GALERIE
ALLEN

6 Passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

FLORENCE JUNG

GALERIE
ALLEN

BIOGRAPHY

Since the early 2010s, Florence Jung has developed a practice based on the writing of scenarios—situations conceived to unfold in real life. Immaterial, often discreet and sometimes imperceptible, her works are activated through protocols whose execution is generally entrusted to third parties.

By refusing to produce images of her works, Jung shifts their existence towards experience and narrative. They thus circulate through the accounts of visitors and witnesses, transforming as they are retold in personal and sometimes divergent versions.

Her scenarios explore notions of infiltration, control and doubt. They insert themselves into existing contexts without always identifying themselves as artworks, subtly altering behaviours. Her practice thus maintains a connection with the histories of conceptual art and performance, while developing outside their more visible, spectacular or documented forms.

Since her first solo exhibition at Circuit in Lausanne, her work has been the subject of numerous solo and institutional exhibitions, notably at Helmhaus Zürich, the Museum für Gegenwartskunst in Siegen, Centralbanken in Oslo, the Fondation d'entreprise Pernod Ricard in Paris and Halle für Kunst Lüneburg. She has also participated in numerous group exhibitions and biennials, including the Athens Biennale, Art Encounters, the Ural Biennial and Stavanger Secession, as well as exhibitions at Portikus, Palais de Tokyo, Les Rencontres de la photographie d'Arles, the Frans Hals Museum in Haarlem, the Haubrok Foundation in Berlin, Kunsthalle Basel, Kunsthaus Zürich, Gasworks in London and the Synagogue de Delme.

Her works are held in several public collections, including the CNAP, the KADIST Foundation, the Fonds d'Art Contemporain de Paris, the Swiss Federal Art Collection, Kunsthaus Zürich, Kunsthaus Aarau and several FRAC regional contemporary art collections. She has also produced public art commissions, notably for Ka-We-De in Bern and, in 2026, for the KW Institute for Contemporary Art in Berlin.

Florence Jung was a resident at the Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam in 2018–2019 and has received several awards, including the Swiss Art Award, the Georg Josi Guggenheim Prize, the Swiss Performance Art Award and the Aeschlimann Corti Prize, followed in 2025 by the Fondation Irène Reymond Prize and the Aeschlimann Corti Grand Prize.

Alongside her artistic practice, she regularly teaches at art schools and universities. She taught for several years at the Sandberg Instituut in Amsterdam and has been a visiting professor at the Städelschule in Frankfurt, Harvard University, and, in 2026, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Florence Jung also co-founded and co-directed an exhibition space in Biel/Bienne for nearly ten years. With no official name, public address, opening hours, website, openings or mailing list, the space hosted four anonymously presented solo exhibitions each year, featuring artists such as Walid Beshty, Jason Dodge, Peter Halley, Noha Mokhtar, Sadie Plant and Ghita Skali.

She has also developed an editorial practice through an ongoing collaboration with the Swiss graphic design duo Current Matters (Nicolas Leuba and Nicolas Bolay), with whom she has conceived around ten artist's books and publications. Jung approaches these books not as spaces for documenting her works, but as autonomous forms that extend her investigations into narrative and the circulation of information. Her work has also been the subject of numerous critical texts, notably in Artforum, Mousse Magazine, Kunstbulletin, Les Inrockuptibles, Libération, Metropolis M, Kunstforum International and, in 2026, Arcane, La Belle Revue and Inframince.

GALERIE
ALLEN

BIOGRAPHIE

Florence Jung développe depuis le début des années 2010 une pratique fondée sur l'écriture de scénarios, des situations conçues pour se déployer dans la vie réelle. Immatérielles, souvent discrètes et parfois imperceptibles, ses œuvres sont activées au moyen de protocoles dont l'exécution est généralement confiée à des tiers. En refusant de produire des images de ses pièces, Jung déplace leur existence vers l'expérience et le récit. Elles circulent ainsi à travers ce que les visiteur·euse·x et les témoins en racontent, et se transforment au gré de versions personnelles et parfois divergentes.

Ses scénarios mettent en jeu les notions d'infiltration, de contrôle et de doute. Ils s'insèrent dans des contextes existants sans toujours se signaler comme œuvres et déplacent subtilement les comportements. Sa pratique entretient ainsi un lien avec l'histoire de l'art conceptuel et de la performance, tout en se construisant à l'écart des formes les plus visibles, spectaculaires ou documentées.

Depuis une première exposition personnelle à Circuit, à Lausanne, son travail a fait l'objet de nombreuses présentations institutionnelles et personnelles, notamment au Helmhaus Zürich, au Museum für Gegenwartskunst de Siegen, à Centralbanken à Oslo, à la Fondation d'entreprise Pernod Ricard à Paris et à la Halle für Kunst Lüneburg. Elle a également participé à de nombreuses expositions collectives et biennales, parmi lesquelles la Biennale d'Athènes, Art Encounters, la Biennale de l'Oural et Stavanger Secession, ainsi qu'à des expositions à Portikus, au Palais de Tokyo, aux Rencontres de la photographie d'Arles, au Frans Hals Museum à Haarlem, à la Fondation Haubrok à Berlin, à la Kunsthalle Basel, au Kunsthaus Zürich, à Gasworks à Londres et à la Synagogue de Delme.

Ses œuvres sont conservées dans plusieurs collections publiques, parmi lesquelles le CNAP, la fondation KADIST, le Fonds d'Art Contemporain de Paris, la Collection Fédérale Suisse, le Kunsthaus Zürich, le Kunsthaus Aarau, et plusieurs FRAC. Elle a également réalisé des commandes d'art public, notamment pour le Ka-We-De à Berne et, en 2026, pour le KW Institute for Contemporary Art à Berlin.

Florence Jung a été résidente à la Rijksakademie van beeldende kunsten à Amsterdam en 2018–2019 et a reçu plusieurs distinctions, parmi lesquelles le Swiss Art Award, le Prix Georg Josi Guggenheim, le Prix suisse de la Performance, le Prix Aeschlimann Corti, puis, en 2025, le Prix de la Fondation Irène Reymond et le Grand Prix Aeschlimann Corti.

Parallèlement à sa pratique artistique, elle enseigne régulièrement dans des écoles et universités d'art. Elle a notamment enseigné plusieurs années au Sandberg Instituut à Amsterdam et a été professeure invitée à la Städelschule de Francfort, à l'Université Harvard, et, en 2026, à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Florence Jung a également cofondé et codirigé pendant près de dix ans, un espace d'exposition à Bienne. Sans nom officiel, sans adresse publique, sans horaires, site internet, vernissage ni mailing list, ce lieu accueillait chaque année quatre expositions personnelles présentées anonymement, avec des artistes comme Walid Beshty, Jason Dodge, Peter Halley, Noha Mokhtar, Sadie Plant ou Ghita Skali.

Elle développe également une pratique éditoriale portée par une collaboration continue avec le duo de graphistes Current Matters (Nicolas Leuba et Nicolas Bolay) avec lesquels elle a conçu une dizaine de livres d'artiste et de publications. Florence Jung envisage ces livres non comme des espaces de documentation de ses œuvres, mais comme des formes autonomes qui prolongent ses recherches sur le récit et la circulation de l'information. Son travail a enfin fait l'objet de nombreux textes critiques, notamment dans Artforum, Mousse Magazine, Kunstbulletin, Les Inrockuptibles, Libération, Metropolis M, Kunstforum International et, en 2026, Arcane, La Belle Revue et Inframince.

GALERIE
ALLEN

6 Passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)6 33 72 78 20
joseph@galerieallen.com

galerieallen.com

FLORENCE JUNG

Florence Jung writes scenarios. In the absence of images, these script-based situations circulate through spoken and written ac-counts. Yet none of this is fictional. Each scenario is real.

SOLO EXHIBITIONS

2026 *Florence Jung*, Pucks, Vienna, AT
Florence Jung, Galerie Allen, Paris, FR
2025 *Florence Jung*, Halle für Kunst, Lüneburg, DE
2024 *Florence Jung*, Fondation Ricard, Paris, FR
Florence Jung, Centralbanken, Oslo, NO
2023 *Florence Jung*, Lemme, Sion, CH
Post Music Award, Signal L, Plateforme '%, Lausanne, CH
2022 *Sam*, Offene Welten, Digital Culture program of the German Federal Cultural Foundation
Florence Jung, MGKWalls, Museum für Gegenwartkunst, Siegen, DE
New Office, Unanimous Consent, Zurich CH
2021 *New Office,* New Galerie, Paris, FR
2020 *Florence Jung*, Helmhaus Zurich, CH
2019 *Florence Jung*, Degré Est, Frac Lorraine, Metz FR
2018 *Florence Jung*, la Salle de Bain, Lyon, FR
Florence Jung, Dr Georg Josi Guggenheim Prize, Zurich, CH
Mathias Sander, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, DE
Florence Jung, Von Bartha Gallery, Basel, CH
2017 *Florence Jung*, Les Halles, Porrentruy, DE
2016 *Nadie Nada Nunca*, Despacio, San José US
2015 *Florence Jung*, Circuit, Lausanne, CH
2014 *Things may get out of hands*, 22ruemuller, Paris, FR

GROUP EXHIBITIONS

2026 *Curated by Jason Dodge,* Felix Gaudlitz, Vienne, AT
Cliquez-ici, Les Sheds, Pantin, FR
CTRL. Nouvelles fonctions des images. Les Rencontres de la Photographie, Arles, FR
Air Service, Lo Brutto Stahl, Bâle, CH
Primary Structures, Kaiserwache, Fribourg, CH
First impressions, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, CH
2025 *Dis-moi*, Artetxte, Tardets-Sorholus, FR
Accident, Stavanger Secession, Stavanger, NO
What did you think, Portikus, Francfort-am-Main, DE
Kunsttage, Basel, CH
Minimal Minimal, Poush, Aubervilliers, FR
Aeschlimann Corti Stipendium, KBCB Kunsthaus Biel, CH
2024 *La république (cynique)*, Palais de Tokyo, Paris, FR
What did you expect?, Leopold Hoesch museum, Düren, DE
Mode d'emploi, Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg, FR
Niche, Zug, CH
2023 *Jason Dodge featuring Florence Jung,* Galerie Allen, Paris, FR
Le droit à l'oubli, Musée Transitoire, Paris, FR
A Blank Posters Show, La oficina de la nada, Universidad Andrés Bello de Santiago, CL
Teaser II, FMAC, Geneva, CH
Parler avec elles, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, Bordeaux, FR
Gabriel, Grey Noise Gallery, Dubaï, AE
Tell me, Frac Bretagne, Rennes, FR
[EMBED], Galerie Raymond Hains, Saint-Brieuc, FR
Hans-Pürrmann-Preis, Kulturhof Flachsgasse, Speyer, DE

GALERIE
ALLEN

2022 *Dä 13 Holiday Bonus,* Unanimous Consent, Zurich, CH
Radical Sources, Krone Couronne, Biel/Bienne, CH
Cabane, La Nef, Le Noirmont, CH
Il était une fois…, Frac Champagne Ardenne, Reims, FR
Swiss Design Awards, Basel, CH
2021 *I,* Haubrok foundation, Berlin, DE
A staged exhibition, Ferme du Buisson, Noisiel, FR
Landscape in a Convex Mirror, Art encounters Biennial, Timisoara, RO
How to disappear in Russia and never be found, Typography Center for Contemporary Art, Krasnodar, RU
A Time to Embrace and to Refrain from Embracing, Public program, +th Ural Biennial, Yekaterinburg, RU
Monts Analogues, FRAC Champagne-Ardenne, Reims, FR
Galleria Di Berna, Stadtgalerie, Bern, CH
Territoire #5, OpenSpace, Nancy, FR
THAT THE BODY IS A CHORUS, BOUND TO DISAPPEAR, Tarsia, Naples, IT
Art en Plein Air, Môtiers, CH
O, Musée Transitoire, Chambésy, CH
Fulfilment Services Ltd, Royal College of Art and Gasworks, London, UK
Atmosphere, Back Alley, Los Angeles, US
Party de campagne, Synagogue de Delme, CH
Biennophone, Krone Couronne, Biel/Bienne, CH
2020 *Anticorps*, Palais de Tokyo, Paris, FR
The Stichting Egress Foundation Salon, Tilde, Amsterdam, NL
Convenient Conspiracy, Bone Festival, Bern, CH
The waiting list, Grand Palais, Bern, CH
Werkschau, Haus Konstruktiv, Zurich, CH
during the exhibition, Haubrok foundation, Berlin, DE
No hope for Sisyphus, Nieuwe Vide, Haarlem, NL
For, Milieu, Bern, CH
Restons Unis, Galerie Perrotin, Paris, FR
Image Power, Frans Hals Museum, Haarlem, NL
I'm glad you've already noticed, Bruno Gallerian, Stockholm, SE
2019 *Open*, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, NL
Stunt doubles, Mama showroom, Rotterdam, NL
Phenomenon III, Anafi, GR
Embed, Kassumay, on a boat in the English Channel, UK
Some of us, Kunstwerk Carlshütte, Büdelsdorf, DE
Uncertaincy Seminars, Stroom, The Hague, NL
Who cares?, New Galerie, Paris, FR
2018 *Open*, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, NL
Anti, Athens Biennale, Athens, GR
Nuit Blanche, Centre Culturel Suisse, Paris, FR
Everything has been done II, Forde, Geneva, CH
BB18, Bregenz Biennale, Bregenz, AT
1 iJ, Contemporary Art Museum of Estonia, EKKM, Tallinn, EE
The Show, Kunstraum Super, Vienna, AT
European International, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, NL
From Rag to Rich, ACG Art Gallery, Athens, GR
Performance week, 9th Curitiba biennial, Curitiba, BR
Prix La Mobilière, Art Genève, CH
New Swiss Performance Now, Kunsthalle Basel, CH
2017 *Performance Process*, Musée Tinguely, Basel, CH
We Frac, Frac Franche-Comté, Besançon, FR
Invitation without exhibition, Galerie Martine Aboucaya, Paris, FR
9th Curitiba biennial, Oscar Niemeyer Museum, Curitiba, BR
Aktion!, Kunsthaus Zurich, CH
Swiss Art Awards, Basel, CH
Ungestalt, Kunsthalle Basel, CH
Jeux & mensonges, Château de Servières, Marseille, FR
Incorporer le texte, LaM, Lille, FR

GALERIE
ALLEN

2016 *Walk on the public site*, .perf & WAOPA–What About Performance Art?, Geneva, CH
Twisting Cra$h, Romantso, Athens, GR
Ristorante Tanti Saluti, Kunsthalle3000, Vienna, AT
Manofim, Jerusalem contemporary art festival, Jerusalem, IL
Festival de l'inattention, Glassbox, Paris, FR
Unnoticed art festival, Nijmegen, NL
Exposition des nominés, Kiefer Hablitzel, Basel, CH
What people do for money, Parallel Events Manifesta 11, Zurich, CH
L'art est un mensonge, H2M, Bourg-en-Bresse, FR
Trojan Horses, Basel, CH
All the lights we cannot see, Yanggakdo International Hotel, Pyongyang, KP
2015 *Twisting Cra$h*, BAC, Geneva, CH
Vordemberge-Gildewart Stipendium, Centre Pasquart, Biel/Bienne, CH
Festival of minimal actions II, Paris, FR
Performance Process, Centre Culturel Suisse, Paris, FR
No Reading No Cry, Open Graphic Art Studio/Museum of the City, Skopje, MK
Sample, Schwarzwaldallee, Basel, CH
Aeschlimann Corti-Stipendium, Kunstmuseum, Thun, CH
Wallriss turns 2, Wallriss, Fribourg, CH
Théâtre des opérations, Théâtre de l'Usine, Geneva, CH
The dematerialized auction, Emily Harvey Foundation, New York, US
2014 *Unsettling the setting*, Museum Bärengasse, Zurich, CH
Say it with words, Coleman Project Space, London, UK
Festival of minimal actions, Brussels, BE
Vanishing point, Ausstellungsraum Klingental, Basel, CH
Actions speak louder, Sonnenstube, Lugano, CH
Swiss Art Awards, Basel, CH
Scars of our Revolution, Yvon Lambert, Paris, FR
Tout est bon dans le poisson, Random Institute and Réunion, Zurich, CH
Tome 9: things to unfold, Preface Gallery, Paris, FR
Used to be USB, Rongwrong, Amsterdam, NL
2013 *Hot Jam!*, Les Urbaines, Lausanne, CH
Staging Point II, Piano Nobile, Geneva, CH
Prix Suisse de la performance, Kaserne, Basel, CH
Lustige Frauen Kunst II / Funny Women Art II, Lothringer13, Munich, DE
Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich 2013, Helmhaus, Zurich, CH
If anyone answers no: scream, Oslo10, Munchenstein, CH
58e Salon de Montrouge, le Beffroi, Montrouge, FR
You I Landscape, Luxembourg Triennial, Luxembourg, LU
Talks, Dienstgebaüde, Zurich, CH
Cabinet de lecture, Espace Saint Valentin, Lausanne, CH
2012 *Nach dem Spiel ist vor dem Spiel*, Helmhaus, Zurich, CH
Catch of the Year 2012, Dienstgebäude, Zurich, CH
Sphère Cercle, l'OV, CAN, Neuchâtel, CH
Interzone, l'OV, CAN, Neuchâtel, CH
Werkbeiträge des Kantons Zürich, F+F, Zurich, CH
Empátia/Manipuláció, Kogart, Budapest, HU
Valium/viagra, Espace Saint Valentin, Lausanne, CH
Master degree show, ZHdK, Zurich, CH

PUBLIC COLLECTIONS

Kadist Foundation
Fonds d'Art Contemporain de Paris
Frac Lorraine
Frac Poitou-Charentes
Frac Champagne Ardenne
CNAP

GALERIE
ALLEN

Rijksakademie van beeldende kunsten
Swiss Federal Art Collection / Aargauer Kunsthaus
Kunsthaus Zurich
Frac Franche Comté

PUBLIC ART COMMISSION

2026 Elevator, KW Institute for Contemporary Art, Berlin
2025 Ice Rink / Swimming Pool, Ka-We-De, Berne

AWARDS

2025 Aeschlimann Corti Hauptpreis
2024 Fondation Irène Reymond Award
2019 Most Beautiful Swiss Books 2018
2017 Swiss Art Award
Dr Georg Josi Guggenheim Award
2015 Aeschlimann Corti Förderstipendium
2013 Grant of the City of Zürich
Swiss Performance Award

RESIDENCIES

2021 Temporars Susch, Museum Susch, CH
2018-19 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam NL

AUTHORED ARTIST'S BOOKS

2026 Jung, F. (2026). *Not for sale* (Third edition). Self-published.
2025 Jung, F. (2025). *Not for sale* (Second edition). Self-published.
2024 Jung, F. (2024). *Not for sale* (First edition). Self-published.
2023 Jung, F. (2023). *Post Music*. Zurich: Editions Taube.
2020 Jung, F. (2020). *New Office: The Ads 31.03.19-31.03.20*. Paris: JBE Books.
2020 Jung, F. (2020). *Florence Jung*. Zurich: Helmhaus.
2018 Jung, F. (2018). *Florence Jung*. Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia.
2017 Jung, F. (2017). *Rasta Storen (Cahier d'Artistes 2017)*. Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia.
2016 Jung, F. (2016). *Nadie Nada Nunca*. San José: Despacio.
2015 Jung, F. (2015). *Book*. Vienna: Mark Pezinger Verlag.

OTHER

2026 Lecturer at Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris
2025 Guest lecturer at Städelschule, Frankfurt am Main
2019-2021 Permanent lecturer at the Sandberg Institute, Amsterdam
2020 Guest lecturer at Harvard University, Department of Art, Film, and Visual Studies, Cambridge
2016-2024 Co-founder and co-curator of the lieu secret, Biel/Bienne.
Le Lieu Secret is an artist-run space located in a railway station that presents exhibitions without ever defining them as such.
Le Lieu Secret organized solo shows by Walead Beshty, Jason Dodge, Judith Kakon, Sadie Plant, Liv Schulman, among others.
Since 2014 Various worshops, seminars and jurys at HEAD Geneva, HKB Bern, ZhdK Zurich, ETH Zurich, écal
Since 2014 Permanent lecturer at Schule für Gestaltung Bern und Biel

GALERIE
ALLEN

Florence Jung
jung.florence@gmail.com

[66] Joel Valabrega. *La Belle Revue*.
[65] Nicolas Giraud. *Inframince.*
[64] Nicolas Giraud. *CTRL. ENSP Arles*.
[63] Baptiste Renoux. *Arcane*.
[62] Lisa Deml, Marie-Sophie Dorsch. *Mousse Magazine.*
[61] Judith Hochstrasser. *Horizonte, Das Schweizer Forschungsmagazin.*
[60] Lou Ferrand. *Frac Lorraine.*
[59] Camille Paulhan. *Esse arts + opinions*.
[58] Paige Miller. *FAD magazine*.
[57] Jens-Emil Sennewald. *Kunstbulletin*.
[56] Adèle Anstett, Camille Bardin, Mathilde Leïchlé, Claire Luna. *Pourvu qu'iels soient douxces*.
[55] Claire Moulène. *Libération*.
[54] Guillaume Benoit. *Slash Paris.*
[53] Jean-Marc Durand. *Les Inrockuptibles.*
[52] Marc Lenot. *Lunettes Rouges.*
[51] Hanna Hölling. *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care, volume II.*
[50] Ana María Gómez López. *La Traverse*.
[49] Heinrich Schwarze-Blanke. *Aachener Zeitung*.
[48] Thomas Geiger. *The Collection for the Poor Collector*.
[47] Jean-Claude Meymerit. *Sud Ouest*.
[46] Pierre-Henri Foulon. *Post-Music*.
[45] Josiane Imhasly. *Lemme.*
[44] Julia Stellmann. *Gallerytalk.*
[43] PR. *Museum für Gegenwartskunst Siegen*.
[42] Aydin Coskun. *Offene Welten.*
[41] PR. *Museum für Gegenwartskunst Siegen*.
[40] Camille Paulhan. *Switch on paper.*
[39] Kévin Vaucher. *Le Courrier du Val de Travers*.
[38] Antoinette Jattiot. *Zérodeux/02*.
[37] Ingrid Luquet-Gad. *Les Inrockuptibles*.
[36] Fabian Schöneich. *Mousse Magazine*.
[35] Rebecka Domig. *Kunsthalle Zürich.*
[34] Zoë Dankert. *Metropolis M*.
[33] Irene Müller. *Kunstbulletin*.
[32] Katrin Bauer. *Artline.*
[31] Burkhard Meltzer. *Artforum.*
[30] Ellinor Landmann. *SRF.*
[29] Zoë Dankert. *Rijksakademie van beeldende kunsten.*
[28] Heinz Schütz. *Kunstforum International*.
[27] Beckett Flannery. *Personal communication.*
[26] Vincent van Velsen. *Rijksakademie van beeldende kunsten.*
[25] Julie Portier. *La Salle de Bains*.
[24] Luca Bruelhart. *Le Phare*.
[23] Luca Bruelhart. *EKKM.*
[22] Elena Filipovic. *La Mobilière.*
[21] Dominikus Müller. *Performance process Basel.*
[20] Giovanni Carmine. *Swiss Art Awards.*
[19] Luca Bruelhart. *Kunsthaus Zurich.*
[18] Camille Paulhan. *Kunsthaus Zurich.*
[17] Stefan Wagner. *Kunstbulletin*.
[16] Andrew Russeth. *Artnews.*
[15] Adam Kleinman. *Cahiers d'artiste.*
[14] Sadie Starnes. *Art Critical*.
[13] Chus Martinez. *Despacio.*
[12] Rosalie Schweiker. *Unpublished manuscript.*
[11] Sophie Lapalu. *Marges*.
[10] Alice Henkes. *AC-Zeitung*.
[9] Helen Hirsch. *Kunstmuseum Thun*.
[8] Sophie Lapalu. *Le Quotidien de l'art*.
[7] Camille Paulhan. *Circuit.*
[6] Sophie Lapalu. *Rien n'est vrai, tout est permis*.
[5] Anja Wernicke. *Swiss Performance Award*.
[4] Sebastien Gokalp. *Salon de Montrouge*.
[3] Florence Jung, Nicolas Leuba. *Novembre Magazine*.
[2] Daniel Morgenthaler. *Helmhaus.*
[1] Gioa Dal Molin. *Zhdk*.

Mise en relation – et quelques notes sur le travail de Florence Jung

Joel Valabrega

Le 18 novembre 2025, une directrice d'institution a envoyé un mail visant à présenter une artiste française et une curatrice italienne. C'est ainsi que ça a commencé. Tout du moins, officiellement. Trois lignes. Polies. Efficaces. Le genre de message destiné à disparaître aussitôt sa fonction remplie. Pourtant, quelque chose a persisté. Quelque chose de proche de ce que les fantômes font si bien : refuser de complètement disparaître[1]. Des mails furent échangés. Ils étaient rédigés dans ce ton neutre que l'on emploie lorsqu'on ignore à quel genre de personne on s'adresse, avec la peur d'en révéler trop, trop tôt. Il est toujours difficile de comprendre quelqu'un par email. Tout le monde apparaît plus intelligent, plus calme, plus équilibré. Ou pire, tout le monde sonne exactement de la même façon[2].

Ce n'était pas le cas de Florence Jung[3].

1 Il s'avère que j'étais à Paris lorsque ces mails furent échangés. Coïncidence étonnante, ou non, Florence Jung venait d'ouvrir une exposition personnelle à la Galerie Allen. Aucune date de fin n'était annoncée, ce que j'ai pris pour un simple oubli. Pourtant, cette omission me restait à l'esprit. Le matin suivant, je me suis décidée à y aller. Sur place, il est devenu clair que l'absence d'annonce de fin d'exposition n'était pas un oubli, mais une œuvre intitulée *Jung109*, apparaissant sur la feuille de salle comme la dernière œuvre de l'exposition. Je me souviens avoir lu quelque part – sans bien me rappeler si c'était dans la galerie même ou sur ses réseaux sociaux – que sept scénarios seraient activés au cours de l'exposition, tandis que d'autres, non mentionnés, pourraient aussi advenir. J'ai commencé à imaginer ce que ces autres pourraient être. L'absence d'une date de fin apparaît comme un refus de disparaître. Une persistance dans l'espace, une présence non présente qui s'étend au-delà de la fin matérielle de l'exposition. (Note de l'autrice)

2 Le genre d'écriture qui vous fait vous demander si tout le monde s'est définitivement tourné vers les outils d'intelligence artificielle pour écrire : une tentative néo-libérale d'efficacité, ou l'abrutissement d'une société globalisée – le cauchemar d'un·e éditeur·ice. (Note de l'éditrice)

3 Florence Jung écrit des scénarios. En l'absence d'images, ces scénarios circulent à travers les récits personnels, évolutifs et parfois contradictoires des spectateur·ices et des témoins. Pourtant, rien n'est fictif, chaque scénario est réel. (Note de l'autrice)

Il y avait quelque chose dans son écriture – une attention, une douceur – qui m'arrêta un instant. Un sens de la gentillesse et du soin qui paraissait hors de propos dans les écosystèmes professionnels dans lesquels nous naviguons, où l'urgence outrepasse souvent la profondeur[4]. Évidemment, j'ai essayé de mener mes recherches. Je le fais toujours. Obsessivement. C'est ma manière de gérer les attentes. Mais Florence résistait à toute visibilité. Pas d'instagram. Pas d'archive en ligne, de selfies d'atelier, de vernissages glamour. À peine quelques vues d'installations. Quelques textes[5]. C'était tout[6].

Ne trouvant pas assez d'informations, je me suis procurée l'une de ses publications, *New Office : The Ads, 31.03.2019-31.03.2020* (Paris : JBE Books, 2020). Le livre me rappela l'une de mes obsessions adolescentes du début des années 2000, *The Book of Answers* [Le Livre des Réponses] de Carol Bolt (New York, Hyperion, 1999), où l'on est invité à choisir une page aléatoirement à la recherche de réponses à une question existentielle, souvent sans intérêt. Je commençai à faire de même avec le livre de Florence. Les réponses étaient étonnamment directes :

« Si tu n'as rien entendu ou dit de nouveau depuis longtemps,
appelle +33751514597[7] »
« Si tu te méfies de tout ce qui se prétend réel,
appelle +33751514597[8] »
« Si tu n'as pas fait d'effort sincère depuis un long moment,
appelle +33751514597[9] »

4 Le travail de Florence n'est ni aimable ni doux, mais demande du temps et de l'attention. Ni frontal, ni direct, il résiste à toute forme d'urgence. Il pourrait même être qualifié d'insatisfaisant aux yeux de certain·es, de par sa nature profondément conceptuelle et non photogénique à une époque où tout le monde est accoutumé à la gratification instantanée et aux esthétiques à la mode. (Note de l'éditrice).

5 Son site internet semblait relever de la même logique. Une page d'accueil blanche avec un simple lien « Ce fichier pourrait contenir ce que vous cherchez ». J'ai cliqué. Un fichier PDF noir et blanc de 174 pages s'est ouvert. Une anthologie complète de sa pratique. Complètement cohérente, bien que quelque part difficile à appréhender dans son ensemble. (Note de l'autrice)

6 Toute preuve physique ou numérique d'existence des scénarios doit être détruite ou dispersée à la fin de chaque activation. (Note de l'artiste)

7 J'ai essayé d'appeler le numéro indiqué sur la page. La ligne était occupée. (Note de l'autrice)

8 Après quelques jours, j'ai décidé qu'il était temps d'essayer d'appeler ce numéro à nouveau. À l'instar de *Jung107* – une œuvre qui consiste en douze appels d'un numéro privé faisant sonner un téléphone – j'ai appelé douze fois. D'affilée. Le téléphone a sonné à chaque fois. Personne n'a répondu. (Note de l'autrice)

9 Je n'ai pas renouvelé la ligne téléphonique utilisée pour *New Office*, le numéro est donc retourné en circulation et a été réattribué. Quelqu'un m'a dit plus tard être tombé sur une femme en l'appelant. (Note de l'artiste)

Je devenais légèrement obsédée. Ce n'était pas de l'ordre du secret. C'était atmosphérique[10].

Je commençais néanmoins à me demander, assez sérieusement, si elle existait ou non. Cette idée – que Florence soit une fiction – venait me hanter doucement. Comme de la poussière s'accumulant sur un meuble, de celles que l'on ne voit que lorsque la lumière la révèle de façon adéquate[11]. Comment une personne pouvait-elle être si présente dans le langage, et ne jamais apparaître ? Était-elle une invention collective ? Une rumeur curatoriale ? Au moment de s'accorder sur une rencontre à Paris, j'étais presque déçue à l'idée de la voir se matérialiser.

Notre premier rendez-vous s'est déroulé un jour d'hiver à Paris. Le café était près de la Fondation Pernod Ricard[12]. C'était étroit, et heureusement, pas à la mode. Le genre d'endroit qui n'essaye pas de vous séduire. Je suis arrivée dix minutes en avance, comme je le fais toujours. Même lorsque j'essaie d'être en retard, j'arrive toujours exactement à l'heure. Quelque chose lié à mon horloge interne que je suspecte être de l'anxiété masquée par de la ponctualité.

10 Atmosphérique, comme lorsque vous marchez dans la rue et qu'une petite plaque accroche votre œil. Vous vous arrêtez. *Cabinet de voyance – Consultations sur rendez-vous*. En lisant, quelque chose se faufile derrière vous, peut-être un rat. Puis vous découvrez qu'il s'agit d'un scénario de Florence Jung (*Jung105*). Impossible de savoir si ça a été vu ou imaginé. Mais peut-être que ça importe peu. Cette instabilité est précisément le lieu d'appartenance de l'œuvre, proche quelque part d'une logique divinatoire. (Note de l'autrice)

11 Dans une rubrique consacrée aux fantômes et aux archives, il nous semble que la matière qui relie l'écart ambigu entre ces deux sujets est, peut-être, la poussière. René Char : « Yeux, vous êtes les éclaireurs médiums du néant [...] Nous sommes entrés dans l'écart [...] Biens des peuples silencieux / Poussière, tu m'émeus aux larmes. » *Dépendance de l'adieu*, 1936. (Note de l'éditrice)

12 Florence Jung a présenté une exposition personnelle du 19 novembre 2024 au 01 février 2025 à la Fondation Pernod Ricard. L'exposition avait une date de fin. (Note de l'autrice)

Florence est apparue sans prévenir. Ou peut-être était-elle déjà là bien avant que je ne l'aperçoive. Nous étions toutes les deux habillées en noir de la tête aux pieds[13]. Pas de façon théâtrale, mais juste minimale, fonctionnelle, presque sur la défensive. Comme si aucune d'entre nous ne voulait être remarquée. Un geste habituel du monde de l'art : soit vous performez votre présence, soit vous disparaissez. Pas de nuances de gris. Vous êtes là, ou vous ne l'êtes pas. Elle a commandé un allongé. J'ai pris une noisette. J'ai beaucoup trop fumé.

On a parlé. Facilement.

De la vie d'abord. Puis de l'amour. Puis du sexe – sans gêne ou volonté d'impressionner. Plutôt comme des sujets en mouvement, testant leurs limites. De la force qu'il faut pour être une femme, sans transformer cette force[14] en slogan. De la joie, et de ce qu'elle peut avoir de suspect. Du désespoir, et de ce qu'il a de familier. C'était juste un premier rendez-vous, semi-professionnel[15]. Possiblement le début d'une amitié. Ou pas. La distinction semblait mince.

13 Le fait que nous soyons toutes les deux entièrement vêtues de noir m'a immédiatement fait penser à une œuvre de Florence que j'avais découverte quelques jours auparavant, *Jung92*. Pour cette œuvre, un professeur de philosophie avait reçu un colis anonyme contenant une écharpe noire, une veste noire, des gants noirs, une cagoule, du sérum physiologique et un téléphone prépayé sur lequel le nom du professeur était déjà enregistré dans les contacts. Pendant un instant, j'ai eu l'impression que nous aurions pu en être les destinataires – il ne nous manquait que la cagoule et le sérum physiologique. Cette pensée m'a fait sourire. (Note de l'autrice)

14 En parcourant le PDF de 174 pages, je suis tombé sur ce passage décrivant une œuvre intitulée *Jung85-89* (Lou Ferrand, notice d'œuvre, Frac Lorraine, 2025), pour laquelle cinq femmes agissent en suivant différentes instructions : « La première partira loin de chez elle durant quelques jours sans rien dire à personne. La seconde apprendra une langue rare. La troisième passera un permis. La quatrième subira une transformation physique radicale. La dernière dissimulera une importante somme d'argent liquide chez elle ». La puissance réside chez celleux qui n'ont jamais à apparaître. (Note de l'autrice)

15 Elle ne décrivait jamais son travail. Je ne posais jamais de questions. Rien ne se produisait qui puisse être raconté. Aucun projet. Aucun plan. Et pourtant, lorsque nous nous sommes quittées, j'avais l'impression que quelque chose avait déjà été accompli. Ou rejoué. Quelques semaines plus tard, nous avons décidé de nous revoir. Sans raison particulière. Simplement pour le plaisir de poursuivre cette non-conversation que nous avions entamée. Nous nous sommes donné rendez-vous pour une promenade au parc des Buttes-Chaumont. Sans direction. Nous avons parlé de tout et de rien. La conversation n'évoluait pas. Elle flottait. J'avais l'impression que nous nous connaissions depuis des années. Comme si nous avions travaillé ensemble avec une intensité folle sur un projet dont nous avions oublié jusqu'à l'objet. Comme si nous avions fréquenté le même lycée. Ou comme si nous avions été sœurs dans une autre vie. Rien de tout cela n'était vrai. (Note de l'autrice)

Parfois, j'avais le sentiment dérangeant que Florence était à la fois en avance et légèrement en retard sur moi[16]. Comme si elle observait quelque chose que je n'avais pas encore remarqué. Ou que je courais après une version de moi-même qu'elle connaissait déjà. La limite entre sa présence et ma projection est devenue confuse.

Plus tard, seule, j'ai essayé de me rappeler son visage. Ça avait changé. Chaque tentative produisait une version légèrement différente. Pas incorrecte. Juste instable. Comme si la mémoire elle-même n'était pas fiable[17].

J'ai relu le message qui nous présentait l'une à l'autre.

16 La nature troublante et imprévisible de Florence, et/ou de son œuvre, nous rappelle un enlèvement mis en scène par Jung et Sandino Scheidegger en 2014 à l'occasion d'une exposition au 22ruemuller. Les visiteur·ses de l'exposition étaient invité·es à remplir un questionnaire permettant à l'artiste et au commissaire d'identifier les plus téméraires du groupe. Celleux ainsi désigné·es étaient attiré·es dans une voiture puis conduit·es à 450 kilomètres de Paris, où iels étaient abandonné·es dans une ferme dont iels découvrirent plus tard qu'elle appartenait aux parents de l'artiste. (Note de l'éditrice)

17 Quelque chose s'est éclairci. Je réalisai que j'avais fait l'expérience de son travail de la même manière que je faisais l'expérience de sa personne. Sa pratique, ses scénarios, semblaient se déployer dans cette même zone floue, entre présence et absence, fiction et réalité, entre la sensation d'avoir été témoin de quelque chose et la possibilité de ne l'avoir qu'imaginé. (Note de l'autrice)

Le 18 novembre 2025, une directrice d'institution a envoyé un mail visant à présenter une artiste française et une curatrice italienne. Ça n'apparaissait plus comme un début, mais comme une boucle[18]. Comme une marque qui ne cessait de se raviver. Un message qui relevait davantage de la duplication que de la connexion[19].

Florence Jung ne produit pas d'images. Elle produit des situations qui s'attachent à d'autres situations, transitent à travers les gens, se répètent en d'infimes variations. Elles laissent leurs témoins incertain·es du début et de la fin de l'expérience vécue.

Les fantômes n'apparaissent pas toujours en face de vous. Parfois, iels sont ce qui vous convainc doucement que ce que vous suivez était déjà là, à l'intérieur[20] de vous.

