

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

Artikel: Daniel Buren : ein Gespräch zwischen Daniel Buren & Pierre Huyghe = conversation between Daniel Buren & Peter Huyghe

Autor: Buren, Daniel / Huyghe, Pierre / Parker, Wilma

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680975>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein Gespräch

zwischen Daniel Buren
&
Pierre Huyghe

DANIEL BUREN & PIERRE HUYGHE

Das folgende Gespräch ist ein Auszug aus einer längeren Unterhaltung der beiden Künstler, die im März 2001 dank der Initiative von MYRIAM SALOMON zustande kam.

PIERRE HUYGHE: Wir könnten damit beginnen, über das Phänomen der Verschiebung (*déplacement*) zu sprechen. Beim Betrachten deiner Arbeit ist mir aufgegangen, dass ein Zeichen ziemlich fragil sein muss, damit erkennbar ist, aus welchem Zusammenhang es stammt und in welchen es versetzt worden ist.

DANIEL BUREN: Wenn du das Wort «Zeichen» verwendest, meinst du doch etwas, was man wieder erkennt und was dennoch jedesmal etwas Besonderes sein kann?

PH: Ja, so verstehe ich es. Bei dir durchläuft das Zeichen, der «Streifen» verschiedene Formate. Es ist jedesmal wie ein Auszug aus einem Stück, das eine Entwicklung durchmacht und an anderer Stelle wieder auf eine andere

Art gespielt werden kann. Es befreit den Raum aus seinem ursprünglichen Kontext und macht ihn hinterfragbar. Mit «Format» meine ich einen Raum, eine Zeit, deren Verwendung – oder Inszenierung – festgelegt ist, um eine bessere Lesbarkeit und Vermittlung zu ermöglichen; es ist eine Art von Repräsentation oder Interaktion zwischen Individuen, welche alltägliche Erfahrungen in einem bestimmten Rahmen präsentiert (eine Zeitschrift, die Fernsehnachrichten, ein Privathaus, eine Ausstellung usw.). Der Sinn liegt nicht im Format selbst, sondern in der Art und Weise, wie es subjektiviert und artikuliert werden kann, und in seiner Fähigkeit Verbindungen zu ermöglichen.

DB: Allerdings gibt es hier wohl einen feinen Unterschied. In Bezug auf deine Arbeit, soweit ich sie kenne, sehe ich zwar diese Verbindung, die sich aus dem ergibt, was du Format nennst. Und ich glaube, dass diese Verbindung entsteht und irgendwie auch sichtbar wird, und zwar eben

gerade ohne eindeutig bezeichnet zu sein. Andererseits, aber vielleicht täusche ich mich da, scheint mir diese Idee eines besonderen, wieder erkennbaren Merkmals genau dort meiner Auffassung des «Zeichens» nahe zu kommen, wo sie in deiner Zusammenarbeit mit anderen aufgebrochen wird. Ich meine nicht unbedingt, wenn ein Bild zu vier oder sechs Händen entsteht, sondern im Sinne dieser ziemlich neuen Geschichte, die du gemacht hast, mit einer Figur, die von anderen aufgegriffen werden und jeweils eine eigene Geschichte haben kann, eine Geschichte, die ihr von Pierre, Paul, Jacques gegeben wurde: Ich glaube hier wird es möglich, dass die Bedeutung ein und desselben Zeichens ins Rutschen gerät, je nachdem, wer es verwendet und wie, uneingeschränkt und jenseits reiner Nachahmung. Also findet auch hier etwas statt, was dem Erkennen gleicht, dank einem Zeichen, also etwas, was zugleich allgemein und besonders ist. So etwa sehe ich das, und ich finde, das ist ein sehr raffinierter und neuer Ansatz, um etwas ins Spiel zu bringen, was ich schon seit einiger Zeit versuche, nämlich eine Situation zu schaffen, in der man nicht nur ein Logo erkennt – auch wenn manche geglaubt haben und immer noch glauben, dass es sich nur um ein Zeichen dieser Art handelt, was völlig daneben greift –, sondern ein Zeichen, das erlaubt, heterogene Objekte und Räume miteinander in Verbindung zu bringen, aber auch eine Beziehung zwischen einander von Mal zu Mal widersprechenden Lesarten herzustellen. Darum geht es mir, ich behaupte nicht, dass es jedesmal funktioniert, aber nur darin liegt für mich der Sinn dieses Zeichens. Es ist lesbar und hat auch noch den Vorteil, wieder erkennbar zu sein. In diesem Sinn verwende ich den Ausdruck «visuelles Werkzeug», weil es immer ein fester Bestandteil jeder Arbeit bleibt, egal ob vordergründig oder eher zurückgenommen, es ist immer da. Es ermöglicht nicht nur die Arbeit, sondern bleibt bis zum Schluss sichtbar. Es verschwindet nicht wie ein Hammer, der in der fertigen Holzhütte nicht mehr zu sehen ist, obwohl er für deren Bau gebraucht wurde. Nein, hier bleibt das, was zur Errichtung nötig war, sichtbar, deshalb «visuell», und zugleich kann man mit der Zeit, dank diesem Wissen oder der daraus folgenden Fähigkeit zu erkennen, allmählich beginnen die verschiedenen Dinge zu verstehen und miteinander in Verbindung zu bringen. Im Grunde ermöglicht dieses Zeichen das Präsentierte ohne jeden weiteren Kunstgriff zu entschlüsseln.

