

WIM DELVOYE,
un
ARTISTE
ARGOTHIQUE^I

WIM DELVOYE,
ARGOTHIQUE
ARTIST^I

L'ENTRETIEN DE WIM DELVOYE AVEC MARIE-LAURE BERNADAC S'EST DÉROULÉ À GAND LE 30 JANVIER 2012.

(Marie-Laure Bernadac) J'aimerais que l'on reprenne la genèse de ce projet au Louvre, vos premières idées, vos rêves, et que l'on parle aussi de votre relation au musée. Je me souviens de vos différentes esquisses pour la Pyramide, si l'on peut commencer par la face la plus visible et monumentale du projet.

(Wim Delvoye) Quand j'ai été invité, il y a déjà deux ou trois ans - entre-temps, il y a eu l'exposition au Musée Rodin -, j'ai tout de suite pensé que c'était pour moi une occasion unique, que cela ne se reproduirait pas, et qu'il fallait donc faire quelque chose d'exceptionnel. En fait, au début, je n'aimais pas la Pyramide. Je me souviens bien, quand j'étais jeune étudiant en deuxième année de l'École des Beaux-Arts, du scandale déclenché alors ; tous les journaux, surtout hollandais - car, en Belgique, il n'y avait pas alors de culture artis-

WIM DELVOYE WAS INTERVIEWED BY MARIE-LAURE BERNADAC IN GHENT ON 30 JANUARY 2012.

(Marie-Laure Bernadac) I'd like us to step back and discuss the beginning of the Louvre project, your initial ideas, what you hoped for, and also your relationship to the museum. To start with the most visible and monumental aspect of the project, I remember your different sketches for the Pyramid.

(Wim Delvoye) When I was invited by the Louvre about two or three years ago - in between, there was the show at the Musée Rodin - I immediately thought it would be a unique opportunity, one that would not come again. I thought I should do something exceptional. In fact, I didn't like the Pyramid at first. I remember the scandal it caused when I was in my second year at the Academy of Fine Arts. All of the papers - in the Netherlands at least, because in Belgium there wasn't the kind of culture we have nowadays - talked about the Pyramid and the arguments between intellectuals,

tique comme aujourd'hui - parlaient de la Pyramide et de la polémique entre les intellectuels «pour et contre». Cela représentait la première révolte du public contre l'art moderne, et, en tant que jeune artiste témoin de cette affaire, de cette fureur médiatique, cela m'a beaucoup marqué. C'était fascinant et, à l'époque, j'étais d'accord avec l'opinion publique. On ne pouvait pas faire cela dans un monument historique.

Je me souviens d'un dessin représentant une sorte d'immense dôme, mosquée ou cathédrale, construit au-dessus de la Pyramide de Pei.

En fait, je voulais prendre le Louvre de façon globale, couvrir le bâtiment aussi bien qu'utiliser le nom. Couvrir la Pyramide a donc été ma première idée ; j'ai fait plusieurs dessins de cathédrale, une sorte de grande cloche gothique qui coifferait la Pyramide. Mais, bien sûr, cela s'est révélé impossible pour des raisons de poids. Je voulais définir un type d'intervention différent des autres artistes, pas seulement montrer mon travail dans le Musée, mais réfléchir au symbole du Louvre, le Louvre comme bâtiment historique et comme marque, et le Louvre dans Paris. Je souhaitais construire un édifice très haut qui pourrait dialoguer avec la tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, l'Obélisque ... tout ce qui caractérise le paysage parisien pour le grand public. Car je voulais toucher un maximum de gens. Faire quelque chose qui dépasse le monde de l'art. La plupart des gens aurait critiqué ce mariage entre l'architecture de Pei et l'architecture gothique de Wim Delvoye. Cela aurait constitué un nouveau blasphème, dont tout le monde aurait parlé. Mais, finalement, je constate que vingt ans après, les gens aiment la Pyramide.

Pour entrer au Louvre, il fallait d'abord entrer dans une œuvre de Wim Delvoye ?

