

Wild yeast floating in the air

*After ecstasy*, Mathias Pfund, 2018, aluminium poli, dimensions variables, 2018

*Why can't I be you*, Johana Blanc, encre de chine, dimensions variables, 2016

*Dans une volonté commune de s'accroupir*, Aurélie Jacquet, mégots des cigarettes jamaïcaines Matterhorn, achetées à Kingston (Jamaïque) et fumées durant le vernissage, 2018

*Où es-tu ?*

mp : dans mon lit.

jb : je suis sur une échelle.

aj : en ce moment, je suis entre Atlanta et Kingston. Quelque part entre la Floride, les Bahamas et Cuba.

*Pourquoi n'as-tu pas créé plutôt quelque chose de nouveau ?*

mp : cela m'intéresse de régénérer l'approche d'objets déjà existants.

jb : je sais pas pourquoi je n'ai pas créé quelque chose de nouveau. Il y a peut-être quelque chose d'un peu has-been dans la nouveauté. Peut-être que le champ de la nouveauté est déjà saturé et que c'est un endroit où il y a pas tellement de place. C'est peut-être plus très intéressant de faire des choses nouvelles.

Dire que la nouveauté c'est has-been, c'est une blague mais en même temps c'est assez juste par rapport aux pratiques qu'on a aujourd'hui ; cette espèce de mode du vintage, de la reprise ; j'ai l'impression que l'on est une génération qui est extrêmement nostalgique sans pour autant avoir vécu ce dont on a la nostalgie. On a un peu grandi, enfin en tout cas moi, on nous a beaucoup dit que c'était mieux avant, que toutes les meilleures choses ont un peu été faites. Je trouve que c'est intéressant de voir comment justement aujourd'hui les pratiques culturelles, les pratiques sociales en général véhiculent cette nostalgie et au final inventent très peu mais au contraire s'emparent de ce qui est déjà là. Ce qui m'intéresse plus c'est la marge de manoeuvre que l'on a aujourd'hui par rapport à cette injonction du c'était mieux avant, on ne peut plus rien faire.

Je ne sais pas si c'est une prise de liberté par rapport à cet état de fait. C'est peut-être une manière de travailler avec les outils que j'ai. C'est finalement très contemporain, de travailler sur des formes déjà existantes et sur la manière dont elles continuent d'évoluer et de hanter les pratiques de l'image d'aujourd'hui. C'est un peu comme si c'était les seuls outils que l'on avait.

J'ai pas l'impression de m'affranchir de quoi que ce soit, j'ai plutôt l'impression de réfléchir avec ce que j'ai, ou sur ce que j'ai. S'affranchir ça serait faire quelque chose de nouveau. Ce n'est pas ce que je cherche. Ce que j'essaie de comprendre c'est comment ça fonctionne, comment cette machine de la réinterprétation, de la réappropriation et de la récupération fonctionne, d'où elle vient, comment elle peut être utilisée de manière différente, dans différents types de pratiques. Ce qu'elle apporte, ce qu'elle fait perdre.

aj : c'est ce que j'ai fait. C'est d'ailleurs toujours ce que je fais, depuis mes études. Étant donné que j'adapte toujours ma proposition aux lieux dans lesquels on m'invite ou pour lesquels je décide de créer, ça a ses avantages et ses inconvénients d'ailleurs. Ça a toujours été très important pour moi de me positionner face aux caractéristiques

historiques et formelles que les lieux proposent. Alors j'apprends plein de choses et je joue à la détective un temps. Un temps plus ou moins long. Ce que je crée se décide généralement au dernier moment. J'ai toujours du mal à déterminer quand j'aurais acquis suffisamment de données pour pouvoir faire une proposition... Mais en même temps, j'ai toujours réussi à en faire une. Que ça soit un mois, deux semaines, voire même 48h avant un vernissage. Par contre, c'est plus ou moins inquiétant pour les personnes avec qui je travaille. Évidemment, c'est une question de confiance. Mais dans les collaborations que je mets en place, c'est très important que je sois dans un environnement où je suis libre et où je sens que l'inquiétude des autres n'entrave pas la bonne entente du groupe. Pour cette exposition, j'ai en réalité fait 3 propositions. La première était assez peu reliée à one gee in fog, mais plus à la problématique de l'exposition. La suivante était vraiment liée au lieu et à son histoire mais n'a pas pu aboutir pour diverses raisons. La 3e, c'est la bonne !