PH: Es ist ein Vehikel, das dir erlaubt verschiedene Ereignisse zu durchlaufen und miteinander zu verbinden, und

sein Sinn liegt im Weg, den es beschrieben hat – dem Logbuch dieses Zeichens. Wenn man sagt, dieses Zeichen sei der Buchstabe...

DB: Es ist das Alphabet. Ein a priori beschränktes Alphabet, obwohl man, sobald man die Farbe zu Grösse und Form hinzufügt, bereits Millionen von Möglichkeiten hat, und wenn man zu den Farben noch alle möglichen Materialien dazunimmt, vervielfacht man diese Möglichkeiten noch einmal und erhält so eine Art Alphabet, das viel komplexer ist, als man zunächst dachte. Was immer gleich und unveränderlich bleibt, ist die Breite der weissen und farbigen Streifen dieses visuellen Zeichens, dieses Werkzeugs, das dadurch zu einem Zeichen der Koordination wird. So jedenfalls sehe ich es, seit ich aufgehört habe repetitive Bilder zu machen, also schon sehr lange. Das Paradoxe dabei ist, dass ich darauf kam, weil ich nicht länger unter willkürlicher Verwendung repetitiver Muster suspekter «Neuheiten» produzieren wollte, wie ich es von Ende 1965 bis Ende 1967 ununterbrochen getan hatte. Dabei entstand eine Art limitierter Malerei, die Begriffe wie Avantgarde, Fortschritt in der Kunst, plötzliche Eingebung, Talent usw. in Frage stellte und über den Haufen warf... Und plötzlich mündete diese Malerei, die radikal anders sein und dennoch «Malerei» bleiben wollte, in eine Befragung des Ortes, an dem sich alles abspielte; über seine Wichtigkeit oder Unwichtigkeit, kurz, über die reale Autonomie der Kunst in Bezug auf den Ort, an dem sie sich entfaltet. Ich verwendete das Zeichen, das bis dahin an die textilen Bildträger gebunden war, auf denen ich malte, nun nicht mehr als Selbstzweck, sondern als Mittel um herauszufinden, ob sich damit all die Fragen stellen liessen, die sich plötzlich in diesem neuen Untersuchungsfeld auftraten. Dieses visuelle Werkzeug entwickelte sich durch seine wiederholte Anwendung in Folge des Vorausgegangenen nun plötzlich vom fertigen, wiewohl unerschöpflichen Objekt zu einem Zeichen, das in Bewegung war und oft als Messwerkzeug diente, eine Art Masseinheit wie der Meter im metrischen System. Dieser Übergang vom gemalten Objekt zum freien Zeichen gab auch Anlass zu einer Reihe von Missverständnissen, die bis heute bei all jenen fortbestehen, die den fundamentalen Unterschied zwischen den beiden nicht mitbekommen haben. Es handelt sich in der Tat um zwei verschiedene Geschichten, die aufeinander folgen, sich während einiger Jahre vermischen und sich schliesslich definitiv trennen, um diametral entgegengesetzte Wege einzuschlagen. Die zweite Ge-