Ah, oui, ce serait formidable, peut-être pourra-t-on le faire un jour ? Après ces idées mégalomaniaques, et

who was for or against it. This was the public's first revolt against modern art, and as a young artist witnessing it, watching the media frenzy, I was very affected by it. It was fascinating, and at the time I agreed with public opinion. One couldn't do that to a historic monument.

I remember a drawing of yours that depicted a kind of huge dome - a mosque or a cathedral - built over Pei's Pyramid.

I wanted to approach the Louvre in a global sense, to cover the building, in addition to using the name. Therefore, enclosing the Pyramid was my first idea. I made a number of drawings of a cathedral, a kind of huge Gothic bell covering the Pyramid. Of course, that turned out to be impossible due to the weight. I wanted to come up with a project that was different from other artists - not only to show my work in the museum, but also to reflect on the Louvre as a symbol, a historic monument, a brand, the Louvre as part of Paris. I wanted to build an extremely tall structure that could dialogue with the Eiffel Tower, the Arc de Triomphe, the Obelisk - with everything that symbolizes the Parisian landscape for the general public. This is because I wanted to reach as many people as possible, to create something that transcended the art world. Most people would have criticized this overlapping of Pei's construction and Wim Delvoye's Gothic architecture. It would have represented another sacrilege, which everyone would have talked about. But in the end I realized that, now twenty years later, people in fact love the Pyramid.

To enter the Louvre, you first would have had to enter a work by Wim Delvoye ?

Yes, that would have been terrific; maybe one day we could do it? After these megalomaniacal ideas, and after having abandoned the idea of an exterior construction, my thinking went through many phases: an arrow suspended above the Pyramid, then underneath it. I

après avoir abandonné l'idée de la construction extérieure, je suis passé par plusieurs phases : une flèche suspendue au-dessus de la Pyramide, puis sous la Pyramide, pour aboutir finalement au projet actuel, une flèche dressée sur un socle. Une sorte de compromis, en sorte, mais je voulais que cette flèche soit la plus haute possible. Il fallait pour cela beaucoup de temps, beaucoup de travail. L'œuvre d'art est comme un bon vin ; il lui faut du temps pour bien vieillir, sinon elle devient du vinaigre ; et beaucoup d'œuvres aujourd'hui deviennent vite du vinaigre, après une ou deux Fiac, elles deviennent des fiascos.

Et pourquoi le Suppo ? D'où viennent sa forme et son titre provocateur ?

La provocation réside, bien sûr, dans le titre, qui est venu après. J'ai hésité entre deux titres : *Döner Kebab* ou *Suppo*. Toujours un titre abject et peu noble. Mais comme je suis végétarien, le *Döner Kebab* était pour moi pire que le *Suppo*. Je trouve que c'est une forme élégante, aérodynamique, phallique aussi, bien sûr, qui allait bien avec la Pyramide. C'est une grande aiguille très fine torsadée.

Est-ce un prolongement de votre travail sur les tours gothiques ?

Je suis fasciné depuis plus de dix ans par le gothique. J'ai donc envoyé des architectes mesurer les grandes cathédrales : Notre-Dame-de-Paris, le Duomo de Milan et la cathédrale de Cologne. J'aime particulièrement cette dernière, car c'est du gothique tardif, très pur et classique, comme dans le Nord de la France. Donc, la base, la structure, est inspirée de Cologne et les ornements viennent des toits et des tours de Notre-Dame-de-Paris ; ou plutôt de ce que Viollet-le-Duc avait imaginé pour Notre-Dame. J'ai une importante collection d'*Antiquaria*, de vieux catalogues de dessins et de motifs de Viollet-le-Duc. Heureusement pour la France, il n'a pas pu réaliser tous ses projets.

finally arrived at the current project, an arrow erected on a pedestal. This was a kind of compromise, but I wanted the arrow to be as tall as possible. This required a great deal of time and effort. An artwork is like a good bottle of wine, it takes time for it to age properly. Otherwise it turns into vinegar. Many works today quickly become vinegar - after one or two Fiac exhibitions, they turn into fiascos.