*Ton travail se présente surtout comme un point donné au sein d'une évolution, est-ce que tu pourrais expliciter cette évolution ?*

aj : oui, bien sûr ! En fait, one gee in fog appartient à un immeuble de plusieurs étages, tous appartenant au numéro 25 de la rue. En 1912, ce lieu était un office des postes. Ensuite, le bâtiment a été repris avec tout le reste du pâté de maison, nommé « le goulet ». Il y avait le goulet 13, le goulet 25... Cet ensemble de logements était un immense squat qui abritait une soixantaine de personnes. On trouve assez peu de documents en ligne à ce sujet. Et j'ai réussi à prendre contact avec certains d'entre les anciens squatteurs. L'une d'entre eux m'a dit que ceux avec qui elle a toujours contact ont énormément de documentations sur ce lieu... Un peu comme une histoire underground de Genève dont il faudrait trouver les sources comme une chasse au trésor.

Concernant le 25, on y trouve au sous-sol une salle de concert privée, qui était déjà en place à l'époque. Il s'agit de Corner 25. Club qui programme essentiellement du sound system et du raggae. À l'étage vit « Jil », l'un des fondateurs de Addis Record, qui distribuait notamment des vinyles dont les sons étaient produits en Jamaïque. Ce label indépendant existe toujours et les studios d'enregistrements se trouvent au sous-sol. Jil habite au premier étage du goulet 25, juste au-dessus de la salle d'expo.

Ce qu'on sait du goulet, est qu'à partir de 1996, une première demande fut soumise aux squatteurs de quitter les lieux, mais ils parvinrent à résister 5 années sur place, pour finalement se voir exclus assez subitement en juin 2001. Durant les jours qui suivirent l'éviction, plusieurs incendies se déclenchèrent au goulet. Dans un documentaire, une squatteuse explique qu'elle ne sait pas qui aurait pu faire ça, mais que ce ne sont certainement pas les anciens locataires illégaux, car même quand elle y résidait, des feux étaient déclenchés la nuit et il leur était devenu habituel de devoir les éteindre. La raison que ces incendies-ci aient pris autant d'ampleur était que, justement, plus personne n'était sur place pour s'en occuper.

mp : il s'agit d'une dégénérescence, sur un plan qualitatif et formel. Un glissement vers le domestique, où le sujet bascule en motif aux variations multiples.

jb : dans cette pièce, il y a différentes strates de récupérations. Cette proposition vient d'une collection, que j'ai assemblée, de photos trouvées sur internet de personnes qui se mettent en scène dans les appareils de Sylvia von Harden telle qu'elle a été peinte par Otto Dix. J'en ai d'abord fait des dessins que j'ai mis dans un livre et après j'en ai fait un projet de peinture murale où on retrouve uniquement le motif des vêtements. Mais ma proposition murale passe uniquement par le prisme du dessin et pas par les photos, que je ne consulte plus. C'est plus une réorganisation de mes dessins. Voilà, c'est ça l'histoire.

*Peut-être que la prise de liberté dont tu parles, c'est plus de t'attaquer à la construction culturelle qui fait que l'on en est arrivé à dire que tout à été fait ?*

jb : oui, parce que dans cette injonction du "tout a déjà été fait" il y a quelque chose de très tragique. Comme si c'était un peu fichu pour nous et comme si justement le fait de ne pas créer était vraiment dramatique. Et je pense pas que ça soit le cas, peut-être que c'est là que réside la prise de liberté : la décision que l'on n'a absolument pas besoin de créer quelque chose de nouveau, pas besoin d'importer de nouveaux objets, de créer de nouvelles images, il y en a largement assez.

*Mais tu as un lien, un rapport avec Otto Dix à la base ? Parce qu'il s'intéresse à des choses un peu burlesques, un peu grimaçantes.*

jb : j'aime beaucoup Otto Dix, c'est un peintre super, c'est une période de la peinture qui est intéressante. C'est intéressant cette période parce que c'est un moment où des peintres ont voulu revenir à la figuration, qui voulaient l'utiliser pour jeter un regard qu'ils appelaient "sans concession" sur l'Allemagne de l'époque, alors que c'était un moment où il s'était passé pas mal de choses qui avaient éloigné la peinture des questions de figures. Et je trouve que c'est une peinture qui est drôle parce qu'elle se veut objective mais la nouvelle objectivité c'est extrêmement partisan, c'est une peinture engagée, pessimiste et méchante, il y a quelque chose d'extrêmement bavard au final.

