

## Interview<sup>1</sup> avec Shahryar Nashat, 26 août 2009, SIK-ISEA

Interview avec Shahryar Nashat (SN)  
conduit par Laurence Cesa-Mugny (LCM)  
au restaurant Kronenhalle, Zurich  
26 août 2009

LCM: Puisque votre atelier se trouve à Berlin, nous nous rencontrons aujourd'hui à Zurich au restaurant Kronenhalle, un lieu chargé d'histoire et qui a vu défiler de nombreux artistes depuis les années 1920. Il est donc naturel de commencer en vous demandant comment vous êtes devenu artiste?

SN: Par un concours de circonstances. Je voulais devenir pianiste mais j'ai raté l'entrée au Conservatoire supérieur de musique de Genève. J'avais déjà réalisé que je n'aurais pas le talent nécessaire et c'était un soulagement aussi. A cette époque, beaucoup de gens que je connaissais préparaient le concours d'entrée des Beaux-Arts de Genève. Je me suis dit que ça pourrait être un refuge.

LCM: Vous décidez donc de vous inscrire aux Beaux-Arts de Genève<sup>2</sup>.

SN: J'avais fait un peu de photographie auparavant, et j'ai décidé de tenter ma chance. C'est beaucoup plus tard que j'ai su que c'était un film Super 8 muet que j'avais produit quelques jours avant la remise du dossier qui avait impressionné le jury. J'ai filmé une poignée de gens qui m'étaient proches à l'époque, dans des situations très quotidiennes et banales. Je crois que ma mère arrosait des géraniums.

LCM: Et comment s'est opéré le choix de votre orientation esthétique?

SN: La première année, j'ai un peu touché à tout. C'est surtout quand je suis entré dans l'atelier de Silvie Defraoui<sup>3</sup> que les choses se sont précisées et que j'ai appris à utiliser le médium du film ou de la photographie de manière conceptuelle.

LCM: Vous avez commencé des études de photographie et pourtant vous êtes plutôt connu aujourd'hui en tant que vidéaste. Quel a été le déclencheur de ce changement de médium?

SN: Je ne sais pas trop ce que le mot vidéaste veut dire et il n'y a jamais eu de changement de médium. J'ai effectivement travaillé avec la photographie, pour ensuite utiliser l'image en mouvement, et aujourd'hui la sculpture ou la gravure.

LCM: Comment votre famille a-t-elle perçu votre décision d'entamer une carrière artistique?

SN: Avec beaucoup d'anxiété. Ma mère nous a élevés toute seule, mon frère et moi. Je pense qu'elle était rassurée quand j'ai laissé tomber le piano, mais seulement pour s'inquiéter de nouveau quand je lui annoncé que j'entrais aux beaux-arts. Jusqu'à ce que je m'installe à Amsterdam pour suivre le programme de résidence de la Rijksakademie, j'ai travaillé pour payer mes études, donc j'étais déjà assez indépendant.

LCM: Cela a-t-il changé votre production ou votre mode de création?

SN: Evidemment, c'est un lieu compétitif qui vous offre du temps, de l'espace, des moyens et des contacts. C'est du luxe, pas sans contrepartie, mais ça reste tout de même du luxe.

LCM: Avez-vous l'impression que votre production est meilleure depuis que vous n'avez plus besoin de travailler à côté?

SN: C'est le gain de temps qui fait la grande différence.

LCM: Vous avez parlé d'Amsterdam. Pourquoi cette décision de partir faire un poste-grade, et pourquoi avoir choisi cette ville?

SN: C'est Emmanuelle Antille qui m'a donné envie d'y aller. Elle venait de rentrer et elle était tellement enthousiaste. Je me suis inscrit, j'ai passé le premier tour, puis le second, et je quittais Genève quelque mois plus tard.

LCM: Après Amsterdam, vous avez habité à Paris, est-ce bien exact?

SN: J'ai fait un passage par l'Italie, à l'Institut suisse de Rome. Amsterdam, ça été deux ans de travail très intense et Rome est tellement différente. Je l'ai vite découvert: la stimulation pour

le travail se fait par la ville, le climat, la lumière; tout a un impact totalement anesthésiant mais tout de même très enivrant.

LCM: Est-ce qu'il est nécessaire pour vous de vivre à l'étranger ou dans une autre métropole que Genève – enfin, si on peut appeler Genève une métropole?

SN: Non, je peux m'imaginer rentrer à Genève... un jour...

LCM: Mais pas pour l'instant?

SN: Berlin n'est vraiment pas très loin de la Suisse, et je suis très souvent ici pour le travail et pour voir ma famille.

