



Uriel Orlow

« Je ne suis pas un observateur invisible et objectif du monde »

Uriel Orlow en entretien avec Andrea Thal et Giovanni Carmine

ANDREA THAL

Nous nous entretenons en ligne, peu avant la fin de l'année, à partir de trois endroits différents. Giovanni, tu es à la Kunst Halle Sankt Gallen. Moi, je parle depuis le Contemporary Image Collective (CIC), au Caire, où je travaille. Et toi Uriel, tu es dans ton atelier de Lisbonne, où depuis quelques années tu vis et travailles la plupart du temps. Tu reviens tout juste de la Biennale de Kochi, où tu présentes ton travail. Comment décrirais-tu l'état actuel de ta pratique ainsi que les questions et les réflexions qui en sont partie intégrante ?

URIEL ORLOW

Kochi, c'était super, mais pas vraiment tout simple, parce que l'ouverture de la Biennale a dû être repoussée à plusieurs reprises. Pour moi, c'était passionnant de montrer là-bas une nouvelle étape d'une œuvre qui est née en Suisse au cours des deux dernières années et qui a été montrée pour la première fois, début 2022, à la Kunsthalle Nairs, en Basse-Engadine. Dans ce travail, il s'agit de plantes alpines qui, à cause du réchauffement climatique, lequel est encore plus frappant en altitude, migrent de plus en plus haut sur les sommets. Comme l'invitation à la Biennale de Kochi m'avait été faite en 2020 déjà, j'ai d'emblée conçu ce projet comme translocal et j'ai voulu établir un lien entre des recherches similaires dans les Alpes suisses et dans l'Himalaya. C'est clair : nous devons penser le changement climatique à l'échelle planétaire, mais cela veut dire aussi que nous devons créer des liens entre différents lieux qui connaissent des phénomènes similaires. En Inde, pendant les années de pandémie, je n'ai pas pu travailler sur le terrain comme je l'avais fait en Suisse, où j'avais accompagné une chercheuse du Parc national lors d'un inventaire sur le Gorihorn en Basse-Engadine. J'ai donc dû adapter mon approche et travailler à distance sur le matériel que j'ai pu trouver en ligne. Cela s'est aussi répercuté sur le travail, qui consiste en dessins et en images satellite ainsi qu'en une bande de 30 mètres de long faite de 120 images monochromes qui rendent visible par la couleur le réchauffement dans l'Himalaya au cours des 120 dernières années, des nuances de bleu du début aux différentes nuances de rouge des 40 dernières années. En les associant aux vidéos tournées en Suisse et à la sérigraphie, j'ai tenté de trouver de nouvelles formes de représentation du changement climatique, au-delà des images directes et brutales d'inondations et d'incendies fournies par les médias : avec les plantes, justement.

THAL

... qui sont devenues quotidiennes ?

ORLOW Quotidiennes à coup sûr, mais les plantes sont aussi discrètes d'une certaine manière et, au-dessus de 3000 mètres, où on ne passe pas si facilement, encore moins visibles. Pour nous, le monde végétal est souvent un simple arrière-plan ; les plantes sont des figurants passifs, immobiles. Mais ici, elles migrent en altitude pour se trouver un nouvel espace vital à cause du changement climatique. Ce processus a aussi sa propre temporalité. Cela va beaucoup plus lentement que, par exemple, dans le cas d'un incendie de forêt ou d'inondations. Et pourtant c'est effrayant de voir à quel point les choses ont changé là-haut, combien de nouvelles espèces s'y sont installées. Ces changements permettent aussi de tirer des conclusions sur ce qui se passe plus bas.

GIOVANNI CARMINE Tu viens d'aborder toute une série de thèmes qui sont essentiels dans ton travail. Peux-tu nous en dire plus sur ta relation avec les plantes ou avec la végétation, les sujets que tu as régulièrement mis au centre de tes créations au cours des dernières années ? Une de tes publications récentes a même pour titre *Conversing with Leaves* (2020). À quel point Uriel Orlow est-il un homme qui parle à l'oreille des plantes ?

ORLOW Je dirais plutôt que je suis quelqu'un qui leur prête l'oreille. Mais c'est vrai, depuis quelque temps les plantes sont régulièrement au centre de mon travail.

CARMINE Si je peux encore ajouter quelque chose : distingues-tu dans ta biographie artistique une coupure ou un moment auquel les plantes se sont insinuées dans ton travail comme protagonistes ou thème principal ?