*Tu parlais des peintres qui retournaient à la figuration, est-ce que tu te retrouves aussi dans ça dans la mesure où tu fais quelque chose d'uniquement figuratif ?*

jb : disons que ça me touche parce que je fais de la figuration et que ça pose des questions, mais on n'est pas du tout dans le même contexte. Après, c'est intéressant de considérer les enjeux de la peinture figurative aujourd'hui sous ce prisme, parce qu'à l'époque ça avait quelque chose d'assez politique comme décision. Ils voyaient dans l'abstraction une manière bourgeoise de s'extraire du réel, ce qu'ils condamnaient. Et je trouve qu'il y a quelque chose d'intéressant là-dedans.

Je lisais l'autre jour dans le bouquin que tu m'as passé d'Adrian Piper qui disait qu'il y avait une corrélation entre le formalisme greenbergien et la chasse aux communistes, qui disait que ce formalisme était très bien tombé parce qu'il avait permis aux artistes de travailler sans avoir à s'engager politiquement. Je pense que là, on peut faire un parallèle avec la nouvelle objectivité même si c'est un peu lointain. Même si je ne pense pas faire un art spécialement engagé, je pense que ce sont des questions qui m'intéressent pas mal.

*Mais Adrian Piper parle beaucoup de "forme auto-consciente", en tout cas d'artistes qui ont conscience d'eux-même, de leur place dans l'histoire de l'art, de leur origine de leur contexte de création, ce qui s'opposerait presque à un universalisme. Cette auto-conscience c'est un peu le sujet de l'exposition*

jb : oui, grave.

*C'est une femme seule, elle est seule dans un bar et elle fume ce qui témoigne d'une rare indépendance pour l'époque et puis c'est une certaine image de la distinction, de la bohème, du coup ce qui t'intéresse c'est pas dans le tableau d'Otto Dix en lui-même que l'usage social et sociétal qui en est fait.*

jb : entre autre, oui, parce que je trouve que c'est... Ce qui m'a étonné le plus quand j'ai commencé cette collection de photos c'est un peu l'usage qu'ils en font qui est très éloigné... On retrouve pas du tout Sylvia von Harden. C'est assez étonnant parce que le portrait est réinterprété par des contemporains avec un regard qui est, dans beaucoup de cas peu renseigné sur le personnage de Sylvia von Harden ; à l'époque d'Otto Dix, Sylvia von Harden est une personne qui est un cas à part : une femme intellectuelle qui

est un peu toute seule dans le milieu des intellectuels. Elle est représentée par Otto Dix seule dans un bar en train de fumer des clopes et boire de l'alcool, ce qui est n'effectivement pas très accepté à l'époque pour une femme ; dans les photos que j'ai récoltées, il y a autant des hommes que des femmes. A nouveau, j'ai pas rencontré les personnes qui ont fait ces photos, je leur ai jamais parlé et d'ailleurs ils ne sont pas au courant que j'ai utilisé leurs photos. Mais ce que je trouvais intéressant, c'est pourquoi ils se représentaient dans ce tableau qui a quelque chose d'assez violent, elle a une posture un peu décadente, un peu vulgaire, elle a l'air méchante, elle fait peur. Et puis tous ces gens qui se prennent en photo, ils sont tous beaux et trop cools et tellement forts et sexy. Et je trouvais assez drôle ce décalage complet d'utiliser une image extrêmement critique, presque violente, comme une manière de faire valoir, comme une manière d'être beau sur internet.

*Tu peins directement sur les murs des espaces qui t'invitent, le fait d'être peintre est ainsi déconnecté du fait de produire des peintures en tant qu'objet.*

jb : euh oui, enfin, je ne fais pas d'objets peintures, mais ce n'est pas non plus une réinvention de la peinture, la peinture a été déconstruite bien avant que j'arrive. Mais effectivement, je suis d'avantage du côté du faire que du côté du produit. Ça rejoint cette question de la nouveauté, je n'ai pas envie de faire quelque chose de nouveau, j'ai juste envie de faire des choses. Du coup, en ne produisant pas d'objets et en produisant des pièces, en général éphémères, qui ne produiront pas de traces, c'est une manière de me positionner du côté du faire, de ne pas créer.

*Est-ce que c'est une manière de donner d'avantage d'importance au geste qu'au produit ?*

jb : euh oui... Mais il y a un peu les deux côtés, mon travail et son résultat. Mon métier c'est le geste, c'est de faire de la peinture, et c'est ce que je produis à la fois. Ce qui reste dans l'exposition ce n'est pas tellement mon geste, c'est la peinture que j'ai faite. Comme elle est dans l'espace d'exposition pour un temps donné et qu'elle sera recouverte ensuite, elle devient un peu un événement. C'est plutôt l'événement que le geste qui est important. La peinture du coup existe dans un moment qui est le moment de l'exposition, le moment où les gens la regardent.

