

Avril 2008

Hervé Di Rosa retours aux sources

Interview par Richard Leydier

À la suite de sa rétrospective au musée de l'abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne (été 2007), nous avons désiré revenir sur le parcours d'Hervé Di Rosa durant ces vingt dernières années. D'autant qu'une multitude d'ouvrages récents sont venus nous informer sur ses diverses activités.

Dans *l'Art modeste* (2007, Hoëbeke), l'artiste analyse plus précisément cette notion clef, qui aboutit en 2000 à la fondation du Musée international des arts modestes (MIAM) de Sète. Au fil des pages richement illustrées, Di Rosa recense, aux quatre coins du monde, ces pratiques créatives artisanales qui, du custom aux décorations de Noël, en passant par les certs-volants, les enseignes commerciales, le papier cadeau, le tatouage, les monuments commémoratifs... se tiennent à la lisière du «grand art». *L'Art modeste sous les bombes* (2007, Kitchen 93) est quant à lui spécifiquement consacré à l'art du graffiti, à l'occasion d'une exposition l'an dernier à l'abbaye d'Auberives, au musée Paul Valéry de Sète et au MIAM. Signalons également *Journal modeste* (2007, Buchet-Chastel), livre réalisé avec Patrick Amine sur la pratique quotidienne du dessin. Mais surtout, il faut lire *Hervé Di Rosa - Bon baisers* (2006, Panama), dans lequel Jean Seisser raconte notamment les différentes étapes du projet *Autour du monde*, qui a occupé Di Rosa au cours des quinze dernières années. À partir de 1992, l'artiste décide en effet de confronter sa pratique au savoir-faire de maîtres-artisans répartis dans divers pays : art de l'icône en Bulgarie, tableaux de nacre au Vietnam, fonte du bronze au Cameroun, peinture sur peau tannée en Éthiopie... Si ses recherches sur l'art modeste constituent une sorte de plongée au cœur de l'inconscient de son propre travail, les rencontres répétées d'Hervé Di Rosa avec les créateurs d'autres cultures peuvent être analysées comme une immersion dans les sources d'un art modeste qui, l'air de rien, n'en finit pas d'innover l'art contemporain.

■ Comment toute cette histoire de l'art modeste a-t-elle commencé ?

Au cours des années 1980, je me suis aperçu qu'une grosse partie de mes sources, c'était l'imagerie et les objets populaires – au départ, leur origine était principalement européenne et américaine, c'étaient l'univers du rock, les films de série B, la bande dessinée. Mais je ne parvenais pas à nommer cette masse de



HERVÉ DI ROSA (à gauche) en plein travail au Cameroun. (Toutes les photos : © Pierre Schwartz)
Hervé Di Rosa at work in Cameroon

choses qui m'influencent. On pouvait parler «d'arts populaires», mais ce n'était pas exactement ça. Prenons les action figure, ces figurines de résine collectionnées par de jeunes adultes qui les conservent sous bâster. Qu'est-ce que c'est ? Ce ne sont ni des sculptures, ni des jouets. Le terme «art modeste» est venu nommer par défaut des objets orphelins qui formaient une grande part de mes racines. Au fil de cette même décennie, je me suis également aperçu que je voyais toujours les mêmes gens dans mes vernissages : les collectionneurs, les amateurs, les universitaires. Je ne pense pas que l'art soit fait seulement pour une élite. Initialement, je désirais aussi toucher le grand public, le public populaire. Donc, j'ai ouvert une boutique et une galerie, laquelle exposait des choses que je ne voyais pas ailleurs : par exemple, des dessins de presse refusés au moment de la première guerre du Golfe, de l'art brut. Au cours des années 1980, quand bien même on était très à gauche, on pensait pouvoir «baiser» le libéralisme en montant sa propre boîte, et ainsi gagner en liberté vis à vis des galeries et des institutions, inventer un nouveau rapport à l'art. Mais j'ai fait une erreur. D'abord financièrement – j'en paye encore les dettes. Et surtout, la boutique a véhiculé l'image

contraire à celle souhaitée – s'est imposée celle d'un artiste qui gagne du pognon en vendant des T-shirts. En revanche, je suis parvenu à atteindre un public beaucoup plus large. Notamment à travers les jouets. Aujourd'hui, il y a une mode des art toys avec Takashi Murakami et d'autres, comme Wim Delvoye ; mais il faut savoir que, dès 1987, avec mon frère Richard, nous avons réalisé la première «boîte de jouets Di Rosa» en collaborant avec l'usine Starlux. Concevoir des œuvres dans un cadre industriel a été un moment très important de mon travail. Mais je me suis vite aperçu que ça me prenait un temps fou, et que nous perdions beaucoup d'argent – créer des jouets m'intéressait, mais pour équilibrer les comptes, j'étais forcé d'imprimer une multitude de T-shirts, activité qui me passionnait beaucoup moins. Donc, je me suis dit que, dorénavant, cette défense de l'art modeste devrait se faire non plus au travers d'une boutique mais d'une institution. Il ne s'agit plus de concevoir des objets, mais de faire découvrir les sources de l'art modeste, et ainsi démontrer que, depuis les années 1950, les arts populaires sont une influence majeure de l'art contemporain. Tout cela semble aujourd'hui normal, mais au début des années 1980, lorsque, avec Robert

