voyage. J'en parle parce que tu m'interroges mais je ne voudrais pas que cet aspect autobiographique apparaisse. Il faut que les choses de la vie soient des points de départ, non des aboutissements. Je ne fais des photos que depuis quatre ans environ et je ne commençai à les montrer que maintenant. Je pars donc d'un champ visuel assez proche qui forcément s'élargira. Pourquoi la photographie ? Là aussi, c'est une histoire de chambre, de «caméra». Tu as parlé de l'impression d'enfermement du spectateur. Moi-même, je commençais à m'enfermer dans mon travail. *Pater noster* est une marque d'ascenseurs viennois qui m'a inspiré le travail qui porte ce nom. Ce sont des cabines qui défilent en boucle continue. Je m'étais rendu compte que mon travail me faisait fonctionner comme ces ascenseurs ! Dans ces cabines, il y a quelque chose de l'ordre de la répétition, comme on dit en allemand *des Gleichen*, du semblable et du «tout de suite», auquel s'ajoute cette question particulière : ai-je déjà été dans ce lieu ou non ? J'avais imaginé, lorsque j'empruntais ces ascenseurs, faire une marque pour pouvoir ensuite vérifier si j'étais déjà monté dans cette cabine ou pas. Dans les photos, on peut évidemment faire plus facilement intervenir l'image de l'autre. On peut aussi photographier des plantes, ce que j'ai fait, mais des plantes illuminées par une lumière artificielle installée par l'homme.

Je monterai donc les photos dans la dernière salle, sur un mur devant lequel s'arrêtera la structure de bois, et où elles formeront bloc, comme la photo aérienne d'une cité faite de maisons semblables. Après toutes ces barres qu'il aura fallu enjamber, elles constitueront l'ouverture dont j'ai parlé. Tout à coup, il y aura de la vie. De la vie figée.

Au sortir de la «cage», on se trouvera face à des images de la vie, mais assemblées sur le modèle contraignant d'un plan de ville !

Un des principes de l'éducation veut que l'enfant soit d'autant plus libre qu'il sera structuré, tandis que si on le laisse apparemment libre, il sera en fait prisonnier de nœuds gordiens. Je reviens de Bruxelles où je suis allé visiter une galerie avec laquelle j'ai un projet d'exposition. Les propriétaires de cette galerie sont aussi propriétaires d'un restaurant qui se trouve à côté. Au cas

for, in the last room, there will be a kind of opening, something to see.

The project also sets up a dialectic in relation to commerce because this show raises a problem for the gallery, which will wonder what it can sell. I like the idea of realizing this project in a gallery because it will be more committed than an art center or museum. The gallery is taking a risk. The way I relate to people is included in the work. I can't separate an exhibition from everything else. Sometimes—it's terrible—I feel romantic relationships are made to fit into the work, which is in fact the only place where I can be fully myself. The space of "being an artist." For us artists, all these relations are an integral part of the work. I can't imagine them not having an effect, so you may as well bring them in explicitly.

On a wall in the last room, you are going to present some photographs which are partly autobiographical. In them we see your workshop, the rooms in your parents' apartment in Vienna, images of a car journey.

I used a small Chinese camera belonging to my daughter, very poor quality, which has four lenses. It's a camera designed for a child's vision and technical capacities. I went to see where the woman I loved had been as a child. I took photos all through the journey. I mention this because you brought it up, but I don't want this autobiographical aspect to be obvious. In life, things have to have starting points, not ends. I've only been taking photographs for about four years and I've only just started showing them. So I am starting with a visual field that is fairly close at hand, one which is bound to expand. Why photography? There too it's a matter of chambers, of "cameras." You mentioned the viewer's impression of being locked in. I myself was beginning to enclose myself inside my work. *Pater Noster* is a brand of Viennese elevators which inspired the work of the same name. These cabins move around in a constant loop. I realized that in my work I was functioning just like those elevators!

In the cabins there is something to do with order and repetition, what in German is called *des Gleichen*, the similar and the "immediate." To that is added the question: have I or have I not been in this space before? When I took the elevators, I thought I would make a mark on them so that afterwards I could check to see if I had been in that cabin before or not. In the photographs, of course, it is easier to bring in the image of the other. You can also photograph plants, as I have, but plants lit by an artificial light installed by man.

