

Everything you ever wanted to know about Jeff Koons, Just kidding. It's a book of interviews with nine really great artists

Co-publisher Forde-Geneva



attribution - pas d'utilisation commerciale - partage dans les mêmes conditions

Ici, il conviendra de rappeler aux sceptiques et aux petits penseurs que le libre partage de contenu va au delà du téléchargement illégal de films Holywoodiens. Une idée que les presses de Gutenberg n'ont pas su satisfaire, et qui ne se veut pas croisades de missionnaires, mais qui par des conditions nouvelles devient possible. Bien que dans notre cas il ne s'agisse que de simples « petits projets d'art », si l'information était libre, les vaccins contre le sida ne seraient pas réservés à une élite blanche et les voitures qui emmènent vos enfants à l'école auraient depuis longtemps cessé d'être une catastrophe pour leur avenir. Des parasols à l'envers permettent à tout le monde de profiter du soleil et pas à une minorité privilégiée d'être à l'ombre et, de toute manière, les parasols n'ont jamais protégé qui que ce soit d'un astéroïde.

- 5 Introduction
- 9 Grâce à l'art, il faisait plus frais dans mon atelier
BASILE DINBERGS
- 23 L'arc mou du crédible
BASTIEN GACHET
- 33 Ce qu'on a manqué, ce qu'on a pensé voir,
ce qu'on a cru entendre, ce qu'on ne verra pas
FLORENCE JUNG
- 40 L'obsession, oui, la possession, non
MIRIAM LAURA LEONARDI
- 48 « Brouillard à Olten » : conversation d'un soir,
de Carl Sptizweg au réalisme *corporate*
THOMAS MOOR
- 56 Read and Repeat
DIANE RIVOIRE
- 66 Les détours mènent ailleurs
AYMERIC TARRADE
- 74 Doing Lucy
PUCK VERKADE
- 84 Personne n'attend rien de nous et ça va très bien.
Quoi qu'on fasse, le monde va continuer,
nous on va continuer avec le monde
SHIRIN YOUSEFI
- 91 Index

- 101 Introduction
- 104 Art brought some fresh air to my studio
BASILE DINBERGS
- 118 The soft curve of credibility
BASTIEN GACHET
- 127 What we've missed, what we thought we saw,
what we thought we heard, what we won't see
FLORENCE JUNG
- 134 Obsession Yes, Possession No
MIRIAM LAURA LEONARDI
- 141 "Foggy Olten": Late night talk from Carl Spitzweg
to Corporate Realism
THOMAS MOOR
- 149 Read and Repeat
DIANE RIVOIRE
- 158 Detours take you elsewhere
AYMERIC TARRADE
- 166 Doing Lucy
PUCK VERKADE
- 175 No one expects anything from us
and that's totally fine, the world goes
on and we'll go on with the world
SHIRIN YOUSEFI
- 182 Index

Parfois il n'y a pas d'urgence, vraiment, vraiment pas. Il faut plus de cinq ou six semaines pour mourir de « pas assez d'art inédit ». Ne vous méprenez pas, la vie sans art est invivable, c'est un fait. Cependant, l'humanité a quand même déjà produit quelques trucs ; si jamais les artistes et curateurs-rices ressentaient le besoin de s'arrêter un moment, disons devant une situation inédite, pour ré-adapter leur pratique ou simplement parce qu'à ce moment-là, la priorité ne serait pas le travail, on devrait quand même pouvoir tenir quelques mois. Aucune raison donc, devant une situation inconnue et encore impensée de s'imposer une réponse immédiate.

Au printemps 2020, une drôle de volonté d'efficacité a fait choisir au monde de l'art des réponses qui rendraient jaloux n'importe quel PDG de multinationale : production accélérée au risque d'une qualité moindre, injonction de réaction/rendement immédiat, surproduction et visibilité à tout prix.

On n'avait pourtant pas dit que l'art était l'un des meilleurs outils pour déconstruire les superstitions que nos sociétés capitalistes font passer pour naturelles – des mots comme salaire, efficacité, rationnel?! Après on se demande encore pourquoi personne ne veut jouer avec nous dans la cour de récré interstellaire !

Et si on disait : refusant l'emploi, nous devrions également refuser de devenir les employés de notre art, de notre talent ou de notre égo

?

Et si on disait : en tant que premier-ères producteurs-trices et consommateurs-trices de ce qu'on appelle

- 6 communément *la culture* essayions d'être attentifs-ves à la consommation mécanique de n'importe quel contenu culturel. Réalisons que ce que l'on reproche à la consommation n'est pas liée à l'objet, à la chose matérielle mais qu'on peut aussi consommer l'art numérique, consommer Netflix, consommer Vice, consommer des manifs

?

Cette publication est née au milieu du chaos engendré par l'arrivée du Covid-19, la fermeture des espaces d'art et de presque tout. Nous, nous fais(i)ons partie des privilégié-e-s : en Suisse pas de coups de bâton pour qui voulait prendre l'air, nous n'étions pas confiné-e-s avec un mari violent, et notre salaire ne s'est pas transformé en créature mythologique. Paradoxalement, nous avons décidé d'utiliser ce privilège pour *ne pas faire* – ne pas produire, le temps de réaliser et trouver d'autres solutions, s'arrêter pour sortir d'un rythme de production qui nous avait mené au bord du gouffre. Au milieu d'une avalanche de mauvaises reproductions d'offspaces en 3D et de beaucoup trop de vidéos aux couleurs retro-90's, nous voulions avant tout éviter de montrer un art tronqué, insatisfaisant pour le public et définitivement réducteur pour le travail des artistes.

Le format de l'interview, nous accompagnait depuis le début de notre mandat à Forde. Chaque exposition personnelle que nous avons produite était accompagnée de la publication d'une longue discussion entre son auteur·trice et l'équipe curatoriale. Un format que nous avons choisi afin d'éviter de substituer nos mots à ceux des artistes, et qui nous permettait par la même occasion de les rencontrer différemment, d'enrichir notre vision de l'art et de réfléchir ensemble aux projets d'expositions. Faisant d'une pierre plein de coups, l'interview comme forme écrite nous a également permis de nous éloigner

des textes d'exposition convenus, écrits uniquement par convention, ainsi que d'une médiation maternante et uniformisante. Nous n'avons jamais voulu *expliquer* les expositions. À la place, le texte permettait de créer un contexte au sein duquel chacun-e était invité-e à développer une réflexion indépendante. Contrairement à ce que tendent à faire croire les MoMA, Tate, and co., nous ne sommes pas des prestataires de loisir. Nous avons une sincère estime pour l'intelligence des spectateur-trices et des lecteurs-trices, et nous nous méfions de la consommation de toute idée, aussi proche de nous soit-elle, qui aurait été rendue comestible par sa dialectique immédiate. Produire une réflexion indépendante, essayer de comprendre, c'est la clé car c'est ce qu'empêchent le plus souvent de faire les sociétés dans lesquelles nous vivons.

Les artistes présenté-e-s dans ce livre ont des pratiques diverses bien que parfois traversées par des intérêts communs : plusieurs partagent un goût pour les structures narratives complexes ; sous les mots *emprunt*, *copie*, *vol* ou *fanart*, on croise à différents endroits la notion d'appropriation ; il y a l'idée du tout qui dépasse la somme des parties, l'exposition comme médium ou comme écosystème ; la pratique du collage, de l'assemblage, les montages discrétants et les associations non linéaires.

Mais ce qui relie le plus certainement tous-tes ces artistes est aussi ce qui est le moins évident, ce qui se révèle le moins directement. Il ne s'agit pas d'un sujet, ni d'aucun caractère esthétique, mais plutôt d'une capacité à ne pas prendre le monde pour argent comptant, à ne pas concevoir la réalité comme définitive et obligatoire. Dans une société qui ne tient pas debout, iels bousculent ou attirent l'attention sur ce qui paraît naturel et/ou normal : la forme, la couleur, la structure, le ton que prennent les mythes qui meublent et organisent notre quotidien. Iels y répondent avec des histoires parallèles

- 8 et contaminantes, leurs objets et leurs espaces sont des idées et des désirs à l'état solide – des bulles d'air frais qu'il faut aujourd'hui préserver de mots comme salaire, efficacité, rationnel.

Ce livre est composé d'entretiens que nous avons tenu avec neuf artistes. Il aurait aussi pu y en avoir 50.

Grâce à l'art, il faisait plus frais dans mon atelier

BASILE DINBERGS

— Tu as utilisé des peintures comme tables, avant de les faire redevenir des peintures, pour finalement les faire entrer dans une collection publique ; tu as invité les spectateurs·trices à une performance au cours de laquelle tu démontais ton exposition ; est-ce que ce sont des stratégies pour désacraliser l'aura de l'art, pour rompre avec des situations d'exposition traditionnelles ?

— Pour moi, il s'agirait plutôt de « sacraliser » tout le reste par l'art. Plutôt que de « remettre l'art à sa place », je préfère le mouvement qui consiste à tout élever au rang du truc sacré. Si tout est sacré, sacré ne veut plus rien dire. D'ailleurs je n'aime pas trop cette notion de sacré, je préfère le mot « magique », dans le sens : quelque chose d'extraordinaire. En Suisse, dans certains endroits ou dans certaines situations, il y a beaucoup de choses que je n'arrive pas à faire sauf si je dis que c'est de l'art. L'art « donne le droit », il fonctionne comme une sorte de prestidigitation

10 où l'élan devient possible. C'est cette qualité de l'art qui lui donne, à mon sens, cette qualité surnaturelle, magique.

Dans les deux exemples que tu mentionnes, en revanche, ce qui m'intéresse, c'est plus la dimension anecdotique. Je m'intéresse beaucoup à l'anecdote et j'aime l'idée de placer l'anecdote sur le même plan que le geste artistique. L'anecdote a beaucoup de valeur pour lutter contre la « grande Histoire » – faite uniquement d'événements singuliers qui surgissent tout à coup. J'ai commencé à m'opposer à l'importance de l'événement quand j'étudiais l'histoire à l'Uni. Je ne crois pas au mythe du génie : une personne qui à un moment T, dans un endroit unique, décide ou fait émerger quelque chose. L'irruption soudaine n'existe pas, les processus sont toujours longs. Peut-être que certaines personnes, ou certains moments, dépassent un peu du lot mais je n'en suis même pas sûr. Pour moi ce n'est qu'une construction officielle/artificielle. Si on voulait faire une analogie, l'histoire classique – celle où tu apprends des dates et des noms – correspondrait aux tabloïds et l'histoire sociale – la micro-histoire, tous les courants qui se concentrent sur les liens entre les choses – correspondrait aux périodiques scientifiques. Moi je préfère lire les périodiques scientifiques, c'est pour ça que je préfère parler de tout le reste. L'anecdote, c'est tout le reste, soit quasiment tout.

Ce qui est drôle avec l'exposition au Labo, c'est que ça n'a pas du tout marché. Ça m'a assez surpris, j'avais dit à tout le monde de ne pas faire attention aux peintures, que maintenant c'était des tables, mais personne ne les a tachées. En fait c'est comme si j'avais décroché le mur avec la peinture. Elles sont restées intouchables, il y avait encore une sorte de tabou, de retenue. J'avais trouvés ça assez triste, ça m'avait déçu.

— Tu t'attendais à ce qu'elles deviennent vraiment dégueu ?

— Ouais, en fait je voulais proposer des peintures hyper dégueu comme acquisition au FMAC (Fonds municipal d'art contemporain, Genève) pour voir leur réaction. Je voulais faire une sorte de pirouette sémantique en disant que j'allais les remettre en état après le repas mais la remise en état aurait simplement consisté à vernir sur les taches au lieu de les effacer. Mais au final, c'était un peu comme quand tu regardes un film nul pour te marrer mais qu'il est juste pas assez nul. C'est ennuyeux. Elles avaient été tellement peu dégradées qu'il n'y avait qu'une mini tache, un peu emmerdante, mais pas tant. J'ai fini par l'effacer. C'était un peu l'échec par la médiocrité: ni très bien, ni très nul.

— Et maintenant l'une d'elle est au FMAC, figée dans la perfection...

— En fait, elle a été faite de manière vraiment très merdique alors de toute façon elle va bouger. C'est du vieux contreplaqué que j'ai trouvé humide dans la rue, je ne l'ai pas spécialement fait sécher avant d'y appliquer de la dispersion et de l'acrylique, donc y'a des chances qu'elle se dégrade d'elle-même. C'est un truc que je fais avec toutes mes peintures pour les empêcher de prendre trop de valeur – tant d'un point de vue symbolique que financier.

J'ai l'impression que l'événement, l'idée du génie et la valeur marchande sont entremêlés. En œuvrant à détruire l'un, on détruit l'autre et réciproquement. L'événement, c'est capitaliser sur l'Histoire; le génie, c'est capitaliser sur le savoir.

À un moment, je voulais faire un contrat avec quelques règles. Par exemple, que les propriétaires ne puissent pas revendre mes peintures plus cher que le prix qu'ils les auraient payées. C'est un truc que j'aimerais bien explorer. On ne pourra pas tirer grand-chose de l'art

12 tant que la valeur qu'il crée pourra servir à produire de la spéculation financière, parce que tous les efforts fournis par les artistes pour critiquer le capital ou ses effets seront instantanément commodifiés: du carburant pour le capital. Tant qu'on n'a pas trouvé une parade à ce merdier, je pense qu'il est préférable de produire nos efforts hors de l'art, du moins hors du « marché de l'art ». Je le mets entre guillemets parce que ce mot lui-même est une vaste plaisanterie, tout comme le « marché du travail ». Ces deux systèmes (pour ne parler que d'eux) sont tout sauf des marchés. Un marché c'est un endroit où des gens se rencontrent pour faire des échanges sur un pied d'égalité alors qu'ici, on assiste à une situation complètement asymétrique : d'un côté des gens à genoux, qui s'offrent parfois gratuitement en tremblant et en espérant être sélectionnés, de l'autre des gens dans des situations confortables, avec des salaires, opérant à l'intérieur d'institutions et des structures privées, qui choisissent à leur guise. Ici pas de courbes de l'offre et de la demande qui se croisent en un point, mais une offre quasiment infinie et une demande qui s'en est affranchie et opère relativement librement. C'est du foutage de gueule d'appeler ça un marché, c'est malhonnête. Il faut lutter à partir de soi: s'interdire ce genre de vocabulaire c'est éviter l'oppression par le langage. Cette guerre se produit tous les jours en chacun-e de nous. Qui n'a jamais dit ou pensé « le temps c'est de l'argent »? C'est obscène de dire des trucs pareils et pourtant beaucoup de gens le disent. Le temps c'est du temps.

— Que ce soit avec le FMAC ou les contrats, l'idée c'est de créer tes propres règles au sein d'un système bien réglé?

— Quand tu es contre quelque chose, c'est souvent plus intéressant de créer le contraire de ce qui te déplaît, ou

ce qui lui manque, plutôt que d'être dans la simple opposition. J'ai l'impression qu'appliqué au quotidien, cette idée peut avoir beaucoup de force même si elle peut très vite devenir limitante. L'opposition par la violence, pour moi, c'est aussi quelque chose de nécessaire, toutes les stratégies sont complémentaires.

Cette histoire de changer ce qui est donné, j'ai remarqué que c'est une relation que j'ai beaucoup avec les espaces physiques : très souvent, je recrée un espace dans l'espace. Parfois ça reste assez symbolique, mais le plus souvent, dans ces nouveaux espaces, les contraintes du premier lieu ne s'appliquent pas. Par exemple, pendant trois ans avec Celian Cordt-Moller on a fait un bar pour les portes ouvertes de la HEAD (Haute école d'art et de design de Genève). À chaque fois, on s'est retrouvé à faire une cabane dans laquelle il se passait plein de trucs. Une fois, il y eu un concert de deux amies où tout le monde fumait des joints. On était dans le hall de l'école mais les gens se le permettaient parce qu'ils étaient dans cette cabane. Je me rappelle, quand j'étais en Bachelor, je me trimballais cette idée très encombrante et emmerdante : l'art peut changer le monde. J'ai pris conscience de la débilité de cette phrase, contenue dans une ambition démesurée. Finalement cette situation rendait ça concret en le remettant à la bonne échelle : une chose anecdotique et sans importance. Les gens ne fumaient pas dans le hall de l'école et là, tout à coup, iels pouvaient le faire. À la fois c'est rien du tout et à la fois c'est fait pour de vrai. Et il y a aussi cette fois où la fenêtre de mon atelier ne tenait pas ouverte et il faisait vraiment trop chaud, je n'avais pas de cale mais j'ai fini par trouver une peinture juste à la bonne taille et grâce à l'art il faisait plus frais dans l'atelier.

— Il y a aussi quelque chose de ludique là-dedans je trouve.

— Il y a beaucoup de choses que je fais en jouant et qui, à force, deviennent un vrai truc. Le jeu pour moi c'est avant tout une forme d'apprentissage. Souvent un jeu nous plaît parce qu'on apprend à faire quelque chose – même si on apprend à faire un truc qui sert à rien. C'est un peu comme l'école d'art. L'école d'art c'est trop bien parce que c'est la vraie vie d'artiste sans les contraintes ; et le jeu c'est un moment que tu te donnes pour sortir de la vie. Comme il n'y a pas de deadline, pas de conséquences, tu peux aller plus loin dans tes expérimentations. Pour moi, les meilleures formes de jeu sont celles où tu peux tout expérimenter, sans compétition, sans concurrence, parce que c'est là que tu apprends le plus.

— Tu parles de concurrence, ça me fait penser à ces jeux collaboratifs – des jeux de société ou des jeux de plateau – où tous-tes les joueur-euse-s sont dans la même équipe, soit tout le monde gagne, soit tout le monde perd.

— Ouais, c'est comme dans certains jeux vidéos. Y'a un truc que j'adore, c'est quand les joueurs-euses *hackent* les règles mais d'une sorte de *hacking* sans code. Moi je joue à Diablo, et y'a des gens qui collaborent et se fixent des buts qui n'ont jamais existé dans le vrai jeu. Les gens travaillent en groupes sur ces nouveaux défis bien qu'iels n'aient rien à y gagner parce qu'iels ont tous-tes déjà fini le jeu dix fois. C'est surtout un moyen de pouvoir continuer à jouer. C'est aussi une manière de créer des nouvelles règles, de rompre avec ce qui est attendu de toi en tant que joueur-euse. Pis y'a aussi un truc assez beau dans le fait que des gens se mettent à collaborer dans un jeu qui, à la base, est censé opposer les joueur-euse-s : au début

ça rime à rien, parce que les nouveaux buts fixés ne sont pas compatibles avec les règles établies. Finalement c'est un peu pareil quand des artistes ou des étudiant·tes décident de se collectiviser face à une concurrence imposée synthétiquement (le système de prix en fin d'études). Ça fait serrer tout le système¹. L'épisode BNP Paribas est assez éloquent à la HEAD. Tout le monde s'est fâché et finalement y'a plus de prix pour personne. Je ne pense pas que ça soit un mal. Mais c'est quand même effarant de constater qu'à peine entré·e·s dans cette vie, on est déjà puni·e·s comme des enfants pas sages pour simplement vouloir se collectiviser et réécrire les règles.

— Dans ton travail, il y a aussi une dimension de violence. Surtout par rapport à ta personne, tes portraits sont tout raccommodés, tout déformés.

— Quand tu évoques ça, y'a deux trucs qui se rendent accessibles à ma conscience. Le premier a une dimension quotidienne: c'est que je me blesse tout le temps parce que je suis maladroit. Des gens ont déjà évoqué l'idée que j'y prenais du plaisir, je ne suis pas persuadé que ce soit vrai mais bon *why not*. En tout cas, j'ai l'impression que ça fait vraiment partie du taf. Je pense que je vois mon propre sang une fois par jour, et en même temps,

¹ Pendant six ans, la HEAD (Haute école d'art et de design de Genève) collabore avec la banque BNP Paribas qui remet un prix de 12 000 CHF à quatre lauréat·e·s diplômant·e·s lors d'une exposition présentant les travaux d'une douzaine d'étudiant·e·s. Au fil des éditions, des étudiant·e·s, suivant diverses stratégies, se mobilisent contre une concurrence perçue comme artificielle et nocive. Après plusieurs tentatives de collectivisation de la part des étudiant·e·s, et reformulations de la part de l'école, le prix est simplement annulé.

16 on est de nouveau dans l'anecdotique parce que je n'ai jamais eu de blessure très grave qui aurait été vécue comme un événement marquant.

L'autre dimension parle d'une forme de violence différente. Je suis assez dur avec moi-même. J'ai des attentes élevées et je suis pas très tolérant quant au fait d'y arriver ou pas. Pour moi, se faire violence – et là je parle de soi uniquement, jamais des autres – se faire violence c'est aussi une grosse preuve d'amour. Ça montre à quel point t'as envie d'être une meilleure personne, pour toi mais aussi pour les autres. Je crois que tu peux pas te sortir de tes travers, ou lutter contre tes démons, dans le calme le plus complet, souvent ça passe par la violence.

Après bon le parallèle entre ça et mes persos charcutés, c'est un peu de la psychologie de comptoir mais le psy c'est trop cher de toute façon :-)

Ce qui m'intéresse avec ces déformations et ces cicatrices, c'est que ça rend mes persos un peu monstrueux. La question du monstre me touche beaucoup. L'idée, c'est de se réapproprier ce qu'on critique chez toi pour en faire une force. J'ai toujours aimé me mettre dans des personnages et je l'ai fait jusqu'à assez tard, jusqu'à la fin de l'adolescence. C'était pas du tout du deuxième degré, quand je me déguisais, c'était vraiment une manière de sortir de moi ou d'être un peu plus moi. C'est un truc que je ressens encore, je me sens pas spécialement aligné sur l'idée d'être un humain, sur ce qu'est censé être la normalité pour l'humain. Même au-delà des questions de genre ou d'origine, le simple fait d'être un-e humain-e, ça m'a jamais vachement botté. Quand j'étais dans ces rôles, j'y étais entièrement. J'étais vraiment un gobelin ou un ptérodactyle, j'étais pas un enfant dans la peau d'un gobelin ou d'un ptérodactyle. Après j'ai arrêté parce que le contexte autour de moi m'a dit : « arrête ! ». J'ai reçu 2-3 grosses patates dans la gueule pis j'ai pas eu le courage de continuer. Je pense que le truc le plus dur

que j'ai vécu dans ma vie – ce qui prouve que j'ai eu une vie plutôt couvée – c'était quand j'étais au cycle. Pendant deux ans j'étais vraiment la risée de la classe, le bouc émissaire. Je venais d'une autre école et y'a vraiment eu une sorte d'acharnement général et assez cruel sur ma personne. Aussi parce que je me déguisais et que, d'une certaine manière, je questionnais mon humanité – sans m'en rendre compte bien sûr. Je l'ai assez mal vécu. C'est à ce moment là que ma vie d'enfant s'est un peu arrêtée et mes habitudes de déguisement aussi. La perfo du ptérodactyle [CREEP, Palais de l'Athénée, Genève, 2019], lors de laquelle, déguisé en ptérodactyle, je chantais une chanson de Radiohead en karaoké, c'était un peu une blague mais pas tant que ça. C'était une manière de revenir au déguisement, ça m'a permis d'avoir de nouveau de la tendresse pour ça, d'assumer à nouveau et de me dire qu'en fait si je veux être un ptérodactyle, je dois m'en donner les moyens. C'était un peu une boucle qui se boucle et qui se boucle finalement bien.

— La boucle, ça nous amène au DJ, tu as aussi une pratique de DJ, est-ce que tu arrives à la lier à ta pratique d'artiste ?

— Pour moi c'est important de séparer les deux. Bien sûr, elles se nourrissent l'une l'autre, mais c'est plus valorisant pour chacune de les revendiquer comme deux choses vraiment différentes et de les faire vivre en parallèle. « La naissance de la tragédie » est un bouquin qui a beaucoup résonné avec la construction que je me suis faite de cette idée. Dans ce livre, Nietzsche utilise Apollon et Dionysos comme motifs pour penser la relation entre, d'une part, la musique et la scène, et de l'autre les arts plastiques dont il parle en terme de folle ivresse (dimension dionysiaque) et de contemplation de

la beauté (dimension apollinienne). Enfin, je crois. J'ai jamais fini le bouquin mais c'est ce que j'en ai compris, après je l'ai perdu à Bologne chez une amie.

C'est assez difficile de vivre ces deux choses à fond, pour moi ça se traduit par beaucoup de temps perdu. Il y a toujours cette zone tampon qui se crée quand je passe de l'une à l'autre. Si un week-end je vais mixer, l'accumulation d'énergie autour de la musique et de la danse fait qu'il me faut toujours 2-3 jours pour que je sois vraiment disponible physiquement et mentalement pour autre chose ; pour que je sois capable de m'asseoir à une table et produire une peinture, ou penser à un accrochage. Parfois, je me demande s'il faudrait plutôt choisir un monde ou l'autre. J'ai l'impression que si j'arrivais à réduire cet espace entre deux, à basculer plus vite de l'une à l'autre, ça pourrait me sauver. Pis cette vision et celle de Nietzsche sont assez dépassées finalement. Il est bien possible que dans un an en lisant ça je me dise que c'est un sacré ramassis de conneries, mais en attendant, j'en suis là.

Après, il y a aussi des rapprochements à faire. Principalement au niveau des modes opératoires, ce qui se passe avant l'expérience esthétique de l'art ou de la musique. À ce niveau il n'y a aucun basculement à opérer parce que c'est là qu'est l'espace politique de ce que je fais. On dissocie souvent la musique électronique d'un potentiel discours politique parce qu'il n'y a pas de paroles. Pourtant, pour beaucoup de cultures *sound system* dans le monde c'est absolument faux : à la minute où le son commence, toute la puissance politique a déjà été produite. Le politique, c'est que la fête ait lieu. Ce qui est politique c'est l'espace de la fête. Je simplifie un peu bien sûr, mais le contenu de la musique et l'espace de la fête qui l'accueille sont souvent intimement liés.

— Et quand tu fais des ateliers de fonderie dans des jardins, c'est quoi l'idée ?

— La fonderie c'est un truc que j'ai fait depuis le Bachelor et que j'ai aussi présenté à mon diplôme de Master. Ça a plu à pas mal de monde, mais je ne voulais pas devenir « le gars qui fait de la fonderie ». Je me suis dit qu'il fallait que je sorte ce truc de ma pratique, que j'en fasse autre chose qu'une machine à produire des objets. L'idée c'est de le vivre à un autre niveau. Je préfère voir ça comme un savoir que je peux transmettre, plutôt que comme un outil que j'utilise pour faire des choses à montrer dans un espace d'art. Il y a cette différence entre posséder un savoir ou posséder un objet. Le bien matériel, en général plus tu l'utilises, plus t'es saoulé, moins t'as envie de l'utiliser. Alors que le savoir ou le bien culturel, plus tu l'utilises plus t'as envie de l'utiliser. Du coup il ne perd pas de valeur, il en gagne. Il gagne à être diffusé, pratiqué, développé. En gros, là où le bien matériel s'use, le bien culturel ou le savoir s'épanouit, grandit, s'approche de sa forme parfaite.

Du coup, j'ai commencé à faire des *workshops* avec des enfants.

Un truc que j'aime bien là-dedans c'est que ça défait pas mal de barrières symboliques qu'on peut avoir avec le métal. Faire un objet en métal, c'est pas comme faire un dessin, ça paraît pas forcément directement accessible à tout le monde. Du coup c'est assez épanouissant pour les enfants parce qu'ils se retrouvent à faire un truc assez élémentaire mais qui est assez impressionnant à la fin.

Parfois ça a aussi un caractère plus politique, comme dans cet atelier que je vais faire à Genève et à Zürich. On va faire des objets qu'on peut incruster dans le sol avec des messages ou des images. C'est un geste assez fort de mettre quelque chose dans le sol. Normalement c'est un geste qui appartient soit aux municipalités soit aux églises ; c'est soit le chemin de Compostelle soit les clous de voiries. J'aime bien le fait de se réapproprier ce geste, c'est assez fort sur le plan symbolique et à la fois assez discret.

Mais je ne fais pas que des ateliers de fonderie. Avec Célian, on a fait un *workshop* avec des enfants pour faire des écussons de foot en plâtre. On était parti de l'idée que l'éducation artistique se résume souvent à faire un dessin et à le mettre dans un tiroir, et que ça ne relate en rien ce que peut être l'art. Bien sûr, il y a une palette toute entière de ce que « faire de l'art » peut être, mais l'une des expériences les plus fréquentes c'est de faire des objets et de les montrer pour peut-être les vendre.

Avec les kids, l'idée c'était de faire tout le truc d'un bout à l'autre : on produit, on expose, on fait un vernissage. Le vernissage avait lieu pendant le finissage de notre expo *FORCE* à l'Espace Pazioli, à Renens. Du coup même si peu de parents se sont déplacés, y'avait toute la *crowd* de l'art. Pour pousser le truc jusqu'au bout, on avait même acheté anonymement deux pièces. Bien sûr c'est un terrain glissant d'amener l'argent là-dedans, mais l'argent avait la vertu d'être une sorte de conséquence concrète de tout ce processus. L'idée c'était juste de faire passer un message sans devoir le dire, de montrer qu'un vieux bout de plâtre pourri ça peut devenir une source de revenu.

Ce qui me plaît le plus là-dedans, c'est qu'en faisant ça, je me suis créé un boulot à partir de zéro. J'ai appris un truc sur YouTube, je l'ai entraîné, je l'ai un peu perfectionné et après j'en ai fait un atelier. Quand j'ai reçu mon premier cacheton, j'étais vraiment trop content. L'intérêt c'est d'être capable d'avoir une activité et de la monétiser. La question c'est pas l'argent, c'est juste de pouvoir vivre dans ce monde où t'as besoin d'argent pour manger, et comment y vivre sans être forcément un-e employé-e. Là pour le coup je crois que dans une certaine mesure, je me suis réapproprié les moyens de production. C'est un peu ça le plan non ? Je pense au lent mais vraisemblablement irréversible mouvement de la disparition de l'emploi et il me semble être de moins en moins dans l'utopie face à cette réalité et de plus en plus dans le réel.

C'est plutôt gratifiant. Quand je fais des trucs pédagogiques, j'essaie de transmettre cette idée à fond.

— Notamment parce qu'il y a toute une tradition de DIY et d'apprentissage autonome chez toi, est-ce que tu dirais que YouTube c'est les nouvelles universités populaires ?