ORLOW Il y a un antécédent : quand, à Jérusalem, je travaillais à *Unmade Film* (2012/2013), je suis tombé par hasard, au cours de mes recherches, sur une collection de négatifs stéréoscopiques sur verre de la flore de Palestine qui avait été commandée dans les années 1920 par l'American Colony de Jérusalem. Les prises de vues montraient côte à côte deux images des plantes locales, par une sorte de technique proto-3D. Cette bipartition m'a frappé et m'a fait l'effet, vu d'aujourd'hui, d'une sorte d'anticipation de la partition du pays, depuis laquelle il existe une flore d'Israël et une flore de Palestine, qui naturellement sont identiques. Avec le temps et les conditions de conservation,

les négatifs s'étaient aussi détériorés. J'ai senti que, dans ces images de plantes, il se passait quelque chose : un lien avec l'histoire. Dans le travail qui en est issu, *Double Vision (Native Plants)* (2012), je n'avais cependant pas encore pris conscience de toute l'ampleur de ce lien. Le moment décisif est survenu deux ans plus tard, quand j'ai été invité en Afrique du Sud pour un bref séjour de recherche. Après une rencontre dont le hasard a voulu qu'elle ait lieu au café du Jardin botanique national du Cap, j'ai visité ce jardin et ce qui m'a frappé, c'est que le nom des plantes était toujours indiqué seulement en anglais et en latin, alors qu'il y a là-bas onze langues nationales officielles. Cela m'est apparu clairement à cet instant : ici, les plantes sont les témoins de l'histoire coloniale européenne, elles ont été recueillies au cours d'expéditions de botanistes européens, on leur a donné un autre nom et elles sont venues alimenter le système de classification européen, tandis que le savoir local, indigène, sur ces plantes était effacé. C'est cela, je crois, qui a été le point de départ, d'où s'est développée une réflexion sur les plantes en tant qu'actrices et non pas uniquement arrière-plan de l'histoire humaine.

CARMINE Tu mentionnes la Palestine et l'Afrique du Sud, deux endroits porteurs d'une forte charge politique, sur lesquels tu prends clairement position. Il est pour toi inévitable de t'exprimer, en tant qu'artiste, sur le plan politique. Comment ce rapport avec les questions politiques et sociales se manifeste-t-il dans tes travaux sur les plantes ?

ORLOW En tant qu'artiste, je ne me vois pas dans un monde parallèle, je crée des images dans notre monde et de notre monde, c'est-à-dire que je suis forcément impliqué dans une politique de la représentation et dans des réalités politiques, historiques, sociales et esthétiques. Mais cela ne veut pas nécessairement dire aborder le politique de manière frontale. Les théâtres secondaires de l'Histoire et de la politique, en deçà des événements principaux, m'intéressaient déjà depuis longtemps ; ces taches aveugles, ces angles morts qu'on ne voit pas ou dont on n'attend rien, mais où peut-être, pour cette raison précisément, beaucoup de choses arrivent simultanément et dont on peut tirer beaucoup. Ma stratégie a souvent été celle d'une « approche oblique », afin d'intégrer dans le présent les vibrations de l'Histoire passée, les épisodes et les endroits oubliés ainsi que d'autres acteurs. Comme les plantes, par exemple. De mon expérience-clé au Jardin botanique du Cap, il est sorti, dans les années qui ont suivi, toute une série de travaux qui affrontent les imbri-cations coloniales entre l'Europe et l'Afrique du Sud, et qui ont été regroupés

dans l'ensemble d'œuvres *Theatrum Botanicum* (2015-2018), exposé entre autres chez toi, Giovanni, à la Kunst Halle Sankt Gallen. Mais il était clair aussi, d'une manière ou d'une autre, que ce n'est pas juste une idée qu'un travail seul suffit à régler; d'un coup, j'ai compris quel rôle les plantes jouent et ont joué sur de nombreux plans, et cela a aussi exigé différentes approches. Par exemple, j'ai commencé à recueillir dans toute l'Afrique du Sud les noms locaux des plantes, dans une douzaine de langues indigènes. Ces archives sonores ont ensuite donné l'installation audio huit canaux *What Plants Were Called Before They Had A Name* (2015-2018), une sorte de dictionnaire botanique des noms de plantes transmis oralement, que la science occidentale a supplantés. Je me suis également intéressé à l'histoire du jardin que Nelson Mandela et ses codétenus ont aménagé sur Robben Island pendant leurs 18 ans de détention, et au rôle que ce jardin a joué dans l'Histoire, par exemple en tant que cachette pour la biographie de Mandela *Long Walk to Freedom* (1994), qu'il a écrite en prison. Cela a donné l'installation *Grey, Green, Gold* (2016-2017). J'ai commencé à réfléchir à partir d'archives sur l'exploitation des plantes à des fins politiques, la « diplomatie florale » et le nationalisme botanique pendant l'apartheid en Afrique du Sud (*The Fairest Heritage*, 2016-2017), mais aussi en Suisse dans le cas des géraniums, qui viennent au départ du Cap et n'ont pas seulement été naturalisés, mais sont quasiment devenus un symbole national helvétique (*Geraniums Are Never Red*, 2018-2020).

THAL Giovanni, au cours de l'entretien préparatoire, tu as parlé du conflit intérieur d'un artiste qui pense et agit à l'échelle du globe par rapport à son travail sur les plantes et au changement climatique dans le contexte d'un monde de l'art devenu planétaire. Qu'entendais-tu par là ?