So, I will be showing the photos in the last room, on a wall in front of which the wooden structure will come to a halt. They will form a bloc, like aerial photographs of a city made up of nearly identical houses. After all these bars to be climbed over, they will constitute the opening I mentioned. All of a sudden, there will be life. Frozen life.

You mean that, coming out of the "cage," we will be faced with images of life, but put together in the restrictive form of an urban grid?!

One of the principles of education is that chil-

où le projet se précise, je ne pourrai pas exposer là sans travailler avec le fait que les propriétaires ont un restaurant, puisque je le sais. Je souhaiterais donc transporter le restaurant dans l'exposition, par exemple, faire pénétrer par des tuyaux l'odeur des cuisines. On n'entrera pas dans la galerie sans être en même temps dans le restaurant. D'un côté je crée, comme avec les photographies, un lien déroutant, d'un autre côté, ce lien est une ouverture. Je pense que c'est le chemin qu'il faut suivre pour parvenir jusqu'au travail. Ce qui déstabilise permet de trouver l'équilibre. Si on le veut.

L'exemple des tuyaux montre qu'il y a en permanence une circulation entre l'œuvre et l'extérieur de l'œuvre.

Je me rends compte que cela a à voir avec mon éducation religieuse, l'explication des textes, la multitude de commentaires pour une seule phrase, l'étude interminable. En dépit de toutes ces ramifications, on en revient toujours au même texte. Comment revient-on avec toujours plus de bagages ? Peut-être en suis-je encore dans mon travail à sortir sur les côtés avant de revenir. C'est loin d'être terminé.

Risque contenu

Par contraste avec l'acier que tu as utilisé à un moment donné, puissant, rigide, tu travailles aujourd'hui avec des matériaux dévalorisés, comme du bois de récupération, les palettes par exemple dont tu t'es servi pour l'immense sculpture exposée l'année dernière à Vienne, au Semperdepot. Par ailleurs, tu peins uniquement avec des vernis, sur du bois et du voile de nylon et non sur de la toile.

Cela aussi suit une logique. Je n'ai jamais aimé la peinture à l'huile, sa matière, sa dimension temporelle. Auparavant, je cherchais les couleurs qui séchaient vite. Je n'étais pas intéressé par l'évolution éventuelle du tableau ni par le fait de pouvoir ré-intervenir. L'odeur de la térébenthine me rappelait trop l'atelier des Beaux-Arts. Puis sont intervenues les laques pour voitures. En France, ces laques étaient encore dangereuses parce qu'elles contenaient du plomb. Je me suis donc mis à travailler avec des gants, un masque... J'aimais l'idée du risque contenu. Il fallait tout à coup cette parure pour pouvoir travailler. Par la suite, l'utilisation de ces laques contenant du métal m'a conduit à l'acier. J'ai alors mis en relation de grands panneaux monochromes réalisés avec la laque pour voitures et vernis, avec des sculptures en métal. Enfin, j'ai également recouvert les sculptures de vernis, un vernis pour meubles chinois, alors que l'acier n'en a pas besoin et qu'il va de toute façon conti-

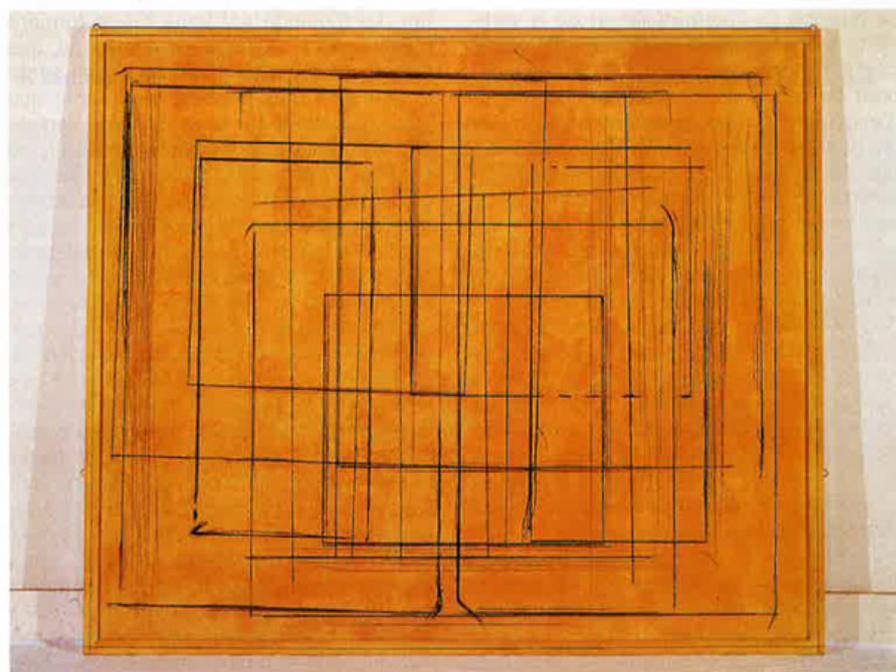


«Pater Noster II. Zustand.» 1997. Bois, nylon, crayon, laque. (Court. galerie Charim Klockner, Vienne). Wood, nylon, pencil, lacquer

