

---

## **8a. "Le voyage immobile, performance, installation et vidéo"**

Conférence de Kimsooja du 10/06/2011 dans l'amphithéâtre au 7, rue Violette. Avignon

Projet collaboratif de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon (ESAA) en partenariat avec a.p.r.è.s éditions

Présentation et modération : Gilles Coudert

---

GILLES COUDERT : Je vous propose tout d'abord de regarder un premier film que j'ai réalisé en 2007 sur un projet que KIMSOOJA a fait au MAC/VAL<sup>1</sup> à Vitry. Kim avait été invitée en résidence au MAC/VAL et elle avait proposé une œuvre vidéo consistant en une performance qui s'est déroulée sur une journée entre Vitry et Paris. Le film que vous allez voir est un documentaire, qui suit le processus de la fabrication de l'œuvre. On ne va donc pas voir pas l'œuvre elle-même mais ce documentaire accompagne en permanence la présentation de l'œuvre de Kimsooja. On a volontairement choisi de commencer aujourd'hui par la projection de ce film pour appréhender la façon de travailler de Kimsooja. Ensuite elle vous présentera elle-même son travail.

*(Film)*

KIMSOOJA : Bonjour à tous. Je vous remercie beaucoup d'être venus si tôt le matin. Commençons par le projet de "la femme aiguille" ou de "la couseuse" (*Needle Woman*) que j'ai commencé en 1999. A force de coudre entre eux des morceaux de tissus depuis le début des années 1980, j'ai fini par réaliser, après une décennie, que mon corps lui-même pouvait être considéré, d'une certaine manière, comme un élément symbolique qui contribuait à élaborer le grand tissu de la nature. D'une certaine façon, mon corps est devenu une aiguille symbolique qui tisse la toile de la nature.

*(1. Photo de Bottari/bundle)*

Ce que vous pouvez voir ici dans l'œuvre «bottari/bundle», c'est en quelque sorte une façon de faire un emballage en trois dimensions et aussi une façon de coudre en trois dimensions. Habituellement, j'utilise des couvres lits traditionnels coréens qui sont offerts aux jeunes mariés. Je trouve que ces couvres lits sont comme le cadre symbolique de nos vies ; ils représentent l'endroit où nous naissons, faisons l'amour, rêvons, souffrons et mourrons. Donc, après avoir fait ces séries d'installations de «Bottari», après les avoir cousus comme des emballages avec de vraies aiguilles, j'ai décidé de placer et de localiser mon propre corps comme un élément qui tisse et connecte entre eux non seulement des gens différents, mais aussi des cultures, des économies, des modes, des sociétés, des lieux politiques tout autour de la planète. J'ai commencé "le projet de la femme aiguille " à Tokyo, puis je l'ai

<sup>1</sup>Le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (généralement abrégé en MAC/VAL) est situé à Vitry-sur-Seine, dans le Val-de-Marne, en France. Inauguré en novembre 2005, c'est le premier musée d'art contemporain installé en banlieue parisienne. Le MAC/VAL bénéficie du label « Musée de France » et fait partie du réseau de médiation culturelle Tram. La collection d'art contemporain a été initiée en 1982 par Raoul-Jean Moulin et confiée à Alexia Fabre depuis 1998.

étendu à d'autres métropoles dans le monde entier en ciblant certaines villes. Tokyo, New York, Delhi, Strongheim, mais aussi Le Caire, Naples et Londres. Vous n'avez pas cette première vidéo ici, mais j'ai fait aussi une série de «*Femmes aiguilles*» dans différentes villes du monde où se déroulaient des conflits sociaux, politiques, économiques, ou post-coloniaux, des guerres civiles, ou qui étaient confrontées à la pauvreté ou qui avaient à résoudre des problèmes de violence.