Avril 2008

Combas, nous parlions de rock à un critique d'art, il nous regardait avec des yeux effarés. En 1990, j'ai rencontré Bernard Belluc, qui collectionne surtout des objets et images des années 1950-60 - il possède des milliers de pièces, des papiers de bonbons aux mobylettes, en passant par les pots de yaourt. Belluc m'est apparu comme le chaînon manquant : avec lui, je pouvais survoler l'art modeste de l'après-guerre, jusqu'aux objets des années 1970-80-90 que je collectionne. Le maire de Sète nous a alors proposé d'accueillir cette institution, laquelle prend bientôt le nom de Musée international des arts modestes (MIAM) et ouvre en 2000. Je voulais qu'il soit un laboratoire. Bernard et moi avons donné une partie de nos collections, qui sont exposées de manière permanente, et nous produisons deux ou trois expositions par an. C'est à la fois un lieu unique en son genre et une institution fragile qui a besoin de toutes les énergies pour continuer à présenter une palette très ouverte de la création contemporaine.

Récemment, vous y avez exposé des artistes du graffiti.

En 1983-84, j'habitais New York, et j'ai vécu ce moment où les artistes, intervenant d'abord dans le métro, se sont mis à vendre des toiles aux riches WASP de Manhattan. Il reste à faire un vrai travail sur l'histoire du graffiti et du *street art*. Au musée Paul Valéry de Sète, nous avons exposé une sélection d'œuvres de la collection de Willem Speerstra, qui en compte près de quatre cents. On pouvait y voir des toiles majeures de 1979-89 dues à Keith Haring, Rammellzee, Futura, Crash, Daze... Le graffiti est né à New York, mais il a essaimé dans le monde entier, sauf en Afrique subsaharienne, à cause du prix élevé des bombes aérosol. C'est pourquoi, en contrepoint à cette exposition historique de la collection Speerstra, nous avons invité au MIAM douze artistes actuels et internationaux, dont David



«Les robots attaquent les villages bamoun». 2005. Bois sculpté. 100 x 100 cm. Œuvre réalisée au Cameroun. (Court. gal. Louis Carré, Paris). Carved wood

Etiss, qui ont «repeint» le musée. À travers leurs interventions, on voyait bien comment, d'un phénomène né à New York au début des années 1970, et d'une pratique très spécifique (la peinture à la bombe), le graffiti a évolué vers une multitude de techniques pratiquées aux quatre coins de la planète.

La main de l'autre

Le projet Autour du monde débute en 1992 ; il consiste à se rendre dans diverses contrées afin de réaliser des œuvres avec l'aide d'artisans locaux maîtrisant chacun une technique particulière. En fait, vous partez explorer les sources de l'art modeste. À l'origine, pensiez-vous que ce projet vous mènerait si loin ?

Non. En 1989, en Tunisie, j'avais réalisé des sérigraphies avec des moyens minimums auprès d'un type qui faisait des autocollants couleur or et argent pour les voitures de police. À cette occasion, j'avais déjà constaté combien la technique influe sur l'image. Par la suite, on m'a proposé une résidence en Bulgarie, où je me suis frotté à la technique de l'icône. À ce moment-là, je jugeais ces expériences comme quelque chose de périphérique à mon travail. Mais ça a pris le dessus. Très vite, je suis parti à Kumasi (Ghana) pour travailler avec le peintre d'enseignes publicitaires Almighty God. Les peintres de Kumasi ont développé une technique picturale pour contourner la photographie, médium trop coûteux. J'ai désiré apprendre cette technique, car il y a dans *Autour du monde* l'idée d'un apprentissage, un peu comme les compagnons du tour de France acquièrent un peu plus de savoir-faire à chaque étape. J'ai découvert qu'au Mexique, on pouvait faire des arbres de vie en céramique, travailler la nacre et la coquille d'œuf au Vietnam... J'ai alors saisi l'ampleur des possibilités pour donner de nouvelles formes à mon iconographie. Mais tout ce projet est très libre. Parfois, je ne travaille qu'une seule fois avec un artisan, tandis qu'avec d'autres, la collaboration se poursuit dans le temps, comme avec les fondeurs de Fomban, au Cameroun. En fait, avant de lancer *Autour du monde*, je m'ennuyais dans mon atelier, je tournais en rond, et j'avais la sensation de produire désormais uniquement pour gagner ma vie. Je devenais prisonnier d'un système. *Autour du monde* m'a amené une respiration. Mais avec un tel projet, on encourt le risque de tomber dans un autre système, si bien que j'en modifie les données à chaque étape. Par exemple, à Miami, j'ai travaillé un matériau pas du tout traditionnel, la résine de polyester. Il était important que cette aventure ne se déroule pas exclusivement dans des pays émergents, autour de techniques dites «ancestrales» (les choses sont d'ailleurs plus compliquées). Je voulais atténuer cette touche exotique.