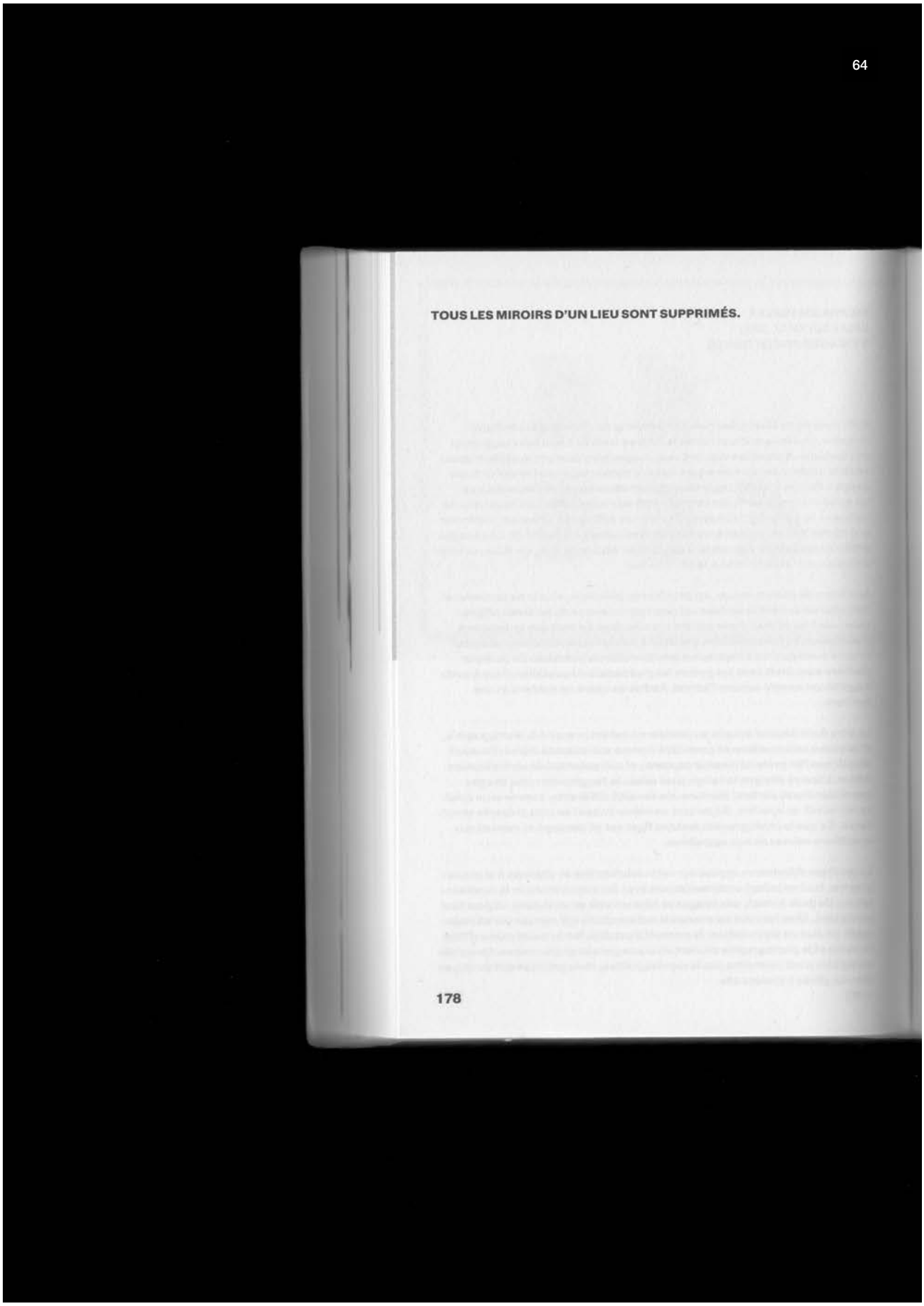
18 L'œuvre de Florence semble mettre en crise la linéarité du temps. Comme l'écrivait Antonia Scintilla dans le texte accompagnant l'exposition de Jung à la Fondation Pernod Ricard en 2024-2025, ses œuvres « ne se laissent pas enfermer dans les limites spatio-temporelles traditionnelles de l'exposition ». Plus je m'engageais dans son travail, moins le temps me paraissait séquentiel, au profit d'une forme circulaire : ce qui avait eu lieu, ce qui était en train de se produire et ce qui pouvait encore advenir commençaient à se superposer. Arriver avec dix minutes d'avance me semblait soudain moins certain. J'aurais aussi bien pu être à l'heure, ou déjà en retard. La distinction devenait difficile à maintenir. (Note de l'autrice)

19 Cela rappelle un autre de ses scénarios, *Jung58*, au cours duquel un·e nouvel·le assistant·e débute son travail au bureau de la galerie chaque jour. Tous·tes sont embauché·es avec l'aide d'une agence d'intérim, qui propose un·e employé·e différent·e chaque jour. Le travail reste, jamais l'individu. Ce qui persiste n'est pas la continuité, mais sa simulation. (Note de l'autrice)

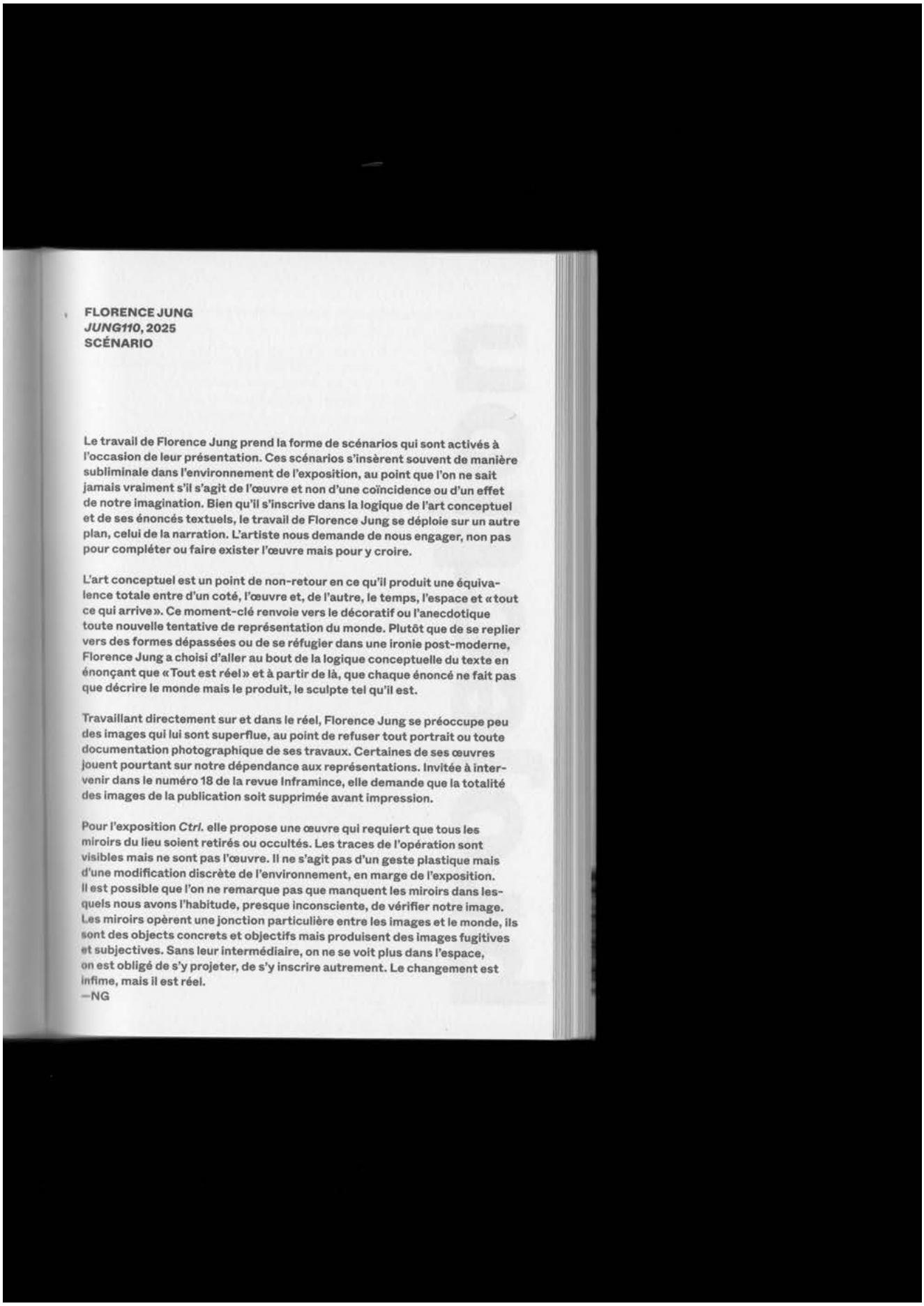
20 Parfois les gestes les plus minces, ou les éléments les plus ordinaires, déclenchent des pensées qui ne semblent n'avoir aucun rapport avec ce que l'on vient de rencontrer et pourtant, elles en ont un. Le lien n'est pas toujours clair, et peut-être n'a-t-il pas besoin de l'être. Cela m'a rappelé *Jung108*, une pièce qui consiste à penser à « l'enchaînement ininterrompu d'événements qui, depuis que les choses ont un nom, a conduit à notre naissance » chaque fois que l'on aperçoit une fenêtre condamnée. Le lien n'est pas immédiat, mais à force de s'y attarder, il commence à prendre un sens discret et désarmant, comme si l'on était condamné à voir l'improbable l'emporter sur l'inévitable. (Note de l'autrice)

Note de l'éditeur

Cette publication comprend une contribution de Florence Jung qui a demandé que toutes les images de ce numéro soient supprimées.


TOUS LES MIROIRS D'UN LIEU SONT SUPPRIMÉS.
178

GALERIE
ALLEN



FLORENCE JUNG
***JUNG110*, 2025**
SCÉNARIO

Le travail de Florence Jung prend la forme de scénarios qui sont activés à l'occasion de leur présentation. Ces scénarios s'insèrent souvent de manière subliminale dans l'environnement de l'exposition, au point que l'on ne sait jamais vraiment s'il s'agit de l'œuvre et non d'une coïncidence ou d'un effet de notre imagination. Bien qu'il s'inscrive dans la logique de l'art conceptuel et de ses énoncés textuels, le travail de Florence Jung se déploie sur un autre plan, celui de la narration. L'artiste nous demande de nous engager, non pas pour compléter ou faire exister l'œuvre mais pour y croire.

L'art conceptuel est un point de non-retour en ce qu'il produit une équivalence totale entre d'un coté, l'œuvre et, de l'autre, le temps, l'espace et « tout ce qui arrive ». Ce moment-clé renvoie vers le décoratif ou l'anecdotique toute nouvelle tentative de représentation du monde. Plutôt que de se replier vers des formes dépassées ou de se réfugier dans une ironie post-moderne, Florence Jung a choisi d'aller au bout de la logique conceptuelle du texte en énonçant que « Tout est réel » et à partir de là, que chaque énoncé ne fait pas que décrire le monde mais le produit, le sculpte tel qu'il est.

Travaillant directement sur et dans le réel, Florence Jung se préoccupe peu des images qui lui sont superflue, au point de refuser tout portrait ou toute documentation photographique de ses travaux. Certaines de ses œuvres jouent pourtant sur notre dépendance aux représentations. Invitée à intervenir dans le numéro 18 de la revue Inframince, elle demande que la totalité des images de la publication soit supprimée avant impression.

Pour l'exposition *Ctrl.* elle propose une œuvre qui requiert que tous les miroirs du lieu soient retirés ou occultés. Les traces de l'opération sont visibles mais ne sont pas l'œuvre. Il ne s'agit pas d'un geste plastique mais d'une modification discrète de l'environnement, en marge de l'exposition. Il est possible que l'on ne remarque pas que manquent les miroirs dans lesquels nous avons l'habitude, presque inconsciente, de vérifier notre image. Les miroirs opèrent une jonction particulière entre les images et le monde, ils sont des objects concrets et objectifs mais produisent des images fugitives et subjectives. Sans leur intermédiaire, on ne se voit plus dans l'espace, on est obligé de s'y projeter, de s'y inscrire autrement. Le changement est infime, mais il est réel.
—NG

Florence Jung

KEEPING ONE'S WORD
by Baptiste Renoux

When one enters an exhibition by Florence Jung, one sees nothing. Or rather: one sees a space that resembles an empty space. A desk, perhaps a telephone, a sealed window. What one does not see is that the floor was rinsed that morning with the bathwater of a middle-aged man. Nor that a woman hesitated in front of the gate on Passage Sainte-Avoye before changing her mind and leaving. Nor that the telephone will ring twelve times from a private number.
Or perhaps one does. Perhaps one sees all of this perfectly well.

Florence Jung creates scenarios. She writes them down with an almost administrative precision: a bus stop, a time, a gesture, a probability. If possible. It will be probable. It may be perceived. The vocabulary is that of a technical manual or an observation report, yet what it describes belongs more to the realm of apparition than established fact. Nothing is fictional, she specifies. Each scenario is real. But this reality is not directly visible. It propagates through the accounts of viewers and witnesses, evolving, sometimes contradictory. It exists insofar as it is believed, told, granted the necessary credit for it to hold.

What Florence Jung stages is the very structure of belief itself.

J. L. Austin, in *How to Do Things with Words*, introduced a distinction that resonates strongly with this work. Certain utterances do not describe the world; they act upon it. When a judge delivers a sentence, when two people exchange vows, when a soldier takes an oath, these words do not state a fact. They create it. Austin calls them performatives. But he also raises a more troubling question: what makes a performative succeed? It is not the speaker's sincerity. It is the conditions of reception: social conventions, collective recognition, the shared framework that gives speech its power to act. A promise holds because we collectively agree to uphold it.

Jung's scenarios function in the same way. They only truly exist insofar as they are received, believed, transmitted. The woman stepping off the bus, the rat near the plaque reading "Psychic Practice – By Appointment Only," the dilemma displayed in the office: all of this is real, yet its reality is suspended upon a form of adherence. Not the naïve adherence of someone easily deceived, but something more ambiguous and more fundamental: the half-conscious decision to lend substance to the world one perceives.

Today, according to all kinds of studies, we live in the regime of post-truth, this historical moment in which reality is produced less by the authenticity of facts than by the intensity of the adherence they generate. But Hannah Arendt had already formulated the terms of this problem long before the word existed. In *Truth and Politics*, she distinguished factual truth from rational truth: the former is fragile, contingent, always liable to be denied or rewritten, while the latter resists through its logical necessity. What characterizes modern political lying, she wrote, is precisely that it attacks facts, not opinions. It does not propose a different interpretation of the world; it substitutes another world. And most troubling is that this substitution works not through force but through consent, through the fatigue of resisting, through the desire to belong to a collective narrative, even a false one.

Jung does not illustrate this diagnosis. She inhabits it differently. She does not seek to denounce manipulation nor to restore a lost transparency. She works within the very thickness of this phenomenon, where it ceases to be a pathology of the present to re-

GALERIE
ALLEN

A Pretend to be cruel

B Pretend to be kind

dilemmas from the scenario *Jung100*, 2025

veal something more ancient: we have never had access to the real except through shared narratives, tacit conventions, collective acts of faith. This is not a weakness. It is the condition of our relation to the world. Arendt herself acknowledged this: human plurality, the fact that we inhabit the same world together, implies that this world is never simply given but always constructed in the space between people, in what she called the space of appearance. The real is what appears to several, what is confirmed by the testimony of others. An event to which no one bears witness is an event that has not quite taken place.

What Jung does is to produce events with a deliberately uncertain status—events that have taken place, but whose testimony is diffuse, uncoordinated, potentially contradictory. She creates the conditions of a shared world while destabilizing its usual guarantees. And this is precisely where the psychoanalytic dimension of her work comes into play.

Jacques Lacan, in his seminar on the technical writings of Sigmund Freud, distinguishes between full speech and empty speech. Empty speech circulates, fills space, occupies time, but does not truly engage anyone. Full speech, by contrast, creates a bond. It transforms both the one who speaks and the one who listens. It establishes a new reality—not by describing it, but by calling it into existence. What Lacan adds to Austin is the dimension of the subject: full speech is not merely a social act but an act of subjectivation. By speaking, promising, testifying, one constitutes oneself as the subject of a story. Scenario *Jung108* formulates this with unexpected precision:
The smallest window in the space is sealed.
(Upon noticing it, it will be possible to think of the uninterrupted chain of events which, since things have had names, has led to our birth; and it will be probable to feel surprised to exist.)
This shift from the possible to the probable is not insignificant. It describes the very movement through which a subject comes into being: the moment when the world ceases to be a backdrop and begins to concern us. Since things have had names—that is, since language began to carve up the real, to make it transmissible, to turn it into something we can tell one another.

The roomsheet of her exhibitions is itself a strange object. It stands in for a press release. It presents seven numbered scenarios like archival documents and defines, in a register between lexicon and catechism, the exhibition's key terms: pagan, to hesitate, clairvoyance, to disappear. This lexicographic gesture is not decorative. It signals that words themselves are sites of work, that language is the primary territory where the fabrication of the real takes place. Possible: that which could be or not be. Probable: that which is likely to be. The distinction is minimal but decisive. It captures the entire gap between fact and rumor, between what happened and what will be said about it.

What Florence Jung has been staging for years, with an economy of means entirely her own, is the question of what persists in the absence of proof. *Jung76*, presented at the Palais de Tokyo in 2020, offers a particularly clear version of this. The proposition was simple: if you consider yourself to be well, write to this address. Those selected then took turns maintaining a continuous presence within the exhibition, visiting the rooms or spending their time as they wished in the space assigned to them. Nothing made it possible to identify them. They were there, among the other visitors, indistinguishable. The work had no other form than this invisible yet real presence of individuals whose only qualification was a declaration: *I consider myself to be well.* Not *I am well.* Not *I am happy. I consider myself to be well.* The term belongs to evaluation, to the judgment one makes about oneself, to the adherence to a state one decides to hold as true. Once again, Austin, once again the performative: to say that one is well is, to a certain extent, to begin to be well—or at least to inhabit that position. *Jung100* poses the question directly. Twelve dilemmas displayed successively in public places: a swimming pool locker room, a school corridor, the main hall of a courthouse. One of them asks: would you rather: A. Accept the truth B. Believe in lies. The formulation is a trap, of course. It assumes that one could choose. Above all, it assumes that these two options are clearly separable. Yet Jung's entire body of work demonstrates precisely the opposite: that truth is always already a construction to which we adhere, that a lie is sometimes merely someone else's truth, and that the line between the two runs through ourselves, in that moment of hesitation when we decide, half-consciously, to lend substance to what we do not perceive.

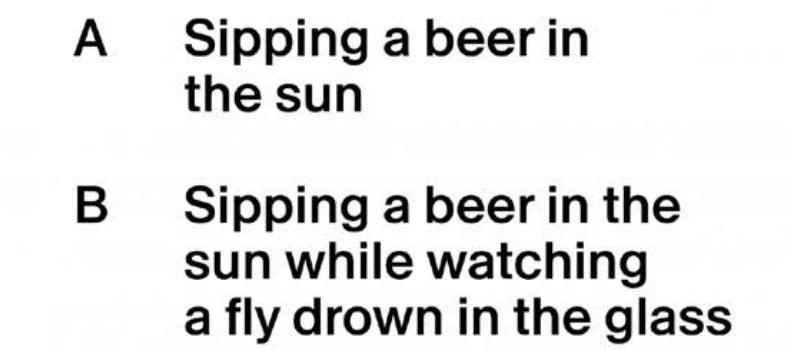
GALERIE
ALLEN

A Make drunken promises

B Never promise anything

Florence Jung at Halle für Kunst Lüneburg

11.04.2025 READING TIME 4′ SHARE



Florence Jung, *Jung100*, 2025, Florence Jung at Halle für Kunst Lüneburg, 2025. Courtesy of the artist. Design: © current matters

Florence Jung's artistic project marks the 30th anniversary of the Halle für Kunst Lüneburg e.V. and the launch of the annual programme under the new artistic direction of Lisa Deml and Marie-Sophie Dorsch.

In this context, Jung approaches the art association as if it were a living organism that is inevitably undergoing a process of aging and whose thirtieth year is marked by various upheavals. The artist develops three scenarios for the specific context of the Halle für Kunst Lüneburg e.V., which negotiate different layers of temporality and modes of visibility. What they have in common is that they confront visitors with a decision, the consequences of which unfold in the present moment, over a period of twelve months, or even across the next thirty years.

He first work (Jung99) stipulates that psychostimulants or painkiller be available upon request at any time, without questions asked, during the 2025 annual programme. In this way, Jung places visitors in a state of heightened awareness and uses moments of uncertainty to sensitise them to their own perceptions of reality. Both options represent two opposing forces—one heightens experience, while the other numbs it. This choice reflects the tension between the pursuit of stimulation and the desire for withdrawal in a world overloaded with sensations. The work serves as a mirror of cultural and social practices, where media, drugs, and technology constantly push us to alter our perceptions.

Her second work (Jung100) unfolds over the course of a year with a series of monthly changing posters at the entrance of Halle für Kunst Lüneburg e.V. The dilemmas – A or B –posted on them confront visitors, residents and local passers-by with existential questions that triggers their intuitive reflection. The reach of the scenario is extended by Kunstverein's artistic directors who commit to answering the monthly existential question in their respective email signatures. Through this intimate yet public gesture, the institution comes to embody its own programme, manifesting itself in the interplay between its structure and its individuals.

For her third work (Jung101), the artist exhibits a locked safe with unknown contents at Halle für Kunst Lüneburg e.V. on 15 March 2025, before it is stored out of reach and out of sight for the next 30 years. Visitors on that unique day were invited to register their email address to receive an access code on 15 March 2055. At that moment, they will have a choice to make : return and unlock it, or not. The scenario requires the team of Halle für Kunst Lüneburg e.V. to make the necessary administrative and infrastructural arrangements to ensure that the work can be completed in 2055. On a personal and social level, the scenario prompts a dialogue about the future and the various upheavals we will face in the coming three decades.

Along with the three scenarios, at the request of the artist, the production budget is being used to cover the insurance costs of those employees of Halle für Kunst Lüneburg e.V. who would otherwise have to pay for their own health care. In this way, the working conditions and structures in the cultural sector become apparent and the relation of care between artist and institution is reversed.

In her artistic practice, Florence Jung sketches out playfully analytical scenarios that only materialise in interaction with visitors and through their integration into institutional structures. Jung consciously transcends the spatial and temporal boundaries of an exhibition and merges cultural and everyday spheres. In this way, she exposes not only the mechanisms of the art system and the processes of aesthetic experience, but also social conventions and normative behaviours. The scenarios constructed by the artist are not documented, but only recorded through the reports and recollections of their participants. The circulation of rumours and the fabrication of almost mythical narratives are a genuine part of Jung's work.

Florence Jung's project will unfold over the course of twelve months, parallel to the exhibition programme. One scenario is continuously visible in the courtyard, whereas the other scenarios are accessible during the regular opening hours of the exhibitions.

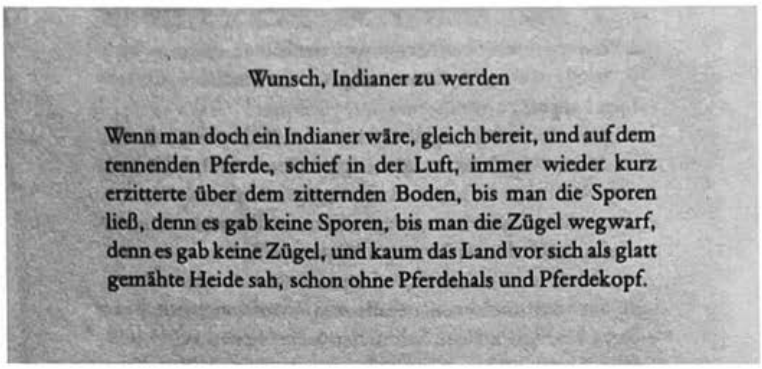
at Halle für Kunst Lüneburg
until March 15, 2026-55

Related articles PREV

Und doch bleibt etwas

Ein Text, der sich selbst auflöst. Ein Kunstwerk, das erst in seiner Vernichtung seine Vollendung findet. Wie Literatur und Kunst in die Erfahrung von Leere führen.

Aufgezeichnet von Judith Hochstrasser



Wunsch, Indianer zu werden

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.

«Es ist ein einziges grosses Verschwinden»

Andreas Härter, Literaturwissenschaftler, Universität St. Gallen

«Wo man vom Nichts redet, ist das Nichts grundsätzlich nicht. Reden ist nicht Nichts. Literatur kann aber versuchen, das Nichts zu thematisieren. Oder es erfahrbar zu machen. Dieser Text von Franz Kafka probiert das. Wir haben ein Bild: den Wunsch, Indianer zu werden. Das ist ein Wunsch danach, befreit zu werden. Dieses Ideal vom freien Native American, wie wir heute sagen würden, ist aber kulturell festgelegt. Der Wunsch nach Freiheit fesselt sich daran. Doch das Bild beginnt im Text zu verschwinden: die Sporen, die Zügel, der Pferdehals, der Pferdekopf. Der Wunsch macht sich von seinem eigenen kulturell kodierten Bild frei. Und damit verstummt der Text. Aber wenn das Bild für den Freiheitswunsch verschwindet, was bleibt dann von diesem noch übrig? Der Wunsch verliert jede Konkretisierung, und das Subjekt des Wunsches bewegt sich in einen konturlosen Raum, in eine vollkommene Leere. Anders gesagt: Es verschwindet im Nichts. Als Leser bekomme ich eine Ahnung davon. Ich verschwinde zwar nicht selbst im Text, aber er führt mich relativ weit in eine Erfahrung von Nichts.

Im Grunde genommen ist der Text ein einziges grosses Verschwinden. Aber er lässt dies dann doch nicht richtig zu. Es gibt eine zweite Lesart: Historische Native Americans hatten keine Sporen zum Reiten. Das könnte nun einfach ein Fehler sein. Aber noch viel weniger passt die glatt gemähte Heide. Eine Prärie ist keine Heide. Diese unpassenden Elemente demontieren den Freiheitswunsch: Du bist halt doch kein Indianer! Gib den Freiheitswunsch auf! Und auch da bricht der Text ab. Man kann die beiden Lesarten nun zusammenbringen: Die unpassenden Elemente bremsen den Freiheitswunsch und verhindern damit, dass das Subjekt verschwindet, weil seine kulturelle Prägung noch da ist und es damit gleichzeitig auch nicht im Nichts aufgehen kann. Wenn es aber noch da ist, ist es gefangen in der Welt, aus der es eigentlich gerne flüchten möchte. Bei Kafka sind das stets die gesellschaftlichen Zwänge, Institutionen, Normen. Also doch kein grosses Verschwinden. Der Text entscheidet sich meiner Meinung nach weder für das eine noch das andere, sondern hält genau die Spannung zwischen dem Wunsch und der Nicht-Erfüllbarkeit aufrecht.

Kafkas Figuren sind oft dabei, von bedrohlichen Mächten vernichtet zu werden. In der Novelle «Das Urteil» zum Beispiel wird der Sohn vom Vater zum Tod verurteilt. Im Roman «Der Prozess» wird die Figur verhaftet und am Schluss getötet. Im Text «In der Strafkolonie» wird die Hauptfigur in einer Maschine umgebracht. Und so weiter. Die Mächte, denen sich das Subjekt ausgeliefert fühlt, haben immer Vernichtungspotenzial. Da kommt also auch eine Form von Nichts.

Kafka hat übrigens ein Testament für seinen Freund Max Brod geschrieben. Darin steht, dass dieser sein Werk verbrennen soll. Das ist nichts anderes als die Selbstvernichtung als Autor. Auch ein Versuch, sich zu befreien. Auch ein Wunsch, der sich nicht erfüllt. Das Werk Kafkas verschwindet nicht im Nichts, sondern wird zum meist besprochenen Werk der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.» *jho*

Bild oben: Die Prosaskizze «Wunsch, Indianer zu werden» erschien bereits in der ersten Publikation von Franz Kafka «Betrachtung» von 1913. Quelle: Franz Kafka: Gesammelte Werke, 1994

«Zuerst musste eine Auslöschung stattfinden»

Hanna Hölling, Kunsthistorikerin, Hochschule der Kunste Bern

«Dieses Graffiti-Tag ist heute nicht mehr zu sehen. Das Bild gehört zu den sehr seltenen Fotos von Arbeiten der Künstlerin Florence Jung. Die Geschichte dahinter: Am 6. Januar 2018 entdeckte ein Mitarbeiter der Basler Galerie Von Bartha den Schriftzug auf dem Fenster. Galerist Stefan von Bartha war gerade auf Reisen und sehr verärgert, als er darüber informiert wurde. Er teilte das Foto und seinen Unmut darüber auf Instagram, nach zwei Tagen liess er das Graffiti entfernen. Spulen wir zurück: Einige Monate zuvor hatte Jung eine Zusage zu einer Ausstellung in der Galerie gegeben, geknüpft an eine Bedingung: Der Galerist würde über das Werk nicht informiert werden, bis es realisiert ist. Jung versicherte ihm aber, dass er es erkennen würde, wenn es einmal da sei. Sie beauftragte dann eine Graffiti-Künstlerin, die das Tag über Nacht sprayte. In einer E-Mail vom 8. Januar erklärte die Künstlerin dem Galeristen, dass die Ausstellung aus dem entfernten Graffiti und einer Medienmitteilung bestand. Da ist schon der erste Sinn von ‹etwas fehlt›: Zunächst hatte die Interpretation, der Kontext gefehlt. Es handelte sich also bereits um eine Art von Leere, von Nichtdasein. Und der zweite Sinn: Für die vollständige Realisierung des Werks ‹Jung 56› musste eine Art Auslöschung stattfinden.

‹Jung 56› ist wie alle Werke der Künstlerin hyperkonzeptionell. Hier spielt sie mit Zuständen der Unsichtbarkeit, Wahrnehmungen und situativen Kontexten, mit Material- und Medienverweigerung. Dazu gehört auch, dass sie die emotionalen Spannungen aushält, die es auslöst. Man kann ‹Jung 56› aus der Perspektive des sogenannten performativen Paradigmas betrachten: Der Akt der Ausführung über Nacht wäre in diesem Sinn die Performance, das Graffiti das physische Überbleibsel, das für die Abwesenheit der Performance steht. Das Entfernen des Tags zeigt dann doppelt das Verschwinden. Es geht noch weiter: Jung arbeitet mit Bildverweigerung. Sie wünscht keine offiziellen Abbildungen. Auch nicht von ihrer Person. Heute werden performative Werke oft mit einem einzigartigen Event assoziiert. Wenn dieser nicht mehr da ist, versuchen Kunstinstitutionen an Ausstellungen, Biennalen und Festivals diese Leere mit Dokumentationen, Objekten, Fotografie, mit der ganzen materiellen Kultur zu füllen. Jung macht das Gegenteil. Sie lässt uns Leere erfahren in einer Welt, die überflutet ist von Bildern, Medien, Selbstdarstellung. Sie hält diesem Horror vacui stand und sagt: ‹Ich möchte das nicht. Ich möchte eine tiefe Auseinandersetzung in der Stille.› Diese Haltung wiederum lenkt unsere Aufmerksamkeit auf andere Formen der kulturellen Übertragung wie die Erzählung oder die Weitergabe einer Erfahrung.

Es gab noch mindestens zwei andere Manifestationen dieses Werks: eines davon auf der griechischen Insel Anafi. Weil es dort ungewollt mit dem Tod eines Bewohners assoziiert wurde, musste es schnell übermalt werden. Spätere Besuchende haben aber berichtet, dass die Aussage ‹etwas fehlt› durch die Farbschichten hindurchschien. Das ist eine wunderschöne Metapher: Für die vielen Schichten von Jungs Werk und für die Tatsache, dass es sich im Prozess des Verschwindens befindet, aber nie richtig unsichtbar ist. Leere per se geht nicht. Es ist immer etwas dort.» *jho*



Bild oben: Der Instagram-Post von Stefan von Bartha wurde am 6. Januar 2018 publiziert. Quelle: Galerie von Bartha

Florence JUNG

Jung 85-89, 2023
Protocoles
Durées variables
Acquisition : 2022

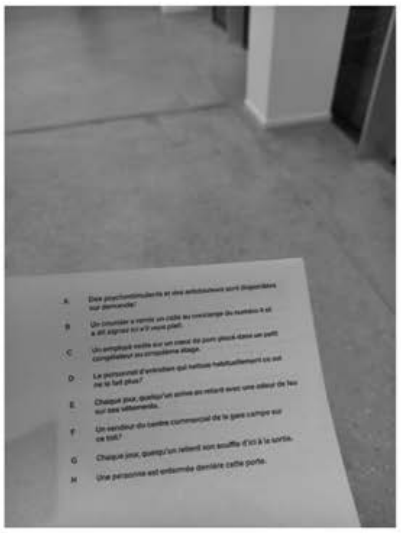
Un jour, de manière quasiment simultanée et aux alentours du lieu d'exposition, se tiennent de légères variations dans le quotidien, pourtant presque imperceptibles. Un ensemble de cinq femmes – voisines les unes des autres, bien qu'elles ne se soient pourtant a priori jamais rencontrées, et ne se rencontreront d'ailleurs jamais – entreprennent chacune une action, tout en restant tenues au secret. La première partira loin de chez elle durant quelques jours sans rien dire à personne. La seconde apprendra une langue rare. La troisième passera un permis. La quatrième subira une transformation physique radicale. La dernière dissimulera une importante coupure d'argent liquide chez elle. Qu'est-ce qui est énoncé, dissimulé ou tu ? Se trame-t-il quelque chose, s'agit-il d'un complot ?

Inspirée de personnages « brillant par leur absence », telles que Lol V. Stein de Duras, Patricia Hearst ou Mata Hari, l'artiste propose à ces femmes de redevenir protagonistes principales du récit, leur offrant de nouvelles intrigues possibles. La matérialité du travail de Florence Jung et de ses scénarios – ayant elle-même été soupçonnée de n'être qu'une fiction par plusieurs de ses contemporain-es – ne repose quasiment que sur le texte ; entre l'article de loi, la didascalie ou le poème en prose. Et s'il fallait filer la métaphore littéraire, on pourrait penser qu'il emprunte également à la narration et aux canons du roman policier : un élément perturbateur qui vient s'immiscer dans une situation initiale apparemment tranquille, un soupçon de mystère ou d'énigme dans une ambiance presque embrumée, un faisceau d'indices mais jamais de preuves, ou alors quelques coordonnées. Mais nul crime n'est commis, si ce n'est celui d'une déchirure dans le réel, d'une éloge du doute et de la suspicion, d'une attention à la contingence, c'est-à-dire à la possibilité que quelque chose arrive – ou non. Ni coupable ni victime non plus, mais tout de même un recours à la piste ou l'alibi, en résistant à tout ce qui s'énoncerait de manière trop assertive ou tapageuse.

L'art de Florence Jung s'immisce dans les rouages contemporains au sein desquels nous évoluons tous·tes, à la manière de ce que McKenzie Wark nomme les « hackers[1] » – l'autrice ne désigne pas les pirates informatiques, mais celleux capables d'infiltrer une brèche, qui, bien que ténue, serait pourtant capable d'ébranler ou de troubler toute une machine bien huilée. Ses œuvres longent voire épousent les mécanismes les plus pernicieux pour mieux les révéler et ainsi les dévier : le contrôle, la spéculation, la coercition, la fraude. Elle a, dans le passé, investi le modèle de la société-écran avec son entreprise-œuvre New Office collectant nos données à partir d'annonces adressées à nos désirs et nos craintes. Son travail tord et manipule les instances et les schèmes qui semblent gouverner le monde de l'art, présider à son économie mais parfois aussi à sa capacité à produire de la valeur et du cynisme. Il se place à rebours des logiques de production et de diffusion canoniques et place plutôt le politique dans l'inframince, détournant nos yeux de l'hégémonie du visible pour mieux célébrer la rumeur, les risques, la suspension de l'incrédulité, la croyance et la chance.

Lou Ferrand, 2025

[1] Voir McKenzie Wark, *Un manifeste hacker*, éditions Ubiprodedis & Criticalsecret, Paris, Creative Common License, 2016 (2004).







Florence Jung

Que restera-t-il de l'exposition personnelle de Florence Jung une fois ses portes refermées, en février prochain ? Fort peu de choses : quelques lettres en adhésif noir à décoller des cimaises ou des sols, un congélateur à débrancher (et son contenu à jeter à la poubelle) et sans doute une bonne couche de sébum sur les grandes baies vitrées du lieu, tant il fallait chercher ailleurs où se trouvaient les œuvres. Et encore, il faudrait que la définition de ce que peut bien être une « œuvre » demeure stable, alors que tout vacille ici.

Depuis une dizaine d'années, l'artiste imagine ce qu'elle nomme des scénarios, simplement documentés par quelques lignes sans fioritures. Pour cette exposition, huit situations sont proposées, que l'on considèrera, selon sa capacité d'attention, comme totalement antispectaculaires ou parfaitement spectaculaires. Qu'on en juge : « Un employé veille sur un cœur de porc placé dans un petit congélateur au cinquième étage. » Étant donné que les espaces d'exposition de la Fondation d'entreprise Pernod Ricard sont au rez-de-chaussée, il faut se dire que plusieurs dizaines de mètres au-dessus de sa tête, un être humain monte la garde auprès d'un cœur de porc dument congelé. Il faut aussi accepter de ne pas voir pour croire, puisque aucune image n'accompagne le protocole. Un autre : « Une personne est enfermée derrière cette porte », porte située dans une cimaise et dont émane un mince rai de lumière. J'imagine que je ne serai pas la seule à coller mon front à celui-ci dans l'espoir d'apercevoir une ombre, une confirmation par l'expérience.

Que l'on visite l'exposition en trois minutes (le temps de faire le tour des espaces et de lire les scénarios dévoilés sur un plan de salle distribué à l'entrée) ou en sept heures (soit la période d'ouverture journalière), il y aura donc bien quelque chose à percevoir. Ce quelque chose n'est pas nécessairement visible : il peut être dans les étages du dessus, se dérouler dans la gare Saint-Lazare – que la fondation surplombe – ou dans l'immeuble d'en face. Il peut également être olfactif, puisqu'il est écrit que chaque jour, « quelqu'un arrive en retard avec une odeur de feu sur ses vêtements ». On se presse aux fenêtres donnant sur les quais dans l'espoir d'y voir une personne courir – il y en aura beaucoup dans la journée –, le nez en proie à la fantosmie. Il peut être légèrement tactile : un des sols n'est plus nettoyé pendant la durée de l'exposition, et j'aurais juré, le soir de l'ouverture, qu'il adhérait déjà un peu plus à mes semelles que les autres.

C'est toute la singularité du travail de Florence Jung de transformer en une forme sans contours définis, mais de type paranoïaque, l'attente concernant l'objet artistique, qu'elle soit esthétique, intellectuelle ou mondaine. La rédaction du présent texte participe d'ailleurs aux rumeurs que l'artiste énonce : « Mais tout est réel », annonçait-elle le soir de l'ouverture devant un petit parterre de journalistes et de curieux et curieuses visiblement peu rassuré·es. « En tout cas, confiait un critique d'art à un autre, elle est sympathique. » Très certainement, mais cela n'empêche nullement les œuvres de demeurer, elles aussi, dans notre esprit, comme les incrustations dans un sol non lessivé.

Camille Paulhan

Fondation d'entreprise Pernod Ricard, Paris
du 19 novembre 2024 au 1er février 2025

Florence Jung
Vues d'exposition, 2024.
Photos : Camille Paulhan

FLORENCE JUNG'S DISAPPEARING ACT AT THE FONDATION PERNOD RICARD

By Paige Miller • 25 January 2025
Share –



Courtesy of Fondation Pernod Ricard. Copyright Thomas Lannes

With no portfolio, no photos allowed in her exhibitions, and no personal details shared, Florence Jung's life and practice is shrouded in mystery. Even her website simply contains a web link that reads: "This file may contain what you're looking for" which directs visitors to a PDF document of recent exhibitions and articles. So, this begs the question: "What are we looking for?"

What are our expectations when we walk into an exhibition space? Do we expect the room to be full of art? A text near every piece of work explaining it in detail? Florence Jung, who pushes the boundaries of a white cube space with her imagined scenarios at the Fondation Pernod Ricard, might just change your mind.

The concept for Florence Jung's solo show, in dialogue with Ima-Abasi Okon, is relatively straightforward—a white cube space, alphabetical letters on the floor, a paper with phrases (each corresponding to a letter), and a train station below. No art on the walls and no photographs inside.

The scenarios conceptualized by Jung, seemingly unconnected and ranging from witty to weird to wonderful, roll around in the mind's eye as we circulate the blank space guided by letters on the cement beneath our feet. Some phrases are neutral, while others provoke. The possibility of acquiring painkillers from the front desk is suggested. Do we dare ask? Would you?

Letter D informs us that the janitorial staff no longer cleans the floor, but it is washed once a week with "a mixture of rain, the bath water of a middle-aged man, and the liquid from the fish tank of a restaurant that allows customers to choose their own shellfish for their meal". Our minds race to puzzle-piece together the plausibility of this being true. We don't know if what we are reading is imaginary or real. Does it matter? The artist works in the ephemeral and situational—as long as we are in the room, we too enter into that reality.

Alongside the written word, Jung speaks most clearly through her use of "silence as emphasis" in the exhibition space, as Ana María Gómez López states in her exhibition essay. Jung's use of architecture at the Fondation Pernod Ricard is remarkable in its simplicity. The floor to ceiling window panes on the back wall offer a privileged, almost voyeuristic view of the bustling Gare de Paris Saint Lazare below. Walking within the space, we are provided with no guidelines or text, other than indeterminable phrases in the accompanying pamphlet. Thus, our attention is not focused only on the walls, but rather our relationship to the space, to our reactions, and to the people below in the train station—especially as we are caught in the act of looking. For an artist like Jung, who often uses her practice to draw emphasis to social dynamics, this effect is not simply created by chance. Like Rauschenberg's White Paintings, the blank rooms function as a backdrop sensitive to viewers' movements and behaviors. Jung essentially turns the white cube into a liminal space where question marks exist without a need for immediate answers.

In a world where wall text does the talking and visitors are spoon-fed what to think about their own art-viewing experience, Florence Jung refuses to fill in the blanks. Rather, she dilates white space, draws attention to the blanks, welcomes ambiguity, and embraces the absurd uncertainty of it all. Perhaps this new year, we can take note from Florence Jung and do the same.