*Du coup, tu dois faire vite, tu n'as donc pas de maîtrise de la qualité de ton travail, est-ce que cette dépréciation t'intéresse ?*

jb : non, pas forcément. Ça dépend des pièces, par exemple celle que l'on avait faite pour *intelligence collective* à liveinyourhead, c'était important pour moi qu'elle soit bien faite. Je prévois un arrangement en fonction des contraintes de temps, pour que ça corresponde le plus possible à ce que je veux. Ici, par exemple, l'important pour moi est qu'il y ait des petits carrés partout donc ce n'est pas très important pour moi si c'est pas très bien dessiné. À *intelligence collective*, l'idée était d'avoir une image qui soit intéressante matériellement, du coup j'avais prévu quelque chose de plus petit.

*Tu m'avais dit une fois que la question centrale de ton travail était «pourquoi est-ce que les peintres peignent ?», pourquoi ?*

jb : parce que j'avais envie de faire de la peinture, j'ai envie d'être peintre, je sais pas trop pourquoi. Un manque d'adhésion entre l'idée que je me fais de la peinture et de ce que l'on peut faire en peinture aujourd'hui. Ça rejoint ce que l'on disait à propos d'Otto Dix et d'Adrian Piper, cette question d'engagement politique de la peinture, peut-être que j'ai un peu du mal à faire converger mes convictions politiques et le fait de faire des peintures.

*Est-ce que l'une des contradictions de ton travail c'est, d'un côté, cette envie de faire de*

*la peinture qui est une fin en soi, qui ne se justifie pas et de l'autre ce "tout a déjà été fait en peinture" ?*

jb : et bien du coup, ce n'est pas forcément une contradiction. Parce qu'au final mon travail c'est de faire de la peinture. Ça déjà été fait, je le fais quand même, c'est pas le problème. C'est peut-être justement la solution que j'ai trouvée à cette contradiction, de ne pas chercher à inventer une forme nouvelle ou de nouvelles images.

*C'est aussi un problème que je ressens en tant que photographe, c'est-à-dire que c'est aussi difficile de montrer ce type de photographies documentaires que je fais.*

jb : oui, c'est un peu le risque de passer pour un hobby, parce que c'est lié à un savoir-faire et à des pratiques très vastes, du coup ça n'intéresse personne, c'est comme si avoir envie de faire de la peinture ne suffisait pas comme justification pour faire de la peinture, il faudrait d'autres raisons. C'est pareil pour les photos, il faut bien que ce soit des photos de quelque chose, pour dire quelque chose et c'est bien là qu'intervient le problème car on ne peut rien faire de nouveau.

*Mathias, la grande part de ton travail semble avoir pour origine ta fascination pour la manière dont une forme se perçoit différemment suivant son contexte de présentation, est-ce que finalement, ce qui t'intéresse n'est pas tant la forme elle-même que les codes culturels qui nous ont formés comme sujet ?*

mp : les deux me semblent être intimement liés. La manière dont une forme donnée évolue, transite, s'autonomise, mute et est reçue (différemment) à travers l'espace et le temps, nous informe précisément sur l'évolution parallèle des contextes culturels, révélant ainsi en filigrane une histoire des goûts. À titre personnel, j'ai un intérêt tout particulier pour les formes molles, souples ainsi qu'une approche sérielle de celles-ci. Cette perspective permet de laisser mes formes « ouvertes » aux projections, d'aménager un espace d'interprétation ambigu, polysémique. Mes propositions se donnent à voir comme des versions alternatives, parfois parodiques d'un matériau historique originel, aussi dans des stratégies d'appropriation, de camouflage et d'infiltration.

*Est-ce l'évolution de cet objet qui t'intéresse ou plutôt l'évolution que notre regard porte dessus ?*

aj : les deux, évidemment. L'objet que je propose a son histoire et c'est pour cela que je le déplace aux « regards » des visiteurs de l'exposition. Mais dans ma pratique, il n'est pas rare que le visiteur fasse partie de la pièce. Si ce n'est pour l'activer, c'est au moins pour lui donner suffisamment d'informations pour qu'il puisse s'approprier la pièce, sans pour autant lui dire ce qu'il doit en comprendre / comment l'interpréter. J'aime beaucoup utiliser des objets assez communs ou des formes très simples. Ainsi, chacun peut se faire sa propre histoire.