nuer à rouiller sous le vernis. Cela m'a toujours plu de penser que le vernis servait en principe à protéger le tableau, alors que certains tableaux anciens, protégés par un vernis, sont devenus invisibles, tout noirs, le vernis s'étant oxydé.

Actuellement, j'utilise moins de vernis. J'arrive au matériau brut, au bois du support. Et donc j'ai utilisé le bois pour la sculpture qui était au Semperdepot. J'ai eu envie de m'emparer de ces palettes que je vois traîner lorsque je marche dans les rues. Ce sont des objets faits pour transporter d'autres objets, les soutenir. Elles ressem-

dren will be freer if they have a structure, whereas if they are left at apparent liberty, they will get tied up in all kinds of Gordian knots. I have just been in Brussels to see a gallery where I have plans for a show. The owners also have a restaurant next door. If the project develops, it will be impossible for me to exhibit there without working on the fact that they have a restaurant. After all, I know this. Therefore I would like to transport the restaurant into the exhibition, for example, by using pipes to bring in the smells of the kitchen. People will necessarily be entering the restaurant at the same time as the gallery. So, on the one hand, as with the photographs, I



«Pater Noster, Stand.» 1997. Bois, crayon, laque, 183 x 230 cm. (Court. galerie Lisa Ungan, Munich). Wood, pencil, lacquer

blent aussi à des éléments formels de mon travail, barres, lignes droites. J'ai donc pris ces palettes en les modifiant légèrement (je les ai fermées sur les côtés) et je les ai accrochées en quatre colonnes suggérant un espace qui restait ouvert.

Je me voyais mal installer dans ce grand espace, qui est très beau tel qu'il est, une sculpture de trente mètres de haut en partant du sol. Je l'ai suspendue. Mais je ne voulais pas non plus la faire descendre jusqu'au sol. Je l'ai donc arrêtée à 2,32 m. au-dessus du sol, ce qui correspond à ma hauteur totale quand je lève le bras, à tout ce que je peux donner comme espace avec mon corps. Il y a un lien entre la sculpture et la mémoire de la présence de celui qui l'a réalisée. Qu'il soit là ou pas là, cette présence relie la sculpture au sol. Par ailleurs, les palettes étaient brutes, sans mystère, reconnaissables en tant que telles.

Quand j'ai commencé à réaliser les «boîtes», j'ai utilisé du nylon, matière synthétique, transparente, qui n'était pas de la toile (j'associe la toile à un drap d'enterrement), que j'ai posé sur le bois. Cela correspondait à un besoin de recouvrir ces boîtes d'une matière réchauffante. Je dessine dessus, puis je recouvre de vernis. Mais, dans mes dernières pièces, il n'y a plus d'étoffe, je peins à même le bois.

Dans l'exposition au Semperdepot, tu présentais aussi un film.

L'espace a trois étages au-dessus du rez-de-chaussée. En cours d'installation, j'ai ajouté un tableau au premier étage et une pièce faite de quatre boîtes au deuxième. Le principe de l'horizontalité et de la verticalité est permanent chez moi, de même que la question de savoir si l'on reste debout ou pas. Cela a à voir avec la tenue. J'en reviens à l'enseignement religieux. Ce qui m'a frappé enfant, qui m'a terrifié mais que j'aime beaucoup, c'est qu'on nous inculquait qu'il était interdit aux juifs de se prosterner. S'agenouiller était un péché suprême. D'ailleurs, dans les tableaux de Mantegna, on voit le Christ boire dans la rivière couché au sol, et non pas agenouillé. Rester droit, tenir sur ses jambes, sinon se coucher sur le sol – on peut parler des heures à propos de ce sol que je n'ai pas –, tout cela compte beaucoup pour moi. Et conduit à l'image de la croix. L'exposition s'appelait *Es gibt keinen Beweis*, «Il n'y a pas de preuve». C'est-à-dire, il n'y a pas une vision unique des choses, il n'y a que des points de vue différents.