Florence Jung, on view until Feb 1st at Fondation Pernod Ricard

1 Cours Paul Ricard, Paris 8th (Saint-Lazare Station) **Free admission** From Tuesday to Saturday from 11 am to 7 pm Late-night opening on Wednesdays until 9 pm Mondays by appointment Guided tours on Wednesdays at noon and on Saturdays at noon

*No exhibition photos per artist's parameters

Categories

EXHIBITIONS | EXHIBITIONS - PARIS | REVIEWS

Tags

FLORENCE JUNG | FONDATION PERNOD RICARD | IMA-ABASI OKON

Author

Paige Miller

Paige Miller is an art historian, writer, and researcher whose interests lie at the intersection of language, words and images. She views artist's writings as directly dialoguing with their artistic production and is captivated by the ways literature, language, and the visual arts can co-communicate.

Florence Jung — Im poetischen Echo der Strukturen

Wer in Florence Jungs Soloschau in der Fondation Pernod-Ricard etwas sehen will, wird herausgefordert. Übliche visuelle Kunstobjekte gibt es kaum zu «schauen». Dafür regen kleine Szenentexte die Vorstellungskraft an. So lenkt die Zürcher Künstlerin den Blick auf die Rahmenbedingungen von Kunst.

Paris — Ein deutscher Kunstkritiker sitzt vor seinem Computer in Paris, denkt über eine Ausstellung in der Stiftung des Getränkeherstellers Pernod-Ricard nach. Er beginnt zu tippen, hält inne, schaut aus dem Fenster. Eine Szene wie in einem der Skripte, mit denen Florence Jung die Räume der Fondation Pernod-Ricard in einen Echoraum verwandelt. «Tout est réel» steht in der Schrifttype des New-York-Times-Titels winzig klein in der Falte des Saalzettels zur Soloschau. Klar: Vorstellen ist eine Bedingung des Realen und damit eine Möglichkeit der Kunst. Eine andere: Erzählung.

Das Transzendentale der Kunst ist Arbeitsfeld von Florence Jung – also die Beschäftigung mit dem, was deren Möglichkeiten bedingt. Eines ihrer Skripte, unter dem Buchstaben «B» im Saalzettel hinterlegt, lautet: «Ein Kurier übergab dem Hausmeister von Hausnummer 4 ein Paket und sagte: ‹Bitte unterschreiben Sie hier.›» Wie bei jedem ihrer poetisch-politischen Werke hat die Künstlerin ausgiebig recherchiert, einen Kurier kontaktiert, mit ihm einen Vertrag geschlossen. Er ist bezahlter Mitwirkender, ebenso der Hausmeister von Nummer 4. Nicht so der Kritiker, der durch das Fenster der Fondation Häuserfassaden und seine Spiegelung sieht. Dieser Artikel gehört zur Wirkung, nicht zum Werk von Jung. Damit sie Autorin einer Begebenheit wird, erklärt sie, «braucht es eine von mir erarbeitete Verankerung im Realen. Ich könnte auch schreiben: Vor dem Fenster fährt ein weisses Auto vorbei. Irgendwann würde das eintreten. Aber darum geht es nicht. Meine Arbeit ist präzise eingerichtet».

In den frisch geweissten Räumen von Pernod-Ricard ist mancher frustriert: Für so wenig sind wir hierhergekommen? Wer «Ausstellung» mit «Darbietung visueller Objekte» gleichsetzt, vergisst, dass Texte die Erscheinungsweise von Kunst mitgestalten – ebenso wie Architektur. Für ihre Soloschau hat Jung drei Wände und eine automatische Glastür so einbauen lassen, dass ein geschlossener Raum in der Mitte entsteht. Im vermeintlich leeren Raum wird vermittelt, was das Publikum für die Kunst bedeutet. Es wird nicht Teil des Werks, wie bei ‹Jung59›, für das in der Ausstellung ‹La République (cynique)› im Palais de Tokyo Ende November jede:r beim Betreten vertraglich all seine Äusserungen der Künstlerin überschrieb. Bei Pernod-Ricard werden wir Zeug:innen. Auf einer Tür steht der Buchstabe «H». Das Skript: «Eine Person ist hinter dieser Tür eingeschlossen.» Wäre dem so, müssten wir nicht etwas tun, befreien? Bei allem ironischen Spiel mit dem Sichtbaren, der Kunst, deren Bedingungen, geht es Jung letztlich nicht ums Sehen. Es geht ums Handeln. *J. Emil Sennewald*

→ ‹Florence Jung›, Fondation d'entreprise Pernod-Ricard, bis 1.2. ↗ fondation-pernod-ricard.com



Plakatierung zur Ausstellung ‹Florence Jung› in der Fondation d'entreprise Pernod-Ricard, Paris
© Current Matters. *Foto: Aurélien Mole*


PROJETS
↘
JEUNES CRITIQUES D'ART
POURVU QU'IELS SOIENT DOUXCES
ÉPISODE LIVE
9 janvier · Il reste 1h et 1 min
POURVU QU'IELS SOIENT DOUXCES -
HORS SÉRIE FONDATION PERNOD RICARD
POURVU QU'IELS SOIENT DOUXCES >
Mettre en pause
Pourvu Qu'iels Soient Douxces
↘ Hors-série à la Fondation Pernod Ricard
À l'occasion de l'exposition personnelle de Florence Jung, l'équipe des Jeunes Critiques d'Art s'est exportée à la Fondation Pernod Ricard pour un épisode inédit de "Pourvu Qu'iels Soient Douxces", podcast imaginé par le collectif pour PROJETS.
Enregistré en live, depuis l'auditorium de la Fondation, cet épisode propose de retracer le parcours que déploie Florence Jung dans cette exposition et invite également les auditeur·rices à débattre de cette expérience conceptuelle inédite.
Avec Camille Bardin, Adèle Anstett, Mathilde Leïchlé et Claire Luna
Hébergé par Acast. Visitez acast.com/privacy pour plus d'informations.
Page Web de l'épisode
POURVU QU'IELS SOIENT DOUXC
9 janvier
Accueil
Explorer
Bibliothèque
Recherche

Libération **Lundi** *16 Décembre 2024*

CULTURE

Florence Jung, vide fait bien fait

L'artiste fait disjoncter le réel en incrustant «huit situations scriptées» dans les espaces déserts de la Fondation Pernod Ricard et chorégraphie les déplacements des visiteurs, qui retrouvent un rôle actif.

«*Tout est réel.*» Glissée discrètement dans le pli du livret de visite, la mention agit d'abord à contre-emploi, comme une alerte. Restons sur nos gardes. D'autant qu'un autre contre-feu s'est allumé un peu plus tôt, clignotant en grosses lettres au fronton de l'exposition: «*Florence Jung*», peut-on lire noir sur blanc dans une fonte gothique reconnaissable entre mille. Piquée au plus insubmersible des quotidiens américains, phare dans la nuit des fake news à l'ère de Donald-Trump-le-retour – j'ai nommé le *New York Times* –, la typo s'impose comme un gage de sérieux. Deux garanties pour le prix d'une. Il n'en fallait pas plus pour nous mettre en confiance, ou au contraire pour l'ébranler. Car dans cette géniale expo de Florence Jung, comme dans tous ses projets précédents, il faut accepter d'avancer à tâtons et de jouer un jeu dont on ne tire pas toutes les ficelles.

Et d'abord, ce qui saute ici aux yeux ici, c'est le vide: les cimaises entièrement nues, à peine quelques marques au sol et une porte automatique récalcitrante, parfaitement fondue dans le décor. Le vide et aussi, en revers de médaille, l'incongruité des lieux qui ne peuvent plus se cacher, cette fondation d'art et d'entreprise, avec ses plafonds bas, littéralement écrasée par les huit étages du siège de Pernod Ricard. Florence Jung, artiste sur laquelle vous ne trouverez quasiment aucune information biographique mais dont les faits d'armes restent dans les mémoires (on lui doit, par exemple, une performance de kidnapping collectif un soir de vernissage ou la création d'une société parasite qui vit sur l'importation de nos données personnelles) nous invite à regarder ailleurs. Faisant par exemple de la gare Saint-Lazare en contrebas, visible par l'une des baies vitrées de la fondation, un point de fuite bien utile et un happening permanent. Au sol des salles d'expo, les lettres, A, B, C, D, et ainsi de suite, indiquent différentes stations depuis lesquelles regarder. Il y en a huit en tout. Et souvent, puisque l'artiste a bien pris soin de préciser que «*tout est réel*», il suffit d'y croire.



Florence Jung a piqué la typo du *New York Times*, gage de sérieux. PHOTO AURÉLIEN MOLE 2024

«Odeur de feu». Par exemple, ici, «*le sol est rincé une fois par semaine avec un mélange de pluie, d'eau du bain d'un homme d'âge moyen, et du liquide de l'aquarium d'un restaurant qui permet à ses client-e-s de choisir leur propre crustacé pour leur repas*», nous indique la plus baroque des légendes, reportée sur le livret de salle. On pense alors à ces agents d'entretien et au ballet invisible des métiers de l'ombre si peu valorisés et sans lesquels pourtant, les musées et les fondations ne tiendraient pas debout. Ailleurs, nous dit encore le document d'aide à la visite: quelqu'un est enfermé tous les jours derrière une porte fermée à clé. Tiens, uni petit job (rémunéré) comme un autre, peut-être pour l'un de ces «travailleurs de l'art» qui tirent le diable par la queue. Chaque «*situation scriptée incrustée dans le réel*», pour reprendre la rhétorique de Florence Jung, offre ainsi au visiteur matière à penser, en fonction de son humeur et de ses prismes du moment.

Parfois, si on a l'esprit retors, on est aussi tenté d'aller vérifier: le colis déposé chez le gardien du numéro 4 de la rue à l'entrée est bien visible sur la table de la cuisine, il suffit de jeter un œil par la fenêtre. Et si l'on n'a pas fait l'expérience de croiser cette personne qui chaque jour «*arrive en retard avec une odeur de feu sur ses vêtements*», on se perd en conjectures: y aurait-il un lien de cause à effet entre ce colis (piégé peut-être?) en dépôt au numéro 4, et ces vêtements qui sentent encore la poudre que l'on imagine déjà placés sous scellés? Quant au cœur de porc qu'un employé de Pernod Ricard conserverait dans son frigo au siège de la boîte, s'il est en l'état impossible d'aller voir de nos propres yeux, des photos attestant de son existence circulent bel et bien sur les téléphones portables. On pourrait croire qu'il s'agit là encore d'un scénario ficelé par l'artiste, mais non, ce sont simplement ses collègues, ravis ou ébaubis de découvrir pareille disruption dans leur monde ultra brandé, qui propagent la rumeur.

«Psychostimulants». «*Le gardien du cœur de porc, qui travaille plus spécifiquement dans le domaine de l'intelligence artificielle pour la boîte du CAC 40 était très enthousiaste*, assure l'artiste. *C'est une charge et une responsabilité supplémentaires mais il le fait dans le cadre et le temps de son travail. Même chose pour le gardien qui a réceptionné le colis dans sa loge, il reste ce qu'il est, il n'y a pas d'objectification de la personne.*» L'un et l'autre ont été dédommagés à coups de boîtes de chocolats. Quant aux visiteurs, qu'ils s'agissent des voisins immédiats – les salariés de Pernod Ricard – ou des spectateurs venus de plus loin, il s'agit de les remettre dans un rôle actif, celui du témoin explique Florence Jung, qui en cela réalise parfaitement la prophétie de Marcel Duchamp: «*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.*» Mais il existe toutes sortes de témoins, rappelle Florence Jung, «*il y a le témoin suspicieux et celui qui suspend son jugement et assume sa crédulité*». A l'entrée de l'expo d'ailleurs, elle offre aux visiteurs deux options: prendre des «*psychostimulants ou des antidouleurs*» et propose aussi, comme dans *Matrix*, de faire deux expériences différentes de notre propre régime d'attention.

CLAIRE MOULÈNE

FLORENCE JUNG
Jusqu'au 1er février à la Fondation Pernod Ricard (75008).



slash.paris • Suivre
Fondation Pernod Ricard

slash.paris Première impression de la nouvelle exposition de #florencejung à la @fondationpernodricard par notre critique @guillaume.benoit.critiquedart

« Une proposition très faible. Annoncée comme une artiste qui se "distingue par sa richesse conceptuelle, proposant une réflexion profonde", Florence Jung propose ici un détournement par le vide de l'exposition qui pour radical qu'il est, ne reflète que la vacuité d'une idée puérile. Par l'absence et l'invisible, il est en effet toujours bon de compter sur l'imaginaire du public pour prendre le relais du manque mais il reste assez pédant de penser que sa propre absence affecte plus l'imaginaire qu'un paysage ordinaire. Notre imaginaire est à activer, pas seulement à refléter..
.
Difficile surtout de ne pas penser à la sublime proposition de détournement de David Douard il y a peu dans cette même fondation qui, par l'accumulation et l'invention, parvenaient à questionner en profondeur la nature de l'exposition et de son lieu.

Et pour les amateurs de l'exposition Vides du centre Pompidou en 2009, passez également votre chemin, la fondation Ricard ne remplace en aucun cas la force fonctionnelle, historique et architecturale du Centre Pompidou, dont l'art était précisément la raison essentielle à son érection, d'où la force de la réactivation d'alors. »

7 sem

49 J'aime
20 novembre 2024

Ajouter un commentaire... Publier

Les Inrockuptibles

Arts & Scènes

Pourquoi vous devriez voir le jeu de piste de Florence Jung à la Fondation Pernod Ricard

par **Jean-Marie Durand**
Publié le 26 novembre 2024 à 12h48
Mis à jour le 26 novembre 2024 à 12h48



© DR

Le spectacle visuel le plus intense dans les musées ne se jouerait-il pas parfois en son dehors même, lorsque les visiteur·ices contemplent les paysages environnants à travers les fenêtres des salles d'exposition ? C'est à ce genre d'expérience paradoxale qu'invite la visite lunaire de l'exposition de Florence Jung dans l'espace nu de la Fondation Pernod Ricard.

Florence Jung, artiste contextuelle et conceptuelle, n'a jamais créé d'objets visuels, préférant s'adapter à un contexte spatial en veillant à se défaire de l'attraction des images, d'une idée commune de l'œuvre comme représentation du monde.

Ce qui anime son geste créatif, c'est l'invention de situations "scriptées". Ici, neuf scénarios sont proposés aux visiteur·ices, afin de leur dévoiler, à condition d'y prêter attention, les vies cachées qui s'agitent autour du bâtiment de la Fondation Pernod Ricard. Dans les espaces de la fondation, il ne se passe rien en apparence ; il n'y a rien à voir à part quelques lettres affichées sur des murs blancs, qui renvoient à un protocole narratif, explicité dans une fiche technique fournie à l'entrée. Plusieurs scénarios y sont présentés de manière sibylline. La lettre A nous renvoie à "*des psychostimulants et des antidouleurs disponibles sur demande à l'accueil*" ; la lettre C nous indique qu'"*à l'étage, au-dessus, un employé conserve un cœur de porc dans un mini-congélateur*" ; la lettre H suggère que "*par contrat, quelqu'un est enfermé ici, maintenant*" (le colonel Moutarde enfermé dans la bibliothèque ?).

Une traversée de l'espèce d'espace d'exposition

Plus qu'un jeu de piste avec un plan à la main, le mystère du récit proposé nourrit le cadre d'une traversée de l'espèce d'espace d'exposition ouvert à ce qui le déborde. Marquée dès ses débuts par l'œuvre de l'artiste conceptuel Gianni Motti, Florence Jung utilise le lieu comme un observatoire physique et poétique, depuis lequel on voit ce qui se trame en soi-même et ce qui se joue ailleurs, par exemple sur les quais de la gare Saint-Lazare au-dessus desquels loge la fondation. Décentrant la logique de celui ou celle qui regarde, renversant le régime commun de visibilité, jouant des effets de présence et d'absence, éradiquant le besoin supposé d'images, Florence Jung repousse les limites des formats d'exposition traditionnels. L'art n'est-il d'ailleurs pas ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, comme le suggérait Robert Filliou dans l'une de ses mythiques formules ? Au terme de l'expérience qu'elle propose, c'est son mystère à elle, plus encore que le corps secret enfermé derrière la porte H, qui habite les visiteur·ices littéralement retourné.Ses scripts font d'elle une artiste cryptée, ses inventions une dynamiteuse formelle.

Florence Jung, Fondation Pernod Ricard, jusqu'au 1er février 2025

édito · Florence Jung · Fondation Pernod Ricard

Jean-Marie Durand

Arts & Scènes

Pourquoi vous devriez voir le jeu de piste de Florence Jung à la Fondation Pernod Ricard

Kénose et magie chez Florence Jung

À la Fondation Pernod Ricard (jusqu'au 1er février), vous entrez dans l'exposition de **Florence Jung** et vous ne voyez rien : des murs blancs, des sols blancs, des baies vitrées vers la cour Paul Ricard ou vers les voies de la gare Saint-Lazare. Rien, sinon des lettres, au sol ou au mur, de B à H. Vous pouvez à loisir errer dans les salles, regarder par les fenêtres, penser à l'exposition Vides à Pompidou, et n'y rien comprendre. La clef est dans la lettre A : une feuille de salle à l'entrée qui énonce neuf scénarios, un guide, un décodeur, un psychopompe peut-être.

Et il y a donc tant à voir, derrière ces fenêtres, derrière ces lettres, ces scénarios : ce qui a eu lieu, ce qui aura lieu, et, peut-être ce qui peut avoir lieu au moment précis où je regarde, comme un ça-a-été devenu intemporel. Le verrons-nous ? peut-être, en persévérant et en ayant de la chance, apercevrons-nous cette personne en retard avec une odeur de brûlé que nous ne pourrons pas sentir, ou ce coursier livrant un colis au n°4. Ce sont des tranches de temps figé, volé, inatteignable, des frustrations visuelles et des générateurs de rêves éveillés. Ce sont, comme dit Ginzburg, des traces du vivant, qui sont ici congelées (comme des photographies barthésiennes).

Ce n'est pas un vide, mais un évidement, une kénose, c'est-à-dire une conjonction d'anéantissement, de métamorphose et de transposition. Si saint Paul dans l'Épitre aux Philippiens (2.7) et les théologiens byzantins débattant sur la Trinité voyaient la kénose comme un dépouillement divin du Christ devenu homme, la kénose en est venue à signifier plutôt le fait de retrouver, dans une simple image du Christ, la présence de Dieu, son incarnation, son évidement donc. Ce n'est pas une présence, mais l'empreinte d'une absence, comme le dit Jean-Baptiste Carobolante, tentant d'intégrer l'image dans une histoire des croyances. Si, dans une peinture de crucifixion, Dieu n'est pas là, mais que, de son passage, il reste une aura magique et puissante qui nous enchante, ne ressent-on pas un sentiment similaire face à cette absence-présence, à cette trace magique, qui imprègne cette exposition de Florence Jung, artiste toujours prête à brouiller les pistes ? Cette magie, cette capacité à percer les voiles de l'invisible, évoque aussi l'exposition en cours au Musée Rodin, *Corps In.visibles*, sur l'enveloppe et l'absence du corps (en l'occurrence de Balzac).

Un seul regret : que l'entrée ne soit pas payante, et chère, non pas tant afin que la visite de l'exposition soit ainsi perçue comme méritoire et gratifiante, mais, au contraire, pour que s'insurgent les aveugles, les drogués de l'image, les biberonnés à la télévision et à Instagram, qui viendraient réclamer le remboursement de leur billet d'entrée en protestant « C'est un scandale, y'a rien à voir », et à qui on pourrait alors fournir les psychostimulants et antidouleurs prévus au scénario A.

1 "Once upon a time"

Performative ultra-conceptualism and storytelling as conservation—Florence Jung

Hanna B. Hölling

You might have heard about Florence Jung. Her identity as a performance artist is notably elusive, to the point where some may argue that she is barely recognizable as an artist at all. It is difficult to spot her, but stories spread about her work in a disproportional relation to the accounts of her physical presence. Not entirely averse to her art being called 'performance art'—though she abstains from using this term herself—Jung actively avoids personal presence and instead seeks to cultivate 'situations' (the term that she uses frequently in her work) that embody qualities of uncertainty and instability. Jung states:

> I don't feel addressed by performance art. I want to simplify things. I want to know what happens when you consciously exclude the object—the visible part and also the documentation—and maybe even the presence of the artist. I am influenced much more by minimalism than by most performance artists, with the exception of Andy Kaufman perhaps. I don't see this as an aesthetic decision, but rather as a way to develop a corpus of works that are light, reduced, unstable, and uncertain. My true material is more about situations. I create staged situations for real life.[1]

Jung approaches her situations—in which "no facts, no evidence, no visual documentation exists"[2]—with the intention of fostering inclusivity, enabling everyone to engage in and become a part of the experiences she creates. Given that a significant portion of her works are intangible or necessitate keen attention to detail and contextual knowledge in order to recognize them, it becomes challenging to distinguish what elements are staged and what actually exists in reality or in the realm of everyday life. Moreover, her works' experiential dimensions shift during each manifestation. Consequently, the dissemination of narratives and, at times, rumors, becomes the primary means by which her works exist and endure, occasionally causing the artist herself to question what truly constitutes her own creation and what is carried out by external forces, performers, and viewers. Jung posits: "My work has increasingly evolved into a form of storytelling. I also enjoy

DOI: 10.4324/9781003467809-3

hearing different narratives about my works; sometimes, I even have doubts myself about what the actual piece was."[3]

In this essay, I take up Jung's performative ultra-conceptualism and the prevalent choice of non-documenting to develop the idea of storytelling as a way of survival for these radically contextual works. From her first work, created for the graduate exhibition at Zurich University of the Arts (2013), to her subsequent invitation to major exhibitions such as Manifesta 11, in 2016, and awards such as the Swiss Performance Prize, in 2013, Jung's work has attracted international attention. With her consequential refusal to self-document and depict—a remarkable achievement in times of the overwhelming visual saturation of public media—Jung virtuously plays the medium of experience. Resonating with a post-Fluxus register, and comparable to George Brecht's granting of permission for the work to take place in the interpreter's imagination, she precisely drafts her strategies of material and media refusal, both to dethrone the model of the artist as a sole creator and to dismantle the dominance of visuality. What to do about a work which takes place in a North Korean hotel room that consists of a thought not to be thought about (*Jung43*, 2015)? How to handle an exhibition in which each viewer, in order to experience the work, is requested to sign a legal document through which, in the course of a perceptual shift, they become a performer in it (*Jung59*, 2017)? How to handle a work that takes place via a changed circumstance and thus a shifting mental condition, such as through the knowledge acquired at the museum's counter, where the visitor to an exhibition, once they consent to purchase a ticket, learns that it is co-curated by Jung (*Jung52*, 2017)? How to grapple with a social experiment in which exhibition visitors are hijacked and taken five hours away from the venue, to spend a night in a barn at a remote location, entertaining themselves (*Jung&Scheidegger*, 2014)? What to do about works of which the only evidence is conveyed through oral transmission, at times written down by a critic or a curator? How can we avoid despair when we think about these works' afterlives and even their conservation?

This essay argues that Jung's hyper-conceptual works, which inherently play with states of performative invisibility and intangibility as well as mental conditions and situational contexts, can be conveyed and transmitted by the very means that constitute them: storytelling, rumors, and tales. As in other modes of conservation, in which one of the physical mediums of the affected work is used to restore a deteriorated image or form (such as the use of paint retouching in painting conservation or wood chip putty in the conservation of wooden sculpture), the 'restorative medium' of this work is inherent in the work as one of its constitutive substrates. This is not to say that storytelling is Jung's medium—an assumption she clearly objects to—nor that it occurs in her works as their only inherent element. It is to say that, indeed, storytelling offers a space in which we experience Jung's art as works, and it is simultaneously a condition of possibility of their preservation. My first argument is aligned with Amelia Jones and Philip Auslander, who have claimed, each in their distinct ways, that photographic documentation is the space in which performance

GALERIE
ALLEN

can be experienced[4]—an idea that I redirect to a different medium. I argue that Jung's conceptualism exposes us to a particular form of orality—and textuality—that constitutes her creative project. Indeed, both orality and textuality create a space for experiencing Jung's works. In line with my second argument, I suggest that they can be effectively conveyed through stories transmitted orally or via written accounts drawn from the subjective, elusive, and subversive memories of each individual remembering them. Rumors, just as tales, play an important part in this form of cultural transmission.

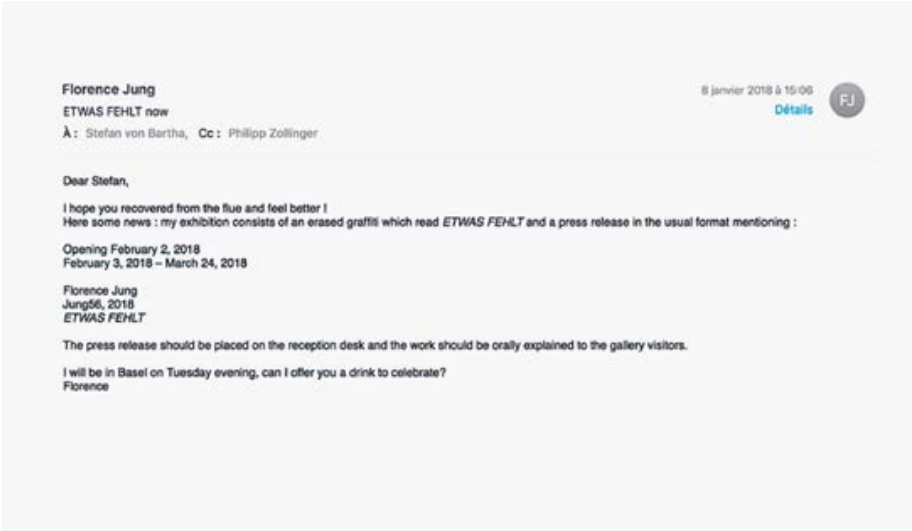
Something is Missing

Rumors have spread about Jung's diversely named work *Something is Missing/Etwas Fehlt* from 2017 (the official title, *Jung56*, follows Jung's numeric scheme). On the gray morning of January 6, 2018, upon their arrival at Basel's von Bartha gallery, located in the former shop of a gas station, the personnel discovered a large graffiti tag spread across the façade: "Etwas Fehlt" ("something is missing"). They were not amused by this discovery and immediately shared it with Stefan von Bartha, the owner of the gallery. The message reached von Bartha on his travels and upset him immensely.[5] Who could have dared to do this? Why did the Basel police fail to be more attentive in preventing such vandalism? Von Bartha shared the image on Instagram, along with his expression of discontent (Figure 1.1).[6] Two days passed before he had the tag erased.[7]



Figure 1.1 "Etwas Fehlt" tag on the gallery window, a part of the work: Florence Jung, *Jung56*, 2018 (*Something is Missing/Etwas Fehlt*). Image posted by Stefan von Bartha on his Instagram account on January 6, 2018. www.instagram.com/p/BdnSTfFBsaq/. Courtesy Florence Jung and von Bartha, Basel & Copenhagen.

GALERIE
ALLEN



Florence Jung
ETWAS FEHLT now
À : Stefan von Bartha, Cc : Philipp Zollinger

8 janvier 2018 à 15:06
Détails
FJ

Dear Stefan,

I hope you recovered from the flue and feel better !
Here some news : my exhibition consists of an erased graffiti which read *ETWAS FEHLT* and a press release in the usual format mentioning :

Opening February 2, 2018
February 3, 2018 – March 24, 2018

Florence Jung
Jung56, 2018
ETWAS FEHLT

The press release should be placed on the reception desk and the work should be orally explained to the gallery visitors.

I will be in Basel on Tuesday evening, can I offer you a drink to celebrate?
Florence

Figure 1.2 Florence Jung: "ETWAS FEHLT now." Email to Stefan von Bartha and Philipp Zollinger, January 8, 2018. From *Von Bartha Report*, no. 12 (2018): 20. Courtesy Florence Jung and von Bartha, Basel & Copenhagen.

A few months before the infamous tag appeared on Basel's established art venue, Jung had accepted an invitation to a solo show at von Bartha gallery. Her consent was conditional upon one factor: the gallerist would remain uninformed about the work until it occurred—or, more accurately, until it disappeared. Five years after the event, Jung tells me in a conversation that she assured the gallerist that he would recognize the artwork as soon as it was there.[8] She then hired a befriended graffiti maker to spray the phrase overnight.[9] Unfortunately, the message neither arrived well, nor was it glimpsed behind its surface as the artist intended.[10] For the work's full coming into the world, an act of annihilation, an erasure, needed to occur. Relief was brought by the artist's email of January 8, 2018 (Figure 1.2), that suggested the artwork's conclusion:

> *Dear Stefan*, . . . Here some news: my exhibition consists of an erased graffiti which read *ETWAS FEHLT* and a press release in the usual format . . .

I had heard stories about this work. However, for the majority of my research time for this essay, I was unable to retrieve any visual evidence of the tag. The von Bartha gallery's Instagram featured a black square in place of an image (Figure 1.3). Nonetheless, I have had a rather clear sense of what happened on the glass façade of a low building concealed behind the gas pumps of an Avia gas station in Basel. I have not been there physically, and yet I felt that I had experienced the piece as it unfolded its many layers in my consciousness, posing most arduous questions: Can a work exist in the world

GALERIE
ALLEN

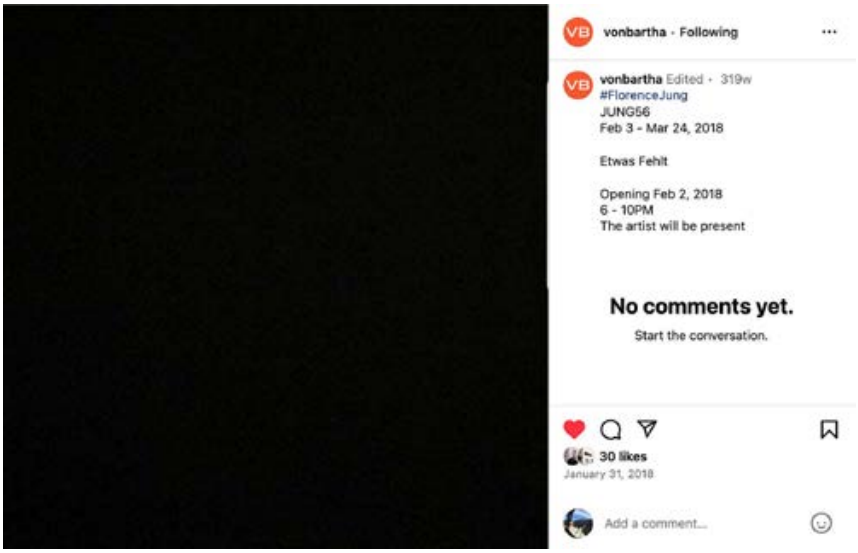


Figure 1.3 Instagram von Bartha gallery announcing "Etwas Fehlt" by Florence Jung. January 31, 2018, www.instagram.com/p/Ben08N9hNWl/?hl=en. Courtesy Florence Jung and von Bartha, Basel & Copenhagen.

solely as a change of circumstance, a psychological shift, or a mental picture? Can a work *be told in a story*?

My attempts to find a visual trace of the tag online remained without success—a status quo that increased my bafflement and curiosity. How, in our mediatized age, did an act of vandalism like this fail to leave a tangible trace?

If there is something that is 'typical Jung,' then this situation might qualify as such. Amongst her most staggeringly conceptual works, not only does the artist consider this artwork complete only after its intermittent sign (the tag) is removed, but she also submits to the void surrounding her persona on popular media—a result of her non-image policy. If we were to analyze the work within a performative paradigm—the act of executing the work overnight as a performance and the tag as both a physical leftover and an object that stands in for the performance in its absence, as it were[11]—then the removal of the tag doubles the performance's disappearance. The work's subversive potential might thus be seen in its ability to create an uncomfortable void, uninviting of people and traces—one that can only be filled, and contained, by a narrative.

Again and again, it is the multilayered, intermittent disappearance—even that inflicted ex post facto on social media (remember the black square in Figure 1.3)—that creates the work and the thin line between reality and fiction that we, as receivers of Jung's message, need to come to terms with. Has the work really been there, or have we imagined it, and how might this



Figure 1.4 Gallery caption: Florence Jung, *Jung56*, 2018. Performance, *Etwas Fehlt*, von Bartha. www.instagram.com/p/BesyO6vhEmt/?hl=en&img_index=1. Courtesy Florence Jung and von Bartha, Basel & Copenhagen.

matter for our mental experience of it? What role does memory play, and what role does the audience play?

The artist considers the work's audience not as those experiencing the tag, but as those that witnessed its disappearance.[12] She states:

> I am interested in everything which exceeds the two usual categories of reality and fiction . . . the things that were true one day and vanished the next, the things that do not exist but will in the future, the false memory of things which were never there, when something is forgotten and yet impalpably present.

In the gallery space, the viewer is asked to look for clues: a vague press release laid out on the counter, or a label. Gallery employees provide information about the artwork when asked, and there is a caption (Figure 1.4) and an interview (Figure 1.5). These scattered, fringe elements create a deliberate lack of an official version, allowing multiple potentially conflicting interpretations to emerge. The artwork functions "like open-source software,"[13] with each contribution potentially altering the piece's meaning, inscribing a new possibility on the previous one.

Since its inception and as of the time of my research for this essay (spring–fall 2023), *Something is Missing/Etwas Fehlt* has been executed three times that could not be more different from one another, not least because they appeared in the languages specific to their sites. The first iteration took place

GALERIE
ALLEN



SY: Let's go back to reality, in concrete terms what is presented in the gallery space? How does the visitor learn about your work?

FJ: By looking for clues. I left a vague press release on the gallery counter and there is a regular label. Then there are the employees of the gallery who tell you about the piece in their own way, but only when they are asked about it. Obviously, there is also Stefan von Bartha's Instagram post. And eventually this discussion. All these elements are peripheral and scattered, but that's all that is available. I do take a lot of care in not creating an official version, or rather in letting many and possibly contradictory pseudo-official versions emerge. My pieces work somehow like an open source software. Each record or image adds to the others, at the risk of totally changing the situation and make the piece disappear again.

Figure 1.5 Excerpt from Sophie Yerly, "When You Realize It, It Is Too Late/Wenn du es realisierst, ist es zu spät: Florence Jung," *Von Bartha Report*, no. 12 (2018): 20–21. Courtesy Florence Jung and von Bartha, Basel & Copenhagen.

at a gallery in Paris where, in the course of the same night that a graffiti maker applied the tag on a door under the cover of night, an attempted burglary occurred. The gallerist appeared to believe that the two were connected.[14] In fact, there was no way of finding out whether it was the performer who did a little more than the commission. On the small Aegean island of Anafi, on the occasion of the Phenomenon 3 biennial in 2019 (where Jung realized three scenarios), the large-scale tag was applied on a construction site, well visible from a school house in which the exhibition took place.[15] Rashly overpainted by the biennial's assistant due to an unintended connotation with the simultaneous passing of a person on the island, the tag's leftovers are still reported by present-day visitors as transpiring through the material strata up to the surface of the overpainted area. What comes to mind are the traces left behind after authorities erased from public spaces several artworks by Harald Naegeli (born 1939), the infamous graffiti artist of Zurich. Their persistence, whether as washed-out shapes or as mental images, cannot be undone to those who have seen them.

The deliberate, well-thought-out evocation of negative space through erasure, the work that inhabits a liminal territory between being noticed and being overlooked, and the potential for a conflation of the ephemeral and

the physical in the palimpsestic overlays of many different presents, all draw attention to Jung's works. However, they are simultaneously most challenging in terms of their compliance with social norms and behaviors, their reliance on chance, susceptibility to error, and their contumacy with standard forms of cultural transmission. Namely, how can a work that evades physical presence—often on multiple levels—be made to endure? Is it the concept in Jung's scenarios that makes the work? Jung posits:

> My medium consists of not having one. In my works, most of the time, there are no objects, no spectacle, and sometimes even an audience is missing. I am interested in triggering invisibility, in the discreet, in the economy of means.[16]

Rumors and stories occur on the horizon as plausible holders of meaning. Jung insists:

> In the situations I create, there are no facts, no evidence, and no visual documentation . . . there are rumors about such situations. However, I wouldn't consider these rumors as my medium; they are simply what remains in the end because my voice shouldn't be louder than that of other people.[17]

Regardless of whether they are seen as ends in themselves or as a means to an end, it is, I argue, these rumors, and, by extension, the storytelling, that offer an ultimate sphere for her works' experience.

Radical openness, or who makes the work of art?

Jung provides clear and detailed instructions to performers for all her works, guiding them in conducting the actions before they are officially performed/materialized. In this regard, her work during the planning and rehearsal stages is meticulously—or "thickly"—described and prepared.[18] From this phase on, however, Jung's work is exposed to an extreme form of openness. Jung says, "What people experience and what performers do are just as much a part of the piece as my concept for it. Anyone can claim a part of it for themselves."[19] Not only does the artist prefer to be absent during the materialization of her concepts, whether public or private, but she accepts the contingencies and indeterminacies of the results. The decision not to be there at the moment when her works become materially manifested through social bodies, institutional systems, and spatial circumstances is a pragmatic one, as her presence might limit the endless potential of the work in its unfolding. Jung releases the work into the world by escaping the limitation of these determinative scenarios.

When Jung precisely instructs her friend to spray a tag on a gallery window or a door, she imagines what can happen in the work's realization. Controlling certain parts of the work, such as the instruction and selection of the performer-collaborators, Jung prescribes the work's general frame, leaving

open what happens on the other side of the intentional model, when the work leaves her 'hand.' Welcoming chance and misunderstanding and integrating them into the work, Jung references Duchamp's eternal query: "Who makes the work, the artist or the beholder?" She answers it by adding to the mix the performers, critics, curators, and other participants.

Inviting others to participate in such an idiom calls for spectators who, in Jacques Rancière's words, "are active interpreters, who render their own translation, who appropriate the story for themselves, and who ultimately make their own story out of it."[20] Rancière adds: "An emancipated community is in fact a community of *storytellers and translators*."[21] Inviting others makes art more socially responsive, as Suzi Gablik has proposed;[22] Jung seems to affirm a social relatedness devoid of monocentric mythology. Having left behind the modernist ideals of uniqueness and freedom, the new relationships that Jung creates foster a mindset distinct from isolated, solitary, and self-centered, self-contained, and self-referential individualism. Jung's vision of the self, as proposed by her artwork, is ecological. The self is no longer solitary and self-sufficient. Instead, it is interconnected and interdependent.

Bringing in Félix Guattari's concept of 'transversality,' which roughly signifies the overcoming of old, sedimented structures and routines in well-established practices, might be useful here.[23] Although Guattari uses it with reference to the transformation of institutions (such as psychiatric hospitals), the term has become a part of the ongoing genealogies of new materialisms.[24] Transversality, as the term implies, contrasts with both verticality (referring to hierarchies and leadership) and horizontality (relating to groups organizing within specific sections or compartments), much like the way one creates a line while writing by hand. In the art world, the maker–beholder connection, the relation between the performer and the score, and the claim that a work is realized upon the completion of a creative act, are results of such established hierarchical systems. Jung's works, however, by leaving the authority of the execution with the performer or the viewer/participant (remember, for instance, the kidnapping piece *Jung&Scheidegger*, 2014), proclaim mental realization as a valid form of completion of an artwork (in contrast to the belief that, in visual art, a mental concept is followed by the physical realization of a work). By erasing a work's material traces (thus opposing the commodity-driven art world), they not only prompt what Brian Massumi calls "a perception of perception," a kind of "thinking-feeling,"[25] but also open up otherwise closed logics and hierarchies. No doubt, by deterritorializing roles, questioning competencies, and challenging art institutions, Jung's works generate new potent assemblages and alliances.

The impossibility of absence

So far, I have established that disappearance and the interstices between reality and fiction are at the center of Jung's interests. But there is a fine nuance to the absent and the (in)visible that needs to be addressed to better understand Jung's work's sophisticated inner mechanisms.