CARMINE C'est un commentaire issu d'une conversation privée avec Uriel. Comment des thèmes écologiques et une attitude politique peuvent-ils se traduire artistiquement sans tomber dans la contradiction ? Très concrètement, dans ton travail, Uriel : est-il possible d'agir et de bouger dans le monde entier, de beaucoup voyager, laissant une grosse empreinte carbone, sans perdre en crédibilité ? Comment gères-tu ce paradoxe ? Je sais que tu n'essaies pas de l'esquiver.

ORLOW Oui, je suis naturellement conscient de ces contradictions, auxquelles il n'existe pas de réponses simples. J'essaie toujours de prendre

conscience de comment et où je travaille, et de quelle est alors ma position. Quelles formes de durabilité puis-je intégrer dans ma pratique ? Non seulement dans une perspective écologique, mais aussi sur le plan social et à d'autres niveaux. La dimension temporelle joue ici un rôle important. Je prends délibérément le temps de faire de longs séjours, des recherches sur place, pour des rencontres dont il peut souvent naître des collaborations. Cela a non seulement un sens sur le plan écologique, mais me permet également d'entrer dans un écosystème existant. L'échange, les relations et les collaborations qui en résultent sont pour moi fondamentaux et ne sont guère possibles si on ne peut jamais se rencontrer ; ce sont là des limites qui sont aussi apparues clairement pendant la pandémie. Par mon positionnement délibéré, non pas justement de touriste pressé ou d'« extractiviste culturel » néocolonialiste, j'essaie de sonder un entre-deux complexe, les implications persistantes entre l'Europe et ses anciennes colonies. Cela ne veut pas dire que les questions relatives à la durabilité des voyages ou à ma position privilégiée sont éliminées pour autant, mais j'essaie plutôt d'en être conscient et d'agir de façon responsable. Tout ce que nous faisons laisse une empreinte carbone, même cet entretien qui repose sur le refroidissement des fermes de serveurs de Zoom et de Google Docs, voraces en énergie. Je crois que nous devons réfléchir à notre responsabilité écologique de manière sociale, globale, car avec le changement climatique et la perte de biodiversité, il s'agit d'un problème structurel et des causes systémiques de celui-ci, qu'il faut donc aussi aborder dans cette optique et pas uniquement au niveau individuel. Cela veut dire, combien de viande (dont la production, soit dit en passant, produit autant de CO₂ que l'ensemble des moyens de transport) pouvons-nous nous permettre de consommer à l'échelle mondiale, combien de voyages et de quel type, ou quelle quantité de béton ? Cela dit, je suis végétarien...

THAL Tu viens de parler de ta responsabilité en tant qu'artiste. J'aimerais bien mettre cela en relation avec ta conception des plantes en tant qu'actrices actives. Plusieurs de tes œuvres, et tout particulièrement les travaux qui s'occupent de plantes, thématisent régulièrement leur rôle en tant qu'actrices au sein de l'espace du pouvoir. Je pense par exemple à *The Crown Against Mafavuke* (2016), un film qui fait partie du *Theatrum Botanicum* et qui se passe dans une salle de tribunal. Mais dans d'autres travaux aussi, tu t'occupes régulièrement de la question de la manière dont l'autorité et le pouvoir, et donc aussi le pouvoir colonial,

se distinguent des savoirs et des pratiques préexistantes par la violence. Peux-tu en dire un peu plus sur la salle de tribunal comme lieu de l'action, et plus généralement sur les espaces du pouvoir dans lesquels les plantes apparaissent en tant qu'actrices ?

ORLOW

Je crois qu'il s'agit, pour moi, de penser avec les plantes d'autres formes de résistance. Dans le cas de Mafavuke Ngcobo, ce guérisseur et herbaliste indigène a été accusé en Afrique du Sud, en 1940, de *stealing from the West* pour avoir utilisé dans ses préparations des plantes européennes, y intégrant ainsi des connaissances européennes, ce que lui interdisaient les lois du régime d'apartheid. J'ai délibérément choisi de filmer la reconstitution du procès dans une salle de tribunal historique, à savoir le Palace of Justice de Durban où, dans les années 60, s'est aussi tenu le Rivonia Trial, au terme duquel Mandela et ses coaccusés ont été déportés à Robben Island. Le bâtiment colonial est devenu lui aussi une sorte de protagoniste dans le film, tout comme les plantes, pour soulever des questions plus importantes : Qui a droit à quel savoir ? Qui y a accès ? Quelles structures règlent ce droit, tant sur le plan conceptuel, légal et universitaire que du point de vue physique et architectonique ? Comment les plantes peuvent-elles abolir les limites humaines et les droits à la possession ? Dans le film suivant, *Imbizo Ka Mafavuke (Mafavuke's Tribunal)* (2017), Mafavuke voyage dans le temps pour organiser de nos jours, avec d'autres guérisseurs, un tribunal qui examinera l'autre face de cette thématique, à savoir, comment l'industrie pharmaceutique occidentale d'aujourd'hui se sert du savoir indigène. Là aussi, les plantes jouent un rôle central, dans la tentative de trouver d'autres types de représentation et d'autres actrices pour aborder différemment les structures du savoir et du pouvoir.