— Pendant mon Bachelor j'étais vraiment bloqué dans cette idée que l'art, c'est produire des objets. Du coup, j'avais besoin d'acquérir des savoirs techniques et, pendant ma formation, assez peu de gens sont venus à la rencontre de ces besoins. C'était assez frustrant parce que les étudiants-tes autour de moi avaient presque tous-tes fait les arts déco et je sentais un décalage dans la pratique. Du coup, je me suis vachement rabattu sur des tutos YouTube. Je sais que je suis pas le seul, Thomas Moor dit qu'il a réappris à peindre avec les vidéos de Bob Ross. Moi, pour la peinture, je m'intéressais vachement aux vidéos d'un peintre qui faisait des marines pour les touristes. Sa chaîne YouTube était hyper bien. Contrairement aux vidéos de Bob Ross qui sont vachement longues, lui il faisait des sortes de petites vidéos éclair pour apprendre un truc précis. Comme il travaillait avec un petit budget, il était ultra efficace et il avait plein de techniques trop bien pour peindre sans avoir de thune. On ne s'attend pas forcément à ce que tous ces savoirs émergent dans la précarité, mais en fait il se pourrait que les savoirs les plus pointus émergent des nécessités les plus grandes. C'est ça que je trouve beau cette sorte de savoir-faire incroyable et trop peu reconnu qui naît souvent dans la débrouille.

Je trouve hyper beau que ces savoirs soient mis à disposition de tout le monde. Ça transforme la vision

22 classique de quelque chose qu'on possède. Tout le monde est gagnant, toi tu peux apprendre et utiliser un savoir-faire et celles et ceux qui le partagent créent une plus-value pour leur travail ; parce que quand tu partages un savoir-faire, tu te présentes aussi comme quelqu'un-e qui maîtrise ces techniques. Ce qui serait beau, c'est de penser ce qui pourrait être fait pour que plus de gens réalisent qu'ils ont accès à ces savoirs et qu'en réalité tout le monde est capable de faire à peu près n'importe quoi. J'aime bien les gens qui disent que l'art c'est n'importe quoi, parce que c'est une expression qui évoque d'une part une activité très incertaine et de l'autre, la potentialité de toute chose, sans qu'une importe plus qu'une autre. C'est une assez bonne définition.

L'arc mou du crédible

BASTIEN GACHET

— Tu as dit un jour que tu cherchais à incarner une fiction sans devenir narratif. Comment procèdes-tu ?

— J'aimerais réussir à construire des fictions non-narratives. Des espaces de fiction qui ne proposent ou ne dérivent pas d'une histoire en particulier mais restent irrésolus. C'est un processus de construction et de déconstruction : commencer par bâtir des formes, être attentif à ce qu'elles commencent à raconter, puis contre-dire cette narration naissante en les altérant ou en construisant de nouvelles. J'aimerais pouvoir étendre cette démarche à ce que ces formes représentent aussi bien qu'à la manière dont elles sont manufacturées. J'aimerais éviter, par exemple, de n'avoir qu'un seul système de fabrication pour, au contraire, laisser s'entrechoquer différents niveaux de finition, de conception et de réalisation. Je me rends de plus en plus compte que cette narration implicite est le produit d'une référence à un personnage manquant et fictionnel : celle-celui qui aurait pris action sur ces objets.

En outre, pour que l'espace fictionnel ne se ferme pas, j'essaie d'éviter les références à un personnage spécifique. Une stratégie que j'emploie dans ce but est de dévier toute cohérence dans la construction de celui-ci. Je voudrais l'empêcher d'acquérir une histoire ou une personnalité de manière à produire suffisamment d'ambiguïté pour l'empêcher de se former totalement. Je tente de bâtir des personnages absents et

de les démolir dans un même processus. Parallèlement, les traces d'une présence humaine dans l'installation, incarnées par les marques d'utilisation sur les objets qui pourraient indiquer une habitude ou la recherche d'une solution à l'accomplissement d'une tâche, constituent à mes yeux des moyens d'adresser et de questionner l'infrastructure encadrant le travail. Ces traces permettent de déclencher un mouvement de l'imagination qui établit l'espace-même où le travail peut vivre.

— Tu as aussi parlé d'une dramaturgie orientée objet, qu'entends-tu par là ?

— On utilise le terme « dramaturgie » – généralement en relation à des pièces temporelles, théâtre, performances, potentiellement des films – pour décrire l'organisation d'une suite d'événements dans le temps qui tendrait par son déroulement à engager une certaine lecture, souvent émotionnelle, de la pièce. J'aime l'idée d'appliquer cette logique, ce principe organisationnel, à un espace. Dans une exposition, la ligne temporelle est hors de contrôle. Tout arrive en même temps, en quelque sorte. Les choses émergent. J'aime l'idée de se plonger dans ce phénomène d'apparition : considérer la manière dont les choses surgissent, viennent à soi. Où est-ce que le regard va se poser en premier, qu'est-ce qui s'impose d'abord à lui ? Quel sens est ainsi créé ? Qu'est-ce qui se manifeste ensuite ? Comment ceci vient augmenter la mémoire générée précédemment ? etc. Je considère ces questions comme relevant d'un principe dramaturgique appliqué à la perception d'un espace plutôt qu'à une ligne temporelle.

— Tu t'intéresses le plus souvent aux objets ordinaires, une prise, un frigo industriel, des objets du quotidien...

— Oui, j'ai tendance à m'intéresser à un type d'objets en particulier. Des objets fonctionnels, structurels, des objets sur lesquels reposent nos acquis, qui nous permettent d'oublier, qui dispensent, qui subviennent silencieusement à nos besoins. Ces objets incarnent un accord qu'on a passé avec notre société : une forme de confiance tacite en ce qui nous entoure. Un exemple de cette attitude serait une prise électrique. C'est un objet relativement simple : une couverture en plastique moulé par injection qui couvre trois câbles en cuivre. Cette couverture nous protège doublement : elle nous protège de l'électricité (on pourrait mourir), et elle nous protège de devoir penser à l'infrastructure invraisemblable et omniprésente qui permet à cette énergie d'être créée, conditionnée et distribuée en permanence.

Ce qui m'intéresse et que j'essaie de générer avec ces objets est un mécanisme de déplacement de l'attention qu'on leur porte, comme dans le cas d'une chaudière dont on réalise l'existence le jour où elle cesse de fonctionner.

— Souvent, des « objets d'art », une peinture à l'huile ou une petite sculpture de chien, se glissent dans tes installations, quel est leur rôle ?

— Ce genre d'objets me semble permettre la création d'une tension entre les formes dans l'espace au travers des dynamiques créées par ce qui est art ou non. Ils forcent un élargissement du spectre de production et de réception des pièces, plutôt que son déplacement. L'attitude de construction/déconstruction que j'évoquais plus haut ne peut fonctionner que si elle ne s'applique pas qu'à la narration, mais aussi au cadre conceptuel qui entoure les pièces. Ici, il est important de considérer la prévalence du geste comme piste d'interprétation dans

26 les arts visuels. Par geste, j'entends le geste conceptuel comme approche restrictive : les décisions prises par l'artiste donnent son unique valeur à l'œuvre d'art – valeur véhiculée par l'objet qui y trouve son unique sens. Dans ce cadre, le geste a tendance à s'approprier entièrement la signification des pièces, fermant toute autre entrée. De fait, une exposition sculpturale composée uniquement d'objets industriels ne ferait que déplacer le cadre du travail en devenant un médium en soi. Pour que les objets puissent faire référence à leur fonction primaire, à leur manière d'être au monde au-dehors de l'espace d'art – quelque part les autoriser à être eux-mêmes, autoriser la multiplicité de ce qu'ils véhiculent – il me paraît important d'élargir le cadre médiumnique, et possiblement de flouter sa limite. Ces objets doivent rester en relation avec d'autres objets, comme dans le monde.

Dans un second temps, l'image représentative permet également d'offrir une indication quant à une lecture symbolique et émotionnelle que je trouve difficile d'approcher par d'autres moyens.

— Les objets que tu crées ont une qualité technique impressionnante. Pour autant, j'ai le sentiment que ta relation à cette prouesse technique est en train de se transformer.

— J'ai souvent voulu cacher l'intervention au cœur de l'objet, dans l'espoir de le laisser être lui-même. Je tentais ainsi d'éviter de laisser des traces de ma main, dissimulant la technique de l'intervention pour l'extraire de la lecture et de l'attention. Plus tard, j'ai commencé à me rendre compte que l'existence de mécanismes compliqués, même s'ils sont dissimulés, engage implicitement une relation à la technique. Je pense que cette attention

pour la technique est une distraction, un vecteur de distanciation. J'aimerais que le rapport aux pièces « actives » puisse être le même qu'à une chaudière : on comprend ce qu'elle fait, mais on s'intéresse peu au *comment* (tant qu'elle fonctionne). Je suis de plus en plus intéressé par des formes plus simples, me concentrant sur les relations entre les objets plutôt que sur les prouesses qu'ils peuvent accomplir. Je pense aussi que dans ce rapport à la technique et à la complication réside un problème de rapport personnel à la légitimité : une tentative de dissimuler un manque de confiance derrière la démonstration de l'effort. Le problème de cette dynamique est qu'elle repositionne le geste au premier plan, empêchant ainsi les pièces d'exister pour elles-mêmes et en rapport avec leur environnement.

— Quand tu fais danser un radiateur ou que tu fais fumer une prise électrique, tu ne détournes (ou n'altères) pas uniquement leur fonction d'objets, tu les coupes également de leur environnement ; tu les fais passer sur un autre plan. Quelle est la nature des transformations qui t'intéressent ?

— Une nature contaminante : je m'intéresse à la mise en péril de la structure qui englobe l'installation, et ainsi à la mise en péril des acquis sur lesquels repose notre rapport à l'espace. Dans l'idéal, j'aimerais pouvoir générer un état de suspicion vis-à-vis des limites de l'intervention artistique. Faire tomber les murs, en somme. J'aime l'image des deux tempêtes : il y a une salle, dans cette salle, quelqu'un. À l'extérieur de la salle, au-delà des murs, une tempête. À l'intérieur de la personne, sous la

28 poitrine, une tempête. Les quatre murs de la salle pré-servent l'espace séparant les orages. La structure qu'ils incarnent autorise leur dissimulation. Elle maintient les conditions de vacuum qui contiennent notre normalité. Mais soudain, l'ampoule commence à clignoter. Cette rupture dans sa fonction standardisée et attendue met en péril le système dont elle fait partie, puis se répand, suggère un état de suspicion, et contamine la structure. Les tempêtes se rapprochent.

— On pourrait penser que tu produis des environnements, mais tu préfères parler de situations. Quelle est l'importance de la temporalité dans ton travail ?

— Chacun de ces termes me convient, ainsi que d'autres (installation, sculpture). La temporalité n'est pour moi pas un but en soi, mais une composante inhérente à la perception de tout espace. Je pense que ce qui m'intéresse dans cette idée est la notion de « durée » telle que décrite par Henri Bergson. En somme, la transformation permanente de chaque chose, par son existence-même dans le temps et sa co-existence avec ce qui l'entoure. Ce qui constituerait un but en soi pour moi, une réussite en tout cas, serait de pouvoir faire émerger ces dynamiques au premier plan ; rendre ce phénomène perceptible, presque physique et épais.

— La difficulté de documenter ces environnements à plusieurs niveaux, de capturer des transformations aussi subtiles t'a finalement amené à envisager la documentation vidéo comme un

médium ou une œuvre en soi. Ce n'est pas forcément évident au premier coup d'œil mais tes projets sont complètement multimédias, pensés sur plusieurs plateformes et en plusieurs étapes. Raconte-nous.

— Les dimensions de durée, de dramaturgie et de narration m'ont toujours posé un problème quand il s'agissait de documenter mes installations. Tentant de rester aussi fidèle au travail que possible, j'utilisais jusqu'ici un ensemble de photographies et de captures vidéo, dans l'idée d'imiter le regard imaginaire d'un spectateur-trice hypothétique. Cependant, étant donné que l'attention sensible des spectateurs-trices est la clef de la conception de mon travail, je n'ai jamais été à l'aise avec cette technique, sa prétention d'objectivité, et ses conséquences. J'ai donc commencé à expérimenter, à utiliser comme moyens de documentation des techniques propres au cinéma, et leur capacité à fictionnaliser, simuler ou augmenter le réel. Plutôt que de partir du principe de la possibilité d'une transparence de la documentation, je trouve intéressant d'embrasser l'écart entre les médiums de l'installation et de la vidéo. C'est l'occasion d'opérer une retranscription dramaturgique : de spatiale à temporelle, d'immanente à linéaire. J'y vois deux avantages majeurs. Premièrement, le fait de générer une qualité nouvelle d'ambiguïté en relation à ce qu'est la pièce, aux limites de sa forme, à l'espace de cette existence ; d'accentuer l'écart entre ces médiums en concevant des éléments qui ne peuvent exister que dans un médium ou dans l'autre. Deuxièmement, cette déstabilisation du médium m'intéresse beaucoup, parce qu'elle permet d'extraire le travail d'une forme en particulier pour l'abstraire, le suspendre entre des formes qui

30 deviennent autant de fenêtres sur l'œuvre. Ceci autorise aussi une absence de finalité et une certaine fluidité que je considère comme autant d'atouts.

— Au cours de ce processus, les phases de développement de l'exposition et de développement de la documentation s'influencent-elles mutuellement, et de quelle manière?

— De manière totalement organique, c'est ce que je trouve plaisant. Personnellement, chacun de ces médiums a tendance à m'enfermer dans des habitudes et des contextes de références. Le fait de tenter de les aborder en parallèle avec un même travail est pour moi libérateur. Par exemple, en travaillant sur des sculptures, j'ai tendance à être renvoyé à une attention particulière au geste et à une forme de minimalisme conceptuel. Je suis tenté de faire disparaître tout élément anecdotique. En pensant à la pièce pour la construction d'un film, j'ai au contraire besoin de chercher des accroches narratives. Le problème est que, contraintes l'une par l'autre, ces formes ont tendance à générer une installation un peu trop anecdotique et un film composé d'une suite de *B-roll* sans histoire. Ceci étant, la mise en parallèle de ces médiums informe la création des pièces de manière souvent contradictoire, donc particulièrement enrichissante et excitante vis-à-vis du processus de travail.

— Les films que tu crées sont en partie composés d'images de synthèse. Je trouve intéressant le mouvement inverse qui existe entre ces images 3D et les

objets « physiques » que tu crées lorsqu'il s'agit de trouver la frontière de la crédibilité.

— Cette notion de crédibilité est tangente à celle d'ambiguïté abordée plus haut ; la frontière entre ce qui semble vrai et ce qui dépasse ce cadre m'intéresse particulièrement. Effectivement, les processus de création actuels et virtuels me semblent approcher la notion du crédible par deux extrémités opposées. Pour comprendre les limites du crédible, la manufacture physique demande la simplification progressive des formes jusqu'à leur effondrement, afin d'identifier les traits qui les rendent perceptibles comme « réels ». La construction virtuelle quant à elle part d'une forme si abstraite qu'elle demande l'ajout de fausses (car algorithmiques) « marques du réel » (imperfections, traces du temps, poussière, etc.) pour la rendre crédible et faire partie du monde actuel. Quelque part, ces qualités sont des dérivées linéaires de l'ontologie même de ces formes. Je trouve ces approches inverses particulièrement nourrissantes dans l'exploration de cette idée de ce qui semble « vrai ».

— Est-ce que tu peux développer un peu cette notion de « vrai » ?

— Ce qui est « vrai » serait ce qui semble crédible comme objet venant de l'extérieur du monde diégétique. D'un côté on aurait les objets trouvés et importés comme des oeuvres (*readymade*) ; de l'autre, ceux faisant partie de l'infrastructure de l'espace de présentation et nécessaire à celui-ci (objets que notre réflexe de spectateur·trice est d'ignorer comme s'ils étaient absents : radiateurs, compteurs électriques, prises, câbles, tuyaux, portes, murs, éclairages, rambardes, cales-portes,

32 etc.). Le statut de ces deux types de « vrai » est différent parce que le premier porte une intention artistique alors que le second pas. Cependant, les deux ne comportent pas la trace de la main, de la manufacture. Leur processus de fabrication est industriel et souvent standardisé. Un objet sera crédible si on peut le percevoir comme venant du monde extra-diégétique. Une ambiguïté supplémentaire différencie le type « readymade » du type « infrastructurel », à savoir s'il est perçu comme placé dans l'espace d'exposition pour accomplir une fonction extra-diégétique ou comme oeuvre. Dans tous les cas, que ce soit pour des objets manufacturés, trouvés ou modélisés, cette notion de crédible est le point central, le point de rencontre. Comme décrit plus haut, les points de départ pour arriver au crédible sont opposés selon que je travaille avec des matériaux ou dans le monde virtuel. Je trouve particulièrement intéressant l'idée d'avoir un ensemble d'objets dans un même espace qui chacun se trouve sur un point différent de cet arc menant de l'inexistence au crédible. Dans ce but, il me paraît important d'avoir autant des objets trouvés que fabriqués, que des faux-trouvés ou des faux-fabriqués. Mon espoir serait que la friction créée par leurs différents statuts puisse contribuer à créer un espace de fiction qui demeure non-narratif.

Ce qu'on a
manqué,
ce qu'on a
pensé voir,
ce qu'on a
cru entendre,
ce qu'on ne
verra pas

FLORENCE JUNG

— Est-ce que tu peux nous expliquer un peu de quoi s'inspirent et comment se construisent les scénarios de tes performances?

— De la rhétorique des chef-fe-s d'entreprise, du style neutre des appartements meublés, de la chorégraphie rituelle des interactions sociales, du jargon des *chatbots*, de l'hyper-paranoïa digitale, des chaînes de restaurants, des chaînes d'hôtels, des chaînes de magasins, de la convergence de l'information et de la fiction, des statistiques en général, et de tout ce qui participe de ce sentiment de déréalisation qui nous ramène à la question essentielle : comment vit-on dans ce monde? On pourrait dire que les scénarios commencent là.

— La convergence de

l'information et de la fiction ?

— C'est la conséquence inévitable d'une culture post-TV, une culture toujours en quête de récits.

— Selon toi, comment vit-on dans ce monde ?

— Comme le héros ou l'héroïne de sa propre émission de télé-réalité.

— Quel est le titre de ton émission ?

— Le meilleur titre a déjà été trouvé. *Big Brother* est un nom insurpassable. Une émission qui se nomme d'après un roman accusant exactement ce qu'elle diffuse est insurpassable.

— Il y a une part de secret, de mystère et de rumeur autour et dans ta pratique. Par exemple lorsque tu places les spectateurs·trices devant une porte close, ou encore lorsque ton site internet ne contient aucune image de ton travail.

— Certaines situations n'ont pas vocation à devenir des images. Il y a ce qu'on a manqué, ce qu'on a pensé voir, ce qu'on a cru entendre, ce qu'on ne verra pas. De ça ne naît aucune image tangible.

— Mais cela crée beaucoup d'images mentales, non ?

— L'absence d'image officielle légitime toutes les images mentales. Ce qui est dans ta tête fait partie du scénario.

— Et quand il n'y a pas d'image, il y a la rumeur, c'est quelque chose que tu utilises et à différents niveaux, j'ai l'impression.

— La rumeur, par définition, n'est pas une mise en scène. Il y a une part d'incontrôlable qu'il faut accepter. Sous certaines conditions, la rumeur complète l'oeuvre. Sinon, elle la phagocyte.

— Ton travail se compose d'interventions qui font appel à des formes narratives courtes. Si je devais le décrire, je dirais que tu composes plus des « nouvelles » que des « romans ». Qu'en penses-tu ?

— La brièveté condense et densifie.

— La pilule rouge ou la bleue ?

— Les deux en même temps. Aucune. Considérer les choix latents. Douter de celui ou celle qui offre la vérité.

— La vérité c'est la fiction qu'on choisit ?

— La fiction permet de ne plus se poser la question de la vérité.

— Peux-tu nous parler des titres de tes pièces ?

— Ce sont des titres d'inventaires, chronologiques. Des titres qui ne disent rien.

— Tu t'intéresses aussi à la standardisation ? Au fait que nous vivons dans des codes (numériques, économiques, algorithmiques) qu'on ne comprend/perçoit pas ?

— La standardisation généralisée crée l'illusion de la liberté, tout en détruisant le concept même de liberté. Pour à peu près tout il existe entre deux et cinq choix. Qu'il s'agisse de beurre, de voyages, de vidéos sur internet ou de presser la touche 1 ou 2. On croit être noyé dans une masse de choses et de contenus, mais il n'y a en réalité qu'un nombre très réduit de catégories et de standards. Et alors qu'on se focalise sur les quelques alternatives proposées, on ne réalise pas que – fondamentalement – notre conditionnement est universel.

— Quelle importance accordes-tu au contexte dans lequel tu proposes tes interventions ? Est-ce que tes scénarios sont créés pour des lieux spécifiques ou est-ce qu'ils se transforment en fonction des espaces dans lesquels ils sont montrés ?

— Le contexte est toujours important. Les scénarios changent et se réactivent. Ils ne sont pas inertes, ils deviennent autonomes, « adultes ». Ils s'adaptent.

— Oui, il me semble.

— Une porte qui claque au nez de quelqu'un·e, un *kidnapping* : ton travail comporte une part de violence. Est-ce une notion qui t'intéresse spécifiquement ?

— C'est notre fascination pour la violence qui m'intéresse. Partout, tout le temps. Dans le cinéma, dans la littérature, la musique, la philosophie, la publicité, la politique, internet, l'économie, l'histoire, toutes les relations interpersonnelles... Le vernis est très léger, il suffirait d'un rien pour que tout bascule dans la violence primitive. Ce qui m'intéresse c'est de comprendre comment tout cela tient ensemble.

— D'ailleurs, est-ce que l'histoire du *kidnapping* est connue, documentée en ligne ou ailleurs ?

— L'histoire du *kidnapping* ne peut être racontée que par les kidnappé·e·s. Il n'y a qu'eux qui savent ce qu'il s'est passé. C'était d'ailleurs ça l'idée, mettre le public dans une situation de passivité impossible. Ce n'était pas du cinéma. C'était vingt personnes qui entrent dans une voiture sans nécessairement se connaître ni savoir ce qu'il va se passer. 450 kilomètres plus tard, elles sortent de la voiture, au milieu de nulle part, au milieu de la nuit, on est en novembre, elles sont seules et on ne viendra les chercher que le lendemain matin. Mais ça elles ne le savent pas encore. Elles ont la nuit devant elles.

— Il y a toujours cette question de vivre quelque chose qui n'appartient qu'à soi, tu fais partie de ces gens qui pensent qu'avec la digitalisation on ne vit plus rien de vrai?

— Non, le digital fait fondamentalement partie de la réalité.

— Les souvenirs se transforment au fil du temps, l'expérience aussi, du coup tes pièces aussi?

— Un exemple : un inconnu te tend un papier en disant « sois-là ». Sur le papier, il y a une adresse et une date. Si tu y vas, tu verras un garde qui te demandera de lui laisser ton sac et ta veste. Tu entreras seul-e dans un logement qui semblera avoir été quitté quelques instants auparavant par ses occupant-e-s. Il n'y aura pas de règles pour explorer les lieux. Pas d'autres limites à la transgression que celles que tu te fixeras. Plus tard, même peut-être longtemps plus tard, tu trouveras au fond de ton sac quelque chose lié à cette visite, mais que tu ne te souviendras pas avoir pris. Tu essaieras alors de te rappeler où et comment. Tu rejoueras la scène de mémoire, conscient-e d'avoir manqué certaines choses et oublié d'autres. C'est ce type d'expériences mentales qui m'intéressent. Celles qui hantent longtemps après.

— Est-ce que tu peux nous parler de notion de réel, virtuel, fiction ?

— Ce sont des mots qui ont été vidés de leur sens. Il ne

faudrait plus les utiliser. À la place, il y a les doutes, les suspicions, les certitudes.

— Personnellement, as-tu des doutes, des suspicions, des certitudes?

— Des doutes, oui. Des certitudes, moins.

L'obsession, oui, la possession, non

Traduit de l'anglais

MIRIAM LAURA LEONARDI

— Notre collaboration a débuté par une proposition expérimentale que nous voulions tester avec toi. Nous t'avions invitée en tant qu'artiste, avec une carte blanche pour monter une exposition collective autour de ton travail. Nous pensions à la fois inclure certaines de tes pièces et en présenter d'autres – des œuvres importantes pour toi, ou qui auraient créé un contexte transformant la lecture de tes œuvres. En travaillant ensemble sur cette idée, nous avons beaucoup d'espoir et d'idées folles et nous avons fait de notre mieux, mais nous nous sommes rendu-e-s compte de l'impossibilité logistique de monter cette exposition. Au final, nous avons été amené-e-s

à formuler une proposition individuelle avec – comme tu le dis – des pièces moins « réelles ». Peux-tu nous parler de cette exposition inexistante ?

— Votre proposition m’a beaucoup plu et j’ai voulu penser cette exposition plus comme une œuvre en soi que comme une exposition collective traditionnelle. Je suis partie d’une phrase qui m’est venue l’été dernier, après avoir lu un communiqué de presse disant que « les objets trouvés, l’assemblage et l’appropriation ont été habilement récupérés et intégrés aux mécanismes du goût, dépouillés de leur fonction subversive et esthétisés en un paradigme de bon ton ». (Communiqué de l’exposition de Valentin Carron *Sing Loud and Walk Fast* à 303 Gallery.) J’ai trouvé cette remarque intéressante et plus tard j’ai eu l’idée de la phrase *Your Concept Became their Decoration* (« Votre concept est devenu leur décoration ») – on peut y voir une plaisanterie ou une simple exclamation, mais n’est-ce pas la conséquence logique de la phrase que je viens de citer ?

— Je verrais bien cette phrase sur un pull, comme toutes ces phrases aléatoires et vides de sens. Que peux-tu nous dire de ces phrases ambiguës, façon slogan, comme *Why are US artists so important* (« Pourquoi les artistes américain-e-s sont-iels aussi important-e-s ») et son pendant allemand *Warum sind Deutsche KünstlerInnen so wichtig?*

— La phrase avec *US artists*, ou *us artists* (c'est à dire « les artistes américain-e-s » ou « nous les artistes ») m'est venue juste après la toile accrochée de travers *Go Home New Jersey*, parce que je me suis alors intéressée à l'emplacement géographique de l'état américain du New Jersey. New Jersey, c'est un espace d'art indépendant en Suisse et en gardant à l'esprit l'importance de cet espace je suis arrivée à *Why are US artists so important*, où l'on peut également lire *us*, c'est à dire « nous ».

Après cette œuvre, j'ai continué en traduisant cette phrase en allemand – *Warum sind Deutsche KünstlerInnen so wichtig* – et en l'écrivant en lettres majuscules, avec cet ajout du suffixe féminin de style inclusif *-Innen*, comme si l'ultime preuve d'une existence artistique était l'acte consistant à remplir un formulaire administratif, et le fait d'être considéré-e comme *wichtig*, c'est à dire « important-e ». Je trouve aussi que cet usage du terme *important* ou *wichtig* est typiquement américain ou allemand – en français, par exemple, c'est presque ridicule de déclarer que quelque chose est important. Dire « Je suis important » relève de l'ironie.

— *Your concept became their decoration* ou *Can decorative art become a concept?* (« L'art décoratif peut-il devenir un concept ? »). Quel est ton rapport à ces notions ?

— Disons que même si un-e artiste pouvait travailler sur l'art décoratif comme concept, cela n'aboutirait probablement jamais au développement d'un mouvement artistique, puisque dès que ce concept est repris par des pairs il s'en trouve affaibli, vidé de sa valeur artistique. De toute façon, je ne pourrais pas être cette artiste-là, mais j'aime y penser. Si l'idée du fétiche, ou du souvenir, m'intéresse

plus que l'idée de l'œuvre d'art comme un investissement s'échangeant à huis clos et dont la valeur fluctue, c'est parce que celle-ci permet de considérer l'œuvre comme un facteur accroissant directement la « valeur marchande » sociale de la ou du propriétaire de l'œuvre d'art (que ce soit de façon physique, numérique, ou encore temporaire). Ce serait un défi intéressant de tenter de créer une œuvre d'art qui puisse garder ce statut tout en pénétrant la culture mainstream, la foule du dehors, sans forcément atteindre un prix de vente exorbitant.

— Ça me rappelle une exposition organisée par Jeremy Deller, intitulée *Love Is Enough*, qui présentait deux artistes : Andy Warhol et William Morris. Ces artistes ont tous deux eu recours à des techniques aisément reproductibles. As-tu une relation particulière à ce genre d'artistes, à ces techniques – ou est-ce hors-sujet ?

— Je n'avais pas entendu parler de cette expo ! Ce qui me semble intéressant aujourd'hui, c'est de contester la reprise et la reproduction de nos concepts sous forme de marchandises... ce qui revient à prendre le contre-pied des stratégies mises en œuvre par les générations Pop et Pictures, qui visaient à séduire le plus grand nombre... Sinon, on peut déplacer cette stratégie de séduction en l'appliquant au domaine de l'immatériel.

— Y a-t-il aussi des objets immatériels dans ce que tu crées en tant qu'artiste ?

— On peut considérer que la décoration style Ikea est un produit de masse désincarné, remplaçable et jetable, tandis que le fétiche ou le souvenir est intimement lié à l'expérience personnelle, à nos vies individuelles. Est-ce que tu t'intéresses aussi aux liens que l'on peut tisser avec des objets (d'art)? Ce paradoxe, ce genre de relation entre personnes et objets, t'intéresse-t-il?

— En fait je ne crois pas à la relation à l'objet, mais à l'attachement aux idées. Et s'il est nécessaire pour retenir une idée de la visualiser, alors je comprends le désir de posséder une œuvre d'art. Disons que c'est alors comme un dessin technique, ou un vade-mecum.

— Tes œuvres sont souvent un assemblage de différentes pensées et différent·e·s auteurs·trices, et l'acte de traduction y est central. Quel est ton rapport à la fonction d'auteur·trice et à l'appropriation?