Tout à fait. Et je travaille actuellement à un projet similaire pour la mairie de Mourenx (Pyrénées-Atlantiques), qui réunira davantage de techniques. Au Mexique, j'ai utilisé simultanément beaucoup de savoir-faire locaux - notamment les cadres en métal, les bois taillés polychromes... Pour la première fois, je crois des techniques très différentes dans mes œuvres. À Mexico, j'ai aussi travaillé avec les rotulistes, ces peintres d'enseignes pour les petits commerces. Francis Alys fait également appel à leurs services. Ils font tous les lettrages à main levée ; c'est un métier qui n'existe plus en France. Vous aurez compris que ces pratiques artistiques un peu périphériques m'intéressent parfois davantage que des problèmes picturaux classiques. Il y a chez ces artisans une appréhension très directe des formes et des couleurs, qui est très enrichissante, et qui remet aussi les choses à leur place.

«Que l'autre m'envahisse»

Vous vous êtes parfois heurté à la méfiance. Certains ont pensé que vous vouliez spolier leur héritage culturel.

Oui. En général, les artisans avec lesquels je travaille n'ont fondamentalement pas besoin de moi. Leur entreprise tourne déjà, c'est d'ailleurs par leur renommée que je prends connaissance de leur travail. J'amène juste un surplus de commandes, c'est mieux payé... J'ai rencontré des problèmes, mais pas avec les artisans, plutôt avec les gens qui gravitent



«Géométrie 4». 2005. Alliage de laiton. Hauteur : 55 cm. Œuvre réalisée à Fomban (Cameroun). (Court. Galerie Louis Carré, Paris). Brass alloy

Avant tout, Autour du monde est une histoire humaine.

Bien sûr. Je dis toujours que les œuvres sont les scores de mes rencontres. Le but, c'est évidemment de comprendre l'autre. Avec le développement des nouveaux médias, on aurait pu s'attendre à plus de communication, mais on a assisté paradoxalement à un repli communautariste généralisé. J'essaie de comprendre cette énigme en établissant un contact.

Prenons Binh Duong, village situé à une heure et demie de Saigon et spécialisé dans la fabrication d'œuvres à base de nacre. Les habitants ne parlent pas anglais, ils ne se déplacent pas de la même manière que nous dans l'espace de la maison, dont l'agencement intérieur est très différent des nôtres... Initialement, il y avait très peu de paramètres communs pour engager un semblant de dialogue. Mais au bout de quatre ans - j'y suis allé un mois par trimestre - à travailler durant de longues périodes sur le même objet, il s'est établi une vraie relation.