And why Suppo [Suppository]? How did you arrive at this form and its provocative title?

Naturally, the provocation is in the title, which came afterwards. I hesitated between two titles: *Doner Kebab* and *Suppo* - as both are sordid and undignified. But since I am a vegetarian, *Doner Kebab* was worse for me than *Suppo*. I think that it is an elegant, aerodynamic shape - also, of course, phallic - that fits well with the Pyramid. It is a tall, twisted and very slender needle.

Is this an extension of your Gothic tower works?

I've been fascinated by Gothic art for more than a decade. I have sent architects out to measure the great cathedrals: Notre Dame, the Duomo and the cathedral in Cologne. I particularly like the last one, because it is pure, classical, late Gothic, such as one finds in Northern France. Hence, the project's basis, its structure, is inspired by Cologne, and the ornamentation comes from the roofs and towers of Notre Dame. Or rather what Viollet-le-Duc imagined for Notre Dame. I have a large collection of antiquaria, old catalogues of Viollet-le-Duc's drawings and motifs. Luckily for France, he was not able to carry out all his projects.

Aren't you the Viollet-le-Duc of today?

No, because he thought of himself as an architect who understood the Middle Ages better than the people who lived back then. I am working in line with the Gothic tradition. I put myself in the same frame of mind.



Deux Bacchantes (Clockwise), 2010
bronze argenté, 196 • Ø 82 cm

Deux Bacchantes (Clockwise), 2010
silvered bronze, 196 • Ø 82 cm

N'êtes-vous pas le Viollet-le-Duc d'aujourd'hui ?

Non, car il se prenait pour un architecte qui comprenait mieux le Moyen Âge que les gens de cette époque. Moi, je travaille dans la continuité du gothique, je me mets dans le même état d'esprit. Je suis admiratif de ces artisans et du côté populaire de ce style. Quand on se promène à Paris, quel plaisir de voir et revoir cette église près de la gare de l'Est (Saint-Laurent) ou la Sainte-Chapelle. Le gothique, c'est notre printemps européen, une époque d'espoir, de confiance et de sommet culturel ; un moment heureux avant la découverte de l'Amérique. Au début, je m'intéressais essentiellement aux décors gothiques, je réalisais des plaques de métal, à la manière des tapisseries, pour orner les premiers camions. Mais, depuis que je travaille avec les équipes du Studio, je me suis intéressé à la structure, à l'architecture gothique, qui est pour moi l'ancêtre de l'architecture moderne fonctionnaliste. Au début, je construisais ces camions de façon un peu ironique, mais, aujourd'hui, je tiens compte de tous les principes de construction, le respect des matériaux, et je prends ce travail très au

I admire those craftsmen and the populist aspect of the Gothic style. When you walk around Paris, it's a real pleasure each time to look at that church near Gare de l'Est [Saint Laurent] or the Sainte Chapelle. The Gothic was our European springtime, a period of hope and confidence, a cultural apogee. It was a felicitous moment before the discovery of America. At first I only worked with Gothic interior elements: I made tapestry-like metal plates to decorate my first trucks. But since I have begun working with assistants in the studio, I've become interested in structural issues, in Gothic architecture. For me it's a precursor of modern functionalist architecture. At first I built these trucks in a kind of ironic manner, but now I have a better grasp of construction principles and respect for materials, and I take the work very seriously. I looked at thousands of drawings, plans, elevations and measurements in the books that I have collected.

Let's go back to your second idea: your vision of the Louvre as a brand. Was your Laughing Cow project a way to compare the museum to a business? In the same way that you see today's artist as a businessman, working with a team



Giovanni Domenico Cerrini, dit Il Cavalier Perugino, 1609-1681
Carità Romana (Charité romaine)
huile sur toile, 172 x 111,5 cm

Giovanni Domenico Cerrini, known as Il Cavalier Perugino, 1609-1681
Carità Romana (Roman Charity)
oil on canvas, 172 x 111.5 cm

sérieux. J'ai consulté des milliers de dessins, de plans, d'élévations, de mesures, dans les livres que je collectionne.