— Prenons un exemple : la peinture rose *Sue Me* de Sue Tompkins (2013), qui est une toile comportant une série de petites incisions et les mots, tracés avec vigueur, *sue me*, c'est à dire « faites-moi un procès ». Je me suis intéressée

à cette peinture au moment où je travaillais sur l'exposition *Collaborate or Collapse* [Forde, Genève, 2020], parce que Sue utilise son propre nom comme verbe, sur une toile fendue, donc elle s'approprie un geste tout en indiquant en même temps l'éventualité de poursuites. Au départ, je n'arrivais pas à imaginer une forme d'appropriation qui ne soit pas une simple copie dénuée de sens, puisque je ne m'appelle pas Sue. Je me suis souvenue plus tard d'une œuvre de Carol Rama rendant hommage à Duchamp, intitulée *Tonsure (Omaggio a Marcel Duchamp)* (2002) et j'ai compris qu'il était possible de remettre en question l'acte de copie tout en honorant l'artiste que l'on copie. Si moi j'écris *sue me* comme le fait Sue, cela peut vouloir dire « faites-moi un procès pour avoir copié votre œuvre ». Comme j'admire Sue Tompkins, j'ai voulu insister sur le fait que ma pièce est un hommage plus qu'une copie, et j'ai donc décidé de la faire dans un plus petit format et en vert fluo, couleur à l'opposé du rose. Peut-être que la fonction d'auteur·trice est en soi matérielle.

— Dans ton rapport à l'appropriation tu sembles beaucoup te soucier de la personne à l'origine de l'œuvre. Tes collaborations, mais aussi ton engagement féministe, t'ont amené à remettre en question la place de l'individu dans le monde de l'art : la place du « je », du « tu », du « elles et ils » ; le « je » participant à une scène ou restant à l'écart de celle-ci, etc. Qu'est-ce que tout cela t'évoque ?

— Ce n'est qu'une supposition, mais je dirais que dans

46 « l'histoire de l'art » le *je* (l'artiste) était, ou est encore, nécessaire afin de représenter *ils* et *elles/eux* (la société). Plus récemment, dans ce qu'on appelle « le monde de l'art », le *je* est devenu un moyen important pour représenter l'artiste *lui-même* ou *elle-même*, tandis qu'*ils* et *elles/eux* ont cessé d'être représentés. Le *tu* (ou le *vous*) me semble peu présent en art visuel – c'est simplement toujours la personne à laquelle l'œuvre s'adresse a fortiori. Je dirais quelque chose de cet ordre : « *Tu* (à la fois le mot « *tu* » lui-même, et toi) est corrompu depuis que *tu* es devenu *je*. »

— On pourrait dire de ton travail que c'est de l'art conceptuel. Par certains aspects il est souvent froid et intellectuel, mais pourtant plein d'ironie et d'humour. Quel est ton rapport à l'ironie et à l'humour ? Comment et pourquoi y as-tu recours ? Est-ce une arme ? Une façon d'attirer les gens ?

— Quand je trouve une idée qui me plaît, souvent j'en ris tout haut. Le cynisme en tant qu'attitude politique, ça ne m'inspire que du mépris, et je n'aime pas le côté sarcastique des memes. Je trouve que l'ironie est une forme de désillusion active, qui aime son sujet – c'est une attitude à l'opposé du cynisme et du sarcasme, puisque ces derniers expriment, d'une façon qui semble passive, une détestation ou un snobisme à l'égard de leur sujet. En psychiatrie par exemple, on dit que pour provoquer un changement il faut se battre pour quelque chose, et non pas contre quelque chose. Ce « quelque chose pour lequel on se bat », il nous faut

souvent l'inventer ou le créer à partir de rien, parce qu'il se peut qu'il n'existe pas encore ; c'est un processus qui rappelle celui de la création en art.

— Toi, personnellement, quel est ce « quelque chose » pour lequel tu aimerais te battre ?

— Dans mon travail en tant qu'artiste, ce pourrait être le fait que le féminisme devienne un medium, plutôt qu'une tendance politique.

— Pourrais-tu développer ? Comment, selon toi, le féminisme pourrait-il devenir un medium ?

— Si le féminisme était « seulement » un medium – comme l'est, par exemple, la peinture – le point essentiel serait qu'on l'utiliserait comme un moyen de représentation plutôt que d'essayer de « représenter le féminisme ». Donc, avec un peu de chance, ce qui compterait alors ce serait l'œuvre d'art finie, indépendamment de la personne l'ayant créée. On pourrait lire sur les cartels « *Titre*, 2042, féminisme » au lieu de « *Titre*, 2020, huile sur toile ».

« Brouillard à Olten » : conversation d'un soir, de Carl Sptizweg au réalisme *corporate*

THOMAS MOOR

— Commençons par les peintures intitulées *Mood Paintings*. Peux-tu nous parler de ce projet ?

— Le processus qui a donné la série des *Mood Paintings* a longtemps mijoté, c'était au départ une petite idée que j'avais en tête et qui a lentement émergé. Tout a commencé début 2013, quand j'ai entendu parler d'un scanner couleur utilisé par des entreprises de nettoyage des graffitis travaillant pour la ville de Zurich.

J'ai commencé par mener ma petite enquête autour de moi, j'ai appelé le commissariat pour leur demander avec quel atelier de peinture ils travaillaient. Ils ont mentionné une entreprise. Celle-ci utilisait un scanner pour définir la couleur exacte de n'importe quel mur devant être repeint. J'y suis passé et en échange de ma carte d'identité, j'ai pu utiliser leur scanner couleur pendant une semaine.

Pour créer la « collection » ou le catalogue de couleurs de la série des *Mood Paintings*, j'ai visité différents

musées suisses et j'y ai scanné les murs sur lesquels (ou devant lesquels) des œuvres d'art étaient accrochées (ou placées). J'ai ensuite demandé à l'atelier de peinture de reproduire exactement chacun de ces tons, que j'ai utilisé pour peindre un mur de la même couleur. C'était important pour moi que ce soit un portrait de la couleur, et non pas la couleur elle-même. Je ne voulais pas demander au personnel d'un musée : « Dites, c'est quelle couleur ? », je voulais au contraire passer par le processus consistant à prélever ce code et l'amener à l'atelier de peinture pour y faire préparer le mélange à nouveau. C'était comme peindre d'après une photo. Ça a toujours été important pour moi de ne jamais rien accrocher sur les *Mood Paintings*, et qu'il n'y ait pas de sculpture devant, ce qui leur redonnerait une fonction d'arrière-plan. À l'époque, ça m'intéressait beaucoup de jouer avec la dramaturgie et les différentes couches et effets spéciaux qui créent une atmosphère (d'exposition), grâce auxquels on crée un environnement crédible pour les œuvres d'art, comme une sorte d'habitat naturel. C'est comme une simulation de l'habitat naturel du tableau ou de l'œuvre d'art en général. Ce qui m'intéressait à l'époque, c'était vraiment de décoder cette atmosphère. Avec les *Mood Paintings*, j'ai voulu que cette démarche aboutisse à une peinture.

Le titre vient d'une conversation avec Mia Sanchez, également en 2013. Je ne sais plus si c'était son idée ou si elle m'a conforté dans ce choix, mais elle m'a dit : « Appelle-les *Mood Paintings* ».

Ce qui est curieux c'est qu'à présent, avec cette exposition à Forde sept ans plus tard, j'ai vraiment le sentiment que la boucle est bouclée. Genre, le fait d'aller chercher ces pièces qui étaient stockées et de pouvoir littéralement choisir de façon intuitive entre quarante-cinq *moods* ou « atmosphères » différentes. C'est ironique, car c'est ce que je voulais remettre en cause au départ, dans le contexte muséal avec ses murs colorés, mais à présent

50 cette œuvre s'est elle-même institutionnalisée, en un sens elle rencontre les mêmes problèmes que quand un musée cherche à créer l'atmosphère d'une exposition.

— Ce mouvement est intéressant, d'autant plus que certaines de tes œuvres ont pu être étiquetées « critique institutionnelle ». Parlons de cette ironie, de ce mouvement ?

— Dans une certaine mesure, c'est une reprise à l'envers du raisonnement suggéré par Andrea Fraser dans son article « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique ». Cette expression m'a beaucoup marqué ou motivé, notamment les dernières années où j'insistais davantage sur une pratique d'atelier, ce qui s'accompagnait de versions miniatures d'« institutions », au sens plus ou moins littéral du terme, dont je dirigeais le programme d'expositions. Je cherche des façons de faire qui me permettent de créer sans dépendre d'invitations à exposer.

— Peux-tu nous parler de ces institutions miniatures ?

— Il s'agit de se trouver un contexte. Comme par exemple le Guggenheim Bruxelles, en jouant tout simplement sur ces intersections où je peux utiliser la technologie pour atteindre un public sans avoir à payer de loyer, et inviter des artistes que j'aime pour des expos personnelles miniatures. Penser de façon post-dimensionnelle, comme dans la scène de la ceinture d'Orion dans *Men in Black*, où tout un univers est contenu dans le collier d'un chat. En concevant des institutions miniatures, on peut aussi documenter et présenter en ligne les expos, atteindre un public, être visible et aussi avoir des

discussions, sans passer par toute la paperasse et les coûts associés à la gestion d'un espace d'art. Bien sûr, il ne s'agit pas de remplacer les expositions *IRL*, « dans la vraie vie » – c'est un autre domaine.

Au début, c'était différent. Les expos intitulées *Storage Unit Shows*, à Denver en 2012, ont plutôt vu le jour parce qu'une opportunité s'était présentée, là-bas, de gérer un espace d'expositions éphémère pendant mon semestre en école d'art, pour collaborer à des expos avec de nouveaux amis tout en profitant d'un premier mois de bail sans loyer. Je suis arrivé au moment où un ami allait déposer quelque chose au garde-meuble. À l'époque, je n'avais jamais visité un entrepôt d'une telle envergure et j'ai tout de suite eu envie d'y faire quelque chose, en raison du niveau d'abstraction de l'endroit. On ne pouvait y accéder qu'en voiture, les vernissages des expos avaient toujours lieu après la fermeture des bureaux de l'entrepôt. Je n'étais pas autorisé à y exercer une activité. Le règlement ne disait rien sur le cas d'un espace d'expo associatif plutôt classieux, façon *white cube*, mais je voulais rester prudent et réduire nos interactions avec le personnel de l'entreprise.

En un sens, donc, les expositions et tout ce projet des *Storage Unit Shows* avaient déjà une existence au moins aussi virtuelle que *IRL*.

Pour revenir à aujourd'hui, pendant la crise du coronavirus et le confinement cette démarche s'est avérée utile.

Pour moi, ça a permis le lancement de *Bank of Bad Habits*, le compte youtube sur lequel Johanna Kotlaris et moi diffusons des clips musicaux depuis le mois d'avril, d'abord sous les pseudos Jok€r & T-Mob1le, puis avec notre groupe Catpuppies. Maintenant, nous entamons une collab' (de chez nous) avec des musiciens d'autres villes, c'est en train de se faire.

— Oui, on a vu vos clips,
ils sont supers ! Parlons de

ta pratique visuelle. Même quand tu peins, j'ai le sentiment que tu t'intéresses plus à l'image qu'à la peinture.

— Je suppose que « l'image » est bien plus proche de cette analyse des ambiances d'espaces d'expositions, ce qui correspond mieux à ma trajectoire depuis mes études d'art. Mais après, en commençant à m'intéresser davantage à la façon dont les marques s'approprient des paysages et des images de la nature pour leur marketing, j'ai commencé mes séries *Logoscope* et *Rivella Paintings* en 2018 et la série *Corporate Realism* à partir de 2019. Je me suis senti lentement dériver vers de nouveaux centres d'intérêt, découvrant le geste romantique « meme-esque » de peintres tels que Caspar David Friedrich ou Bob Ross. Ou Carl Spitzweg. Et puis, la façon dont les peintures de montagnes de Ed Ruscha forcent le trait et ébranlent cela.

Est-ce que j'ai vu venir mon intérêt pour ce genre de peintures il y a trois ans ? Pas sûr.

Mais si l'on a l'esprit ouvert on peut tomber dedans. Au détour des recherches, on peut tirer parti de choses dont on pensait auparavant n'avoir rien à apprendre. Il ne s'agit pas de juger de leur valeur, mais de voir si on peut y puiser quelque élément qui va nous apprendre quelque chose.

On peut apprendre d'une publicité affichée dans un bus, ou de la manière dont une pomme tombe par terre, LOL.

Je suis aussi moins sceptique à l'égard de la figuration depuis ces dernières années où j'ai fait plus de tatouages. Là, les dessins existent dans une relation interpersonnelle très différente du contexte de l'exposition d'art. Et puis, avec les tatouages il y a une grande part de graphisme, des combinaisons de textes et d'images, etc. Cela a quelque peu débloqué cette relation pour moi. Ce qui est aussi très intéressant avec la peinture, c'est son côté

populaire, accessible, son potentiel de décentrement.

En fin de compte, cela signifie aussi qu'à présent je suis en partie un peintre, à vrai dire, qui fait des peintures.

— Qui est Bob Ross ?

— C'est le peintre le plus célèbre au monde, ah, ah ! C'était un genre de gourou de la peinture. Il peignait et un jour un type est arrivé, qui lui a dit : « Je vais faire une émission de télé avec toi. »

Il a beaucoup de fans aux États-Unis. Les gens prennent vraiment le temps de peindre d'après ses instructions et cela donne de gentils petits tableaux – on est toujours content d'avoir peint quelque chose qui nous plaît. Et j'aime cette psychologie populaire de la peinture prise sous son aspect thérapeutique. Bob Ross était un vétéran du Vietnam, il allait très mal à son retour jusqu'à ce qu'il « découvre la peinture » et aille mieux.

2020 isn't starting out so great but I remember Bob. Simple but true.



— C'est drôle, cela me rappelle la vidéo de Paul McCarthy *Painter*, avec sa palette géante.

— Oui, c'est sûr qu'il était une caricature pour ce milieu

54 plus d'avant-garde. Mais on peut aussi dire qu'il touche plus de gens que bien des artistes établis.

— Contrairement à une œuvre conceptuelle très froide, devant être déchiffrée, les peintures ont une sorte de capacité à s'adresser au plus grand nombre, beaucoup de gens s'y retrouvent.

— Oui, les gens vont avoir plus facilement un avis au sujet d'un tableau, et elles et ils hésiteront moins à s'exprimer. Les fois où j'ai exposé loin de la Suisse, dans d'autres contextes, j'ai eu le sentiment que si je réduisais ma proposition à quelque chose de plutôt sec – une *Mood Painting*, par exemple – ça aurait fait bizarre. Les gens m'auraient dit: « Tu es venu jusqu'ici, et maintenant tu insistes pour que la salle soit à moitié vide? Pourquoi n'as-tu pas amené plus de pièces? ». C'est la limite des blagues. On est toujours tributaire de références communes.

— Ah, ah! Tu viens d'appeler certaines de tes pièces des « blagues »? Parle-nous de la place de l'humour, de l'ironie, etc., dans ta pratique...

— Non, je ne voulais pas être aussi littéral. Je ne parlais même pas d'humour en général. Je voulais plutôt faire un parallèle avec un domaine de la communication qui nécessite des références communes pour que son contenu, son message, puisse être interprété.

Bien sûr, l'humour dans l'art peut être une manière de casser une certaine élégance en essayant de créer

des proximités, un peu comme une blague pour « briser la glace » dans une conversation. Mais après, il faut que quelque chose suive, être drôle pour être drôle ne suffit pas, non ?

— Les *Mood Paintings* ont été exposées dans des musées et des galeries, mais aussi dans l'entrée du centre culturel indépendant L'Usine à Genève. Ce sont des contextes très différents, des espaces fréquentés ou utilisés par des publics très différents. Est-ce que cela change quelque chose pour toi ?

— Oui, c'est vrai que certaines personnes ne viennent pas spécialement pour regarder un bout de mur bleu et se poser des questions sur l'art, mais je ne veux pas partir du principe qu'elles et ils ne savent rien sur l'art. Qu'en sais-je ? Je ne suis qu'un peintre.

Quand je peins un mur en bleu avec une bordure blanche, c'est un de ces moments où je suggère quelque chose, n'est-ce pas ?

Là, en particulier, c'est très ouvert. Ce bleu gris pourrait être un ciel, ce pourrait être le monde entier, ce pourrait être une carte postale sombre, « Barcelone la nuit »... « Genève dans les brumes ». Ou « Un matin à Olten ».

Tout est partout, ce pourrait être en même temps le monde entier ou rien du tout. Il ne s'agit pas d'arriver avec un proposition conceptuelle rigide sur la raison pour laquelle il fallait que ce soit là, et dans ce ton-là, non, c'est plutôt une approche expérimentale, une envie de jouer. Et c'est un plaisir de le faire dans un contexte plus proche des gens, de la vie et de la vie nocturne.

Read and Repeat

DIANE RIVOIRE

— I Love Dick?

— Le livre *I Love Dick*, je l'ai découvert grâce à Fabienne Radi lors d'un *workshop* à l'école. Je me rappelle avoir pensé : « J'aime la... wow... c'est quoi ça ? ». La première fois que j'ai lu son titre, l'image mentale des livres érotiques vendus au tabac-buraliste placés à côté des magazines auto-moto m'est apparue.

Mais on ne peut pas juger un livre par sa couverture nous indique Fabienne.

Elle poursuit la présentation : « En fait, Dick n'est pas la chose que l'on croit, c'est le prénom d'une personne, qui en réalité est Dick Hebdige, un sociologue et chercheur en communication britannique ; et Chris Kraus est l'autrice de *I Love Dick*, une jeune femme, qui raconte son amour à sens unique pour un critique d'art prénommé Dick » nous explique Fabienne en tenant dans une main *I Love Dick* et en agitant dans l'autre *Le sens du style*.

À la suite du *workshop*, je suis allée en librairie me procurer le fameux ouvrage.

Une jeune femme tient la caisse. Un sentiment de gêne me traverse. J'ai honte de ce que le livre dit, de ce qu'il pourrait laisser entendre de moi. Je le pose sur le comptoir en évitant le regard de la caissière. Je fixe le livre. Sous mes yeux le titre se met à parler, il hurle avec ses majuscules : I LOVE DICK – I LOVE DICK – I LOVE DICK à la caissière.

Je voudrais que le pronom personnel « I » et le mot « DICK » s'effacent pour lire seulement « LOVE ». Ce titre transformerait mon angoisse en un ouvrage d'Angela

Carter et « imiterait » les traits de couverture d'un simple roman à l'eau de rose.

Autour de nous, il n'y a personne, pas un bruit. La femme n'a aucune réaction, elle fait son boulot, sans commentaire, elle scanne le livre, annonce le prix : « 8 euros. » Je lui indique mon moyen de paiement : « Par carte. » Merci, au revoir et bonne journée, je sors de la librairie l'objet de ma petite crainte en main sans réaliser quelle importante transformation est sur le point de gagner ma vie. Après, je me suis plongée dans la lecture et celle-ci a eu un pouvoir révélateur. J'ai entretenu une histoire passionnée avec le livre de Chris Kraus. J'étais fascinée. J'ai voulu lui ressembler, ressembler à Chris Kraus. Je me suis reconnue en elle, comme dans un miroir. J'ai lu plusieurs fois son histoire en notant tous les passages auxquels je m'identifiais et, simultanément, j'ai reproduit la couverture du livre en peinture.

C'était assez intense comme expérience, d'un côté je me nourrissais de ses mots et de l'autre côté son histoire s'inscrivait dans un pan de ma vie à moi. Peindre son livre c'était la bonne excuse pour entretenir le lien avec l'histoire et ne pas sortir de mon sujet de recherche le temps de sa lecture.

Par la suite, j'ai eu très envie de la rencontrer. J'ai commencé à chercher des informations sur Chris Kraus, sur sa vie, sur Dick, sur ses livres, sur ses goûts. Je l'ai rencontrée d'une certaine manière en la lisant, en la regardant bouger dans des interviews sur l'écran de mon ordinateur, en découvrant la façon qu'elle a de s'exprimer, ses opinions, son humour, et c'était beau. Comme un dialogue sans fin dont j'étais l'unique spectatrice. Et c'était génial, parce que je pouvais la lire et la relire, l'écouter et la réécouter, la regarder et la re-regarder et la re-re-regarder. Avec le temps, j'ai pu dresser un portrait mental de mon idole. J'étais fan de Chris. J'étais spectatrice mais ça ne me suffisait plus. Je voulais lui parler, je voulais qu'elle me parle à moi. Parce que j'avais

mille questions à lui poser et je savais qu'ensemble, la conversation serait vraiment très intéressante. J'ai finalement commencé à écrire une fiction dans laquelle je la rencontrais en tant qu'intervieweuse-fan où nous nous retrouvions dans la cour du Met Breuer de New York pour parler de son livre.

— Le texte, l'écrit occupent-ils une grande place dans ton travail ?

— Le texte, l'écriture sont très importants dans mon travail. Il y a des textes qui nourrissent l'écriture et des textes plus autobiographiques mis en paroles le plus souvent lors de performances. Récemment j'ai écrit mon mémoire de Master en arts visuels avec Jill Gasparina, ma tutrice ; le sujet de celui-ci s'est présenté comme une évidence suite à la lecture du livre de Chris Kraus *I Love Dick*. Je me suis mise à parler avec mes idoles sous la forme de fictions, parce que c'est plus simple de parler avec les gens qu'on aime je crois. L'expérience de lecture et d'identification est pour beaucoup dans ma production. L'une de mes références, Aude Anquetil, a écrit dans *Le Manifeste du Néo-Bovarysme* : « Plus je cornais les pages de mon édition, plus je m'identifiais à sa protagoniste. Plus je m'identifiais à elle, plus je retrouvais le goût délicieux de l'aventure. Je m'inventais des histoires, j'avais l'impression d'évoluer dans un film, comme lorsque l'on sort du cinéma, la nuit, et que l'on reste piégé dans l'histoire le temps du trajet de retour. »

Mes textes se nourrissent pour beaucoup des textes des autres sous la forme de collages, de plagiat même. Il y a surtout un long travail de recherches avant de me mettre à écrire, parfois ça ne sert à rien, mais au moins le processus se met en marche. J'emprunte aussi bien des podcasts, des romans, un extrait de film, une chanson...

Je prélève les mots, les juxtapose à mon vécu et le récit se met en place ensuite. Pour moi l'enjeu de l'écriture repose aussi sur la voix ; au moment de l'écrit, je répète mes textes à voix haute, je cherche la bonne « musique », ce qui sonne le mieux, la surprise, les modulations... Ensuite, il y a un moment d'apprentissage des textes avant la performance, ce travail de répétition des mots joue sur la répétition, parler encore et encore aux murs, pour finalement les intégrer. Une fois le texte écrit et appris, les mots sortent de la page, « Il faut mettre le poème debout » pour reprendre l'expression de Bernard Heidsieck, lors de la performance dans l'espace face à un public.

— Je suis étonnée que tu utilises le mot « plagiat », parce qu'il a souvent une connotation négative. Ce que tu fais me fait plus penser à une culture de type *fanart*.

— Oui la signification du mot plagiat est très négative et je l'utilise bien qu'elle ne soit pas représentative de mon travail, parce que je cite mes sources. Cette notion m'a énormément préoccupée lors de mon mémoire, parce que les textes se nourrissent d'autres textes. J'emprunte les mots des autres et y juxtapose les miens dans une auto-fiction. Au bout d'un certain temps, je me suis sentie coupable, j'avais le sentiment désagréable de n'avoir rien fait, d'avoir juste volé le travail des autres, c'était le syndrome de l'imposteur. J'ai alors contacté ma tutrice pour en discuter ensemble, elle m'a tout de suite rassurée : « Tout est ok, tu cites tes références. »

Finalement, le terme de plagiat révèle une forme d'incertitude liée au pronom personnel « je ». À force de frotter ma propre histoire à celles des autres, à force de coller mon ressenti au point de vue des autres, à

60 force d'être dans une telle admiration pour le travail des autres, la limite est devenue invisible : « Qui parle ? » Je suis pourtant capable de citer chaque intervention, chaque source du texte, mais le doute persiste. Je reprendrai les mots pleins de bon sens de mes ami-e-s : « C'est ton travail. C'est de l'appropriation. »

Il est donc plutôt question, comme tu le dis, de *fanart* : les fans n'hésitent pas à se réapproprier l'histoire. Un peu à la manière du film d'Arnaud Dezoteux. Il s'empare de la figure de Keanu Reeves (acteur canadien) et s'introduit dans l'histoire de la personne idolâtrée pour en raconter une nouvelle.

— Tu parles avec Chris Kraus à New York et tu écris avec tes idoles, t'arrive-t-il aussi de collaborer avec des gens pour de vrai ou est-ce que c'est seulement dans ta tête ?

— Les deux. J'ai le sentiment d'être en collaboration permanente, parce que je suis entourée d'ami-e-s avec qui la création trouve un sens par le dialogue et « le faire ».

Travailler avec Annabelle Galland pour une performance/lecture ; demander à Joëlle Meylan un dessin de poussière pour un évènement ; apprendre une chorégraphie avec Ekaterina Kotelskaya pour une performance ; mettre en page une édition avec Alice Perritaz ; écrire avec Sylvain Gelewski ; participer à la revue Escalier de Johana Blanc ; parler des heures au téléphone avec Marie Mottaz de savons... Tous ces moments ensemble, d'une certaine manière, entretiennent la collaboration. Je pense aux conversations au bar entre ami-e-s parce que c'est souvent là que les conversations fument, que la pression retombe. Pour reprendre l'œuvre de Tom Marioni « The Act of Drinking Beer with Friends is the

— Quelle relation entretiennent les différents éléments que tu produis, les performances avec les objets, les objets et les installations, etc ?

— Un dialogue s'instaure entre les textes, la performance et les objets installés dans l'espace. Un peu à la manière de Guy de Cointet, il y a un mélange des éléments, certains textes se transforment : la couverture d'un livre devient une peinture, un film prend la forme d'un objet... Ceux-ci sont activés et mis en scène lors de la performance, entre choses sérieuses et fantaisies le plus souvent tirées de la culture vernaculaire.

Le dialogue passe par la voix. La voix lie les peintures et les objets. C'est la voix dans l'espace. La voix qui raconte, la voix qui rit, qui chante, la voix qui imite une autre voix ; finalement une voix qui joue en se modulant selon les objets auxquels elle s'adresse.

L'importance à donner à la voix s'est clarifiée suite à une recommandation de lecture par Lou Masduraud pendant le confinement lié au coronavirus. Il s'agit du livre *Zizanies* de Clara Schulmann dont la recherche s'est appuyée sur les voix des femmes à la radio – en chansons, au cinéma, les silences, les hésitations – afin de trouver son propre souffle avec elles, dans sa vie : « Les voix des femmes, dans l'intermittence de leurs apparitions, sont prises dans différents *timings*, différentes vitesses. Elles savent retenir, capturer, elles savent couper dans un flux. Mais ce jeu de *on/off* est celui d'une inquiétude : quoi dire ? Comment dire ? La prise de parole révèle les inéquations, les silences, la solitude et les hésitations. ».

— Dans ton travail, il est surtout question d'amour. Cet amour est issu de ta propre histoire, ton vécu. Tes sentiments semblent être un moteur pour toi ?

— C'est ça, le travail se nourrit des événements de ma vie, de sentiments, surtout d'histoires. Je m'inspire du réel et je le transforme plus ou moins dans mes travaux. C'est aussi une fascination pour le sentiment amoureux et la solitude du discours amoureux dans l'histoire populaire. Rêver la vraie vie. C'est Roland Barthes qui en parle le mieux je crois avec *Fragment d'un discours amoureux*: « J'attends une arrivée, un retour, un signe promis. Ce peut être futile ou énormément pathétique : dans *Erwartung* (Attente), une femme attend son amant, la nuit, dans la forêt ; moi, je n'attends qu'un coup de téléphone, mais c'est la même angoisse. Tout est solennel : je n'ai pas le sens des proportions. ». En somme, ce sont toujours des histoires « dans la masse des livres ou dans la masse des têtes amoureuses ». Les livres sont aussi la mémoire de l'humanité, pour moi c'est l'élément déclencheur du travail. Intégrer des histoires, les apprendre, les écrire différemment, les mettre en voix forment le processus.

Je reprendrai tes mots, Roxane – dans la publication *Loops* tu dis : « Des comptines et ritournelles qui tournent dans la tête des enfants au rabâchage volontaire des étudiant-e-s en médecine, c'est par la répétition que l'être humain apprend. C'est par la répétition encore que les histoires se propagent, transmettant les mythes, les valeurs, les exploits et les espoirs qui font d'un tas d'humains informe une société organisée. Notre monde est composé de boucles et ces scripts immatériels tra- duisent des manières de vivre, des relations à l'Histoire, aux histoires et aux savoirs. Ils se développent dans l'espace, le temps, la pensée, le dire et le faire. À tout

instant, nous produisons nos propres boucles et empruntons les collectives, nous suivons celles de nos différents cercles et absorbons naturellement celles auxquelles nous avons toujours été confronté-e-s.»

L'apprentissage des livres comme moyen de prolongement des mythes, le contrôle des savoirs, c'est un peu ce qui se passe dans le livre de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, (1953) adapté au cinéma par François Truffaut (1966) avec les personnes appelées « hommes-livres ». Dans une société où la lecture est considérée comme un acte antisocial, les pompiers sont chargés de brûler les livres pour le bien collectif. Le livre est un symbole de la liberté créatrice de l'Être humain et de sa faculté d'exprimer ses émotions, il est considéré comme le plus grand obstacle au bonheur dans une société qui recherche l'absence de douleur. Pour sauver leur liberté, les « hommes-livres » vivent reclus de la société. Cachés dans les bois, iels apprennent les livres par cœur comme moyen de résistance : « Le mieux est de tout garder dans nos petites têtes, où personne ne peut voir ni soupçonner ce qui s'y trouve. Nous sommes tous des morceaux d'histoire, de littérature et de droit international. »

C'est le pouvoir des livres. Quand le livre sort de la bibliothèque, il nous jette dans le monde. J'ai en tête l'image d'une des dernières scènes du film *La famille Addams* ; Fétide pour défendre ses proches provoque une tempête en ouvrant le livre *L'Ouragan Irène*.

— Dans tes performances, tu te mets régulièrement en scène. C'est important que ce soit toi et pas quelqu'un d'autre ?

— Oui, parce que j'apprécie ce moment de jeu. Le fait de raconter mes histoires face à un auditoire c'est une autre

manière de faire vivre le texte, de lui apporter une autre lecture. Une invitation aux spectateurs-trices à mettre en relation des situations et à se projeter dans la narration. Comme évoqué dans la question précédente, c'est vivre une expérience personnelle, entre « l'art et la vie ».