*Aurélie, est-ce qu'il s'agit pas plutôt de déconstruire les codes culturels qui nous ont formés comme sujet esthétique ? C'est-à-dire les règles d'appréciations sociales et historiques mais inconscientes.*

aj : c'est un peu le combat de beaucoup de personnes, non? Je sais que depuis que je suis petite, si on me dit « non » je me demande « et pourquoi pas? ». Dans les installations que je fais, je veux donner à voir que les lieux portent en eux déjà énormément de codes et de problématiques qui « font » art. Je pense que l'acte que j'ai le plus utilisé est celui du déplacement: déplacer des objets pour les faire voir dans un endroit où ils n'ont rien à faire mais dans lesquels ils sont pourtant liés. Déplacer des personnes, aboutir des demandes complexes pour déplacer des règlements, des histoires... Je crois que je suis plus inspirée par les personnes qui ne se pensent pas comme artistes que par des pièces que l'on trouve dans les musées ou galeries. Finalement, on se rend vite compte que les

questionnements « artistiques » les plus forts ou intéressants peuvent facilement résider dans des formes ou auprès des personnes qui sont, à priori, au second plan.

*Tu as une relation particulière avec les thèses de Caroline Champion, puisque tu as écrit une partie de ton thesis dessus. Comment est-ce que tu as pu les relier à ton travail toi qui viens de la photographie ?*

aj : je me suis intéressée au travail de Caroline lors de mes recherches pour mon mémoire de la HEAD-Genève. C'était un écrit pour lequel j'ai voulu penser la question de l'adresse dans l'art (le fait de créer dans une perspective particulière / de la réception de l'œuvre) par le biais du culinaire. J'ai donc abordé plusieurs sujets: le culturel, la question du geste... La forme finale a d'ailleurs pris forme dans des lettres que j'ai adressées à mon correcteur. Les travaux de Ben Kinmont, de Fabien Vallos, ainsi que ceux de A Constructed World, les écrits de Michel de Certeau ou l'exposition *Tip of the tongue* de Danh Vo à la Punta della dogana de Venise ont aussi été des influences maîtresses.

J'ai compris que mon intérêt pour la photographie résidait avant tout dans le fait qu'il s'agit d'un médium très populaire. J'ai d'ailleurs entendu parlé la semaine passée d'une nouvelle directrice de lieu culturel qui considère que la photographie n'est pas un art ! C'est un médium qui a sérieusement dû se battre pour imposer sa place dans les lieux culturels, et je trouve que son histoire et son importance sont encore vraiment méconnus et mal compris des personnes que j'ai pu rencontrer qui s'intéressent à l'art moderne / contemporain. D'un autre côté, lors de mes études de photo, que ça soit en licence ou à l'Ecole Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, des personnes autour de moi me demandaient « mais t'apprends à appuyer sur un bouton ?! »

Finalement, à mon diplôme à l'école d'Arles, j'ai fait appel à une médiatrice culturelle de la ville pour présenter une statue à l'entrée du lieu où j'avais choisi de passer mon diplôme, j'ai montré deux posters de Felix Gonzalez Torres, des ampoules stroboscopiques, une vidéo d'un danseur, la main gauche d'un joueur de thérémine (qui interprète la *Variation Goldberg 25* de Bach) et une mandarine vieille de dix ans. Je me suis vraiment amusée ! Et tout le monde a « compris » que cette installation produisait bel et bien un questionnement photographique.

*À quel moment penses-tu que le spectateur peut apprécier ton oeuvre ? (En fumant, en connaissant l'anecdote...)*

aj : du coup, on rentre dans le vif du sujet ! Ma proposition pour ton exposition est en effet de ramener des cigarettes « Matterhorn » de Jamaïque. Elles ne sont d'ailleurs distribuées que dans deux pays, voire même plus qu'en Jamaïque car l'Angleterre a arrêté la distribution de tabac mentholé en 2017. Ce qui est spécifique à ces Matterhorn est qu'elles portent le nom du mont suisse (Cervin), et son visuel aussi. J'ai trouvé cette information dans une thèse de Marc Ismail, *It a go dread inna Switzerland*, sur l'expansion du mouvement raggae en Suisse. Je remercie d'ailleurs Charlotte Magnin pour son aide sur le sujet !