Il t'arrive de citer Mondrian. Ce que tu viens de dire rappelle surtout une problématique newmanienne.

Complètement. D'ailleurs, je me sens très proche de Barnett Newman. J'ai cité Mondrian parce que sa vie est exemplaire d'une vie

qui a l'air de ressembler au travail. La lente évolution de son œuvre m'intéresse aussi. Le film a été tourné en vidéo, c'est un film de chambre comme on dit «musique de chambre», c'est-à-dire quelque chose que l'on peut faire chez soi avec un petit nombre de personnes et un matériel restreint. Or cette vidéo faite en principe pour être montrée sur un moniteur, je l'ai projetée. J'aime l'idée du projecteur que l'on a dans le dos. Il suffit qu'on se lève pour empêcher l'image d'être vue. J'aime assez également l'idée de «lancer une image». Il y avait donc la colonne qui descendait du ciel et le film qui était projeté horizontalement. Les deux se croisaient et formaient comme un T renversé.

Pas de preuve

Les œuvres au mur étaient des rappels – toujours ce besoin de liens – du travail de l'artiste dans l'atelier. Chaque fois, le chemin est reparcouru à l'envers. On est toujours dans la répétition. Le film lui-même est construit dans la répétition. On est dans l'atelier où je me suis enfermé avec tous les tableaux qui signifient déjà cet esprit d'enfermement. J'ai fait un plan séquence, en caméra subjective, accompagné de la musique d'un disque vinyle. (C'est un détail mais pour lire le disque vinyle, il faut un «bras» qu'il faut poser avec la main, etc.) Le morceau de musique, qui s'intitule *Fusion*, dure dix-huit minutes, mais j'avais collé du scotch pour que l'aiguille retourne toujours en arrière. J'ai filmé mon lit de camp sous une lampe au néon qui clignotait. La musique est sans fin, la lumière n'arrive pas à s'allumer. Je filmais nu, des pincées sur la jambe droite pour bien sentir le rapport à mes jambes, bien sentir que j'étais là debout sur terre. Ensuite, l'artiste que je suis décide d'arrêter cet enfer, de sortir de cette boucle. Il y a un second plan où je suis dans la cuisine qui est un laboratoire du même ordre que l'atelier. Je suis habillé, je ferme le bouton de ma veste et je suis filmé par quelqu'un d'autre. Le regard devient objectif, c'est celui d'une femme. Le film s'intitule *Gan Eden*. Eden est l'anagramme du mot *Ende* qui, en allemand, signifie «fin». Eden, en fait, n'est pas seulement le «paradis» mais veut aussi dire, en hébreu, «là-bas», «de l'autre côté». D'où la double séquence. Tout mon travail est par rapport au temps. Comment agir dans le temps rapidement ? Parfois je regrette de ne pas avoir mes règles ! Si je n'étais pas un homme, si j'avais mes règles, je me trouverais dans la situation que, dans le Talmud, on dit être celle d'une femme ; celle-ci peut retrouver son chemin dans le désert grâce à ses règles puisqu'elle a une idée du temps. A travers le temps, elle a aussi une idée de l'espace.

am creating a disturbing link and, on the other, this link is an opening. I think this is the way to get to the work. That which destabilizes enables you to find a balance. If you want to.

The pipes show that there is always circulation between the work and what is outside the work. I have realized that this has something to do with my religious education, the textual exegesis, the countless commentaries for just one sentence, the endless studying. In spite of all these ramifications, one always comes back to the same text. How does one manage to keep coming back, with more baggage every time? Perhaps in my work I am still in the process of moving off to the side before coming back again. It's far from over.

In contrast with the steel you were using at one point, which is powerful and rigid, you're now working with low-status materials such as recuperated wood, like for example the pallets you used for the huge sculpture exhibited last year at the Semperdepot in Vienna. Also, you paint only with varnish, on wood or nylon but never on canvas. That too has its logic. I never liked oil painting—the matter, the temporal dimension. Before, I wanted colors that dried quickly. I wasn't interested in the possible evolution of a painting or in the possibility of going back to it. The smell of turps brought back too many memories of ateliers at the Beaux-Arts. Then came car paints. In France, these paints were still dangerous because they contained lead. So I started working with gloves, a mask. I liked the idea of contained risk. All of a sudden I needed this gear. Later, using these paints containing metal led me to steel. I then put together the big monochromes done with car paint and varnish and the metal sculptures. Finally, I also covered the sculptures with varnish, a varnish for Chinese furniture, whereas steel doesn't need it and will, whatever you do, go on rusting underneath the varnish. I always liked the idea that varnish was used to protect paintings and yet some old paintings protected with varnish have become invisible, all black, because the varnish has oxidized.