Après, il y a très souvent des « complices » présent-e-s dans la performance, ils et elles incarnent un personnage, se cachent dans le public, arrivent par surprise et déclenchent un nouveau rythme dans le récit. Mais ce statut de récitante solitaire n'est pas figé pour moi, j'aimerais essayer de nouvelles formes de performances et peut-être même m'effacer de celles-ci, tenter une nouvelle manière de transmettre les histoires.

— Ton travail est une sorte de jeu de pistes, jeu d'emprunts, tu pars d'un élément, puis nous emmènes dans une sorte de voyage digressif. Concrètement comment et pourquoi associes-tu des idées, des images ensemble ?

— Ce sont des jeux d'associations et d'appropriations. Elles se développent de manière formelle et aussi dans le contenu, par exemple : je tombe sur un t-shirt en Corée du Sud lors de mon Erasmus sur lequel est écrit « bon courage », j'emprunte l'expression, j'écris un texte à son propos, j'achète un tissu, je peins l'expression avec une nouvelle typographie, j'apprends le texte, j'accroche la toile au mur, je performe; ou encore, je lis le livre de Chris Kraus, je note les passages auxquels je m'identifie, je peins simultanément la couverture du livre, j'accroche la toile au mur, je performe. Je découvre le travail de Mladen Stilinović et sa pièce *Artist at Work*, j'emprunte une nouvelle recherche sur

la paresse, j'écris un texte de fiction avec lui, ensemble nous faisons « rien », nous discutons, avec lui je découvre un nouvel artiste, et ainsi de suite... Ce sont des marabouts-bouts-de-ficelles de textes, d'images qui se rencontrent, sont complémentaires, se relient. La couture est parfois invisible parce que les textes s'enchêâtrent à la suite d'un mot ou d'une action plus ou moins lisible.

Toutes les expériences vécues ou inventées racontent une expérience passée, réactualisée au moment de la performance, et créent alors une nouvelle expérience, une démarche similaire et en même temps très différente de la précédente, des sortes de *Loops*.

En fait, ce qui est surtout important c'est le processus, avec lui je reste toujours active dans ma recherche.

Les détours mènent ailleurs

AYMERIC TARRADE

— Quel est le point de
départ de tes peintures ?

— Ce sont presque toujours des images que je trouve dans mon quotidien, une attention de tous les instants portée à mon environnement visuel. Je m'intéresse à la mémoire que nous avons des images, et au processus qui nous amène parfois à essayer de les retrouver. Souvent lorsqu'on pense à une image que l'on a vue, nos souvenirs peuvent être assez différents de la vraie image. Prenons l'exemple d'une image qui te marque dans un film : il m'est déjà arrivé de couper une séquence et de la décomposer en plusieurs dizaines d'images pour retrouver cette image spécifique qui m'avait marquée. Pourtant, même en faisant ça, tu ne la retrouveras jamais parce que l'image que tu cherches c'est « l'idée » que tu as de cette image, elle n'existe pas. Ce sont des images impossibles et c'est ce qui m'intéresse. Il m'arrive d'avoir seulement un fragment de ce que j'aimerais et de devoir recréer la partie manquante. Par exemple quand je m'intéresse à un arrière-plan ou à un élément graphique en particulier dans une image de cinéma. L'image est là, mais elle est incomplète puisqu'elle est, par endroits, masquée par du texte, par la présence des acteurs·trices ou d'autres éléments. Dans ces moments-là, c'est rare que je reconstitue la trame, je vais plutôt chercher des images similaires. D'ailleurs même quand l'image n'est pas tronquée, la recherche

ne s'arrête pas au moment où j'ai trouvé l'image que je cherchais initialement. Ce n'est que le début d'un long processus de recherche d'autres images. C'est quelque chose d'assez complexe mais aussi d'assez intuitif ou instinctif. La recherche de cette première image va me mener à une autre, qui à son tour va m'amener ailleurs. C'est un mouvement presque infini, ce n'est que quand la dernière image n'en fait surgir aucune autre que je reviens sur tout le corpus collectionné.

Ce corpus est composé d'images assez similaires, elles créent une sorte d'idée commune – soit visuellement, soit par rapport à ce qu'elles représentent, à ce qu'elles sont. Alors seulement commence le processus de sélection. Dans toute cette base de données, il y a peut-être une seule image que je vais utiliser ; d'une certaine manière cette image est multiple, elle représente ou vaut pour toutes les autres.

— Pour autant, tu ne peins pas l'image telle quelle, tu crées des montages composés de plusieurs couches...

— Reproduire une image telle quelle ne m'intéresse pas. Les images que je récupère m'intéressent dans leur entité première mais, plus que l'image dans son ensemble, ce sont certains éléments qui captent spécifiquement mon attention à un moment ou à un autre. J'essaie d'isoler ces éléments évocateurs pour les ré-arranger ou les combiner à d'autres. Dans ce mouvement, il y a un réel effacement de l'image première, je crée de nouvelles images. Ce qui m'intéresse, c'est de reconstruire quelque chose à partir d'éléments non seulement disparates mais aussi incomplets et abstraits. Cet ensemble de bribes d'images, remises ensemble, donne une sorte de nouveau possible.

— Est-ce que le montage que tu prépares à ce moment sera la peinture finale ou est-ce qu'il y a encore des transformations possibles ?

— En général, tous les éléments sont plus ou moins présents. Mais le collage est plutôt une idée d'assemblage, de rapprochements possibles, plutôt que ce que sera vraiment l'image finale. Il m'arrive d'avoir une image horizontale que je vais peindre sur une toile verticale ou même d'avoir une image trop petite, ou trop pixelisée.

Souvent, je projette l'image au beamer et je l'imprime en même temps. Entre ces deux versions, il y a déjà des différences de couleurs, ce ne sont déjà plus les mêmes images. Dès que j'ai fait la première couche au projecteur, je ne regarde presque plus ni l'ordinateur, ni l'impression. L'idée n'est pas de recopier. Si le vert finit vert-bleu ça me va aussi.

— L'image de base disparaît en somme...

— Oui, l'image première commence à disparaître, elle s'efface. La recomposition des différents éléments, à la fin, donne un résultat proche de l'abstraction. À une époque, j'utilisais des images plus iconiques, la relation à la source était très présente. Par exemple, une image du film *Alien* ou l'œil de AL dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. Maintenant mes images sont de plus en plus abstraites. Au final, l'image source est sous-jacente, très rarement frontale ni même identifiable. Mes peintures sont toujours assez narratives sauf que la narration va différer de personne en personne. Je cherche à produire quelque chose de très ouvert au niveau du sens. Je m'intéresse aux multiples possibilités d'évocation des images, à la

démultiplication possible de leurs lectures. Je cherche à ouvrir un cadre référentiel plus large. Je trouve intéressant qu'un élément visuel puisse être perçu de différentes manières et je suis curieux de voir ce que ça peut engendrer et activer chez les spectateurs-trices.

— Il y a ces images qui n'existent pas, les souvenirs d'images que l'on se crée et il y a aussi toute une frange d'images issues d'un univers plus technique ou scientifique...

— Ce que j'aime dans ces images techniques et scientifiques, c'est que ce sont des images très *savantes* pour qui en détient les codes, elles transmettent une information très précise. Par contre, la personne qui ne détient pas ce savoir va créer un tout autre univers, totalement déconnecté de la réalité de l'image. Il y a là comme une sorte de réappropriation de l'image par le commun. Moi je m'approprie des bouts d'images pour en recréer de nouvelles et ces personnes s'approprient ces images pour recréer tout un univers nouveau. Plus que l'image en soi avec son sens unique et définitif, c'est cette réappropriation et ces univers semi-nouveaux semi-fictionnels qui m'intéressent. J'aime qu'elles réactivent quelque chose de très différent chez chacun-ne, j'aime que ces images deviennent quelque chose d'autre que ce qu'elles étaient condamnées à être.

— Tu dis que tu réinterprètes l'image au moment de peindre, donc tu as aussi des vrais kifs de peindre ?

— Oui, il y a un plaisir de la peinture c'est sûr. J'aime bien

70 mélanger mes couleurs pendant deux-trois heures. Il faut que j'aie tout mélangé avant de commencer à peindre et ça me prend facilement trois heures. Il y a le premier café, après je mélange, après je refais un café, après je me rends compte que ça n'est pas parfait et je re-mélange, après je refais un café et quand je reviens, soit je réajuste un peu, soit ça me va. Les allers-retours, c'est pour avoir le temps d'oublier, de prendre de la distance.

— Ce rapport au temps est assez intéressant. Tout te prend un temps infini, que ce soit la recherche d'images, la peinture, les mélanges...

— Ha oui ! Tout est laborieux, tout prend du temps. Chaque peinture est réalisée par une suite successive de couches semi-transparentes. Au cours de ces étapes les marques de pinceau tendent à disparaître au profit d'une densité picturale. Ça prend un temps fou, mais j'aime bien. Quand je commence, je ne peux pas vraiment m'arrêter. Comme mes images sont assez lisses, si je m'arrêtais en cours, on verrait la reprise. Quand je commence dans un angle de la toile, je sais que je ne m'arrêterai pas avant d'avoir atteint l'angle opposé. Je ne mange presque pas, j'essaie de ne pas être perturbé par quoi que ce soit. Des fois, tu crois que ça va prendre trois heures et ça t'en prend neuf. Si t'as commencé à quinze heures, tu sais que tu vas finir à trois heures du mat' et il n'y a rien à y faire. Ça m'est déjà arrivé de penser que je ne pourrais pas finir, que ça allait me prendre vingt-quatre heures, mais en fait je crois que le maximum que j'ai fait à la suite c'est quinze heures.

— Tu travailles le plus souvent sur des séries de peintures...

— Oui, et c'est aussi lié à la question de la temporalité et à la pratique de la peinture. Il y a beaucoup de temps à attendre entre chaque peinture et entre chaque couche. Si je n'en faisais qu'une à la fois, ça me prendrait un mois et demi pour faire une peinture. Travailler sur plusieurs toiles en même temps me permet de passer de l'une à l'autre; une fois que j'ai fait une nouvelle couche sur chaque peinture, la première a eu le temps de sécher et je peux passer à la couche suivante.

Ça me permet aussi de créer des relations entre les peintures, d'engager des formes de dialogues entre elles, tout en créant un ensemble iconologique. Ce que j'aime dans la série c'est que je peux créer une sorte de continuité tout en laissant à chaque peinture son indépendance. La narration qui se crée entre les peintures n'est pas linéaire; certaines peintures viennent en perturber la continuité ou influencer la perception de la peinture d'à côté.

— Est-ce qu'il t'arrive de peindre une série pour finalement décider ne pas montrer l'une ou l'autre des peintures?

— Non pas vraiment, quand je commence une série, j'ai toujours déjà en tête la manière dont elle sera montrée dans l'espace. Chaque peinture a déjà sa place. La conception de l'exposition dans l'espace se développe vraiment en parallèle et simultanément à la conception des peintures.

Je prépare tout de manière assez méticuleuse: je fais des maquettes, j'imprime les montages des futures peintures en miniature. C'est plutôt à ce moment-là que des peintures peuvent disparaître. Quand je commence à peindre, en général je suis assez sûr de moi et de mes images.

— Parles-nous un peu plus de cette relation entre les peintures et l'espace. Je ne t'ai jamais vu exposer des peintures directement sur le mur, à chaque fois tu recrées entièrement un contexte pour tes peintures.

— Oui, très souvent un espace est créé spécifiquement pour les montrer, c'est souvent quelque chose d'assez englobant. C'est vrai que je n'ai jamais montré que des peintures sur un mur blanc, et de la même manière, je n'ai jamais montré uniquement un espace sans peintures. Il me semble que les images n'existent jamais par elles-mêmes mais qu'elles existent au sein d'un ensemble, dans un environnement, en relation avec d'autres. Je recrée des espaces, des atmosphères dans lesquels elles sont disposées et montrées. Un espace qui influence la perception de ces peintures, qui leur crée un nouveau contexte. Je construis l'exposition comme je construis les peintures, comme un montage d'éléments qui cohabitent dans un même espace. Il n'y a pas d'un côté la structure et de l'autre les peintures ; les deux forment un ensemble. Pour autant, les éléments ne forment pas un tout, ils pourraient aussi exister dans d'autres ensembles, dans d'autres configurations. Je pourrais aussi montrer les peintures dans d'autres contextes ou reprendre un élément structurel et le réutiliser ailleurs. C'est plus une question de « cet instant-là » : comment ces peintures ou ces éléments existent dans ce moment-là et dans ce cadre-là.

— Il y a quelque chose de très scénographique dans tes expositions.

— L'appréhension d'une expo, c'est quelque chose d'assez important pour moi : la façon dont les images sont perçues, l'expérience proposée, l'ordre et le rythme auquel le ou la spectateur·trice y sera confronté·e. Je m'intéresse au déplacement et à la manière dont on passe d'une chose à une autre.

Ce sont des choses que tu ne peux « voir-vivre-sentir » qu'en voyant l'exposition en vrai. Je ne m'intéresse jamais à ce que va donner l'expo sur Instagram ou dans la documentation.

L'exposition *Secondary Objects* [David Dale Gallery, Glasgow, 2016] à laquelle j'ai participé traitait justement de ces questions-là : de la documentation, de la perception d'une œuvre et de l'espace physique, des éléments pas ou peu visibles de l'exposition comme le chauffage, l'éclairage, etc. Moi j'avais réalisé une peinture murale avec un *primer* d'accrochage utilisé dans la rénovation pour stopper la diffusion de l'humidité dans les murs. J'avais repris le motif des briques – qui étaient à la fois derrière la paroi de l'exposition mais aussi dans toute l'architecture des bâtiments alentours. C'était perceptible uniquement en se déplaçant dans l'espace par réflexion. C'était presque invisible parce que c'était une couche transparente sur les murs blancs de l'espace. Ce n'était jamais visible dans son ensemble mais uniquement par fragments. Et donc malgré un très bon photographe qui a passé quatre heures à essayer de documenter ma pièce, je n'ai fini qu'avec deux photos.

PUCK VERKADE

— En 2018, tu as produit une série de vidéos intitulée *Doing Lucy*, avec une gue-non dans le rôle titre. Qui est Lucy ?

— Lucy est un personnage spéculatif, librement inspiré de la reconstitution, par des paléontologues, d'un fossile vieux de 3,2 millions d'années. On l'a longtemps considérée comme notre plus ancien ancêtre commun, une sorte de « mère » originelle des grands singes et de l'espèce humaine. Les vidéos présentent de multiples interprétations de la figure de Lucy : une simulation numérique, une performeuse et un personnage d'animation en pâte à modeler. À travers elle, le ou la spectateur-trice fait l'expérience d'une mise en récit subjective de l'évolution, qui s'avère alors bien plus contre-utopique qu'on ne nous l'apprend habituellement. J'espère ainsi aborder avec humour la façon dont nos récits de la condition humaine – où la fiction et les faits sont nécessaires à la spéculation – sont imprégnés par des siècles de préjugés et de dynamiques de pouvoir. Le récit évolutionniste le plus courant – la théorie du « chasseur héroïque » – est pour le moins sexiste et tendancieuse. La question qui se pose est non-seulement de savoir si nous devons êtres définis en des termes biologiques ou culturels, mais aussi de décider qui peut prendre de telles décisions. Bon nombre de mes œuvres sont traversées par ces questions : « Qui peut s'exprimer ? Qui est reconnu-e ? Qui est réduit-e au silence ? ». J'ai eu le sentiment que le personnage de Lucy était particulièrement représentatif de ces questions et adéquat pour les aborder.

— Les récits comme autant de cicatrices. Dans la saga multimédia *Batman*, le Joker explique l'origine de ses cicatrices à travers plusieurs récits contradictoires : elles lui auraient été faites par son père violent, qui lui trouvait l'air trop sérieux ; le Joker se les serait faites pour montrer à sa femme, elle-même blessée, que les cicatrices n'ont aucune importance ; il se les serait faites pour faire rire sa mère ; un idiot les lui aurait faites en tentant d'obtenir ses pensées les plus secrètes ; le Joker aurait été membre d'un gang pratiquant la torture ; ses parents les lui auraient faites afin de le garder à leurs côtés, au sein de l'équipe d'acrobates des « Flying Graysons »... Nous sommes tous·tes composé·e·s de récits, de scénarios immatériels plus ou moins revendiqués comme tels et qui se traduisent par des façons de vivre, des relations de travail ou de loisir, des institutions ou des idéologies.

— Demandons-lui à elle/lui/iel : « Lucy, qui es-tu ? »

— Je suis une véritable star de la paléontologie depuis 1974. J'ai tout de suite été célèbre, dès la découverte de mes restes dans la région désertique de Hadar en Éthiopie. Le soir-même – il y a donc un demi-siècle – les paléontologues ont ramené mes ossements à leur campement, où ils ont célébré la découverte en écoutant le tube des Beatles « Lucy in the Sky with Diamonds ». C'est ainsi qu'il a été décidé de me surnommer Lucy. Mon nom scientifique est AL-2881, mais c'est « Lucy » que les médias ont retenu, évidemment. Au total, on a retrouvé un grand nombre de fragments de mes os, jusqu'à 40% de mon squelette, que l'on a ensuite extrapolé à l'aide de reconstitutions paléo-artistiques. Mes restes ont voyagé à travers le monde, et depuis, ils ont été reproduits, ré-assemblés et reconstitués par les scientifiques. Avec mes traits mi-simiesques, mi-humains, j'étais une petite mutante idéale, conduisant les scientifiques à complètement repenser l'évolution, qui était jusqu'alors une histoire linéaire de « progrès » ayant rendu populaire le déterminisme biologique. Ce que je cherche à montrer c'est qu'au contraire, tout cela relève du récit d'anticipation !

— On peut avoir quelque espoir au sujet de ces 60% manquants. Puisqu'on ne les a pas trouvés, on n'a aucune preuve de ce dont il peut s'agir. Ce pourrait être une créature d'un genre nouveau, à 60% extraterrestre/graminée et à 40% singe/humaine. Est-ce que tu aimes les interstices et l'incertitude ?

— Oui, l'incertitude est avant tout un espace pour l'imagination, pour la spéculation, mais souvent elle laisse le champ libre à trop d'aprioris et aux dynamiques de pouvoir. Par exemple, les scientifiques ne savent toujours pas si les restes de Lucy ont appartenu à un corps femelle ou mâle, mais pour les médias c'était plus accrocheur, bien sûr : la mère ancestrale des grands singes et de l'humanité. Donc la question qui se pose est de savoir quelles forces influent sur ces 60% d'imagination, et qui a le droit d'écrire cette histoire ? Ce qui est drôle, c'est que bien sûr les paléo-artistes du monde entier ont fait des reconstitutions de Lucy qui sont très, très différentes les unes des autres : on ne dirait vraiment pas le même individu, chaque reconstitution comporte une part d'interprétation et d'attentes venues de la culture dans laquelle elle a été faite. Mais pour revenir à ta question : oui, cette incertitude, ces 60%, c'est précisément pour cela que j'ai choisi l'histoire de Lucy comme élément déclencheur pour créer cette œuvre et remettre en question nos façons de raconter le pouvoir, les oppositions entre l'évolution et l'extinction, l'humain et l'animal, le progrès et la régression, la biologie et la culture, la séduction des images, celle des dispositifs d'exposition, et le sens de la reconstitution, du réassemblage.

— Tes récits, en plus d'être multiples, sont aussi fondamentalement non-linéaires, ils échappent à la logique cartésienne qui structure l'ensemble de notre réalité et de notre société. En quoi cette non-linéarité est-elle importante pour toi ?

— D'un point de vue neurologique et psychologique, le cerveau humain réagit aux stimulations via des mécanismes répétitifs et linéaires. On retrouve cela dans notre façon de raconter les histoires. Qu'il s'agisse d'un récit historique ou d'un récit plus personnel, c'est en général une histoire linéaire allant d'un point A à un point B, avec un arc narratif plutôt classique. La mémoire humaine, pourtant, fonctionne quant à elle de façon non-linéaire ; elle est très peu fiable et elle a tendance à largement colmater les brèches entre nos sensations et les situations. En étudiant les techniques de montage dialectique et en faisant appel à mon expérience de la synesthésie, je me suis beaucoup intéressée à la non-linéarité, phénomène que je considère comme une sorte de voyage dans le temps neurologique. Elle permet d'espacer les éléments signifiants et tente d'accentuer les écarts, pour échapper à nos mécanismes comportementaux habituels et pour entraîner le cerveau à repenser les archétypes et les stéréotypes. Le rôle du son, celui l'image, du mouvement, du rythme, du texte sont tous ancrés dans la sensation et l'association – comme quand on zappe entre des chaînes de télévision. Dans cette mesure, la collision dialectique des images donne son sens à la vidéo, et se rapporte moins à un scénario qu'à une synthèse d'associations entre des plans.

— Voyages-tu dans tes propres souvenirs pour créer tes œuvres ? Envisages-tu celles-ci comme des œuvres biographiques, ou t'intéresses-tu davantage à leur aspect politique sur un plan général ?

— C'est un savant mélange des deux. J'avoue me

débattre, dans ma vie personnelle, avec certaines structures puissantes qui déterminent, dans notre société, l'expérience du genre, de la sexualité et de l'identité individuelle. En même temps, j'ai bien conscience que d'autres personnes se sentent enfermées dans des définitions patriarcales et mon travail n'est pas un journal intime. C'est pourquoi je m'approprie des images filmées issues de la pop culture ou de la vulgarisation scientifique – cela m'aide à rapprocher les domaines du privé et du publique. Toutefois, j'ai besoin de me sentir étroitement liée aux sujets que je choisis. Par exemple, incarner ainsi une caricature de Lucy, avec le masque de singe et tout, cela m'a aidée à aller vers des liens personnels un peu plus absurdes.

— Il y a beaucoup d'humour, et une dimension absurde dans tes œuvres. Comment et pourquoi les emploies-tu ?

— Je m'intéresse aux mécanismes neurologiques et à la perception, qui montrent comment le cerveau est conditionné par la biologie comme par la culture. L'humour et l'absurde permettent de déranger ces mécanismes – sans eux mes œuvres ne « fonctionneraient » pas. Bon nombre des sujets sensibles dont je m'empare peuvent être pesants, or il me semble que l'humour et le rire nous transportent, nous lient au sujet et nous rendent, d'une certaine façon, complices. L'ensemble de mon travail est une tentative de démêler les points de vue contradictoires qui participent des structures sociales et de notre relation à ce que l'on considère comme étant « naturel ». Dans mes vidéos, les narrateurs-trices sont extrêmement peu fiables, iels nous manipulent et se contredisent souvent. Ce que j'espère, c'est que la vidéo verse tantôt dans la séduction, tantôt dans la répulsion, dans un

80 aller-retour exigeant des spectateurs·trices qu'ils et elles se fassent leur propre avis.

— Tout comme tes vidéos, cet entretien aborde un grand nombre de concepts sophistiqués. Mais on sent également une forte présence et un intérêt pour les éléments d'ordre biologiques/sensibles. Comment envisages-tu la relation entre corps/esprit/subjectivité – sécrétions/concept/sentiment, et dans quelle mesure cette relation est-elle importante dans ton travail ?

— Je me demande ce que tu veux dire par « sécrétion » ?

— C'était simplement une image de ce que notre corps produit et qu'on ne peut pas contrôler. Rien à voir avec la culture, l'esprit ou le concept, mais quelque chose de très animal. J'ai utilisé le mot « sécrétion » parce qu'il correspond, pour moi, à l'image des règles ou de la sueur...

— Oui, je trouve que ce mot y fait très bien référence. Les fluides qui s'échappent de nos corps nous rappellent notre nature animale, que nous oublions sans cesse à cause de l'impact de ces tours mystérieux que nous

joue notre esprit. Cette tension inconfortable entre le physique et le mental revient souvent dans mes pièces. D'ailleurs, la nuit dernière je pensais à ce mot que tu as mentionné, « sécrétion » – il décrit aussi très, très, très bien toute la musique des vidéos. La façon dont cette musique a vu le jour, c'était presque un processus de sécrétion numérique ; j'ai sélectionné des chansons de pop démodée dont le thème me semblait rejoindre celui des vidéos, ensuite j'ai pris les notes MIDI existantes, j'ai traité ces données avec Ableton Live, en remplaçant tous les instruments d'origine de façon aléatoire, tout en conservant la composition. Le résultat final est un écoulement numérique très déformé et bizarre.

Mes travaux récents m'ont amenée à m'emparer d'un ensemble de sujets qui rejoignent les questions du genre, de la sexualité et de nos subjectivités contradictoires. Plus précisément, je m'intéresse à la façon dont les phénomènes liés à la condition humaine sont traités, générés et représentés par des structures de pouvoir dans notre culture visuelle. Sans oublier que je travaille avec des outils permettant d'effectuer des manipulations qui contraignent le ou la spectateur·trice à naviguer entre le son, l'image, le temps et la durée. Du coup, dans chacune de mes œuvres j'essaie de prendre en compte la dimension éthique de la production d'images. Bien sûr, je le fais en tant qu'individu appartenant à la société contemporaine, mais aussi et surtout en tant que réalisatrice de films.

— Tes dernières vidéos traitent de questions liées aux constructions et aux structures sociales par le biais de la fiction et de personnages fictifs. Mais dans le passé, tu as aussi eu recours au format

documentaire et tu t'es plongée dans des situations te permettant de remettre en question certaines structures sociales (une communauté chrétienne dans *Any Day Now*, 2011 ; un télé-crochet néerlandais avec *Multiverse*, 2013...). Pourquoi être ainsi passée du documentaire à la fiction ?

— Avant que ce changement n'ait lieu, c'était en 2015–2016, j'ai fait une série de vidéos explorant des questions sociétales, pour lesquelles j'intervenais dans des situations particulières que je documentais de l'intérieur, en apparaissant moi-même dans les vidéos en tant que narratrice non fiable et en tant qu'instigatrice. Après avoir réalisé trois vidéos (*Any Day Now*, 2011 ; *Multiverse*, 2012 ; *Persona*, 2013), j'ai mieux compris ma position d'autorité (en tant que camerawoman, réalisatrice, narratrice et monteuse décidant du résultat final) et la tromperie que peuvent opérer les images documentaires, en ayant l'air réalistes quand bien même ces récits comportent une large part de manipulation. J'ai voulu raconter une histoire plus vraie et davantage sujette à plusieurs interprétations, et c'est là que la fiction, l'absurde, et le fait de créer mes propres personnages sont entrés en jeu. Bizarrement, je crois que les sujets et les thèmes abordés n'ont pas tellement changé ; je m'intéresse toujours à la complexité et aux contradictions du comportement humain, et au côté bancal de notre sens éthique, mais j'ai choisi de le mettre en images à travers un univers construit, manifestement irréel et étrange, nécessitant davantage le recours à l'imagination et la participation des spectateurs·trices.

— Quand on parle du processus de subjectivation, du fait d'être capable de réécrire certains récits et de remettre en question les structures sociales, le processus de déconstruction est sans fin, il dure toute une vie. Tout au long de ce processus, nous évoluons et nous nous transformons. Du point de vue plastique, ton travail aussi évolue très rapidement (par exemple du tout-numérique à un retour au « fait main »). Y a-t-il selon toi un rapport entre tout cela ?

— C'est vrai que l'allure et le rythme auxquels je travaille ne me laissent pas beaucoup de temps pour me reposer ou réfléchir au calme, sur le moment, en regardant les couleurs, les formes, le mouvement, et en écoutant des voix, des récits, de la musique déformée, des sons dissonants qui, souvent, jurent ensemble et s'opposent ; il y a beaucoup de choses que l'on ne peut comprendre de façon rationnelle, il y a beaucoup de contradictions, différents univers plastiques qui essaient d'entrer en collision et de rebondir, souvent on ne peut faire confiance aux personnages principaux, ils ne sont pas innocents ; rien n'est sûr, le changement est à chaque coin de rue, et à cet égard je veux transmettre l'idée qu'on peut toujours changer d'avis, les récits que l'on dit formateurs ne sont jamais figés, ils doivent se transformer pour rester actuels.

Personne
n'attend rien
de nous
et ça va très
bien, quoi
qu'on fasse,
le monde
va continuer
et nous on
va continuer
avec le
monde

SHIRIN YOUSEFI

— Tes expositions apparaissent souvent comme des métaphores pour parler de sujets sociaux ou culturels. Tu peux nous parler un peu de ta démarche ?

— Je passe toujours par une phase de recherche prolifique mais elle varie pour chaque sujet. À chaque fois, l'énergie est différente. Le plus souvent, je tente de ne

pas reproduire un trajet de travail par lequel je serais déjà passée, quitte à oublier le chemin déjà traversé. Bien que certaines personnes disent qu'il n'y a pas de règles dans l'art, on doit admettre qu'il y a quand même des codes. Comme tous les métiers, l'art a un langage esthétique et politique que l'on peut apprendre et qui, une fois maîtrisé, permet à l'artiste de se faire entendre, de diffuser ses productions et de communiquer. Ces codes finalement ne servent qu'à faire en sorte que « ça ne rate pas ». « Ne pas rater », c'est devenu très important dans l'éducation contemporaine de l'art et c'est quelque chose qui m'inquiète.

Pour m'éloigner de « ce qui marche pour moi », j'effectue un travail de laboratoire introspectif puis je me mets au contact de différents catalyseurs, de différents ingrédients, et j'observe ce que ça donne. Par exemple, lorsque je travaille sur les Koulbars, je travaille aussi sur la question de l'eau au Moyen-Orient. Je suis l'eau, je me mets avec les ingrédients, je me retire, je rajoute ça, je me retire, je vois jusqu'où je peux me mêler à mon sujet et jusqu'où il se mêle à moi. Après ça, je ne suis plus la même personne, je ne pense plus de la même manière.

Par contre, je ne suis pas sûre que le terme de métaphore soit précis. Je doute du langage métaphorique. Dans mes expositions, face à mes pièces, ce que tu sens ou entends n'est rien d'autre que ce que tu sens ou entends. Je ne cherche pas à faire émerger un sujet sous-jacent au moyen d'une forme métaphorique. Bien au contraire, j'essaie d'activer un sens (olfactif, visuel, etc.) très direct afin de permettre à l'évocation individuelle de s'exprimer.