Revenons à votre deuxième idée qui concernait la vision du Louvre comme une marque ? Et le projet avec La vache qui rit ? Était-ce une manière d'assimiler le musée à une entreprise, de la même façon que vous considérez aujourd'hui l'artiste comme un entrepreneur, travaillant avec des équipes d'artisans, ingénieurs, architectes, et produisant des objets artistiques plus que des œuvres d'art ?

Très peu d'artistes osent considérer le Louvre comme une marque. Pourtant, quand ils sont invités au Louvre, c'est un grand honneur, comme une médaille. C'est un sujet tabou, on ne le dit pas. Mais, quand vous dites en Asie, en Chine ou ailleurs que vous exposez au Louvre, cela veut dire beaucoup. Il faut cependant rester ironique et critique. J'avais imaginé vendre de nombreux produits dérivés dans la librairie du Louvre, mais j'ai réalisé qu'elle ne dépendait pas directement du Musée. Alors, c'était compliqué. Puis est venue l'idée de l'album d'images à réaliser avec La vache qui

of craftspeople, engineers and architects, and creating 'artistic objects' instead of 'works of art'?

Very few artists would dare to consider the Louvre a brand. This said, when they are invited to show at the Louvre, it's a great honour, like receiving a medal. This is a very taboo subject; no one talks about it. But if you tell someone in Asia, in China, or elsewhere, that you are going to be showing at the Louvre, it means a great deal. One must nevertheless remain ironic and keep a critical distance. I had the idea of selling a number of spin-offs in the Louvre bookshop, but then I learned that it was not directly under the auspices of the museum. It became complicated. I then had the idea of an album of images assembled with the help of Laughing Cow. I wanted to reach as many people as possible, and I imagined an assortment of images that one could find in a cheese box, which you would then collect to put together an album of my work and the Louvre's oeuvres. I've been in touch with Laughing Cow for quite some time, because I am a huge collector of their boxes and labels. They wanted to buy the collection, but the money didn't interest me; the col-

rit. Je voulais toucher le maximum de gens, et j'imaginai toutes ces images que l'on devait trouver dans chaque boîte de fromage et qu'il fallait collectionner pour constituer un album d'œuvres de moi et d'œuvres du Louvre. J'étais en contact depuis longtemps avec La vache qui rit, car je suis le plus grand collectionneur de boîtes et d'étiquettes de cette marque, et ils voulaient me l'acheter, mais l'argent ne m'intéressait pas, cette collection est devenue une œuvre d'art présentée à Lyon. Je voulais plutôt collaborer avec eux. Mélanger ces trois marques, le Louvre, La vache qui rit, et Wim Delvoe, qui est aussi une marque. Quel beau triumvirat ! Mais ils ont eu peur de certaines illustrations, et, même si je faisais des compromis en retirant les *Cloaca*, ils ne voulaient pas faire cet album. C'est dommage pour eux et pour le Louvre, qui finalement est plus courageux. Peut-être pourra-t-on le faire après l'exposition ? Qui sait ? Je trouve que ces collections d'images sur un cahier sont la meilleure diffusion possible pour l'art. Et puis j'aimais l'idée d'associer deux marques françaises iconiques : le Louvre et La vache qui rit.

Puisque nous avons évoqué l'art du passé, comment avez-vous connu les sculptures de Mathurin Moreau, ou d'Émile Picault, dont les œuvres sont l'objet de vos derniers détournements : torsions, anamorphoses ou dédoublements ?