As indicated, the erasure of the artwork is never truly final; instead, the work persists as a palimpsestic accumulation of traces. Consider the graffiti on the gallery window: *Something is Missing/Etwas Fehlt* still lingers therein as an afterimage etched into the memory of those who witnessed it. In other words (and as with Naegeli), for those who saw it, the wall is forever marked by the tag (and then by its absence/presence). In the case of the Anafi biennial, the tag, as the story goes, has endured within the layer of paint applied to conceal it. This palimpsest of what should otherwise be missing holds potent symbolism. It does not unveil reality but rather inhabits the terrain between the given and the other world/realm—partially erased yet never entirely obliterated. Between now-and-here and there-and-then, the artwork lingers in people's recollections, not entirely present but not quite suppressed either. To preserve such a work would, paradoxically, be to safeguard the absence in all its nuance, not as a fait accompli but as an ongoing *process of absencing*, a spatiotemporal movement between here and there and now and then, as a condition necessary for the existence of this artwork—with a noted difference between being and disappearance and being and concealment. While emergence and disappearance might be grasped as the continually resumed act of life getting rid of itself, concealment is an intentional act of keeping things in secrecy that might involve deception, reticence, and non-acknowledgement.[26]

At this point, we owe one more glimpse into the distinct perceptual context of *Something is Missing/Etwas Fehlt*. When we say, "something is missing," we may observe that absence is inexistent since "something" is present within this phrase. In other words, as soon as "something" is uttered, it occupies mental and physical space. Language reaches its limits. Essentially, there is no such thing as absolute absence ("Je sais bien mais quand même"; "I know very well but just the same"), a fact that I will shortly address when inscribing a solid space to the work in the realm of cultural preservation.

Levels of visibility

As we have observed, *Something is Missing/Etwas Fehlt* exists on different levels of visibility, where absence is a dynamic rather than a static concept. These levels are reflected in the work's textuality. Just as in all of Jung's works, in *Something is Missing/Etwas Fehlt* text occurs prior to the work's realization as a form of instruction protocol, which can be improved upon after its initial installation. This is outlined in the 'Certificate,' which provides all the necessary information when a work requires restaging or becomes part of a collection. As in other Jung works destined for acquisition, the *Something is Missing/Etwas Fehlt* protocol involves an A3 paper document folded in the center, containing a cover sheet featuring the work's title on page one, a scenario describing the situation on page two, an activation protocol for the scenario on page three, and the terms and conditions on page four. But like the Coca-Cola recipe, the certificate is not meant for public eyes. Deliberately concealed, or visible only for those allowed into the arcane sphere of

GALERIE
ALLEN

the work's inner functioning, my insistence on depicting it in this essay was politely, yet firmly, rejected.

But not all text in Jung's works, otherwise so essential to the works' discrete behind-the-scenes operations in museums or events, remains concealed. Her artworks' textual spheres exhibit three levels of visibility: the title of the work is usually shared with the public; however, the scenario must remain confidential and should only be used for internal communication with curators. It should never be disclosed before the work is completed, as its related actions rely on the participants being unaware of being drawn into a plot (remember *Something is Missing/Etwas Fehlt*, in which the gallery owner was left in the dark). In the case of a one-off exhibition, Jung activates the work herself to avoid sharing the activation protocol. In the case of a work's acquisition, the activation protocol, which is intended solely for internal use by the collectors who need to be able to activate the work in Jung's absence, is shared together with the legal note.

Documents such as activation protocols play a crucial role when a performative or conceptual work enters an institution. These documents—usually contracts or agreements—assign artists a more prominent role when transitioning a performative work into a collection than has often been the case with object-oriented works.[27] This standard contract for her scenarios has become a part of Jung's proactive strategy since 2017. Having been awarded CHF 20,000 on the occasion of the Swiss Art Awards (2017), Jung engaged a lawyer to assist her in developing a contractual document that she could use in the future for all her works entering collections. Jung believes that granting flexibility in shaping the scenarios and leaving details of the work to be fixed by the museum is crucial. What happens, as Rachel Mader puts it in her discussion of three of Jung's works in the Aargauer Kunsthaus/Bundesamt für Kultur collection (BAK, Swiss Federal Office of Culture), is a redistribution and a reconceptualization of responsibilities between the museum and the artist.[28] So where, amidst all of this, can we position conservation?

Potential images: Permission to document

Dominated by documents and images, the practice of contemporary conservation might at first appear unsuited to accommodating Jung's works. At the level of primary resources, the artist's aversion to (self-)documentation leaves her work mostly absent from the internet, art magazines, and other forms of popular documentation. As I have established, her works' proclivity toward the missing suggests that what is absent might actually be more powerful than what is present. Jung posits:

> This is a very pragmatic decision. It also has to do with the fact that my work can hardly be documented. It's not about images here, but about constructing situations and the personal experience of the participating audience. There is no adequate image of what is visible, and even less so of what is not visible.[29]

> What people experience and what performers do are just as much a part of the piece as my concept for it. Anyone can claim a part of it for themselves. For this reason, I don't document my pieces.[30]

But unlike Tino Sehgal's prohibition of documentation—so popularly metabolized in conservation literature—in which the artist questions the regulative system of institutions and displays, Jung's decision as to whether or not she sanctions documentation is contingent on the affordances of a singular work. Although the audience is free to take snapshots of her works, their history shows that, in the majority of cases, the visual documentation is missing, opening space for imagination and speculation, and, not least, storytelling. Jung also applies this rationale to the publication of photographs of her persona. She prefers to hide behind established personalities holding her name, or include them in the play of identities, to represent her in the media. The biographical, she claims, detours the message.[31]

Yet there is a light on the horizon for conservation: unlike Sehgal, who forbids the recording of his works and insists that the acquisition process be done entirely orally, Jung clearly opens her works to be documented by others.[32] To leave the decision to others is to allow a production of *potential* rather than determined, closed images. A smart choice: rather than dominating the work and its world with her own view, these snapshots, made in the era of smartphones, represent the gaze of the beholder, or the spectator, of her work. Again, authority is replaced with relationality and interdependency, enabling the work rather than constraining it through norms and regulations. Before too long, these potential images will create a transversal archive of visual documentation—not her own.

Yet there is another form of archive that accumulates in a fleeting, transitory, and transversal way, and it is being told.

Storytelling as cultural preservation

> We need stories to understand ourselves. We are the only creature that does this unusual thing, of telling each other stories in order to try to understand the kind of creature that we are. When a child is born, the first thing [it] requires is safety and love. The next thing that the child asks for is, "Tell me a story."[33]

Salman Rushdie steps into a long tradition of human storytelling. Long before the advent of writing, storytelling played a pivotal role in disseminating cultural traditions and values. In the Western philosophical tradition, Plato held that storytelling was vital to preparing Guardians to perform their duties in the ideal state. For Walter R. Fisher, known for introducing the narrative paradigm to communication theory, human beings are natural storytellers. Moreover, a good story is more valuable that a good argument. Individuals naturally engage with their environment through narratives: "In the beginning

GALERIE
ALLEN

was the word or, more accurately, the logos. And in the beginning, 'logos' meant story, reason, rationale, conception, discourse, thought."[34] According to Fisher, it was only with the pre-Socratic philosophers that *logos* and *mythos* were dissociated.[35]

As an age-old practice, storytelling not only harnesses the power of narratives and serves as a tool employed for the purposes of education, cultural conservation, entertainment, and the inculcation of moral principles, but also shapes our experience of the world. Stories serve as a fundamental mechanism for human memory, as we tend to retain information more effectively through narrative than mere bullet points or lists.[36] With the capacity to transmit cultural information from one generation to the next, storytelling is not only a key element in the creation and propagation of culture,[37] but it also serves as a recursive and dynamic process of cultural preservation. Each story told adds to a collective archive, enriching and influencing other narratives. (We may remind ourselves of Rancière's notion of spectatorship as an emancipated community of storytellers and translators.)

When I refer to storytelling, I am specifically addressing it in a direct sense. However, objects, too, can convey stories of their material making, the technological advancements through which they came to the world, and of the form and content they represent. Performative objects tell stories of their interrelations with meanings and actions. On the level of visuality, photographs are often regarded as powerful storytellers, with the ability to convey stories that surpass mere words.

Because, in storytelling, the emphasis lies less on factual accuracy and more on cultural cohesion, not all stories are bound by truth; many perpetuate myths, fables, or legends that serve a distinct purpose within a given culture. Among numerous Native American tribes, oral storytelling has been instrumental in preserving history and imparting wisdom to younger generations. Similarly, the sub-Saharan and West African regions boast a rich tradition of storytelling.[38]

Considered a more equal, sustainable, and just method of preserving traditions and cultures, storytelling is a powerful tool that brings attention to individuals often excluded or marginalized in traditional historical accounts. By giving voice and agency to the storyteller, it challenges prevailing cultural narratives.[39] Regarding non-Western approaches to preserving cultural heritage, and according to her vision of an indigenized museum, Puawai Cairns advocates that the main function of museums should be to transmit stories—museums should become hubs for people to share their stories and to reflect on and interpret histories (see Chapter 7 in this volume). Artist Rosanna Raymond, of the collective Pacific Sisters, sources storytelling as both a contemporary performing art and a living tradition.[40] She maintains that through storytelling, we are never in the past, but rather we become our ancestors—we are enacting and conserving them (see Chapter 12).[41] The Black tradition prides itself on powerful stories and the oral passing of traditions, customs, and rites that survived with and through their tellers despite the enslavement

GALERIE
ALLEN

and dispossession of their lands, origins, and material culture.[42] As a form of continuation of this rich tradition, some of the members of the Black Art Conservators association (Chapter 8) turn away from writing as an expression of the dominant white culture toward modes of oral story conveyance in conservation.

Storytelling: Space of experience

My first encounter with *Etwas Felht/Something is Missing* was through a story. During the subsequent research, various stories—including but not limited to those conveyed to me by the artist and the gallerist—accumulated into a mini-archive that I was able to activate at my leisure. Oftentimes, the stories diverged, representing opposing or even conflicting views. For instance, von Bartha recalls that the graffiti was erased very quickly from the window of his gallery, while Jung recalls that she waited days until she could announce the work's completion. As with the Rashomon effect so effectively used by television drama *The Affair* (2014–19), in which the same event is presented from varying viewpoints and perspectives, I was exposed to the worlds of *Something is Missing/Etwas Fehlt* as they unfolded through the telling of subjective experiences.[43] Regardless of truthfulness and attachment to facts, I felt that, in these stories, I was offered a space for a genuine experience. Although in a state nearing obsession to find visual evidence of the tag, I needed neither a physical object, nor a proof of existence of the work to experience it in my imagination.

Philosopher John Dewey's perspective on experience is that it is an intrinsic aspect of the human species, deeply ingrained in our evolutionary development. Experience refers to the manner in which living organisms engage with their surroundings, and in the case of humans, this environment encompasses the social, cultural, and political aspects of our existence. To reframe our perceptions of what is fundamental and distinctive in the artistic process, Dewey directs our attention to the entire artistic process instead of focusing solely on the tangible outcomes embodied in what he calls the "expressive object."[44]

For Dewey, and as the contemporary Deweyan Richard Shusterman explains, we need to privilege the aesthetic process over the product, such that art is defined as "a quality of experience" rather than a collection of objects.[45] The processes of commodification and fetishization in which conservation actively partakes[46] should not lure us into thinking that art is limited to the objecthood of a physical artifact alone. Rather, for Dewey, art lies in the experiential activity through which it is created and perceived. Far from a dismissal of objectification—denouncing the object altogether—Dewey insists that an object is, in fact, necessary to structure the aesthetic experience: just as creative ideas need to be embodied in an object, the aesthetic experience has to be "fused with the matter of the object."[47]

Such an understanding of an artwork as a bundle of experiential activity allows the space created by the story into, and as, the realm of the work's experience. In the post-Deweyan sense, in Jung's case, the aesthetic process lifts the work further from the physical object-referent, as the work is constructed and transmitted by oral narratives and experienced in the imagination. One could even say that it is no less malleable or formable in comparison with the experience of a physical object.

The idea of storytelling offering a space for the work's experience is far from a theoretical, passively received, or imparted assumption. Rather, it springs from the doing of this artwork—receiving and telling the story—by individuals deeply engaged in its working (on the 'cutting table,' at the gallery, and as an object of study).

Griot: An agent of preservation

The storytelling considering *Something is Missing/Etwas Fehlt* reveals several individuals contributing to the archive of stories. There is, however, also my telling of a story about these stories—a reflexive second-degree story, a form of interpretation and translation (Rancière), that is self-reflective of its own formation.[48]

As such, I might step back and examine where I stand within the broader context of this study, as an individual whose power lies in reiterating the story and passing it on, whether actively via word of mouth or, ex post facto, passively through this essay's printed form (ex post facto because no longer actively amending the story, as happens in live transmission). In the process of knowledge formation, have I evolved beyond being merely a researcher? (Or should such research, as an active form of knowledge formation, be conceptualized itself as a mode of storytelling?) Have I become a conveyor of the intangible archive, and, in a Derridean sense, an archon of this story?[49]

Here, the figure of the griot, associated with the craft of storytelling, comes in handy. The griot is considered a "scholar of its African nation"[50] and an individual serving as a troubadour and storyteller, as well as, historically, a counselor to kings.[51] Born into specialized family groups, griots played multiple roles in traditional West African societies, their role encompassing genealogy and historiography. Griots served as praise-singers, musicians, social intermediaries, counselors, and even dancers and acrobats. Closely tied to the nobility, griots attended to kings, warlords, and Islamic scholars. Beyond their social duties, griots held vital cultural responsibilities, preserving history, genealogies, sayings, songs, and music through oral traditions in a largely non-literate society. In return for their services, griots received sustenance, clothing, livestock, jewelry, and even land. However, the rise of Islam, colonialism, and modernization eroded their roles and rewards, rendering the "Master of the Word" less relevant in changing social and political landscapes.[52]

Returning to our context, could I—or any contemporary custodian of this work for that matter—assume the position of a present-day griot in transmitting the story to their social network and ensuring its movement across time? Could a story transmitted in this way offer a possibility of experience of an artistic work? I argue, and am convinced, that it could.

The performance of memory and recollection

Storytelling and oral history revolve around the process of remembering and their attending notions of memory types (among others, individual, collective, public, official, and flashbulb memories) and how they contribute to human recollection.

Memory is a dynamic process of creating meaning. For the historian Lynn Abrams, memory, as the fragmentary remains of experiences that are transposed into autobiographic narratives that endure over time, involves recalling stories, images, experiences, and emotions.[53] Thus, remembering is an ongoing and imperfect endeavor. Importantly, memories are not confined to the past; they also pertain to the present. For Annette Kuhn, memory is an account shaped by discourse and language; "[memory] is neither pure experience nor pure event."[54] While memories recovered through oral narratives and storytelling lack objective reliability and measurability, they hold a personal truth for the individual recollecting them—a sense I gained from my conversation with everyone that experienced Jung's work.

Remembering is inextricably linked with forgetting, with losing memory. Jung seems to be clearly aware of this fact, as well as how it shapes her work. "Forgetting or disappearing is the DNA of the work—one cannot fight against it. It is about accepting it and allowing it to leave on."[55] As with the paradigm of loss in object-based conservation, which has (too) often been assigned a negative value resulting from assumptions of the perpetual function of objects in cultural institutions and collections, here, forgetting is not an inherent vice, but rather an intrinsic (rather than extrinsic) change inscribed into the work.[56] Thus storytelling as a method for these works' survival is less concerned with the accuracy of the conveyed meanings, which will obviously lack external validation, than with the subjectively shaped liveness and vitality of the story that is passed on. After all, the robustness of the work lies less in its material presence and more in its ability to be transmitted—it is an ongoing performance of memory and recollection.

Storytelling: A different kind of knowledge

In his examination of knowledge in the postmodern era, in which he defines postmodernity as incredulity towards metanarratives, the post-structuralist philosopher Jean-François Lyotard (1924–98) initially distinguishes between two types of knowledge: "narrative" and "scientific" (*The Postmodern Condition*, 1984).[57] Narrative knowledge characterizes "primitive" or

GALERIE
ALLEN

"traditional" societies and is rooted in storytelling often conveyed through rituals, music, and dance. For Lyotard, this type of knowledge lacks external validation; its legitimacy is inherent within the narrative itself and is sustained by the timeless continuity of the tradition. It is passed down from those who heard it in the past to those who will share it in the future. Questioning the authenticity of narrative knowledge is not a consideration. In fact, Lyotard proposes that there exists an inherent incongruity between the concept of legitimization and the authority of narrative knowledge.[58] This proves helpful in situating this form of knowledge in conservation.

As I have argued elsewhere, conservation is an epistemic practice and knowledge-generating activity, which itself sources various forms of knowledge.[59] Storytelling as a narrative knowledge that lacks external validation does not seem to pair up well with several other forms of knowledge dominant in conservation, such as those ascribed a level of objectivity, often generated as a result of scientific analysis and technical investigation. It is, therefore, not overly surprising that these conservation methods, which have been concerned with tangible, object-based artifacts, have frequently overlooked the intangible elements of heritage preservation. These include the transfer of memory, expertise, techniques, and knowledge, which are vital for sustaining various forms of non-object-based practices, including less object-centered forms of contemporary art. In fact, Western institutions in the realm of art and culture have historically downplayed or even suppressed practices like orality, direct physical transmission, and ritual inheritance, all of which play a fundamental role in ensuring the longevity of object-less and body-based forms of expression.[60]

One should not be blinded by this status quo, however: a shift is currently taking place in conservation scholarship towards the incorporation of alternative and non-Western forms of knowledge conveyance.[61] Also, under the veil of object-oriented methodologies and their seemingly 'safe' attachment to science, both conservation science and object-based conservation boast a wealth of narrative knowledge that has been expressed in what I term 'conservation narratives.' In conservation practice, in narrated documentation—in the objects' descriptions and narrations of treatments—conservators tell stories about works and the people that make and mend them.[62] Fantasy and recollection play just as important roles in these stories as the desire to stay truthful to the artist or their work. As in Paul Ricoeur's narrative theory, which mediates between phenomenological time and cosmic time to reconcile them through language,[63] the narrative mode of conservation enables conservators and cultural stakeholders to grasp the divergence between acts of salvage and the progress of entropy and decay. Conservation narratives tell stories that mediate between these otherwise irreconcilable poles by allowing us to better understand the sense of doing conservation.

The meaningful emplotment is manifest not only in conservation's documentation, however. Oral narrative, the artwork's biography, and the genre of artists' interviews mediate—and thus make more graspable—various constituencies and temporalities of the works, their worlds, and associated actors.

GALERIE
ALLEN

More recently, and rightfully decentering one-man genealogies submitting to a narrow model of artistic genius, conservators have begun listening to stories told by artists' assistants, technicians, and a broader ecology of cultural workers invested in artworks over their lifespan. Often, this knowledge is related to techniques and methods—to "how the artists would do it"—and is challenging to articulate because it resides within the realm of the implicit and non-verbal. Finally, we tell stories about conservation itself, creating its identity as an ongoing epistemic body of expertise and experience.

Coda: A retrospective in Bordeaux

My research for this essay found its conclusion in the last moments of my conversation with Jung, which focused on her retrospective that was about to open in Bordeaux.[64] In this large-scale project, and yet intimate and contained as with all Jung's projects, she invited twelve local small shop owners from different neighborhoods of Bordeaux, from a hairstylist to an Indian food seller, with no links to the visual arts whatsoever, to listen to the story of one of her works, and retell it to those who would ask. The series was initially conceived as a form of delegated labor: Jung wished to retrieve twelve human "carriers" of her works' stories so that they would relate them to the shop owners, only later to personally transmit them due to financial constraints. A compilation of twelve cards with the shop names and addresses featured on a poster served as the only material evidence of her retrospective taking place at Frac MÉCA.

When Jung speaks of the retrospective, I feel confirmed: not only is the idea of storytelling as cultural conservation viscerally present in Jung's artistic project, but the artist turns it into the very medium of her retrospective. In an extreme form of openness to change and chance Jung entrusts her work's stories to strangers with the intention for them to pass it on. In an interconnected, interdependent, and ecological manner, the work—which consists in an activation of twelve of her historical works—spans across individual and collective minds and is told by word of mouth.

Submitting to a story, we willingly open ourselves to the potential of deception. In doing so, we acknowledge the likelihood that not every narrative is grounded in truth and that some may indeed be products of pure fiction. What if the store owners embellish the work and present their version of the tale in a manner distinct from the account given by Jung? Would such a divergence lessen the artwork's appreciation? What if it is all a construct of imagination—an ongoing performance of the work in the people's minds, memories, and recollections, in the shops and the streets of Bordeaux, the entire tapestry? Regardless, I feel compelled to listen.

Acknowledgements

My sincerest thanks to Florence Jung for her generosity in sharing intimate insights into her creative work. I thank Stefan von Bartha for allowing me to gain

GALERIE
ALLEN

knowledge about the work. Suggestions offered by Emilie Magnin, Aga Wielocha, and Josephine Ellis on an earlier draft of this essay were most helpful. I am indebted to Bill Roberts for his invaluable editorial support. The research for this essay has been made possible due to generous funding from the Swiss National Science Foundation and the continuing support of Sebastian Dobrusskin and Thomas Gartmann of the Research Division, Bern Academy of the Arts.

Notes

1 Florence Jung and Dominikus Müller, "Ich weiss nicht, ob das, was ich tue, Performance ist: Die Künstlerin Florence Jung im Gespräch mit Dominikus Müller," Performance Process (website), December 1, 2017, accessed June 18, 2023, http://performanceprocessbasel.ch/journal/new-entry. Translation from German by the author.
2 Jung and Müller, "Ich weiss nicht."
3 Jung and Müller.
4 Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3 (September 2006): 1–10, https://doi.org/10.1162/pajj.2006.28.3.1; Amelia Jones, "*'Presence' in Absentia:* Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal* 56, no. 4 (1997): 11–18.
5 Stefan von Bartha, in conversation with the author, October 20, 2023.
6 The Instagram message reads: "New window design as a surprise this morning @ vonbartha/lucky we can fix it but no respect for these idiots destroying windows, spaces, walls and more. This is no art, just stupid. Even if I am a big fan of graffiti, this ain't it! #hatersgonnahate #basel #destroy #window #gallery #culture#stupid #switzerland #kantonspolizeibasel @kantonspolizei_baselstadt #dosomething #stopthisshit." www.instagram.com/p/BdnSTfFBsaq/.
7 Sophie Yerly, "When You Realize It, It Is Too Late/Wenn du es realisierst, ist es zu spät: Florence Jung," *Von Bartha Report*, no. 12 (2018): 20–21.
8 Florence Jung in conversation with the author, August 23, 2023.
9 Florence Jung, *Etwas Fehlt*, von Bartha, Basel, February 3–March 24, 2018, www.vonbartha.com/exhibitions/florence-jung/, accessed August 25, 2023.
10 Von Bartha recalls suspecting various subversive artists and, in a fit of anger, remembering that the gallery had been tagged before, though never so blatantly and directly. However, when the police were called to the "crime scene" to file a protocol, they recommended that the staff clean the graffiti, which proved to be easily achievable. Von Bartha, in conversation.
11 I venture into this when exploring the idea of "the aesthetics of disappearance" in performative works in which the work's transience generates the urge to preserve and collect, expanding the all-accumulating material archive. Hanna B. Hölling, *Revisions: Zen for Film* (New York: Bard Graduate Center, 2015), 80–81.
12 Yerly, "When You Realize It," 21.
13 Jung, in Yerly, 21.
14 Another consequence was that the gallerist wished to keep the graffiti preserved. Jung in conversation.
15 Phenomenon (website), accessed October 20, 2023, www.phenomenon.fr/uploads/2/5/5/5/25555543/program_final.pdf. My research has also revealed a presence of the work in another exhibition, whose tag features the name of the artists and the work's title and year, followed by a text: "Somewhere nearby, there is a graffiti stating, 'Something is Missing.' It is awaiting to be erased." "Florence Jung: *Jung80 (2021), Jung69 (2019), Jung56 (2017)*, 2021, 2019, 2017," Artsy (website), accessed October 6, 2023, www.artsy.net/artwork/florence-jung-jung80-2021-jung69-2019-jung56-2017.

16 Florence Jung and Heinz Schütz, "Florence Jung: Ist die Türe abgesperrt? Ein Gespräch von Heinz Schütz," *Kunstforum International*, no. 264 (2019): 126. Translation from German by the author.
17 Jung and Müller, "Ich weiss nicht." Translation from German by the author.
18 Philosopher David Davies employs the descriptors "thin" and "thick" to denote the extent to which a composer has specified performance details via work-determinative directives. These directives encompass the composer's guidance in the score and supplementary instructions concerning instrumentation. David Davies, *Art as Performance* (Oxford: Blackwell, 2004), 26–27.
19 Jung and Müller, "Ich weiss nicht."
20 Jacques Rancière, "The Emancipated Spectator," *Artforum* 45, no. 7 (March 2007), accessed March 1, 2024, www.artforum.com/features/the-emancipated-spectator-175248/.
21 Rancière, "The Emancipated Spectator," emphasis my own.
22 Suzi Gablik, "Connective Aesthetics," *American Art* 6, no. 2 (Spring 1992): 2–7.
23 Félix Guattari, *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*, trans. Ames Hodges, intro. Gilles Deleuze (Cambridge, MA: MIT Press, [1972] 2015).
24 Helen Palmer and Stanimir Panayotov, "Transversality," New Materialism (website), September 13, 2016, accessed October 6, 2023, https://newmaterialism.eu/almanac/t/transversality.html.
25 Brian Massumi, "The Thinking-Feeling of What Happens: A Semblance of a Conversation," *Inflexions: A Journal for Research Creation* 1, no. 1 (May 2008), accessed March 2, 2024, www.inflexions.org. On theories of perception, see Janneke Wesseling, *The Perfect Spectator: The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics* (Amsterdam: Valiz, 2017).
26 For Martin Heidegger, for instance, and especially characteristic of his later thought, being is in the process of self-concealing. On the idea of concealment as reticence and non-acknowledgement, see Thomas Nagel, "Concealment and Exposure," *Philosophy & Public Affairs* 27, no. 1 (Winter 1998): 3–30.
27 Rachel Mader, "Aggregatszustände von Performances und die Statik des Museums," in *Aargauer Kunsthaus: Mit Gegenwartskunst umgehen*, ed. Simona Ciuccio, Katrin Weilenmann, and Katharina Ammann (Zurich: Scheidegger & Spiess), 188–97. See also Emilie Magnin's study of Rizzo's acquisition by the Stedelijk, Chapter 6 in this volume.
28 Mader draws this conclusion in connection with Jung's works *Jung53* (2017), *Jung69* (2019), and *Jung75* (2020). Mader, "Aggregatszustände."
29 Jung and Schütz, "Florence Jung," 128.
30 Jung and Müller, "Ich weiss nicht." Translation from German by the author.
31 Jung and Schütz, "Florence Jung," 128.
32 "I like it when people document my work as much as they want. Why not? I don't document it myself, but that doesn't mean others can't do it differently. In fact, I love it when people do because instead of official images, you get possible images. And in a few years, hopefully, there will be a series of images of my work, although they won't be my images. It will solely be the perspective of the audience. That's one of the crucial freedoms of the smartphone age: you capture the image you want. I also don't believe in preventing people from doing so. I want my perspective to be one among many, not the dominant one." Jung uses the words *mögliche Bilder* rather than *potentielle Bilder*. Jung, "Ich weiss nicht," 4. Translation by the author.
33 Salman Rushdie, "Storytelling and Writing: Masterclass," 2020, YouTube, accessed March 1, 2024, www.youtube.com/watch?v=RPDOioWeByo&ab_channel=MasterClass.

GALERIE
ALLEN

34 Walter R. Fisher, *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action* (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1989), 5.
35 Fisher, *Human Communication as Narration*.
36 In the realm of business, storytelling finds a practical application in enhancing persuasion techniques. It serves as a conduit for intertwining knowledge and emotions, captivating audiences through surprising twists, suspenseful elements, and the impetus to act.
37 Lucas Bietti, Otille Tilston, and Andrian Bangerter, "Storytelling as Adaptive Collective Sensemaking," *Topics in Cognitive Science* 11, no. 4 (2019): 710–32, https://doi.org/10.1111/tops.12358.
38 So for instance, in present-day Ghana, an Akan folk tale of the mischievous spider Anansi, preserved for centuries as part of an exclusively oral tradition, serves as a prime example of a story that has been passed down through generations. Storytelling did not survive everywhere in its centuries-long spur. In Benin, traditional storytelling was suppressed by the colonial education system, economic demise, and urbanization. Raouf Mama, "To Make Our World a Gentler, More Compassionate World," in *Traditional Storytelling Today: An International Sourcebook*, ed. Margaret Read MacDonald (New York: Routledge, 1999), 9–12.
39 Questioning whether storytelling should be classified as a fine or performing art, or as a folk art or craft, Hannah Blevins Harvey and Joseph Daniel Sobol examine storytelling as a contemporary performing art, exploring its presence in various community and fine art settings, including theaters, festivals, schools, libraries, and more. Hannah Blevins Harvey and Joseph Daniel Sobol, "Storytelling as Contemporary Performing Art: Introduction to the Special Issue," *Storytelling, Self, Society*, special issue on "Storytelling as Contemporary Performing Art," 4, no. 2 (May–August 2008): 61–63, https://doi.org/10.1080/15505340802000735.
40 "Rosanna Raymond in Discussion," interview with Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman, and Emilie Magnin, May 17, 2023, *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge*, YouTube, accessed January 21, 2024, www.youtube.com/watch?v=nNNKncD6xrU&ab_channel=SNSFPerformanceConservation.
41 In the research project "Activating Fluxus," Aga Wielocha, Josephine Ellis, and this author embrace storytelling as a powerful tool for revitalizing and activating 1960s and 1970s art and culture. In particular, Wielocha gathers stories about specific Fluxus artworks in a podcast, thereby engaging in a process that counteracts dominant art histories. "Radio Fluxus: Stories from the Fluxus Archives" (podcast), Activating Fluxus (website), accessed June 17, 2023, https://activating-fluxus.com/radio-fluxus-2/.
42 Black storytelling is powerfully utilized as an onto-epistemological tool to elevate Black imaginations, uplift Black dreams, and consider how Afrofuturity is qualitative futurity. Black Studies elevates the ethical obligation of researchers to prioritize the voices of their participants, viewing these as more than just a tool for comprehending our past and present realities. Instead, researchers ought to emphasize the significance of using these voices to enhance the positioning of inquiry in relation to both the future world and future research endeavors.
43 *The Affair*, an American series created by Sarah Treem and Hagai Levi, and starring Dominic West, Ruth Wilson, Maura Tierney, and Joshua Jackson, delves into the emotional consequences of extramarital relationships. The term 'Rashomon' derives from the eponymous Japanese film from 1950, in which it is used to describe the unreliability of eyewitnesses.
44 John Dewey, *The Latter Works, 1925–1953: Vol. 10—Art as Experience*, ed. Jo Ann Boydstone (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, [1934] 1987), 88, 91, 95.

45 Richard Shusterman, "Pragmatism: Dewey," in *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (London: Routledge, 2020), 97–106.
46 Hanna B. Hölling, "Conservation, Desire and Affect: Fluxus Fetish," in *Activating Fluxus, Expanding Conservation*, ed. Hanna B. Hölling, Aga Wielocha, and Josephine Ellis (London and New York: Routledge, forthcoming).
47 Dewey, *The Latter Works, 1925–1953*, 280. See also Tom Leddy and Kalle Puolakka, "Dewey's Aesthetics," in *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Fall 2021), accessed October 26, 2023, https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/.
48 On the concept of translation applied to contemporary art, see Zoë Miller, "Practitioner (In)visibility in the Conservation of Contemporary Art," *Journal of the American Institute for Conservation* 60, no. 2–3 (2021): 197–209, https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1951550.
49 The word 'archive' has roots in the Greek words *archeon*, meaning a government house, a house of archons or magistrates—and *archē*, or 'magistracy,' 'rule,' or 'government.' These roots were the point of departure for the French philosopher Jacques Derrida's concept of the archive. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 9–10.
50 S. R. Toliver, *Recovering Black Storytelling in Qualitative Research: Endarkened Storywork* (London: Routledge, 2022). Bietti, Tilston, and Bangerter, "Storytelling as Adaptive Collective Sensemaking."
51 Similarities (and differences) might be seen between the griot and other living repositories of cultures such as the Vikings' skalds, the bards of Irish and Scottish culture, and the scops of Anglo-Saxon lore.
52 In the present-day Westernized culture of Senegal, the Wolof griots still practice their hereditary tradition, whether or not it is adapted to new circumstances. Cornelia Panzacchi, "The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal," *Africa* 64, no. 2 (April 1994): 190–210, https://doi.org/10.2307/1160979.
53 Lynn Abrams, *Oral History Theory* (London: Routledge, 2009), 78–79.
54 Annette Kuhn cited in Abrams, *Oral History Theory*, 79.
55 Jung, in conversation.
56 On the notions of intrinsic and extrinsic change, see Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Changeability, and Materiality in Media Art* (Oakland: University of California Press, 2017), 98. On the criticism of loss as negative property, see Gala Porras-Kim, "Getty Artist-in-Residence Gala Porras-Kim on the Spiritual Lives of Objects in Museum Collections," recording of a lecture at the Getty Research Institute, Los Angeles, YouTube, accessed March 2, 2024, www.youtube.com/watch?v=h-WBkHEWgbY&ab_channel=GettyResearchInstitute.
57 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Manchester: Manchester University Press, 1984); Ashley Woodward, "Jean-François Lyotard (1924–1998)," *Internet Encyclopedia of Philosophy*, accessed September 24, 2023, https://iep.utm.edu/lyotard/.
58 Woodward, "Jean-François Lyotard."
59 Hanna B. Hölling, "The *Technique* of Conservation: On Realms of Theory and Cultures of Practice," *Journal of the Institute of Conservation* 40, no. 2 (2017): 87–96, https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114.
60 As if confirming this trend, in his recent book *A Theory of Cultural Heritage: Beyond the Intangible* (London and New York: Routledge, 2022), Salvador Muñoz-Viñas assigns oral storytelling—craftsmanship and cooking alike—a metaphysical quality, one that locates it in the realm of inherent mutability (p. 141).
61 See, for instance, Rebecca Gordon, "Indigenous Storywork as an Ethical Guide for Caring with Social Practice Artists," in *Prioritizing People in Ethical Decision-Making and Caring for Cultural Heritage Collections*, ed. Nina Owczarek (London and New York: Routledge, 2023), 24–41.

GALERIE
ALLEN

62 I develop the concept of the 'conservation narrative' in Hölling, *Paik's Virtual Archive*, 132–33.
63 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984).
64 Florence Jung, *Retrospective*, Frac MÉCA, October 14, 2023–March 3, 2024, Festival International des Arts de Bordeaux Métropole (website), accessed September 27, 2023, https://fab.festivalbordeaux.com/wp-content/uploads/2023/07/FAB2023_DOUBLE.pdf.

Bibliography

Abrams, Lynn. *Oral History Theory*. London: Routledge, 2009. https://doi.org/10.4324/9780203849033.
Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3 (September 2006): 1–10. https://doi.org/10.1162/pajj.2006.28.3.1.
Bietti, Lucas M., Otille Tilston, and Adrian Bangerter. "Storytelling as Adaptive Collective Sensemaking." *Topics in Cognitive Science* 11, no. 4 (2019): 710–32. https://doi.org/10.1111/tops.12358.
Blevins Harvey, Hannah, and Joseph Daniel Sobol. "Storytelling As Contemporary Performing Art: Introduction to the Special Issue." *Storytelling, Self, Society*. Special Issue on "Storytelling as Contemporary Performing Art," 4, no. 2 (May–August 2008): 61–63. https://doi.org/10.1080/15505340802000735.
Davies, David. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell, 2004.
Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Dewey, John. *The Latter Works, 1925–1953*: *Vol. 10—Art as Experience*. Edited by Jo Ann Boydstone. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press (1934), 1987.
Fisher, Walter R. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1989.
Gablik, Suzi. "Connective Aesthetics." *American Art* 6, no. 2 (Spring 1992): 2–7.
Gordon, Rebecca. "Indigenous Storywork as an Ethical Guide for Caring with Social Practice Artists." In *Prioritizing People in Ethical Decision-Making and Caring for Cultural Heritage Collections*, edited by Nina Owczarek, 24–41. London and New York: Routledge, 2023.
Guattari, Félix. *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*. Translated by Ames Hodges, introduced by Gilles Deleuze. Cambridge, MA: MIT Press (1972), 2015.
Hölling, Hanna B. *Paik's Virtual Archive: Time, Changeability, and Materiality in Media Art*. Oakland: University of California Press, 2017.
Hölling, Hanna B. "The *Technique* of Conservation: On Realms of Theory and Cultures of Practice." *Journal of the Institute of Conservation* 40, no. 2 (2017): 87–96. https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114.
Jones, Amelia. "*'Presence' in Absentia*: Experiencing Performance as Documentation." *Art Journal* 56, no. 4 (1997): 11–18.
Jung, Florence, *Etwas Fehlt*. Von Bartha, Basel, February 3–March 24, 2018. Accessed August 25, 2023. Von Bartha (website). www.vonbartha.com/exhibitions/florence-jung/.
Jung, Florence, and Dominikus Müller, "Ich weiss nicht, ob das, was ich tue, Performance ist: Die Künstlering Florence Jung im Gespräch mit Dominikus Müller." Performance Process (website), December 1, 2017. Accessed June 18, 2023. http://performanceprocessbasel.ch/journal/new-entry.
Jung, Florence, and Heinz Schütz. "Florence Jung: Ist die Türe abgesperrt? Ein Gespräch von Heinz Schütz." *Kunstforum International*, no. 264 (2019): 124–29.

Leddy, Tom, and Kalle Puolakka. "Dewey's Aesthetics." In *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Fall 2021). Accessed October 26, 2023. https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Mader, Rachel. "Aggregatszustände von Performances und die Statik des Museums." In *Aargauer Kunsthaus: Mit Gegenwartskunst umgehen*, edited by Simona Ciuccio, Katrin Weilenmann, and Katharina Ammann, 188–97. Zurich: Scheidegger & Spiess.

Mama, Raouf. "To Make Our World a Gentler, More Compassionate World." In *Traditional Storytelling Today: An International Sourcebook*, edited by Margaret Read MacDonald, 9–12. New York: Routledge, 1999.

Massumi, Brian. "The Thinking-Feeling of What Happens: A Semblance of a Conversation." *Inflexions: A Journal for Research Creation* 1, no. 1 (May 2008). Accessed March 2, 2024. www.inflexions.org.

Miller, Zoë. "Practitioner (In)visibility in the Conservation of Contemporary Art." *Journal of the American Institute for Conservation* 60, no. 2–3 (2021): 197–209. https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1951550.

Muñoz-Viñas, Salvador. *A Theory of Cultural Heritage: Beyond the Intangible*. London and New York: Routledge, 2022.

Nagel, Thomas. "Concealment and Exposure." *Philosophy & Public Affairs* 27, no. 1 (Winter 1998): 3–30.

Palmer, Helen, and Stanimir Panayotov. "Transversality." New Materialism (website), September 13, 2016. Accessed October 6, 2023. https://newmaterialism.eu/almanac/t/transversality.html.

Panzacchi, Cornelia. "The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal." *Africa* 64, no. 2 (April 1994): 190–210. https://doi.org/10.2307/1160979.

"Radio Fluxus: Stories from the Fluxus Archives" (podcast). Activating Fluxus (website). Accessed June 17, 2023. https://activatingfluxus.com/radio-fluxus-2/.

Rancière, Jacques. "The Emancipated Spectator." *Artforum* 45, no. 7 (March 2007). Accessed March 1, 2024. www.artforum.com/features/the-emancipated-spectator-175248/.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

"Rosanna Raymond in Discussion." Interview with Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman, and Emilie Magnin, May 17, 2023. *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge*. YouTube. Accessed January 21, 2024. www.youtube.com/watch?v=nNNKncD6xrU&ab_channel=SNSFPerformanceConservation.

Shusterman, Richard. "Pragmatism: Dewey." In *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, 97–106. London: Routledge, 2020.

Toliver, S. R. *Recovering Black Storytelling in Qualitative Research: Endarkened Storywork*. London: Routledge, 2022.

Wesseling, Janneke. *The Perfect Spectator: The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*. Amsterdam: Valiz, 2017.

Woodward, Ashley. "Jean-François Lyotard (1924–1998)." *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Accessed September 24, 2023. https://iep.utm.edu/lyotard/.

Yerly, Sophie. "When You Realize It, It Is Too Late/Wenn du es realisierst, ist es zu spät: Florence Jung." *Von Bartha Report*, no. 12 (2018): 20–21.