— Bien sûr, quand je dis « métaphore » ce n'est pas forcément quelque chose de didactique ou d'illustratif, la métaphore peut être très

— En fait, tu as raison. Si on prend le terme de métaphore d'une manière ouverte, je suis d'accord. Le problème est plutôt sémantique en fait. Je trouve qu'il y a beaucoup de problèmes à utiliser les termes que l'on utilisait avant sans se poser la question du langage – des termes comme métaphore, projet, travail. Il y a des termes que l'on doit revoir et réutiliser d'une autre manière.

— Oui, absolument. Tu parles de « laisser l'évocation individuelle s'exprimer ». Est-ce que ça veut dire que ce n'est pas important pour toi que les gens comprennent d'où tu es partie ?

— J'ai l'impression qu'en prenant l'exposition comme un espace de pensée – pas pour une pensée univoque, mais un espace qui permet de mettre en parallèle des idées – on répond déjà à la question de la compréhension du sujet.

Pour moi, et pour le ou la spectateur·trice aussi, le point de départ est important. Mais ensuite, on peut partir ailleurs. Je suis en train de trier ma bibliothèque et je suis retombée sur un livre de Baptiste Morizot qu'un ami m'avait prêté et qui parle d'un aventurier sur la piste d'un animal. Dès le début du livre, il parle d'un terme que les québécois utilisent et qui m'a beaucoup plu. Il dit : « demain je repars, je vais m'enforester ». *S'enforester*, c'est un mot de l'ancien français qui vient des coureurs-reuses des bois du Québec, c'est comme ça qu'ils nommaient leur départ vers le grand air après chaque retour en ville pour faire leur commerce. Je trouve ce terme très intéressant parce qu'il y a un double mouvement, deux sens: d'un côté la personne va dans la forêt, de l'autre, c'est la forêt

qui va vers elle. Bien sûr la forêt a un nom, a un chemin, a une géographie, mais dès le moment où on y entre, on part ailleurs et on se transforme. C'est l'inverse des « situations aquarium » dont parle Aleksandar Hemon ; ces situations qui permettent à deux éléments d'exister l'un à côté de l'autre mais dans deux mondes différents. Dans mes expositions, j'essaie de défaire ce genre de *situations aquarium* qui constituent la majorité de notre vie.

— Que ce soit une odeur, un son ou un tampon invisible que tu crées pour l'Institut suisse de New York, une grande partie de tes productions est immatérielle...

— Je ne choisis pas à priori des objets immatériels. Je m'emploie plutôt à trouver pour mes pièces des moyens d'exister de manière dynamique, de s'intégrer ou de s'immiscer, de se développer et d'évoluer dans le temps, c'est pour ça que je me retrouve constamment à utiliser des matériaux éphémères. Je crois que l'objet peut exister sans matérialité visible, qu'il peut exister hors de sa limite matérielle, dans la transition d'un état à un autre. L'objet immatériel demande plus d'attention, ou de présence de la part du spectateur ou de la spectatrice parce qu'il faut être dans son territoire pour le sentir, l'entendre ou le mâcher.

— Tu crées des situations dans lesquelles la temporalité et la présence ont une grande importance...

— Oui, je crois que j'aimerais arriver à une proposition qui puisse s'étendre, muter ou se transformer d'un état

à un autre, d'un temps à un autre. Et là, il est important de préciser que la situation n'est pas forcément une performance car la performance aussi peut être figée. Un travail est figé, probablement, par sa finition, par son poids et sa position. Du coup, tout à contrario, c'est le point de transition d'une condition à une autre qui m'intéresse. On voit très bien, qu'à notre époque, les relations et les rapports se changent et s'échangent en permanence. Je suis à Genève mais je regarde le compte Instagram de quelqu'un en Iran : le contexte géopolitique, la langue, tout change tout le temps d'une seconde à l'autre, dans un même temps. Internet et la vie sont devenus une seule et même chose, donc la vie est devenue mouvante. Je trouve que l'objet d'art n'est pas à l'écart.

Bien sûr, le temps de l'exposition, c'est le temps de l'exposition mais je m'intéresse à la manière dont l'oeuvre peut se prolonger au-delà de l'exposition. Non pas dans la matérialité, mais plutôt dans la pensée. De la même manière qu'au retour d'un dîner, les invités revivent la soirée avec les personnes assises à côté d'elles dans la voiture : « un tel a dit ceci ; elle, elle a fait ça, etc. » L'exposition que je viens d'ouvrir à Forde [*Gal Knockout*, Genève, 2020] joue avec cette idée. Tous les objets sont concentrés près de l'entrée et j'ai joué avec les ouvertures en remplaçant les portes par des portes battantes. Quand tu as terminé de voir l'expo, d'entendre le son, au moment où tu sors, il y a encore une sorte de communication avec l'espace. En passant la porte battante, tu ne laisses pas l'espace derrière toi, parce que la porte te suit, elle sort elle aussi. L'expo ne te lâche pas jusqu'au dernier moment.

— Tes expositions partent souvent d'un sujet très précis, presque factuel : le « blue whale challenge », les Koulbars, le Hadji, etc.

Ils ne sont pas toujours directement liés à toi, parle nous de la relation que tu entretiens avec eux.

— À mon avis, c'est la distance entre l'artiste et son objet mais aussi l'intensité qui est portée à ce rapport qui sont importants. Mes objets sont toujours liés à moi d'une certaine façon. Peut-être pas toujours de manière intime mais à travers ma culture. Quand j'étais enfant, je me rappelle qu'autour de la table, les thèmes socio-culturels et les sujets familiaux étaient discutés presque avec la même intensité. Je suis une fille iranienne qui vit à Lausanne et mes sujets renvoient toujours à là d'où je viens. L'Iran et le Moyen Orient m'intéressent comme géographie, mais c'est surtout la complexité de cette géographie qui m'intéresse. Je suis toujours choquée par le regard simpliste que porte le monde occidental à cette géographie. Ces derniers temps, j'ai eu pas mal de discussions avec différentes personnes sur la question de l'orientalisme, c'est impressionnant à quel point leur vision est presque toujours simplifiante et réductrice. Ça montre à quel point le gaze, le regard colonial est encore présent. Je m'intéresse à la manière dont des sujets comme les Koulbars ou les Hadji ont été traités de manière tellement simple, tellement linéaire, tellement chronologique alors qu'ils font intervenir tout un ensemble d'éléments sociologiques, politiques, contemporains et historiques. C'est pour refléter cette complexité que mes narrations ne sont pas linéaires.

— Que ce soit un nez ou une entreprise spécialisée dans la création d'odeurs, tu collabores souvent avec des scientifiques et des artisans-sanes pour élaborer

— Ces échanges sont très précieux pour mon travail. C'est un processus d'apprentissage technique court et intense. J'aime travailler avec différentes personnes pour voir comment le truc qui m'a intrigué va intriguer une autre personne dont la pratique est entièrement différente de la mienne. Ces gens, à leur manière et dans leur domaine, sont des inventeurs-euses et des aventurières un peu comme les artistes. Ce qui m'intéresse dans la collaboration, ce n'est pas d'utiliser ou de me servir du savoir d'un-e expert-e. Je ne cherche pas à être une artiste pragmatique, à augmenter ma production en m'entourant d'experts-es et de spécialistes de tous les domaines qui m'intéressent. Je ne m'intéresse pas seulement à leur savoir-faire mais à l'ensemble de ce qu'ils sont. Parfois, ce que je leur demande n'est pas du tout dans leur domaine d'expertise. Quand je collabore avec quelqu'un-e sur une idée, la collaboration ne se passe pas à côté, en parallèle de la conception de l'oeuvre, elle en fait entièrement partie. S'il n'y a pas de collaboration, il n'y a pas de proposition. J'engage de vrais échanges qui dépassent le cadre strictement professionnel. Par exemple pour mon projet pour la Fondation Leenaards, je travaille avec une bruiteuse, Caroline le Forestier, à chaque fois qu'on se voit, on parle une demi-heure du projet puis ensuite une heure et demie de nos pratiques respectives. Ça donne une sorte d'équilibre dans les échanges. Venant de domaines dans lesquels la régularité est maîtresse, ces gens sont aussi très intéressés par ce monde de l'art dans lequel on a le droit de tout faire, qui n'a pas de règles et où tout peut changer très vite.

BASILE DINBERGS

Film

- Craig Baldwin, *Sonic Outlaws*, 1995

Docu trash autour du groupe Negativland et leurs potes qui sont tous-tes des pirates et racontent leurs déboires avec la justice et les majors dans les US des années 90. Soulève des questions intéressantes sur le sampling, le droit d'auteur et le statut même d'une œuvre d'art. Épileptique et impossible à regarder en une fois.

<https://youtu.be/GBJuuU8dmBc>

Jeu vidéo

- *Diablo II: Lord of Destruction*, 2001

Meilleur jeu video de tous les temps, avec une esthétique incroyablement efficace et désuète, absolument aucune histoire et beaucoup de shopping et de crafting d'armes et d'armures. Ma madeleine de Proust. Ne fonctionne plus que sur PC alors qu'initialement conçu pour Mac, BTW. LOL.

<https://us.shop.battle.net/en-us/product/diablo-ii>

Livre

- Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, 1970

Un de mes livres préférés – tout est dans le titre: beaucoup d'anecdotes, d'exercices proposés. Un objet inédit, tant dans son contenu que dans sa forme. Beaucoup de choses que je fais maintenant, c'est grâce à ce livre. Le genre de bouquin impossible à ne pas annoter (Filliou nous y incite plus d'une fois).

<https://occasionalpapers.org/product/teaching-and-learning-as-performing-arts/>

Podcast

- *Total Freedom*, Rinse FM, 10 décembre 2016

En ma qualité de DJ j'étais dans l'errance avant d'entendre ce mix. Total Freedom est un de mes DJ préférés, qui mélange absolument tout: du R'n'B à cappella à la noise, en passant par des edits saugrenus des bangers de l'été, du dancehall, de la footwork, des bruits de verre brisé ou encore des cris d'épouvante. Je lui dois tout.

<https://soundcloud.com/rinsefm/totalfreedom101216>

Ressource

- scihub.wikicn.top

Sci-hub est un petit bijou qui permet de court-circuiter les

abonnements payants de plateformes de contenu académique comme JSTOR (souvent hors de prix et donc réservées à une élite riche et/ou universitaire). Je fais régulièrement dans mes perfos un petit tuto sur comment l'utiliser. Je tire quasi tout mon savoir de ça. C'est sans fin, c'est gratos (mais quasi tout est anglophone, ça c'est un gros hic de merde, j'avoue). Le savoir gratuit pour tout le monde. L'uni c'est obsolète.

BASTIEN GACHET

Livre

• Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, 1964

« Je regardais la cour intérieure, l'arrière des appartements d'où mon appartement apparaissait aussi comme son arrière. Par le devant mon immeuble était blanc, lisse en était le marbre, lisse le revêtement. Mais la face arrière de la cour intérieure était un amoncellement oblique d'équerres, de fenêtres, de cordes et de taches noires d'humidité, fenêtre narguant fenêtre, bouches fixant bouches. Le ventre de mon immeuble était comme une usine. La grandeur en miniature d'un paysage de gorges et de canyons : de là comme si j'étais au sommet d'une montagne, en fumant je contemplais cette vue, probablement du même regard inexpressif que sur mes photographies.

Je voyais ce que cela disait : cela ne disait rien. Et je percevais avec attention ce rien, je le percevais avec ce qu'il y avait au fond de mes yeux sur les photographies ; ce n'est qu'aujourd'hui que je sais comment j'ai toujours perçu ce signal muet. Je regardais l'intérieur de la cour. Tout cela était d'une richesse inanimée qui rappelait celle de la nature : ici aussi on pourrait prospecter l'uranium et d'ici pourrait jaillir du pétrole.

J'étais en train de voir ce qui n'aurait de sens que plus tard – je veux dire, qui n'aurait que plus tard une profonde absence de sens. Plus tard seulement je comprendrais : ce qui semble absence de sens – tel est le sens. Tout moment d'« absence de sens » correspond exactement à la certitude effrayante que le sens est là, et que non seulement je ne l'atteins pas, mais n'en veux pas parce que je n'ai pas de garanties. L'absence de sens ne m'attaquerait que plus tard. Prendre conscience d'une absence de sens aura-t-il été toujours mon mode négatif de sentir le sens ? telle avait été ma participation. Ce que j'étais en train de voir dans ce

monstrueux intérieur de machinerie, qu'était la cour intérieure de mon immeuble, ce que j'étais en train de voir c'étaient des choses fabriquées, éminemment pratiques et d'une finalité pratique.»

Œuvre d'art

- Liz Magor, *Humidor*, 2004

La transformation matérielle de l'objet du quotidien (ici moulé en plâtre et teinté dans la masse), ainsi que l'assemblage de ces objets propose pour moi une approche en deux temps : on aborde l'objet, on entre dans ce qu'il propose à travers sa familiarité et son intime proximité, et on se retrouve projeté dans un espace tangent, éloigné de cette réalité. L'existence simultanée de cette proximité et de cet éloignement m'attire énormément.

Œuvre d'art

- Les « Installations de transformation » de Guillaume Bijl, depuis les années 1980

La reproduction à l'identique d'espaces du monde extra-diégétique au sein de l'espace d'art me fait m'interroger sur ce que deviennent le statut et la perception de ces espaces une fois qu'ils sont imbriqués.

Artiste

- Michael E. Smith

Je m'intéresse aux recherches de Smith autour de la possibilité que deux objets associés s'annulent plutôt qu'ils ne s'additionnent.

Œuvre d'art

- Pierre Huyghe, *Untilled*, Documenta 13, 2012

Le travail et la démarche de Pierre Huyghe me fascinent pour leur inter-inclusion de réalité et de fiction, de geste et de hasard, d'apporté et de déjà-présent, et leur relative indiscernabilité.

Exposition

- Michael Asher, *Kunsthalle Bern 1992*

Presque plus que par le geste artistique et conceptuel de ce travail, je suis particulièrement attiré par les répercussions pratiques de ce geste (le déplacement des radiateurs, l'installation sanitaire en elle-même, les traces sur les tapis et sur les murs laissées par les radiateurs manquants, etc) et ses répercussions

perceptuelles (il fait froid partout, sauf dans la salle centrale où il fait beaucoup trop chaud ; la plupart des espaces sont désertés tandis que l'espace central est rempli d'une sculpture vernaculaire monumentale).

MIRIAM LAURA LEONARDI

Livre

• Charlie Kaufman, *Antkind*, 2020

Je viens de commencer ce livre du scénariste de *Dans la peau de John Malkovich* et *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. C'est passionnant – rendant visible l'infilmable, et parfaitement logique dans son illogisme, ce livre explore la condition d'un individu moderne confronté à la subjectivité radicale de ses émotions. On y est pris au piège d'interminables conflits intérieurs entretenus par l'incapacité à trouver sa place dans la société ou à vivre en dehors de celle-ci – le récit semble aller dans un certain sens, puis il prend une toute autre direction.

Manga

• Inio Asano, *Bonne nuit Punpun*, 2007–2013

C'est un récit initiatique où l'on suit l'évolution d'Onodera Punpun, un enfant à l'esprit hyperactif, qui grandit dans une famille dysfonctionnelle, découvre l'amour et cherche le but de sa vie. Si Punpun et sa famille sont des êtres humains normaux, elles et ils sont représenté-e-s comme des oiseaux : ici ce n'est pas la réalité de la destruction qui fascine, mais l'imagination désopilante.

Film

• Hal Hartley, *Amateur*, 1994

Les films de Hartley, tous formidables, sont toujours fidèles à leur titre. Dans une scène d'*Amateur*, une femme appelle un inconnu d'une cabine téléphonique pour le faire chanter. Mais alors que la personne décroche, elle ne sait pas quoi dire. La seule chose qu'elle sait, c'est que pour faire chanter quelqu'un il faut utiliser un autre téléphone que le sien. Ça, c'est (une bonne définition) de l'amateurisme !

Film

• Pedro Costa, *Casa de Lava*, 1995

C'est le plus beau film que j'ai jamais vu. Il m'a laissé le souvenir impérisable d'une présence fantomatique.

Livre

- Marieke Lucas Rijneveld, *Qui sème le vent*, 2020

Ce livre vise notre imaginaire et nous va droit au cœur. Si je devais exprimer par écrit les sentiments qu'il m'inspire, il se pourrait que j'emprunte à l'auteur son travail, c'est-à-dire ses écrits.

THOMAS MOOR

Artiste

- Bob Ross

Bob Ross: The Happy Painter est un documentaire sur sa vie, et sur le processus de réalisation de ses émissions.

<https://www.youtube.com/watch?v=MCwGOMloBPK>

Film

- Harmony Korine, *The Beach Bum*, 2019

Une ode au sud de la Floride, où l'artiste et réalisateur Harmony Korine vit.

Image



DIANE RIVOIRE

Article

- Coco Fusco, «How the Art World, and Art Schools, Are Ripe for Sexual Abuse», *Hyperallergic*, 2017

J'ai découvert cet article grâce à Johana Blanc. Il est paru dans

la revue *Hyperallergic* et s'engage à signaler le harcèlement sexuel dans le monde de l'art. L'artiste, écrivaine et commissaire interdisciplinaire cubano-américaine Coco Fusco y témoigne de la difficulté d'être une femme épanouie dans le monde de l'art, des abus sexuels, des harcèlements, des jeux de pouvoir au sein et en dehors des écoles d'arts.

<https://hyperallergic.com/411343/how-the-art-world-and-art-schools-are-ripe-for-sexual-abuse/>

AYMERIC TARRADE

Chapitre d'un livre

- Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, 2000, chapitre « Terminal transfer »

Depuis leur création dans les années 50, les réseaux de transport autoroutier et aérien sont perçus comme des lieux d'arrivée autant que d'échappée. Martha Rosler, dans ses séries *Rights of Passage* et *In the Place of the Public: Airport*, souligne combien la construction et l'architecture de ces infrastructures bloquent la liberté de mouvement et transforment le départ en arrivée à la même destination. Les lieux et le temps sont déconstruits pour y faire apparaître des espaces qui ne semblent aller nulle part, ou du moins dans aucune direction particulière.

Disque

- 747, *Aurora Centralis*, 2017

Il m'a pas mal accompagné pendant que je travaillais sur l'exposition de Forde, en particulier pendant mes fins de journée d'atelier, quand il faut finalement affronter les pinceaux à nettoyer. Aujourd'hui ce serait plutôt le dernier album de Damso, QALF, avec un gros penchant pour le morceau « Sentimental ».

Livre

- Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, 2017

C'est le dernier livre de Jacques Rancière à arriver sur ma table de chevet, si l'on peut ainsi appeler l'endroit où il se trouve actuellement.

Émission de radio

- Marc Weitzmann, « Politique identitaire aux États-Unis, du racisme à la "cancel culture" », *Signe des Temps*, France Culture,

27 septembre 2020

Parfois c'est simplement intéressant d'avoir un contexte.

<https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/politique-identitaire-aux-etats-unis-du-racisme-a-la-cancel-culture>

PUCK VERKADE

Conférence

- Elaine Morgan, « I believe we evolved from aquatic apes », conférence filmée en 2009 à TEDGlobal.

Elaine Morgan, autrice de *The Aquatic Ape*, pense l'évolution dans une perspective féministe basée sur la théorie d'Alister Hardy, selon qui nous descendrions de grands singes aquatiques.

https://www.ted.com/talks/elaine_morgan_i_believe_we_evolved_from_aquatic_apes

Chanson

- The Beatles, « Lucy in the Sky with Diamonds », 1967

C'est l'une des chansons que j'ai découpées et reproduites à partir de notes MIDI. Honnêtement, je ne suis pas fan des Beatles, mais ça me semblait être un choix pertinent puisque c'est à cause de cette chanson que les archéologues ont donné ce nom à Lucy. Je pense qu'on doit reconnaître l'intro au synthé dans l'une des scènes où Lucy tombe de l'arbre.

<https://www.youtube.com/watch?v=2RoA0QTZ-bM>

Article

- Jeff Mason, *Obama meets Lucy, an ancient "ancestor," in Ethiopia*, 2015

Ce moment où Obama rencontre Lucy (avant le bordel avec Trump) et reconnaît que l'Éthiopie est le berceau de l'humanité.

<https://www.reuters.com/article/us-africa-obama-lucy-idUSKCN0Q127N20150728>

Ressource

- eLucy.org

Si vous avez accès à une imprimante 3D, certains des os de Lucy sont mis à la disposition du public et des scientifiques.

SHIRIN YOUSEFI

Livre

- Edward Albee, *The Goat, or Who Is Sylvia?*, 2000

Je lis ce livre comme un manuel de narration. C'est l'histoire d'un architecte heureux en mariage qui entretient une relation extra-conjugale avec une chèvre. Il fait rire autant qu'il nous pousse à nous interroger sur notre tolérance et ses limites.

Livres

- Sarah Juliet Lauro, *Kill the Overseer! The Gamification of Slave Resistance*, 2020
- Sarah Juliet Lauro, *A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, 2008

Je viens de terminer le premier mais je conseille également le second de la même autrice. Dans *Kill the Overseer!*, Sarah Juliet Lauro se demande si la réduction d'un esclave historique en une marchandise numérique dans des jeux tels que *Mission US*, *Assassin's Creed* et *Freedom Cry* devrait nous inquiéter en tant que nouvelle marchandisation des victimes de l'esclavage, ou si ces expériences interactives offrent une commémoration de l'histoire de la résistance des esclaves.

Livre

- Batya Gour, *Meurtre à l'université*, 1993

Je lis toujours un roman policier comme une sorte de dessert ou de goûter.

Blog

- reciprocalcontradiction.home.blog

Le blog d'Edmund Berger contenant des entretiens avec un fou incroyable le twitteur et penseur américain Kantbot.

Film

- Leos Carax, *Holy Motors*, 2012

Un autre manuel de narration. Outre les petites histoires de ses personnages perdus ou abandonnés dans des situations surréalistes, il nous propose une sorte d'étrange *road movie* dans lequel la narration disparaît et réapparaît constamment à travers une série d'images, de couleurs et de rencontres exceptionnelles.

Sometimes there's no rush, none at all. It takes more than five or six weeks to die of "not enough new art." Now make no mistake, life without art is certainly unbearable. And yet, humankind has already produced quite a few things; if artists and curators ever felt the need to stop working for a while, let's say when faced with a totally new situation, in order to readjust their practice or simply because at that moment work might not be the priority, we should still manage to hold out for a few months. There is therefore no reason to force oneself to respond immediately when faced with a new, hitherto unthought-of situation.

In the spring of 2020, an odd willingness to be efficient prompted the art world to respond in ways that would make the CEO of any multinational company green with envy: higher production rates potentially leading to a decrease in quality, demands for immediate action and output, for overproduction and visibility at all costs.

And yet, didn't we say that art is one of the best tools for deconstructing the superstitions that seem natural in capitalist societies? Words like *salary*, *efficiency*, *rational*?! And then we wonder why no one wants to play with us in the interstellar playground!

What if we said: since we reject wage labour, we should also refuse to become the employees of our art, talent, or ego

?

What if we said: as primary producers and consumers of what is commonly referred to as *culture*, let's try to pay attention to the mindless consumption of any

102 given cultural content. Let us realise that the criticism of consumption isn't bound to the object, to the material aspect, but that we can also be consumers of digital art, Netflix, Vice, demonstrations

?

This publication was born amid the chaos engendered by Covid-19, during the shutdown of art spaces and of just about everything else. We were among the privileged: in Switzerland we didn't risk being beaten with a stick for wanting to get some fresh air, we weren't locked down with violent husbands, and our salary didn't turn into a mythical creature. Paradoxically, we resolved to use this privilege *to not do*—to not produce, just long enough to “figure it out”, taking a break from a production rate that had led us to the brink of the abyss. In an avalanche of poor 3D renditions of artist-run spaces and far too many videos with retro 90s colours, above all we wanted to avoid showing art that's truncated, unsatisfying for audiences, and certainly reductive for the artists' work.

The format of the interview had been with us since the beginning of our appointment at Forde. For each of the solo shows that we organised we published an extensive discussion between the author and the curatorial team. We chose this format to avoid having our words replace those of the artists, and at the same time to allow us to meet the artists differently, enriching our vision of art and thinking together about the exhibition projects. In one fell swoop the interview as written form further allowed us to both distance ourselves from conventional exhibition texts written purely as a convention, and to avoid spoon-feeding our audience with a normative interpretation. We never wanted to “explain” the exhibitions. Instead, the text made it possible to create a context in which everyone was invited to think

independently. Contrary to what MoMA, Tate and Co. would have us believe, we're not service providers for the leisure industry. We sincerely value the intelligence of our visitors and readers, and we're wary of the consumption of any idea, as close to us as it may be, that would have been made digestible through immediate dialectics. Independent thinking and attempts at understanding are key because most of the time this is what the societies in which we live prevent.

The artists presented in this book have diverse practices, although sometimes common interests run through these: several of them share a taste for complex narrative structures; through the words *borrowing*, *copy*, *stealing*, or *fan art*, in several places we come across the notion of appropriation; there's the idea of the whole that is greater than the sum of its parts, the exhibition as medium or as ecosystem; the practice of collage, of assemblage, discrepant montages and non-linear associations.

But that which most definitely links all these artists together is also that which is the least obvious, and not so readily accessible. It's not about a subject, nor about any aesthetic characteristic, but rather a capacity to not take the world at face value, to not see reality as definite and inevitable. In a society that does not hold together, they shake things up or draw our attention to what appears to be natural and/or normal: the forms, colours, structures, and tone taken on by the myths that fill our everyday life. In response, they tell parallel, infectious stories, their objects and their spaces are desires and ideas made tangible—pockets of fresh air which today must be preserved from words like *salary*, *efficiency*, *rational*.

Art brought some fresh air to my studio

Translated from the French

BASILE DINBERGS

— You once used paintings as tabletops before turning them back into paintings so they could eventually enter a public collection; you once invited an audience to a performance during which you were deinstalling your exhibition; are these strategies aimed at destroying the sacred aura of art, breaking away from the traditional exhibition experience?

— I'd say it's rather a matter of making everything else "sacred" through art. Instead of "putting art in its proper place," I prefer the gesture that consists in elevating everything to sacred status. Because if everything is sacred, sacredness loses its meaning. But I don't really like this word and this notion of the sacred, I prefer the word "magic", in the sense of something extraordinary. In Switzerland, in certain places or certain situations, there are many things I can't do unless I say it's art. Art "gives permission", it works like a kind of magic trick making it possible to gather momentum. I believe it's this aspect

of art that gives it its supernatural, magical quality.

In the two examples you've mentioned, however, what interests me most is the anecdotal dimension. I'm very interested in anecdotes and I like the idea of putting anecdotes and artistic gestures on an equal footing. Anecdotes are very valuable in the fight against History with a capital H—a History made exclusively of singular events that suddenly crop up. I began objecting to the importance of the event when I was studying history at university. I don't believe in the genius myth: a person who, at a given time, in one particular place, decides or gives rise to something. There's no such thing as sudden emergence, processes always take time. Perhaps certain people, certain moments in time are a cut above the rest, but I'm not even sure. Personally, I think it's an official/artificial construct. If we were to make an analogy, then the classic way of studying history—by learning dates and names—would correspond to the tabloids, and social history—microhistory, the different approaches that focus on the connections between things—would correspond to scientific journals. Personally, I prefer to read the scientific journals, that's why I prefer to talk about all the rest. The anecdotes are all the rest, that is, practically everything there is.

The funny thing about the exhibition at Labo is that it didn't work at all. I found that somewhat surprising, I'd told everyone not to mind the paintings, that now they were tables, but no one made any stains on them. In fact, it was as if I'd taken down the wall together with the painting. They remained untouchable, there was still a sort of taboo, a restraint. I found that quite sad, it was disappointing.

— Did you expect the paintings to get ruined?

— Yeah, actually I wanted to propose to FMAC (Municipal Fund for Contemporary Art, Geneva) that they acquire

106 totally ruined paintings, to see their reaction. I wanted to go about it with a play on words, saying I would restore them after the dinner, but then the restoration would have consisted in applying varnish to the stains instead of removing them. But in the end it was a bit like when you watch a trashy film to have a laugh, but it's just not trashy enough. It's boring. They were barely defaced, there was just one annoying little stain, not even so bad. I ended up removing it. It was kind of a failure by mediocrity: neither great, nor really trashy.

— And now one of these is at FMAC, enshrined in perfection...

— Actually, it was done in a really very shitty way, so anyway it's going to change. It's some old, damp plywood I found on the street, I didn't especially dry it before painting it white and then applying acrylic paint, so there's a chance it will deteriorate all by itself. It's something I do with all my paintings, to prevent them from going up in value too much—from a symbolic as much as financial point of view.

I'm under the impression that the event, the idea of genius, and market value are intertwined. By working towards the destruction of one you destroy the other, and vice versa. Events are a capitalisation on History, genius is a capitalisation on knowledge.

At one point I wanted to draw up a contract with a few rules. For instance, stating that the owners could not resell my paintings for a higher price than they would have been willing to pay themselves. It's something I'd like to explore. We won't be able to get much out of the work of art so long as the value it creates can drive financial speculation, since all the efforts contributed by artists to criticise capital or its effects will be instantaneously commodified: it's fuel for capital. Until

we've found a way to counter this bloody mess, I think it's preferable to contribute these efforts outside of art, or at least outside of the "art market". I put this in scare quotes because the term itself is a total joke, like "labour market". These systems (to name just these two) are anything but markets. A market is a place where people meet to exchange on an equal footing, whereas here we witness a completely asymmetrical situation: on the one hand, people down on their knees, who offer themselves up, sometimes for nothing, trembling and hoping to be selected, and on the other, people in comfortable situations, with salaries, operating from within institutions and private organisations, who get to choose just as they please. Here we don't see the supply and demand curves meeting at a given point, but instead a quasi-infinite supply and a demand that has become unfettered and operates relatively freely. Calling this a market is a load of bollocks, it's dishonest. The fight begins within ourselves: to refrain from using this kind of vocabulary is to avoid a form of oppression through language. This struggle happens everyday, in every one of us. Who's never said or thought: "time is money"? Saying such things is obscene, and yet, many people say it. Time is time.

— Whether it's with FMAC or the contracts, the idea is to create your own rules within a well-ordered system?