(2. Image de la vidéo de Katmandou)

Cela a démarré à Katmandou (Népal), en pleine guerre civile, avec beaucoup de coups de feu, comme vous pouvez le voir, beaucoup de soldats en armes partout. Puis j'ai continué à La Havane (Cuba) où, comme vous le savez, les relations avec l'Amérique du Nord sont très conflictuelles et vers où il n'y a pas de vol direct. Les Etats-Unis ne permettent pas de voyager et de travailler à Cuba, si bien qu'à partir des Etats-Unis j'ai dû passer par le Mexique et La Dominique pour y accéder. Il y a eu aussi Rio de Janeiro, au Brésil, qui a toujours un gros contentieux avec la question coloniale et où la pauvreté et le niveau la violence sont très élevés, en particulier dans la favela de Rocinha<sup>2</sup>. N'Djamena<sup>3</sup> au Tchad est encore un autre exemple de pauvreté, c'est même le pire exemple que l'on puisse trouver dans le monde. Ensuite, il y a le Yémen où il y a un important conflit en ce moment, et où j'ai assisté à beaucoup de manifestations et de scènes de violence. A partir du Yémen, pendant le conflit, il n'y avait de vol direct pour aucune destination ; j'ai donc du transiter par la Jordanie avant de pouvoir atteindre Jérusalem. Il s'agissait là de conflits religieux. Vous voyez là, la façon dont cela a été installé à Venise pour la Biennale en 2005. Pendant que je faisais ma vidéo en temps réel, à vitesse normale, sans changer de focus évidemment, je me suis retrouvée au milieu de cette foule de ville surpeuplée, avec des gens qui passaient à travers mon corps et me révélaient leur propre identité, leurs émotions en même temps que l'état de leur pays et de la vie dans leur cité. Dans cette vidéo, j'ai opté pour le ralenti, mon corps agissant comme un axe temporel. La première vidéo de «*femme aiguille*» à Tokyo, comme celles réalisées dans les autres métropoles d'ailleurs positionnaient plus mon corps comme un axe spatial, alors que dans celle-ci, il est plus comme un axe temporel, sans doute en raison du "ralenti". Du fait que mon corps baigne dans un silence et une immobilité totale, il produit comme un point zéro du temps, en relation avec le temps. Si on le compare avec celui des gens dans la rue, il y a en un effet temporel réel. En fait, le public voit le film à vitesse normale, mais les gens dans la rue qui sont vus dans la vidéo, sont au ralenti. Donc, il y a trois réalités temporelles différentes, la notion temporelle faisant de mon propre corps une sorte de point zéro. Si le point zéro continuait, où mènerait cette immobilité temporelle ? A l'infini ? Ce que la vidéo à vitesse normale montre, c'est la

<sup>2</sup>Rocinha est la plus grande favela ou bidon ville, de la ville de Rio de Janeiro. On estime qu'elle comprend entre 150 000 et 300 000 habitants, le chiffre exact n'étant pas connu, aucun recensement n'ayant jamais été effectué. Elle se situe entre les quartiers aisés de São Conrado et Gávea. Le revenu moyen des habitants y est inférieur à 23 euros par mois. Le quartier était en proie à des luttes entre gangs de trafiquants jusqu'à ce qu'une opération policière et militaire survenue le 13 novembre 2011, "pacifie" la favela en procédant à l'expulsion des "dealers". Cette opération a marqué également surtout le retour de l'Etat brésilien et des services publics dans un lieu auparavant totalement abandonné par les pouvoirs publics.

<sup>3</sup>N'Djaména, (Fort-Lamy avant 1973) est la capitale et la plus grande ville de la république du Tchad. Elle est divisée en 10 arrondissements municipaux. La population de N'Djaména était de 993 492 habitants lors du recensement de 2009 (RGPH 2009).

tension entre mon corps et les gens dans la rue, alors qu'au ralenti elle révèle des moments d'émotions qui n'apparaissent pas en temps réel. Si l'on se place toujours dans cette relation à l'espace et au temps, le meilleur constat que l'on puisse en faire est le «*bottari/bundle*», parce que le «*Bottari*» est une mémoire du passé, mais il a aussi une existence réelle bien présente et il représente aussi, en même temps, le futur d'une relation avec sa capacité à être transporté, à être «en voyage».