Je suis alors partie chercher une cartouche de ces mentholées directement en Jamaïque, pour les ramener à Genève, dans le but qu'elles soient fumées le soir du vernissage. L'histoire passant à l'oral et puis sur ce document, durant le reste de l'exposition. Les mégots faisant office de « forme finale » au sol, répandant une odeur de cendrier dans l'espace, plus ou moins présente selon la temporalité de l'exposition.

Ma pièce existe à plusieurs niveaux: par le déplacement des cigarettes, par leur consommation, mais aussi par l'anecdote. Bizarrement, je me rends compte que je suis une

personne qui a horreur des potins, mais que je convoque complètement l'oral et la propagation des histoires racontées dans mon travail. Que les personnes « comprennent » complètement ce qui se passe dans ma tête n'a pas tant d'importance, car je sais que cet acte peut être approprié par tout le monde.

*Ta pièce existe en grande partie par le fait que les cigarettes vont être fumées, son appréciation n'est ainsi possible que par sa consommation et donc sa destruction. Or, comme le fait remarquer Caroline Champion, l'une des grandes différences entre art et gastronomie réside bien dans le fait qu'avec cette dernière l'oeuvre ne s'apprécie que dans sa destruction. Tu peux nous dire quelque chose de cela ?*

aj : je pense que l'un des artistes qui a pu le plus m'influencer est Tino Sehgal. Jusqu'à ce qu'il gagne le lion d'or à la biennale de Venise en tout cas. L'idée d'un art complètement dématérialisé, le fait de poser des questions relatives à l'art ou à des contextes particuliers (de hiérarchies, d'attentes vis-à-vis d'une oeuvre) directement aux visiteurs, de leur faire vivre des situations en les exposants au fait qu'ils font eux-mêmes partie du jeu, étaient très forts pour moi à l'époque. Je me souviens même être allée au Palais de Tokyo avec une fille qui s'est mise à pleurer lorsqu'on lui a demandé ce qu'était une oeuvre. Elle ne s'attendait pas à faire partie des questionnements, et sa position non pas de réceptrice passive mais d'actrice de l'art était inattendu et très déstabilisant pour elle.

La gastronomie passe malheureusement par beaucoup d'autres choses (la vue, le récit dans les noms des plats, l'odorat...) qui ne sont pas liées à la destruction. Le goût est un sens qui est très peu convoqué dans les autres arts, et c'est pourquoi la gastronomie est si différente. Mais les situations « populaires » ou les actes de réunions / les discussions lors d'un repas font partie intégrante des pièces de Ben Kinmont, par exemple. Et c'est là que les choses m'intéressent énormément: le fait de faire à manger permet la rencontre et la transmission d'histoires, c'est ce qui humanise et déclassifie davantage cet acte face à celui d'aller dans un musée ou « on ne touche pas ».

Étant non fumeuse (et asthmatique), je me suis souvent retrouvée seule aux tables des restaurants en attendant que mes amis reviennent après leur « pause clope » et arrivent avec des conversations déjà toute construites et dans lesquelles je n'appartenais pas. La cigarette c'est ce qu'on offre à une personne pour créer un lien, pour ouvrir une discussion. Le temps limite de sa consommation est relativement long pour avoir un vrai début de conversation, mais assez court pour que la personne ne se sente pas prise en otage.

Un ami m'a dit un jour qu'une cigarette était son temps nécessaire pour se concentrer et réfléchir lors de la lecture ou la rédaction d'un travail.

Personnellement, j'ai cette relation-là avec la musique... Mais si on y pense, la musique aussi nécessite destruction pour être appréciée, dans le sens où on doit pouvoir entendre la globalité pour en comprendre le sens, pouvoir en parler. Et qu'on ne puisse pas forcément revenir en arrière. Toutes les oeuvres ont leur temporalité, et la destruction d'un mets m'importe aussi peu que son « ingurgitation » par le sens qu'elle convoque, à contrario du rapport qu'elle met en place, de la relation entre la personne qui la reçoit avec son émetteur.

*Dans ton travail, l'anecdote prend une place importante, elle a ainsi une fonction d'indice, pas seulement au sens où l'entend Rosalind Krauss, l'indice comme une forme de relation matérielle entre le référent et le référencé, mais comme ce qui permet de découvrir une origine historique dissimulée. Cette importance de l'anecdote est-elle liée à celle de l'oral dans ton travail ?*

aj : totalement. L'anecdote racontée à une personne aura toujours un écho particulier.