Oui, j'adore ces bronzes académiques, un peu baroques et rococos, qui eurent tant de succès à l'époque ; ils étaient les Murakami de leur temps. Par exemple, pour *Daphnis & Chloé*, j'ai scanné une reproduction en 3D, puis je l'ai «tordue», «anamorphosée». Je lui donne ensuite une autre réalité, avec un moule en plastique doré, puis en bronze. Mais cet intérêt pour ces sculpteurs s'est développé avec l'invitation du Louvre ; je me suis mis à regarder d'un œil nouveau ces bronzes du XIX^e siècle. Je suis frappé surtout par le désintérêt du marché pour l'art ancien. Or, un beau tableau du XVII^e siècle est souvent beaucoup moins cher

lection became an artwork presented in Lyon. Instead, I wanted to work with them. I wanted to mix together these three brands - the Louvre, Laughing Cow and Wim Delvoe, since I am also a brand. What a beautiful trio! But they were worried about certain pictures, and even if I compromised and dropped the *Cloaca*, they didn't want to collaborate on the album. It's a shame for them, but also for the Louvre, which in the end was braver about the project. Could this be done after the exhibition? Who knows? I think that these collections of images in an album are the best possible exposure for art. I also loved the idea of linking two iconic French brands: the Louvre and Laughing Cow.

Since we're on the subject of art from the past, how did you become acquainted with the sculptures of Mathurin Moreau, or Émile Picault, whose works are the subject of your most recent diversions: torques, anamorphoses and divisions?

Yes, I love those academic bronzes, somewhat Baroque and Rococo, which were so successful then - they were the Murakamis of their time. For example, for *Daphnis & Chloé* I made a 3D scan of a reproduction and then twisted it, I 'anamorphosized' it. I then transformed it further, first moulding it in gilt plastic, and then in bronze. But my interest in these sculptors has deepened following the Louvre's invitation. I began to look anew at these nineteenth-century bronzes. Above all, I was struck by the market's lack of interest in older works of art. A lovely seventeenth-century painting is often much less expensive than a contemporary piece. But the new Chinese and Russian collectors don't want a bearded Saint Jerome in a gilt frame in their newly-decorated living rooms, and the major collectors of contemporary art never visit the Louvre. This new trend of putting contemporary art in historic museums is symptomatic of this, by the way. In the 1980s it was considered a postmodern gesture, but today art from

qu'une œuvre contemporaine. Mais les nouveaux collectionneurs chinois ou russes ne veulent pas avoir dans leur salon design un saint Jérôme avec une barbe dans un cadre doré. Et les grands collectionneurs actuels d'art contemporain ne vont jamais au Louvre. Cette nouvelle mode de l'art contemporain dans les musées d'art ancien est d'ailleurs symptomatique de ce phénomène. Dans les années 1980, il s'agissait d'une posture postmoderne, mais, aujourd'hui, l'art ancien se met à genoux devant l'art contemporain, c'est le monde à l'envers. Il y a une disproportion criante entre l'intérêt pour l'art ancien et l'engouement pour l'art contemporain.

Vous êtes vous-même collectionneur et amateur d'objets d'art, de peintures ? Quels sont vos goûts et vos œuvres préférées ? Pourquoi vous-êtes vous intéressé au thème des Charités ?

Je n'ai que deux tableaux de Charités, l'un de Giovanni Domenico Cerrini et l'autre de Giuseppe de Ribera. J'aurais bien aimé faire une exposition comme artiste-curateur de toutes les Charités qui sont dans la collection du Louvre ; c'est un beau thème, populaire, pas religieux. Je collectionne depuis quelques années tout et n'importe quoi, enfin ce qui peut me servir pour mon travail. Je vais à l'hôtel Drouot, ou au marché aux puces. Je fais depuis longtemps collection de tous les manuels et catalogues de dessins d'architecture gothique, mais j'achète aussi des meubles, des commodes, les mêmes que celles du Louvre parfois. Car j'aime bien m'en servir comme socles pour mes sculptures et objets, et elles ne valent pas cher, car les appartements aujourd'hui sont trop petits.

Une veine religieuse est apparue depuis quelques années avec vos interprétations de Jésus sur la croix ? Comment est née cette série, et comment s'est-elle développée pour se transformer en anneaux de Möbius ?

La Crucifixion hante tout l'art du *xx^e* siècle, qui est pour moi né sous le signe de la religion. La croix est

earlier periods is considered inferior to contemporary art, which seems crazy. There is a terrible discrepancy between interest in older art and this infatuation with contemporary works.