I use less varnish now. I work with the untreated material, the wood of the support. And so I used wood for the sculpture at the Semperdepot. I wanted to get my hands on those pallets I see lying around when I'm walking in the street. They resemble the formal components of my work: bars, straight lines. So I took these pallets, modifying them slightly (I closed the sides off) and hung them in four columns suggesting a space that remained open.

I couldn't see myself putting a 30-meter sculpture on the floor of this space, which is very handsome as it is. So I hung it up. I didn't want it to come down to the floor, either. So I kept it 2.32 meters above it, which is my total height when I raise my arms, the maximum space I can make with my body. There is a link between the sculpture and the memory of the person who made it. Whether he is there or not, this presence links the sculpture to the ground. Also, these pallets were untreated, without mystery, recognizable.

When I started making the "boxes" I used nylon, a transparent, synthetic material which

Tu as, je crois, d'autres projets de film.

D'une part, j'ai commencé à travailler sur un projet que met en scène Reine Graves. Celle-ci filme avec une caméra pour enfant Fischer Price, comme j'ai moi-même utilisé un appareil photo pour enfant, l'idée étant d'obtenir des images complexes grâce à la simplicité de l'objet. Le film s'intitule *Fear before the judgement*. Il s'agit d'un documentaire sur mon travail et sur moi au travail détourné en une fiction (par exemple, les personnes intervenant dans la partie documentaire deviennent ensuite des acteurs de la fiction), ce qui devrait dérouter le regard du spectateur, incapable de faire la part entre le vrai et le faux.

L'autre projet, *l'Architecture révolutionnaire*, est celui d'un film qui doit se tourner à Pékin. Je veux montrer, pendant trois heures environ, tous les bâtiments construits depuis 1992, sur les ruines de bâtiments anciens. Ceci sans aucun commentaire, sans musique. Les façades seront vues frontalement, en séquences successives, comme des archives. Constat d'une architecture qui efface la mémoire, architecture suicide. ■

(1) Cf. «Le personnage principal dans la peinture de Pierre Weiss», interview par Jacques Henric, *art press* n°77, janvier 1984. Cf. Aussi dans le même numéro, M. Bouisset, «Pierre Weiss à la croisée des chemins».

PIERRE WEISS

Né en Belgique / born in Belgium, 1950
Vit à Paris depuis 1973

Expositions personnelles récentes :

Recent personal shows:

1993 MAK, Museum für Angewandte Kunst, Vienne

1994 Galerie Claudine Papillon, Paris

1995 Musée juif, Vienne

1997 Galerie Lisa Ungan, Munich

1998 Ecole des beaux-arts, Vienne

1999 Galerie Charim Klocker, Vienne

was not canvas (which I associate with winding sheets). I put it over the wood. This answered a need to cover these boxes with some warming material. I draw on it, then I cover it with varnish. But, in my latest pieces, there is no material: I paint straight onto the wood.

In the exhibition at the Sempdepot you also showed a film.

The space has three levels above the first floor. During the installation process I added a painting on the second floor and a piece made with four boxes on the third. The principles of horizontality and verticality are constants in my work, as is the question of whether or not one should remain standing. It's a matter of comportment. Here I must come back to religious teaching. When I was a child what struck me, what terrified me, and now pleases me greatly, is that it was drummed into us that Jews were forbidden to prostrate themselves. Kneeling was the supreme sin. It's true, in Mantegna's paintings we see Christ lying on the ground to drink from the river, not kneeling. Staying upright, staying on one's feet or else lying on the ground—we could talk for hours about this

ground I don't have—all that means a great deal to me. It leads to the image of the Cross. The exhibition was called *Es gibt keinen Beweis*, "there is no proof." That is to say, there is no one way of seeing things, there are only differing viewpoints.