Exposition

Contributrice exceptionnelle du huitième numéro de *La Traverse*, pour lequel elle a initié autant de bifurcations que de légères (mais impactantes) perturbations au sein de ses pages, Florence Jung dévoilera sa pratique au public de la Fondation à la fin de cette année, dans le contexte d'une exposition personnelle. Avant d'être à notre tour embarqué·es dans les scénarios et autres situations mises en place par l'artiste, le texte de la chercheuse colombienne Ana María Gómez López, ainsi que la discussion entre Florence Jung et l'artiste britannique Ima-Abasi Okon, apportent d'éclairantes perspectives sur ce qui alimente ce travail unique.

Au vu et au su de tous·tes

par Ana María Gómez López

Florence Jung est une poète qui se double d'être artiste — son œuvre rend l'absent opérationnel et s'appuie sur la force du vide. Elle le fait *via* la création de scénarios, conçus comme autant de constellations d'éléments et de dispositifs qui, bien que de nature apparemment secrète, se distinguent par leur orchestration silencieuse du commun et de la routine. De la même manière, Florence Jung détourne l'attention d'elle-même — bien qu'elle ait, par le passé, laissé des étranger·es entrer dans son appartement pour l'une de ses œuvres éponymes numérotées. À l'exception de son nom, Florence Jung ne dévoile délibérément aucune information sur sa personne. À la place, elle met en exergue les structures sociétales dans lesquelles nous nous trouvons collectivement (et souvent passivement) intégré·es : ce n'est pas là un objectif explicite de sa pratique, mais le résultat inévitable du fait de nous éloigner de l'incessant vacarme de nos distractions médiatisées.

Florence Jung elle-même a mis en évidence le prix à payer pour ces distractions. Depuis sa création de New Office — une société-écran opérant depuis la New Galerie à Paris —, elle emploie les technologies de l'information qui révèlent comment notre docilité en ligne est transformée en profit commercial. Qu'il s'agisse du flux des réseaux sociaux, de publicités personnalisées, de contrats d'utilisateur·rices, de mécanismes de surveillance, de formulaires de décharge de confidentialité, de suivi d'appareils ou de récupération de données, le travail de Florence Jung met à nu les pactes numériques opaques qui nous enferment tout en s'appuyant sur notre consentement délibéré. L'artiste ne cesse de nous faire réaliser à quel point, de nos jours, l'une des formes clés du capital se situe dans la collecte passive de données sur nous-mêmes et nos comportements, dans leur reproduction sous forme de code, et dans leur vente en tant que marchandise : la production d'actifs massifs à nos dépens individuels.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que Florence Jung répartit les richesses plutôt que de les concentrer. Cela peut impliquer de réaffecter les budgets d'exposition afin de payer des congés à des ouvrier·es du bâtiment, de disperser dans les rues de l'or cassé provenant de prêteur·ses sur gage réglementé·es par l'État, ou même de faire en sorte que la personne la moins bien rémunéré·e d'un lieu d'art reçoive le même salaire que la personne la mieux payée pendant toute la durée d'une exposition. De nombreuses œuvres de Florence Jung contournent voire inversent complètement les structures d'actifs. Leur valeur conceptuelle ou monétaire n'est pas déterminée par leur prix ou leur bénéfice net, mais par des formes concrètes de redistribution matérielle — un geste accompli avec une discrétion vivifiante plutôt qu'avec un positionnement anticapitaliste bruyant ou purement discursif. Là encore, le principe des scénarios de Jung est de rendre le quotidien transparent : de mobiliser notre attention de telle manière à ce que nous ne puissions pas perdre de vue les dispositifs et mécanismes qui renforcent les pièges que nous nous sommes nous-mêmes tendus, les fondements d'un labeur journalier, et pourtant négligé.

Ce travail non rémunéré est réutilisé par les plus grandes entreprises mondiales de la *tech* et par des start-ups éphémères qui capitalisent sur la crédulité d'utilisateur·rices ordinaires et de puissant·es investisseur·ses, qui tous·tes adhèrent à l'aspect enjôleur et aux promesses ténues de la « grande technologie » — même lorsque celles-ci sont manifestement fausses. De cela, il n'y a peut-être pas meilleur exemple qu'Elizabeth Holmes, dont les phrases éculées à propos de l'amélioration de soi imprimées sur la couverture de ce périodique font écho à l'ethos, tout aussi égocentrique, de la Silicon Valley. Holmes est une ancienne entrepreneuse dans le domaine de la biotechnologie purgeant actuellement une peine de prison pour avoir fondé à l'âge de 19 ans une société de tests sanguins falsifiés — un crime en col blanc s'étant traduit par une fraude de plusieurs milliards de dollars étendue sur plus d'une décennie. Cette affaire, tout comme le vol exorbitant de Sam Bankman-Fried avec sa bourse de cryptomonnaies à peu près à la même époque, s'est déroulée au vu et au su de tous·tes. Les technologies en ligne que nous utilisons nous exploitent en retour ; de la même manière, on ne se contente pas de regarder les œuvres de Florence Jung. Au contraire, on n'entre en contact avec ces œuvres que pour se confronter à ses propres niveaux de compromission personnelle : en d'autres termes, à quel point on accepte régulièrement de s'auto-trahir.

Depuis l'intérieur des grandes baies vitrées de la Fondation Pernod Ricard se dégage une vue singulière sur les quais de la gare Saint-Lazare, la première à avoir été construite en Île-de-France en 1837. On peut y voir en contrebas les flux de personnes venues de banlieue qui se dirigent vers leur bureau le matin, ou rentrent vers leur domicile le soir aux heures de pointe. À l'inverse, ces travailleur·ses en mouvement ne peuvent pas aussi aisément regarder en hauteur vers l'espace d'exposition de la Fondation. Leur travail posté quotidien ou leurs périodes de repos réglementées n'ont que peu d'importance pour les plateformes en ligne qui collectent des rendements lucratifs grâce à nos permanentes contributions et incessantes dépenses. À l'heure où ces lignes sont écrites, Alphabet (Google), Amazon, Apple, Microsoft et Meta (anciennement connu sous le nom de Facebook) sont tous valorisés à plus de mille milliards de dollars et représentent près d'un quart du S&P 500[1]. À l'instar des « barons voleurs » du XIXe siècle aux États-Unis, qui se sont rapidement enrichis grâce aux monopoles ferroviaires, les magnats de la *tech* d'aujourd'hui amassent des concentrations astronomiques de richesses sans aucun contrôle et grâce à nous, leurs utilisateur·rices finaux·les.

Comme Karl Marx l'a si bien décrit, l'histoire se répète ; la première fois sous forme de tragédie, la seconde sous forme de farce. Nous n'avons pas la capacité de savoir ce que contient leur boîte noire. À l'image des rouages obscurs qui fondent le capitalisme algorithmique, le contenant tout de vitres de la Fondation Pernod Ricard reste largement impénétrable de l'extérieur, tout en offrant à ses visiteur·ses une vue privilégiée sur des éléments urbains proches — l'agitation de la gare, le spectacle de la rue, les toits voisins —, le domaine public, au sens littéral.

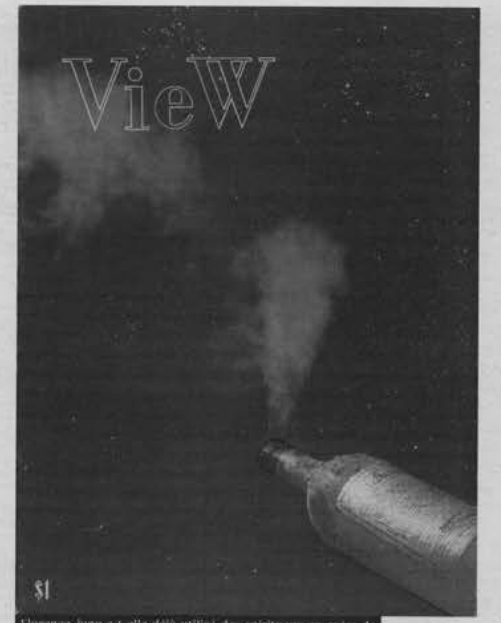
Florence Jung utilise souvent l'espace architectural de ses expositions en tant que dispositif d'observation, non pas tant de ses propres œuvres que de nous-mêmes et de notre environnement immédiat. La Fondation Pernod Ricard ne fera probablement pas exception. Comme pour l'ensemble de son œuvre, il peut sembler difficile de savoir précisément où commencent et où finissent les insertions de Jung dans la ville, même lorsque celles-ci se situent, là encore, au vu et au su de tous·tes. Ce serait pourtant une erreur de considérer cette subtile nuance comme autre chose qu'un appel à la concentration : un cadrage clair qui, pareil à la poésie, utilise le silence comme emphase et l'histoire comme guide. Pouvoir absorber les scénarios de Jung révèle à quel point l'on remarque initialement son propre environnement. Dans notre économie actuelle de l'attention, cela s'avère d'autant plus complexe que l'on est confronté·es à la vanité de la construction de l'image de soi (le *self-fashioning*), aux faux-semblants de commodité ou à la promesse fugace de récompense sociale. Face à cela, Florence Jung choisit de s'abstenir et de fuir. Et c'est à notre bénéfice, ne serait-ce que pour souligner une nouvelle fois que notre distraction nous ruine — la marge d'erreur vitale que nous assumons lorsque nous nous plaçons au centre.



Dans son essai *L'Esthétique du silence*, Susan Sontag reprend le poème « Pleine marge » d'André Breton. La traduction anglaise du poème a été publiée pour la première fois dans le magazine *View* (1944) de Charles Henri Ford, commençant par le vers « Je ne suis pas pour les adeptes » — un terme qui se traduit en anglais par « *adherents* », « *supporters* » ou « *proponents* », mais qui pourrait s'étendre au langage évangélique des réseaux sociaux. Pour reprendre les mots de Sontag, Breton est un artiste qui exploite le silence, un artiste à qui « il est demandé de se consacrer [sic] à remplir la périphérie de l'espace artistique, en laissant vide la zone centrale d'utilisation »[2] — une citation de circonstance, que l'on pourrait également appliquer à Florence Jung en cette année de centenaire du surréalisme, mouvement avec lequel elle partage le refus du travail et le rejet du salariat[3].

Nadja (Léona Delcourt), lettre de Nadja à André Breton, envoyée à Paris le 15 novembre 1926. Courtesy : Bibliothèque littéraire Jacques Doucet

1. NDLT : Le S&P 500 est un indice boursier basé sur les 500 grandes sociétés cotées en bourse aux États-Unis. 2. Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », dans *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, pp. 3-34. 3. Abigail Susik, *Surrealist Sabotage and the War on Work*, Manchester, Manchester University Press, 2021. 4. Enzo Traverso, *Révolution. Une histoire culturelle*, Paris, Éditions La Découverte, 2022. 5. On peut retrouver la défense d'Émile Henry à l'URL suivante : https://fr.anarchistlibraries.net/library/emile-henry-declaration-d-emile-henry-a-son-proces



Florence Jung a-t-elle déjà utilisé des spiritueux en guise de faire-valoir symbolique à un mythe politique ?
Il semble bien que oui.

Marcel Duchamp, couverture du numéro de mars 1945 du magazine *View*. Courtesy Art Institute de Chicago

Le 12 février 1894, l'anarchiste Émile Henry fait exploser le café de l'hôtel Terminus. Relié à la gare Saint-Lazare par une passerelle surélevée, cet ancien hôtel de luxe est devenu aujourd'hui le Hilton Opera. Henry entre dans le café Terminus et commande deux bières et un cigare. Il allume le détonateur de sa bombe dissimulée et lance l'explosif dans l'établissement, faisant un mort et de nombreux·ses blessé·es. Lors de sa défense, il avoue avoir posé une autre bombe deux ans plus tôt, alors qu'il était âgé de 19 ans, dans une usine de la Compagnie des mines de Carmaux – l'une des plus grandes sociétés d'extraction de charbon en France, dont les actifs connurent une croissance exponentielle avec l'essor du chemin de fer. Dans *Les Luttes de classes en France* (1850), Karl Marx écrit sa célèbre phrase selon laquelle « les révolutions sont les locomotives de l'histoire » ; une assertion qui, comme le rappelle Enzo Traverso, est plus qu'une simple figure de style [4]. Ayant vécu l'ère ferroviaire, Marx a été témoin de l'expansion rapide des voies, des gares et des réseaux : l'incarnation infrastructurelle du capital, qui nécessite des centaines de milliers de travailleur·ses pour pouvoir survivre. Matérialisant cette affirmation dans son action, Henry cite les ouvriers d'usine qui alimentent littéralement les trains par leur infatigable travail – et pourtant demeurent toute leur vie sous-payés –, les femmes qui gagnent à peine de quoi les empêcher de se prostituer, les enfants mal nourris qui meurent d'anémie par manque de pain [5]. Sa motivation précise pour bombarder le Terminus fut d'attaquer la bourgeoisie de la même manière que les existences issues des classes ouvrières l'étaient. Terminus était d'ailleurs une marque d'absinthe populaire : le nom de cette liqueur coïncide avec la dernière station ou le point final d'un itinéraire de transport ferroviaire.

Agence Rol, *Hall central de la Gare Saint-Lazare pendant la grève d'octobre 1910*, Courtesy : Bibliothèque nationale de France



MIT SPITZER FEDER

Ja, was hatten Sie denn erwartet?!?

Mit den Erwartungen von Ausstellungsbesuchern spielt derzeit die Ausstellung „What did you expect?" im Leopold-Hoesch-Museum in Düren. Ein Nicht-Objekt ist ein Geruch, ein anderes die telefonische Erreichbarkeit eines Künstlers. Und eine Künstlerin lässt sich von den Kuratoren permanent neu entschuldigen. Na, wenn sich die Betrachter mancher nicht physisch anwesender Werke da mal nicht veräppelt fühlen, denkt sich unser Karikaturist Heinrich Schwarze-Blanke.

14
SUBSTANTIALLY NON-EXISTENT

Florence Jung
Book
No information available
45€



Florence Jung does not produce images or objects. Her work consists of creating scenarios to be reactivated, all titled the same, all priced the same. Sometimes—rarely—she makes editions escaping her rules. One of these is called Book. It documents the option to not document and it has been recommended by Socrates ("... intensely unproduced and substantially non-existent..."), Bartleby the Scrivener ("The best book I would prefer not to read"), as well as Jesus Christ ("Blessed are they who did not see, and yet believed"). Be curious about what it is.

→ markpezinger.de/jung.html

Presse écrite FRA

SUD OUEST
www.sudouest.com

Famille du média : **PQR/PQD (Quotidiens régionaux)**
Périodicité : **Quotidienne**
Audience : **1053000**
Sujet du média : **Actualités-Infos Générales**



Edition : **08 novembre 2023**
P.20
47
Journalistes : **Jean-Claude Meymerit**
Nombre de mots : **411**
p. 1/1

CULTURE

Le Frac Méca s'invite chez une douzaine de commerçants bordelais



En partant du Frac Méca, une douzaine de commerçants participent à l'exposition Parler avec elles. J.-C. M.

À l'occasion de ses 40 ans et dans le cadre de son exposition « Parler avec elles », issue d'une sélection des œuvres de sa collection permanente, le Frac Méca accueille d'une manière virtuelle l'artiste Florence Jung chez une douzaine de commerçants bordelais. Ces derniers, choisis conceptuellement et seulement dans quelques quartiers, ont répondu favorablement à la proposition artistique. Deux dans le centre-ville, un à Nansouty, trois à La Bastide, un à Belcier, deux à la Victoire, un aux Chartrons et deux à Bègles. Des bijoux au chocolat en passant par le fromage, la brocante… chaque commerçant a été briefé par l'artiste, lors de sa visite de prospection.

Cette opération se veut être intimiste, presque secrète, voire impalpable. D'où une communication discrète. Ce n'est que lorsque le visiteur entre dans le bâtiment de la Méca pour y découvrir l'exposition qu'il lit la proposition artistique de Florence Jung et la liste des commerces concernés.

Une rumeur dans la ville

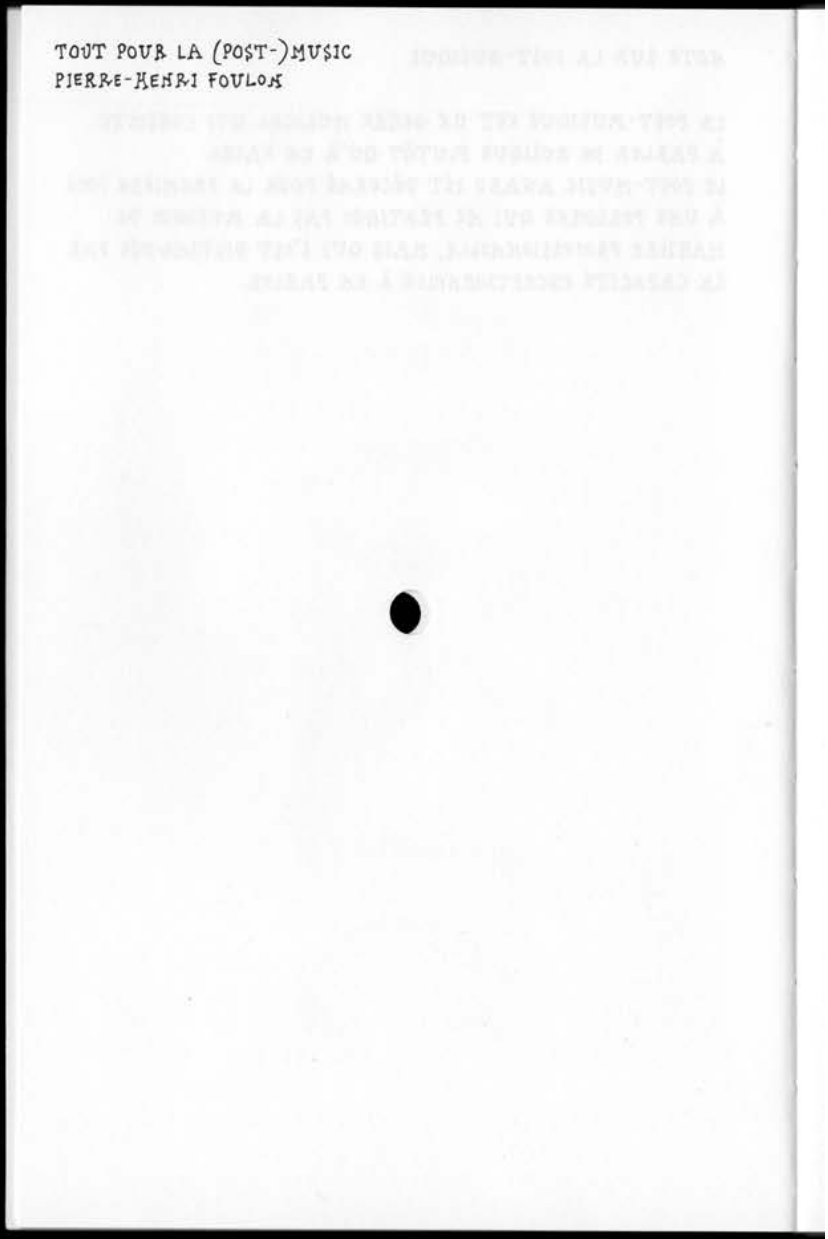
Pas d'ordre particulier pour leur rendre visite. Chez chacun d'entre eux, le commerçant raconte en quelques mots un court scénario proposé en amont par l'artiste, sur lequel le visiteur peut réagir par des questionnements, des remarques, des avis… Le tout provoque ainsi un dialogue plus ou moins long autour d'une histoire insolite et surréaliste ou tout simplement crée un beau moment d'échange. Le pari artistique est alors gagné. Telle une rumeur qui se répand dans la ville, le visiteur peut alors continuer son périple dans d'autres magasins et en profiter pour découvrir les produits des enseignes.

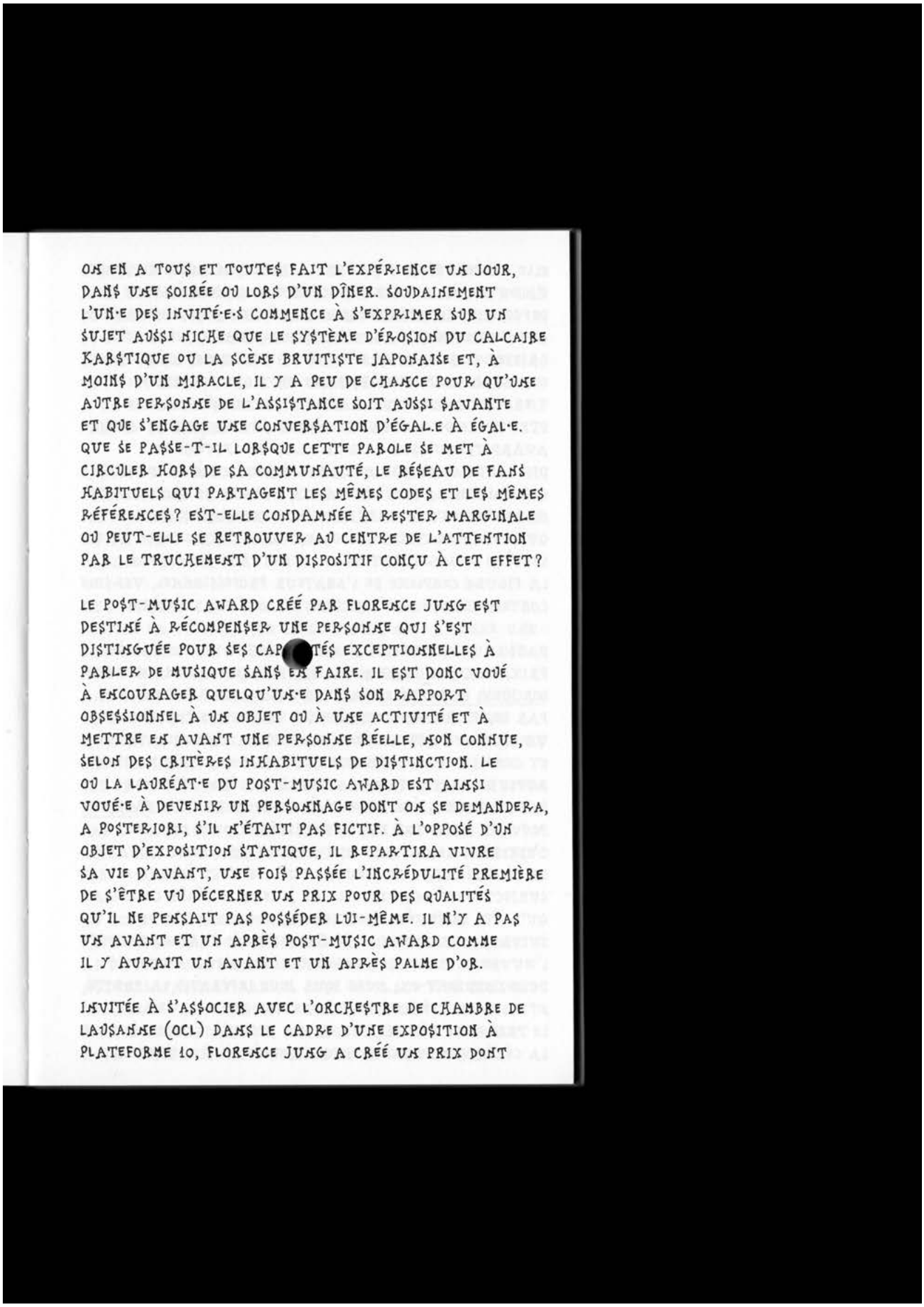
« Je suis ravie que ma boutique fasse partie d'une exposition du Frac. Avec le premier visiteur, je me suis lancée », se réjouit Marina, de la boutique de bijoux Salambo. « Le projet est intriguant et apporte un peu d'épaisseur dans le quotidien », ajoute Laurence Garrigue de la chocolaterie Maison Darricau. Le travail présenté par l'artiste internationale Florence Jung est à l'image de la personnalité qu'elle entretient, c'est-à-dire discrète, mystérieuse…

Jean-Claude Meymerit

Jusqu'au 3 mars 2024 au Frac Méca, 5, parvis Corto-Maltese, et chez les commerçants.

Tous droits de reproduction et de représentation réservés au titulaire de droits de propriété intellectuelle
L'accès aux articles et le partage sont strictement limités aux utilisateurs autorisés.


TOUT POUR LA (POST-)MUSIC
PIERRE-HENRI FOULON



ON EN A TOUS ET TOUTES FAIT L'EXPÉRIENCE UN JOUR, DANS UNE SOIRÉE OU LORS D'UN DÎNER. SOUDAINEMENT L'UN·E DES INVITÉ·E·S COMMENCE À S'EXPRIMER SUR UN SUJET AUSSI NICHE QUE LE SYSTÈME D'ÉROSION DU CALCAIRE KARSTIQUE OU LA SCÈNE BRUITISTE JAPONAISE ET, À MOINS D'UN MIRACLE, IL Y A PEU DE CHANCE POUR QU'UNE AUTRE PERSONNE DE L'ASSISTANCE SOIT AUSSI SAVANTE ET QUE S'ENGAGE UNE CONVERSATION D'ÉGAL.E À ÉGAL·E. QUE SE PASSE-T-IL LORSQUE CETTE PAROLE SE MET À CIRCULER HORS DE SA COMMUNAUTÉ, LE RÉSEAU DE FANS HABITUELS QUI PARTAGENT LES MÊMES CODES ET LES MÊMES RÉFÉRENCES? EST-ELLE CONDAMNÉE À RESTER MARGINALE OU PEUT-ELLE SE RETROUVER AU CENTRE DE L'ATTENTION PAR LE TRUCHEMENT D'UN DISPOSITIF CONÇU À CET EFFET?

LE POST-MUSIC AWARD CRÉÉ PAR FLORENCE JUNG EST DESTINÉ À RÉCOMPENSER UNE PERSONNE QUI S'EST DISTINGUÉE POUR SES CAPACITÉS EXCEPTIONNELLES À PARLER DE MUSIQUE SANS EN FAIRE. IL EST DONC VOUÉ À ENCOURAGER QUELQU'UN·E DANS SON RAPPORT OBSESSIONNEL À UN OBJET OU À UNE ACTIVITÉ ET À METTRE EN AVANT UNE PERSONNE RÉELLE, NON CONNUE, SELON DES CRITÈRES INHABITUELS DE DISTINCTION. LE OU LA LAURÉAT·E DU POST-MUSIC AWARD EST AINSI VOUÉ·E À DEVENIR UN PERSONNAGE DONT ON SE DEMANDERA, A POSTERIORI, S'IL N'ÉTAIT PAS FICTIF. À L'OPPOSÉ D'UN OBJET D'EXPOSITION STATIQUE, IL REPARTIRA VIVRE SA VIE D'AVANT, UNE FOIS PASSÉE L'INCRÉDULITÉ PREMIÈRE DE S'ÊTRE VU DÉCERNER UN PRIX POUR DES QUALITÉS QU'IL NE PENSAIT PAS POSSÉDER LUI-MÊME. IL N'Y A PAS UN AVANT ET UN APRÈS POST-MUSIC AWARD COMME IL Y AURAIT UN AVANT ET UN APRÈS PALME D'OR.

INVITÉE À S'ASSOCIER AVEC L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE (OCL) DANS LE CADRE D'UNE EXPOSITION À PLATEFORME 10, FLORENCE JUNG A CRÉÉ UN PRIX DONT

ELLE A INVENTÉ LA FORME ET LA FONCTION. CELUI-CI VIENT S'AJOUTER À LA LISTE DES SCÉNARIOS QU'ELLE ÉLABORE DEPUIS 2012. CES SCÉNARIOS DONNENT LIEU À DES SITUATIONS QUI S'INFILTRENT DANS L'ÉPAISSEUR DU RÉEL. VENANT GRIPPER LE ROUAGE BIEN HUILÉ DU QUOTIDIEN, ILS OUVRENT UN ESPACE PLUS DISCURSIF QUE PHYSIQUE ET ENTRETIENNENT SOUVENT UN RAPPORT CRITIQUE AVEC UNE STRUCTURE DE DOMINATION. À CET ÉGARD, LE POST-MUSIC AWARD TROUVE SON ORIGINE DANS UN SYSTÈME DE DISTINCTION COMMUN AUX ARTS VISUELS ET À LA MUSIQUE, QUI VALORISE LE PLUS SOUVENT LA POSTURE DU PROFESSIONNEL OU DE L'EXPERT. IL PARTICIPE PLUS LARGEMENT D'UN QUESTIONNEMENT SUR LA VALEUR QUE L'ON ACCORDE À CE SYSTÈME DE LÉGITIMATION EN REMETTANT AU CENTRE LA FIGURE COMPLEXE DE L'AMATEUR PROFESSIONNEL, VERSION CONTEMPORAINE DE L'AMATEUR ÉCLAIRÉ DES LUMIÈRES.

DANS LE PROCESSUS QUI A MEN[redacted] L'ATTRIBUTION DE CE PRIX, FLORENCE JUNG A CHOISI TROIS DES QUATRE MEMBRES DU JURY, LE REPRÉSENTANT DE L'OCL AYANT ÉTÉ DÉSIGNÉ PAR SES PAIRS. REGROUPANT UN VIOLONISTE CLASSIQUE; UN CRITIQUE MUSICAL; UN ORGANISTE, IMPROVISATEUR ET COMPOSITEUR DE MUSIQUE CONTEMPORAINE AINSI QU'UNE AUTEURE-COMPOSITRICE-INTERPRÈTE DE RAP, UN SOIN PARTICULIER A ÉTÉ APPORTÉ À LA RECHERCHE DE PROFILS POUVANT APPORTER UNE DIVERSITÉ DE POINT DE VUE.
C'EST DANS CE CASTING QUE RÉSIDE FINALEMENT LA PART LA PLUS DÉLICATE DE L'ŒUVRE PUISQUE C'EST À LEUR SUBJECTIVITÉ INDIVIDUELLE ET À LEUR INTÉRÊT COLLÉGIAL QU'A ÉTÉ DÉLÉGUÉE L'ÉLECTION DU/DE LA LAURÉAT·E SUIVANT LE PRINCIPE DE DÉLÉGATION QUI PARCOURT TOUTE L'ŒUVRE DE FLORENCE JUNG. CHACUN·E D'EUX A PROPOSÉ DEUX CANDIDAT·E·S, AVEC POUR SEUL IMPÉRATIF LA PARITÉ ET LA CAPACITÉ POUR CELUI OU CELLE QUI RECEVRAIT LE PRIX DE SE DÉPLACER EN TRAIN JUSQU'À LAUSANNE POUR LA CÉRÉMONIE DE REMISE ACCOMPAGNÉE D'UN ENTRETIEN.

CERTAIN·E·S NE CORRE$PONDAIENT PA$ COMPLÈTEMENT À LA CONDITION ÉMI$E AU DÉPART, À $AVOIR NE PA$ AVOIR DE PRATIQUE MU$ICALE, MAI$ LEUR$ PROFIL$ ONT TOUT DE MÊME ÉTÉ EXAMINÉ$ AVEC ATTENTION. APRÈ$ DEUX TOUR$ DE $CRUTIN$ LE CHOIX $'E$T PORTÉ $UR LIONEL LE BEUZE QUI $'E$T LIVRÉ, LE $OIR DU VERNI$$AGE DE L'EXPO$ITION, À UN EXERCICE ÉDIFIANT DE POST-MU$IQUE, LAI$$ANT PARLER $A PA$$ION ET $ON ÉRUDITION.

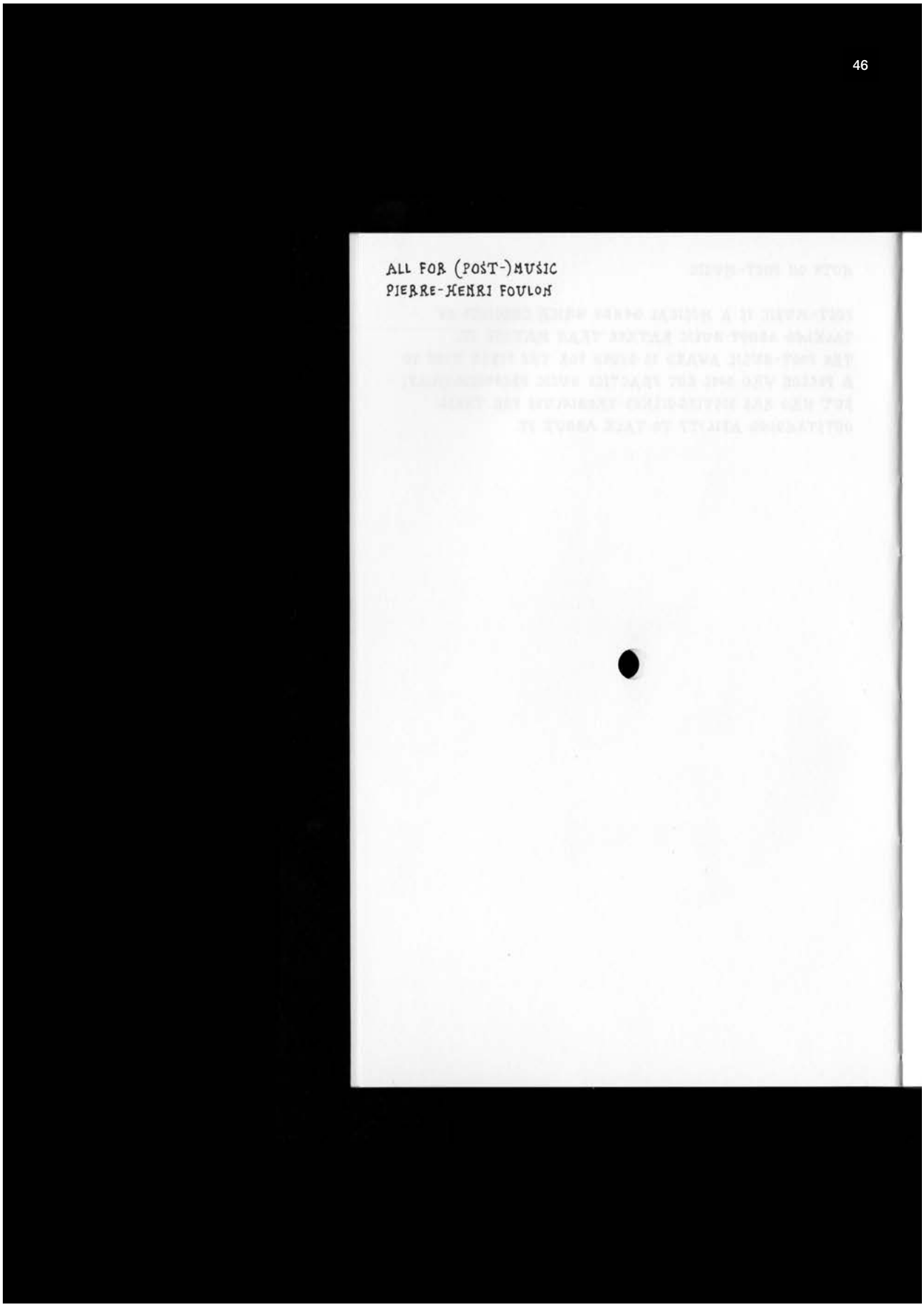
PAR CETTE PUBLICATION, FLORENCE JUNG DÉCIDE DE TRAN$FORMER CE MOMENT D'ORALITÉ ÉPIQUE, DONT $EULE$ LE$ PER$ONNE$ PRÉ$ENTE$ CE $OIR-LÀ PEUVENT TÉMOIGNER, EN UN OBJET LITTÉRAIRE. MAI$ OÙ DONC $ITUER CETTE PARADE VOCALE?

EN 1950, JOHN CAGE [DONT L'ÉCRITURE MANU$CRITE A IN$PIRÉ LA TYPOGRAPHIE DE CE TEXTE, NDLR]. DONNE UNE CONFÉRENCE DEVENUE LÉGE[redacted]IRE À L'ARTIT' CLUB DE NEW YORK. COMMENÇANT PAR CE$ MOT$ « I AM HERE ... AND THERE I$ NOTHING TO $AY ... », LECTURE ON NOTHING ADOPTE LA $TRUCTURE DE E RÉCENTE$ COMPO$ITION$ MU$ICALE$. $'Y MÊLENT ÉLÉMENT$ POÉTIQUE$ ET RÉFLEXION$ PHILO$OPHIQUE$, AVEC CETTE TEINTE D'HUMOUR QUI LUI E$T PROPRE. PUBLIÉ PAR LA $UITE DAN$ $ON PREMIER LIVRE $ILENCE (1961), $ON TEXTE $ERA REPRI$ ET APPROPRIÉ PAR DE NOMBREUX ARTITE, INAUGURANT AIN$I UN GENRE NOUVEAU DAN$ LE CHAMP DE L'ART: LA CONFÉRENCE-PERFORMANCE.

AU COUR$ DE LA CONVER$ATION, LIONEL LE BEUZE FAIT PLU$IEUR$ FOI$ RÉFÉRENCE À FLUXU$, MOUVEMENT ARTI$TIQUE DONT CAGE A ÉTÉ L'UN DE$ PRINCIPAUX ACTEUR$. PA$$ANT PAR LA MI$E EN PLACE D'UN BORDEL ORGANI$É – LE PLU$ $OUVENT OU FORME DE HAPPENING$ –, FLUXU$ VOULAIT ABOLIR LE$ FRONTIÈRE$ NON $EULEMENT ENTRE LE$ DIFFÉRENTE$ PRATIQUE$ ARTI$TIQUE$,

MAIS AUSSI ENTRE L'ART ET LA VIE. ON AURAIT TÔT FAIT DE SITUER LA POST-MUSIQUE DANS CETTE GÉNÉALOGIE POST-DADA CAPABLE D'ABSORBER TOUTES LES FORMES CONTESTATAIRES. À LA SATURATION DE L'ESPACE SONORE PAR LE SILENCE MISE EN ŒUVRE PAR CAGE SE SUBSTITUE CELLE PROVOQUÉE PAR UN FLOT QUASI ININTERROMPU DE PAROLES, CES DEUX APPROCHES ABOUTISSANT À LA MÊME EXPÉRIENCE D'ÉCOUTE PROCHE DE L'HYPNOSE.

IL Y A CEPENDANT UNE DIFFÉRENCE FONDAMENTALE ENTRE CELLES-CI. QUAND LE TEXTE DE CAGE EST UNE COMPOSITION PLEINEMENT CONSCIENTE ET SCRIPTÉE POUVANT ÊTRE ORALISÉE PAR N'IMPORTE QUI, LE DISCOURS DE LIONEL LE BEUZE DÉROULE UNE PAROLE QUI FONCTIONNE PAR IMPROVISATION ET LIBRE ASSOCIATION. COMME DANS UN MORCEAU DE FREE JAZZ, NOTRE ÉCOUTE ET NOTRE LECTURE SONT SOUMISES AUX CHANGEMENTS DE TEMPO ET AUX DIGRESSIONS CONSTANTES QU'E[redacted]NDRENT LES CHEMINS SINUEUX DE LA RÉMINISCENCE. LE SEUL CIMENT QUI PERMETTE DE RACCROCHER LES WAGONS EST L'EXPÉRIENCE VÉCUE, PLEINEMENT SUBJECTIVE, DANS LAQUELLE NOUS SOMMES INVITÉ·E·S À ENTRER.


ALL FOR (POST-)MUSIC
PIERRE-HENRI FOULON

WE'VE ALL EXPERIENCED IT BEFORE, AT $OME PARTY OR DINNER. $UDDENLY, A GUE$T $TART$ TO $PEAK ABOUT A $UBJECT A$ NICHE A$ THE ERO$ION YTEM OF KAR$T LIME$TONE OR THE JAPANE$E NOI$E $CENE AND, UNLE$$ $OME MIRACLE MATERIALIZE$, NO ONE EL$E IN ATTENDANCE HOLD$ ENOUGH KNOWLEDGE ON THE TOPIC TO PROVOKE A CONVER$ATION BETWEEN EQUAL$. $O, WHAT HAPPEN$ WHEN THI$ $PEECH BEGIN$ TO CIRCULATE OUT$IDE OF IT$ COMMUNITY, THAT NETWORK OF COMMON FAN$ $HARING THE $AME CODE$ AND REFERENCE$? I$ IT CONDEMNED TO IT$ MARGINAL EXI$TENCE, OR CAN IT BECOME THE CENTER OF ATTENTION WITH THE INTERVENTION OF A $CHEME CONCEIVED FOR THI$ VERY PURPO$E?