— When you're against something, it's often more interesting to create the opposite of what you dislike, or else something that's missing from it, rather than simply express opposition. I'm under the impression that this idea can be powerful in everyday life, even if it can quickly become limiting. Opposition through violence, in my

108 opinion, is also necessary—all the different strategies are complementary, no matter what.

I notice that this idea of changing what there is, that's often how I relate to physical space: very often, I recreate a space within a space. Sometimes it doesn't go beyond a symbolic gesture, but more often than not the new space circumvents the constraints of the original place. For example, Celian Cordt-Moller and I spent three years running a bar for the open day at HEAD (Geneva University of Art and Design). Each time we ended up building a hut where a lot would happen. One time, there was a concert by two friends of ours, where everyone was smoking joints. We were in the school's entrance hall, but people were taking this liberty because they were inside that hut. I remember, back when I was an undergraduate, I had this really cumbersome, and bloody annoying idea: art can change the world. Then I realised how daft that idea was in its inordinate ambition. In the end, that situation made this more concrete by giving it a more appropriate scale: something anecdotal and of no importance. People never smoked in the school's entrance hall and then, suddenly, they could do it. It's really nothing at all, and yet, it's for real. And then there's also this one time when the window at my studio wouldn't stay open and it was getting way too hot, I didn't have anything to block it with but I ended up finding a painting that was just the right size, and so art brought some fresh air to my studio.

— There's also something really playful about this, I think.

— There are many things I do as a game, which end up becoming a real thing. I consider playing to be, first and foremost, a form of learning. Often, we'll like a game because we're learning to do something—even if the

stuff we're learning serves no purpose. It's a bit like art school. Art school is fantastic because it's really living the artist's life, but without the pressure; and a game is a moment when you allow yourself to escape from life. Since there's no deadline, no consequences, you can go further in your experimentation.

In my opinion, the best types of games are those where you can experiment with everything, without rivalry, without competition, because that's when you learn the most. And I think that the time around graduation is traumatic for many people because our so-called market "partners" start to prowl the hallways, and that's when the trouble begins. It all culminates in the *grand tour* around the diploma exhibition.

— Your mention of competition makes me think of those collaborative board games where all the players are on the same team: either we all win, or we all lose.

— Yeah, it's like in certain video games. One thing I just love is when players hack the rules, but they do so through a hacking that doesn't entail any programming. Personally, I play *Diablo*, and there are people who collaborate and set themselves goals that never existed in the actual game. People team up to work on these new challenges even though they have nothing to gain from it, since they've all completed the game ten times already. Mostly it's a means to keep on playing. It's also a way to create new rules, to break away from what's expected of you as a player. And then there's also something quite beautiful in the fact that people start to collaborate in a game that was originally supposed to pit the players against one another: at first it doesn't make sense, since the new goals aren't compatible with

110 the rules. In the end, it's a bit the same when artists or students decide to join forces in the face of an artificially created competition (the awarding of diploma prizes). It makes the whole system seize up.¹

The "BNP Paribas" episode at HEAD spoke for itself. Everyone got angry at each other and now there's just no prize for anyone anymore. I don't think it's a bad thing. But it's really astounding to see that as soon as we've entered this life, we're already being punished like misbehaving children, simply for wanting to act collectively and rewrite the rules.

— There's also a violent dimension to your work. Especially in relation to yourself, your portraits are all patched up, all distorted.

— When you mention this, two things come to my mind. The first has an everyday dimension: I hurt myself all the time because I'm clumsy. Some people have floated the idea that I take pleasure in it, I'm not too convinced, but why not. In any case, I'm under the impression that it's really a part of my work. I guess I see my own blood on a daily basis, and yet, we're back on anecdotal grounds since I've never suffered any truly serious injury that could have left its mark on me.

The other dimension is about a different kind of

¹ For six years, HEAD – Geneva (Geneva University of Art and Design) had a partnership with the bank BNP Paribas to award a prize of 12,000 CHF to four prize-winners, during an exhibition presenting the work of a dozen students. Over the years the students, following various strategies, took collective action against this competition which they perceived as artificial and harmful. After several attempts at collectivising the award by the students, and a rewording of its rules by the school, the prize has been cancelled.

violence. I'm quite hard on myself. I have high standards and I'm not very tolerant when it comes to not achieving things. Personally, I think that to force yourself—and here I'm only speaking in regard to oneself, this isn't about forcing other people—forcing yourself is also a big demonstration of love. It shows how much you want to be a better person, for yourself but also for others. I believe you can't escape your foibles, or fight against your demons, in absolute peace and quiet—it often involves violence.

Then, well, the parallel between this and my butchered characters, that's kind of armchair psychology, but seeing a shrink's too expensive anyway :-)

But the reason why I'm interested in these distortions and these scars is that it makes my characters slightly monstrous. I'm deeply touched by the issue of monstrosity. The idea is to reappropriate what's being criticised in you, to turn it into a strength. I've always loved getting into characters and I did it for a long time, until my late adolescence. It wasn't a joke at all, when I dressed up it was really a way of getting out of myself, or being myself a bit more. It's something I still feel, I don't feel especially in line with the idea of being human, with what normality is supposed to be for human beings. Even beyond the issue of gender or origins, the simple fact of being human, it's just something I was never into. When I took these roles I did it wholeheartedly. I was truly a goblin or a pterodactyl, I wasn't a child dressed as a goblin or a pterodactyl. Eventually I quit because the surrounding context told me: "Stop it!" I got punched in the face a couple of times and then I wasn't brave enough to carry on. I think the hardest thing I've had to go through in my life—which goes to show I've lived a pretty sheltered life—was secondary school. For two years I became the laughing stock of my class, the scapegoat. I'd come from another school and there was really a kind of general, relentless and rather cruel bullying against me. Also because

I used to dress up, and so, in a way, I was questioning my humanity—without realising it, of course. The whole thing was quite hard to cope with.

That's when my childhood kind of ended, and my habit of dressing up too. The pterodactyl performance [*CREEP*, Palais de l'Athénée, Geneva, 2019] for which I dressed as a pterodactyl and sang a karaoke version of a Radiohead song—that was a bit of a prank, but not so much. It was a way of returning to fancy dress, it's allowed me to recover my tender feelings for it, to once again come to terms with it and tell myself that actually, if I want to be pterodactyl, I have to take the necessary steps. It had come full circle in a way, and in a good way.

— This image of a circular motion, of the loop, brings us to DJing: you're also a DJ. Have you found ways of linking that to your artistic practice?

— I find it important to keep the two separate. Of course they nourish one another, but in both cases it's more advantageous to claim that they're two totally different things, and to keep them parallel. In the book *The Birth of Tragedy* I found many echoes of my own construct around this idea. In that book, Nietzsche uses Apollo and Dionysus as motifs to think about the relationship between, on the one hand, music and the stage, and on the other, the fine arts, about which he talks in terms of a wild drunkenness (the Dionysian dimension) and the contemplation of beauty (the Apollonian dimension). Well, I guess so. I never finished the book, but that's what I could make of it, afterwards I lost it in Bologna, at a friend's place.

It's quite difficult to fully commit to both these things, in my case it entails a lot of wasted time. There's always

a buffer zone that's created when I go from one to the other. If on one weekend I'm mixing, the energy accumulated around the music and the dancing means it always takes a couple of days for me to really be available physically and mentally; for me to be able to sit down at a table and make a painting or think about an exhibition plan. Sometimes I wonder whether I'd be better off choosing one world or the other. I'm under the impression that if I could narrow the gap between the two, and more easily switch back and forth between one and the other, it might save me. Although, in the end, both this vision and that of Nietzsche are quite outdated. It's quite possible that a year from now I'll be reading this, thinking it's all a load of crap, but in the meantime, that's where I'm at.

But then again, there are also connections to be made. Mainly when it comes to the *modus operandi*, what happens before the aesthetic experience of the art or the music. At this stage there's no need for me to switch back and forth, because that's where the politics of what I do is located. Electronic music is often dissociated from a potential political discourse because there are no lyrics. And yet, for many sound system cultures around the world, that's simply not true: from the very moment when the music starts, the political potency is already at the maximum. What's political about it is that a party's taking place. The space of the party is what's political. I'm simplifying matters a bit, of course, but the content of the music and the party that makes space for it are often intimately connected.

— And when you do casting workshops in gardens, what's the idea?

— Casting is something I've been doing since my undergraduate studies, and which I also presented for my

Master diploma. Quite a lot of people liked it, but I didn't want to become "that guy who makes castings." I told myself I had to get this thing out of my practice, to make it something other than a machine that churns out objects. The idea is to experience it on another level. I prefer to see it as knowledge that I can pass on, rather than as a tool I use to make things that will be shown in an art space. There's that difference between possessing knowledge and possessing an object. Material possessions, in general, the more you use them the less you care, the less you want to use them. Whereas knowledge or a cultural object, the more you use it the more you want to use it. And so it doesn't go down in value, it goes up. It benefits from being disseminated, used, developed. Basically, whereas material possessions wear out, cultural objects or knowledge flourish, grow, get closer to their perfect form.

And so I began doing workshops with children.

One thing I like about it is that it undoes quite a lot of the symbolical barriers one can have with regards to metal. Making an object out of metal isn't like making a drawing, it's not necessarily directly accessible to everybody. So it's quite fulfilling for the children, because they end up doing a thing that's quite elementary, but also quite impressive at the end of the day.

Sometimes it's also of a more political nature, like that workshop I'm going to do in Geneva and Zurich. We're going to make objects that can be embedded in the ground with messages or images. It's quite a powerful gesture, laying something in the ground. Normally it's a gesture that belongs either to the municipalities or to the church; it's either the Camino de Santiago or nails hammered into roads. I like reappropriating this gesture, it's quite powerful from a symbolical point of view and at the same time quite discreet.

But I don't do just casting workshops. With Célian I did a workshop with children to make football emblems out of plaster. We had started from the idea that art

education often comes down to making a drawing and putting it away in a drawer, which does not in any way convey what art can be. Of course, there's a whole range for what "making art" can be, but one of the most frequent experiences is making objects and showing them in order to perhaps sell them.

With the kids, the idea was to do the whole thing from start to finish: we make, we exhibit, we do an exhibition opening. The opening took place during the *finissage* of our exhibition *FORCE* at Espace Pazioli in Renens. As a result, even though only a few parents bothered to come, the whole art crowd was there. To really go all the way, we even bought two of the works anonymously. Of course, you're on a slippery slope when you bring money into the equation, but money offered the advantage of being a kind of concrete consequence of the whole process. The idea was just to just impart a message without saying it, to show that some old, lousy piece of plaster could turn into a source of income.

What I like the most about it all, is that by doing this, I've created a job for myself from scratch. I learnt something on YouTube, I practiced, I improved a bit and then I made a workshop out of it. When I got my first payment, I was so happy. It's all about being able to have an activity and make money out of it. It's not about the money, it's just being able to live in a world where you need money to eat, and how to live there without necessarily being an employee. Here, for once, I think that to some extent I've reappropriated the means of production. That's more or less the plan, isn't it? I think about the slow but probably irreversible loss of employment and it seems to me I'm less and less utopian regarding this reality, and increasingly able to face it. It's rather gratifying. When I do educational stuff, I try to pass on this idea as much as I can.

— In particular, because

you have a long history of using DIY techniques and self-directed learning, would you say that YouTube offers the kind of open education that folk high schools once dispensed?

— As an undergraduate I stuck to the idea that art is making objects. As a result I needed to acquire technical skills, and yet during my school years very few people met these needs. It was quite frustrating because nearly all the other students around me had studied fine art before, and I felt out of step with my practice. And so I really had to make do with YouTube tutorials. I know I'm not the only one, Thomas Moor says he learned to paint again by using the videos of Bob Ross. As for me, with painting, I was really into the videos of a painter who made seascapes that he sold to tourists. His YouTube channel was brilliant.

Unlike the videos of Bob Ross, which are really long, he made very brief videos that taught you something specific. Since he was working on a budget, he was super efficient and he had a lot of amazing techniques for painting when you're broke. You don't necessarily expect all this knowledge to come out of financial insecurity, but actually it could be that the most advanced knowledge does come out of the greatest needs. That's what I find beautiful, this incredible and underrated know-how arising from resourcefulness.

I think it's wonderful that these bodies of knowledge are made available to everyone. It departs from the conventional view of this as something you possess. It's a win-win situation, you get to learn and use that know-how, and those who share it create added value around their work; because when you share your know-how, you also put yourself forward as someone who masters these

techniques. It would be nice to think about what else could be done so that more people realise that they have access to this knowledge, and that in reality, anyone is able to do just about anything they want. I like people who say that art is rubbish, that it's anything you can get away with, because these expressions conjure up, on the one hand, a very uncertain activity, and on the other the potentiality of all things, without one mattering more than another. It's quite a good definition.

The soft curve of the credible

Translated from the French

BASTIEN GACHET

— You once said you were trying to manifest a form of fiction that evades narrativity. How do you go about it?

— I'd like to craft works of "non-narrative fiction". Fictional spaces that do not offer or stem from a particular story, but instead remain unresolved. It's a process of constructing and deconstructing: to begin with building forms, paying attention to what they're beginning to say, then contradicting this nascent narration, either by altering these forms or by developing new ones. I'd like to extend this approach to both what these forms represent and how they're manufactured. I'd like to avoid, for instance, having only one manufacturing system, and instead let the finish, concept, and production levels vary and clash. I'm increasingly aware that this implicit narration results from referencing a missing fictional character: the one who would have acted on these objects.

In addition, to prevent the fictional space from closing up, I try to avoid references to any specific character. With this aim in view, one strategy I use consists in deflecting any budding coherence while developing a character. I want to prevent them from acquiring a backstory or taking on a personality, so as to leave enough ambiguity to prevent them from fully taking shape. I try to build absent characters and demolish them in the same process. At the same time, traces of a human presence in the installation,

embodied in the objects by wear and tear possibly caused by habitual usage or the search for a solution when accomplishing a task, appear to me as means of addressing and questioning the infrastructure that surrounds the work. These traces make it possible to stir the imagination into setting up the very space where work can be alive.

— You've also mentioned object-oriented dramatic writing. What do you mean by that?

— The term "dramatic writing" is used to describe—generally, in relation to time-based works, the theatre, performances, and potentially films—how a series of events is organised into a sequence that tends to steer one towards a certain—often, emotional—reading of a work. I like the idea of applying this logic, this organising principle, to space. In an exhibition the timeline cannot be controlled. In a way everything happens at the same time. Things emerge. I like the idea of immersing oneself in this apparition phenomenon: to consider the way things pop up, the way they come to you. Where does one look first, what is it that strikes the eye? What meaning does this create? What shows up next? How does this add to the memory generated previously? Etc. I consider that these questions pertain to dramatic art applied to the perception of space instead of a timeline.

— Most of the time, your interest lies in quotidian objects: an electrical socket, an industrial fridge, everyday objects...

— Yes, I tend to be interested in particular types of objects. Functional, structural objects on which our

120 acquired knowledge rests, objects that allow us to forget, that excuse us, that silently meet our needs. These objects embody an agreement between us and society: a tacit trust in what surrounds us. One example of this attitude is the electrical socket. It's a fairly simple object: an injection-moulded plastic cover over three copper wires. That cover protects us in two ways: it keeps us safe from the electricity (one could die) and it keeps us from having to think about the incredible and ubiquitous infrastructure that makes it possible to constantly create, condition, and distribute this energy.

Where my interest lies and what I try to generate with these objects is a mechanism for shifting the attention we give them, like the way we only become aware of a boiler's existence the day it fails to function.

— Often, some *objects d'art*, an oil painting or a small sculpture of a dog find their way into your installations. What's their role?

— It seems to me these kinds of objects bring about a tension between the forms arranged in space, through dynamic forces created by what is art and what isn't. They broaden—rather than shift—the spectrum of how the works are created and received. The construction/deconstruction attitude I was mentioning earlier can only work if it applies not only to the narration, but also to the conceptual framework for the works. Here, it is important to consider the prevalence of the gesture in interpretations of visual art. By “gesture” I mean the conceptual gesture as a restrictive approach: decisions taken by the artist determine the artwork's unique value—a value conveyed by the object and through which the latter takes on its unique meaning. In this context, the gesture tends to dictate the meaning of the works,

forbidding any other entry point. Indeed, an exhibition of sculptures comprising only industrial objects would only shift the framework by becoming a medium in itself. To let the objects refer to their primary function, their way of being in the world, outside the space of art—in a way, to let them be themselves, let them be manifold in what they convey—it seems important to me that we broaden our mindset on the subject of mediums, and possibly blur their boundaries. These objects must remain connected to other objects, as they are in the world.

As for representational images, they also make it possible to offer an indication regarding a symbolic and emotional reading that I find difficult to approach by other means.

— The objects you create are of an impressive technicality. However, I have the feeling that your relation to this technical mastery is changing.

— I've often sought to hide the intervention at the heart of the object, hoping this would let it be itself. I was trying to avoid leaving any traces of myself, trying to hide the intervention technique in order to take it out of the reading and away from one's attention. Later, I began to realise that the existence of complicated mechanisms, even if they're hidden from view, entails, implicitly, a relation to technique. I think this attention to technique is a distraction and results in an alienation effect. I'd like the relation to the "active" works to be the same as with a boiler: we understand what it does, but we rarely take an interest in the *how* (so long as it functions). I am more and more interested in simpler forms, focusing on connections between the objects rather than the feats they can achieve. I also think that behind this relation to technique and the

122 tendency to complicate matters lies a personal issue with legitimacy: an attempt to conceal a lack of confidence behind a display of hard work. The problem with this dynamic is that it moves the gesture to the foreground, thus preventing the works from existing in themselves and in connection with their environment.

— When you make a radiator dance or an electrical socket emit smoke, you not only carry out a *détournement* (or an alteration) of these objects' function, you also cut them off from their environment; you take them to another plane. What's the nature of the transformations that interest you?

— An infectious nature: I'm interested in compromising the structure that surrounds the installation, thereby compromising the acquired knowledge on which rests our relation to space. Ideally, I would like to be able to generate a state of suspicion towards the extent of the artistic intervention. Bring down the walls, essentially. I like the image of two storms: there's a room, and in the room, someone. Outside the room, beyond the walls, a storm. Inside the person, in the chest, a storm. The room's four walls protect the space that lies between the storms. The structure they embody makes it possible to conceal them. It maintains the vacuum that contains our normality. But suddenly the light bulb starts to blink. This break in its standardised and expected function compromises the system, then spreads, eliciting suspicion, contaminating the structure. The storms are closing in.

— One might think that

you create environments, but you prefer to speak of situations. How important is temporality in your work?

— Both these terms are fine with me, as well as other ones (installation, sculpture). Personally, I don't see temporality as an end in itself, but rather as an intrinsic element of space perception. I think what interests me most about this idea is the concept of *duration* as described by Henri Bergson. That is, the constant transformation of all things because they exist in time and coexist with their surroundings. What I might consider as an end in itself, or at least an achievement, would be to have these dynamic forces emerge and come to the foreground; to have this phenomenon made perceptible, almost physical and thick.

— The difficulty in documenting these multilevel environments, in capturing such subtle alterations, has eventually led you to consider video documentation as a medium or an artwork in itself. It's not necessarily obvious at first sight, but your projects are fully multimedia, they're devised with several platforms in mind, in several stages. Tell us about it.

— These aspects of duration, dramatic writing, and narration have always represented a challenge when it came to documenting my installations. Because I was trying to be as faithful as possible to the work, up until recently I was using a mix of photographs and video capture in an attempt to imitate a hypothetical viewer's way of

looking. However, given that the viewers' attention to sensory input is key to my work, I have never been at ease with that documentation technique, its claim to objectivity and its consequences. So I began experimenting, documenting my work using filmmaking techniques that can fictionalize, simulate, or augment reality. Instead of working on the assumption that a transparent documentation is feasible, I'm interested in embracing the gap between installation and video. It's an opportunity to make a dramatic retranscription: from spatial to temporal, immanent to linear. I see two major advantages in doing this. First, generating a new ambiguous quality in relation to what the work is, the limits of its form, the space taken up by its existence; to widen the gap between these mediums by designing elements that can only exist in one medium or the other. Second, this unsettling of the medium is of great interest to me because it becomes possible to extract the work from a particular form so as to render it abstract, to have it hanging between forms that become so many windows on the artwork. In this way there is no end point, and there is a certain fluidity—both these things I consider to be assets.

— During this process, do the different stages in the exhibition's development and the documentation's development affect each other, and, if so, in what way?

— In a completely organic way, that's what I find pleasant. Personally, each of these mediums tends to make me retreat into habits and frames of reference. Trying to approach them in parallel with the same work is a liberating experience for me. For example, when I work on sculptures, I have a tendency to go back to paying particular attention to the gesture and a form of conceptual

minimalism. I'm tempted to remove every anecdotal element. When thinking about the work with the intention of developing a film, to the contrary, I need to look for narrative hooks. The problem is, as these forms constrain each other they tend to generate an installation that's a bit too anecdotal and a film made up of a series of uneventful B-rolls. That said, using these two mediums in parallel informs the creation of the works in a way that's often contradictory, and therefore particularly rewarding and exciting in relation to the work process.

— Your films are partly made up of computer-generated imagery. I'm interested in the inverse dynamic, from these 3D images back to the "physical" objects you create, when it comes to locating the boundaries of credibility.

— This understanding of credibility touches on the ambiguity mentioned earlier; the boundaries between what seems real and what transcends this frame is of particular interest to me. Indeed, I find that the contemporary and virtual creative processes seem to approach our understanding of credibility from two opposite poles. To understand the boundaries of credibility, physical manufacturing asks for a gradual simplification of the forms until they collapse, in order to identify the features that render them perceptible as "real" things. The virtual construction, for its part, begins with a form so abstract it requires the addition of false (since they're algorithmic) "traces of the real" (flaws, marks of time, dust, etc.) to make it credible and have it belong to the physical world. In a way, these qualities are linear by-products of these forms' very ontology. I find these opposite approaches particularly nourishing for exploring this idea of what seems "real".

— Could you expound a bit on this concept of “reality”?

— What’s “real” would be what seems a credible object from outside the diegetic world. On the one hand, you’d have the found objects and those that have been imported as artworks (the readymades); on the other, those that belong to, and are necessary for, the exhibition space’s infrastructure (objects with which our instinctive reaction as viewers is to ignore them as if they weren’t there: radiators, electric meters, sockets, cables, pipes, doors, walls, the lighting, guardrails, doorstops, etc.). The status of these two types of “reality” differs because the first conveys an artistic intention whereas the second does not. However, neither of the two carry any traces of their making, of their manufacturing. Their production process is industrial and often standardised. An object would be credible if it could be perceived as belonging to the extra-diegetic world. An additional ambiguity differentiates the “readymade” type from the “infrastructural” type, that is to say, whether it’s perceived as having been placed in the exhibition space to fulfil an extra-diegetic function, or as an artwork. In any case, whether it’s with manufactured, found, or computer-generated objects, this concept of credibility is the crux of the matter, the meeting point. As described earlier, the starting points for arriving at credibility are opposite, depending on whether I’m working with materials or the virtual world. I’m particularly interested in the idea of having a group of objects in the same space, with each one finding itself on a different point of this curve drawn between inexistence and credibility. With this aim in view, it seems important to me that I have both found and manufactured objects, false-finds and false-mades. My hope would be that the friction created by their differing status might contribute to creating a fictional space that remains non-narrative.

What we've
missed,
what we
thought
we saw,
what we
thought
we heard,
what we
won't see

Translated from the French

127

FLORENCE JUNG

— Could you explain to us where you draw your inspiration from, and how the scenarios for your performances take shape?

— From corporate rhetoric, the neutral decor of furnished apartments, the ritual choreography of social interactions, conversations with chatbots, hyper-cyber-paranoia, restaurant chains, hotel chains, retail chains, the increasing conflation of fact and fiction, statistics in general, and anything having to do with the feeling of derealization, which brings us back to the one essential question: How does one live in this world?

128 You could say that this is where the scenarios begin.

— “The increasing conflation of fact and fiction”?

— It’s an inevitable consequence of the post-TV culture, a culture that’s always on the lookout for stories to tell.

— In your opinion, how does one live in this world?

— As the hero of one’s own reality TV show.

— What’s the title of your show?

— The best possible title has already been found. The name *Big Brother* is unsurpassable. A TV show named after a figure in a novel that precisely sought to denounce what is broadcast through the show, that’s unsurpassable.

— Around and within your practice there’s a certain degree of secrecy, mystery, and accompanying rumours. For example, the time when you presented viewers with a closed door, and also the fact that your website does not contain any images of your work.

— Some situations are not meant to become images. There is what we’ve missed, what we thought we saw, what we thought we heard, what we won’t see. This does not produce any tangible image.

— And yet it does create plenty of mental images, doesn't it?

— The fact that there is no official image legitimises all possible mental images. What's in your head is part of the scenario.

— And when there are no images, there are rumours— it seems to me that's something you use in several ways.

— Rumours are, by definition, unstaged. That's partly outside of one's control and one has to accept it. Under certain conditions they add to the piece. Otherwise they swallow it up.

— Your work consists of interventions that draw on "short" narrative forms. If I were to describe it, I would say that you write "short stories" rather than "novels". What are your thoughts on this?

— Brevity condenses and densifies.

— The red pill or the blue pill?

— Both at the same time. None. Consider latent choices. Not to believe in anyone offering the truth.

— Is truth the fiction of our choice?

130 — Fiction gives the liberty to not think about truth anymore.

— Could you tell us about the titles of your works?

— They're chronological inventory entries. Titles that don't mean anything.

— Are you also interested in standardisation? In the fact that we live within systems of (digital, economic, and algorithmic) code that we neither comprehend nor perceive?

— Extensive standardisation creates an illusion of freedom, even as it undermines the very concept of freedom. For just about everything under the sun we have two to five options. Whether it's butter, travels, online videos, or having the choice to press 1 or 2. It feels like we're drowning in a mass of things and contents, but in reality there's a very limited number of categories and standards. And while we're focusing on the few options on offer we don't realise that, fundamentally, we are universally being conditioned.

— To you, how important is the context in which you stage your interventions? Do you create your "scenarios" with specific locations in mind, or do they change according to where they're performed?

— The context always matters. Scenarios change, they're reactivated. They're not inert, they become autonomous, "grown-up". They adapt.

— To be grown-up is to be autonomous?

— Yes, I'd say so.

— A door slammed in someone's face, a kidnapping... There's a violent side to your work. Is this of particular interest to you? And if so, in what sense?

— It's our fascination with violence that I find interesting. It's everywhere, all the time—in films, literature, music, philosophy, advertising, politics, on the Internet, in the economy, in history, in all interpersonal relationships... The veneer is very thin, the slightest thing could tip us all into primitive violence. I'm interested in understanding how all this holds together.

— By the way, is there a documentation of the kidnapping story available online or elsewhere? And if not, could you tell us about it?

— The kidnapping story can only be told by those who were kidnapped. Only they know what happened. The idea was to put the audience in an impossibly passive position. No play-acting. Twenty people were picked up by a car without necessarily knowing each other or what was going to happen. 450 kilometres later, they stepped

132 out of the car in the middle of nowhere, in the middle of the night—it was November, they were alone and no one was going to come back and fetch them until the morning. But this, they did not know. They had a whole night ahead of them.

— It's always a matter of experiencing something and owning it. Are you one of those people who believe that with digitisation we no longer experience anything real?

— No, the digital realm is fundamentally part of reality.

— Memories change over time, as does our experience... so, do your works change as well?

— Here's an example: someone hands you a piece of paper and tells you: "Be there." On the paper there's an address and a date. At that specific place and time there's a security guard waiting for you, who asks that you leave your bag and jacket with him. Then, on your own, you enter a flat that looks like its occupants just left a moment ago. There are no rules for exploring around. No limits to transgression, apart from those you set for yourself. Later on, perhaps much later, you will find in one of your pockets something linked to that visit, but which you won't remember having taken. You will try and remember where, and how... You will replay the scene in your head, conscious of missing or forgotten parts. These are the kind of mental experiences I'm interested in. The ones that haunt you long after the event.

— Could you tell us about the concepts of reality, virtuality, and fiction?

— These words have become meaningless. We shouldn't use them anymore. Instead we have doubts, suspicions, and certainties.

— Do you personally have doubts, suspicions, and certainties?

— Doubts, yes. Certainties, not so much.

Obsession

Yes, Possession

No

MIRIAM LAURA LEONARDI

— Our collaboration started with an experimental proposition we wanted to try out with you. We invited you as an artist and gave you carte blanche to build a group show around your work. We had in mind something that would both include some of your pieces and bring in other works—either works that are important for you, or works that would create a different context for the reading of your works. While working together on it, we started with a lot of hope and did our best, but, for some logistical reasons, together we realized the impossibility of building this exhibition. In the end this led us to a solo proposition with—as you said—pieces that were less “real”. Do you want to

— I got very excited about your proposition and wanted to think of this exhibition as a piece in itself, rather than as a traditional group show. I started with a sentence that came to my mind last summer after reading a press release that said: “found objects, assemblage and appropriation have been cunningly adopted and integrated into the mechanisms of taste, robbed of their subversive function and aestheticized into a polite paradigm.” (Announcement for Valentin Carron’s exhibition *Sing Loud and Walk Fast* at 303 Gallery.) I was interested in that observation and later came up with the sentence “Your Concept Became their Decoration,” which sounds like a joke or an exclamation, but isn’t it a logical consequence of the sentence I quoted just before?

— I can also easily imagine this sentence on a jumper, as part of a series of random empty sentences. Tell us more about ambiguous mantra sentences like “Why are US artists so important” or *Warum sind deutsche KünstlerInnen so wichtig*.

— The one with “US—or us—artists” came right after the crooked *Go Home New Jersey* canvas, because I switched to the geographical location of the American state New Jersey. New Jersey is an artist-run space in Switzerland, and by keeping in mind the importance of that space I landed on “Why are US artists so important,” which can also read as “us”, i.e. “we”.

From that work I continued with its German translation, *Warum sind deutsche KünstlerInnen so wichtig*, written in

136 block capitals and with the female suffix *-Innen*, as if the ultimate proof of artistic existence was the act of filling out a bureaucratic form, as well as the fact of being considered *wichtig*, i.e. “important”. I also think that using the term “important” or *wichtig* is a very American and German thing—in French, for example, when you claim that something is important it almost sounds ridiculous. Saying *Je suis important* is only ever meant as satire.

— “Your concept became their decoration” versus “Can decorative art become a concept?”. Tell us about your relationship to these notions.