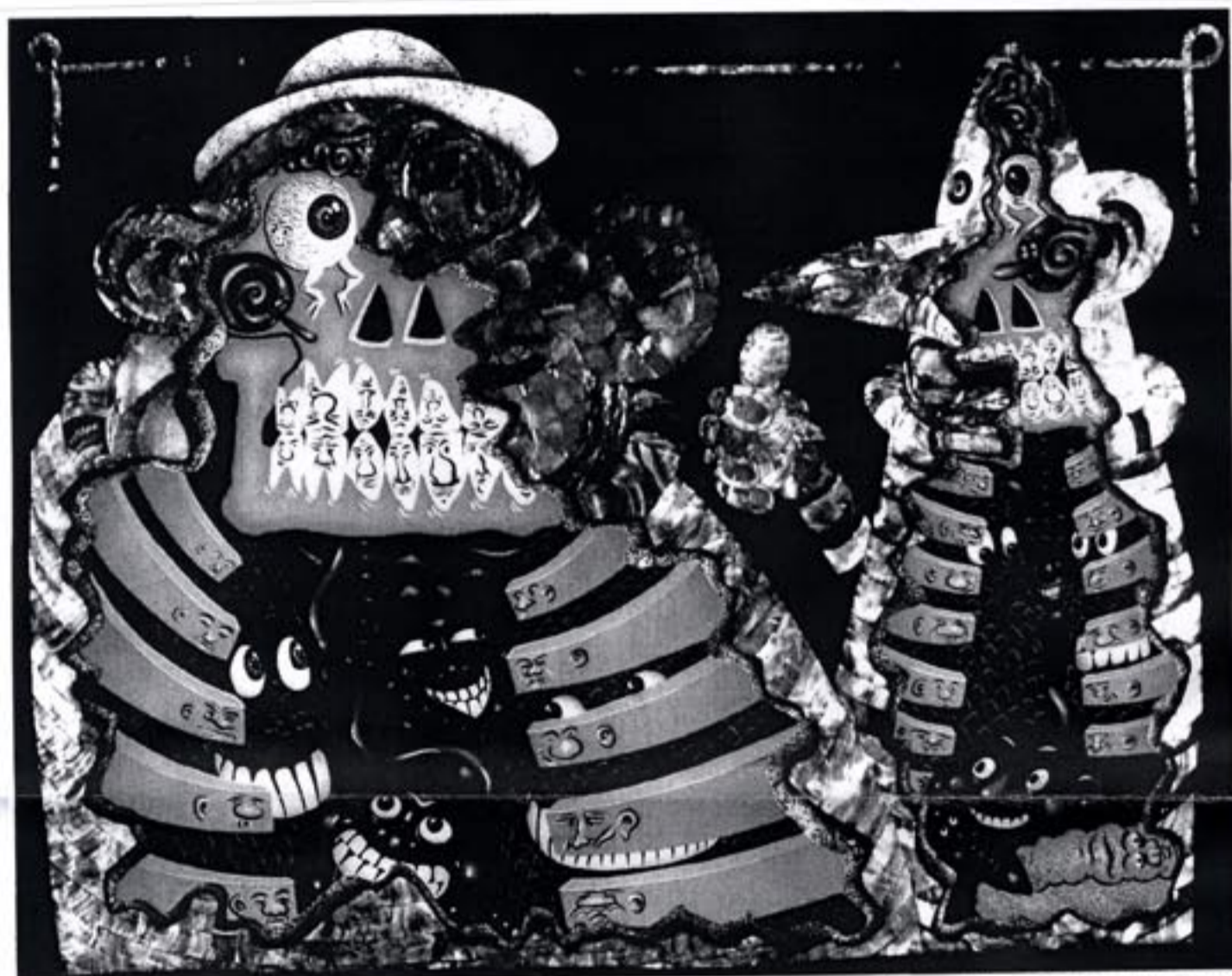
En effet, vous avez constaté au Vietnam les plus grandes différences culturelles. Vous dites que lorsque vous soumettiez aux artisans un motif qu'ils ne connaissaient pas, ils ne le réalisaient pas. En fait, ils ne le «voyaient» pas ?

Non, et ils avaient des idées très arrêtées. Par exemple, ils refusaient que les coquilles d'œuf soient apposées sur les mêmes surfaces que la nacre. J'ai mis un an à intégrer que, tout simplement, cela ne se faisait pas. Inversement, avec le temps, ils ont commencé à comprendre ce que je faisais. Toutefois, mon travail n'a pas influencé le leur. Après notre collaboration, ils sont très vite revenus à leurs motifs vietnamiens traditionnels. Par la suite, j'ai travaillé à Durban (Afrique du Sud) avec les

à leur place.

artpress

Avril 2008



«À l'intérieur de la nacre», 1996. Panneau de laque incrusté de nacre. 122 x 150,5 cm. Œuvre réalisée à Binh Duong (Vietnam). (Court. Galerie Louis Carré, Paris)
"Inside Mother-of-Pearl." Lacquered panel inlaid with mother-of-pearl. Made in Binh Duong, Vietnam

À quand une retrospective complète d'Autour du monde ?

On l'a faite, mais par petits bouts. À la biennale de Lyon en 1999, par exemple, on a montré une pièce de chaque voyage. Oui, cette exposition reste à organiser, comme d'autres choses. En ce moment, je travaille avec des Haïtiens de Miami qui font des vodou flag, ces drapeaux réalisés avec des sequins de métal. Mais ce que j'aimerais par-dessus tout, c'est présenter l'ensemble du travail mené au Cameroun : il y a tout de même deux cents pièces en bronze ! Et je vais peut-être lancer un projet en Israël. D'un point de vue artisanal, ce n'est pas très intéressant – sur ce plan, il faudrait plutôt chercher du côté palestinien, mais je ne veux pas

tout mélanger. En Israël, je pense m'affronter à des techniques plutôt « contemporaines », comme la photographie et la vidéo, mais rien de sûr, ce ne sont là que des envies

HERVÉ DI ROSA

Né en (born 1969) à St-Etienne
Vit et travaille à Paris
Expositions récentes/most recent shows
2005 Ham Chaïm Fine art, NY
Galerie Louis Carré, Paris
2006 Inauguration de la Salle des marais, mairie de Bobigny ; Bass Museum, Miami
2007 Musée botanique, Bruxelles ; Villa des arts, Casablanca ; Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, les Sables d'Olonne ; AD Galerie, Béziers

Avril 2008

Hervé Di Rosa: Modest Art, Big Travel

After Hervé Di Rosa's retrospective at the Musée de l'Abbaye Sainte-Croix in Les Sables d'Olonne last summer, this seemed a good time to go deeper into the artist's career over the last twenty years, especially since there has been a spate of new books reporting on his various activities.