CARMINE

Si tu permets, j'aimerais passer maintenant à un autre thème. Notre discussion prend place dans le cadre du Prix Meret Oppenheim, et cela a peut-être du sens de lire ta pratique à travers le prisme de cette merveilleuse artiste. Il y a naturellement des parallèles ; par exemple, Oppenheim a dans ses travaux de très nombreuses créatures hybrides qui ont aussi à voir avec des plantes et des fleurs. Ce qui me paraît néanmoins plus intéressant pour notre discussion, c'est le plan biographique. Meret Oppenheim a vécu en différents endroits, un peu comme toi. Mais elle a toujours essayé de se réinventer à chaque endroit et de

s'enraciner dans la communauté locale, afin de laisser une empreinte par sa personnalité et par son travail. Est-ce que tu vois là un parallèle, ou dans quelle mesure Meret Oppenheim est-elle importante en tant qu'artiste pour toi ? Et peux-tu aussi parler un peu de ta propre biographie, qui comprend également plusieurs stations, et de la manière dont ces lieux t'ont influencé ?

ORLOW

Tu as déjà fait allusion aux merveilleuses créatures hybrides de Meret Oppenheim, peut-être qu'aujourd'hui on parlerait de *more than human entanglements*, là où une fourrure – dans l'exemple le plus célèbre – est aussi une tasse. Bien que mon geste soit moins animiste et que nous soyons aussi loin du contexte surréaliste de son œuvre, je perçois néanmoins une relation claire : sortir de l'anthropocentrisme et rétablir notre lien avec le non-humain ou le plus qu'humain. Sur le plan biographique, il y a certainement aussi un lien par la diaspora juive. Je crois que j'ai surtout été marqué par des endroits éloignés, où je n'ai jamais vécu mais d'où ma famille est arrivée en Suisse : la Pologne, l'Ukraine, la Hongrie. En même temps, ces lieux avaient également été refoulés à cause de la rupture, du traumatisme de la Shoah, et c'est peut-être pour cela qu'ils avaient une présence invisible, fantomatique. Jeune étudiant en art, je me suis alors rendu en Europe de l'Est pour une sorte de recherche de traces, laquelle a fortement marqué ma conscience de mon identité d'artiste et dont il est sorti, en 1995, un premier travail vidéo important, *1942 (Poznan)*. À Zurich, où j'ai grandi, je me suis senti attiré par le Café Odeon et son illustre histoire : lieu de rendez-vous des intellectuels, artistes et écrivains européens qui avaient trouvé refuge en Suisse durant les deux Guerres mondiales, par exemple Else Lasker-Schüler, Karl Kraus, Klaus Mann et bien d'autres. Un intérêt qui a mené ensuite à l'ensemble d'œuvres *In These Great Times* (2008). Londres, où je me suis rendu à 18 ans pour étudier et où je suis resté croché plus de 20 ans, m'a naturellement aussi beaucoup marqué. La réunion de personnes de tous horizons, l'échange, le dynamisme de la scène artistique londonienne, mais également les thèmes et les approches qui y étaient présents avant d'atteindre d'autres endroits. Ce qui m'a aussi marqué, ce sont les séjours assez longs – souvent pendant des mois ou par étapes sur plusieurs années – en Égypte, en Arménie, en Afrique du Sud ou au Sénégal. Je ressentais le besoin de séparer de mon contexte personnel les questions de mémoire et de responsabilité qui me travaillaient et de les ouvrir à d'autres lieux. D'amples ensembles d'œuvres sont aussi nés de ces endroits. Simultanément, une sorte de réseau de relations et de lieux de référence importants

pour ma pratique s'est développé, influant sur mon travail et ma manière d'y accéder. Ici encore, à Lisbonne, de nouveaux travaux liés au contexte spécifique sont nés au cours des deux dernières années ; ils me permettent de réfléchir à des questions translocales d'écologie décoloniale à partir d'une xylothèque lisboète (*Reading Wood (Backwards)*, 2022) et d'élaborer de nouveaux dialogues. Je crois que cette manière de fonctionner, liée au contexte spécifique, à l'endroit où je me trouve, tout en étant nomade, a sans nul doute à voir aussi avec mon histoire personnelle ou familiale.

THAL

Meret Oppenheim est présente en arrière-plan de notre conversation comme une sorte de fantôme. Sa biographie résonne dans l'histoire de ta famille et dans la profondeur de sa relation avec divers lieux. Les fantômes sont également très présents dans tes travaux, comme quelque chose qui est là mais qu'on a en fait essayé de rendre invisible ou qu'on ne voit pas. Tu insistes sans relâche pour qu'on voie tout de même l'invisible, pour donner de l'espace aux traces, aux ruines et aux blessures psychiques. Cela transparaît très fortement dans ton histoire familiale et dans tes voyages en Europe de l'Est, mais aussi, justement, dans les lieux que tu choisis. Par exemple la pierre dérobée, qui vient en fait d'une église arménienne et qui, après le génocide des Arméniens, a été réutilisée pour un autre édifice. J'ai trouvé très belle la manière dont tu as décrit cette continuité à travers différents endroits, ton intérêt ou ta pratique de la reconnaissance de ce qui n'est ici que latent.