Are you a collector or enthusiast of art objects and paintings? What are your tastes as a collector and what kind of works do you prefer? Why are you interested in the theme of the Charities?

I own only two paintings depicting the Graces: one by Giovanni Domenico Cerrini and the other by Giuseppe de Ribera. I would have enjoyed doing an exhibition as an artist/curator of all the Graces in the Louvre's collections. It is a nice theme for the public and not a religious one. For a few years now I have been collecting anything and everything that relates to my work. I go to the Drouot auction house, or the flea market. For some time I have collected manuals and catalogues of Gothic architectural drawings, but I also buy furniture and commodes, sometimes the same sorts of things one sees at the Louvre. I like to use them as bases for my sculptures and objects, and they aren't expensive, because today's apartments are too small to accommodate them.

Starting a few years ago, a religious current appeared in your work with your interpretations of Jesus on the Cross. What was the inspiration for this series, and how did it develop and transform itself into the Möbius strips?

The Crucifixion haunted the art of the twentieth century, which I consider was born under the sign of religion. In one form or another, the cross is present in the black square, the white rectangle, in monochromes - it underlies all abstraction. Modern art is a quasi-religious endeavour: one has to believe that it is art, have faith in art, which becomes a new religion of sorts. Artists are the new priests of a State-subsidized denomination. My reference points are not Christian, since I've



Double Helix Crucifix Alternating Current 13 cm x 9 L, 2008
bronzé argenté, Ø 26 x 115 cm

Double Helix Crucifix Alternating Current 13 cm x 9 L, 2008
silvered bronze, Ø 26 x 115 cm

présente d'une façon ou d'une autre dans le carré noir, dans le rectangle blanc, dans les monochromes, de façon générale dans toute l'abstraction. L'art moderne est une démarche quasi religieuse, il faut croire que c'est de l'art, il faut avoir la foi en l'art qui devient une nouvelle religion en quelque sorte. Les artistes sont les nouveaux prêtres d'une sorte de secte subventionnée par l'État. Il n'y a pas de connotation chrétienne de ma part, car j'ai travaillé aussi sur les symboles des autres religions, mais je considère la Crucifixion comme une croix, une forme géométrique que l'on peut, en appliquant de nouvelles technologies, transformer en hélices d'ADN, en anneaux de Möbius, en cercles, en sinusoides. Et puis il y a aussi un corps sur cette croix. C'est une image très forte et très violente, quasi surréaliste que cet homme cloué sur une croix, image qui tient depuis 2000 ans. C'est à la fois la banalité absolue et l'étrangeté suprême.

Quel fut votre premier modèle ?

Le premier crucifix sur lequel j'ai travaillé, à partir de 2005, était chez mes parents ; il était en ivoire, et il

also worked with symbols from other religions. However, I look at the Crucifixion as a cross-shape, a geometric form that, by using new technologies, can be transformed into DNA double helices, Möbius strips, rings and sine waves. There is, of course, a body on the cross. It is a very powerful, violent image – almost surreal: this man nailed to a cross, an image that has endured for 2,000 years. It is at once utterly banal and absolutely unfathomable.

What was your initial model for this?

The first crucifix I worked from, starting in 2005, was at my parents' house. It was made out of ivory and Christ's hand had lost two fingers. Since then, all my Christs have two missing fingers.

How do you reconcile your latest works on Gothic art and the Crucifixion with Cloaca or the tattooed pigs? Do they spring from the same creative process?

It's like having a conflict with one's friends. In my work, I have to change, and I know that the admirers of my first works are often the enemies of my most recent



Art Farm China, 2003-2010
 cochons tatoués
Pigs, China, 2008

Art Farm China, 2003-10
 five tattooed pigs
Beijing, China, 2008

manquait deux doigts à la main du Christ. Du coup, tous mes Jésus ont deux doigts en moins.