schichte, die uns hier interessiert, ist die «Erfindung» eines Zeichens, das erlaubt eine Arbeit an je verschiedenen Orten verschieden zu lesen, was nur anhand dieses roten Fadens möglich ist, dem visuellen Werkzeug, das eines mit dem anderen verbindet. Diese zunächst visuell kaum wahrnehmbare Veränderung war in Wirklichkeit ein gewaltiger Bruch mit allem Vorangegangenen. Sobald ich damit aufgehört hatte, gestreiften Stoff als Malgrund zu verwenden, und sobald ich diese Form, die aus ganz anderen Gründen halt gerade da war, zur Analyse und Beschreibung von Flächen und schliesslich ganzen Räumen zu verwenden begann, wurde mir klar, dass dieses Zeichen als eine Art Alphabet dienen konnte, das auf den ersten Blick sehr einfach und auf den zweiten sehr viel komplexer war, was mich endgültig davon abbrachte, dieses Werkzeug mit einem x-beliebigen Logo zu verwechseln. Ich muss hinzufügen, dass schon die Idee des Logos an sich meilenweit von dem entfernt ist, was ich im Sinn habe. Und seine Bedeutung lässt sich, wie ich meine, überhaupt nicht damit vergleichen. Was ist ein Logo? In erster Linie ist es ein Zeichen, das seine ganze Bedeutung in sich trägt, seinen ganzen Diskurs, und eben aus diesem Grund lässt es sich aus jedem Kontext herauslösen, aber auch derart vergrössern, dass es schon aus grosser Entfernung zu erkennen ist, oder aber so sehr verkleinern, dass es auf einem Briefkopf Platz findet. Es lässt sich unendlich vervielfachen, egal in welcher Grösse. Was man damit nicht tun kann, ohne seinen Sinn zu zerstören, ist, es zu zerschneiden, seine allfällige Farbe zu ändern, die Form seiner Buchstaben oder Muster zu verändern usw. ... Ganz anders beim Zeichen, das ich verwende, welches sich paradoxerweise keinem Kontext unterordnet. Egal, wo es sich befindet, jeder Streifen ist immer 8,7 cm breit. Tatsächlich ist es immer das Fragment einer unendlichen Menge, was die Grösse angeht, und einer vielfachen Menge, was Material und Farbe angeht; eine Menge, aus der ich schöpfe und die ich unaufhörlich und in alle Richtungen teilen und zerschneiden werde, je nachdem, was mir gerade wichtig und vonnöten erscheint, um mit diesem «visuellen Leim» Dinge miteinander verbinden zu können: Farben, Materialien, Orte, so dass sie einen Sinn erhalten, den sie vor dieser Verbindung nicht hatten. Damit das möglich ist, darf dieses Zeichen gar keine eigene Bedeutung haben. Es muss das Gegenteil eines Logos sein und muss genauso effektiv sein, wenn es den äussersten Rand einer Mauer mit nur zwei parallelen Streifen bedeckt, der eine weiss, der andere

farbig, wie wenn es die ganze Fläche derselben Mauer mit 250 abwechselnd farbigen und weissen Streifen verkleidet. Es gibt kein Logo, das beliebig fragmentiert für den einen immer Citroën und für den anderen McDonald's bedeutet. Jedes Logo ist ein vollständiges unteilbares Ganzes, ausserhalb dessen es nicht existiert, es ist ein autonomes «Objekt». Mein visuelles Werkzeug entzieht sich der Dummheit, die es auf die simple Bedeutung eines Eigennamens reduzieren möchte, und wechselt seine Bedeutung mit jedem Eingriff. Es ist ein «Objekt» bar jeder Autonomie. Rot heisst nicht blau, heisst nicht violett und nicht gelb. Pierre heisst nicht Wasser, heisst nicht Zink und nicht Bambus. Place de la République in Paris bedeutet nicht Museum of Modern Art in New York und auch nicht Favelas in Rio.