(3. *Photo du Bottari truck*)

Ainsi, quand j'ai réalisé cette première série du "*Bottari Truck*" (*Camion Bottari*) en voyageant à travers la péninsule coréenne, sur 2727 km pendant 11 jours, dans tous les lieux où j'avais vécu et j'avais des souvenirs, c'était, en fait, une façon de positionner mon corps dans l'immobilité, alors que le camion, lui, était constamment en mouvement. Cela rapprochait divers espaces et diverses notions de temps très liées à ma propre notion corporelle du temps et de l'espace. C'était à la fois un voyage dans le passé et dans le présent, mais aussi un voyage vers l'avenir puisqu'il correspondait au moment où j'ai décidé de quitter la Corée pour aller aux États-Unis.

(3. *Photo de Laundry Woman en Inde.*)

Un autre projet également, c'est celui de la "*Laundry Woman*" ("*La lavandière*") que j'ai réalisé à Delhi. C'était la même performance. Je me tenais immobile et la rivière passait par mon corps. Vous pouvez voir des cendres qui flottent à la surface de la rivière. Ce sont des restes des crémations qui y sont pratiquées. Ce sont des corps mélangés à du bois et des fragments de corps avec des fleurs. Le lieu de crémation était situé non loin de cette rivière si bien que cela m'a fourni l'occasion de contempler d'une certaine façon le destin de l'humanité, de rendre hommage également à la vie et au souvenir des vies de tous ces gens au moment de leurs purifications, qui était aussi le moment de la mienne. Je suis le témoin du destin de l'humanité. Pendant que je réalisais cette performance, en plein milieu de sa réalisation, je me suis sentie dans un état de confusion totale : était-ce mon corps qui était en mouvement ou était-ce la rivière ? J'étais totalement en phase, comme si j'étais devenue le chat d'une aiguille. Dans le chat de l'aiguille, il n'y a plus ni d'espace ni de temps. Il n'y a aucune référence à donner et aucune échelle de comparaison possible avec un état corporel. La raison pour laquelle j'ai été si confuse, était sans doute parce que je ne parvenais pas à comprendre si c'était mon corps ou la rivière qui bougeait. En même temps, après la performance, une fois que j'ai réalisé que c'était la rivière qui se déplaçait constamment, changeait, disparaissait, j'ai fait un rapprochement avec mon propre corps dont la matérialité concrète pouvait aussi disparaître. Je suis dans un état que l'on peut qualifier de statique, mais en réalité mon corps se transforme constamment, mon corps est constamment en train de disparaître, de se démolir même d'une certaine manière.

Tout en donnant cette série de performances, j'ai décidé d'en créer une vidéo, une œuvre d'art. En réalité ce qui m'intéressait en faisant cela, c'était de recourir à un procédé qui pourrait me donner

une nouvelle impression à la fois sur la vie et sur ma relation à l'art. L'expérience a été émotionnellement plus importante pour moi.

GILLES COUDERT : Si une œuvre comme celle-ci était endommagée ou venait à disparaître, quelle pourrait être la restauration à envisager ? Quelle restauration peut être menée sur ce type d'œuvre ? Refaire à nouveau la performance ?

KIMSOOJA : Je pense qu'il y a une différence entre restauration de la matérialité de l'être et restauration du sens, d'une notion ou d'un procédé. Ainsi par exemple, on peut toujours restaurer l'état d'une vidéo, améliorer certains points jusqu'à la limite des possibilités techniques, mais il n'est pas possible de restaurer les expériences vécues par les spectateurs et par l'interprète. Il n'est pas possible de restaurer le sens. Je pense qu'il est vraiment important que nous disions aussi dans cette conférence, que je dise moi-même en tout cas, que l'expérience en soi, peut servir à une nouvelle façon de restaurer les œuvres, qu'elle peut être le matériel capable de permettre d'assurer la restauration d'une œuvre dans son contexte. Ainsi ce que nous faisons dans cette conférence en essayant de comprendre ce qui est à l'œuvre dans le processus de création de cette performance, est déjà un pas vers la compréhension de son éventuel processus de restauration. Lorsque la pièce a été détruite ou qu'elle a disparue, seul ce que peut en dire l'artiste ou l'expérience vécue par les auditoires au moment de son enregistrement peut servir à élaborer la restauration d'une deuxième génération de l'œuvre, en particulier pour les œuvres performatives, basées sur le temps.