J'aime le fait de ne pas maîtriser ce que la personne aura compris, mais l'oral joue une place dans l'instantané et l'éphémère que l'écrit perpétualise. L'oral permet aussi de créer un lien différent, plus fort, plus humain / populaire.

*D'habitude, il n'est évidemment pas possible de fumer dans one gee mis à part à la fin du vernissage quand il ne reste que le cercle restreint. Est-ce que c'est une manière de mettre en valeur la manière dont le fait de pouvoir fumer définit maintenant si un espace est public ou privé ?*

aj : oui et non. Ça, par exemple, est une problématique que tu as, toi, en tant que fumeur, et que cette anecdote crée pour toi que je ne maîtrise pas ! Ma volonté initiale avait été de créer un fumoir pour Corner 25. Et ainsi de déplacer dans un lieu artistique des clubbeurs, donnant plusieurs vies à cet endroit habituellement structuré selon des attentes liées à celles d'un white cube. Mais les jeunes fument déjà dans Corner, ce qui est très rare aujourd'hui. Étant moi-même assez active dans les clubs parisiens, c'est un espace qui a toute son importance dans l'appréciation du lieu et les liens que le fumoir met en place. Après, il y a moi et toute mon histoire personnelle avec Genève et l'interdiction. Je crois que je ne suis jamais repartie de la ville sans une amende en poche pour avoir enfreint une loi quelconque, généralement sans même m'en rendre compte, ou par pure inattention. J'avais tellement peu d'argent à la fin de mon master que j'ai fini par dormir illégalement dans mon propre atelier ! Ou bien sur le sol ou entre deux chaises roulantes des bâtiments de la HEAD ouverts la nuit. Ce que j'assume le moins dans cette installation sera la pollution, je crois !

*Les gens qui viennent à one gee ne savent pas forcément que si cet espace existe c'est en partie parce que dans les années 80 des jeunes des Trois-Chênes ont occupé le bâtiment pour y faire un squat. Ce squat était avant tout un squat de hip-hop et des chansons y ont été enregistrées. Est-ce que tu veux ainsi dire que si exposer des oeuvres à ogif est possible c'est grâce à l'existence d'autres oeuvres même si il n'y a pas de relation directe ?*

aj : complètement.

*Mathias, pourquoi les mascottes qui ornent les radiateurs des Rolls-Royce sont-elles signées et numérotées comme on le fait pour les oeuvres d'art ?*

mp : parce qu'elles sont présentées comme telles. En l'occurrence elles ne sont pas numérotées, simplement signées, à la base de la sculpture. Dans une idée de luxe, Rolls-Royce souhaitait orner leurs voitures, et c'est l'artiste anglais Charles Sykes, mandaté par l'entreprise, qui a imaginé en 1911 la *Spirit of Ecstasy*. La statuette se décline en deux versions principales : la flying lady et la kneeling lady. À l'origine, elle avait la fonction de bouchon de radiateur. Sur les premiers modèles de Rolls-Royce, la forme des calandres pouvait évoquer un temple grec, et Sykes s'inspira de la *Victoire de Samothrace* pour imaginer sa sculpture. Cet artefact est une propriété privée qui traverse pourtant sans cesse l'espace public. D'ailleurs, les modèles actuels sont équipés d'un système d'anti-vol permettant de rétracter immédiatement la *Spirit of Ecstasy* dans un compartiment prévu à cet effet, au moindre contact avec le monde extérieur. J'aime l'idée que ces statuettes puissent traverser un lieu dévolu à l'art, mais que ce transit s'opère au prix de sérieuses altérations formelles : les sculptures deviennent domestiques, abstraites, biomorphiques, genderless (plus précisément ici genderfluid). Les socles rappellent un état antérieur de l'artefact originel et jouent avec un élément architectural souvent présent dans les espaces d'exposition.

*Cette exposition, prend pour point de départ la lecture d'un texte de Caroline Champion, qui est une philosophe dont le travail porte sur la gastronomie mais avec une approche critique ce qui est assez rare. Dans un de ses textes elle parle de la pourriture*

*et de la fermentation comme étant la même évolution sauf que l'une est un processus naturel alors que l'autre est culturelle et contrôlée. C'est un produit issu d'un processus temporel maîtrisé par des siècles d'expérimentation mais dont l'apparence cache ce même processus, or, les produits fermentés sont ceux qui sont les plus caractéristiques d'une culture et dont l'appréciation est liée à des codes culturels très précis. Ce point de départ réside dans l'idée qu'il y a une similitude entre vos pratiques à tous et ce que Caroline Champion décrit comme étant un produit fermenté. Vos travaux peuvent être compris à la fois comme une énième étape de l'évolution d'une forme que la monstration de la genèse de cette forme et sa relation avec les codes culturels précis et parfois inconscients qui en régissent sa réception. Il s'agit ainsi de formes étant passées de l'élitiste au vulgaire, du luxueux au domestique comme de l'utilitaire au décoratif.*