Wohlverstanden, dieses Zeichen lässt alles in seinem Umfeld deutlicher zum Ausdruck kommen. Das neutrale Zeichen erlaubt ein Lesen, Wiederlesen und Verbinden. Es steht entweder im Widerspruch zu seiner Umgebung oder hebt sie hervor. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, dass es diese Umgebung neutralisiert. Genau das Gegenteil ist der Fall. **PH:** Vielleicht wirkt dieses ausgehöhlte «Objekt», gerade weil es über keinerlei Autonomie verfügt, nicht wie ein Magnet, sondern erlaubt Zerstreung und lässt unsere Gedanken anderswohin schweifen. Interessant ist dieses Anderswo, das ausserhalb des Objekts ist; es ist keine Frage der Anordnung, sondern der Verschiebung (*déplacement*). Um aber nochmals auf das Projekt von *Annlee* zurückzukommen: Zuerst haben wir die Rechte auf die Zeichnung erworben, auf eine Figur ohne besondere Eigenschaften, die wir aus dem Markt der Comicliteratur genommen und verschiedenen Künstlern zur Verwendung angeboten haben. Dieses Zeichen war nichts, solange es nicht mit einer Geschichte versehen war. So bildete sich eine Gemeinschaft um dieses Zeichen, das bei allen Autoren dasselbe und doch bei jedem einzigartig war. Die Form dieser Gruppenausstellung hat sich an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und entsprechend den verschiedenen Präsentationen herauskristallisiert. Die Verbindung entstand durch das Zeichen (diese Figur). In diesem Sinn ist das *Annlee*-Projekt ein Ereignis, das erst an der Schnittstelle aller unterschiedlichen Worte, Orte und Ausstellungszeiten sichtbar wird.

DB: Ich glaube, es hat wie ein Logo eigentlich immer dieselbe Form, aber ihr zerstört diese Zugehörigkeit, indem ihr es zum Leben erweckt und es nie zweimal dasselbe sagen lässt.

PH: Ja, gerade die Fragilität dieses Zeichens ermöglicht, es zu füllen. Dank seiner Beschaffenheit hat es die Fähigkeit vielfältig und komplex zu werden.

DB: Ich verstehe, was du meinst, wenn du sagst, dass diese Figur zunächst nicht von euch erschaffen wurde und dass sie an sich leblos ist. Dort, wo eine einzelne Person – zum Beispiel ich – ein Zeichen wiederholt verwendet, gerade weil es zunächst einmal neutral ist, verwendest du ein Zeichen, das an sich überhaupt nicht neutral ist, aber ihr verwendet es als Gruppe und macht euch daran, es zu etwas Neutralem zu machen, indem ihr ihm jedesmal, wenn jemand es verwendet, ein Stück seines eigenen Charakters wegnehmt, bis es schliesslich völlig nackt zurückbleibt. Diese Figur hat etwas, was man sofort erkennen kann, was aber, wenn sie im Rahmen der künstlerischen Arbeit von Hand zu Hand weitergereicht wird, allmählich verloren geht und jede einheitliche Bedeutung verliert. Und hier liegt die Verbindung zu «meinem» Zeichen, das nicht meines ist, in dem Sinn, dass ich es erfunden hätte, aber dessen ich mich bediene und das nicht von Hand zu Hand geht, sondern allein in meiner Hand bleibt, zu meiner Verfügung, von einer Arbeit zur nächsten. Aber ich glaube, wenn es nicht so neutral und abstrakt wäre, sondern vielleicht von vornherein ein bisschen aufgeladener, wie das emblemartige Zeichen der Figur, die ihr verwendet, könnte ich das, was ich mache, eben gerade nicht tun. Aber ich persönlich finde euren Ansatz genau wegen dieses entscheidenden Unterschieds und dieser Verschiebung so spannend, und zwar sowohl auf der Wahrnehmungsebene wie im Hinblick auf das, was dabei in Gang kommt. Und ich