LCM: Quelles sont les raisons qui vous ont spécialement attiré à Berlin, puisque cela fait maintenant plusieurs années que vous y êtes établi<sup>4</sup>?

SN: Le hasard. J'ai atterri à Berlin un peu par élimination, avec l'assurance que beaucoup de gens que je connaissais étaient déjà sur place. C'est plus tard que Berlin est devenue une ville que j'apprécie et où j'aime bien être basé.

LCM: Et aujourd'hui, qu'est-ce que vous apporte cette ville – mis à part des amis?

SN: C'est une ville stimulante mais aussi difficile, elle est constituée de micro-communautés d'artistes, de critiques, de marchands et de collectionneurs qui s'influencent tous. C'est cette dynamique qui m'incite à y rester.

LCM: Comme vous vivez à l'étranger depuis plusieurs années, quel est encore votre attachement avec la Suisse? Vous avez mentionné votre attachement familial. Est-ce qu'il se limite à cela? Et mis à part le fait que vous êtes suisse, de quelle manière percevez-vous la Suisse depuis votre exil?

SN: Il n'y a pas de rupture aussi nette. Je travaille en Suisse, et jusqu'à très récemment ma galerie principale était à Zurich, je ne vois pas beaucoup de différence. Si j'avais vécu à Zurich avant, peut-être que j'aurais perçu les choses différemment.

LCM: Vous cherchez donc à conserver de nombreux liens avec la scène artistique suisse?

SN: Cela se fait naturellement, bien entendu.

LCM: En 2005, vous avez représenté la Suisse à la Biennale de Venise<sup>5</sup>. Est-ce que cela revêtait une signification particulière pour vous? Etiez-vous plus touché par le fait d'accéder à la Biennale ou par celui d'être choisi comme représentant suisse?

SN: Ce qui fait le grand succès d'une participation à une exposition comme Venise, c'est de pouvoir faire un travail qui sera vu et discuté par un public international et critique, et qui même quelques années plus tard, reste dans les esprits.

LCM: Votre première exposition a eu lieu à Belinzone<sup>6</sup>, si je ne m'abuse...

SN: Ma toute première exposition était dans un espace d'art derrière la gare Cornavin à Genève. Le lieu s'appelait SFP et il était géré par Nicolas Joos<sup>7</sup>. Avec Alexia Watlther et Marc Bauer, on a montré des travaux. Belinzone, c'était deux-trois ans plus tard. Mais l'intérêt de cette exposition était la rencontre avec Giovanni Carmine avec qui j'ai continué à travailler, récemment encore à l'occasion d'une exposition à la Kunsthalle de Saint-Gall.

LCM: Les rapports avec les curateurs d'expositions semblent primordiaux pour vous. Dans votre CV par exemple, vous mentionnez les noms des curateurs d'expositions avec lesquels vous avez collaboré, ce qui est assez rare. Expliquez-nous.

SN: C'est souvent un curateur qui crée l'identité d'un lieu d'exposition. C'est le genre de dialogue que j'aime privilégier.

LCM: Y a-t-il justement des personnes qui vous ont particulièrement soutenu ou marqué dans votre parcours?

SN: C'est encore un peu tôt peut-être pour regarder en arrière (rires).

LCM: Mais existe-il la possibilité d'une inter-influence entre le curateur et l'artiste?

SN: Bien sûr, un curateur peut changer la visibilité d'un artiste, mais aussi sa manière de travailler. Le modèle de l'artiste enfermé dans l'atelier qui offre ses œuvres au regard du monde une fois qu'elles sont terminées ne m'intéresse pas.

LCM: Vous êtes sensible à l'aspect muséographique. Vous avez même réalisé une mise en scène muséographique à Duisbourg<sup>8</sup>. De même, dans votre dernière exposition à Saint-Gall<sup>9</sup>, vous vous servez de socles pour la mise en hauteur de certaines pièces. Est-ce que vous réfléchissez dans chaque lieu à la façon dont vous allez exposer vos œuvres?

SN: Il y a beaucoup d'aspects qui rentrent en compte, le lieu, son histoire, le curateur qui vous invite, le rôle que joue l'institution dans l'échiquier sociétal dans lequel il se trouve... Je travaille souvent avec tous ces enjeux en tête.

LCM: N'est-ce pas ce que vous faites dans plusieurs de vos œuvres, en récupérant et en détournant des images ou des sculptures existantes?

