

DAVID WALSH

theatre of the world

interview par Peter Hill



Éclectique, tournant résolument le dos à l'orthodoxie muséale tant du point de vue de la conservation que de la présentation, la collection de David Walsh, habituellement abritée au Museum of Old and New Art, à Hobart, en Tasmanie, est actuellement montrée à la Maison Rouge, à Paris, jusqu'au 14 janvier 2014, sous le titre *Theatre of The World*. Le commissariat en est assuré par Jean-Hubert Martin. Parcours de l'exposition, munis d'un « O ».

Ci-dessus/above:

Museum of Old and New Art. Façade sud, depuis la River Derwent. (Toutes les photos, court. MONA; Ph. Leigh Carmichael). *Southern facade viewed from across the River Derwent.*

Ci-contre/right: Museum of Old and New Art. Le vide et l'ascenseur. (Ph. Matt Newton) *The Void and elevator/stairwell*



Il ne se passe pas une semaine sans que des jets privés venus des États-Unis, d'Asie et d'Europe ne se posent en Australie. Ils ne s'arrêtent pas à Sydney ou à Melbourne, ayant déjà fait une escale de ravitaillement aux îles Samoa ou à Singapour, mais directement à Hobart, la capitale de l'île-État de Tasmanie. Collectionneurs privés, directeurs de musées et artistes parmi les plus prisés au monde viennent ici pour une seule chose, le MONA (The Museum of Old and New Art). Deux fois plus grand que la Saatchi Gallery et construit essentiellement en sous-sol, il défie toutes les règles de la conservation. Une Porsche rouge d'Erwin Wurm y est présentée entre un sarcophage égyptien et une toile de Basquiat. Une bibliothèque de livres en plomb d'Anselm Kiefer fait pendant à un container d'écrans vidéo reliés au studio de Christian Boltanski en France. Tout cela est né de l'imagination de David Walsh, l'enfant du pays qui a fait fortune en créant un réseau de jeux d'argent en ligne et qui revendique une curiosité et un intérêt insatiables pour l'art et tout ce qui touche à la créativité. À Paris, la Maison Rouge présente 80 % de sa dernière exposition, *Theatre of The World*, dont Jean-Hubert Martin assure le commissariat. Elle offre un parcours parmi seize des salles du MONA et présente cent quatre-vingts œuvres issues de la collection personnelle de Walsh, trois cents provenant du Tasmanian Museum and Art Gallery, ainsi que des œuvres empruntées à d'autres collections et qu'on a rarement l'occasion de voir, comme une *Femme qui pleure* de Picasso.

■ **Quand avez-vous pris connaissance de la démarche de Jean-Hubert Martin qui consiste à mettre à l'épreuve les « frontières artificielles de l'art » ?**

Tout a commencé avec l'exposition *Artempo* à la Biennale de Venise de 2007, dont Jean-Hubert était le commissaire, avec Tijs Visser et Axel Vervoortd. En la voyant, j'ai tout de suite compris que nous avions des idées communes sur l'art et la manière de le présenter. Par l'intermédiaire d'Olivier Varenne, le curateur avec qui je travaille, nous nous sommes rencontrés dans un café, à Paris. Quand j'ai demandé à Jean-Hubert quelles étaient ses autres réalisations, il a montré le Centre Pompidou et m'a parlé de l'exposition *Magiciens de la Terre* en 1989, et bien sûr de la période pendant laquelle il avait dirigé ce musée.

Et c'est ainsi que Jean-Hubert et Tijs Visser se sont associés aux conservateurs du MONA pour monter Theatre of The World, qu'on pourra bientôt voir à la Maison Rouge à Paris.

Oui, bien sûr, c'est l'aboutissement. Mais auparavant, les idées de Jean-Hubert sur la scénographie et l'anthropologie m'ont conforté dans ma vision du MONA et de *Monanism*, son exposition inaugurale (1). Depuis, nous avons présenté la plus grande exposition jamais consacrée à Wim Delvoye – plus de cent œuvres, et notamment six *Cloaca* en état de marche. L'exposition qu'on peut voir en ce moment, *The Red Queen*, est dans la suite de *Theatre of The World*.