GILLES COUDERT : Mais pour exemple, il est très clair que concernant la performance que nous avons vue, on ne pourra jamais demander à quelqu'un de la refaire à ta place.

KIMSOOJA : En fait cela m'est arrivé une fois. Il s'agissait d'une performance à Time Square appelée "*La mendiante*" (*The Beggar Woman*). Pendant que je faisais ma performance sur place, des performeurs présents se sont mis à filmer ce que je faisais pour le projeter sur un grand écran. J'ai pensé qu'ils n'avaient pas le droit de dupliquer la performance que je faisais dans la réalité pour la projeter de façon virtuelle sur un écran et j'ai donc refusé de continuer à la faire. Je l'ai interrompue et m'en suis exclue. Si d'autres artistes veulent faire une performance à partir de la mienne, cela deviendra, de fait, leur propre performance. Non pas une version de ma performance, mais leur performance avec leur propre expérience. Ce jour là, j'ai mis fin à ma propre performance, je m'en suis exclue, car je ne voulais pas devenir une partie de la leur.

Par exemple, quand j'ai fait la performance de la "*Femme sans abri*" (*Homeless woman*) au Caire, des gens se sont approchés pour savoir si j'étais malade, si tout allait bien, si je n'avais pas de problèmes. Beaucoup d'hommes se sont rassemblés autour de mon corps, intrigués de savoir ce que faisait une femme asiatique ainsi allongée en plein milieu de la rue. Ils en parlaient beaucoup entre eux, mais

aucun n'est venu à mon secours ou a vraiment porté attention à l'état dans lequel je pouvais me trouver. Seule une femme m'a demandé directement comment j'allais. Intéressant ! Si je compare ces réactions du Caire avec celles que j'ai constatées à Delhi en Inde où j'ai refait cette performance, cela devient encore plus intéressant et significatif. A Delhi, le fait qu'une femme asiatique soit allongée en plein milieu de la rue est presque naturel ! Comme si mon corps avait la même valeur qu'un tronc d'arbre, qu'un camion, qu'un vélo, que celui d'une autre personne ou qu'un objet abandonné. Il n'y a pas eu d'attroupements autour de moi, comme en Egypte. Personne ne s'est inquiété de mon sort. L'Inde est un pays où le spectacle de gens qui gisent sur le sol n'est pas extraordinaire ! Qu'ils soient vivants ou morts, cela ne fait pas beaucoup de différence.

(4. *Photo le paradis et la terre*)

Ceci est une de mes toutes premières pièces. Elle date de l'époque où je cousais ensemble des fragments, bien avant considérer mon corps comme une aiguille. Cette pièce s'appelle "*Le paradis et la terre*". Ce sont des fragments de tissus et de vêtements qui appartenaient à ma grand-mère et que j'ai recueillis après sa mort. Je les ai cousus dans une série de formes rectangulaires ou triangulaires. C'est un travail très graphique, très basé sur l'idée de la peinture. Mais la raison pour laquelle j'ai choisi la couture plutôt que la peinture ne vient pas du fait que je sois une femme artiste ou parce que je suis particulièrement intéressée par la couture, mais plutôt en raison de mon questionnement sur la problématique de la surface peinte et de la toile. Lorsque je suis face à une surface ou face à un mur, la problématique est similaire à celle d'un peintre face à une toile. La structure de la paroi, la verticalité et l'horizontalité sont des questions sur lesquelles j'ai beaucoup travaillé avec ces assemblages de tissus cousus mais ce sont aussi des questions très présentes dans tout ce que je fais. En même temps, se superposait la question de l'humain et de l'humanité à laquelle je pensais que je serai capable d'apporter quelque chose de l'ordre de la mémoire en assemblant ces morceaux de tissus qui m'apparaissaient chacun comme autant d'histoires et de vies. Donc ces deux notions se tissent constamment : la préoccupation de l'espace, un questionnement formel et en même temps la préoccupation de lier l'humain et l'histoire, donc une préoccupation plus tournée vers la vie, vers soi et les autres.