In the abundantly illustrated *L'Art modeste* (2007, Hoëbeke), Hervé Di Rosa sets about analyzing the notion of "modest" or humble art which inspired the foundation of the Musée international des Arts Modestes (MIAM) in Sète, back in 2000. He presents a worldwide survey of creative practices, from customizing to Christmas decorations and on to kites, shop signs, wrapping paper, tattoos and monuments that stand on the fringes of "serious art." As for *L'Art modeste sous les bombes* (2007, Kitchen 93), it was published on the occasion of a graffiti exhibition last year at the Abbaye d'Auberives and, in Sète, at the Musée Paul Valéry and the MIAM. Also of interest is *Journal modeste* (2007, Buchet-Chastel), a book co-written with Patrick Amine about the everyday practice of drawing. But the standout volume is *Hervé Di Rosa - Bon baisers* (2006, Panama), in which Jean Seisser recounts the phases of the *Autour du monde* project, which Di Rosa has been busy with these last fifteen years. This project began in 1992, when the artist decided to measure his practice against the skills of master craftsmen in other countries—icon makers in Bulgaria, makers of mother-of-pearl pictures in Vietnam, bronze-casters in Cameroon, painters on tanned hides in Ethiopia, etc. If Di Rosa's exploration of modest art can be seen as an exploration of his own artistic unconscious, then these repeated encounters with creative workers in other cultures can be analyzed as an immersion in the sources of a modest art that continues to discreetly irrigate contemporary art.

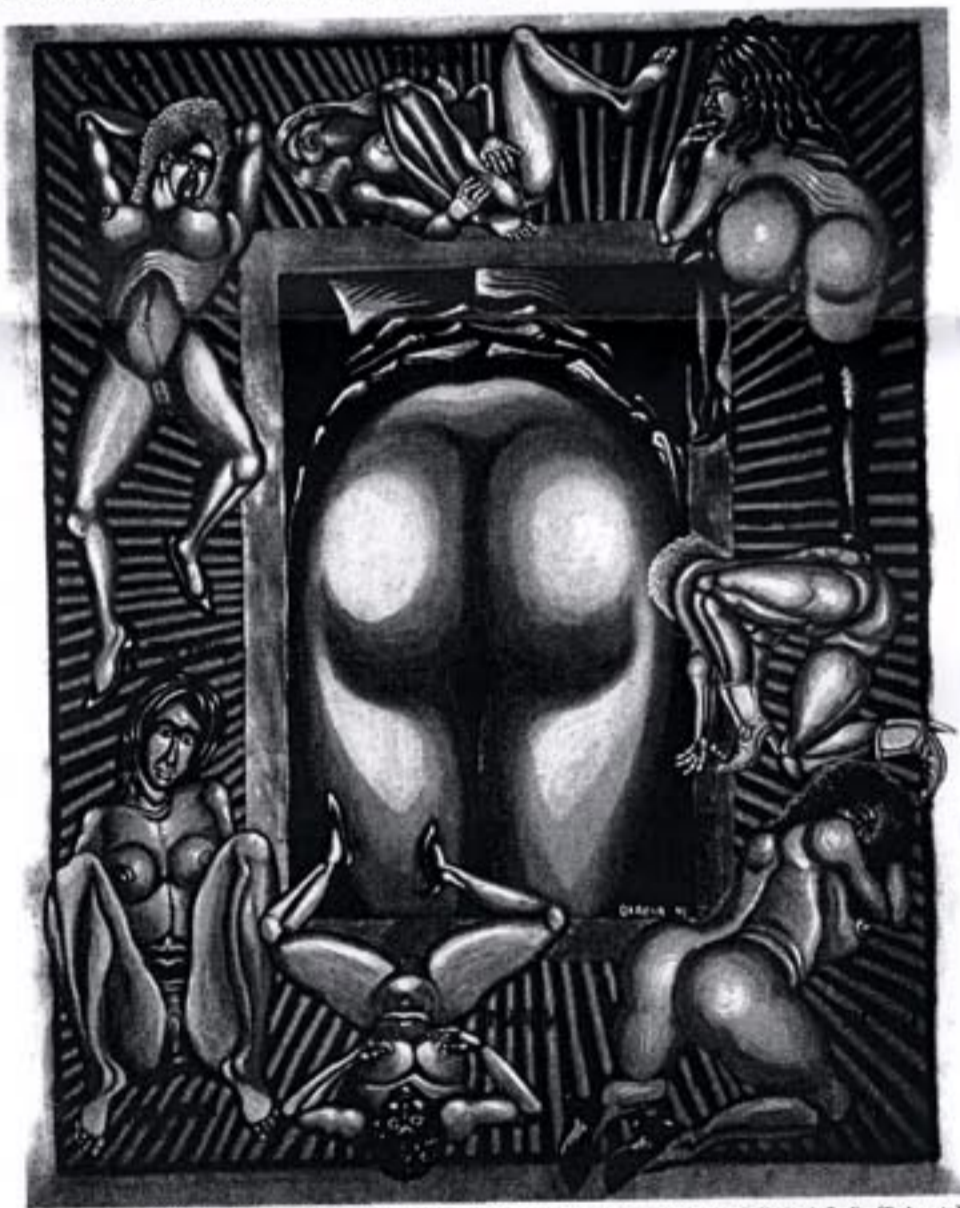
■ *Where did this modest art idea all start?*