CONTRE LA MÉTHODE

La question que pose cette exposition, c'est finalement : « Pourquoi les humains font-ils de l'art ? »

Cette exposition présente des têtes de flèches du néolithique au Museum of Everything, en passant par les œuvres de Pierre Bismuth, Rafael Lozano-Hemmer et Taryn Simon. Il expose aussi les projets, conçus spécialement pour le MONA, de Lindsay Seers, Kutlug Ataman, Brigita Ozolins, Rirkrit Tiravanija, Sachika Abe et Laith McGregor, parmi d'autres.

Depuis son ouverture, le MONA s'attache à déployer une sorte d'anti-méthodologie de la conservation muséale. Il me semble que c'est une réponse visuelle à Contre la méthode, le magnifique livre de Paul Feyerabend. Pouvez-vous nous parler de quelques-unes de ces innovations personnelles, notamment au niveau des techniques d'éclairage ? Vont-elles pouvoir être reproduites à la Maison Rouge ?

Au MONA, la plupart des œuvres sont présentées sur des murs noirs, sans textes d'explication, ni cartels. En revanche, une application iOS, un « O », qui fonctionne sur ipod, est fournie aux visiteurs. On peut la lancer n'importe où dans le musée, elle donne des informations sur les œuvres alentour. Elle contient également des entretiens avec les artistes et les conservateurs, et même des rubriques « Gonzo » ou « Art Wank » (Branlette). Ce que je préfère, c'est qu'un visiteur revienne plusieurs fois – comme peuvent le faire de nombreux Tasmaniens. La première fois, il peut se contenter de regarder les œuvres, puis, la seconde fois, les mettre en contexte à l'aide du « O ». Et quand il rentre chez lui, l'intégralité de la visite a été téléchargée sur son ordinateur. Si on va plus loin et qu'on imagine une nouvelle Renaissance, affranchie de la contrainte d'expliquer les choses, je pense qu'on arrive au travail de Jean-Hubert.

Et l'éclairage ? Dans Theatre of The World, vous avez créé un anti-éclairage. Les masques et les boucliers mélanésien sont plongés dans une quasi-obscurité, de sorte qu'on a l'impression de les voir apparaître progressivement. C'est comme avec les images cruciformes d'Ad Reinhardt : l'œil doit s'adapter pour discerner des variations chromatiques quasiment imperceptibles.

Je n'aime pas les pluies de lumières qui tombent sur des murs blancs, comme c'est le cas dans tous les musées. Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont nous regardons l'art. Lors de notre dernier échange, vous m'avez dit que j'étais un voyeur ou un exhibitionniste,

Joseph Kosuth. « One and Three Brooms ». 1965.

Épreuve argentique, balai, sérigraphie.

(Court. de l'artiste ; Ph. Rémi Chauvin). *Gelatin silver photograph, broom and screenprint*



sans doute en pensant aux nus qu'Andres Serrano a faits de moi. Je ne suis pas un voyeur. Je me suis porté volontaire anonymement pour ce projet. C'était la dernière chose que j'avais envie de faire, mais je me suis dit : « Bon, c'est sans doute une très bonne raison pour y aller, alors. »

La plupart des conventions d'éclairage dans les musées, notamment les murs sur-éclairés, sont dues à la nécessité de mettre en valeur les textes explicatifs. L'application « O » nous en dispense. Lorsque nous avons conçu la scénographie de la lumière, notre point de départ ne fut pas ces principes conceptuels. Le visiteur ne doit pas faire partie de l'espace, mais doit le regarder du dehors. Alors là, on peut parler de voyeurisme. Cet espace doit être observé depuis l'extérieur, dans sa globalité. Vous savez, c'est le vieux truc d'Heisenberg : « Nous influençons toujours les choses que nous touchons. » On ne peut pas évaluer un système sans l'influencer, le perturber. Mais on peut atténuer le phénomène en faisant en sorte que le public soit le moins possible partie prenante. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'utilise l'obscurité. Et j'espère qu'Adam, notre scénographe de la lumière, travaillera selon les mêmes principes à Paris.