glaube, dass auch diese Demonstration in Anführungszeichen (denn es handelte sich dabei schliesslich nicht um eine Lektion in Kunstgeschichte), eure Ausstellung zu dritt – im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, wenn ich das richtig verstanden habe –, genau deshalb so bemerkenswert war ...

PH: ... eine Monographie zu dritt.

DB: ... wirklich beispielhaft, und ich glaube auch wirklich neu – ich mag dieses Wort zwar nicht besonders –, aber jedenfalls sehr innovativ und offen. Vielleicht wird es nie jemandem gelingen, das wirklich auszuschöpfen, aber ich glaube, dass ihr, in der Art, wie ihr es verwendet habt, vieles andeutet. Der Versuch ein Zeichen (eure Figur) von jeder a priori mit ihm verbundenen Geschichte zu befreien mittels bunt zusammengewürfelter Geschichten, bis hin zur Auslöschung des Zeichens durch Erschöpfung. Wirklich stark!

PH: Ja, es ist seine vielfache Bedeutung, die es einmalig macht. Wenn du von dieser Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zusammen mit Dominique Gonzalez-Foerster und Philippe Parreno sprichst, so ist das nicht allzu weit davon entfernt, denn in gewissem Sinn hat dort auch keine Auflösung des Urhebers stattgefunden, sondern eine Aufteilung. Wichtig erscheint mir all das, was der dabei entstandene Zwischenraum zu erzählen vermochte. Wir haben versucht dieses Miteinander gemeinsam zu denken. In gewissem Sinn findet man denselben Dialog und polyphonen Charakter auch bei *Annlee* wieder.

(Übersetzung aus dem Französischen: Wilma Parker)

Conversation

between Daniel Buren
&
Pierre Huyghe

DANIEL BUREN & PIERRE HUYGHE

The following dialogue has been excerpted from an extended conversation between the two artists that took place in March 2001, at the initiative of MYRIAM SALOMON.

PIERRE HUYGHE: We could start by talking about displacement. I understood, by looking at your work, that a sign has to be fragile enough in order for the chain that constitutes it and in which it is inscribed to be readable.

DANIEL BUREN: When you use the word "sign," do you mean something that is recognizable and that could be distinguishable every time?

PH: Yes, that's what I mean. In your work, the sign, the "stripe," goes through different formats. Each time, a score is developed and can be played again elsewhere in a different way. It frees the space from the scenario to which it is bound and opens it up to debate. What I mean by "format" is a space or time whose manner of use—or scenario—is fixed so as to make it more easily readable and transmittable. It is a mode of representation or interaction between individuals that acts as a frame for daily experiences (a magazine, a TV news broadcast, an individual home, an exhibition ...). What is significant is not the format in itself, but the way it can be subjectivized and its capacity for linking.

DB: There is however a distinction to make. I see fairly clearly in your work, at least in what I know of it, this linking that occurs with regards to what you call the format. And I believe that this linking occurs, and in a way is quite recognizable, without a distinctive sign. However, and I may be mistaken, the same idea of a distinctive sign that is recognizable seems to me to come closer to my way of thinking about the "sign" as opening up when you work with others. I don't mean necessarily getting together with one or two other people to make a painting, but rather this quite novel story you've embarked upon with this character that can be invested by others and that can have its own story, a story given by Tom, Dick or Harry. Here, I think, we are getting closer to the possibility of a slippage of the same sign under different signatures, from one scenario to the next, without limitation or imitation. So here again, there is something that can be likened to the recognition, thanks to a sign, of something that is at once common and different. This is how I see it. Actually, I find it a very subtle and new way to try to introduce what I myself have attempted to do for quite a long time now, that is, to introduce the possibility of reading not a logo—even if some have often considered and continue to consider it just that, which is en-