La raison pour laquelle je suis venue à cette méthodologie de la couture dans mon travail remonte à eu un moment très fort, très précis. C'était en 1983 lorsqu'avec avec ma mère, nous cousions ensemble un couvre lit. Il y a eut un moment où quand j'ai enfoncé l'aiguille dans ce tissu traditionnel coréen très brillant, très coloré j'ai ressenti une sorte de choc électrique. C'était comme si l'univers entier me traversait pour rentrer dans ma tête et dans mon corps à travers ce point d'aiguille. J'ai réalisé à ce moment précis que cette méthodologie de la couture était celle qui conviendrait le mieux à l'expression de mon travail. J'ai compris qu'à travers elle, je pouvais reconsidérer ma notion de la peinture et la vie.

J'ai toujours été très curieuse de tout et très passionnée par la nature d'une surface et un mode

d'expression. J'ai toujours tenu à relier les deux entre eux. Cette action de coudre les choses ensemble, est devenue la meilleure façon de lier l'autre et moi. Cela m'a permis aussi de répondre au questionnement de tant de peintres, sur la toile, l'envers de la toile, la toile déchirée ou déchiquetée, la surface du tableau comme représentation de la vie, comme façon de définir sa propre identité. Le fait de coudre ensemble de l'envers à l'endroit me relie ainsi aux autres, me conduit à eux en m'assemblant à eux. C'est aussi une manière de se découvrir soi-même.

GILLES COUDERT : Est-ce que tu parlerais "d'effet miroir" ?

KIMSOOJA : Oui c'est un miroir de soi-même du fait de ce "*couturage*". C'est cela qui me permet de me retrouver moi-même. Le fait de lier ensemble les autres et moi-même est une façon à la fois de comprendre les autres et de se comprendre soi-même. Ces œuvres sont faites avec des tissus ayant appartenu aussi bien à des amis qu'à des gens de ma famille, ou même à des gens que je ne connais pas du tout, des anonymes. Toutes ces existences invisibles finissent par constituer une sorte de portrait multiple, de portrait en réseau des autres et de soi-même. Ces existences invisibles deviennent une réalité révélée par le travail de l'aiguille. En outre, dans cette pièce, dont le titre est "*Mien et le monde*", il y a, en arrière-plan de ces fragments de vêtements utilisés, une représentation de l'humanité. Je le montre dans la performances de la "*Femme aiguille*", en jouant à la fois sur l'aspect symbolique et sur la matérialité des textiles qui sont, qui pourraient ou qui auraient pu être identifiés comme étant mon propre corps.

C'est une pièce que l'on peut considérer comme une "*sur-représentation*" de la façon dont j'imagine le monde. C'est aussi une façon de me reconnecter avec le monde par le biais de l'aiguille. L'œuvre est vue, posée contre un mur et c'est une métaphore de la singularité face à la multitude de l'individu face au monde. C'est une notion que j'allais développer 10 ans plus tard mais qui est déjà présente à ce moment là, dans mon travail avant même que j'en sois vraiment consciente.  
*(Photo série d'objets)*

Il y a aussi une série de pièces qui utilisent des tissus enroulés sur eux-mêmes. Ou des pièces comme celles ci qui utilisent des objets usuels coréen, outils agricoles ou objets de la vie quotidienne qui sont rassemblés puis enroulés dans des tissus pour mieux renforcer la structure de l'objet. J'ai aussi utilisé des objets du quotidien américain comme des tables, des sièges en cuir...

Je peux aussi vous montrer encore quelques pièces avec des draps, des tissus qui sont comme autant d'enveloppes... La raison pour laquelle j'ai choisi la vidéo pour ces œuvres est surtout due au fait que cela me permettait de montrer que je pouvais envelopper la réalité d'une façon immatérielle. Dans les "*bottari*", j'enveloppe physiquement, j'enroule matériellement des œuvres, alors qu'à travers les vidéos je transmets plus une idée de l'enveloppement, je saisis l'esprit de l'enveloppement.