Le jour de la conférence de presse, devant un tableau qui appartient au Tasmanian Museum and Art Gallery (TMAG) et qui représente des soldats australiens et français dans les tranchées pendant la Première

Guerre mondiale – un Australien reconforte un Français blessé –, Jean-Hubert avait les larmes aux yeux.

Il y a eu quelques moments poignants. Près de ce tableau, dans une vitrine, on peut voir une Bible qui appartient aussi au TMAG. Elle a sauvé la vie d'un homme pendant la Première Guerre en arrêtant une balle. Et avec l'exposition qui part maintenant en France, j'ai l'impression que la boucle est bouclée. Je ne crois pas à une intervention divine, c'était juste une coïncidence. Si un Dieu avait voulu intervenir, il l'aurait fait plus tôt en évitant d'envoyer ce jeune homme à la guerre. La création est une transmission d'énergie. Et, parfois, des événements étranges naissent de coïncidences.

COLLISIONS MAGIQUES

Il y a des juxtapositions fantastiques dans Theatre of The World. Je pense notamment à une grande galerie où sont accrochés des tissus du Pacifique à base d'écorces (tapa) ; à l'intérieur de ce décor spectaculaire, une momie égyptienne fait face à une sculpture de Giacometti. Je pense également à cet espace aménagé dans une autre galerie comme une cachette, une pièce à l'intérieur d'une pièce. Sur la cloison extérieure, il y a un dessin de Sol LeWitt. À l'intérieur, une peinture de la formidable Emily Kame Kngwarraye est accrochée juste à côté d'une toile dorée de Lucio Fontana.

Si l'on réinvente la Renaissance et qu'on s'affranchit de la nécessité d'expliquer les choses, on a la méthode de Jean-Hubert, en tout cas,

c'est ce qu'il me semble. C'est particulièrement vrai avec ces juxtapositions et ces collisions, qui sont magiques.

Je dis souvent à mes étudiants : « Retournez voir deux ou trois fois une exposition, surtout si vous avez été déconcertés par certaines œuvres ou si vous avez eu une réaction vive. L'œuvre vous paraîtra différente. Elle n'aura pourtant pas changé. Sa composition moléculaire sera exactement la même. Mais vous, vous aurez changé. Quelque chose en vous sera différent. »

C'est exactement cela. Ma prochaine exposition se penchera sur l'art et la science ; elle explorera les méthodes de travail des scientifiques et celles des artistes ; elle étudiera comment la créativité dépasse ces frontières. ■

Traduit par Julie Étienne

Peter Hill est artiste, écrivain et commissaire d'exposition indépendant. Il est installé en Australie et en Écosse.

(1) Cf. *artpress* n°377, avril 2011, « David Walsh et son MONA », par Peter Hill.

Kutlug Ataman. À gauche/left : « Paradise » (détail). 2007-2013. Installation vidéo, 24 canaux.

Twenty-four channel video installation

À droite/right : Küba, 2004. Installation vidéo, 40 moniteurs. (Court. de l'artiste et Thomas Dane Gallery, Londres ; Ph. MONA/Rémi Chauvin).

Forty-monitor video installation



David Walsh Theatre of the World

Eclectic and boldly defiant of museum orthodoxy, whether in conservation or presentation, the David Walsh collection, for which the collector built his Museum of Old and New Art in Tasmania, is now being shown at La Maison Rouge in Paris (through January 14) under the title *Theatre of The World*. The show is curated by Jean-Hubert Martin. The collector spoke to Peter Hill about his approach to art.