ORLOW

Nous devons faire face aux fantômes du passé, à ce refoulé. Il s'agit là de nous interroger sur le présent, où il apparaît clairement que le passé, justement, n'est pas passé. Il n'est pas derrière nous, il nous *hante*, justement, par le truchement de ces fantômes. Avec le temps, cela s'est articulé dans mon travail de différentes manières. L'exemple des pierres que tu cites : elles venaient de l'ancien monastère arménien de Surb Karapet, en Anatolie orientale, que l'armée turque a fait sauter, dans les années 60, quand la Turquie a voulu effacer toute trace du passé arménien. Ensuite, une communauté kurde a édifié à cet endroit un village et intégré ces pierres dans les maisons. Il y a donc toujours une localisation du passé, une présence latente qui s'adresse à nous, nous pose des questions. L'histoire ne s'arrête d'ailleurs pas là. Dans les années 90, pendant le conflit entre la Turquie et le PKK, le village

kurde a lui aussi été attaqué. Ma vidéo *Holy Precursor* (2011) tente d'approcher ces cycles de violence. Il me semble inévitable d'affronter les fantômes, cet *unfinished business from the past* dont parle Avery Gordon, car sinon l'histoire se répétera. Dans ma pratique, je tente d'établir une sorte de dialogue, une discussion avec ces fantômes, que ce soit en Pologne ou en Arménie, à Jérusalem ou en Afrique du Sud, où les plantes font aussi office de fantômes et peuvent créer ce lien actif entre passé et présent. Par exemple, dans la série *The Memory of Trees* (2016), je me suis intéressé à l'histoire de certains arbres d'Afrique du Sud, qui est très violente. Un arbre où les esclaves étaient pendus est toujours là, il a été à la fois acteur forcé et témoin de la violence. Et pour revenir plus concrètement à la latence, c'est-à-dire à ce qui est présent dans le subconscient, mais peut-être pas perçu. Il s'ouvre aussi ici, naturellement, un problème de représentation, comment trouver la bonne image, c'est pour moi une question essentielle. Comment représente-t-on quelque chose qui n'est pas du tout réellement visible, comment peut-on le rendre perceptible ?

CARMINE

Éprouves-tu comme une responsabilité de l'artiste ce besoin de formuler des images et de les générer précisément pour ces fantômes, ces thèmes ou ces histoires qui ne sont pas tangibles ? Tu as aussi affronté très tôt des thèmes postcoloniaux, par exemple celui de la restitution, en 2007/2008, avec ton travail sur les bronzes du Bénin. Dans quelle mesure le contexte londonien a-t-il influé sur l'éveil de ton intérêt pour ces thèmes ? Aurait-il même été possible de développer en Suisse une pratique comme celle que tu as aujourd'hui ?

ORLOW

C'est clair, à Londres, l'héritage de l'Empire est perceptible à de nombreux niveaux, ne serait-ce que dans la composition même de la population. Malgré un discours actif sur les thèmes postcoloniaux dans les années 90 et au début des années 2000, le thème de la restitution était toutefois assez peu présent. Si bien que l'origine du *Benin Project* (2007/2008) était en fait une autre, s'inscrivant dans ma réflexion sur les questions de mémoire de l'Holocauste dans ma position de survivant de la troisième génération, autrement dit, à une époque où les témoins directs disparaissent et où un nouvel accès à travers le présent devient essentiel. Simultanément, je ressentais le besoin de sortir du lien biographique direct et de considérer ces questions de la responsabilité du présent vis-à-vis de l'Histoire dans un contexte plus large. Je me suis donc décidé pour une invitation non pas à travailler sur l'art spolié

durant la Shoah, mais sur les bronzes du Bénin, qui sont exposés de manière très ostensible au British Museum et qui proviennent de l'une des plus grandes spoliations culturelles de notre temps. Pillés par les Britanniques, à la fin du XIX^e siècle, dans le Royaume du Bénin, l'actuel Nigéria, ils sont exposés aujourd'hui dans les plus grands musées du monde, de Paris à New York, mais aussi à Zurich, au Musée Rietberg. La question de notre responsabilité à l'égard de ces objets en tant que visiteuses et visiteurs de ces musées est devenue pour moi cruciale. Quelle position prenons-nous face à cet art spolié ? À Londres, cette question est devenue encore plus brûlante pour moi. Mais, à l'époque, personne ne parlait encore de restitution, le sujet n'était pas encore entré, comme ces dernières années, dans le discours général. Dans mon film *The Visitor* (2007), on me voit avec le roi du Bénin d'alors et un groupe de chefs, et nous discutons très directement de restitution. Mais pour moi en tant qu'artiste (et non comme activiste politique direct), restitution ne signifie pas seulement le retour physique au lieu d'origine, mais aussi la nécessité de trouver diverses formes de justice et de réparation, de reconnaître le passé et, au sens figuré, de ramener le souvenir dans l'Histoire. Donc trouver des images pour nos fantômes est une part importante de mon travail.