No Proof (Beweis)

*You sometimes quote Mondrian. What you have just said is more evocative of Newman's themes. Absolutely. I feel very close to Barnett Newman. I quoted Mondrian because his life is exemplary of a life that seems to resemble the work. The slow evolution of his work interests me, too. The film was shot on video, it's a chamber film just as we speak of chamber music, that is to say, something you can do at home with a small number of people and limited equipment. But I took this video, which is supposedly made to be shown on a monitor, and projected it instead. I like the idea of the projector being behind you. You only have to stand up to stop the image being seen. I also like the idea of "launching an image." So there was a column coming down from the sky and a film that was projected horizontally. The two intersected and formed a kind of upended T. The works on the wall were reminders—always this need for links—of the artist's work in the studio. Each time, the path is taken backwards. We are always within a repetition. The film itself is constructed in a process of repetition. I am in the studio where I have shut myself away with all the paintings which already signify this spirit of enclosure. I took a point-of-view sequence shot accompanied by music from a vinyl record (it's just a detail, but to read a vinyl disk, you need an "arm" which you have to position with your hand, etc.). The piece of music, entitled *Fusion*, lasts eighteen minutes but I had stuck tape on the turntable so that the needle kept coming back. I filmed*

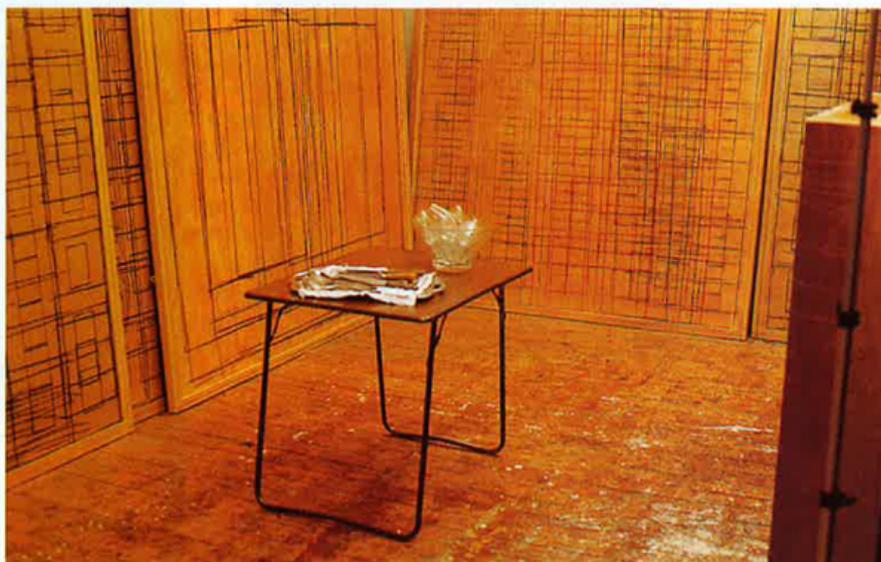
my camp bed under a flickering neon lamp. The music is endless, the light never comes on properly. I filmed in the nude, with clips on my right leg to make me aware of my legs, aware that I was standing there on this earth. Then, the artist that I am decided to stop this hell, to get out of the loop. There is a second shot with me in the kitchen, which is a laboratory just like the studio. I am dressed, filmed by someone else buttoning up my jacket. The gaze becomes objective, it is a woman's gaze. The film is called *Gan Eden*. Eden is an anagram of the word of *Ende*, the German for end. Eden is not only paradise, it also means "over there" or "on the other side" in Hebrew. Hence the double sequence. All my work involves a relation to time. How to act swiftly in time? Sometimes I regret that I don't have periods! If were not a man, if I had periods, I would be in the situation which the Talmud describes as a woman's: she can find her way in the desert because, thanks to her periods, she has an idea of time. And time gives her an idea of space.

I believe you have other film projects.

On the one hand, I have started working on a project featuring Reine Graves. She will film using a Fischer Price child's camera, just as I used a child's still camera, the idea being to obtain complex images by virtue of the simplicity of the object. The film is called *Fear Before the Judgment*. It is a documentary on my work and on myself at work turned into a fiction (for example, the people who intervene in the documentary part are actors), so that spectators should be disoriented and find it impossible to tell true from false. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Cf. "Le personnage principal dans la peinture de Pierre Weiss," interview with Jacques Henric, *art press* no. 277, Jan. 1984 (+ article by M. Bouisset).



«Scène interne», 1997. Photographie couleur. 50 x 75 cm. (Court. galerie Charim Klocker, Vienne). "Internal Scene." Color photograph