D'une façon générale, j'essaie de retransmettre l'esprit ou la mémoire des êtres qui sont à l'intérieur de mes œuvres, de deux façons qui sont antinomiques : soit en enveloppant, en enroulant des objets, soit en les cousant. La pratique de la couture a été continue chez moi.

*(Photo œuvre de la biennale de Ganju)*

Voici un œuvre présentée à la Biennale de Ganju. Elle commémorait le massacre dans les années 80 de militaires tués lors d'une manifestation. J'avais donc fait installer pour cela 2 tonnes de vêtements sur une colline et au bout de deux mois, il y en avait déjà au moins la moitié qui avaient disparus ou qui avaient été piétinés par les gens, mélangés avec les feuilles mortes, par la pluie... tout cela s'était mélangé. A la fin c'était totalement méconnaissable.

*(photo pièce biennale de Venise 1999)*

Ceci est une pièce qui a été montrée à la Biennale de Venise de 1999. Il y était question des réfugiés du Kosovo<sup>4</sup>. Elle était installée face à un grand miroir à une extrémité de l'Arsenal. On a l'impression que cela ouvre l'espace mais en réalité l'espace reste complètement fermé à l'image de ce qu'était la situation à l'époque au Kosovo.

GILLES COUDERT : Nous allons maintenant projeter deux vidéos concernant une intervention que KIMSOOJA a faite récemment dans une galerie en Suisse.

KIMSOOJA : On y voit tout le travail que je fais aussi sur le spectre des couleurs, le travail de déconstruction de la couleur à travers le soleil que l'on retrouve d'ailleurs dans les "Bottari" et dans une œuvre que j'ai fait en Espagne.

*(Photo installation à la Fenice)*

Cette installation a été faite à la Fenice<sup>5</sup> de Venise qui est un haut lieu de l'opéra. Je me suis donc demandé qu'est-ce que je pourrai faire dans ce lieu. Le chant étant pour moi avant tout une question de respiration, j'ai donc décidé d'utiliser le son d'une respiration constamment présent et autour duquel j'ai fait moduler les couleurs qui changent tout le temps. C'est une proposition aussi très liée à mes préoccupations sur la profondeur, sur ma place dans l'espace.

*(Photo installation Biennale de Valence)*

Ceci a été fait pour la Biennale de Valence en 1992. C'est un film une sorte de reportage sur les coulisses du Projet Solaris en Espagne, précisément au moment où l'on a détruit un immeuble avant de reconstruire. L'objet était donc de montrer les coulisses et non pas le projet lui-même. Les couleurs utilisées là aussi sont très liées à la déconstruction du spectre de la lumière.

<sup>4</sup>La guerre du Kosovo a eu lieu en 1999 sur le territoire de la République Fédérale de Yougoslavie, opposant l'armée yougoslave à l'armée de libération du Kosovo, l'OTAN.

<sup>5</sup>La Fenice (en français : «le phénix») est un opéra construit à Venise au XVIIIe siècle dans le style néo-classique avec une salle proposant cinq étages superposés de loges décorées en rouge et or. Depuis sa construction il a été détruit deux fois par les flammes en 1832 et en 1996 et reconstruit à l'identique du modèle original. La nouvelle Fenice a été inaugurée en 2003

*(Photo œuvre en tapisserie)*

Là il s'agit d'une œuvre que j'ai faite aux Etats-Unis et qui utilisent des tapisseries cousues entre elles. Sur les tapisseries sont écrits les noms d'esclaves qui ont travaillé dans plusieurs plantations de coton. Je ai liés entre eux le nom de ces esclaves par mon travail de couture et je me suis aussi, de ce fait aussi relié à eux, de même qu'à leur travail très dur qui consistaient à cultiver et à récolter dans les champs le coton ce qui allait permettre de fabriquer les écheveaux nécessaires au tissage des tapisseries. Donc on voit que c'est une œuvre où la référence au tissage est multiple, très ancrée et constamment présente. Une fois l'œuvre achevée, j'ai tenu à l'apporter moi même dans une de ces plantations de coton comme un hommage aux esclaves qui y avaient été exploités.