THAL

Le dernier point que tu as abordé est extrêmement important et se rattache à ce que tu as évoqué auparavant, quand nous parlions des plantes dans le contexte de la loi. Penser à la plante comme actrice est peut-être un moyen de parler d'autres types d'approche et de produire des formes alternatives non seulement de protestation, mais aussi de justice. Cette forme de restitution « étendue » est directement liée à une reconnaissance du passé et à l'esquisse de formes alternatives de possession et d'équité. Cette complexité qui se révèle dans la réflexion et dans l'approche de ces thèmes se reflète dans la nature de tes travaux, qui consistent en de nombreux éléments divers qui sont aussi, d'une certaine manière, des pièces mobiles pouvant sans cesse être mises en relation les unes avec les autres de diverses manières. Quand tu exposes tes travaux, tu rassembles des fragments. Ainsi, tu prêtes aux visiteuses et aux visiteurs la faculté de penser par eux-mêmes et tu les invites à créer des liens et à se mouvoir dans ces espaces en apportant leur propre contribution.

ORLOW

Je crois que cette manière de travailler et d'exposer s'est cristallisée quand j'ai réalisé qu'il n'existe pas de réponses simples et claires à ces questions complexes. On ne peut pas traiter ces thèmes de manière exhaustive dans une œuvre monolithique, tout comme la restitution n'est pas achevée lorsqu'on rend un objet. La recherche a toujours pour effet de révéler de nombreux aspects et facettes importants, qui doivent être examinés de plus près. On ne peut pas exiger d'un travail qu'il rende justice à tout cela. C'est ainsi que naissent tous ces cycles d'œuvres modulaires avec des travaux qui sont liés entre eux. À Benin City, par exemple, je n'ai pas seulement tourné le film *The Visitor*. Le groupe d'œuvres comprend aussi l'installation vidéo *Lost Wax* (2007/2008), qui montre la technique du coulage du bronze telle qu'elle est encore pratiquée aujourd'hui, et *110 Years* (2007), une compilation de cartels des bronzes du Bénin qu'on pouvait voir depuis 1897 dans les musées occidentaux, et qui est devenue une série de textes imprimés. Étant composée de nombreuses parties, l'œuvre reste ouverte, ce qui se transmet également à l'assistance, qui participe ainsi à la réflexion et qui est invitée à rassembler des éléments et à faire des liens pour qu'une sorte de transfert de responsabilité puisse peut-être aussi avoir lieu. Pour moi, cette complicité des observateurs, comme Pasolini l'a expliquée à propos des lecteurs d'un scénario (comme d'une chose intermédiaire, « inachevée ») est d'une importance capitale ; le travail n'est achevé (ou, justement, repris) que par celles et ceux qui l'observent.

CARMINE

Cette complicité se reflète dans la manière kaléidoscopique dont tu exposes tes œuvres dans l'espace. Ici, les relations entre les travaux ou les constellations de travaux sont choisies et construites avec soin afin de mettre en place des dialogues constructifs, mais aussi de soulever des questions. Ta méthode en tant qu'auteur est très fortement fondée sur la recherche, une recherche proche d'ailleurs des méthodes universitaires. Néanmoins, ta propre personne revient sans cesse dans ton travail, comme brève apparition, mais également comme sujet principal. Il m'intéresserait de savoir comment tu te positionnes en tant que personne dans ton travail ou dans ce kaléidoscope de thèmes et de formats, et pourquoi tu te mets toi-même régulièrement en scène dans tes travaux. Beaucoup de tes œuvres naissent dans des processus collectifs que tu lances et diriges. Es-tu toi-même présent dans ces travaux pour mettre en évidence ta manière de travailler ?

Ou est-ce qu'il y a aussi là un soupçon de coquetterie ?