Comment conciliez-vous ces derniers travaux sur l'art gothique et la Crucifixion avec les Cloaca ou les cochons tatoués ? S'agit-il de la même démarche ?

C'est comme une lutte avec ses propres amis. Dans mon travail, je suis obligé de changer, et je sais que les amis de mes premières œuvres sont souvent les ennemis de mes derniers travaux. Mais je prends ce risque, je ne peux pas me tenir à une évolution linéaire, mon travail se développe comme un éventail : d'abord les objets peints, les objets artisanaux, puis les dessins, les sculptures, les vitraux, l'architecture, les œuvres immatérielles comme les actions en bourse, etc. Je veux tout faire en même temps, dans toutes les directions. Pour innover, il ne suffit pas de réfléchir et de chercher l'idée nouvelle ; ce qui compte, c'est d'innover dans les méthodes, dans la façon de travailler. Jamais je n'aurais imaginé, il y a vingt ans, de travailler ainsi avec l'ordinateur et tous ces assistants. De plus, il ne faut jamais être content,

ones. But I have to take this risk. I can't restrict myself to a linear development. Rather, my work evolves and spreads like a fan: first painted works, crafts objects, then drawings, sculptures, stained glass, architecture, immaterial oeuvres like shares, etc. I want to do everything at the same time; I'm going in all directions. To be innovative, it's not enough to reflect and look for a new idea. What's important is renewing one's methods, one's way of working. Twenty years ago I would never have imagined working with a computer and all these assistants. Moreover, one should never be satisfied, what matters is the work, the work. As with the luxury goods industry, it's the quality that makes all the difference.

How do you see museums?

The public no longer sees anything in museums and doesn't know what to look at. For example, take Brueghel's *Fall of Icarus* in Brussels: very few visitors really see it. If it were to be shown in Beijing, everyone would go to see it. We no longer deserve our masterpieces. At the Louvre, the public comes to see the *Mona Lisa*, and then eats macaroons.

ce qui compte, c'est le travail, le travail. Comme dans l'industrie du luxe, c'est la qualité qui fait la différence.

Comment considérez-vous les musées ?

Le public ne voit plus rien dans les musées et ne sait pas quoi regarder. *La Chute d'Icare* de Bruegel à Bruxelles, par exemple, très peu de visiteurs la voient vraiment. Si vous l'envoyez dans une exposition à Pékin, tout le monde ira la voir. Nous ne méritons plus nos chefs-d'œuvre. Au Louvre, le public vient voir *La Joconde*, puis manger des macarons.

Né craignez-vous pas d'être considéré un jour comme le Mathurin Moreau du xxi^e siècle, un artiste officiel, recevant de nombreuses commandes publiques, pour les gares, les façades de musées, les cimetières. Ou bien, au contraire, revendiquez-vous cette fonction décorative, commémorative et populaire de la sculpture ? Vous dites souvent en effet que l'art doit être immédiatement compréhensible, et qu'il doit provoquer un choc.

Il ne faut pas faire de compromis, mais, en même temps, il faut sortir l'art de son élitisme. L'art aujourd'hui est dans un état semi comateux, comme un nourrisson prématuré dans sa boîte blanche, ses lumières artificielles, ses salles hygiéniques. Or, tout, de nos jours, peut être valorisé. N'importe quel bon à rien peut faire partie du monde de l'art, qui est devenu «amusant». On croit que le marché de l'art apporte la liberté. Or, il est conservateur et pas progressiste ; l'artiste était plus libre lorsque l'art était dicté par les critiques ou les institutions. Le marché veut toujours les mêmes choses pour ses collectionneurs. Je suis un peu dans une situation contradictoire, car je veux séduire le maximum de personnes et, en même temps, ne pas me faire récupérer par le marché. Je cherche à faire des œuvres rétiennes et spectaculaires. Mon travail n'a rien à voir avec Fluxus, mais je suis très admiratif d'artistes comme

Don't you ever worry that one day you will be seen as a twenty-first-century Mathurin Moreau – an official artist, receiving numerous public commissions, for train stations, museum facades, cemeteries, and so on? Or conversely, do you defend this decorative, commemorative, populist role for sculpture? You often say that art should be immediately graspable and that it should provoke a shock.