— Let’s say that even if one artist could work with decorative art as a concept, this probably could never become an art movement, because as soon as it is copied by peers this concept and its artistic value are exhausted. Anyways, I couldn’t be this artist but I like to think about this artist.

The idea of the fetish or the souvenir interests me because instead of thinking of the artwork as an investment that is traded behind closed doors and fluctuates in value, we can think of it as a direct enhancer of the social “market value” of the person who owns the artwork (physically, digitally, or temporarily). It would be an interesting challenge to try and produce an artwork that could retain this status while entering the mainstream, the crowd outside, without needing to reach an extremely high price tag.

— This reminds me of an exhibition curated by Jeremy Deller, *Love is Enough*, which showed two

artists: Andy Warhol and William Morris. Both of them worked with highly reproducible techniques. Do you have a specific relationship with that kind of artist, with these techniques, or am I totally off the subject?

— I didn't know about that show! I think what's interesting today is to challenge the repetition and duplication of your own concepts as commercial goods... thereby reversing the Pop and Pictures generations' strategies of mass appeal... and/or to push that strategy of appeal to an immaterial level.

— Are immaterial objects, too, part of what you create as an artist?

— It's something I want to develop.

— One could see Ikea-style decors as something disembodied, mass-produced, easily replaced and thrown away, while a fetish or a souvenir is strongly connected to the sphere of intimacy, personal experience, and our individual life. Are you also interested in the connection one can develop with (art) objects? Are you interested in this paradox, this kind of relationship between people and objects?

138 — Actually I don't believe in relationships with objects, but I believe in being attached to ideas. If in order to remember an idea one needs to visualize it, I understand why one would want to own a work. Let's say it's like a technical plan or vade mecum.

— Your works are often an assemblage of different thoughts and authors, in which the act of translation is central. How do you relate to authorship and appropriation?

— Let's take an example: in the pink painting *Sue Me* by Sue Tompkins (2013) there are various little slits and the phrase, in bold letters, "sue me". I was interested in this painting while working on the exhibition *Collaborate or Collapse* [Forde, Geneva, 2020] because Sue uses her own name as a verb on a slit canvas, appropriating a gesture and simultaneously pointing to prosecution. At first I couldn't imagine any appropriation that wouldn't be only a meaningless copy, since I'm not called Sue. Then I remembered Carol Rama's homage to Duchamp, called *Tonsure (Omaggio a Marcel Duchamp)* (2002), and I realised that there might be an interesting way of questioning the act of copying as such, while simultaneously honouring the artist you copy. If I were to write "sue me" in the same way as Sue, it could mean "sue me for copying your work." I admire Sue Tompkins, and so in order to insist on my piece being an homage rather than a copy I decided to make it smaller and use the complementary colour neon green (instead of pink).
Maybe authorship is itself material.

— Your way of dealing with appropriation seems very

mindful of the person behind the original work. Through your collaborations, but also because of your interest in feminism, you've been led to question the place of the individual in the art world: the place of I, you, and they; I within or opposite a scene, etc. Tell us more about your thoughts on this.

— This is a guess: in “art history” the I (the artist him or herself) was, or is, necessary in order to picture *they/them* (society). More recently, in what we call the “art world”, the I became important to picture the artist *him* or *herself* and simultaneously *they/them* not being part of this same picture. *You* seems to be rarely depicted in visual art, being rather regarded as a necessary commodity because it's still the addressee. Let me try saying something like this: “You (both as the word itself and as you yourself) is corrupted since you has become *I*.”

— One could call your work conceptual art. There are often very cold and intellectual aspects to it, yet there is also a lot of irony and humour. What's your relation to irony and humour? How and why do you use these? Are they a weapon, or a way to attract people?

— When I have an idea that I'm happy with, I often laugh out loud. I despise cynicism as a political attitude and I don't like the sarcasm of memes. I think irony is a form of

140 disillusionment that loves its subjects and that is active— an attitude that’s the opposite of cynicism and sarcasm, since the latter hate or snub their subjects and seem passive. Psychiatry, for example, says that in order to bring about change we should fight for something, not against something. This “something to fight for” often needs to be invented or made from scratch because it might not yet exist; this process seems similar to art making.

— What might be, for you, this “something to fight for”?

— In my work as an artist, it might be for feminism to become a medium instead of an affiliation.

— Could you develop a bit more? How do you think feminism could become a medium?

— If feminism was to be “just” a medium—like, for example, painting—the crucial point would be that one uses it as a means of depiction rather than trying to “depict feminism”. So hopefully it would be about the final artwork, and independent from the person who made it. The captions would be “*Title, 2042, Feminism*” instead of “*Title, 2020, Oil on canvas*”.

“Foggy Olten”: Late night talk, from Carl Spitzweg to Corporate Realism

THOMAS MOOR

— Let’s start with the *Mood Paintings*. Tell us more about that project.

— The *Mood Paintings* series was a slow-cooking process, which started with a little idea in the back of my head and then slowly surfaced. It started when in early 2013 I heard about this colour-scanner used by painter companies that buff graffiti for the city of Zurich. I started low key investigating and asked around, called the police station to ask which paint shop works for them. They told me about one company. They would use a colour-scanner to find the exact similar tone of any wall they would have to repaint. I went by there and in exchange of my ID card I was allowed to use their colour scanner for a week.

To create the “collection” or the catalogue of colours for the *Mood Paintings* series, I went to different art museums around Switzerland and scanned the walls on which (or in front of which) art was hung (or placed).

142 I then asked the paint shop to re-create that exact tone and used that to paint the colour on a wall. It was important for me that it's a portrait of the colour and not the colour itself. I didn't want to ask the museum staff "Hey what colour did you use?" but to go through the process of taking that code and bringing it to the paint shop and getting it remixed. It was like a painting after a photograph. Something that was always important for me was to never hang something on the *Mood Paintings*, and also not having a sculpture in front of it which would make it a background again. Back then I was really interested in playing with the dramaturgy and those different layers and special effects of how an (exhibition) atmosphere is created, how to propose a credible environment for the artworks, like its proposed natural habitat. It's like simulating a natural habitat for paintings or artworks in general. My interest back then was really into decoding that atmosphere. And with the *Mood Paintings* it was to take that approach and make a painting with it.

That title came up in a conversation with Mia Sanchez also in 2013. I don't remember if she had the idea or if she was really pushing for it but she was like "call them Mood Paintings."

It's funny now with the presentation at Forde seven years later, it felt like the circle is really closing. Like taking that work out of storage and having literally like forty-five moods to choose from intuitively. Ironically, that was what I was at the beginning questioning in the Museum context with all its wall colour tones, but now by the work institutionalizing itself in a way it faces similar problems as a museum that tries to set a mood for an exhibition.

— This move is interesting, especially as some of your work could have

been labelled “institutional critique”. Do you want to speak about that irony/move?

— In a way it reverse-repeats the lines of logic suggested in Andrea Fraser’s “From the critique of institutions to an institution of critique”. I’ve been very influenced or motivated by that phrase, also in my last years when I emphasised more on a studio practice, which was accompanied by running more or less literal miniature institutions with exhibition programs. I’ve been looking for ways to not depend on exhibition invitations for making works.

— Tell us more about those miniature institutions?

— It’s all about finding your own context. For example like the Guggenheim Bruxelles, just playing at those intersections where you can use technology to have an audience without having to pay rent for it and have artists I like do miniature solo shows. Thinking post-dimensional, like Orion’s belt in *Men in Black*, where the universe is captured in the cat’s necklace. Finding ways of having mini institutions you can also document and portray the shows online and have an audience and be visible and have discussions also without going through the bureaucratic and costly steps of running a space. Of course it’s not about replacing IRL exhibitions but it’s another field.

In the beginning it was different. The *Storage Unit Shows 2012* in Denver initially came more from seeing an opportunity to run a short term exhibition space during my semester at the art school there and work on shows with new friends in a rent-free first month of a lease situation. I came along when a friend went

144 to drop something off at his storage unit. At that time I hadn't been to a large scale storage unit facility like this and immediately wanted to do something there because of the level of abstraction of that place. You could only access it by car, the openings of the shows were always after the office hours of the facility. I wasn't allowed to run a business there. It didn't say anything about a snazzy white cube nonprofit, but I wanted to be safe and reduce contact to the people from the company to a minimum.

In a way then already the exhibitions and this whole *Storage Unit Show* project were existing virtually at least as much as IRL.

Back to today, during corona and the lockdown that approach became handy. For me it allowed the beginning of *Bank of Bad Habits*, the youtube account Johanna Kotlaris and I have been releasing music videos on since April, first as Jok€r & T-Mob1le and then with our band Catpuppies. Now we're starting to collab' (from home) with musicians from other cities and it's unfolding.

— Yes, we've seen your video clips, they are amazing! Let's speak about your visual practice. Even when you paint, I have the feeling that you're more interested in images than paintings.

— I guess the "image" is much closer to this ambience analysis of representational spaces, which is more where I'm coming from since art school. But then, when I started to get more curious about how brands appropriate landscapes and nature views for their marketing use, I started my *Logoscope* series and the *Rivella Paintings* in 2018 and then the *Corporate Realism* series since 2019. I felt how I'm slowly drifting into new

interests, digging this meme-like romantic gesture of painters like Caspar David Friedrich or Bob Ross. Or Carl Spitzweg. And then how Ed Ruscha's mountain paintings exaggerate and undermine that.

Did I see it coming that I would be interested in paintings like these three years ago? Not sure.

But, if you're open you can fall into it. Depending on where your research is wandering, you can tap into something you before thought you had nothing to learn from. It's not about judging if it's great or not, but if there is some element you can take with you and learn from.

You can learn from any advertisement in a bus, or from a way an apple falls on the floor lol.

Also, I started losing my skepticism of figuration with tattooing more frequently in the last years. There, drawings exist in a completely different interpersonal realm than in an art exhibition. And then, with tattoos it was a lot of graphic design, combining text and image etc. This kind of unlocked that relationship for me. Something really interesting about painting is also this populist accessibility and its decentralised possibilities.

All in all, this also means for me that for now I'm partially really a painter making paintings.

— Who is Bob Ross?

— He's the most famous painter in the world haha. He was a mall painting class guru. He was doing that and then there was one guy that came in and was like: "I'll make a TV show with you."

He has a huge fan base in the US. People really sit down and paint after his steps and they get a cute little painting but everyone is happy after painting something they like. And I like this populist psychology of painting as a therapeutic aspect. Bob Ross was a Vietnam veteran, he was miserable after returning and then "found painting" and got better.

2020 isn't starting out so great but I remember Bob. Simple but true.



— It's funny, it reminds me of Paul McCarthy's video *Painter*, with his giant palette.

— yeah for sure he was a caricature for this more avant-garde scene. But you can also say that he talks to more people than many established artists.

— Unlike a very cold-cryptic conceptual work, paintings somehow have the ability to speak to a lot of people, it's easy to relate for many.

— Yeah people have more of an opinion on painting and are less afraid to voice it. When exhibiting in locations far away from Switzerland, with other contexts, I felt like reducing myself to only something rather dry—like a mood painting for example—would have felt weird. People would be like, "now you came all the way and here we are and you're insisting that the room has to be half empty, why didn't you bring a bit more?" That's the tricky part about jokes. You're always dependent on sharing references.

— Haha, did you just call some of your works “jokes”? Tell us more about the use of humour, irony, etc. in your practice...

— No I didn't mean it so literal. Not even as in humour in general. More as a comparison of a field in communication that needs certain shared references to have its content/message be fully processable.

Of course humour in art can be a way of breaking a certain flair in trying to create proximities, kind of like an “ice breaker” joke in small talk. But then something has to follow up, funny for the sake of being funny isn't enough, no?

— *Mood Paintings* have been shown in museums and galleries but also in the hallway of the independent cultural center Usine in Geneva. Those are very different contexts and they have very different types of people attending or using the space. Does this changes something in your mind?

— Yeah, it's true that some people don't come specifically to look at a blue square on the wall and think about art questions but I don't want to assume they don't know about art.

Because what do I know... I'm just a painter.

When I paint the wall in blue with the white border, it's one of those moments when I'm suggesting something, right?

This particular one is so open. This smokey blue can

148 be a sky, can be the whole world, can be this all black
"Barcelona by Night" postcard... "Foggy Geneva". Or
"Morning scene in Olten".

Everything is everywhere, it could be the whole world
or nothing at all at the same time. It's not coming here
with this one conceptual proposition very strict on why
this had to be here and in this tone, no it's more like an
experiment of trying to play. And it's a pleasure to do so
in a context that is closer to people, life and night life.

Read and Repeat

Translated from the French

149

DIANE RIVOIRE

— I Love Dick?

— *I Love Dick* is a book that was introduced to me by Fabienne Radi during a school workshop. I remember thinking at the time: “I Love... Wow! What’s that about?” When I first read the title, I pictured the kind of erotic books sold in newsagent’s shops next to the car magazines section.

But one shouldn’t judge a book by its cover, Fabienne said. She went on: “As a matter of fact, this Dick is not what you’re thinking about, it’s actually someone’s name, someone named Dick Hebdige, who is a British sociologist and media theorist; and Chris Kraus, the author of *I Love Dick*, is a young woman who tells us about her unrequited love for an art critic named Dick”—thus went the explanation Fabienne gave us while holding a copy of *I Love Dick* in one hand and brandishing Hebdige’s *The Sense of Style* in the other.

After the workshop I went to a bookshop to get the book we’d talked about so much. There, a young woman is working the cash register. I feel embarrassment wash over me. I’m mortified because of what the book’s cover says, what that might say about me. I place it on the counter, avoiding eye contact with the cashier. I keep staring at the book. Right before my eyes the title starts talking, it’s shouting in all caps: “I LOVE DICK—I LOVE DICK—I LOVE DICK” at the cashier.

I wished the personal pronoun “I” and the word “DICK” would disappear, so you could only read “LOVE”. That could have relieved my anxiety, it would have made this

150 an Angela Carter book, a book whose cover could pass for that of a simple romance novel.

Around us there was not a soul, not a sound. The woman didn't react in any way, she was just doing her job, and so without any comment she scanned the book, announced the price: "Eight euros." I specified my payment method: "By card." Thank you, bye and have a nice day—I exited the bookshop firmly holding the fearfulish object, without realising that an important transformation was about to happen in my life. Then, I buried myself in the book and it was a revelation. I was to have a passionate relationship with Chris Kraus's book. I was fascinated. I wanted to be like her, to be like Chris Kraus. I saw myself in her, as in a mirror. I read her story several times, making notes of every passage I could relate to, and simultaneously I made a painting after the book's cover.

It was quite an intense experience—on the one hand I was feeding on her words, and on the other her story was becoming a part of my life. Painting her book was a good excuse to stay connected with the story and keep to my research subject while I was reading.

Later, I really wanted to meet her. I began to search for information on Chris Kraus, her life, Dick, her books, her tastes. I met her, in a way, by reading her writings, by observing the way she moved in the interviews I watched on my computer screen, by discovering how she expressed herself, her opinions, her sense of humour, and it was beautiful. Like an endless dialogue with only me in the audience. And it was great, because I could read her again and again, listen to her again and again, watch her again and again and again.

In time I was able to conjure up a full picture of my idol. I was a fan of Chris. I was in the audience but that was no longer enough. I wanted to talk to her, I wanted her to talk to me. Because I had a thousand questions for her and I knew the conversation we'd have together

would be really interesting. Eventually I began to write a fiction about meeting her as a fan interviewer, in which we'd meet in the courtyard of the Met Brauer in New York to talk about her book.

— Besides, texts, or writings, are an important part of your work, right?

— Texts, and writings, are very important in my work. There are certain texts that nourish my writing, while other texts are more autobiographical, and those I tend to verbalise in performances. Recently I wrote my Master of Fine Arts thesis with Jill Gasparina, my tutor; my subject became self-evident once I'd read Chris Kraus's *I Love Dick*. I started talking to my idols through fictions, because it's easier to talk to people you like, I think. The work I make has a lot to do with the experience of reading and identifying with others. One of the artists I've researched, Aude Anquetil, wrote in *Le Manifeste du Néo-Bovarysme (Manifesto for a Neo-Bovaryism)*: "The more I folded down the corners of pages in my copy of the book, the more I identified with its protagonist. The more I identified with her the more I rediscovered how delightful it is to be adventurous. I would make up stories for myself, it felt as if I were living in a film, like when you leave a cinema at night and you're still gripped by the story on your way home."

My texts largely draw on texts written by others, through collages, and even plagiarism. Above all it's a matter of researching at length before I start writing, sometimes it's useless but at least it sets the process in motion. I borrow from podcasts as well as novels, an excerpt from a film, a song... I sample words and juxtapose them with personal experiences, and then a narrative begins to take shape. As I see it, what's at stake when writing also has to do with one's voice; when I write

152 I practice saying my texts aloud, in search of the right “music”—what sounds best, a surprise, modulations...

Then, there is a time for learning the texts before the performance, and rehearsing these words involves much repetition, talking to walls again and again, to eventually have the words sink in. Once the text is written and memorised, the words leave the page and “one has to get the poem to stand up,” to quote Bernard Heidsieck, when the performance takes place in space before an audience.

— I’m surprised to hear you use the word “plagiarism”, because it often has very negative connotations. What you do rather evokes for me certain types of fan art.

— Yes, “plagiarism” is a very negative word, and despite my using it the word doesn’t typify my work, since I cite my sources. I was tremendously concerned about this concept during the writing of my thesis, because my texts draw on other texts. I borrow the words of others and juxtapose them with my own words in works of autofiction. After a while I felt guilty, I had the unpleasant feeling of having achieved nothing, just stolen other people’s work—it was a case of impostor syndrome. So I contacted my tutor to discuss this together, and straight away she reassured me: “It’s ok, you’re citing your sources.”

As it turns out the term “plagiarism” reveals a form of uncertainty linked to the personal pronoun “I”. By dint of rubbing my own experiences against those of others, by dint of making my feelings fit with the point of view of others, by dint of greatly admiring the work of others, the boundary became invisible: “Who’s talking?” I’m able to cite every intervention, every source for the text, and yet the doubt remains. I’ll quote the commonsensical words of my friends: “It’s your work. It’s appropriation.”

So it's rather a matter of, as you say, fan art: fans don't hesitate to reappropriate a story. A bit like that film by Arnaud Dezoteux around the figure of Keanu Reeves, where the artist interferes with a story featuring the idolised Canadian actor, to tell a new story.

— Do you sometimes also collaborate with other people “for real” or is it all in your head?

— It's both. To me it feels like I'm constantly collaborating, because I'm surrounded with friends for whom creation becomes meaningful through dialogue and in the “making”. Working with Annabelle Galland on a lecture performance; asking Joëlle Meylan to make a drawing of dust for an event; learning the choreography for a performance together with Ekaterina Kotelskaya; designing a book with Alice Perritaz; writing with Sylvain Gelewski; participating in Johana Blanc's magazine *Escalier*; spending hours on the phone with Marie Mottaz to talk about soap... All these moments spent together, in a way, keep the collaboration going. I'm also thinking of conversations with friends over drinks because that's when conversations tend to be the liveliest, as pressure eases. To quote the title of an artwork by Tom Marioni: “The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art.”

— What's the relationship between the different elements that you make—between the performances and the objects, the objects and the installations, and so on?

— A dialogue begins between the texts, the performance, and the objects installed in the space. A bit like

154 in the works of Guy de Cointet, there's a mix of elements, certain texts are transformed: a book cover becomes a painting, a film takes on the shape of an object... These are activated and staged during the performance as things between seriousness and fantasy, and more often than not culled from vernacular culture.

The dialogue occurs through the voice. The voice links the paintings to the objects. It's a voice in space. A voice that tells stories, a voice that laughs, sings, a voice that imitates another voice, and finally, a playful voice modulated according to the objects it addresses.

The fact that one should pay attention to the voice was made clear to me when I read a book recommended by Lou Masduraud during the Covid lockdown. It's the book *Zizanies* by Clara Schulmann, who has researched women's voices on the radio, in songs, films, with their silences, their hesitations, to find ways of getting her own breath back with these women, in her life: "Women's voices, as intermittent apparitions, are embedded in different rhythms, different speeds. They know how to hold back, capture, they know how to edit a flow. But this game of "on and off" stems from disquiet: what am I to say? How shall I put it? The act of speaking reveals inequalities, silences, solitude, and hesitations."

— Your work is mainly about love. As I understand it now, this love comes from your past. Your experiences, your feelings seem to be a driving force behind your work?

— That's right, my work draws on events in my life, feelings, and above all stories. I take my inspiration from reality and turn it into something more or less different in my works.

Also, I'm fascinated by the feeling of being in love,

and the solitude of the lover's discourse in popular history. To dream of real life. It's Roland Barthes who talks about it best I think, with *A Lover's Discourse: Fragments*: "I am waiting for an arrival, a return, a promised sign. This can be futile, or immensely pathetic: in *Erwartung (Waiting)* a woman waits for her lover, at night, in the forest; I am waiting for no more than a telephone call, but the anxiety is the same. Everything is solemn: I have no sense of *proportions*." All in all, these are always stories "in the mass of books or the mass of lovers' heads." Books are also the memory of humankind, and personally, I think the trigger for my work is when I integrate stories, memorise them, rewrite them differently, read them aloud—that's the process.

I'll quote you on this, Roxane. In the book *Loops* (Éditions Clinamen) you say: "From nursery rhymes and other ditties drummed into children's heads, to students cramming at medical school, repetition is how humans learn. It's again through repetition that stories spread and pass on the myths, the values, the feats and hopes that turn shapeless human masses into an organised society. Our world consists of loops, and these immaterial scripts convey ways of living and relating to History, histories, and bodies of knowledge.

They develop in space, time, thought, word and deed. We're constantly generating loops of our own while partaking of collective loops, we follow loops that belong to our different circles and, naturally, we absorb the loops we've always been confronted with."

Learning from books as a means of keeping myths alive, the control of knowledge—that's what happens in Ray Bradbury's 1953 book *Fahrenheit 451*, adapted into film by François Truffaut in 1966—a story with characters called the "Book People". It tells of a society where reading is considered antisocial, and where the job of "firemen" is to burn books for the common good. Since books symbolise the creative freedom of human beings

and their ability to express their emotions, they are considered to be the greatest obstacle to happiness in a society that seeks the absence of pain. To protect their freedom, the Book People live away from society. Hiding in the woods, they learn books by heart as a way to resist: "Better to keep it in the old heads, where no one can see it or suspect it. We are all bits and pieces of history and literature and international law."

This is the power of books. A book checked out of the library transports us into the world.

I recall one of the last scenes in the film *The Addams Family*. In it, Fester attempts to defend his relatives by opening a book titled *Hurricane Irene*.

— Your performances often feature you as performer. Is it important that it's you and not someone else?

— Yes, because I enjoy the acting part. Telling my stories to an audience is another way of bringing the text to life, of reading it differently. The audience is invited to connect different situations and see themselves as part of the narration. As I said in my previous answer, it's about a personal, live experience between art and life.

Then, very often I'll have "partners in crime" for the performance, who portray characters, hide in the audience, come onstage to everyone's surprise and trigger a change of rhythm in the narration. But I don't consider myself locked into this solo narrator role; I would like to try new forms of performance and perhaps even remove myself from the stage, attempt to find a new way of passing on stories.

— Your work is like a treasure hunt, you play with borrowed elements, going

from one element and then taking us on a sort of digressive journey. In concrete terms, how and why do you associate certain ideas with certain images?

— I play with associations and appropriation.

These associations develop out of formal characteristics but also because of the content, for example I can stumble upon a t-shirt in South Korea, where I'm doing an Erasmus exchange, with "good luck!" written on it; I borrow the expression, write a text about it, buy a piece of fabric, paint the expression using a new font, memorise the text, hang the canvas on a wall, make a performance. Or else I can read Chris Kraus's book, make notes of the passages I can relate to, simultaneously make a painting after the book cover, hang the canvas on a wall, make a performance. I can discover the work of Mladen Stilinović and his piece *Artists at Work*, borrow from recent research on laziness, write a fiction with him, together we might do "nothing", we talk, I discover a new artist with him, and so on. One text, one image leads to another, they meet and complement each other in what links them semantically. Sometimes the seam is invisible because the texts become intertwined after one word or one action that the audience was more or less able to interpret.

Every lived or invented experience relates a past experience that's reworked during the performance. This creates a new experience, an approach at once similar and very different from before—like a series of loops.

In fact, what matters most is the process, it always keeps me actively engaged in my research.

Detours take you elsewhere

Translated from the French

AYMERIC TARRADE

— What's the starting point
for your paintings?

— It's almost always images found in my daily life, it's a constant attentiveness to my visual environment. I'm interested in our pictorial memory, and the process that sometimes leads us to try and find certain images again. Often, the way we remember an image can be quite different from the actual image. Take, for example, a compelling image seen in a film: I'll sometimes find myself cutting up a sequence and breaking it down into several dozen pictures to recover *this* specific image that has stayed with me. And yet, even as you do this you'll never recover it, because the image you've been looking for is really in your mind's eye, it doesn't exist. Such images are impossible, and that's what I find interesting. Sometimes I have only a fragment of what I'd like to use, so I have to recreate the missing part. For example, when I'm interested in a background or a particular graphic element within a cinema still. The image is there, but it's incomplete, since, in places, it's hidden by text, actors, or other elements. In those moments, I rarely recreate the composition, instead I look for similar images. Besides, even if the image is not truncated, the quest doesn't end when I find the image I was initially looking for. It's only the beginning of a long process of searching for images. It's quite complex, but also quite intuitive or instinctive. The quest for that first image will lead me to

another image that will, in its turn, take me somewhere else. This gesture could go on *ad infinitum*—only once the last image to emerge doesn't conjure up another image do I review the whole collection.

This collection consists of images that look quite identical, and which, taken together, create an idea, either visually or in connection with what they represent, what they are. Only then does the selection process begin. It may be that I only use one image out of the entire database; in a way, this one image is manifold, it represents or stands for all the others.

— But for all that, you don't paint the image as it is, you create montages made up of several layers...

— Recreating an image as it is doesn't interest me. The images I appropriate are interesting to me in their original form as separate entities, but, more than the image as a whole, it's certain elements that specifically hold my attention at one time or another. I try to isolate these evocative elements, to re-arrange or combine them. This gesture actually involves erasing the original image, I create a set of new images. I'm interested in reconstructing something from elements that not only contrast with each other but are also incomplete and abstract. These bits and pieces of images, once brought together again, open up a sort of new realm of possibility.

— At that point, is the montage basically the final painting in preparation, or can it undergo further transformations?

— In general, all the elements are more or less present

160 by then. But the collage is an idea for an assemblage, for possible connections, rather than what the final image will be. It can be that I have a horizontal image I'm going to paint on a vertical canvas, or even an image that's too small, or too pixellated.

I often blow up the image using a projector and I print it at the same time. There are colour differences already between these two versions of the image, by then they're no longer the same image. As soon as I've done a first layer using the projector, I hardly ever look at the computer, or at the printout. The aim is not to copy what's on screen or in the printed picture. If a green ends up being blue-green that's fine too.

— All in all, the image used as a basis disappears...

— Yes, the original image begins to disappear, it fades away. By reconstructing from various elements, in the end, one tends towards abstraction. There was a time when I used images that were more iconic, the connection with the source was very much there. For example, an image from the film *Alien*, or HAL's "eye" in *2001: A Space Odyssey*. These days my images are getting more and more abstract. In the end, the image used as a source is an underlying element, it's only very rarely at the front of the painting, or even at all identifiable. My paintings are always quite narrative, except that the narrative will differ from one person to another. I try to produce something that's very much open in terms of its meaning. I'm interested in the manifold evocative power of images, and in multiplying the number of possible readings. I'm trying to open up a wider frame of reference. I find it interesting that a visual element might be perceived in different ways, and I'm curious to see what that can engender and activate in the viewers.

— In your work there are images that do not exist, and memories of images that we create for ourselves, but there's also a whole subset of images culled from the technical and scientific worlds...

— What I like about these technical or scientific pictures is that they're very much "scholarly" for someone who's familiar with the conventions, they pass on very accurate information. On the other hand, a person who's less knowledgeable in that field will conceive of a completely different world, a world totally dissociated from the real nature of the image. There's a kind of image reappropriation by the public in that. I, myself, appropriate parts of images to create new images, while these people will appropriate these images to create a completely new universe. More than the image itself, with its one definite meaning, it's this reappropriation and these semi-new, semi-fictional universes that pique my interest. I like how they awaken very different things in different people, I like how these images become something other than what they were expected to always be.

— What you're saying is, you reinterpret the image when it's time to paint—so you also get a kick out of painting?

— Yes, there's pleasure in painting, for sure—it's not only about the concept. I like to mix my colours for two to three hours before I begin. I need to have everything mixed before I begin painting, and that can easily take me three hours. There's coffee number one, then I mix,

162 then I make another coffee, then I realise it's not perfect yet, so I remix, and then I make another coffee and when I come back, either I adjust things a little, or else I'm fine with it as it is. These back-and-forths, they allow me time to forget and to stand back a little.

— This attitude towards time is interesting. Everything takes forever with you, whether you're researching images, painting, mixing...

— Oh, yeah! It's laborious, it all takes time. Each painting is executed as a series of successive, semi-transparent layers. While this process is underway, the brushstrokes tend to disappear under the build-up of pictorial content. It takes an insane amount of time, but I quite like this. Once I've begun, I can't really stop. Since the surfaces of my pictures are quite smooth, if I were to halt the process you'd see where I resumed. When I start in one corner of the canvas I know I won't stop before having reached the opposite corner. I barely eat anything, I try not to be disturbed in any way. Sometimes, you might think it's going to take three hours, but it ends up taking nine hours. If you start working at 3 p.m., you know you'll finish around 3 a.m., and there's nothing you can do about it. In the past I've found myself facing images I thought I wouldn't quite be able to finish, thought it would take me twenty-four hours, but, really, I think the most I've ever done without a break is fifteen hours.

— Most of the time you work on series of paintings...

— Yes, and that also has to do with the question of temporality and the practice of painting. There's a lot of waiting in the time between paintings and layers. If I

were to do only one at a time, it would take me a month and a half to get a painting done. Working on several canvasses at the same time allows me to go from one to the other: I make a new layer on the first painting, and then the second, so in the meantime the first painting will have had time to dry, and I'll move on to its next layer.