ORLOW

(Il rit.) Je crois qu'il s'agit de me positionner dans et avec mes travaux. Je prends position sur des questions, j'affronte délibérément des thèmes depuis ma position et cela, je ne veux pas le cacher. Qui suis-je par rapport à ce thème ou à ce lieu ? Donc, par exemple, qui suis-je en tant qu'Européen en Afrique du Sud ou qui suis-je dans *1942 (Poznan)* (1995), un de mes premiers travaux, en Pologne, dans ce qui était autrefois une synagogue et que les nazis ont transformée en piscine en 1942 ? J'étais physiquement présent et ma présence, mon positionnement, livrent une sorte de témoignage. Cela s'articule néanmoins toujours différemment, à la piscine je ne suis pas moi-même visible, mais le mouvement de la caméra est *embodied* (personnifié), une rotation à presque 360 degrés qui est une sorte de prosternation inversée. Dans *The Visitor*, au Bénin, je suis précisément un visiteur venu d'Europe. C'est presque un cliché, un tel Européen dans un palais royal africain, et il y a aussi eu une sorte de performance, dans laquelle nous avons joué des rôles. Je voulais assumer ce rôle, cette performance, et aussi en rendre ainsi visible le côté problématique. Il est clair que je ne suis pas un observateur invisible et objectif du monde. Dans les films en Afrique du Sud, où j'ai élaboré le script avec d'autres personnes et développé ensuite avec les actrices et les acteurs une sorte de théâtre épique brechtien, j'étais peut-être une sorte de médium ou de raccord, et là il m'a semblé qu'une brève apparition à la Hitchcock, qui brise aussi l'illusion de la situation, était d'une certaine manière appropriée. Dans un autre travail, *Learning from Artemisia* (2019), que j'ai élaboré au Congo avec une coopérative de femmes, ce sont de tout autres questions de représentation qui étaient importantes. Que puis-je montrer de là-bas pour ne pas répéter les clichés sur l'Afrique ? Cette réflexion sur moi-même a donné une sorte de lettre vidéo dans laquelle je suis présent en tant qu'« auteur ». Donc, d'une certaine manière, il ne s'agit jamais de moi-même, de ma personne, mais plutôt de mes rôles et de comment je me positionne avec et dans mon travail.

THAL

Pour que cela devienne aussi visible...

ORLOW

Exactement. C'est peut-être aussi pour cette raison que cela passe le plus souvent par des travaux vidéo. Mais ma recherche et mon rôle en tant qu'artiste s'articulent dans différents médias, où ils deviennent visibles autrement. Que ce soit la photographie, l'impression, le son, l'installation, le positionnement se fait ici différemment, également par le choix des médias et ma façon d'y recourir. Et sûrement aussi dans la collaboration avec d'autres.

CARMINE

À quel point est-il important pour toi que tes œuvres naissent dans un « espace social » ? Et quel écho tes travaux génèrent-ils dans cet espace lorsqu'ils sont finis et exposés ?

ORLOW

L'échange est fondamental dans ma pratique et souvent il y a un aspect collaboratif, des processus communs avec d'autres interactions. Une œuvre ne naît jamais dans le vide, seul dans mon atelier, elle se développe de manière dialogique, dans le monde, en un endroit donné. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de mon regard ou de mon opinion, mais il y a toujours d'autres voix qui prennent la parole : je ne veux pas parler *pour* les autres, mais *avec* eux. Par conséquent, le feed-back fait déjà partie de ce dialogue durant le processus de création. Mais également une fois que l'œuvre est terminée, l'écho sur place en est une partie essentielle. Que signifie un travail là où il est né, et pas seulement dans le contexte artistique international ? Quand j'ai élaboré pour Manifesta 12 à Palerme une installation vidéo (*Wishing Trees*, 2018) où il s'agissait à la fois de l'activisme féministe anti-mafia des années 90 lancé par Simona Mafai mais tombé dans l'oubli et de l'immigration africaine, les réactions des Palermitains m'ont beaucoup touché, le sentiment d'avoir trouvé le ton juste, d'avoir contribué à rendre visible et audible quelque chose d'important. Parce que, souvent, je ne travaille pas directement sur des thèmes importants mais, comme j'y ai déjà fait allusion, je les aborde par la bande – en passant, par exemple, par le rôle des plantes en tant que moteur du nationalisme botanique ou de la diplomatie florale dans le régime d'apartheid en Afrique du Sud, dont nous parlions tout à l'heure –, de nouvelles approches et perspectives s'ouvrent aussi sur le plan local, ce qui a souvent été observé dans la réception de *Theatrum Botanicum* en Afrique du Sud. Le grand écart entre le contexte local et le contexte international n'est cependant pas toujours facile. Dans le cas de *Learning from Artemisia*, il y a eu une première version pour la Biennale de Lubumbashi, où ce travail est né, et une version remaniée pour les expositions ultérieures à l'étranger. Certaines images qui ont un sens sur le plan local prennent ailleurs une autre signification.

THAL

La temporalité est, sous ce rapport, un facteur important. Tu as déjà parlé de la manière dont, par sa lente croissance, une plante peut se présenter comme témoin de l'histoire. La temporalité se reflète également dans ton travail, qui vise toujours le très long terme. Et tu travailles aussi souvent avec des médias basés sur des paramètres temporels, comme la vidéo, la performance, l'audio ou des publications

qui, quand on les feuillette, se suivent linéairement.
La temporalité est un élément fondamental de ta pratique.