During the 1980s, I realized that popular images and objects represented my major sources. Originally, they were mainly European and American, from the worlds of rock, B movies and cartoons. But I couldn't find a name for this mass of things that influenced me. One could have said "folk art," but it wasn't really that. Take action figures, those little resin models that young people collect and keep in their blister packs. What are they? They're not sculptures, or toys. The term "art modeste" was a catchall for these unclaimed objects that formed a considerable part of my roots.

During that same decade, I also noticed that it was always the same people I saw at my private views: collectors, art lovers and university types. I don't think art is made just for an elite. At first,

I wanted to reach out to the general public, the broad middle class. So, I opened a store and a gallery which exhibited things that I couldn't find elsewhere: for example, press drawings that were rejected during the first Gulf War, and outsider art. In the 1980s, although we were all on the Left, we thought we could "screw" capitalism by setting up our own businesses and be freer in relation to galleries and institutions and invent a new relation to art. But I made a mistake. Financially, for a start—I'm still paying off the debts. But more importantly, the store gave me exactly the image I didn't want, that of an artist making a fast buck by selling t-shirts.

That said, I did manage to reach out to a much wider public, especially with the toys. Today art toys are fashionable, what with Takashi Murakami and others, like Wim Delvoye, but don't forget that back in 1987 my brother Richard and I made the first "box of Di Rosa toys" in collaboration with the Starlux factory. Designing works in an industrial context was a very important moment in my work, but I soon realized that it was incredibly time-consuming, and that we were losing a lot of money. I liked designing toys, but to balance the books I was forced to print hundreds of t-shirts, which I found much less interesting. So I thought, now



«Cul sacré». 1993. Tempéra à l'œuf et feuille d'or sur bois. 140 x 110 cm. Œuvre réalisée à Sofia (Bulgarie). (Court. Galerie Louis Carré, Paris). "Holy Ass." Tempera and gold leaf on wood. Made in Sofia, Bulgaria

artpress

Avril 2008



Vue de l'exposition «L'art modeste sous les bombes», Musée international des arts modestes (MIAM), Sète, 2007-08. "Modest Art under the Bombs," View of the exhibition at MIAM

I need to champion modest art not through a shop but through an institution. The idea now would not be to design objects but to reveal the sources of modest art, and also to show that popular art has been a major influence on contemporary art since the 1950s. Today, that all seems quite normal, but in the early 80s, when Robert Combas and I started talking about rock to an art critic, he looked horrified.

In 1990 I met Bernard Belluc, a collector who specializes in objects and images from the 1950s and 60s. He has thousand of pieces, from candy wrappers to mopeds or yoghurt pots. I saw Belluc as the missing link: with him I could cover the modest art of the postwar years, up to the objects of the 1970s, 80 and 90s, which I collect. The mayor of Sète offered to provide a space for this institution, which soon took the name Musée International des Arts Modestes (MIAM) and opened in 2000.

I wanted it to be a laboratory. Bernard and I donated part of our collections, which are on permanent display, and we produce two or three exhibitions a year. It's a unique place but also a fragile institution that needs all the energy we can put into it so as to go on presenting a very open range of contemporary art.

You recently exhibited graffiti artists.

In 1983-84 I was living in New York, so I was there when those artists who originally did their thing in the subway started selling canvases to the rich Wasps of Manhattan. Someone still has to write a serious work on the history of graffiti and street art. At the Musée Paul Valéry in Sète we exhibited a selection of works from the collection of Willem Speerstra, which has about four hundred. There were major canvases from 1979-89 by Keith Haring, Rammellzee, Futura, Crash, Daze... Graffiti was born in New

York, but it spread worldwide, except in sub-Saharan Africa, because of the cost of spray paint. That's why, in counterpoint to the Speerstra Collection, we invited twelve international artists to MIAM, including David Ellis, who repainted the museum. Their interventions showed how a phenomenon that emerged in New York in the early 1970s, with a very specific practice (spray paint), evolved into a multitude of techniques used all over the planet.