Every week private jets fly into Australia from the U.S., Asia, and Europe. They don't even stop in Sydney or Melbourne, having refuelled in Samoa or Singapore, but land directly in Hobart, the capital of Tasmania, Australia's island state. Private collectors, museum directors, and the world's leading artists are here for one reason, to visit MONA (The Museum of Old and New Art). Twice the size of the Saatchi Gallery, and mostly underground, it breaks all the rules of curation. An Erwin Wurm red Porsche sits between an Egyptian sarcophagus and a Jean-Michael Basquiat painting. An Anselm Kiefer library of lead books counterbalances a shipping container with video screens linked to Christian Boltanski's studio in France. All this is the brainchild of local hero David Walsh, whose wealth comes from a massive online gambling syndicate and whose thirst for knowledge and the roots of creativity appears boundless. His last exhibition, *Theatre of the World*, was curated by Jean-Hubert Martin and soon around 80% of it will open in Paris at La Maison Rouge. It ran across sixteen of Mona's galleries and includes 180 works from Walsh's own collection, 300 from the Tasmanian Museum and Art Gallery, and discrete works, such as Picasso's *Weeping Woman*, loaned from other collections.

■ *How did you first become aware of Jean-Hubert Martin and his on-going project of challenging what he describes as "art's artificial boundaries"?*

It all started in 2007 when I saw the exhibition *Artempo* in Venice, at the time of the Biennale. It was curated by Jean-Hubert



along with Tijs Visser and Axel Vervoort. I immediately felt much in common with the way we both thought about art and how it might be displayed. My curator, Olivier Varrenne, arranged a meeting in Paris in a café close to the Pompidou Centre. I asked Jean-Hubert what else he had done, and he pointed over his shoulder to the Pompidou and told me about *Magiciens de la Terre* in 1989, and of course his directorship there.

And this led to Jean-Hubert and Tijs Visser, along with MONA's curators, mounting Theatre of the World, transferring soon to La Maison Rouge in Paris?

That happened, of course. But prior to that, Jean-Hubert's visual and anthropological ideas convinced me about my own original vision for MONA and its opening exhibition *Monanism* (see *artpress*, April, 2011, "David Walsh et son MONA"). Since then we have presented the largest-ever Wim Delvoye exhibition, over one hundred

works, including six fully-functioning *Cloaca* machines, and the current exhibition *The Red Queen* which followed on from *Theatre of the World*.

AGAINST METHOD

That exhibition, which I've just seen this morning, basically asks "Why do humans make art?"

Its time period goes from Neolithic arrowheads to The Museum of Everything, and the works of Pierre Bismuth, Rafael Lozano-Hemmer, and Taryn Simon. There are special commissions made for MONA by Lindsay Seers, Kutlug Ataman, Brigita Ozolins, Rirkrit Tiraravanija, Sachika Abe, and Laith McGregor, amongst others.

*MONA has always displayed a sort of anti-methodology in terms of museum curation. It makes me think of it as a sort of visual response to Paul Feyerabend's great book *Against Method*. Can you talk about some of these personal innovations, especially in*



Ci-dessus/above: Zhang Huan. « Berlin Buddha ». 2007. Aluminium et cendre. 370 x 260 x 290 cm. (Coll. privée, Court. L. Cramer; Ph. R. Chauvin). *Aluminum, ashes*
À droite/right: 1^{er} plan/front: Erwin Wurm. « Fat Car ». 2006. Acier, cuir, polystyrène, fibre de verre. *Steel, leather, polystyrene and fiberglass*
Au fond/rear: Ryoji Ikeda. « data.tron » (détail). 2009. Projecteurs, ordinateurs, haut-parleurs. (Ph. R. Chauvin) *3 DLP projectors, computers, speakers.*



Chen Zhen. « Danser la musique ». Acier, fer, Nylon, coquillages, cloches. (Ph. R Chauvin). Steel, iron, nylon, hemp, cannon shells, bullet shells, Buddhist bells

regard to lighting, and whether they will transfer to Paris and La Maison Rouge?