ORLOW

La durée et la durabilité nous échappent de plus en plus. C'est peut-être une tâche de l'art, tel que je le conçois, que de retrouver d'une manière ou d'une autre cette relation. Les installations et les médias qui sont fonction du temps produisent une temporalité immédiate, ils génèrent un lieu où l'on peut rester plus longtemps et mener une réflexion. Mais les médias non temporels tels que le dessin et la photographie, qui jouent tous deux un rôle important dans mon travail, sont également inscrits dans une temporalité. Mes processus de travail, qu'il s'agisse de recherche ou de dialogue et de collaboration avec d'autres, nécessitent déjà par eux-mêmes beaucoup de temps. Par exemple, pour *Unmade Film*, fonder à Jérusalem avec un groupe de musiciens une sorte de collectif artistique pour ensuite élaborer ensemble la bande sonore d'un film qui n'existe pas, ou l'échange prolongé avec des psychologues à Jérusalem et en Cisjordanie, qui a ensuite conduit, là aussi, à un autre travail. Une pratique de ce type s'inscrit déjà par elle-même dans un temps relativement long, ce qui se reflète à son tour dans la recherche des images et la manière de vivre le travail. Elle ne peut pas se consommer en un coup d'œil et se refuse d'une certaine manière à notre façon habituelle, fiévreuse, de consommer les images. S'engager dans quelque chose et prendre le temps est une condition essentielle de durabilité et nous ouvre à de nouvelles expériences et formes de conscience.

URIEL ORLOW

Il a étudié au Central Saint Martins College of Art & Design et à la Slade School of Art, à Londres, ainsi qu'à l'Université de Genève, avant de décrocher un doctorat à l'University of the Arts (Londres). Il enseigne à la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) et à l'Université de Westminster, à Londres. Ses travaux ont été présentés dans de nombreuses grandes expositions internationales, notamment à la 54^e Biennale de Venise, aux Manifesta 9, à Genk, et 12, à Palerme, ainsi qu'aux biennales de Berlin, Dakar, Kochi, Taipei, Sharjah, Moscou, Katmandou et du Guatemala, entre autres. Ses travaux ont aussi été exposés à Londres, à la Tate Modern, à la Whitechapel Gallery, au Showroom et à l'ICA ; à Zurich, au Kunsthaus, à AIA, au VFO, aux Complices*, au Helmhaus, au Corner College et à la Shedhalle ; ainsi qu'à Saint-Gall, Genève, Lausanne, Fribourg, Bâle, Bienne, Bellinzone, Berne, Locarno, Aarau, Athènes, Jérusalem, Ramallah, Marseille, Paris, Oslo, Dublin, Turin, au Caire, à Istanbul, Mexico City, Pékin, New York, Chicago, Toronto, Melbourne et ailleurs encore. Plusieurs de ses œuvres figurent dans des collections publiques et privées en Suisse et à l'étranger. Parmi ses publications récentes, on citera *Conversing with Leaves* (Archive Books, 2020), *Soil Affinities* (Shelter Press, 2019) et *Theatrum Botanicum* (Sternberg Press, 2018).

*1973, Zurich

Vit et travaille à Lisbonne,
Londres et Zurich

GIOVANNI CARMINE

Il est depuis 2007 directeur de la Kunst Halle Sankt Gallen (www.k9000.ch), où il a organisé, entre autres, des expositions de David Lamelas, Ryan Gander, Mariana Castillo

Deball, Hassan Khan, Petrit Halilaj, Sylvia Sleigh, Lawrence Abu Hamdan, Uriel Orlow, Jill Magid, Andrea Büttner et Ari Marcopoulos, ou encore l'exposition collective *The Darknet*. En 2011, il a été coordinateur artistique d'*ILLUMInations*, la 54^e Biennale de Venise, et coéditeur du catalogue. En 2013, il a mis en place pour le pavillon suisse de la Biennale une exposition de Valentin Carron. Il écrit régulièrement dans des revues spécialisées et d'autres publications. Membre du Conseil de fondation de l'Institut suisse de Rome, il a été (de 2017 à 2019) président de la Commission fédérale d'art. Actuellement curateur d'Art Basel Unlimited, il vit et travaille entre Zurich et Saint-Gall.

ANDREA THAL

Directrice artistique depuis fin 2014 du Contemporary Image Collective (CIC), au Caire, elle est membre fondatrice du Groupe de travail Cairo d'Another Roadmap Africa Cluster (ARAC), groupe d'universitaires et de praticien-ne-s de la formation artistique et culturelle qui travaillent sur le continent africain dans des contextes formels et informels. En 2011, elle a mis en place *Chewing the Scenery*, l'un des pavillons suisses à la 54^e Biennale de Venise. Par une exposition, des séries de manifestations et une publication suivie, *Chewing the Scenery* se livrait à une critique des représentations occidentales de la progressivité dans une perspective queer et postcoloniale, et aux écarts possibles des rôles sociaux. Jusqu'en 2014, elle a dirigé à Zurich Les Complices*, espace autogéré voué à des interventions artistiques et activistes dans les discours normatifs et à des modes de travail expérimentaux. C'est alors qu'a débuté une étroite collaboration avec Uriel Orlow, avec qui elle a notamment édité la publication *Unmade Film*.