SN: Les musées sont plein de codes qui méritent d'être renégociés. J'ai tourné au Louvre, j'ai interviewé la conservatrice des sculptures du MoMA, j'ai ré-accroché les sculptures de Wilhelm Lehmbruck dans son musée-mausolée de Duisbourg ou encore vidé une salle de la collection permanente du Kunsthaus de Zurich pour ne laisser que la voix du directeur réciter la liste des œuvres manquantes. Récemment, j'ai téléchargé et tronqué à la hauteur des pieds ou des genoux des reproductions de sculptures baroques de la Frick Collection de New York. Toutes ces interventions mettent en évidence les micro-mécanismes qui font que le musée est un musée.

LCM: Dans les références reprises de la collection Frick, il s'agit souvent d'œuvres de la Renaissance, relativement facilement identifiables par un amateur de l'art antique<sup>10</sup>. Peut-on percevoir dans cette démarche un besoin de vous réapproprier des pièces issues de la tradition artistique?

SN: Notre patrimoine à ceci d'intéressant qu'il est plein d'archétypes esthétiques qui se reproduisent de manières différentes, mais de manière constante. Comprendre ces processus et les remettre en question est une démarche politique pour un artiste.

LCM: L'intérêt ne se limite donc pas à l'œuvre en soi mais aussi à la manière dont elle a été photographiée, reproduite, etc.?

SN: L'œil qui regarde, c'est l'œil qui cherche en même temps à conserver et à désirer.

LCM: Ressentez-vous néanmoins un certain besoin de vous inscrire dans cette tradition artistique? L'art contemporain a parfois tendance à se distancier de l'art classique. En l'approchant d'une autre manière vous ne rejetez pas cette création antérieure.

SN: J'utilise un matériau, l'art est un matériau comme un autre.

LCM: Vous travaillez beaucoup avec des références plastiques ou picturales. Vous utilisez également des références textuelles et musicales pour vos œuvres. L'intertextualité de manière générale occupe une place importante dans votre production. Citons par exemple *Kegel*<sup>11</sup>.

SN: *Kegel* est une pièce dans laquelle j'ai essayé de résoudre cette question de l'appropriation de la référence.

LCM: Dans une autre installation, vous reprenez un texte de Primo Levi<sup>12</sup>. Pour une autre vidéo encore, vous vous basez sur un enregistrement de Glenn Gould<sup>13</sup>.

SN: Encore une fois, c'est que lorsque une référence est re-médiatisée qu'elle a un sens.

LCM: Quand vous filmez une œuvre en devenir, dans *Kegel* comme dans *Plaque*, est-ce important de filmer ce moment où un ouvrier-maçon, dans une usine, est en train de créer pour vous? Pour *Kegel* par exemple, vous imaginez le concept et le produit fini que vous souhaitez, mais c'est quelqu'un d'autre, un artisan, qui va le réaliser.

SN: C'est toute l'idée de l'artiste-producteur, que la main de l'artiste qui crée peut être déléguée.

LCM: Néanmoins, vous filmez et vous montrez cette étape. Est-ce qu'il serait envisageable de ne pas filmer ce passage et de ne présenter que le produit fini?

LCM: Oui, tout à fait, je peux imaginer commanditer une vidéo et que cette commande fasse partie de la démarche formelle.

LCM: Et est-il important pour vous d'intégrer l'ouvrier, de le faire participer à votre œuvre d'art?

SN: L'ouvrier, le pianiste, le cascadeur, l'acteur qui ne joue pas, c'est toujours ce moment où le corps est documenté et pas dirigé.

LCM: Une grande part d'improvisation demeure donc dans votre manière de travailler?

SN: Je ne dirige rien parce que j'ai tellement de contrôle au cadrage, au montage, avec le travail du son, de l'étalonnage, etc. Dans *One More Time with James* j'ai filmé les corps comme des objets statiques. Et j'ai cherché à filmer les flacons de parfums comme des corps en mouvement.

LCM: J'ai imaginé un rapprochement avec Michel-Ange qui, selon la tradition, allait chercher des modèles masculins pour représenter ses personnages féminins parce que l'esthétique du corps masculin lui plaisait davantage.

SN: Ou le corps masculin qui résiste à la normalisation.

LCM: Dans vos dernières expositions, vous mettez à profit différents médiums. Vous ne vous «contentez» plus de films vidéo et vous installez aussi des objets, des images photographiques.

SN: C'est le cheminement naturel. A force de filmer des objets et de corps, j'ai voulu en produire moi-même. Les mettre en scène dans l'espace, les re-photographier, etc.