Most of the work at MONA is displayed against black walls. There are no interpretive texts—we don't even offer the name of the artist or the title of the work. However, we do give visitors an "O"—this is an iOS App that runs on an iPod Touch. Switch it on anywhere in the museum and it will immediately give you information on the artworks around you. It also contains interviews with artists and curators and sections called "Gonzo" and "Art Wank." What I like is when visitors make two or more visits to MONA and only look at the work on their first visit. Then they come back, as many Tasmanians especially can do, and patch in the background information by using the "O." When they get back home they will find their whole visit has been downloaded to their computer.

At a more profound level, if we re-imagine the Renaissance and take away that need to explain, then we've got the work of Jean-Hubert, as far as I'm concerned.

And what about the lighting? I loved the way in Theatre of the World a form of anti-lighting seemed to be used. Masks and shields from Melanesia would be left almost in darkness and gradually emerge through the deliberately low lighting. It was like looking at an Ad Reinhardt cruciform image where the human eye has to be allowed time to adapt to its close tonal values.

I am not interested in "washes" of light across white cube walls. You see this everywhere, in other museums. But I am interested in the way we look at art. The last

time we spoke you said I was a voyeur or an exhibitionist partly because of the nude portrait Andres Serrano took of me. I'm not a voyeur. I volunteered anonymously for that project. It was the last thing in the world I wanted to do, and then I thought "that's probably the best reason for going ahead and doing it."

A lot of what is conventional museum lighting, especially wall washes, emerges because they need to support their interpretive texts. We don't need to support our texts because of our "Os." We didn't start from the same set of conceptual principles when we thought about lighting. We don't want you to be in the space, we want you to be looking into it. So in this case I guess I am a voyeur. We want you to be outside the space and looking in conceptually. You know it's the old Heisenberg thing of "we always influence the things we touch." We can't measure a system without influencing it, without disturbing it. But we



can minimize that effect by taking the effect of the crowd out as much as possible. That's only one of the reasons I make it dark. And I hope Adam, our lighting expert, will be working on these ideas in Paris.

I've never forgotten when Jean-Hubert gave a tour of the exhibition during the press viewing. We came to a painting sourced from the Tasmanian Museum and Art Gallery (TMAG) showing Australian and French soldiers sharing the same trenches during the First World War. An Australian soldier comforts a wounded Frenchman and I could see a tear rising in Jean-Hubert's eye.

There were a few poignant moments. Close to that painting, in a vitrine, he showed a bible that he'd also sourced from TMAG. It had saved someone's life in the First World War when it stopped a bullet. And I like the circularity of the idea that it's now going back to France in this exhibition. Not that I believe in divine intervention. If a god had wanted to intervene he could have done so earlier and not sent the young man to war at all. It's just one of these coincidences. To me creation is the imparting of energy. And strange-seeming events are sometimes created by coincidence.

MAGICAL COLLISIONS

There are some fabulous juxtapositions in Theatre of the World. I'm thinking particularly of the large gallery hung with Pacific bark-cloth (tapa) and inside this theatrical set an Egyptian mummy stared across the space to a Giacometti sculpture. Or the discreet space built inside another gallery, a room within a room. On the outside wall was a Sol LeWitt drawing, while inside a painting by the great Emily Kame Kngwarraye hung next to a golden canvas by Lucio Fontana.

If we re-imagine the Renaissance, and take away that need to explain, then we've got Jean-Hubert, as far as I'm concerned. Especially in those magical juxtapositions and collisions.

I often say to my students, go back and see an exhibition two or three times, especially if you are confused by certain works or have a strong reaction to them. The work will appear to have changed. But it hasn't. Its atomic structure will be exactly the same. But you will have changed. Something in you is different. That's it. That's exactly it. My next exhibition is going to deal with art and science. The way scientists work and the way artists work. The way creativity works across boundaries. ■

Dr Peter Hill is an artist, writer, and independent curator, based in Australia and Scotland.

David Walsh. (Ph. Leigh Carmichael/MONA)