The hand of the Other

The project Autour du monde starts in 1992 and it consists in you traveling to different countries in order to make works with the help of master craftsmen working with particular techniques. In fact, you are exploring the sources of modest art. Did you think that this project would take you so far when you started out?

No. In 1989, in Tunisia, I made some silkscreens using very basic equipment with a guy who made gold and silver stickers for police cars. Even then, I realized how much the technique impacts on the image. Later, I was invited to do a residency in Bulgaria, where I tried my hand at icon-making techniques. At the time, I saw these experiences as rather peripheral in my work. But they became a dominant part of it. Shortly afterwards I went to Kumasi (Ghana) to work with a painter of advertising signs called Almighty God (Kwame Akoto). Painters in Kumasi have developed a painting technique that means they can get around using photography, a medium which is too expensive. I wanted to learn that technique, because *Autour du monde* contains the idea of an apprenticeship, a bit like young craftsmen in France who travel around the country, learning something with each new stay. In Mexico I learned how to

make trees of life in pottery, in Vietnam, to work with mother-of-pearl and eggshell. I became aware of all the ways there were of giving new forms to my images. But this project is very free. Sometimes, I work with a craftsman only once, whereas with others the collaboration goes on longer, like the bronze casters of Fomban in Cameroon.

In fact, before I started *Autour du monde* I was getting bored in my studio, going nowhere. I felt like I was making things just to earn a living. I was becoming the prisoner of a system. *Autour du monde* was a breathing space. Still, with that kind of project you run the risk of falling into another kind of system, which is why I changed the situation for each trip. In Miami, for example, I worked with a material that isn't traditional at all, polyester resin. It was important that this adventure shouldn't take place only in emerging countries, based on "ancestral" techniques (although in fact it's more complicated than that). I wanted to attenuate the exotic aspect.

Autour du monde is above all a human adventure. Of course. I always say that the works of art are the dross of my encounters. The purpose of course is to understand the other. With the development of the new media, one might have expected more communication, but paradoxically what we've seen is a general withdrawal into community identity. I am trying to understand that enigma by making contact.

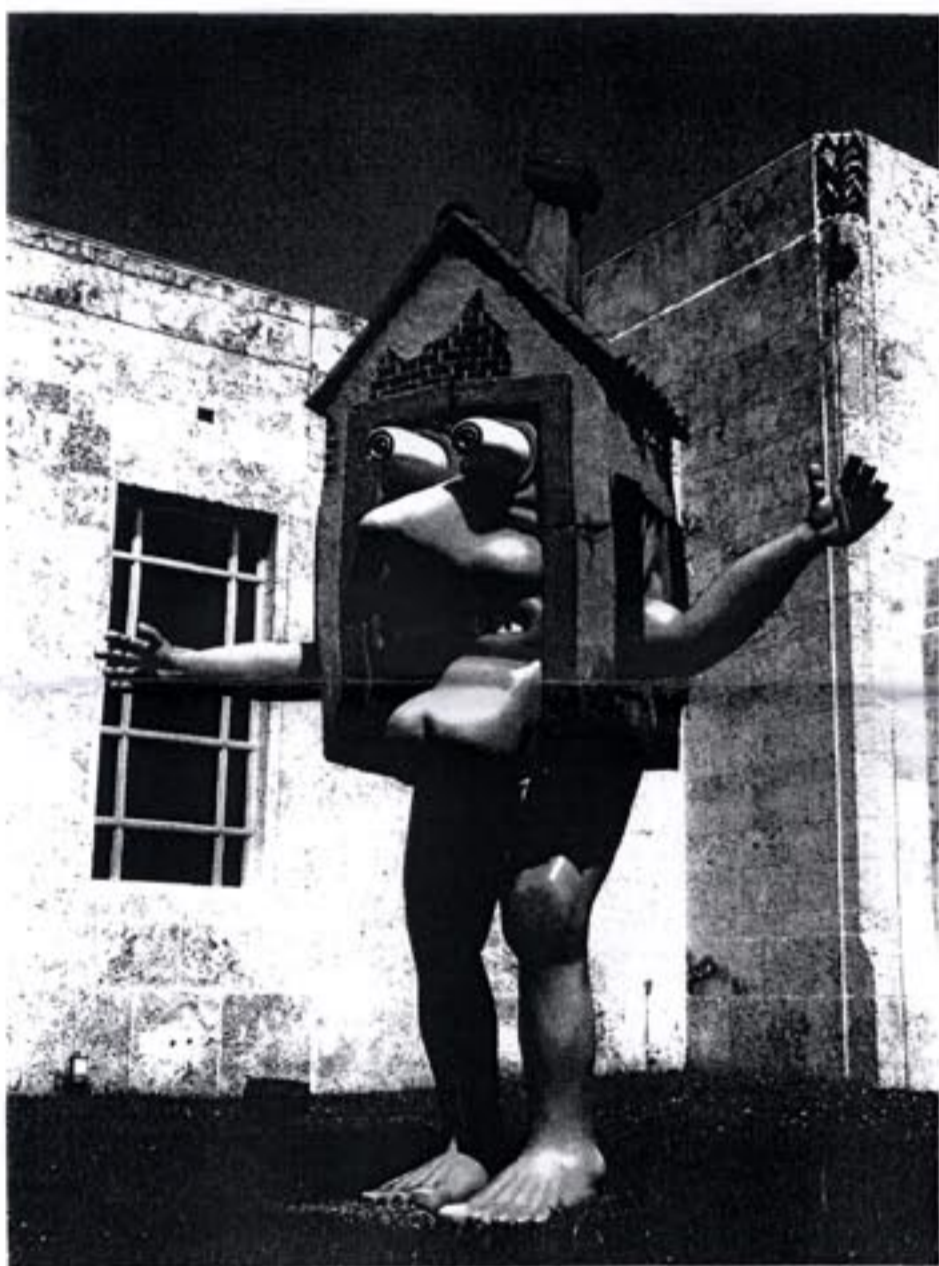
Take Binh Duong, a village located an hour and a half from Saigon which specializes in making objects in mother-of-pearl. The people there don't speak English, they don't move around the same way in their houses, which are laid out very differently from ours. At first, there were very few shared parameters to get a dialogue going. But after four years—I went there one month every quarter—of working together for long spells on the same project, a real relationship developed.