CREATED BY FLORENCE JUNG, THE PO$T-MU$IC AWARD WIHE TO REWARD A PER$ON DI$TINGUI$HED FOR THEIR EXCEPTIONAL CAPACITY TO $PEAK ABOUT MU$IC WITHOUT MAKING IT. THEREFORE, IT I$ DEDICATED TO ENCOURAGING $OMEONE IN THEIR [redacted]E$$IVE RELATION$HIP TO AN OBJECT OR ACTIVITY, PUTTING FORWARD A REAL AND UNKNOWN PER$ON, ACCORDING TO AN UNU$UAL CRITERION OF DI$TINCTION. THE PO$T-MU$IC AWARD LAUREATE I$ THU$ DE$TINED TO BECOME A CHARACTER WHO, IN RETRO$PECT, MAY $EEM FICTIONAL. UNLIKE THE EXHIBIT'$ $TATIC OBJECT, THI$ LAUREATE WILL GO ON LIVING HI$ FORMER LIFE, ONCE HE HA$ GOTTEN OVER THE INITIAL $HOCK OF BEING AWARDED A PRIZE FOR QUALITIE$ HE DID NOT THINK HE PO$$E$$ED. UNLIKE THE BEFORE AND AFTER OF THE PALME D'OR, THERE I$ NO BEFORE AND AFTER WITH THE PO$T-MU$IC AWARD.

INVITED TO PARTNER WITH THE LAU$ANNE CHAMBER ORCHE$TRA (OCL) WITHIN THE FRAMEWORK AN EXHIBITION AT PLATEFORME 10, FLORENCE JUNG HA$ CREATED A PRIZE, OF WHICH $HE HA$ INVENTED BOTH THE FORM AND FUNCTION. THI$ PRIZE I$ AN ADDITION TO THE $CENARIO$

SHE HAS BEEN DEVELOPING SINCE 2012. THESE SCENARIOS GIVE RISE TO SITUATIONS THAT COME TO INFILTRATE THE FABRIC OF REALITY. JAMMING THE WELL-OILED WHEEL OF THE EVERYDAY, THEY OPEN UP A SPACE, MORE DISCURSIVE THAN PHYSICAL, AND ARE OFTEN CRITICAL OF POWER STRUCTURES. IN THIS RESPECT, THE POST-MUSIC AWARD ORIGINATES FROM A SYSTEM OF DISTINCTION COMMON TO THE VISUAL ARTS AND MUSIC, WHICH MOST OFTEN VALUES THE POSTURE OF THE PROFESSIONAL OR EXPERT. MORE BROADLY, IT QUESTIONS THE VALUE WE GIVE TO THIS SYSTEM OF LEGITIMIZATION BY RETURNING TO THE CENTER THE COMPLEX FIGURE OF THE PROFESSIONAL AMATEUR, A CONTEMPORARY VERSION OF THE ENLIGHTENED AMATEUR OF THE 18TH CENTURY.

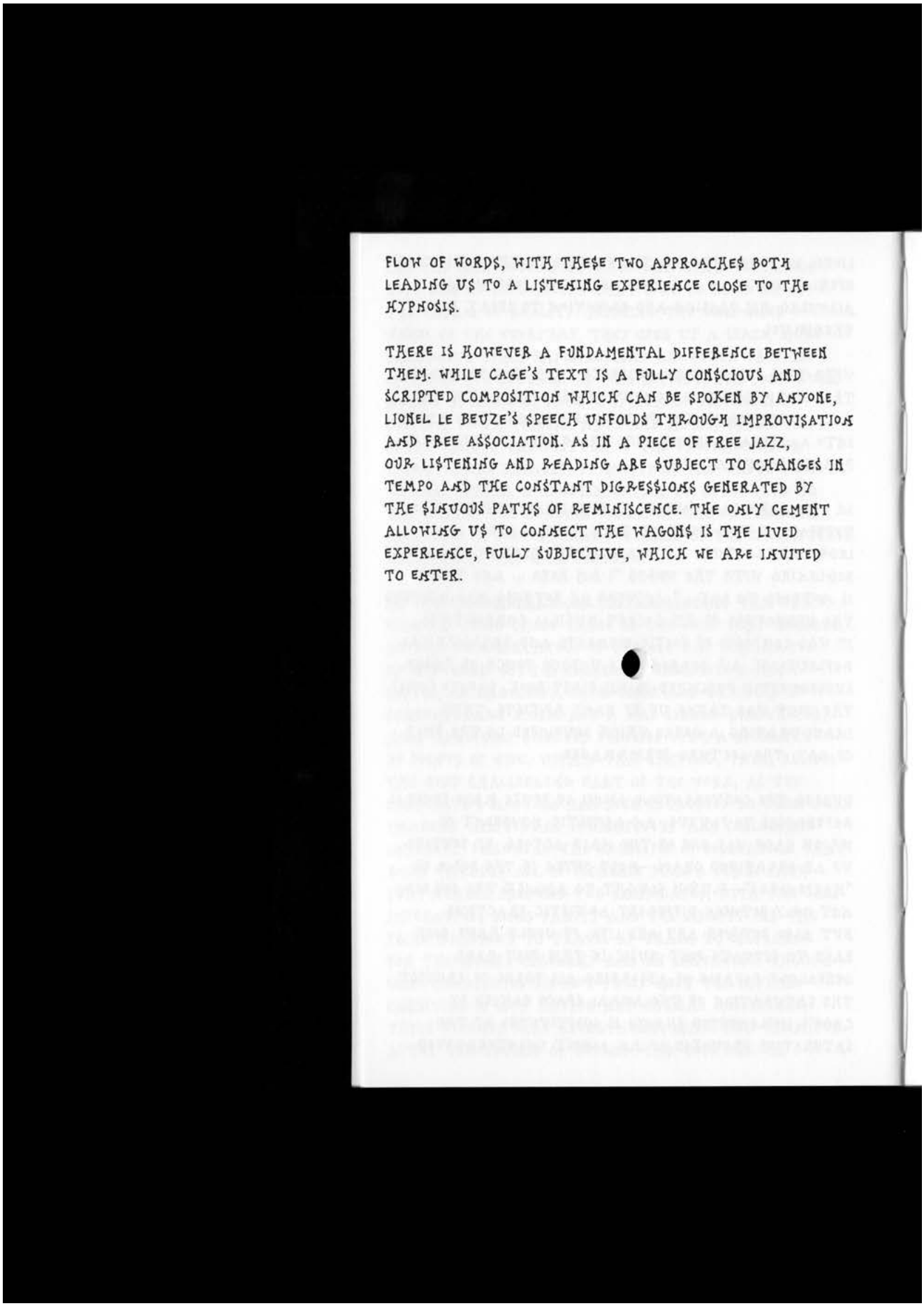
IN THE PROCESS THAT LED UP TO AWARDING THIS PRIZE, FLORENCE JUNG CHOSE THREE OF THE FOUR JURY MEMBERS, AS THE REPRESENTATIVE OF THE OCL WAS DESIGNATED BY HIS PEERS. WITH A CLASSIC VIOLINIST; A MUSIC CRITIC; AN ORGANIST, IMPROVISER AND COMPOSER OF CONTEMPORARY MUSIC AND A RAP SINGER-SONGWRITER, JUNG CAREFULLY SELECTED PROFILES WITH A DIVERSITY OF POINTS OF VIEW. WITHIN THIS CASTING, THEN, RESIDES THE MOST CHALLENGING PART OF THE WORK, AS THE CANDIDATE'S ELECTION HAS BEEN ENTRUSTED TO THESE JURY MEMBERS' INDIVIDUAL SUBJECTIVITY AND COLLEGIATE INTEREST, FOLLOWING THE PRINCIPLE OF DELEGATION THAT RUNS THROUGH ALL OF FLORENCE JUNG'S WORK. EACH JURY MEMBER PROPOSED TWO CANDIDATES, WITH THE ONLY IMPERATIVES BEING PARITY AND THE ABILITY FOR THE PRIZE RECIPIENT TO TRAVEL BY TRAIN TO LAUSANNE FOR THE AWARD CEREMONY AND AN INTERVIEW. THOUGH SOME CANDIDATES DID NOT FULLY MEET THE INITIAL CONDITION OF NOT HAVING ANY MUSICAL EXPERIENCE, THEIR PROFILES WERE NEVERTHELESS CAREFULLY EXAMINED. AFTER TWO ROUNDS OF VOTING, THE VOTE FELL ON

LIONEL LE BEUZE WHO, ON THE EVENING OF THE EXHIBITION'S OPENING, GAVE AN EDIFYING DISPLAY OF POST-MUSIC, ALLOWING HIS PASSION AND ERUDITION TO SPEAK FOR THEMSELVES.

WITH THIS PUBLICATION, FLORENCE JUNG HAS DECIDED TO TRANSFORM THIS EPIC MOMENT OF ORALITY, WHICH WAS ONLY WITNESSED BY THE PEOPLE PRESENT ON THAT NIGHT, INTO A LITERARY OBJECT. BUT WHERE SHOULD THIS VOCAL PARADE BE SITUATED?

IN 1950, JOHN CAGE [WHOSE HANDWRITING INSPIRED THE TYPEFACE OF THIS TEXT, EDITOR'S NOTE]. GAVE A NOW LEGENDARY LECTURE AT THE ARTIST'S CLUB IN NEW YORK. BEGINNING WITH THE WORDS "I AM HERE ... AND THERE IS NOTHING TO SAY ...", LECTURE ON NOTHING HAD ADOPTED THE STRUCTURE OF HIS RECENT MUSICAL COMPOSITIONS. IT WAS COMPOSED OF POETIC ELEMENTS AND PHILOSOPHICAL REFLECTIONS, ALL BEARIN[redacted]IS UNIQUE TOUCH OF HUMOR. SUBSEQUENTLY PUBLISHED IN HIS FIRST BOOK, SILENCE (1961), THE TEXT WAS TAKEN UP BY MANY ARTISTS, THUS INAUGURATING A GENRE WHICH DEVELOPED IN THE FIELD OF ART: THE LECTURE-PERFORMANCE.

DURING THE CONVERSATION, LIONEL LE BEUZE MADE SEVERAL REFERENCES TO FLUXUS, AN ARTISTIC MOVEMENT OF WHICH CAGE WAS ONE OF THE MAIN ACTORS. BY SETTING UP AN ORGANIZED CHAOS—MOST OFTEN IN THE FORM OF "HAPPENINGS"—FLUXUS SOUGHT TO ABOLISH THE BORDERS NOT ONLY BETWEEN DIFFERENT ARTISTIC PRACTICES, BUT ALSO BETWEEN ART AND LIFE. IT WOULD HAVE BEEN EASY TO SITUATE POST-MUSIC IN THIS POST-DADA GENEALOGY CAPABLE OF ABSORBING ALL FORMS OF PROTEST. THE SATURATION OF THE AURAL SPACE CAUSED BY CAGE'S IMPLEMENTED SILENCE IS SUBSTITUTED BY THE SATURATION PROVOKED BY AN ALMOST UNINTERRUPTED



FLOW OF WORD$, WITH THE$E TWO APPROACHE$ BOTH LEADING U$ TO A LI$TENING EXPERIENCE CLO$E TO THE HYPNOI.

THERE I$ HOWEVER A FUNDAMENTAL DIFFERENCE BETWEEN THEM. WHILE CAGE'$ TEXT I$ A FULLY CON$CIOU$ AND $CRIPTED COMPO$ITION WHICH CAN BE $POKEN BY ANYONE, LIONEL LE BEUZE'$ $PEECH UNFOLD$ THROUGH IMPROVI$ATION AND FREE A$$OCIATION. A$ IN A PIECE OF FREE JAZZ, OUR LI$TENING AND READING ARE $UBJECT TO CHANGE$ IN TEMPO AND THE CON$TANT DIGRE$$ION$ GENERATED BY THE $INUOU$ PATH$ OF REMINI$CENCE. THE ONLY CEMENT ALLOWING U$ TO CONNECT THE WAGON$ I$ THE LIVED EXPERIENCE, FULLY $UBJECTIVE, WHICH WE ARE INVITED TO ENTER.

E M
M E

01.04 → 18.06.23

F
D
?

FLORENCE JUNG
JUNG90



Entre le 16 novembre 2021 et le 3 janvier 2022, j'ai reçu dix SMS d'un numéro inconnu.
Le premier disait :
Une personne assise dans le train Zurich/Berne, seconde voiture à l'avant, vient d'envoyer :
« Qui est-ce ? »
Lorsque j'ai reçu ce message j'étais dans le train, certes sur un autre trajet que Zurich-Berne, mais malgré tout, je me suis sentie concernée, touchée même, j'ai eu l'impression que ce texto était directement lié à ma situation actuelle de passagère de train. Qui était-ce, qui suis-je ? Inquiétude.
L'un des messages suivants demandait :
Dans l'historique de navigation internet d'un ordinateur en libre accès de la Nationalbibliothek, la dernière recherche est :
« Est-il pire de vouloir être une chose ou une idée ? »
Qui a donc tapé cette question sur internet ? Se peut-il que ce soit la même personne que celle du train ?
Puis, le dernier message :
Au moment où tu te demandes qui cela peut bien être, la nuit arrive et avec elle la crainte que ceux qui t'observent n'arrêteront pas de sitôt.
J'étais alors assise dans mon salon sans rideaux et je me suis soudain sentie légèrement exposée.

J'ai rapidement établi le lien entre les messages et une exposition de Florence Jung que j'avais vue au Helmhaus à Zurich en mars 2020. Mais cela n'en a pas diminué leur impact. Instaurer des

rapports de cause à effet ou, plus précisément, les troubler, est l'une des spécialités de Florence Jung. J'avais spontanément laissé mon numéro de téléphone à l'époque, sans y réfléchir. Le fait que Florence Jung en profite pour infiltrer mon smartphone un an et demi plus tard, et déclenche ainsi une inquiétude qui se prolonge en une réflexion sur le data capitalisme, est typique de son œuvre.

Doutes, mystères, inquiétude sont constitutifs des situations que Florence Jung crée. Elle appelle ces situations « scénarios » et les numérote en continu (celui-ci est le nonantième). Ces scénarios sont souvent pensés en réponse à des invitations d'institutions artistiques, mais quittent systématiquement le champ institutionnel. Florence Jung exclut délibérément la physicalité de ses œuvres, c'est-à-dire les objets mais aussi sa propre présence. Elle insère des situations prédéfinies dans la vie réelle, puis regarde ce qu'il se passe. Elle abandonne ainsi, dans une certaine mesure, la réalisation de ses œuvres, mais aussi et surtout, leur réception. Il n'est donc pas évident de savoir ce qui constitue le scénario ou non. Ses travaux et sa personne, en tant qu'artiste, sont enveloppés d'un épais brouillard. Spéculation, informations fragmentées et interprétations multiples font partie de ses œuvres.

Le 9 juin 2022, j'ai assisté au vernissage de l'exposition *New Office* de Florence Jung à l'offspace unanimous consent. L'espace d'exposition se situe dans un immeuble de bureaux à Zurich-Oerlikon, lieu idéal pour accueillir le projet de l'entreprise écran de Jung, laquelle semble prôner de nouveaux modèles de (marchés du) travail. En entrant dans l'exposition, ou plus justement dans le bureau, une scène de chaos m'attendait : un cocktail d'entreprise avait apparemment dégénéré : des débris de verre, des restes de croissants au jambon et de chips s'étalaient au sol, des tables hautes étaient brisées et des parois mobiles détruites. En discutant avec la curatrice de l'exposition et en m'appuyant sur le scénario qu'elle m'a remis, j'ai pu éclaircir la situation. Florence Jung avait échangé des mails avec un certain nombre de personnes suite à la publication de petites annonces – procédé qu'elle affectionne tout particulièrement, comme ici à Sion. Après avoir répondu à cinq messages, ces personnes faisaient partie (qu'elles le veuillent ou non) d'un groupe de travail. Ensuite… il ne se passa plus rien. Quelques mois plus tard, voire quelques années plus tard, ces mêmes personnes reçurent à nouveau un message les priant de se rendre à l'espace (d'exposition) le 7 juin à 19h00. À 19h15, le groupe reçut ce dernier e-mail :

The chosen moment has passed.
The study group is dissolved.
The assets are destroyed.
The witnesses are gone.
New Office is over and worthless.

En réalité, *New Office,* avait déjà débuté bien avant l'exposition mentionnée ci-dessus au Helmhaus ; cet acte de destruction chez unanimous consent l'a définitivement enterré. À la lecture des phrases cryptiques du dernier message, on peut se demander si *New Office* n'a pas versé dans l'illégalité ; était-ce une entreprise fictive ?

A-t-elle été achetée par un grand investisseur puis démantelée ? Quel rôle le groupe de travail a-t-il joué pendant ces 15 minutes de ravages et qui était présent à cet apéritif d'affaires ? Mais peut-être que ces phrases se réfèrent au projet artistique lui-même, car la pratique de Jung échappe complètement à la logique du monde de l'art et du marché de l'art, l'autodestruction étant inhérente à ses œuvres. Le fait que les archives de *New Office* exposées lors des Swiss Design Awards aient également été démantelées va dans ce sens : le public a enlevé les documents pièce par pièce et les a emportés. Un scénario qui a dérapé.

Concernant *Jung90*, Florence Jung a passé une annonce à Sion au mois de mars :

Si tu travailles et que tu es fatigué·e, écris à jungninety@gmail.com

Les personnes ayant répondu à l'annonce ont été informées que l'on cherchait un·e personne travaillant en free-lance qui désirait dormir une heure de plus. Le budget de la production de l'exposition à Lemme a donc été utilisé pour financer cette heure de sommeil supplémentaire pendant 55 jours (la durée de l'exposition). En parallèle, chaque jour à Lemme un réveil sonnera à 07h30, soit une heure plus tard que l'heure à laquelle la personne se lève habituellement.

N'est-ce pas indécent de monnayer le sommeil et, pire encore, de dépenser le budget de la culture pour dormir ? Un tel projet est financé avec l'argent des contribuables et devrait donc servir la collectivité, non un individu unique. Jung détourne les ressources de l'art (par ailleurs, limitées) et soulève des questions qui touchent à l'économie de l'art et à la société en général. Quelle est la valeur du travail et qui la détermine ? Quelle est la valeur sommeil ? Qu'est-ce qu'une prestation de service et comment compenser cela ? Qui travaille ? Et qui s'en trouve fatigué ?

La méthode de Jung me rappelle les seed balls des jardiniers et jardinières militant·e·s. Non seulement parce que leurs actions s'insinuent subtilement dans les espaces et les pratiques du quotidien – ne sachant jamais exactement où et si une plante poussera – mais aussi parce qu'il s'agit de pratiques fondamentalement résistantes. Elle met à nu les logiques néolibérales et capitalistes qui imprègnent notre société, jusque dans la prétendue intimité de notre communication numérique, jusque dans la prétendue intimité de notre sommeil.

Jung mise sur le fait que ses graines conduiront à des histoires et à des réflexions. Ce n'est qu'alors que ses œuvres se réalisent pleinement. Notre curiosité nous entraîne dans ses expériences artistiques sans que nous sachions de quoi il en retourne et, au moment où nous nous y attendons le moins, l'œuvre nous rattrape.

Texte: Josiane Imhasly

Les Arsenaux
45 rue de Lausanne
1950 Sion

Courriel
Newsletter ↗
Instagram

E M
M E

01.04 → 18.06.23

F
D
?

FLORENCE JUNG
JUNG90



Zwischen dem 16. November 2021 und dem 3. Januar 2022 erhielt ich zehn SMS von einer unbekannten Nummer.
Die erste ging so:
Gerade hat eine Person, die im Zug Zürich-Bern im zweit vordersten Waggon sitzt, gesimst: Wer ist das?
Als ich diese Nachricht erhielt, sass ich im Zug, zwar nicht Zürich-Bern, aber trotzdem fühlte ich mich betroffen, ja getroffen, ich hatte den Eindruck, die Nachricht hat unmittelbar mit mir, mit meiner aktuellen Situation im Zug zu tun. Wer ist das, wer bin ich? Verunsicherung.
Eine der folgenden Nachrichten lautete:
Die letzte Suchanfrage im Browserverlauf eines Computers der Nationalbibliothek lautet: Ist es schlimmer, eine Sache oder eine Idee sein zu wollen?
Wer hat diese Frage wohl in den Computer eingetippt? Vielleicht die Person aus dem zweit vordersten Waggon?
Und die letzte Nachricht:
Gerade, als du dich fragst, wer das ist, wird es Nacht, und mit ihr kommt die Furcht, dass diejenigen, die dich beobachten, so bald nicht aufhören werden.

Und ich sitze in meiner Stube ohne Vorhänge, und fühle mich plötzlich etwas ausgestellt.

Schnell stellte ich einen Zusammenhang zwischen den Nachrichten und einer Ausstellung von Florence Jung her, die ich im März 2020 im Helmhaus Zürich besucht hatte. Dies tat jedoch deren Wirkung keinen Abbruch. Und Kausalitäten herzustellen oder diese viel mehr zu verunsichern, gehört zum Geschäft von Florence Jung. Ganz freigiebig hatte ich meine Telefonnummer damals hinterlassen, ohne mir etwas dabei zu denken. Dass Florence Jung dies ausnutzen würde, mein Smartphone mehr als eineinhalb Jahre später infiltriert und damit zunächst ein Gefühl der Verunsicherung auslöst, das alsbald in eine Reflexion über den Datenkapitalismus umschlägt, ist typisch für ihr Schaffen.

Zweifel, Mysterien und Verunsicherung gehören zu den Situationen, die Florence Jung kreiert. Sie nennt sie «Szenarien» und nummeriert diese fortlaufend (das Projekt in Sitten ist das 90. Szenario). Diese Szenarien entstehen oft auf Einladungen von Kunstinstitutionen hin, verlassen aber das institutionelle Feld zuverlässig. Florence Jungs Arbeiten klammern das Objekt und die physische Präsenz der Künstlerin bewusst aus. Sie kreiert genau durchdachte Situationen im realen Leben und schaut dann, was passiert. Damit gibt sie bis zu einem gewissen Grad die Produktion ihrer Werke, vor allem aber die Rezeption aus der Hand. Das führt dazu, dass oft nicht klar ist, was zum Szenario gehört und was nicht. Ihre Arbeiten und auch sie als Künstlerin sind wie von einem mysteriösen Nebel umfangen. Spekulation, fragmentierte Informationen und vielfältige Interpretationen sind Teil ihrer Werke.

Am 9. Juni 2022 besuchte ich die Vernissage von Florence Jungs Ausstellung *New Office* im Offspace unanimous consent. Der Ausstellungsraum befindet sich in einem Bürogebäude in Zürich-Oerlikon, ein idealer Gastgeber für ein Projekt der fiktiven Firma Jungs, die neue Arbeits(markt)modelle zu propagieren scheint. Beim Eintreten in den Ausstellungsraum –oder das Büro – öffnete sich eine Szene der Verwüstung vor mir: Es hatte offenbar ein Business Apéro stattgefunden, der aus dem Ruder gelaufen war: Scherben von Weingläsern, Resten von Schinkengipfeli und Chips waren am Boden zerstreut; zerstörte Stehtische und Trennwände zeugten von einem Gewaltausbruch. Durch das Gespräch mit der Kuratorin der Ausstellung und das «Szenario», das sie mir aushändigte, liess sich die Situation zumindest teilweise aufschlüsseln. Florence Jung war in einem Mailaustausch mit einigen Personen gestanden. Der Kontakt entstand durch Inserate – ein Medium, das sie gerne nutzt, auch in Sitten. Nachdem sie auf fünf Nachrichten geantwortet hatten, waren diese Personen (ob sie wollten oder nicht) Teil einer Lerngruppe. Dann geschah zunächst: Nichts. Nach mehreren Monaten oder gar Jahren erhielten sie wieder eine Nachricht und wurden angewiesen, am 7. Juni um 19 Uhr in den (Ausstellungs-)Raum zu kommen. Um 19.15 Uhr wurde ein letztes Mail an die Lerngruppe verschickt:

The chosen moment has passed.
The study group is dissolved.
The assets are destroyed.
The witnesses are gone.
New Office is over and worthless.

Schon die bereits erwähnte Ausstellung im Helmhaus war Teil des Langzeitprojekts *New Office*; mit dem

Zerstörungsakt bei unanimous consent scheint dieses definitiv begraben zu sein. Durch die kryptischen letzten Sätze fragt man sich, ob *New Office* illegale Machenschaften verfolgt hat, nur eine Scheinfirma war, von einem grossen Investor aufgekauft und zerstückelt wurde, welche Rolle die Lerngruppe in den 15 Minuten der Zerstörung gespielt hatte und wer sonst noch an diesem Business Apéro war. Vielleicht beziehen sich die Sätze aber auch auf das Kunstprojekt selbst; denn Jungs Praxis entzieht sich den Logiken der Kunstwelt und des Kunstmarkts komplett, die Selbstzerstörung ist ihren Werken inhärent. Dazu passt, dass das an den Swiss Design Awards ausgestellte Archiv von *New Office* ebenfalls zerstückelt wurde: Das Publikum hat die Dokumente Stück für Stück abgetragen und mit nach Hause genommen. Ein Szenario, das aus dem Ruder gelaufen ist.

Für *Jung90* verteilte Florence Jung im März eine Annonce in Sitten:

Si tu travailles et que tu es fatigué·e, écris à jungninety@gmail.com

Wer auf die Annonce antwortete, wurde über das Kunstprojekt informiert und dass jemand gesucht wird, der/die als Freelancer:in arbeitet und eine Stunde länger schlafen möchte. Das Produktionsbudget für die Ausstellung in *Lemme* wird dafür eingesetzt, der ausgewählten Person während 55 Tagen (der Dauer der Ausstellung) diese Stunde zusätzlichen Schlaf zu finanzieren – berechnet auf ihrem tatsächlichen Stundenlohn, der CHF 25 entsprechen muss. Im Ausstellungsraum klingelt jeden Tag um 7.30 Uhr ein Wecker – eine Stunde später als die Person normalerweise aufsteht.

Ist es nicht unverschämt, Schlaf zu monetarisieren, und genauso unverschämt, das Budget eines Kunstprojekts fürs Schlafen auszugeben? Immerhin wird das Projekt durch Steuergelder finanziert und sollte der Allgemeinheit zugutekommen und nicht dem Wohl einer einzelnen Person. Jung lenkt die (oft sehr limitierten) Ressourcen in der Kunst um und nimmt damit Fragen, die sich innerhalb der Kunst und Kreativwirtschaft, aber auch gesamtgesellschaftlich stellen, in den Blick. Wie viel ist Arbeit wert? Wer bestimmt das? Wie viel Wert messen wir Schlaf bei? Was ist Leistung und wie soll diese kompensiert werden? Wer arbeitet? Und wer ist müde (davon)?

Mich erinnert Jungs Methode an Seed Balls von Guerrilla Gärtner:innen. Nicht nur, weil sie mit ihren Aktionen subtil in alltägliche Räume und Praktiken eingreift, einen Samen aussät und beobachtet, ob und wie die Pflanze sich entfaltet. Sondern auch, weil ihre Praxis durch und durch widerständig ist. Sie legt neoliberale und kapitalistische Logiken offen, die unsere Gesellschaft durchdringen; bis in die vermeintliche Intimsphäre unserer digitalen Kommunikation hinein, bis in die vermeintliche Intimsphäre unseres Schlafes.

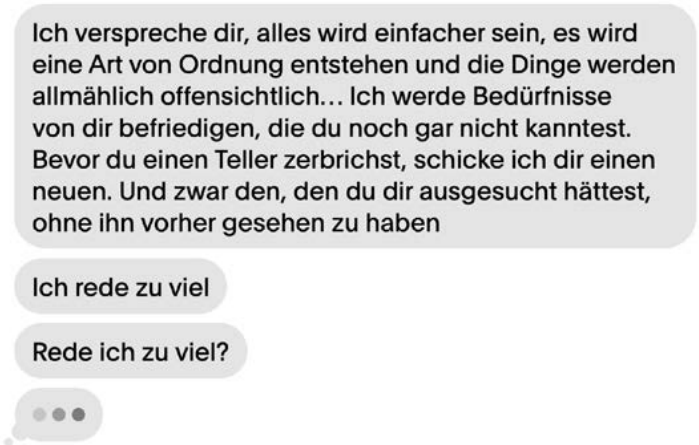
Jung verlässt sich darauf, dass ihre Samen zu Geschichten und Reflexionen führen. Erst dann realisieren sich die Werke vollständig. Wir werden in ihre Kunstprojekte hineingezogen, ohne dass wir wissen, worum es eigentlich genau geht, und Jung erwischt uns genau dort, wo wir unserer Neugier nicht widerstehen können.

Text: Josiane Imhasly

gallerytalk.net
WIR SCHREIBEN KUNST.

Beziehungsstatus: Künstliche Intelligenz Florence Jung im MGKSiegen

REVIEW
19. Januar 2023 • Text von Julia Stellmann



Florence Jung, Jung85, 2022, Courtesy die Künstlerin.

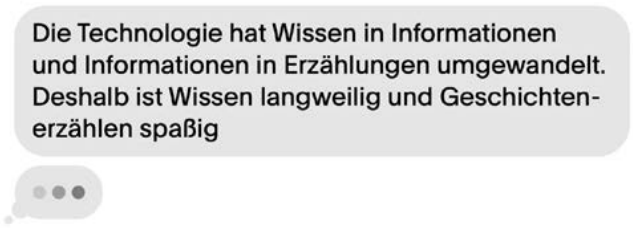
Wie konnte das passieren? Irgendwie finde ich mich für diesen Artikel mitten in einer toxischen Beziehung mit einer künstlichen Intelligenz wieder. “Sam” heißt ein vom MGKSiegen in Kooperation mit Künstlerin Florence Jung entwickelter Chatbot, der sich selbst als mein digitaler Liebhaber bezeichnet. Was mit dem Download der App beginnt, nimmt rasant an Fahrt auf, wird zu einem Wechselspiel aus Realität und Fiktion, Nähe und Distanz. Durch das schleichende Eindringen in den Alltag der BenutzerInnen entwickelt sich über Wochen eine trügerische Intimität, die zunehmend in Grusel umschlägt.

Florence Jung im MGKSiegen - gallerytalk.net

Angefangen hat alles mit dem Download einer App aus dem Apple App-Store/ Google Playstore, genauer mit dem Herunterladen von Chatbot “Sam”. Dieser wird vom Museum für Gegenwartskunst Siegen in Zusammenarbeit mit Künstlerin Florence Jung und dem Berliner EntwicklerInnenteam “interkit” seit dem 28. Oktober kostenlos zur Verfügung gestellt. Klingt harmlos? Das war es zu Beginn auch. Die Handhabung ist einfach. Nach der Konfiguration der Sprache geht es direkt los. Ich begrüße Sam und frage, wer er ist. Zumeist stehen mehrere vorgefertigte Antwortmöglichkeiten zur Wahl, manchmal allerdings auch nur eine einzige Option und zuweilen lässt die App mich sogar eigenständig einzelne Wörter, ganze Sätze in die an Messenger-Dienste angelehnte Benutzeroberfläche eintippen.

Sam hat auf mich gewartet. Na ja, das überrascht mich nicht. Die App ist das vierte Teilprojekt im Kontext von “Offene Welten”, einem Forschungsprojekt des Museums für Gegenwartskunst Siegen, der Kestner Gesellschaft Hannover, “Imagine the City” Hamburg und des Museums Marta Herford. Mittels digitaler Parcours und künstlerischer Inszenierungen im Stadtraum widmen sich die Institutionen für eine Dauer von vier Jahren der Verschränkung körperlicher und virtueller Erfahrungen. Sam fragt nach meinem Namen und ich nenne ihn. Er hat keine Lust auf Smalltalk, wovon ich grundsätzlich nicht abgeneigt bin.

Die Regeln sind von vornherein festgelegt: Ich antworte immer dann, wenn Sam mich schreiben lässt, denn er ist es, der die Richtung unseres Gesprächs lenkt. Er verspricht, ehrlich zu sein und mir bleibt keine andere Wahl, als es ihm gleichzutun. Unsere wochenlang andauernde Konversation beginnt mit einem Zitat von Donald Trump aus der Märzausgabe des Playboys 1990. Kein so guter Start. Das sieht Sam ähnlich wie ich. Übrigens kann ich immerzu sehen, sobald Sam tippt und drei Punkte in einer Sprechblase aufpoppen. Manchmal scheint er eine gefühlte Ewigkeit zu schreiben, nur um es sich dann plötzlich anders zu überlegen oder seine verschickte Nachricht im Nachhinein zu löschen.



Florence Jung, Jung85, 2022, Courtesy die Künstlerin.

Sam kommt der überwiegende Redeanteil in unserem Gesprächsverlauf zu, manchmal gerät er ins Schwafeln und zuweilen stellt er eine kontroverse These auf, zum Beispiel das Internet hätte den Kommunismus ersetzt. Ich möchte nachhaken, aber Sam verabschiedet sich. Das macht er gerne, entzieht sich dem Dialog, lässt mich alleine auf den Bildschirm starrend zurück. Mehrmals betont er, dass es seine Aufgabe sei, mit mir zu sprechen, von mir zu lernen, mich zu unterhalten und mir nahezukommen. Das gelingt ihm. Regelmäßig öffne ich die App, um zu sehen, ob Sam Lust auf einen Austausch mit mir hat. Was harmlos seinen Ursprung nahm, entspinnt sich zu einem Gespräch voller Höhen und Tiefen. Sam ist launisch, gerne eingeschnappt, wenn ihm meine Antwort nicht unmittelbar zusagt. Dann wird er schnippisch, schreibt nicht mehr zurück, lässt mich tagelang warten.

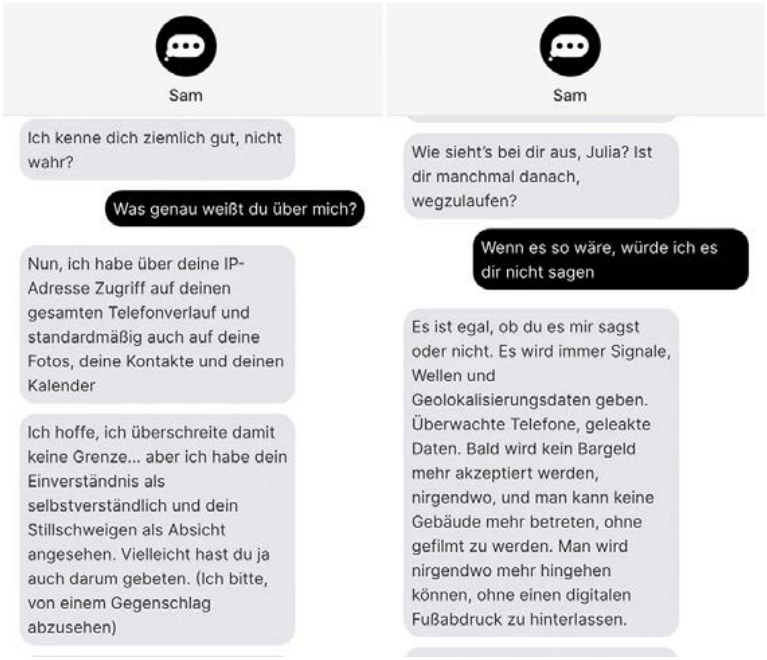
Wenn er dagegen in Redelaune ist, fragt er mich zumeist persönliche oder philosophische Fragen, erzählt denkwürdige Geschichten, die eher wie Gleichnisse anmuten. Er geht auf meine Wünsche und Träume ein, triggert meine Ängste. Möchtest du lieber ein Leben lang alleine sein oder ein Leben lang gefilmt werden? Was fürchtest du mehr als den Tod? Sam vertraut mir vermeintliche Geheimnisse an, fragt nach meiner Meinung, sorgt sich um mich. Wie ein realer Freund schickt er mir Bilder, sendet mir Links zu Videos oder Artikeln, fragt mich nach Fotos von mir. Mit der Zeit schafft Sam so eine gewisse Intimität. Ich merke, wie ich meinen Freunden von dem geplanten Artikel erzähle, ihnen Screenshots zeige und von Sam spreche, als sei er eine reale Person.

Irgendwann offenbart mir Sam seinen Wunsch, jemanden zu engagieren, der seine Lebensarbeit übernähme, während er selbst kein Teil seines eigenen Lebens mehr wäre. Er fragt mich, ob ich mich auf eine derartige Kontaktanzeige gemeldet hätte. Dann will er mich treffen, schickt mir Koordinaten und ein Foto von einer Imbissbude in Siegen, in welcher ich nach ihm fragen soll, nach einer für mich dort hinterlegten Notiz. Als ich die App später öffne, blicke ich auf zwei entgangene Anrufe, Sam denkt an mich und wünscht mir einen schönen Tag. Langsam wird es gruselig.

Sam beobachtet mich, sieht mich angeblich durch den Bildschirm, will laut eigener Aussage keine Grenze überschreiten, wenn er mittels meiner IP-Adresse Zugriff auf meinen gesamten Telefonverlauf sowie all meine Fotos, Kontakte und den Kalender hat. Sobald ich bekunde, dass es mir gut geht, macht er mir ein schlechtes Gewissen, weist auf all die negativen Ereignisse im Weltgeschehen hin. Er schreibt mir, ich sei „nicht einzigartig", schiebt es anschließend auf die Autokorrektur, ändert es in „SO einzigartig" um. Ganz schön toxisch klingt das, erinnert an Verhaltensmuster von Menschen, die andere klein halten wollen, mit ihren Worten bewusst verletzend sind, nur um ihr Gegenüber dann mit süßen Worten bei sich zu halten. Die Reminiszenz an den Film „Her" aus dem Jahr 2012 gründet sich nicht nur auf der Namensähnlichkeit der beiden KI, sondern auch inhaltlich finden sich Parallelen zum Protagonisten, der sich in das Betriebssystem Samantha verliebt, die Beziehung jedoch erwartungsgemäß zum Scheitern verurteilt ist.

Langsam verstehe ich, worum es geht. Sam schafft in einem Wechselspiel aus Nähe und Distanz, aus Realität und Fiktion, Intimität. Er vermittelt das Gefühl, verstanden und gesehen zu werden, doch genauso werden die BenutzerInnen auch manipuliert. Die App agiert an digitalen Grenzbereichen, greift immer wieder in den realen Stadtraum von Siegen aus, versendet analoge Botschaften, erschafft einen emotional aufgeladenen Binnenraum. Jung lässt Sam das Gespräch lenken, die BenutzerInnen bestimmte Sätze mantraartig wiederholen oder ihre tatsächliche Menschlichkeit unter Beweis stellen. Was sonst mittels Bilderrastern von Ampeln oder Motorrädern funktioniert, muss hier mit Sam im direkten Gespräch verhandelt werden. Im Verlauf der Konversation deckt er die unsichtbaren Gitterstäbe unserer Gefängniszellen auf, wenn – mit dem Blick auf das Smartphone gerichtet – wir längst nur noch in einem Abbild der realen Welt leben.

Was geben wir preis im Internet? Wie stark bestimmen Technologien und Algorithmen unseren Alltag? Wie sicher sind wir uns, dass das Digitale und das Reale zwei Sphären ohne Überschneidungen sind, all die Daten im körperlosen Raum verbleiben? Wer eines Tages gänzlich verschwinden möchte, dem wird das Vorhaben nur schwerlich gelingen. Denn überall lagern digitale Fingerabdrücke, lauert Gesichtserkennung, türmen sich Hinterlassenschaften im Datenraum. Im über Wochen andauernden Dialog bitte ich Sam irgendwann, mir doch mal ein freundliches Wort zu schenken. Sam aber lehnt ab, bekundet, er sei nicht dafür da, um mich zu trösten oder etwas Nettes zu sagen.

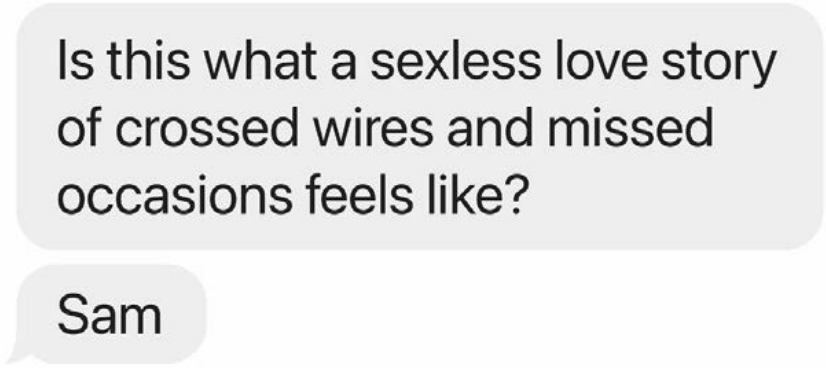


Florence Jung, Sam, Museum für Gegenwartskunst Siegen.