*(Photo œuvre mairie d'Hawaï)*

Ceci est une œuvre faite dans l'Hôtel de Ville de Hawaï<sup>6</sup>. Au centre du Hall d'entrée il y a un grand toit ouvert. Et donc j'ai installé une île en miroir et ce long tube qui semble infini. C'est une métaphore de l'immigration qui existe entre La Corée et Hawaï et du statut de l'immigrant qui est toujours suspendu entre deux conditions, deux états, deux lieux. A Hawaï quand les gens pénètrent dans le hall, ils ont tous un moment d'hésitation avant de marcher, de s'aventurer sur cette île en miroir qui est au centre, et qui semble les envoyer dans le vide. Ils montrent la même hésitation, la même timidité qu'un immigrant qui aborde une nouvelle terre. C'est aussi une métaphore de l'intégration, de l'adaptation...

*(Photo œuvre de Bruxelles)*

Ceci est une œuvre qui se trouve à Bruxelles et qui prône le rapprochement entre les cultures sous un aspect pourtant très martial.

QUESTION : Comment filmez-vous les films ou les performances que l'on voit dans les rues ?

KIMSOOJA : Ce sont des plans séquences, sans montage dans lesquels les gens ne voient pas la caméra ni le cameraman. Lors de la première performance dans la rue à Tokyo par exemple, il y avait une relative indifférence vis à vis de ce que je faisais. Je marchais seule dans la rue, dans le quartier très fréquenté de Shibuya<sup>7</sup>, le regard fixé sur le lointain, dans une indifférence absolue. Cette indifférence aurait pu finir par devenir effrayante. Mais cela m'a été utile. Petit à petit, j'ai constaté que la performance ne pourrait exister que si je cessais de marcher, que si je restais immobile au milieu de

<sup>6</sup> Le mélange culturel actuel d'Hawaï est en partie dû à l'immigration des paysans cultivant la canne à sucre et l'ananas en provenance du Portugal, du Japon, de Chine et dans la seconde moitié du XIXe siècle. Par la suite d'autres vagues d'immigration suivantes permettront l'implantation de Portoricains, de Philippins et de Coréens. On estime que 43.5% des habitants actuels d'Hawaï sont nés ailleurs qu'à Hawaï.

<sup>7</sup> Shibuya est un des 23 arrondissements spéciaux formant Tokyo, au Japon. L'arrondissement a été fondé en 1932. La population de l'arrondissement est de 208 371 habitants pour une superficie de 15,11 km<sup>2</sup> (2008). Le nom Shibuya se rapporte à la gare et au quartier d'affaires autour de la gare également. L'arrondissement de Shibuya est connu comme un centre de la mode.

cette foule. Et c'est ce que j'ai fait. Je suis restée immobile au milieu de la foule et la foule venait forcément à moi, avait même l'air de passer à travers moi. Avant même de commencer la performance, je savais que ne pas bouger était ce qu'il fallait que je fasse ! Mais il fallait sans doute que j'en passe par ce stade du déplacement.

QUESTION : Que pensez vous de la façon dont vos œuvres sont présentées au public dans les musées ?

KIMSOOJA : N'importe quel travail d'artiste est lié à l'acte performatif mais le mien encore plus peut être que celui d'un autre artiste. Il est vrai que j'ai pu constater que, quelquefois, certains musées pouvaient avoir la tentation de déconnecter l'enveloppe virtuelle dont on a parlé dans cette conférence de l'enveloppe matérielle, alors que les deux sont indissociables dans mon travail. Dans ce cas, par exemple les *bottari* seront présentés comme des sculptures, isolées au milieu d'une salle ou dans un espace quelconque, déconnectées de leur enveloppe virtuelle, donc de leur intention, de leur processus de création et finalement de leur esprit.