*Elle affirme ainsi « loin d'être hermétique, la frontière entre le délicieux et l'épouvantable est particulièrement ténue : c'est bien une différence de degré et non une différence de nature qui sépare le goût du dégoût. Par son ambivalence symbolique, le pourri pose ainsi en permanence la question du point limite, en-deçà / au-delà duquel il quitte la sphère du délicieux pour passer du côté de l'insoutenable. » Quand elle parle de ces aliments qui sont à un « point limite » et qui sont souvent difficiles à apprécier quand ils ne sont pas de notre culture, je pense que cela peut concerner certaines de vos pièces pour pleins de raisons. Elles touchent souvent à la limite de ce que l'on entend par art visuel (par l'importance de l'oral chez Aurélie), elles sont parfois très équivoques (chez mathias) où bien elles peuvent directement représenter des choses considérées comme grossières. Est-ce que c'est ce point limite que tu recherches ? Comment arrives-tu à définir la ligne à ne pas dépasser ?*

mp : il s'agit effectivement d'une question de dosage. Je pense qu'il peut exister une multitude de points limites pour un même projet, en fonction des choix opérés. Pour ma part, j'accorde une importance fondamentale à la lisibilité de mes pièces. Par conséquent, je m'efforce effectivement de rester en-dessous d'un certain seuil. Cela concerne autant la précision des formes elles-mêmes que l'attention portée au dispositif de monstration. Ces deux éléments entretiennent d'importants rapports de sens et s'inscrivent dans une volonté de communication (la moins autoritaire possible) avec le public. Dans cette perspective, les titres sont extrêmement cruciaux car ils vont teinter la réception du travail. Je les pense d'ailleurs souvent sur un mode indiciel ludique, avec plusieurs niveaux de lecture. Dans un travail d'appropriation, la matière première a un sens pré-existant dont une partie va se stratifier dans la proposition finale : il s'agit aussi de négocier avec cette composante importante et de maîtriser ce glissement de l'une à l'autre. Concrètement, par rapport à *After Ecstasy*, j'ai d'une part réalisé et modifié une trentaine de tirages en cire pour n'en fondre finalement que cinq en aluminium, en fonction de détails signifiants : une courbe particulière, une coulure convaincante, la manière dont l'aile se flétrit et/ou se troue (le trou est une composante essentielle de la sculpture moderne abstraite), l'absence de la tête (qui renoue ainsi fantomatiquement avec le modèle antique de la *Victoire de Samothrace*)... D'autre part, le radiateur, en plus d'être une stratégie d'accrochage amusante liée au format du white cube, permet aussi d'assurer l'équilibre borderline de mes pièces : c'est lui qui leur permet d'échapper provisoirement à leur inévitable nature de presse-papier.

Plus généralement, j'aime lorsqu'un travail artistique flirte dans un entre-deux et qu'il est difficile d'avoir un avis définitif sur sa qualité, peut être parce que cela nous rend moins passif, en tant que spectateur.

jb : ma manière de faire c'est effectivement d'utiliser des codes, des codes du white cube qui sont effectivement des codes de représentation de l'art contemporain, c'est effectivement quelque chose qui rejoint mon travail sur le site internet monalisa.com où il y a des milliers de photos et je me disais qu'elle est la différence entre tout ces memes et

de Duchamp, c'est exactement le même principe, c'est le même geste, mais c'est pas du tout le même usage. C'est effectivement cette frontière qui m'intéresse. Je pense que la manière que j'ai de rester du bon côté de la barre c'est une manière d'utiliser les codes de l'art contemporain.

Mathias remercie Anastasia Mityukova, Christian Gonzenbach, David Chojnacki, Eлоdie Wismer, Marine Kaiser, Paul Lannes & Tayeb Kendouci.

Aurélie remercie Anik Polo, «Jiladdis», Kalonji, Cyril de Bongo Joe, Charlotte Magnin, Camilla Paolino & Etienne Chosson

Johana remercie Gaia Vincensini, Etienne Chosson, Mathias Pfund et Constance Brosse

Etienne remercie

L'ensemble de l'équipe remercie Constance Brosse,