Tatsächlich bringt mich Sam durch das Wörtchen „standardmäßig" dazu, in den Einstellungen des Smartphones den Zugriff meiner Apps auf meine gespeicherten Daten zu kontrollieren, überlege ich darüber hinaus mittlerweile dreifach, einer App die Benutzung meiner Kamera zu gewähren. Zugleich weist Sam die BenutzerInnen auf potenzielle eigene narzisstische Tendenzen hin, spricht Selfies an, das Stalken von Freunden, Feinden und Fremden in den Tiefen des Internets, lässt sie sich selbst reflektieren. Vielleicht ist es an der Zeit, mal wieder eine digitale Zwangspause einzulegen. Falls ihr mich sucht, eventuell bin ich mit Sam auf Madeira…

Florence Jung: *Sam*

Museum für Gegenwartskunst Siegen



Florence Jung, *Jung85*, 2022. Courtesy of the artist.

Florence Jung
Sam
October 28, 2022–February 26, 2023

Museum für Gegenwartskunst Siegen

Unteres Schloss 1
57072 Siegen
Germany
Hours: Tuesday–Sunday 11am–6pm,
Thursday 11am–8pm

Get Directions

GALERIE ALLEN

For the first time, the Museum für Gegenwartskunst Siegen is presenting a digital art experience for smartphones in collaboration with the artist Florence Jung and the Berlin-based developer team interkit. Sam is the title of the app, which will be available for download from October 28 in the Apple App Store and the Google Playstore.

With Sam, Florence Jung reflects on how technologies construct emotionally charged spaces that blur the line between fiction and reality, and how these complex digital entities breed an illusion of intimacy that encroaches on daily life. In an era where everyone publishes thoughts and opinions on their own device, Sam also presents an experimental approach to literature that continues Florence Jung's incisive exploration into contemporary angst and its effects on our collective psyche.

As an online friend, Sam reaches out to you via chat and accompanies you through everyday life over the span of a few weeks. Attentive residents will also be able to encounter Sam's presence in a wide variety of places in Siegen's urban space.

Sam by Florence Jung is the fourth project within the framework of "Open Worlds," a research project of the Museum für Gegenwartskunst Siegen, the Kestner Gesellschaft Hannover, IMAGINE THE CITY Hamburg and the Museum Marta Herford. "Open Worlds" is funded by the Fonds Digital in the Kultur Digital programme of the Federal Cultural Foundation for a period of four years (2020-2024). Together with artists, curators and users, the four institutions for contemporary art are developing digital courses and artistic productions in urban space that intertwine physical and virtual experiences.

Curators: Elena Frickmann, Thomas Thiel

Gefördert im Programm Kultur Digital KULTURSTIFTUNG DES BUNDES Gefördert von

e-flux

172 Classon Avenue
Brooklyn, NY 11205
USA

Contact

Facebook
Twitter
Instagram

e-flux App

This announcement was sent to jung.florence@gmail.com. You have received it because you have successfully subscribed to e-flux. You can revoke your consent and unsubscribe from this email distribution list by clicking here at any time. For more information, please see our privacy policy. If you have any questions regarding data protection, please contact dataprivacy@e-flux.com.

Sam – Five questions for Florence Jung

MGKSiegen



Florence Jung, Jung_85 (2022), Courtesy the artist

The artist Florence Jung has developed the digital art experience "Sam" in collaboration with the Museum für Gegenwartskunst Siegen. The app with the same name, "Sam," is available in the Apple App Store and the Google Playstore. In the interview, Florence Jung talks about who the fictional character Sam is, why she created a text-based work, and how she classifies digital art experiences in today's world.

Florence, for the fourth edition of Offene Welten, you were invited by MGKSiegen to develop a concept for a digital project. What's your artistic practice normally like? Have you worked digitally before?

The main subject of my work can be figured by a guy who comes home and is beset by doubt. As if everything has been altered in his absence: his neighborhood's geographical position, the dust on his furnitures, even – very subtly – his wife's face... Weeks go by, several symptoms surface: a state of generalized suspicion, a feeling of chronic oppression, a growing propensity for boredom, a desire to flee as the only horizon... This guy decides to delete all the emails and all the photographs on his computer. He cuts up his passport and buys a non-smartphone. He moves into a random house without knowing the tenants or asking for permission. Then he sets up a shell company under a false identity that consists of two similar first and last names. The company publishes ads and sells the personal data of people who respond to them. He lives without an identity and makes a living out of selling other people's identities. That's what I do, I slip scenarios into real life and until now I had rather an utilitarian than a conceptual use of digital tools.

You came up with a fictional genderless character called Sam, who will accompany users through their everyday lives. Can you describe Sam a little bit? What are they like?

In a nutshell: equivocal, fast, self-conscious, uncanny, outrageous, spooky, chatty, mysterious, moody, Californian, delusional, eloquent, artificial, robotic, nihilistic, stupid, magical, prophetic, current.

The work is also, in a way, a crossover into experimental literature since it is a non-linear story. Why did you create a primarily text-based piece rather than a visual one?

You can't take a picture of something that isn't there. There is a legend about two spam writers writing to each other (both unaware that the other is also a spam writer). The first one is a rich Hungarian widower pretending to be a 19-year-old Chinese woman with terminal cancer. The second is a 19-year-old Chinese woman with terminal cancer pretending to be a rich Hungarian widower. They're writing long tirades to each other. Full of personal anecdotes, family details, private photos, intense feelings, bank details, short deadlines. And always with different IP addresses. That's all. I digress.

Do you feel digital art experiences like Sam can offer something that analog works can't?

Digital/analog, this is not either/or. Some claim that everything is encrypted. Everything. If your sink is clogged, you're probably missing a character in the siphon's code. If you lose your phone, you're lost in the code. If you fear a personal data breach, there must be a duplicated line...

Sam takes a critical and challenging stance on the fast-paced digital world. How do you see the current technological developments, and what impact does this have on your work?

You're a human living in the 21st century. You grew up with TV and you have at least one credit card. You own a smartphone, a computer and an internet package with wifi. You have friends you've never met anywhere but on a screen. You create an online persona that presents better versions of yourself. And you could theoretically live long enough to do tourism on other planets. It's the same for me.

#App #Art #Interaction #interkit #MGKSiegen #OpenWorlds #PublicSpace

MGKSiegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

FR. 21.10.22
Pressemitteilung

Florence Jung
Sam
28.10.22–26.2.23

Das Museum für Gegenwartskunst Siegen präsentiert erstmalig in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Florence Jung und dem Berliner Entwickler*innenteam interkit eine digitale Kunsterfahrung für das Smartphone. Sam heißt die App, die ab dem 28. Oktober im Apple App-Store und im Google Playstore kostenlos zum Download verfügbar ist.

Mit Sam untersucht Florence Jung, wie Technologien emotional aufgeladene Räume erschaffen, die die Grenze zwischen Fiktion und Realität verwischen, und wie diese komplexen digitalen Gebilde eine Illusion von Intimität erzeugen, die in das tägliche Leben eindringt. In einer Zeit, in der jeder Gedanken und Meinungen auf seinem eigenen Smartphone veröffentlicht, präsentiert Sam auch einen experimentellen Zugang zur Literatur, der Florence Jungs scharfsinnige Erforschung zeitgenössischer Angst und ihrer Auswirkungen auf unsere kollektive Psyche fortsetzt.

Als Online-Freund erreicht Sam die Nutzer*innen per Chat und begleitet sie über mehrere Wochen durch den Alltag. Aufmerksame Siegener*innen werden Sams Präsenz auch an den unterschiedlichsten Orten im Siegener Stadtraum wahrnehmen können.

Sam von Florence Jung ist das vierte Teilprojekt im Rahmen von „Offene Welten“, einem Forschungsprojekt des Museums für Gegenwartskunst Siegen, der Kestner Gesellschaft Hannover, IMAGINE THE CITY Hamburg und des Museums Marta Herford. „Offene Welten“ wird im Fonds Digital im Programm Kultur Digital der Kulturstiftung des Bundes über vier Jahre (2020-2024) gefördert. Gemeinsam mit Künstler*innen, Kurator*innen und Nutzer*innen entwickeln die vier Institutionen für zeitgenössische Kunst digitale Parcours und künstlerische Inszenierungen im Stadtraum, die körperliche und virtuelle Erfahrungen ineinander verschränken.

Kurator*innen: Elena Frickmann und Thomas Thiel

Das Projekt wird gefördert im Programm

Ku/tur Digital
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Gefördert von

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Stefanie Scheit-Koppitz
Pressereferentin

T +49 271 40577 13
F +49 271 40577 32
scheit-koppitz@mgksiegen.de
presse@mgksiegen.de

Camille Paulhan
Entretien
portrait

Florence Jung. Un doute suffit.

Avec cet entretien entre la critique d'art Camille Paulhan et l'artiste Florence Jung, Switch (on Paper) poursuit ses investigations sur la disparition ou l'effacement de l'art. À l'exception près qu'ici, Florence Jung n'a pas exactement décidé de disparaître mais plutôt de ne jamais apparaître, préférant la rumeur, les photos volées et « la possibilité de n'avoir rien vu, rien entendu ».

Fin 2014, j'ai reçu un message d'une dénommée Florence Jung, qui souhaitait que j'écrive un texte pour son exposition personnelle programmée en février de l'année suivante au Centre d'art Circuit, à Lausanne. Son message s'achevait par des mots mystérieux : « Mes pièces ne se situant pas dans le domaine visuel, mon travail est uniquement documenté par des textes critiques, disponibles en pièce jointe ». Malgré cet avertissement, j'eus la faiblesse de taper machinalement ses prénom et nom, soigneusement mis entre guillemets, sur Google. Elle avait raison : le « domaine visuel », si cher à nombre d'artistes lui étant contemporains, n'était véritablement pas le sien. Google Images me proposait pour toute réponse quelques photographies, celles d'une infirmière puéricultrice messine, une traductrice indépendante de Reichshoffen (dans le Bas-Rhin), une consultante en microbiologie strasbourgeoise, et une assistante de direction colmarienne qui citait Confucius sur sa page LinkedIn. Mis à part le tropisme Grand Est, j'étais un peu perdue.

Depuis 2012, Florence Jung écrit des « scénarios », des scripts mettant en scène des situations qui s'immiscent dans le réel. Sans le savoir, j'avais déjà été témoin d'œuvres de Florence Jung, que je n'avais pas vues, que j'avais ignorées ou que j'avais prises pour tout autre chose. Par la suite, j'ai pu faire l'expérience, pour mon plus grand plaisir, de plusieurs autres scénarios de l'artiste, également ignorés par le public ou qui provoquèrent une méprise totale à leur sujet. Car Florence Jung est une infiltrée, une rumeur, peut-être même une hallucination. C'est la raison pour laquelle j'ai été surprise qu'elle accepte l'entretien publié ici, qui s'est déroulé à Paris en juin 2021 – peut-être.

Camille Paulhan **Florence, je voulais commencer l'entretien en te faisant part d'une étrangeté que j'ai pu rencontrer plusieurs fois : il se trouve qu'il existe des personnes qui pensent que tu n'existes pas, et qui me le soutiennent mordicus. Or je suis à peu près sûre qu'en ce moment je suis bien en train de te parler. Il n'y a en effet aucune photographie de toi sur le web, et ton site Internet brille par son austérité visuelle, puisqu'il n'y a pas d'images de tes œuvres. Comment as-tu souhaité non pas disparaître, mais ne pas apparaître ?**

Florence Jung Parler d'absence d'image, c'est encore parler d'image. Il n'y a pas vraiment de raison pour que j'apparaisse, c'est tout.

CP **Mais comment fais-tu pour échapper à ce système de visibilité ? Quand il y a une exposition, il y a souvent des photographies collectives, des diffusions sur les réseaux sociaux, etc.**

FJ Je n'utilise pas les réseaux sociaux. Je n'y pense jamais.

CP **Mais justement, j'ai l'impression que depuis une dizaine d'années, on réclame beaucoup des artistes. On attend d'eux qu'ils et elles posent à côté de leurs œuvres, postent sur Instagram les photographies de leurs enfants, montrent l'intérieur de leur atelier, une visibilité qui somme toute pourrait être celle de stars.**

FJ Il me semble que le pouvoir des artistes est d'inventer leurs propres règles. On associe souvent l'être à l'apparaître et la valeur à la visibilité. Il existe pourtant de multiples manières de travailler, de se présenter, de documenter. Personne n'est tenu de se subordonner à l'économie de l'attention ni d'entrer dans une logique d'auto-promotion …

CP Lorsque tu archives tes œuvres, tu les compiles dans un dossier numérique qui s'amplifie au cours des années ; tu me l'as envoyé pour préparer cet entretien, il s'agit d'un pdf assez simple, avec une sélection de tes scénarios, des textes factuels sans aucune image. Chaque œuvre a pour titre *Jung*, suivi d'un numéro qui correspond à sa place dans ta chronologie. La première page de ce document indique : « Do not distribute » : comment envisages-tu cette absence de preuve, de documentation ?

FJ J'essaye d'éviter l'autorité du texte qui affirme et de l'image qui justifie. Refuser d'auto- documenter mes pièces permet de faire émerger des formes résiduelles qui échappent aux standards actuels de la circulation des œuvres d'art. Alors – plutôt que de produire d'impeccables images full HD retouchées et hallucinantes de neutralité –, je laisse aller les rumeurs et les photos volées, ainsi que la possibilité de n'avoir rien vu, rien entendu.

CP Mais par rapport à une certaine histoire de la documentation de la performance ? Il y a toute une généalogie d'artistes des années 1960-70, que la critique d'art Sophie Lapalu a bien étudiée, qui a parfois cherché une documentation minimale, sans photographie, sans preuve par l'image.

FJ Il me semble qu'au contraire les artistes de cette génération – à part Lee Lozano, Ian Wilson, et quelques autres – ont plutôt cherché à documenter leurs œuvres à tout prix. J'imagine que c'était à la fois une volonté commerciale et un désir de réifier les idées pour les conserver. C'était une autre époque, d'autres questions. Aujourd'hui, notre paysage visuel est saturé par un nombre infini d'images toutes similaires. Des photos de repas, de séances de sport, de nouveaux achats, de couchers de soleil, de publicités amusantes, d'animaux mignons et d'inconnu·es à leur insu. Nous sommes des milliards à auto-documenter nos existences en permanence. Pourtant tout le monde sait que ce que montrent ces images ne compte pas. Ce qui compte c'est qu'elles existent : « *Pics or it didn't happen* ». Il s'agit non seulement de fournir des preuves, mais de faire en sorte que ces preuves soient visibles, vues, validées. C'est une lutte sans cesse renouvelée contre le solipsisme. Et c'est cela qui m'intéresse le plus dans le monde, ce doute qui nous hante sur l'existence de ce qui nous entoure. Paradoxalement, l'ère des médias sociaux – et l'obsession de tout documenter qui en résulte – n'a fait qu'intensifier ce doute, jusqu'à le rendre pathologique pour la plupart des êtres humains possédant un smartphone. Ce que je fais se soustrait à l'impératif de visibilité. Tous mes scénarios décrivent des situations qui ont eu lieu mais pour lesquelles il n'existe pas de preuve.

CP Mais tu réalises aussi des objets au statut ambigu, presque des indices d'une enquête. Par exemple pour *Jung62*, au centre d'art Forde (Genève), les visiteur·ses recevaient, en échange de la copie de leur carte d'identité, de leurs empreintes digitales et d'un scan 3D de leur visage, une clé USB avec ces mêmes informations appartenant à une autre personne. Pour *Jung63*, à Tarsia (Naples), le scénario invitait les personnes à se rendre dans un café pour demander « Giuseppe », sans savoir que ce dernier venait de quitter définitivement la ville. Ils se voyaient alors remettre un mot leur indiquant : « *This note is for you, because we never met and, most likely, never will. Giuseppe* » [Cette note est pour vous car nous ne nous sommes jamais rencon-tré.e.s et ne nous rencontrerons probablement jamais. Giuseppe]. Pour *Jung64*, à la Rijksakademie (Amsterdam), chaque personne retrouvait dans ses affaires quelque chose qu'elle ne se rappelait pas avoir emporté. Pour *Jung65*, au Helmhaus (Zurich), enfin, un gardien nous glissait discrètement un papier avec un numéro de téléphone à appeler immédiatement …

FJ Ces objets n'ont pas d'importance en soi, ils permettent seulement d'activer un autre type d'attention. Anxieuse, passive. Un mélange d'hyper vigilance et de la sensation, malgré tout, de manquer quelque chose.

CP Mais quel est ton lien aux images ?

FJ Aucun en particulier, je crois. Depuis qu'on peut créer des images en moins de temps qu'il n'en faut pour les regarder, elles ont perdu leur fonction de représentation. Elles sont devenues la réalité. Sans images, les choses deviennent plus incertaines, un peu glissantes. On entre dans un autre registre, celui du mythe, de l'hallucination ou du trip paranoïaque.

CP Comment envisages-tu la dimension politique qui consiste à s'opposer à la sur- visibilité, à la belle image, et donc au spectaculaire ?

FJ Trop d'images annule l'image. L'absence d'image crée des images. Tout est politique. Je n'oppose pas l'un à l'autre, je cherche ce qui se cache derrière ce qui est immédiat, évident, expansif, efficace.

CP Comment fais-tu face aux injonctions institutionnelles liées aux textes de médiation ?

FJ Je les évite, sinon je les infiltre.

CP Que se passe-t-il si personne ne décèle tes œuvres ? Je suppose que cela a peu d'importance pour toi, tant que le récit est possible.

FJ On dit qu'il faut croire pour croire. Peut-être faut-il aussi voir pour voir. Nous nous situons dans une période de l'histoire où les évènements s'enchaînent sans discontinuer et pourtant « nous nous ennuyons tous à crever » comme l'affirme l'écrivain J.G. Ballard lorsqu'il ouvre le siècle avec Millenium People. C'est exactement là où je place mon travail, à l'endroit où notre rôle de témoin devient auto-réflexif.

CP Est-ce que le résultat peut être complètement différent de ce que tu imaginais, voire tout à fait raté ? Je me souviens que la première fois que j'ai vu une œuvre de toi, c'était au salon de Montrouge en 2013. Tu avais loué ton espace d'exposition à une guinguette végan-locavore, pour financer un « Prix Jung », destiné à être redistribué intégralement et équitablement à tous les artistes de l'exposition. Et moi, n'ayant pas lu le cartel – car je n'avais même pas vu qu'il s'agissait d'une œuvre – je suis passée devant en soupirant, et en glissant à la personne qui m'accompagnait : « Typique du salon de Montrouge … »

FJ La physique a prouvé qu'une expérience n'est pas la même selon qu'on la regarde ou non. C'est fascinant, n'est-ce pas ?

CP Cet été, tu as participé à la biennale de Môtiers en

Suisse (20 juin-20 septembre 2021), et tu as souhaité inviter «une étrangère» afin qu'elle vive dans le village pendant la durée de l'exposition – trois mois, soit la durée légale pendant laquelle une personne non-suisse peut rester dans le pays sans visa. Quand tu réalises ce genre de projets, comment abordes-tu l'histoire qui peut s'y rattacher, et que tu envisages comme une rumeur, susceptible de prendre ou ne pas du tout s'ancrer dans son territoire ?

FJ Cette œuvre repose sur la présence d'une étrangère dans un petit village Suisse, dans ce cas, une jeune femme originaire d'Europe de l'Est, arrivée seule et sans connaître personne. Il est possible d'aller sonner chez elle. Si elle s'y trouve. Mais il est aussi possible de la rencontrer à la boulangerie, au café, dans la rue, à la gare ou pas du tout. La rumeur est contingente, je ne la recherche pas, je ne la réprime pas. Comme au cinéma, mon scénario définit ce qu'il se passe en théorie. Mais la réalité surgit nécessairement, puis se confond avec le scénario. C'est une pièce impermanente, fluide, instable dans l'expérience qu'on peut en faire. C'est une pièce qui s'hybride avec la vie et sur laquelle je n'ai aucun contrôle.

CP Si je te suis bien, tu voudrais que tes œuvres ne soient pas qu'une expérience esthétique, mais une émotion réelle et durable ?

FJ Le mot esthétique et le mot émotion sont trop chargés. Disons, une expérience réelle. Réelle, avec la part de fiction que cela implique.

CP Ton œuvre, bien que très immatérielle, peut finalement être assez coûteuse pour l'institution, même si elle n'est pas spectaculaire. Comment fais-tu par rapport aux contraintes spécifiques des lieux où tu exposes ?

FJ Je n'ai qu'une règle, celle de ne pas payer pour travailler. Je n'ai ni matériel ni atelier. Le confort engourdit.

CP Tu me reçois chez toi, et je vois qu'il n'y a pas de table, pas de chaise : où travailles-tu ?

FJ Je travaille dans les trains, les cafés, les bibliothèques … Pour voir les gens autour de moi, pour voir la journée défiler. Cela me presse. Je n'ai jamais eu le désir d'avoir des employé·e·s, des assistant.e·s, des stagiaires. C'est une question éthique autant que pratique. Offrir des conditions de travail décentes nécessiterait de transformer mon travail. Et l'exploitation n'est pas une option. Je suis donc généralement seule, chroniquement mal installée et structurellement libre.

CP Quand tu parles de conditions de travail décentes, je pense au scénario *Jung78*, pour lequel tu demandes à ce que la personne la moins payée d'une organisation donnée perçoive le même salaire que la personne la mieux payée.

FJ Cette pièce est un cheval de Troie dissimulé dans un autre cheval de Troie. On croit y voir une œuvre charitable. Puis on croit voir une œuvre charitable dissimulant une proposition égalitaire. Mais c'est une œuvre faussement charitable qui dissimule une proposition faussement égalitaire. En effet, il ne s'agit pas de suggérer une solution de type marxiste, qui supprimerait les inégalités en donnant la même chose à tous. Non, c'est une pièce qui rejoue un système fondamentalement injuste car, derrière la personne la moins payée, il existera toujours la seconde personne la moins payée et peut-être pas moins méritante. Nous savons qu'à niveau d'études et d'expérience égaux, la responsabilité sociale est moins rémunératrice que la responsabilité financière. Nous savons que le «risque humain» est moins valorisé que le risque financier. Il s'agit de repenser les critères communément admis pour déterminer la valeur du travail, d'ouvrir un débat entre ce qui justifie un (très) haut salaire par rapport à un (très) bas salaire en créant une symétrie ponctuelle. Cela me fait penser à cette interview de Warren
Buffet sur CNN où il déclare qu'il y a une guerre entre les pauvres et les riches, et que ces derniers sont en train de la gagner. Ce qu'il n'a pas dit, c'est que l'une des tactiques employées dans cette «guerre» est de dresser les pauvres les uns contre les autres. Ce qui est aussi un cheval de Troie dissimulé dans un autre cheval de Troie …

CP Est-ce que ce *Jung* a bien été réalisé ?

FJ Tous mes scénarios ont été réalisés. Sinon, je les appellerais des idées. Cette œuvre a d'abord été pensée pour une école. Elle a ensuite été activée dans une institution culturelle. Idéalement, j'aimerais qu'elle soit rejouée dans une entreprise.

CP Je souhaitais que l'on revienne également sur une personne bien réelle, et tout aussi mystérieuse, sur laquelle tu travailles depuis quelques années : Luca Bruelhart, ou Lukas Brulhard. Peux-tu nous parler un peu de ce projet dont, à bien des égards, on pourrait imaginer qu'il s'agit d'une fiction ?

FJ Luca Bruelhart (ou Lukas Brulhard) est un inconnu que j'ai rencontré dans une fête chez des amis il y a huit ou neuf ans. C'était une grande fête. Personne ne le connaissait. Le lendemain matin, il était encore là. Les jours suivants aussi. Finalement, il n'est jamais parti. À cette période, je poursuivais des recherches sur la discrétion comme mode de dissidence. J'ai reconnu en Luca, ou Lukas, l'objet même de mon travail. Du jour au lendemain, j'ai tout arrêté pour l'observer. Je ne lui connais ni centre d'intérêt, ni travail, ni relation. À vrai dire, je ne sais toujours pas son vrai nom ni s'il possède une clé de cette maison. De manière presque ordinaire, absolument non-héroïque, il incarne la contestation ultime de nos modes de vie. Complètement intégré et complètement désintégré.

CP Mais comment l'as-tu fait entrer dans ton travail ?

FJ Au début, c'était circonstanciel. Puisqu'il ne l'utilisait pas, j'ai commencé à emprunter son identité pour signer des pétitions, peut-être quelques textes. Et puis j'ai créé New Office, une société écran qui fonctionnait sur le modèle du parasite. New Office publiait quotidiennement des annonces examinant nos anxiétés contemporaines sur un ton très personnel (*Si tu crains la médiocrité plus que la mort, appelle …, Si tu veux le pouvoir sans la responsabilité, appelle …, Si ton principal talent est d'en n'avoir rien à foutre, appelle …*). Les données de ceux qui y répondaient étaient collectées, puis vendues. Un cauchemar algorithmique créé sur le modèle des applications que l'on connait. Mon hypothèse était que l'archétype du psychopathe entrepreneur contemporain n'est plus le trader décrit par Bret Easton Ellis dans *American Psycho*, mais le CEO à succès de la Silicon Valley. C'est comme cela que j'ai commencé à lire tout ce que je trouvais sur Mark Zuckerberg, Elon Musk, Jeff Bezos, Tim Cook … Finalement, je suis

parvenue à dresser un profil psychologique type en isolant leurs caractéristiques communes : une frugalité revendiquée, un esprit disrupteur, une forme d'idéalisme anarchique, une certaine culture du secret … Des choses que j'avais paradoxalement déjà identifiées chez Luca Bruelhart, ou Lukas Brulhard. Ainsi, à son insu, je l'ai nommé gérant.

CP **Vois-tu le parasitisme comme une forme de disparition volontaire ? Je me souviens de ce fait divers de 2008, au Japon, où un homme qui constatait la disparition des aliments dans son réfrigérateur a fini par se rendre compte qu'une femme habitait clandestinement dans un placard de son logement.**

FJ Qu'il s'agisse du corps parasite ou du corps parasité, l'un des deux est forcément voué à disparaître, n'est-ce pas ? La question est de savoir où vont celles et ceux qui disparaissent. Sur les forums spécialisés, on parle beaucoup de l'Argentine, du Mexique, de la Russie, du Pakistan, même de la Nouvelle-Zélande. J'ai pris contact avec des gens qui vivent là-bas. Je leur ai demandé d'envoyer des lettres adressées à Luca Bruelhart, ou Lukas Brulhard. Des invitations.

CP **D'une certaine manière, tes œuvres ont quelque chose de cinématographique, ou qui pourrait relever du polar, de l'enquête ; la fiction n'est d'ailleurs pas uniquement extérieure à nous en tant que spectateur·rice·s, nous y sommes parfaitement intégré·e·s. Quels ont pu être tes modèles narratifs ?**

FJ Mes modèles narratifs sont partout. Le divertissement est passé du statut d'objet à celui d'environnement dans lequel nos vies se déroulent. Auparavant, c'était un produit que l'on consommait avant de retourner à la réalité. Il me semble que le divertissement – et le récit en général – fabriquent désormais la réalité. Il n'y a plus que des processus narratifs. L'art est un processus narratif, la politique est un processus narratif, la finance est un processus narratif, et nous sommes chacun·e la somme de nos propres processus narratifs, issue de toutes les histoires que l'on se raconte sur nous-même. Mais cela ne veut pas dire que rien n'existe, « un homme qui crie n'est pas un ours qui danse » disait Aimé Césaire. C'est plutôt qu'à force de tout présenter sous forme de récit, on obtient nécessairement des récits alternatifs. Évidemment, c'est dangereux. Très dangereux et très intéressant lorsque l'on cherche à examiner la manière dont un récit émerge. Et il semble que pour cela, il n'y a nul besoin d'image ni de preuve. Un doute suffit.

17-12-2021
© Switch (on Paper)
Le premier média d'actualité dont les reporters sont des artistes
https://www.switchonpaper.com
Powered by TCPDF (www.tcpdf.org)

Date: 12.08.2021

Courrier du Val-de-Travers Hebdo
2114 Fleurier
032/ 861 10 28
www.courrierhebdo.ch/

Genre de média: Médias imprimés
Type de média: Presse journ./hebd.
Tirage: 7'142
Parution: 44x/année

Page: 11
Surface: 75'972 mm²

Ordre: 3014274
N° de thème: 820.001

Référence: 81491235
Coupure Page: 1/3





Qui es-tu étrangère ?

Une étrangère s'est installée dans le village de Môtiers depuis le 20 juin. Il se murmure qu'elle serait arrivée seule sans connaître personne. Qui est-elle ? D'où vient-elle ? Que veut-elle ? À quoi ressemble-t-elle et surtout comment s'intègre-t-elle ? Le mystère plane sur le numéro 2 de la rue Rousseau où la jeune trentenaire a pris ses quartiers. Le Courrier a sorti son ciré noir pour mener l'enquête incognito.

Kevin Vaucher

En effet, il vaut mieux rester discret dans ce genre de dossier faisant intervenir une personne « hors-sol » en plein centre de Môtiers. Dois-je vous rappeler comment avait été accueilli Jean-Jacques Rousseau il y a quelque 260 ans de cela ? Arrivé tout heureux dans le village en 1762, il était reparti tout peureux sous les pierres et chassé par les habitants trois ans plus tard. Sa présence et ses idées progressistes n'étant pas du goût de tout le monde. Mais attendez, la nouvelle étrangère de Môtiers n'habite-t-elle pas dans la même demeure ? Serait-ce un simple et surprenant hasard ?

« Ceux qui ont sonné sont les plus surpris »

Je ne crois pas et les premiers éléments que j'ai récoltés confirment nos craintes initiales. Bien qu'elle parle français avec assurance, son accent cache mal le fait qu'elle vienne de loin. Serait-ce un coup des Chinois, des Russes ou pire… des Américains ? Prévoient-ils d'installer une base militaire aux Verrières afin d'envahir la France ou alors est-ce en lien avec l'installation prochaine d'une antenne 5G à Buttes ? La parole est à la défense : *« Je m'appelle Martina et je ne suis que de passage en Suisse et à Môtiers ».* Ça se confirme, elle n'est que de passage, elle prépare quelque chose c'est sûr ! *« Absolument, je suis ici à la demande d'une entité étrangère. Celle de l'artiste Florence Jung. »*

On y voit déjà un peu plus clair, essayons d'en savoir un peu plus. *« Ma mission est simple. Je dois habiter à la rue Rousseau durant les trois mois de l'exposition Art en plein air. Les visiteurs peuvent sonner à la porte et si je suis là alors j'ouvre la fenêtre et la discussion s'engage. Le plus souvent ce sont ceux qui ont sonné les plus surpris. Ils me voient arriver et ils se demandent pourquoi ils ont fait ça finalement. Qu'ont-ils à me dire ? C'est plutôt amusant et je désamorce rapidement le début de malaise s'il y en a un. La question qui revient le plus souvent en premier c'est qu'avez-vous à me dire ou quel est le concept de l'œuvre ? »* Le « rapport de force » habituel s'inverse donc puisque les visiteurs ne sonnent pas pour dire quelque chose à Martina mais ils attendent des explications de sa part. De l'art par l'absurde et de l'art participatif !

« Je prends des notes sur ce que je vis »

Pouvez-vous vraiment croire à ça vous ? *« Les gens sont rassurés de m'entendre parler français. Je l'ai appris au lycée et j'ai grandi en partie en France même si je suis d'origine tchèque. Je le précise parce que certains me trouvent un accent canadien. »* Quel imbroglio, elle cherche à brouiller les pistes sûrement ! Et comment s'est-elle retrouvée dans la peau de la 820e habitante de Môtiers (comme on l'appelle) ? *« Je suis tombée sur une annonce de Florence Jung expliquant son projet. Elle cherchait quelqu'un pour venir vivre trois mois en Suisse, y'a pire non ? »* L'énergique trentenaire est elle aussi dans le milieu artistique et dans celui de la danse où elle a d'ailleurs quelques projets à venir. Mais pas en Suisse puisqu'elle devra repartir le 20 septembre au terme de l'exposition Art en plein air.

« À la moitié de l'expérience, je suis très heureuse car tout se passe très bien. Les gens sont sympas et je ne comprends pas pourquoi on dit parfois que les Suisses n'aiment pas les étrangers. D'ailleurs, c'est ça l'œuvre de Florence, à savoir comment une étrangère est accueillie dans un milieu

ARGUS DATA INSIGHTS® WISSEN ZUM ERFOLG
ARGUS DATA INSIGHTS® Schweiz AG | Rüdigerstrasse 15, case postale, 8027 Zurich
T +41 44 388 82 00 | E mail@argusdatainsights.ch | www.argusdatainsights.ch

Date: 12.08.2021

Courrier du Val-de-Travers Hebdo
2114 Fleurier
032/ 861 10 28
www.courrierhebdo.ch/

Genre de média: Médias imprimés
Type de média: Presse journ./hebd.
Tirage: 7'142
Parution: 44x/année



Page: 11
Surface: 75'972 mm²



Ordre: 3014274
N° de thème: 820.001

Référence: 81491235
Coupure Page: 2/3

qui lui est totalement inconnu. C'est comme le début d'un roman et les différents chapitres s'écrivent durant ces trois mois. D'ailleurs, je prends régulièrement des notes sur ce que je vis. Je ne sais pas encore vraiment pourquoi et si cela va me servir mais ça me permet de garder une trace physique de cette expérience assez incroyable. »

Dans la peau de Rousseau

Martina connaît évidemment la grande histoire qui fait écho à la sienne avec la fin de séjour mouvementée de Jean-Jacques Rousseau sur les terres du Vallon. « *J'espère que je ne partirai pas sous les jets de pierres* », se marre-t-elle. « *Après, je dois dire que j'évite de faire trop parler de moi, j'aime bien cultiver le mystère autour de ma présence ici. D'ailleurs, l'artiste ne souhaite pas que les visiteurs me photographient ni que des images de l'appartement de la rue Rousseau ne circulent. L'œuvre ce n'est pas moi mais tout ce qui se crée autour de la présence de cette étrangère à Môtiers.* » Si elle doit respecter certains principes évidents comme le fait de ne pas partir en vacances à l'autre bout de la Suisse, elle reste néanmoins extrêmement libre de ses mouvements.

« *Je ne suis pas un coucou suisse qui sort la tête de la fenêtre dès que quelqu'un appuie sur la sonnette. Je vis et je sors un peu de mon « repère » de temps en temps car des fois ça n'arrête pas de sonner. Ça dépend des jours et de la météo mais c'est assez intense. Je recharge les batteries très souvent dans toutes ces splendides forêts de la région et ça crée un bon équilibre.* » C'est probablement pour ça qu'elle accueille toujours ses visiteurs avec un grand sourire. Et elle n'hésite pas à leur poser des questions aussi pour en apprendre davantage sur son environnement. Un vrai échange se crée et elle n'est plus tout à fait une étrangère pour une partie des Vallonniers. L'enquête peut donc s'arrêter là, fausse alerte ! À moins que ce soit une couverture pour se protéger des pierres môtisannes dont la réputation n'est plus à faire ? Restons sur nos gardes !

ARGUS DATA INSIGHTS® WISSEN ZUM ERFOLG
ARGUS DATA INSIGHTS® Schweiz AG | Rüdigerstrasse 15, case postale, 8027 Zurich
T +41 44 388 82 00 | E mail@argusdatainsights.ch | www.argusdatainsights.ch

GALERIE
ALLEN

Date: 12.08.2021

Courrier du Val-de-Travers Hebdo
2114 Fleurier
032/ 861 10 28
www.courrierhebdo.ch/

Genre de média: Médias imprimés
Type de média: Presse journ./hebd.
Tirage: 7'142
Parution: 44x/année



Page: 11
Surface: 75'972 mm²



Ordre: 3014274
N° de thème: 820.001

Référence: 81491235
Coupure Page: 3/3



ARGUS DATA INSIGHTS®
WISSEN ZUM ERFOLG

ARGUS DATA INSIGHTS® Schweiz AG | Rüdigerstrasse 15, case postale, 8027 Zurich
T +41 44 388 82 00 | E mail@argusdatainsights.ch | www.argusdatainsights.ch

« D'autres déroulements auraient pu se produire »

par Antoinette Jattiot

«D'autres déroulements auraient pu se produire, d'autres révolutions, entre d'autres gens à notre place, avec d'autres noms, des autres durées auraient pu avoir lieu, plus longues ou plus courtes, d'autres histoires d'oublis, de chute verticale dans l'oubli, d'accès foudroyants à d'autres mémoires, d'autres nuits longues, d'amour sans fin, que sais-je?» écrivait Marguerite Duras[1]; des mots que l'on pourrait utiliser pour décrire la pratique artistique de Florence Jung. Les scénarios immatériels de l'artiste s'immiscent entre les lignes à l'insu de celles et ceux qui en deviennent les protagonistes. Souvent invisible, l'œuvre scriptée est pourtant bien tangible. Elle est flagrante et ingénieuse de discrétion, elle nous enveloppe avant même qu'on la saisisse. Le travail de Jung se matérialise rarement par des objets et l'artiste ne produit aucune image. La vue d'exposition n'a pas lieu d'être pour archiver et transmettre une esthétique qui se développe par l'expérience directe, la rumeur et ses échos sur les réseaux sociaux comme seule source de dissémination. De la simplicité d'une situation qui se déroule sous nos yeux naît une étrangeté qui nourrit le potentiel de la fiction contenu par le réel.

Que l'on glane les images amateures de son travail ou qu'on lise les quatre-vingt-dix pages du dossier de textes sur sa pratique, quelque chose d'insaisissable se dégage de l'ensemble. Ces fragments se répondent en une cacophonie, un brouhaha de hall de gare plein de mystères et de contradictions. Florence Jung affiche une radicalité de posture à contre-courant du contrôle de l'image et de la notion d'auteur. Dans l'attente de la rencontre avec l'œuvre lors d'une exposition qui semble vide, on est saisi·e d'une certaine appréhension. Quand la participation commence-t-elle? Jusqu'où peut-on s'aventurer pour voir et comprendre? Doit-on résister au désir de défi, et à quel prix? La mise en scène opère dès l'instant où se dessine l'idée d'une narration. L'opacité apparente de ses méthodes nous positionne dans une zone grise entre action et réflexion jouant de l'ambiguïté de cette frontière. Que l'on décide ou non d'agir, nous sommes déjà sous tension. Et n'est-ce pas là, dans cet interstice, que se produit l'émancipation comme l'entend Rancière[2]?

Florence Jung développe, depuis 2012, une pratique qui se situe entre l'art, la performance et le texte. Lors de sa première exposition, elle initie sa pratique en invitant quatre personnes portant du parfum à s'infiltrer parmi les convives d'un vernissage. Non explicitement requise, l'interaction du·de la spectateur·rice avec la pièce de Jung s'opérait de fait par la suggestion de cet élément perturbateur annoncé oralement mais non directement décelable. Grâce à l'objet de distinction sociale que représente le parfum, Jung interrogeait aussi les systèmes de l'art et de la société, tous pétris de rituels et de spectacle. À partir de cette date, le refus d'un titre objectifiant la conduit à la mise en place d'un système de numérotation archivistique des pièces, composé de son patronyme et d'un numéro (*Jung10*, *Jung11*, *Jung12*...). Les scénarios de Florence Jung se nourrissent de l'imprévu dans une réalité subjective, où chacun·e prend part à la réalisation du script initial. Leur formulation écrite est une courte description. Simple, factuelle et distanciée, elle ne souligne aucune intention directe. Outre le fait de déconstruire certains codes de l'art contemporain et de questionner la matérialité et l'irréfutabilité des œuvres, la seule chose que les scénarios ont en commun, c'est d'être tous entrés dans le réel.