Récemment, j'ai produit une édition pour la Société suisse de gravure, une association qui invite traditionnellement les artistes à produire des estampes, de quelque nature technique qu'elles soient. Je leur ai proposé que l'estampe, qui est une aquatinte, soit un certificat d'authenticité pour une sculpture. Evidemment, il faudrait que cette sculpture existe. Ils se

sont posé alors la question s'ils allaient élargir leur champ de commande à de la sculpture lorsqu'elle entre dans ce rapport avec l'estampe. Je vais donc produire une œuvre qui va entraîner l'existence d'une autre œuvre. Ce cheminement est relativement nouveau pour moi.

LCM: On y retrouve à nouveau le dialogue entre différents médiums.

SN: Oui, il s'agira d'une estampe qui est en fait un document officiel attestant de l'authenticité d'une œuvre d'art qui est elle-même une sculpture en plâtre qui sera tirée à 125 exemplaires.

LCM: Est-ce que cette documentation de votre propre travail joue un rôle important?

SN: Oui.

LCM: Nous l'avons déjà évoqué: dans vos œuvres, l'aspect fragmentaire revient de manière récurrente, dans les corps, les images, les plans, etc. Est-ce que cela comporte une signification particulière pour vous? Essayez-vous de vous exprimer par fragments afin de dire un tout?

SN: Je pense que cela découle de l'œil qui cadre. Cela m'a poussé à appréhender de cette manière le film et la photographie. Depuis que j'ai commencé à travailler avec la réappropriation d'images, les sculptures que j'ai réalisées sont toujours tronquées. Je pense que l'explication réside dans le fait que je cadre.

LCM: Tout ce que vous voyez est donc cadré?

SN: Tout ce que nous voyons est cadré.

LCM: Dans un article de Donatella Bernardi<sup>14</sup> qui décrit *The Regulating Line*<sup>15</sup>, est fait un rapprochement entre votre pièce et un tableau du Tintoret représentant saint Marc<sup>16</sup>. Dans d'autres articles, des auteurs font un lien avec le Minimal art<sup>17</sup>. Est-ce que ce type de références vous convient, vous flatte ou vous gêne? Comment percevez-vous le fait que l'on vous classe ou que l'on vous rapproche d'un courant ou d'un artiste en particulier?

SN: C'est naturel pour un jeune artiste.

LCM: Et est-ce que vous êtes d'accord avec ce type de référence. Y avez-vous vous-même songé?

SN: Bien sûr, l'art minimal des années 70 par exemple est important, pas de manière filiative, mais simplement parce que beaucoup des stratégies ont un sens dans la manière dont je développe ma pensée.

LCM: Est-ce que vous vous assimilez vous-même à un courant artistique spécifique?

SN: Il y a des artistes et des penseurs qui m'intéressent et qui m'influencent. Notre collaboration et entente peut devenir déterminante et créer une communauté.

LCM: Avez-vous des figures tutélaires dont vous vous réclamez ou qui vous apparaissent comme des maîtres à penser?

SN: Oui, mais cela se rapporte plutôt à une attitude qu'à une forme. Je suis interpellé par la manière dont un artiste est engagé dans son travail et ses répercussions formelles.

LCM: Passons maintenant au thème du marché de l'art. Sur votre site internet, vous ne diffusez que les références des expositions récentes et à venir. L'internaute n'a en revanche pas accès à d'autres informations vous concernant, ni à des illustrations de vos œuvres. Pour en obtenir, il est contraint de prendre contact avec vous. Est-ce un choix délibéré de ne pas utiliser cette plate-forme comme un outil promotionnel ou simplement de diffusion de votre œuvre?

SN: Je crois en la médiation pour faire le succès d'une œuvre et pas en une surmédiation du travail. Les gens qui s'intéressent à mon travail savent où le voir et comment me contacter. Internet me sert à ça.

LCM: Est-ce aussi pour cette raison que vous ne cherchez pas à tout prix à faire des publications?

SN: Pour moi, la publication doit être essentielle dans sa nature. Cet automatisme de produire un catalogue à chaque exposition ou à chaque occasion de montrer son travail fait partie des éléments que la pratique de l'exposition devrait renégocier.

LCM: Vous êtes représenté par une galerie ici à Zurich<sup>18</sup>. Est-il nécessaire pour vous d'avoir dans chaque centre artistique une galerie qui vous diffuse? Quel est votre rapport avec la galerie?

SN: Un galeriste est comme un agent, un imprésario, un producteur et parfois un ami. Une galerie est aussi un contexte dans lequel est montré le travail et il faut qu'il y ait une connivence avec les autres artistes du programme.

LCM: Vous êtes un artiste primé, ayant reçu de nombreux prix et assez tôt dans votre carrière<sup>19</sup>. Est-ce que cette reconnaissance vous a également mis une certaine pression ou est-ce que cela vous a plutôt donné des ailes pour produire encore plus?