Yes, Vietnam is where you observed the biggest cultural differences. You say that when you presented a motif to the craftsmen that they didn't know, they wouldn't make it. In fact, they didn't "see" it? No, and they had very set ideas. For example, they refused to place eggshell on the same surfaces as the mother-of-pearl. It took a year for this to sink in, for me to realize that this was simply something you didn't do.

Conversely, with time they started to understand what I was doing. Still, my work didn't influence theirs. After we worked together, they quickly went back to their traditional Vietnamese motifs. Later on I worked in Durban (South Africa) with Zulus who weave baskets out of telephone wire. Before, they did mainly abstract motifs. After I'd been with them, some of them started doing rather figurative things, but with their own imagery. All these experiences interest me a lot.

artpress

Avril 2008



«Crack House», 2005. Résine de polyester. Hauteur : 550 cm. Œuvre réalisée à Miami. (Court, Galerie Louis Carré, Paris). Polyester resin. Work made in Miami

“Being taken over by the other”

Sometimes people were mistrustful. Some thought you wanted to plunder their cultural heritage.

Yes. At bottom, most of the craftsmen I work with don't need me. Their business is already a going concern, and of course it is because of their reputation that I got to know their work. I just bring more orders. Better paid ones. I have had problems but not with the craftsmen, more with their entourage. This issue came up in Mexico and Africa. They told me my attitude could be post-colonialist. It's true that I use their work to “enrich” my own. There's always a danger that you'll colonize the other. But what interests me is being taken over by the other. It is the craftsmen who get their hands on my pieces; I like them to transform them. Even if I don't always agree with their interventions, it is their decorative vision, and I respect it.

I've heard that your latest project is to bring together the different skills you've shared in one single work. Isn't that what you started doing in 2000 with the weddings room at Bobigny city hall, where the seats in polyester resin were made in Miami and the bronze statue of Marianne in Cameroon?

Absolutely. And I'm currently working on a similar project for the city hall at Mourenx (Pyrénées Atlantiques, French-Spanish border), which will assemble more techniques. In Mexico I simultaneously used a lot of local skills, notably the metal frames and the polychrome woodcarving. For the first time, I was mixing very different techniques in my works. In Mexico City, I also worked with the *rotulistas*, the sign painters for small businesses. Francis Alys uses them too. They all paint their lettering freehand; it's a trade that no longer exists in France. You'll have gathered that these somewhat marginal artistic practices sometimes interest me more than classical pictorial issues. These craftsmen have a very direct grasp of forms and color which is very enriching, and that puts things in their proper place.

*So when do we get to see a complete retrospective of *Around the World*?*

It's been done, but in little bits. At the 1999 Lyon Biennale, for example, they showed a piece from each journey. Yes, that exhibition still has to be organized, like other things. At the moment I'm working with Haitians in Miami who make voodoo flags with metal sequins. But what I'd most like to do is present all the work done in Cameroon—I mean, there are some two hundred bronzes! And I may soon be starting on a project in Israel. From a crafts point of view, it's not very interesting—on that level, you'd want to look more on the Palestinian side, but I can't mix everything up together. In Israel, I think I'll be dealing with rather “contemporary” techniques like photography and video, but nothing is certain. These are just desires. ☺

Translation, C. Penwarden