This also allows me to connect the paintings, to have them enter a dialogue, I think, while grouping them as related imagery. What I like about the series format is that I can create a sort of continuity while letting every painting be independent. The narrative that takes shape among the paintings isn't linear; some paintings disrupt the continuity, or they influence how a painting next to them is perceived.

— Do you sometimes paint a series, and eventually decide not to show one painting or another?

— No, not really. Whenever I begin a series I always have in mind the way it will be displayed in the exhibition space. By then, every painting has a designated place. The exhibition plan really develops in parallel and simultaneously with the paintings.

I prepare everything with meticulous care: I make scale models, I print out miniature versions of the montages for the future paintings. It's really then that paintings might disappear. When I start a painting, I'm generally quite confident in myself and my images.

— Tell us a bit more about this connection between the paintings and the space. I've never seen you exhibit paintings directly on the wall: you recreate an entire context

— Yes, very often the space will have been specially redesigned for the display, and often quite comprehensively so. It's true that I've only ever shown paintings hanging on white walls, and likewise I've never staged a space without any paintings in it. It seems to me that images never exist by themselves, but rather always as part of a group, in an environment, and in connection to other images. I recreate the spaces, the atmospheres in which they are placed and shown. The exhibition space influences how these paintings are perceived, it creates a new context for them. I build the exhibition in the same way as the paintings, as a montage of elements that coexist in the same space. It's not like there's the structure here and the paintings there; the two form a cohesive group. But for all that, the elements do not form a unit, they might also exist as part of other groups, in other configurations. I could also show the paintings in other contexts or go back to a structural element and reuse it somewhere else. It's more a matter of "this one moment": how these paintings or elements exist at a given time and in a given setting.

— It feels like your exhibitions have a lot to do with set design.

— How a show will be taken in is something quite important for me: the way the images are perceived, the experience that's offered, the sequence and rhythm the viewers will be faced with. I'm interested in shifts and in the way we move from one thing to another.

These are things you can only "see-live-feel" by seeing the actual exhibition. I'm not interested in how the show will look on Instagram or as documentation.

The exhibition *Secondary Objects* [David Dale Gallery,

Glasgow, 2016], in which I participated, precisely dealt with these questions: documentation, how the artworks and physical space are perceived, the barely visible elements of an exhibition such as the heating, the lights, and so on. I had created a mural with a primer that's used in renovation works to prevent dampness from seeping through the walls. I had borrowed a brick pattern that could be found behind the exhibition's temporary walling but also outside, on the surrounding buildings. It was only perceptible when one moved through the space, owing to reflections. It was nearly invisible, since it consisted in a transparent layer on white exhibition walls. It was never visible in its entirety, but only as fragments. And so, despite the best efforts of a very good photographer, who spent four hours trying to document my piece, I ended up with only two photos.

Doing Lucy

PUCK VERKADE

— In 2018, you produced the video series *Doing Lucy* starring a monkey/ape named Lucy. Who is Lucy?

— Lucy is a speculative character loosely based on an actual paleontological reconstruction of a 3.2 million year old preserved fossil. She was long considered to be our last common ancestor, in some respect the earliest “mother” of both ape and human species. In the videos there are multiple interpretations of Lucy: a digital render, a performer and a claymation puppet. She is the conduit through whom the spectator experiences a subjective story of evolution, which in this case is more dystopian than we’re usually taught. I hope it playfully questions how stories of the human condition, where fiction and fact are needed to speculate, are influenced by centuries of bias and power dynamic. The most popular story of evolution—The “mighty hunter” theory—is quite sexist and biased. It raises the question if we are defined by biology or culture, and who gets to define that? Many of my works are threaded with questions like: “who gets to voice their perspective, who’s recorded and who’s silenced?” and I felt that Lucy is a fitting representative for introducing such questions.

— So many stories, so many scars. In the *Batman* multi-media series, the Joker tells a new story every time he has to explain his scars: his violent father did it because

he looked too serious; the Joker did it to himself in order to show his injured wife that scars don't matter; he did it to make his mother laugh; a fool did it to find his most hidden ideas; he was in a street gang based on torture; his parents did it in order to be able to keep him with them in the Flying Graysons' circus, etc. We are all made out of stories, immaterial scripts more or less claimed as such that translate into ways of life, relationships at work or at leisure, institutions or ideologies.

— Let's ask her/they/it/x:
"Lucy, who are you?"

LUCY

— I've been a total paleontological celebrity since 1974. I was famous from the get go when they found my remains in the Hadar in Ethiopia. That night, half a century ago, they carried my parts to the paleo-tent where the Beatles hit song "Lucy in the Sky with Diamonds" was playing loudly to celebrate the discovery. That's how they decided to nickname me Lucy. My scientific name is AL-2881, but little "Lucy" caught on quickly in the media obviously. In total, many of my bone fragments were recovered, making my skeleton 40% complete, the rest has been speculatively interpreted by paleo-artistic reconstructions. My remains have been circulating

168 the world, scientists have been copying, re-assembling and reconstructing my remains ever since. With both ape and human traits I was the perfect little mutant that propelled scientists to rethink everything they assumed about evolution as a linear story of “progress” that popularised biological determinism. If anything I’m here to show you that it’s all speculative fiction basically!

— There is some hope in these missing 60%. Since they have not been found, there is no evidence of what it can be. It could have been a new creature, 60% extra-terrestrial/corn and 40% monkey/human. Do you like interstices and uncertainty?

PUCK VERKADE

— Yes, uncertainty is essentially space for imagination, for speculation, but often also leaves too much space to be filled with biases and power dynamic. For instance science is still not sure if Lucy’s remains were part of a female or male body, but in the media it sounded better of course: the ancestral mother of apes and humans. So the question is what forces influence that 60% imagination, and who gets to write that narrative? It’s funny that of course paleo-artists around the world have made very very different reconstructions of Lucy: it doesn’t look like the same individual at all, every reconstruction carries a set of interpretations and expectations from each culture it’s made in. But to stick with your question: yes, this uncertainty, that 60% is exactly why I chose Lucy’s story as a trigger to develop the work and my questions about narratives of power, evolution versus extinction, human versus animal, progress versus

— Your stories, in addition to being multiple, are also fundamentally non-linear, they escape from the Cartesian logic that has structured our whole reality and society. How is this non-linearity important to you?

— Neurologically and psychologically the human brain creates linear patterns in order to process triggers and stimuli. This also comes through in how we tell stories. Historical or personal, it's likely to be an A to B linear story with a somewhat classic arc. However, human memory itself functions in a non-linear way, is extremely unreliable and generously patches together the gaps between sensations and situations. Looking into the techniques behind dialectical montage and using my own experience of synesthesia, I've become intrigued by non-linearity which I consider as a phenomenon of neurological time travel if you will. It allows for space between signifiers of meaning and tries to amplify the gaps, to cut through the usual patterns we make and exercise the brain to reconsider archetypes and stereotypes. The roles of sound, image, movement, rhythm, text all become equally based on sensation and association—like zapping through TV channels. To this extent, the dialectical collision of images creates the video piece's meaning, and is less concerned with a script than it is the synthesis of associations between shots.

— Do you travel in your own memory to create works?

Do you consider them as biographical or are you more interested in their general political aspect?

— It's a healthy blend of both. I can't deny that in my personal life I struggle with certain forceful structures that make up our society when it comes to the experience of gender, sexuality and personhood. At the same time I know I'm one of many who feel cornered by patriarchal definitions, and my work is not an intimate diary. This is why re-appropriating existing footage from pop culture or popular science helps me with bridging the private and the public. However, I do need to feel closely involved with the subject that I take on. To embody a caricature of Lucy in this way, with the apelike mask and such, helped me to push towards somewhat more absurd personal connections for instance.

— There is a lot of humour and absurdity in your works. How and why do you use them?

— I'm interested in neurological patterns and perception, it shows how the brain is conditioned through biology as well as culture. Humour and absurdity give space to disrupt these patterns, without it there is no way I can make the work "work". Many of the sensitive topics that I take on can be hard to digest and I feel that humour and laughter entangles you, it ties you to the subject and makes you complicit in a way. In all my work I'm curious to untangle conflicting perspectives that take part in larger social structures and the relationship to what's considered to be "natural". The narrators in my video works are extremely unreliable, manipulative and often contradict themselves. Both seduction and

repulsion come in waves throughout the work I hope, a push and pull motion that demands the viewer to make up their own mind.

— This interview is filled with many very intelligent concepts and so are the videos. But there is also a strong presence of biological material/concern. How do you understand the relationship between body/intellect/subjectivity—secretion/concepts/sentiments and how much does it matter in your work?

— I wonder what you mean by “secretion”?

— It was only an image of the things produced by our body that we cannot control. Nothing to do with culture, intellect or concept but something very animal. I used secretion because menstruation or sweat is an image of this for me...

— Yes I think this word is such a good reference. The fluids that leave our bodies to remind us we are essentially animal, we just keep forgetting because of impact of the mysterious tricks of the mind. This awkward tension between the physical and the mental often reoccurs in my works. Actually last night I was thinking about this word you mentioned, “secretion”, in relation to all the music in the videos it is also so, so, so fitting. How all the music

172 came about was almost a process of digital secretion; I selected outdated pop songs that I felt were topic related and then took their existing MIDI notes, regenerated the data through Ableton Live and changed all the initial instruments randomly while keeping the composition, with the end result becoming this really warped and awkward digital discharge.

In recent work I find myself taking on a range of subjects that tap into issues of gender, sexuality and conflicting subjectivities. More particularly how phenomena of the human condition are mediated, generated and represented by power structures present in visual culture. Not to forget, I work with highly manipulative tools that demand the viewer to navigate between sound, image, time and duration. And so in every work I try to consider the ethical dimensions of image production, obviously as an individual in contemporary society but especially as a filmmaker.

— Your latest video work addresses questions linked to social constructions and social structures by using fiction and fictional characters. But in the past you've also used the documentary format and immersed yourself into situations that questioned social structures (a Christian community in *Any Day Now*, 2011; or a dutch talent show with *Multiverse*, 2013; etc.). Why this move from documentary to fiction?

— Before this shift took place, this was 2015–2016, I had

made a series of videos exploring societal issues by intervening particular situations and documenting it from the inside out, appearing in the video myself as an unreliable narrator and instigator. After producing three videos (*Any Day Now*, 2011; *Multiverse*, 2012; *Persona*, 2013), I understood better the power of my own position (as camera person, director, narrator and editor with the final say) and the deceit that documentary footage can convey by looking realistic even if it's a highly manipulated story nevertheless. I wanted to tell a more genuine and open ended story, and this is where fiction, absurdity, and creating my own characters came into play. Weirdly enough I think the topics and themes haven't changed much; I remain interested in the complexities and contradictions of human behaviour and humanity's shaky moral compass, but I choose to visualise it within a constructed realm that is obviously unreal and uncanny, which requires much more imagination and engagement from the viewer.

— When one speaks about the process of subjectivation, of being able to re-write given stories and questioning social structures, the process of deconstruction is infinite, it goes on for a lifetime. Throughout this process, we are constantly evolving and changing. Your work also evolves very quickly plastically speaking (for example, from all digital to a part of craft again). Do you see a connection between these things?

— It's true that the pace and rhythm of my work doesn't

174 leave a lot of quiet time or rest to reflect in the moment, whilst watching the colours, shapes, movement, and hear voices, stories, warped music, dissonant sounds that often clash and counteract; there's a lot that doesn't make sense in a rational way, there's a lot of contradictions, different plastic worlds that try to collide and bounce off, the main characters are often not to be trusted or innocent; nothing is certain, change is always around the corner, and in that respect I want to communicate that changing your mind is always an option, the stories that supposedly shape us are never fixed, but require change to be current.

No one
expects
anything
from us
and that's
totally fine,
the world
goes on
and we'll go
on with
the world

SHIRIN YOUSEFI

— Your exhibitions often seem to be metaphors for talking about social or cultural issues. Could you talk a little about your approach?

— I always go through a prolific research stage, but it varies with the subject matter. Each time the energy is different. Most of the time I try not to make the same work journey twice, even if it means forgetting the distance already covered. Although some people say there are no rules in art, we still have to admit there are conventions.

176 As with all professions, art has an aesthetic and political language one can learn and which, once mastered, allows the artist to make themselves heard, to disseminate their work and communicate. These conventions in fact only serve the purpose of making sure things “don’t fail.” “Not failing” has become very important in contemporary art education, and that’s something I find worrying.

In order to move away from “what works for me” I do introspective lab work where I come into contact with different catalysts, different ingredients, and I see what happens. For example, when I’m working on the kolbars I’m also working on the issue of water in the Middle East. I am the water, I include myself in the ingredients, I remove myself, I add this, I remove myself, I see how much I can blend with my subject matter and how much it can blend with me. After that, I’m no longer the same person, I no longer think the same way.

On the other hand, I’m not sure the term “metaphor” is accurate. I have doubts about metaphorical language. In my exhibitions, in front of my works, what you feel or hear is nothing other than what you feel or hear. I don’t try to make an underlying subject matter emerge by means of a metaphorical form. On the contrary, I try to activate a very immediate sense (smell, vision, etc.) in order to let it evoke personal experiences.

— Of course, when I say “metaphor” it’s not necessarily something didactic or illustrative, a metaphor can be very abstract, very open.

— Actually, you’re right. If we take the word in an open way, I agree. It’s rather a matter of semantics really. I think a lot of problems arise from using words we’re used to saying without bringing language into question— terms like *metaphor*, *project*, *work*. There are words we

— Yes, absolutely. You talk about “letting the work evoke personal memories.” Does this mean it doesn’t matter to you whether people understand where you start from?

— I’m under the impression that by taking the exhibition as a space for thinking—not for univocal thinking, but a space that makes it possible to draw parallels between ideas—the question of subject matter comprehension is already being addressed.

To me, and also to the audience, the starting point matters. But from there you can go somewhere else. I’ve been in the process of sorting out my books and I came across a book by Baptiste Morizot lent to me by a friend, which is about an adventurer tracking an animal. From the very beginning of the book, he mentions a Canadian French word that I like a lot. He says: “tomorrow I’m leaving, I’m going to enforest myself.” *S’enforester* is an Old French word introduced by the *coureurs des bois* of what is now Québec, woodsmen who used this term for leaving for the great outdoors after each return to the towns where they sold their goods. This word is fascinating to me because there’s a two-way movement, its meaning is twofold: on the one hand a person goes into the forest, on the other the forest comes to them. Of course, the forest has a name, a path, a geography, but the moment you enter it, you’re off somewhere else and you’re transformed. It’s the opposite of the “aquarium situation” described by Aleksandar Hemon: a situation that allows two elements to exist side by side but in two different worlds. In my exhibitions, I try to undo the kind of aquarium situations that make up most of our lives.

— Whether it's a smell, a sound or an invisible stamp that you create for the Swiss Institute in New York, a large number of your works are immaterial...

— I don't choose immaterial objects out of hand. Instead I apply myself to finding ways in which my works can exist dynamically, fit or interfere, develop and evolve over time, that's why I find myself constantly using ephemeral materials. I think the object can exist without a visible materiality, it can exist beyond its material form, in the transition from one state to another. The immaterial object requires the audience to be more attentive, or more present, because you have to enter its territory to feel, hear, or chew it.

— You create situations in which temporality and presence hold much significance...

— Yes, I think I'd like to propose works that can be extended, that can mutate or change from one state to another, from one moment in time to another. And here, it's important to make clear that the situation's not necessarily a performance, because a performance, too, can be static. An artwork can become static through its finish, its weight and its position.

And so, on the contrary, it's the transition point from one condition to another which I'm interested in. Clearly, these days, relationships and connections are constantly changing and being exchanged. I'm in Geneva but I'm looking at the Instagram account of someone in Iran: the geopolitical context, the language, everything changes all the time, from one second to

the next, at the same time. The Internet and life have become one and the same, so life is always shifting. I think that the art object is no exception.

Of course, the time span of the exhibition is the time span of the exhibition, but I'm interested in the way the artwork can be extended beyond the exhibition. Not in its materiality, but rather in thought. A lot like how the guests of a dinner party will relive the evening on their way home with the people seated next to them in the car: "So-and-so said this; she did that, etc." My exhibition that just opened at Forde, *Gal Knockout*, is a play on this idea. All the objects are concentrated near the entrance and I played with the entrances by replacing the doors with swing doors. Once you've seen the exhibition, heard the sound, as you're leaving, there's still a sort of communication with the space. As you go through the swing door, you can't leave the space without doing anything and you don't leave the space behind, because the door's following you, it, too, comes out. The show doesn't let go of you until the last moment.

— Your exhibitions often start off with very precise, nearly factual subject matter: the Blue Whale Challenge, the kolbars, the hajjis, etc. They're not always directly linked to you. Tell us about your relationship with them.

— In my opinion, it's the distance between the artist and their object that matters, but also the intensity brought to this connection. My objects are always linked back to me in a way. Perhaps not always intimately, but through my culture. When I was a child, I remember that around the table, sociocultural and family topics were

180 discussed with nearly the same intensity. I'm an Iranian daughter who lives in Lausanne and the subject matter of my work always relates back to where I came from. I'm interested in Iran and the Middle East as a geography, but it's mainly this geography's complexity that interests me. I'm always shocked by the Western world's simplistic way of looking at this geography. Lately I've had quite a few discussions with different people on the question of orientalism, it's impressive how shallow and reductive their view nearly always is. It shows that the gaze, the colonial way of looking, is still present. I'm interested in how subjects like the kolbars or the hajjis are treated in a way that's so simple, so linear, so chronological, when in fact they entail a whole range of elements that are sociological, political, contemporary and historical. It's in order to reflect this complexity that my narratives are not linear.

— Whether it's a perfume specialist or a company that specialises in fragrance creation, you often collaborate with scientists and artisans to develop your artworks. How do these collaborations go?

— These exchanges are very valuable for my work. It's a short and intense process of learning technical skills. I like to work with different people, to see how a thing I find intriguing will be intriguing to another person whose practice is entirely different from mine. These people, in their way and in their field, are inventors and adventurers, a bit like artists. What I find interesting in collaboration is not the fact that I'm using or making use of an expert's knowledge. I'm not trying to be a pragmatic artist, to increase my production by surrounding myself

with experts and specialists of all the fields that interest me. I'm not only interested in their know-how, but also in the entirety of what they do.

Sometimes what I ask of them is not at all in their field of expertise. When I collaborate with someone on an idea, the collaboration doesn't happen on the side, in parallel with conceiving the work, it is entirely part of it. If there's no collaboration, there's no proposal. I enter into real exchanges that go beyond a strictly professional framework. For example, on my project for Leenaards Foundation I work with a sound effect engineer, Caroline Le Forestier, and each time we see each other we talk for half an hour about the project and then for an hour and half about our respective practices. It sort of balances the exchanges.

BASILE DINBERGS

Film

- Craig Baldwin, *Sonic Outlaws*, 1995

Punk documentary about the band Negativland and their mates, who are all hackers and recount their run-ins with the law and major record labels in the US in the 90s. Raises interesting questions about sampling, copyright, and the status of artworks. Epileptic and impossible to watch in one sitting.

<https://youtu.be/GBJuuU8dmBc>

Video Game

- *Diablo II: Lord of Destruction*, 2001

The best video game of all times, with an incredibly compelling and old-fashioned aesthetic, with no story whatsoever, and a lot of crafting and shopping for weapons and armours. It's like Proust's madeleine to me. BTW, it only works on PC, although initially it was made for Mac. LOL.

<https://us.shop.battle.net/en-us/product/diablo-ii>

Book

- Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, 1970

It's one of my favourite books—the title says it all: lots of anecdotes, lots of ideas for exercises. It's a totally novel object, in terms of both the content and the form. Many of the things I do now I do thanks to this book. It's the kind of book that's impossible to resist annotating (and Filliou encourages us to do so more than once).

<https://occasionalpapers.org/product/teaching-and-learning-as-performing-arts/>

Podcast

- *Total Freedom*, Rinse FM, 10 December 2016

As a DJ I was lost until I heard this mix. Total Freedom is one of my favourite DJs, he mixes absolutely everything: a cappella R&B with noise music, crazy edits with summer bangers, dancehall, footwork house, broken glass sound effects, or scary screams. I owe him everything.

<https://soundcloud.com/rinsefm/totalfreedom101216>

Ressource

- scihub.wikicn.top

Sci-Hub is an absolute gem that lets you bypass the subscription

system of online academic libraries like JSTOR (which are often extremely expensive and therefore only accessible to a rich and/or academic elite). As part of my performances, I regularly do a little tutorial on how to use it. I get all my knowledge from this. It's endless, it's free (but nearly everything is in English, I must admit that's pretty shitty). Free knowledge for all. Universities are obsolete.

BASTIEN GACHET

Book

• Clarice Lispector, *The Passion According to G.H.*, 1964

"I looked around the courtyard, the backs of all the apartments from which my apartment too looked like a back. On the outside my building was white, with the smoothness of marble and the smoothness of surface. But the courtyard was a heap of frames, windows, riggings and blackened watermarks, window straddling window, mouths peering into mouths. The belly of my building was like a factory. The miniature of the grandeur of a panorama full of gorges and canyons: smoking there, as if on a mountaintop, I was looking at the view, probably with the same inexpressive look I had in my photographs.

I saw what it was saying: it was saying nothing. And I was taking this nothing in attentively, I was taking it in with what was inside my eyes in the photographs; only now do I know that I was always receiving the mute signal. I looked around the courtyard. Everything was of an inanimate richness that recalled that of nature: there too one could mine uranium and from there oil could gush.

I was seeing something that would only make sense later—I mean, something that only later would profoundly not make sense. Only later would I understand: what seems like a lack of meaning—that's the meaning. Every moment of "lack of meaning" is precisely frightening certainty that that's exactly what it means, and that not only can I not reach it, I don't want to because I have no guarantees. The lack of meaning would only overwhelm me later. Could realizing the lack of meaning have always been my negative way of sensing the meaning? It had been my way of participating.

What I was seeing in the monstrous insides of that machine, which was the courtyard of my building, what I was seeing were made things, eminently practical things and with a practical purpose."

Artwork

- Liz Magor, *Humidor*, 2004

This material transformation of an everyday object (it's a mass-coloured plaster cast) and the assemblage of different objects evoke to me a two-stage process: first you approach the object, you access what it suggests through its familiarity and closeness, then you find yourself projected into a tangent space, away from that reality. I find this simultaneous existence of proximity and distance very appealing.

Artwork

- The "Transformation Installations" of Guillaume Bijl, since the 1980s

This duplication of extra-diegetic spaces within the space of art prompts me to wonder what becomes of the status and perception of these spaces once they overlap.

Artist

- Michael E. Smith

I'm interested in Smith's research around the eventuality that when two objects are combined they might cancel each other out, rather than add to one another.

Artwork

- Pierre Huyghe, *Untilled*, Documenta 13, 2012

I find the work and the approach of Pierre Huyghe fascinating, because he integrates reality with fiction, gesture with chance, and brings additions to what's already present in ways that make them quite indistinguishable.

Exhibition

- Michael Asher, *Kunsthalle Bern 1992*

Perhaps even more than the artistic and conceptual gesture behind this work, it's the gesture's practical repercussions that I find particularly interesting (the radiators being moved, the plumbing itself, the traces of missing radiators on the carpets and walls, etc.) as well as its perceptual repercussions (all the rooms are cold, apart from the central one where it's much too hot; most of the exhibition space is empty, whereas the central room is filled with a monumental vernacular sculpture).

MIRIAM LAURA LEONARDI

Book

- Charlie Kaufman, *Antkind*, 2020

I just started this book by the screenwriter of *Being John Malkovich* and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. It's fascinating—making the unfilmable visible, completely logical in its illogicality, exploring what it means to be a modern individual faced with the radical subjectivity of his or her emotions. Ensnared in endless inner conflicts that stem from the inability to both feel at home in society and live outside society, we think we're heading in one direction but then realise we're going the opposite way.

Manga

- Inio Asano, *Goodnight Punpun*, 2007–2013

A coming-of-age drama story that follows a child named Onodera Punpun as he copes with his dysfunctional family, love life, life goals and hyperactive mind. Punpun and the members of his family are normal humans, but are depicted to the reader in the form of birds: destruction not as a seductive reality but as hilarious imagination.

Film

- Hal Hartley, *Amateur*, 1994

All of Hartley's wonderful films are true to their titles. In a scene of *Amateur*, a woman wants to blackmail a stranger so she goes to a payphone to make the call. But when the person picks up she doesn't know what to say. She only knows that in order to blackmail somebody you shouldn't use your own phone. Such (a definition of) amateurism!

Film

- Pedro Costa, *Casa de Lava*, 1995

The most beautiful film I've ever seen, which feels to me like a long-lasting, ghostly presence.

Book

- Marieke Lucas Rijneveld, *The Discomfort of Evening*, 2020

It aims at your imagination and hits your heart. I might feel like stealing the author's material, that is their writing, if I were to write down my feelings about this book.

THOMAS MOOR

Artist

- Bob Ross

Bob Ross: The Happy Painter is a documentary about his life and the production process of his shows.

<https://www.youtube.com/watch?v=MCwGOMloBPK>

Film

- Harmony Korine, *The Beach Bum*, 2019

Harmony Korine's *The Beach Bum* is an ode to South Florida, where the artist and director lives.

Image

-



My sister sent me a postcard from Barcelona

DIANE RIVOIRE

Article

- Coco Fusco, "How the Art World, and Art Schools, Are Ripe for Sexual Abuse," *Hyperallergic*, 2017

I was introduced to this article by Johana Blanc. It was published in the online magazine *Hyperallergic*, and it reports on sexual harassment in the art world. The Cuban-American interdisciplinary artist, writer, and curator Coco Fusco shows that it is difficult for women to fulfil their potential in the art world because of sexual abuse, harassment, and power games inside and outside of art school.

<https://hyperallergic.com/411343/how-the-art-world-and-art-schools-are-ripe-for-sexual-abuse/>

AYMERIC TARRADE

Book chapter

- Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, 2000, chapter “Terminal transfer”

Since their creation in the 50s, motorways and air transport networks are perceived as places through which one both arrives and escapes. In her series *Rights of Passage* and *In the Place of the Public: Airport* Martha Rosler highlights the extent to which the construction and architecture of these infrastructures restrict our freedom of movement and turn departures into arrivals at the same destination. Place and time are deconstructed to reveal spaces that seem to lead nowhere, or at least to lead in no particular direction.

Record

- 747, *Aurora Centralis*, 2017

This record kept me company while I was working on the exhibition at Forde, especially at the end of the day at my studio, when you eventually have to confront the brushes that need cleaning. These days it's rather the latest album of Damso, QALF—I'm particularly fond of the title “Sentimental”.

Book

- Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, 2017

It's the latest book by Jacques Rancière to land on my bedside table, if that's what you can call the place where it is at the moment.

Radio show

- Marc Weitzmann, “Identity Politics in the United States: From Racism to Cancel Culture” (in French), *Signe des Temps*, France Culture, 27 September 2020

Sometimes it's simply interesting to have a context.

[https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/](https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/politique-identitaire-aux-etats-unis-du-racisme-a-la-cancel-culture)

[politique-identitaire-aux-etats-unis-du-racisme-a-la-cancel-culture](https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/politique-identitaire-aux-etats-unis-du-racisme-a-la-cancel-culture)

PUCK VERKADE

Conference

- Elaine Morgan, "I believe we evolved from aquatic apes," filmed in 2009 at TEDGlobal.

Elaine Morgan, the author of *The Aquatic Ape*, offers a more feminist perspective on evolution, based on Alister Hardy's theory that we have evolved from aquatic apes.

https://www.ted.com/talks/elaine_morgan_i_believe_we_evolved_from_aquatic_apes

Song

- The Beatles, "Lucy in the Sky with Diamonds," 1967

One of the songs I butchered up and regenerated as MIDI notes is "Lucy in the Sky with Diamonds". I'm not a Beatles fan to be honest, but it seems fitting since the archeologists gave Lucy her name because of this song, a hit at the time. I think you can probably recognize the synth lead bit in one of the scenes where Lucy falls from the tree.

<https://www.youtube.com/watch?v=2RoAQQTZ-bM>

Moment

- That moment when Obama met Lucy (before Trump's shitshow) and acknowledged Ethiopia as the birthplace of humankind.

<https://www.reuters.com/article/us-africa-obama-lucy-idUSKCN0Q127N20150728>

Ressource

- Should you have a 3D printer at hand, you can download and print some of Lucy's bones, made available for public research and science at: eLucy.org.

SHIRIN YOUSEFI

Book

- Edward Albee, *The Goat, or Who Is Sylvia?*, 2000

I read this book like a textbook on narration. It's the story of a happily-married architect who has an affair with a goat. It's funny and it makes us question our tolerance and its limits.

Books

- Sarah Juliet Lauro, *Kill the Overseer! The Gamification of Slave Resistance*, 2020

- Sarah Juliet Lauro, *A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, 2008

I just finished the first book, but also recommend the other by this same author. In *Kill the Overseer!*, Sarah Juliet Lauro asks whether reducing historical slaves to a digital commodities in games such as *Mission US*, *Assassin's Creed*, and *Freedom Cry* should alarm us as commodification of the victims of slavery, or whether these interactive experiences offer a way to commemorate the history of slave resistance.

Book

- Batya Gour, *The Literary Murder: A Critical Case*, 1993
- I always savour detective novels like a sweet treat.

Blog

- reciprocalcontradiction.home.blog

The blog of Edmund Berger, which contains interviews with an incredible madman: the twitter user and American thinker Kantbot.

Film

- Leos Carax, *Holy Motors*, 2012

Another narrative manual. In addition to the short stories of its characters lost or abandoned in surrealist situations, it offers us a kind of strange road movie in which the narration constantly disappears and reappears through a series of images, colors and exceptional encounters.

Publié par/published by
Éditions Clinamen
Forde – contemporary art space

Direction d'ouvrage/editors
Roxane Bovet, Yoan Mudry, Mondher Aounallah

Traduction/translation
Lucile Dupraz

Graphisme/graphic design
AMI – Adeline Senn, Martin Maeder

Impression/print
Maud Bosset, Bahnhofstrasse, Genève

Typeface
Peak Rounded, Xavier Erni, Extraset

Distribution
Les presses du réel

Creative commons
CC-BY-SA

Forde bénéficie du soutien de la Ville de Genève.
Clinamen bénéficie du soutien de l'Office fédéral de la culture.

Genève, mars 2021

ISBN : 978-2-940684-00-7