tirely erroneous—but a sign that allows one to link together not only heterogeneous objects or spaces, but also contradictory readings from one experience to the next. That is the goal. I'm not saying it works every time, but that is the main purpose of the sign for me. It allows for reading, and it has another advantage: it allows itself to be recognized. This is what I mean by "visual tool," because it remains inscribed somewhere in the foreground, or in the background for that matter, but it is always there, in every work. It not only allows for making the work but, in addition, it remains visible in the result. It doesn't disappear afterwards. You will never see a hammer in the structure of a woodshed, even though it contributed to its building. However, what was used in the construction here is still visible, hence visual, and after a while, thanks to the knowledge or ability for recognition that ensues, you finally begin to read and connect different things to one another. Thus, in the end, this sign makes it possible to read what is presented without any other contrivance.

PH: It is a vehicle that allows you to traverse and connect different events, and what is significant is its trajectory—the logbook of this sign. Let's say this sign is the letter.

DB: It's the alphabet. A limited alphabet to begin with, but as soon as you add color to the size of a form, you've already got millions of possibilities, and if you add all kinds of materials to color, you multiply the possibilities and you end up creating a much more complex type of alphabet than you previously thought. What remains unique, unchangeable and recurrent is the width of the white and colored stripes of this visual sign, this tool, which then becomes a sign of coordination. At least, that is how I envisioned it when I stopped making paintings based on repetition, which was a very long time ago. Paradoxically, I started from the desire to stop producing dubious "novelties" through a willful use of successive repetitions, and that is what I did tirelessly from the end of 1965 to the end of 1967. What I created was a kind of limit-of-painting that simultaneously questioned the notions of avant-garde, of progress in art, of sudden inspiration, of talent. Then, suddenly, this painting which pretended to be radically other while remaining "painting" led to the questioning of the location in which all this was happening, of its importance or not—in a word, of the autonomy (real or not) of art with respect to the space in which it was deployed. So the sign, which until then was woven in the textile support on which I was painting, was retained not as an end in itself but as a

means to try out whether such a use allowed me to ask all the questions that suddenly arose from this new field of inquiry. This repetitive visual tool, which until then had had the status of an interminable yet finite object, suddenly became a sign in motion, often used for measuring—a sort of standard, like the meter in the metric system. This transition from painted object to free sign also opened up a series of misunderstandings, which persist today for those who haven't perceived the fundamental break between the two stages. There are in fact two stories that follow each other, intermingle for a few years, and then permanently go their diametrically opposite ways. This second story, which is of interest to us, is the "invention" of a sign allowing us to read each work in a different way from one location to the next, thanks to the connecting thread, the visual tool linking one to the other. This shift, which at first was almost imperceptible visually speaking, was in reality a violent break from the preceding stage. As soon as I abandoned the idea of using striped fabric to paint on, and started to use this form that was there for other reasons, to analyze or decipher surfaces and later entire spaces, I realized that this sign could become a sort of alphabet, a simple one *a priori*, but very complex *a posteriori*, one that definitively moved me away from possibly confusing this tool with any kind of logo. I would like to add that the very notion of logo is miles away from my work and what it signifies cannot even, in my opinion, be applied to it. What is a logo? Before anything else, it is a sign that carries in itself its own utterance, its own discourse, and for this fundamental reason can not only be isolated from a specific context, but can also be expanded at will so as to be visible from afar, or diminished in order to fit on the top of letterhead paper for example. It can be infinitely multiplied to any size. What one can never do to it, without causing it to lose its meaning, is truncate it, change its color if it is part of the logo in question, change its form if it is a letter-based design, etc. This is not at all the case with the sign I'm using, which, paradoxically, is never governed by any context. Wherever it is, each stripe is 8.7 cm wide. The sign is, in fact, always a fragment from a mass limitless in size, multiple in matter and in color, from which I draw, in and out of which I could ceaselessly cut in every direction, according to what seems necessary to me, in order for this "visual glue" to allow me to connect things, colors, materials and locations with one another, until they take on a meaning they didn't have prior to this amalgamation. To this end,