SN: Oui, ça donne les moyens de se concentrer et d'investir le travail. Mais ça m'a permis de vivre plutôt de manière confortable aussi.

LCM: Il faut préciser qu'en 2001 et 2002 vous avez gagné à la fois le Prix fédéral d'art et la Bourse Kiefer Hablitzel.

SN: En 2001, j'ai reçu en plus un nouveau prix, le prix namics<sup>20</sup>. Il s'agissait d'un prix unique attribué à l'un des candidats à la bourse. Cette année-là, la somme d'argent était considérable et forcément, les gens vous attendent au tournant.

LCM: Et maintenant, ne ressentez-vous pas sur vos épaules cette pression de devoir absolument faire quelque chose qui va être montré, qui va se vendre, afin de pouvoir en vivre?

SN: Je n'ai jamais ressenti ce genre de pression.

LCM: Avez-vous des projets spécifiques pour l'avenir ou des ambitions particulières?

SN: Je suis en train de travailler sur un projet d'animation dans lequel j'ai envie de raconter l'histoire du piédestal. Je désire faire un film célébratif sur ce qui soutient l'œuvre d'art. Je vais collaborer avec une boîte d'animation anglaise, Animate Project. On est en train d'essayer de comprendre par où commencer parce que je n'ai jamais fait d'animation. Le résultat sera probablement dans la veine des *Simpsons*, donc pas de l'animation artistique mais plutôt de l'animation tout ce qu'il y a de plus standard et de «cartoonesque».

© SIK-ISEA. Les interviews seront cités comme suit : *Interview de Shahryar Nashat par Laurence Cesa-Mugny, 26 août 2009, SIK-ISEA.*

- 
- 1 L'artiste a souhaité réduire de moitié son interview et à reprendre ses réponses par écrit.
  - 2 Ecole supérieure d'arts visuels, Genève, 1995-2000.
  - 3 Silvie Defraoui (\*1935): artiste conceptuelle suisse.
  - 4 Etablissement à Berlin depuis 2007.
  - 5 Shahryar Nashat. *The Regulating Line*. Biennale di Venezia, Venise, 12.6.2005-6.11.2005.
  - 6 999. Bellinzona, Centro d'arte contemporanea Ticino/CACT, Bellinzone, 18.7.1999-19.9.1999.
  - 7 Nicolas Joos. SFP, Genève, 1998.
  - 8 Katharina Mayer und Shahryar Nashat. *No norm – Out of order?*, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisbourg, 13.5.2007-22.7.2007.
  - 9 Shahryar Nashat. *Remains to be seen*, Kunst Halle Sankt Gallen, Saint-Gall, 25.4.2009-21.6.2009.
  - 10 Par exemple, une copie du *Tireur d'épine* par Severo da Ravenna (début XVe siècle) dans *Foot-Height Naked Youth (The Spinario)*, 2008, tirage argentique sur papier, 32 x 25 cm.
  - 11 *Kegel*, 2008, vidéo numérique haute-définition, 9 minutes 40 secondes. Citation du roman *Korrektur* de Thomas Bernhard, 1975.
  - 12 *If that is a man*, 2004, installation, projection d'un film 16mm, boucle. Référence à *Se questo è un uomo* et à *I sommersi e i salvati* de Primo Levi.
  - 13 *Plaque*, 2007, vidéo, 9 minutes 40 secondes. Intégration d'un extrait de *Fantasia in D* de Jan-Peterszoon Sweelinck, interprétation de Glenn Gould, diffusé le 3 juin 1964 sur CBC Television.
  - 14 Donatella Bernardi, «Shahryar Nashat – La qualité humide et molle du béton», in: *Kunstbulletin*, 6, 2008, pp. 54-57.
  - 15 *The Regulating Line*, 2005, vidéo numérique, 3 minutes 40 secondes.
  - 16 Jacopo Robusti, dit Le Tintoret, *Le Miracle de saint Marc délivrant l'esclave*, 1548, 416 x 544 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.
  - 17 Gerhard Mack, «Der fröhliche Resteverwerter», in: *Neue Zürcher Zeitung* am Sonntag, 3 mai 2009.
  - 18 Galerie Elisabeth Kaufmann, Zurich.
  - 19 Notamment la Bourse Kiefer Hablitzel en 2000, 2001 et 2002; le Prix fédéral d'art en 2001, 2002 et 2003; le Prix de la Fondation Hélène et Victor Barbour en 2001, 2002 et 2003.
  - 20 namics Kunstpreis für Neue Medien, délivré par l'entreprise privée namics (Saint-Gall).