One should never compromise, but at the same time, art must be freed from elitism. Contemporary art is in a semi-comatose state, like a premature baby in an incubator, surrounded by artificial lights in a germ-free environment. That's because today everything can be presented as being worthy. Any old thing can be part of the art world, which has become 'amusing'. We believe that the art market brings freedom. But in fact, it is very conservative and not at all progressive. Artists were freer when art was determined by critics and institutions. The art market always wants the same things for its collectors. I am in a bit of a paradoxical situation, because I want to win over the maximum number of people, but at the same time I don't want to be owned by the market. I try to make works that are eye-catching and visually spectacular. My work has nothing to do with Fluxus, but I am a great admirer of artists such as Robert Filliou. I am in total agreement with his credo concerning the relationship between art and life. 'Art is what makes life more interesting than art.' Art and life are two different things. If you remove an object from its context, it can become a work of art. A pig only becomes an artwork after it has died, after it has been deprived of life. The spirit of life is then replaced by the spirit of art. Art and religion are very closely related. Museums become new churches visited by the public each week as if they were attending mass.

For the invitation to your exhibition you decided to allude to the gold-embossed, crimson covers of old books of tales, Jules

Robert Filliou. Je souscris totalement à son credo sur les relations entre l'art et la vie. «L'art est ce qui rend la vie plus importante que l'art.» L'art et la vie sont deux choses différentes. Si on isole un objet de sa fonction, il peut devenir de l'art. Le cochon ne devient une œuvre d'art que lorsqu'il est mort, quand on lui ôte la vie. L'esprit de la vie est alors remplacé par l'esprit de l'art. L'art et la religion sont très proches. Les musées deviennent de nouvelles églises, où le public vient chaque semaine comme à la messe.

Vous avez choisi, pour le carton d'invitation, de faire référence aux couvertures rouges, avec des ornements dorés, des anciens livres de contes, et particulièrement ceux de Jules Verne, ainsi qu'aux ruines du Louvre. Pourquoi ce choix ?

Comme vous le savez, j'aime beaucoup les ouvrages anciens, et les contes pour enfants. J'ai donc choisi, pour mes deux livres, la monographie et le catalogue du Louvre, ce type de couverture qui me permet d'intégrer le langage de mes motifs décoratifs, et d'accentuer l'anachronisme de mon travail, ce lien entre le passé et le présent. Et j'ai trouvé, par hasard, un vieil album de photographies sur les ruines de Paris, datant de 1871, et rassemblant les photographies des monuments de Paris démolis après la Commune et la guerre, dont les arcades du Louvre. Ces photos m'ont impressionné par leur aspect futuriste, et j'ai donc incrusté une image du *Nautilus*, seule épave rescapée de la catastrophe. Une façon détournée de pérenniser ce vaisseau fantôme et de mélanger toutes mes sources.

Verne in particular, as well as the ruins of the Louvre. Why did you choose this?

As you know, I'm a fan of old books and of stories for children. Therefore I chose for my two books – the monograph and the Louvre catalogue – a type of cover that allows me to reference the pictorial language of my decorative motifs and to highlight the anachronistic aspect of my work, the connection between past and present. Moreover, by chance, I found an old album of photographs of the ruins of the Louvre that dates from 1871, including photographs of Paris monuments destroyed after the Commune and the war, including the Louvre's arcades. I was impressed by the futuristic aspect of these photos, and so I embedded into these an image of the *Nautilus*, the only wreck to have escaped the catastrophe. It was an indirect way of preserving this ghost ship and mixing together all my sources.

1 Voir Bernard Marcadé, «L'Argoth de Wim Delvoye», in *Wim Delvoye: Intimative*, Mezzaninforbis, Brussels 2002.

1 See Bernard Marcadé, 'Wim Delvoye's Argoth' in *Wim Delvoye: Intimative*, Mezzaninforbis, Brussels 2002.