the sign must have no proper meaning. It must be the opposite of a logo and must remain just as efficient when it covers the furthest edge of a wall with only two parallel stripes, one white and the other colored, as when it covers the entire surface of the same wall with two hundred and fifty alternating stripes of white and color. One cannot imagine a logo that, having been fragmented, would continue to signify Citroën in one case and McDonald's in the other. A logo is a complete and indivisible whole outside of which it cannot exist. It is an autonomous "object." My visual tool, notwithstanding the ignorance that reduces it merely to the significance of a proper noun, changes meaning in each intervention. It is an "object" without any autonomy. Red doesn't mean blue, doesn't mean purple or yellow. Peter doesn't mean water, or zinc or bamboo. Place de la République, Paris doesn't mean Museum of Modern Art, New York or favelas, Rio. Naturally, this sign helps everything around it acquire expression. A neutral sign allows reading, rereading, and connecting. It contradicts or emphasizes its surroundings. It would be a mistake to believe that it neutralizes its surroundings. It does the exact opposite.

PH: It may be because it has no autonomy that this hollowed out "object" does not produce an attraction but opens a space for distraction, hence for thinking elsewhere. This elsewhere is the outside of the object, it is no longer a problem of arranging but of displacing. To go back to the *Annlee* project. We started by acquiring the rights of a drawing, a figure without character, which we freed from the fiction market and offered for use to several artists. This sign was nothing unless it was invested with a story. A community congregated around the same sign which, while identifiable in every author, remained singular for each one of them. The form of this group exhibition was developed according to these different presentations, which this sign (character) served to connect. In that sense, *Annlee* is an event emerging at the intersection of these different utterances, of the different times and places of these exhibitions.

DB: I think basically it always has the same form, like a logo, but you have undermined its uniform identity by bringing it to life and never letting it say the same thing twice.

PH: Yes, the fragility of the sign actually makes it possible to fill it. Thanks to its properties it has the capability of becoming diverse and complex.

DB: I understand what you mean when you say that this character is *a priori* not even your creation and it is *a priori* inert. Another person—me—would use a sign in a recurring fashion because it is *a priori* neutral, but you use a sign that is *a priori* not neutral at all: you go at it with the help of others, and together you apply yourselves to making it so by removing a little more of its own distinctiveness each time a different person uses it, and, in time, you completely strip it bare. This character has *a priori* connotations, but by passing from hand to hand according to this device within the art world, it loses, little by little, any univocal meaning. And this is where we return to "my" sign, which is not mine inasmuch as I didn't invent it, but which I use and which doesn't pass from hand to hand but stays in my hands only, at my disposal to pass from piece to piece. And were it not neutral and abstract too but, say, a little more charged as is the emblem-sign-character you use, I think that what I do could not be done. But it is because of that considerable difference or shift that I, personally, find your approach absolutely interesting, both at the level of the senses and because of what it displaces, and this is the reason why, in my opinion, the quasi-demonstration (because it wasn't going to be an art history lesson anyway), the one-person exhibition the three of you put together at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, was so remarkable.

PH: ... a multiple monograph.

DB: ... exemplary in many ways, and I believe it was something really new, I don't like the word very much, but at least very innovative and very open. Now, maybe no one will ever be able to use it, but I think that the way you have used it is indicative of many things. An attempt to free a sign (your character) from any *a priori* connotations in favor of a hodgepodge of assorted stories and moving towards the possible erasure of this sign by extenuation. Very impressive!

PH: Yes, it is its plural meaning that makes it singular. When you speak of this exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris with Dominique Gonzalez-Foerster and Philippe Parreno, it is not that different, in the sense that there was no dissolution of the author, but rather a multiplication. What seems important to me is everything that this in-between can tell us. We tried to think about these proximities together. In a way, the same dialogue and polyphonic aspect appear again in the *Annlee* project.

(Translated from the French by Anthony Allen)