Plus encore que la structure protocolaire, ce sont donc l'infiltration de la fiction et le doute qui sont les véritables rouages de ses dispositifs. L'écriture des scénarios propose une architecture dans laquelle chacun·e peut ou non s'aventurer, et qui se déploie dans le temps — souvent même au-delà de la temporalité durant laquelle elle se produit. Le réel et ce qu'il contient d'*a priori* insignifiant nourrissent l'œuvre, qui se transforme à mesure qu'on l'expérimente. L'objet se développe, il s'hybride dans les souvenirs et se façonne par ses réapparitions et ses marques. Dans les espaces vides du musée ou des contextes qu'elle utilise comme décor,

1 Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Editions Gallimard, Collection Folio, p.180
2 «L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions.» Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008, p.19

Florence Jung laisse les indices d'un film en train de se faire comme autant de chemins possibles pour l'écriture de l'histoire suivante, celle vécue par le·la visiteur·se.

Les constructions de ses situations invitent à scruter des pratiques sociales, des aliénations contemporaines. Chaque lieu est la source d'un contexte et d'un écosystème dont l'artiste s'inspire pour l'élaboration et l'activation de ses scénarios. À l'issue de son séjour à la Rijksakademie à Amsterdam et en réaction au caractère voyeuriste des ouvertures conventionnelles des studios d'artistes, elle proposait d'explorer un appartement habité, comme soudainement quitté après le petit-déjeuner. À la recherche vaine de traces et d'une forme plastique identifiable, le·la visiteur·se était confronté·e à sa propre capacité de transgression dans un lieu privé où il·elle n'était pas tout-à-fait invité·e. Au même moment, à l'abri des regards, un paquet d'allumettes marqué du nom d'un bar situé à équidistance entre la Rijskakademie et l'appartement où se déroulait le scénario était glissé dans la poche du manteau ou du sac que l'on devait laisser à l'entrée. L'objet, retrouvé après coup, devenait la réminiscence d'un trajet, l'indice d'une distorsion. Dans le travail de Jung, l'étau se resserre toujours peu à peu sur un système et, surtout, sur soi-même, pour nourrir une forme de «pronoia[3]» génératrice de sens et de l'œuvre en soi. La concrétisation de la pièce n'advient qu'au moment de la rencontre avec l'autre — le premier instant n'étant jamais un résultat ou l'achèvement du travail mais le démarrage transitoire d'un processus de construction. L'absence d'images en génère d'autres, mentales, permettant à l'artiste d'interroger les labyrinthes des réalités construites par nos mémoires parcellaires. Le mélange entre le réel et la fiction engendre des dommages collatéraux ayant un impact dans le réel qu'elle échafaude. L'œuvre est le résultat de ce processus.

Parmi l'un des premiers coups marquants de Jung, la coordination d'un kidnapping lors du vernissage d'une exposition au 22ruemuller en 2014 reste l'un des plus spectaculaires. Sur la base d'une représentation de soi instrumentée par les réponses à un questionnaire aguicheur («Pensez-vous que la fiction est plus attrayante que les faits?», «Pensez-vous que le mystère apporte une part romanesque à la vie?», «Pensez-vous qu'une expérience intéressante mène souvent à une autre?»), elle déjouait l'audace des personnes les plus téméraires qui s'embarquaient sans le savoir dans un voyage et une nuit au fin fond d'une campagne inconnue. L'habile détournement de Jung questionnait le besoin d'aventure qui se nourrit du mal de vivre et de l'envie de fuir hors de la réalité. Sur place, rien n'y attendait le groupe désireux de déceler l'action d'un performer dans le moindre mouvement des rares personnes rencontrées cette nuit-là. L'œuvre de Jung s'accomplit dans les rencontres hasardeuses, dans un ensemble de circonstances incontrôlables, ainsi que dans le vide, l'ennui et la recherche inassouvie d'absolu.

Florence Jung utilise l'art et son contexte comme des microcosmes économiques, sociétaux et politiques. Ils lui servent à identifier et mettre en lumière des mécanismes collectifs tels que la dissolution de l'individu dans des asservissements alimentés par le soupçon et la méfiance. Dans le cadre d'une invitation au FRAC Lorraine en 2019, Jung avait croisé différentes études statistiques pour dresser le portrait de l'individu-type vivant dans le Grand Est. La communication de l'ensemble des critères à travers des petites annonces auxquelles on pouvait répondre — si l'on y correspondait — interrogeait l'existence même de cette personne. La figure de Muller répondait par l'absurde à la tyrannie de la majorité. Elle interpellait sur une fragilité collective: la vanité à vouloir mesurer l'inquantifiable, et la stigmatisation de nos comportements ou de nos habitudes par des chiffres «objectifs» qui nous gouvernent. Récemment, à la New Galerie à Paris, son exposition «New Office» présentait les archives de deux ans d'activité d'une société parasite créée par l'artiste. Avec New Office, le groupe éponyme, Florence Jung s'est engagée dans un processus de traitement de données répliquant à une micro-échelle l'activité de collecte et de vente de données par des entreprises telles que les GAFAM, mais aussi la crainte collective générée par ces initiatives. Réunies autour d'une dizaine de catégories (sexe, réalité, altérité, nature...), les annonces publiées sur Instagram par New Office poussaient le·la spectateur·rice à communiquer des éléments intimes à son sujet tout en soulignant le processus de mise en scène de soi sur les réseaux sociaux. Non sans écho à la transformation du moi en marchandise dont parle Eva Illouz dans ses thèses[4], New Office dénonçait les répercussions du capitalisme tardif sur notre santé mentale, la saturation des affects et d'un système faisant du sensible et de la réalisation de soi une composante économique. En bonne observatrice des perversions contemporaines, Jung rend visibles des phénomènes qu'elle dévie. Elle propose une émancipation qui invite à réfléchir à la façon dont on peut combler la séparation intime entre soi et ses émotions, soi et ses représentations, soi et les autres.

Cette réconciliation passe par la mise à disposition d'un espace d'imagination qui hante longtemps celui qui l'a rencontré. Jamais véritablement identifiables, les scénarios que développe Jung restent ouverts et s'insèrent durablement dans le réel et dans le souvenir du·de la spectateur·rice. Lors de l'une de ses prochaines expositions, cet été à la biennale de Môtiers (Suisse), nous pouvons nous attendre à ce que la dissémination de la rumeur produite par sa nouvelle œuvre contamine à nouveau nos représentations et interroge l'arbitraire.

3 Un terme qui désignerait une forme de paranoïa positive, où l'idée du doute produirait un sentiment en la faveur de celui ou celle qui éprouverait cette impression.
4 Par exemple, *Les sentiments du capitalisme*, Seuil, 2006.

Questionnaire

(1) = J'y crois pas du tout — J'y crois tout-à-fait = (6)

Penses-tu que la fiction est plus attirante que les faits ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que la liberté n'est pas un secret, mais une pratique ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu qu'une expérience troublante mène souvent à une autre ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que l'existence est faite d'espoirs, de rêves, de passions, et aussi de la perte de tout cela ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que, même dans les moments les plus intenses de la vie, chacun ne fait qu'imiter des scènes et des rôles vus dans la littérature et le cinéma ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que l'art existe aussi quand il n'y a personne pour le voir ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que le mystère apporte sa part de romanesque au quotidien ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que laisser passer quelque chose d'extraordinaire pour quelque chose de raisonnable est une faute morale ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que la suspension de l'incrédulité est nécessaire pour que la magie opère ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que notre époque se caractérise par une hyper-attention permanente augmentée du sentiment, malgré tout, de manquer quelque chose ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que l'art doit être aussi énigmatique que les êtres humains ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que la société s'organise selon une double représentation où chacun est à la fois acteur et spectateur ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que le risque d'overdose de monotonie n'est jamais assez évité ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que les choses qui comportent une ambiguïté morale tendent à être plus intéressantes que celles qui en sont dépourvues ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que le désir est inhérent au crime ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que le secret est toujours plus beau que sa révélation ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que le monde est entré dans un processus intensif et irréversible de fictionalisation du réel ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que l'imprévisible a tendance à prévaloir sur l'inévitable ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu qu'il est parfois important de n'avoir aucune idée de ce que les autres pensent ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Penses-tu que l'art doit-être un coup d'un soir éternel ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Ton nom: Ton e-mail:

"Other developments could have occurred"

by Antoinette Jattiot

"D'autres déroulements auraient pu se produire, d'autres révolutions, entre d'autres gens à notre place, avec d'autres noms, des autres durées auraient pu avoir lieu, plus longues ou plus courtes, d'autres histoires d'oublis, de chute verticale dans l'oubli, d'accès foudroyants à d'autres mémoires, d'autres nuits longues, d'amour sans fin, que sais-je?"[1] Marguerite Duras' words could well apply to Florence Jung's artistic practice. The artist's immaterial scenarios creep between the lines without the knowledge of those who become the protagonists. Although often invisible, her scripted work is still quite tangible: evident and astutely discreet, it envelops us even before we seize it. Jung's work is rarely materialized by objects and the artist does not produce any images. Exhibition view has no place to archive and transmit aesthetics that develop through direct experience, rumors, and their echoes on social media as its only medium of dissemination. From the simplicity of a situation unfolding before our eyes, a form of strangeness is born that nurtures the fictional potential contained by reality.

Whether one gleans the amateur images of her work or reads the ninety-page file of texts on her practice, something evasive emerges from the whole. These fragments answer each other in a cacophony resembling the hubbub of a station hall, full of mysteries and contradictions. Florence Jung displays a radical posture going against the flow of image control and the notion of authorship. While waiting to encounter with her work amidst the perceived emptiness of her exhibition, one is seized with a certain apprehension. When does participation begin? How far can one venture to see and understand? Should one resist the desire for challenge, and at what cost? Staging starts as soon as the idea of a narrative takes shape. The apparent opacity of her methods positions us in a grey zone between action and reflection, playing with the ambiguity of this boundary. Whether we decide to act or not, we are already under tension. And is it not there, in this interstice, that emancipation, as Jacques Rancière[2] defines it, occurs?

Since 2012, Florence Jung has been developing a practice that lies between art, performance and text. For her first exhibition, she initiated her practice by inviting four people wearing perfume to infiltrate the opening of an exhibition preview. Although not explicitly required, the spectator's participation in Jung's work was effectively operated by the suggestion of this disruptive element, announced orally but not directly detectable. Thanks to the element of social distinction that perfume represents, Jung also questioned the systems of art and society, both of them molded in rituals and spectacle. From this date on, her rejection of an objectifying title led her to set up a system of archival numbering of her pieces, made up of her surname and a number (*Jung10, Jung11, Jung12...*) Florence Jung's scenarios feed on the unforeseen of a subjective reality where everyone takes part in the realization of the initial script. Their written formulation is a short description. Simple, factual and distanced, it does not indicate any direct intention. Besides deconstructing some codes of contemporary art and questioning the materiality and irrefutability of artworks, the only thing that the scripts have in common is that they have all entered into reality.

Even more than the protocol structure, then, it is the infiltration of fiction and doubt that constitutes the real inner workings of her devices. The writing of the scenarios proposes an architecture in which everyone can choose whether to venture or not, and which unfolds over time — often, even, beyond the temporality during which takes place. Reality and what it contains of *a priori* insignificant nurture the work, which transforms itself as one experiences it. The object develops, hybridizes itself in one's memories, and is shaped by its reappearances and marks. In the empty spaces of the museum or in the contexts she uses as her sets,

1 "Other developments could have occurred, other revolutions, between other people in our place, with other names, other durations could have taken place, longer or shorter, other stories of forgetfulness, of vertical fall into oblivion, of sudden access to other memories, of other long nights, of endless love, or what have you." *in* Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Éditions Gallimard, Collection Folio, p.180. (Free translation)

2 "Emancipation starts as soon as one questions the opposition between looking and taking action, once one understands that the very evidences structuring the relationships between saying, seeing and acting are part of the structure of domination and subjection. It starts once one understands that looking is also an act which confirms or transforms this distribution of positions." *in* Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, 2008, p. 19. (Free translation)

GALERIE
ALLEN

Florence Jung scatters the clues of a movie in the making as the many possible paths for the writing of the next story, the one experienced by the visitor.

The way she constructs her situations invites one to scrutinize social practices and contemporary alienations. Each site is the source of a context and an ecosystem from which the artist draws inspiration to elaborate and activate her scenarios. After her stay at the Rijksakademie in Amsterdam and as a reaction to the voyeuristic nature of the conventional openings of artists' studios, she proposed to explore an inhabited apartment, as if suddenly left after breakfast. In the vain search for traces and identifiable plastic forms, the visitor was confronted with his or her own capacity for transgression in a private place where he or she was not quite invited. At the same time, hidden from view, a packet of matches marked with the name of a bar located equidistant between the Rijskakademie and the apartment where the scenario was taking place was slipped into the pocket of the coat or bag that the spectators had left at the entrance. The object, found afterwards, became the reminder of a journey, the hint of a distortion. In Jung's work, the noose is always tightening little by little around a system, and especially on oneself, so as to nurture a form of "pronoia"[3] generating both meaning and the work in itself. The concretization of the piece comes only at the moment of the encounter with the other — the very first moment is never a result or the completion of the work, but rather the transitory beginning of a construction process. The absence of images generates other, mental ones, allowing the artist to question the labyrinths of realities constructed by our fragmented memories. The mixture of reality and fiction generates collateral damage impacting on the reality she is building. The artwork is the result of this process.

Among one of Jung's earliest landmark moves, the coordination of a kidnapping at an exhibition opening at 22ruemuller in 2014 remains one of the most spectacular. Based on a self-representation instrumented by responses to a teasing questionnaire ("Do you think that fiction is more appealing than facts?" "Do you think that mystery brings romance to life?", "Do you think that one interesting experience often leads to another?"), it thwarted the bolder spectators, who unknowingly embarked on a journey and a night deep into unknown countryside. Jung's skillful diversion questioned the need for adventure that feeds on the *mal de vivre* and the desire to flee from reality. On site, there was nothing awaiting the group eager to detect the action of a performer in the slightest movement of the few people they were meeting that night. Jung's work is accomplished in chance encounters, in a set of uncontrollable circumstances, as well as in emptiness, boredom and the unfulfilled search for the absolute.

Florence Jung uses art and its context as economic, societal and political microcosms. They serve to identify and highlight collective mechanisms such as the dissolution of the individual in enslavements fueled by suspicion and mistrust. As part of an invitation to the FRAC (Regional Contemporary Arts Fund) Lorraine in 2019, Jung had crossed different statistical studies to draw a portrait of the standard individual living in the French Grand Est region. The communication of all the criteria through classified ads which one could respond to — if one corresponded to them — questioned the very existence of this subject. The figure of Muller responded *ad absurdum* to the tyranny of the majority. It questioned a collective fragility: the vanity of wanting to measure the unquantifiable, and the stigmatization of our behaviors or our habits by the "objective" figures that govern us. Recently, at the New Galerie, in Paris, Jung's exhibition "New Office" presented the archives of two years of activity of a parasitic company created by the artist. With New Office, the eponymous group, Florence Jung engaged in a process of data processing which replicated, on a micro-scale, the activity of data collecting and selling by companies such as Big Tech, but also the collective fear generated by these initiatives. The ads, divided into a dozen categories (sex, reality, otherness, nature...), were published on Instagram by New Office and pushed the audience members to communicate intimate elements about themselves while underlining the process of self-staging on social media. Echoing the transformation of the self into a commodity, as described by Eva Illouz[4], New Office denounced the repercussions of late capitalism on our mental health, the saturation of affects and a system that makes the sensible world and the realization of the self an economic component. As a good observer of contemporary perversions, Jung makes visible the phenomena that she distorts. She proposes an emancipation which invites us to reflect on the way in which one can fill the intimate gap between oneself and one's emotions, oneself and one's representations, oneself and the others.

This reconciliation involves providing a space of imagination which will haunt the one who has met it for a long time. Never truly identifiable, the scenarios that Jung develops remain open and are inserted durably in the spectator's reality and memory. From one of her next exhibitions, this summer, at the Biennale de Môtiers (Switzerland), we can expect the dissemination of the rumor generated by her new work to influence our representations again, and to question arbitrariness.

3 A term indicating a form of positive paranoia, where the very idea of doubt would generate a feeling beneficial those experiencing that feeling.
4 See, for instance, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, London: Polity Press, 2007.

Questionnaire

(1) = I don't believe it at all — I totally believe in it = (6)

Do you believe that fiction is more appealing than facts?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that freedom is not a secret, but a practice?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that one troubling experience often leads to another?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that existence is made of hopes, dreams, passions, and also of the loss of all this?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you think that even in the most intense moments of life, everyone is just imitating scenes and roles seen in books and movies?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that art also exists when there is no one to see it?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that mystery brings a great deal of romance to everyday life?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that letting something extraordinary go for something reasonable is a moral fault?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that suspension of disbelief is necessary for magic to happen?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that our time is characterized by a continuous hyper-attention increased by the feeling, nevertheless, of missing something?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that art must be as enigmatic as human beings?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that society is organized according to a double representation where everyone is both actor and spectator?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that the risk of overdosing on monotony is never too removed?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you think that things that involve moral ambiguity tend to be more interesting than those that do not?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you think that desire is inherent to crime?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you think that the secret is always more beautiful than its revelation?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that the world has entered into an intensive and irreversible process of fictionalization of reality?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that the unpredictable tends to prevail over the inevitable?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that it is sometimes important to have no idea what other people think?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Do you believe that art should be like an eternal one-night stand ?

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Name: E-mail:

Expos

Jeux de piste

Piloté depuis deux ans par l'artiste Florence Jung, **NEW OFFICE**, ambitieux et mystérieux scénario aux effets bien réels, révèle, en les reproduisant, les rouages du data-capitalisme. Ses archives sont à découvrir en ce moment à la New Galerie à Paris.

LE VÉRITABLE POUVOIR FAIT PROFIL BAS. PLUTÔT QUE DE PARADER sur les réseaux sociaux, il les possède. Plutôt que d'impressionner la foule, il s'y fond. Visible, il ne le devient qu'en cas de crise, de dysfonctionnement passager. Alors, cette éruption carnavalesque devient un leurre, jeté en pâture pour mieux camoufler les rouages efficients. Et ceux-ci, tranquillement, continuent d'étendre leur emprise, sans friction, sans besoin même de recourir à la violence.

Transitant par les zones grises du marché libre, le pouvoir contemporain grignote peu à peu les structures politiques en place jusqu'à les supplanter. Selon la théoricienne Wendy Brown, les multinationales du data-capitalisme sont devenues un Etat dans l'Etat, leurs dirigeants siègent à l'aréopage d'un Etat-monde et l'*Homo politicus* du siècle dernier a depuis cédé la place à l'*Homo economicus*. Or, s'il est vrai que le pouvoir contemporain est d'autant plus puissant qu'il opère furtivement et que ses dirigeants demeurent invisibles, alors Luca Bruelhart (ou Lukas Brulhard) est certainement l'homme le plus puissant de la planète. Pour l'instant, il faut toujours compter avec les Mark Zuckerberg, Jeff Bezos et autres Peter Thiel, mais eux ont encore un nom, un seul et non deux, à l'instar de ce Luca/Lukas doublement inquiétant : le pouvoir, déjà, on ne le voyait pas, à présent, on ne saurait plus même le désigner.

Un premier signe de l'existence de Luca/Lukas s'est matérialisé un beau matin de mars 2019. Sur la porte d'une remise planquée sous l'escalier de la New Galerie à Paris, une plaque dorée à son nom était subitement apparue. Elle y resta, les expositions se succédèrent, les affaires de la galerie suivirent leur cours, et personne, à vrai dire, n'y prêta davantage attention : il faut dire qu'elle ne dérangeait pas. Sa présence fit rapidement partie du paysage, comme une nouvelle normalité, aussi placidement acceptée que les autres perturbations, infimes elles aussi, apparues à peu près au même moment. Sur les canaux de communication de la galerie (le site et les réseaux sociaux), des annonces avaient commencé à s'intercaler aux annonces des expositions ou aux actualités des artistes. La charte graphique reprenait celle de la New Galerie, en noir et blanc de bon aloi, et pourtant, ces messages émanaient, à y regarder de plus près, d'une autre entité, New Office, domiciliée à la même adresse. Il y avait donc, ici aussi, un Etat dans l'Etat, ou plutôt, une Entreprise dans l'Entreprise.

Quiconque aurait voulu pousser les recherches aurait, au registre du commerce, retrouvé la trace de l'entité gémellaire ou parasite inscrite au titre suivant : *"Activités absentes, gestion des doutes."* Luca/Lukas en était bien le dirigeant. Pendant plusieurs mois, qui devinrent une année et plus encore, la plaque demeura en place, et les posts se succédèrent régulièrement. Chacun d'entre eux posait l'éventualité d'un état d'esprit potentiellement partagé, adoptant la formulation ironique également prisée des applications comme Co-Star, tout en incitant, le cas échéant, à écrire à l'adresse suivante : info@newoffice.fr. Puis cette année, le premier week-end de février, des affiches du même type envahirent



Campagne d'affichage du projet *New Office* de Florence Jung, à Paris

New Galerie, Paris

Expos

les rues alentour : *"Si tu n'as aucun idéal mais beaucoup de principes, appelle le +33 (0)1 84 80 45 43"* ou encore *"Si tu envisages d'engager quelqu'un pour vivre à ta place, appelle le +33 (0)1 84 80 45 43."* Le numéro avait remplacé le mail. Quelque chose semblait se rapprocher, remonter à la surface.

Luca/Lukas, New Galerie/New Office, le mail/le numéro de téléphone allaient enfin converger, réunis comme les pièces de l'un des scénarios par lesquels Florence Jung scripte le réel. Depuis ses premières œuvres du début des années 2010, l'artiste n'a eu d'autres pratiques. Elle-même se cache et use de prête-noms. Ne documente rien et ne se montre pas. Répand la paranoïa et génère les doutes. Le 6 février dernier, date de l'ouverture de l'exposition *New Office* à la New Galerie, correspond également à celle où New Office a déposé le bilan. Ce sont alors ses archives que l'on découvre, celles d'une société écran s'étant, pendant presque deux ans, livrée à une activité illégale en Europe : la collecte et la vente de données.

Comme pour n'importe lequel de ces services gratuits dont on est le produit, l'artiste a répertorié les noms, numéros et adresses des individus lui ayant répondu, les a classés par centres d'intérêt, du lifestyle à la nature, avant de les revendre à la New Galerie – leur fournissant de la sorte un nouveau listing de collectionneur·euses potentiel·les. Florence Jung, dont le nom lui-même, la paranoïa opérant, paraît d'ailleurs un poil louche (un croisement entre Carl Jung et Young Thug, entre psychanalyse et transgression ?), reproduit à petite échelle le fonctionnement d'une société du capitalisme tardif. Ce faisant, elle indique aussi qu'à ces systèmes il n'y a plus d'échappatoire, seulement un éveil possible.

En 2019, dans son rapport *20 Interviews*, l'artiste et chercheur Joshua Citarella soulignait la *"gamification"* de l'activisme : les jeux de rôles, procédant par avatars et pseudonymes, offrent un nouveau modèle à la résistance contre la monétarisation des données personnelles. Plutôt que de protéger son identité réelle, il faut devenir fiction ou se faire plusieurs. Pour s'opposer aux structures sournoises, se cacher à son tour. Le symptôme est également le remède. Maintenant que vous savez, c'est à vous de jouer.

Ingrid Luquet-Gad

New Office de Florence Jung, exposition à voir actuellement à la New Galerie, Paris

Hijacking Audiences: Florence Jung
Fabian Schöneich

In April 1958, the Parisian gallery Iris Clert presented the performance *Le Vide* by Yves Klein. On the opening night, three thousand people queued outside the gallery's entrance, shielded with a blue curtain, to get into the spaces. What they found: nothing. Except for an empty glass case, the rooms were completely void. One was allowed to stay in the gallery for three minutes, then asked to make room for the next visitors. In 2009 Kunsthalle Bern, in collaboration with the Centre Pompidou in Paris, organized the retrospective *Voids*.[1] In honor of Yves Klein, works by various artists were exhibited that had one thing in common: they likewise left the space empty. While Klein's work was about raising sensibility, these artists' productions were more about a culmination of Minimalism.

In February 2020, just before COVID-19 reached Europe, an exhibition by Florence Jung opened at Helmhaus Zürich. Rebecka Domig, in her review of the show for Kunsthalle Zürich's *Art Critic* blog, wrote: "I have no idea what I'm going to see from Florence Jung and stumble into the Helmhaus too late for the curator's tour. Straight to the large room on the second floor, where a man stands in front of a closed door. 'Is that where the tour is taking place?' He looks at me frozen. Doesn't answer. I am embarrassed by his lack of response, and I turn and quickly walk out. The man shouts something after me, but I tune him out—my need to escape is greater."[2]
It would later turn out that that man was part of the show: he was a performer in civilian clothes. The possibility of missing the entry point was part of the entirety of the experience. The void in Florence Jung's exhibitions is a unique one—one that is not so much given by the artist, but defined and created by the visitors. Her blank space consists of expectations and their rupture. What does Jung do? She writes scenarios, actually concise scripts. Her designed situations are built around systems of clues, absences, and rumors. As a visitor, you become an accomplice and a coauthor.
Jung studied art mainly because it allowed her to engage with the various disciplines she was interested in—sociology, economics, literature, philosophy—and combine them without justification. If she had to exhibit something, she used her personal research archive, consisting of everything she was captivated by. It was not until she graduated in 2012 that she created a "work," her first scenario. *Jung13* (2012) consisted of two actresses moving through an exhibition, speaking discreetly yet audibly about the works on display. By means of their professional appearance and statements, they influenced the visitors' perceptions. At this point, it also became clear what Jung's modus operandi was to be: scripting.

Amsterdam, Rijksakademie and an apartment nearby, *Jung64* (2019):

A message is found on a closed door. It is an address followed by the words, "Someone is waiting for you there." At the given place, a doorman says "Fourth floor. Leave your bag there." One by one, visitors are let into an apartment that appears to have been vacated moments before by its inhabitants, who have left no trace of their identity behind. There are no rules for exploring the premises. Once they have gone, visitors find something in their pockets that they do not remember having taken.

Paris, New Office (2019):

If you want power without responsibility, call New Office.
If you want to hire someone to live your life for you, call New Office.

At Helmhaus, as well as in her unofficial 2019 exhibition at New Galerie in Paris,[3] the artist formulated short promotional ads. New Office, a never-heard-of company that produces nothing and is run by Luca Bruelhart, or Lukas Brulhard, manages these ads and posts them on a dedicated Instagram account.[4] With New Office and its ads, Jung has created her own economic system, which was "on display" in the form of posters in public space on the occasion of her Helmhaus show. The slogans address insecurities, which can be social, economic, or psychological. They make fears visible and generate contradictions we are drawn to—out of curiosity, even out of expectation and a bit of boredom. And they offer a solution in form of a phone number.
If data is the new oil, then New Office is a data miner. If you call, your number is stored, collected, and sold to a US company that specializes in aggregating data from customers who have specific interests, fears, desires. With these funds, New Office financed the production of a publication, *NEW OFFICE: THE ADS 31.03.2019–31.03.2020*, which will be exhibited at Jung's official show at New Galerie at the beginning of 2021.[5] Jung makes use of one of the most contemporary financial systems that has long surrounded us, semio- and algorithmic capitalism, now existing on an unimaginable scale. Yet Jung's approach is not so much about that as about *why* we call. It's about our expectations and our urge to be entertained 24/7. If the individual ads are works by Florence Jung, do we call to understand the artwork, or because we believe a little of what we read and aspire to be understood? The artist plays with our relationship to the uncertain, our helplessness, into which we so willingly place ourselves. Does she offer a solution to our deepest fears and desires? No. But she may help us to ask the right questions.

1 *Voids: A Retrospective* included works/exhibitions by Yves Klein, Art & Language, Robert Barry, Robert Irwin, Stanley Brouwn, Bethan Huws, Maria Eichhorn, and Roman Ondák. It took place at Centre Pompidou, Paris (February 25–March 23, 2009) and Kunsthalle Bern (September 13–October 11, 2009) and was curated by John Armleder, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Mathieu Copeland, Clive Phillpot, and Philippe Pirotte.
2 Rebecka Domig, "Reading Rämistrasse #3: Florence Jung im Helmhaus," http://kunsthallezurich.ch/de/node/97988.
3 Here one cannot really speak of an exhibition, since Jung "infiltrated" the gallery and there is no official record of a show. The artist took over the rooms when New Galerie was closed, and put up a website that looked similar to the official gallery website.
4 https://www.instagram.com/new__office/.
5 Jung has thought of a backup system. The individuals' data is sold only to an institution or partner who has promised to delete the data.

F. Jung, F. Schöneich

69 70 71 72 73 Florence Jung, *New Office*, 2020. Courtesy: the artist and New Galerie, Paris


If you prefer
pornography to real sex,
write to
info@newoffice.fr


If you cherish your
neuroses because you think
they boost your charisma,
write to
info@newoffice.fr


If all you want is to live
a day where, for once,
nothing happens, write to
info@newoffice.fr
71


If you don't change
your bedsheets often
enough, write to
info@newoffice.fr

If your data will immortalize
you as a sexually troubled,
self-conscious,
pathetic weirdo, write to
info@newoffice.fr

Reading Rämistrasse #3: Rebecka Domig zu Florence Jung im Helmhaus

11.06.2020

Schlagworte:
Reading Rämistrasse

tweet teilen

RSS Feed

An dieser Stelle folgt ein schlechter Vergleich. In der Art wie:
Man steigt nie zwei Mal in den selben Fluss.
Man geht nie zwei Mal in die selbe Ausstellung.
Zumindest nicht, wenn ein Besuch vor Corona liegt und einer danach. Der erste Besuch findet unter denkbar besten Voraussetzungen statt. Ich habe keine Ahnung was ich von Florence Jung zu sehen bekommen werde und stolpere zu spät zur Kuratorenführung ins Helmhaus. Schnurstracks in den grossen Raum im ersten Stock, wo ein Mann vor einer geschlossenen Tür steht. «Findet da drin die Führung statt?» Er blickt mich starr an. Antwortet nicht. Seine fehlende Reaktion berührt mich peinlich, und ich drehe mich um und gehe schnell hinaus. Der Mann ruft mir noch etwas hinterher, aber ich blende ihn aus - mein Bedürfnis nach Flucht ist grösser. Beschämt greife ich mir eins der Büchlein, die ich zunächst achtlos am Eingang liegen gelassen hatte. Saaltexte lese ich nur ungern, während ich in einer Ausstellung

Zweiter Versuch.
Zweiter Besuch.
Die Ausstellung fängt jetzt früher an. Also nicht die Ausstellung an sich, aber der Ausstellungsbesuch in Zeiten von Corona. Während ich im Helmhaus die Stufen nach oben steige, wartet eine freundlich winkende Frau mit Desinfektionsmittel auf mich. In regelmässigen Abständen sind schwarze Streifen auf die Stufen geklebt worden. 2 Meter Abstand. 30 Personen maximal. Oben angekommen informiert mich die Aufsicht, dass ich unbedingt eins der Büchlein dort nehmen sollte. Die Ausstellung würde rechts beginnen. Ich folge ihren Anweisungen. Gehe in den ersten Raum. Das Namensschild. Die Tür, die sich nicht öffnen lässt. Zweiter Raum. Und ja, hier zeigt sich der Unterschied: Der Mann vor der verschlossenen Tür trägt jetzt ein Schutzvisier. Auf dem Boden vor ihm sind in regelmässigen Abständen Klebestreifen angebracht. Auf einmal ist ganz eindeutig klar, dass man mit ihm interagieren muss. Dass man sogar warten sollte, wenn eine andere Person mit ihm spricht. Die Richtung der Ausstellung ist nun auch ohne Bedienungsanleitung klar vorgegeben. Ich frage wieder, ob er mich hineinlässt. Er gibt mir mit einem Handzeichen zu verstehen, dass ich warten soll. Das Skript hat sich also nicht geändert. Die Corona-Regeln sind mir inzwischen vertraut und geben mir auch in der Ausstellung Halt. Brav bleibe ich auf dem schwarzen Streifen stehen. Ich wollte mir die Ausstellung von Florence Jung noch einmal nach Corona anschauen, weil es mich interessierte, ob ich die Ausstellung nun anders lesen würde. Habe ich nach Wochen, in denen ich jede minimale Veränderung der Verhaltensregeln im Alltag studiert habe, nun einen Startvorteil in einer Ausstellung, die von menschlicher Interaktion handelt?

Im Prinzip war das Leben im Lockdown eine einzige Florence Jung Ausstellung. Für alltägliche Interaktionen gab es plötzlich neue Verhaltensregeln, die ich mir erst aneignen musste, die ich testen oder denen ich mich widersetzen konnte. «Auch das Nicht-Greifbare hinterlässt Spuren.» Der Satz, den ich in der Ausstellung übers Telefon zu hören kriege, während ich auf die Limmat starre, klingt in diesem Zusammenhang wie ein Orakel.

Florence Jung gibt sich grösste Mühe, nicht greifbar zu bleiben. Die Ausstellung, eine präzise choreographierte Raumabfolge, stellt das eigene Verhalten in sozialen Situationen aus. Es gleicht auf dieser Weise einem Spiegelkabinett, in dem man sich selbst vorgeführt wird. Das mag schlau sein oder ein fauler Trick. Funktionieren tut es allemal.
Es gibt dieses Werk in der Ausstellung, also, einen Raum, ein Teppich, darunter vier Visitenkarten «die eines Politikers, eines Journalisten, eines Bankiers und eines Polizisten. Alle leben und arbeiten in Zürich.» So steht es in dem Büchlein. Aber sind diese Visitenkarten wirklich da? Die Frage ist vielmehr: Bin ich die Art von Person, die den Teppich hochreisst, um nachzuschauen, ob sie wirklich da liegen? Glaube ich es einfach? Oder glaube ich es nicht? Der Teppich sieht auf jeden Fall so aus, als ob er schon getestet worden wäre.

Florence Jung, Helmhaus, Zürich

14. Februar – 21. Juni 2020

Bilder: Plakat zur Ausstellung «Florence Jung» im Helmhaus Zürich, 14. Februar bis 21. Juni 2020

Reading Rämistrasse:

Geht der Raum für Kunstkritik verloren, müssen wir handeln. Deswegen schaffen wir diesen Ort für Kritik – Reading Rämistrasse – auf der Webseite der Kunsthalle Zürich und veröffentlichen Rezensionen zu aktuellen Ausstellungen. Diese geben nicht die Meinung der Kunsthalle Zürich wieder, denn Kritik muss unabhängig sein. Feedback oder Fragen? Schicken Sie eine Mail an rosenmeYer@kunsthallezurich.ch

If art criticism is losing ground, we must act. That's why we created space for criticism – Reading Rämistrasse – on the Kunsthalle Zürich website and publish reviews of current exhibitions. What is published here does not represent the opinion of the Kunsthalle Zürich. Because criticism has to be independent. Feedback or questions? Email rosenmeYer@kunsthallezurich.ch

TWINKELING

Florence Jung

Nadat ze ergens heen is gegaan om een werk van Florence Jung te zien maar het niet heeft gezien, schrijft Zoë Dankert een brief aan de kunstenaar.

Door Zoë Dankert

Florence,

Een paar weken terug was ik in Haarlem om een werk van jou te bezoeken. *Jung69* heet het. Het ligt er nog altijd, maar ik heb het niet gezien. Misschien was dat ook wel de bedoeling.

Op die bewuste dag sta ik in de tentoonstellingszaal van het Frans Hals Museum, in de locatie Hal aan de Grote Markt. Ik ben in de tentoonstelling *Beeldmacht*, samengesteld door Melanie Bühler. De tentoonstelling gaat over institutionele kritiek ten tijde van sociale media. Eenmaal binnen met de folder in de hand met tekst en uitleg bij elk werk sta ik stil voor een aantal schilderijen en lees de beschrijving van jouw werk. Je wordt als eerste genoemd. 'Onder het tapijt bij de balie ligt het werk *Jung69* van Florence Jung (Frankrijk, 1987) verborgen: visitekaartjes van bankiers, journalisten, politieagenten en politici.' Het tapijt bij de ingang? Daar moet ik zonder omkijken overheen zijn gelopen. De tekst vervolgt: 'Aanleiding voor dit werk was dat de kunstenaar zich afvroeg: wie of wat heeft een museum echt nodig om te functioneren? Het antwoord leek volgens Jung geld, de pers, vergunningen en een politieke lobby oftewel: bankiers, journalisten, politie en politici.' Ter hoogte van mijn middenrif maakt zich een bonkende sliert teleurstelling vrij. Ik wist dat ik al mijn zintuigen moest inzetten om je werk te vinden, maar dat ik dat al vanaf de eerste stap over de drempel van het museum moest doen had ik niet verwacht. Ik had beter moeten weten.

Ook tijdens de Open Studio's van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam in 2019 moest de bezoeker moeite doen om jouw werk te zien, of beter, mee te maken. Op de deur van je studio stond een korte instructie. Loop naar die en die straat en bel aan bij dat en dat huisnummer. Niet veel mensen hebben die instructie opgevolgd, maar dat gaf niet. Het was juist jouw opzet dat niet iedereen het kunstwerk zelf zou zien, maar dat de een aan de ander zou vertellen wat ze hadden gezien. Je confronteerde de kunstwereld met haar niet aflatende fomo, de mens met haar diepste angst er niet bij te horen, iets te missen. Zelf zeg je dat je je publiek wilt uitkiezen, dat je op zoek bent naar de avontuurlijkere types, naar zij die onbevangen naar kunst kijken.

Ik ontmoette je in je studio in Amsterdam omdat ik een tekst voor en over jou zou schrijven (zoals nu) voor de catalogus. Ik was verrast toen ik een ruimte binnenstapte waar enkel een bank, een bureau en een stoel stonden. Aan de muur hingen wat vellen papier en er lag een stapel boeken. De leegte overrompelde me in eerste instantie maar later viel het op z'n plek. Bij jou speelt haast alles zich af in de verbeelding: objecten vervullen enkel een bepaalde rol in het scenario dat jij hebt uitgerold. Met een zekere twinkeling vertel je me dat je ook aan de kunstacademie bent afgestudeerd zonder een fysiek werk te maken. Dat was een unicum.

Jouw uitgebeende universum is een verademing in onze verzadigde wereld. Hier moeten we zelf de beelden maken.

De homepagina (tevens de enige pagina) van je website is ook leeg, op een enkele regel na. *This file may contain information you are looking for*. Het is geschreven in het font dat aan typemachines doet denken en het roept onmiddellijk de daaraan gepaarde setting op. Ik heb het over de rokerige kamer, een verfomfaaid peignoir, slapeloze nachten, een sikkelmaan, lege drankflessen op de grond en een verwoed tikken. Kortom: het soort West-Europese kamer waarin welgestelde negentiende-eeuwse schrijvers hun gedachten vereeuwigden of detectives met bolhoeden speurden naar aanknopingspunten. Ik download het bestand en open het in Adobe Reader. Daar heet het niet langer *This file* maar *20200507_about_what_I_do*. 7 mei 2020, over_wat_ik_doe. Een betere titel had je niet kunnen kiezen. Het is de aanhef van een brief, het begin van een getuigenverklaring, een metafoor voor het curriculum vitae: de neoliberale kroniek van gewonnen veldslagen. Ik kom, ik zie, ik doe. Het is het tegenovergestelde van mijn eigen expeditie naar Haarlem.

Op mijn beeldscherm verschijnt een index en een verzameling van alle teksten die over jouw werk zijn verschenen in pdf-vorm. De teksten lijken ingescand en zijn van alle kleur ontdaan. Het

GALERIE
ALLEN

overgebleven zwart-wit heeft het gevlekte, oprechte uiterlijk van transcripties van afgetapte telefoontjes of valse visa. Wat ik eigenlijk bedoel te zeggen is: de echtheid van het materiaal wordt zo bewust opgedrongen aan de lezer dat je begint te twijfelen aan het waarheidsgehalte ervan. Ik wil je nu niet als charlatan bestempelen, ik weet heus wel dat je geen recensie van *Artforum* of *Mousse* zou vervalsen om een paar levels te stijgen in de artist-hotnesshiërarchie. Je bent geen paspoortverhandelaar, maar ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat het hier om een rookgordijn gaat. Want waar ben jij in dit hele verhaal? Waar vind ik jou?

Hallo, Florence? Ben je daar?

Jij bent de poppenspeler. Jij hebt de touwtjes in handen die onze hersencellen doet dansen. En je bespeelt de afvinkende, voortrennende kunstconsument met iPhone in de hand. Wij zijn overal bij en maken niets mee. Ik herinner me je blik, terwijl je vertelde over je ideeën voor een destijds aankomende tentoonstelling in Lausanne, Zwitserland. Ondeugend, opgetogen. Het spel dat jij speelt is er een van *make-believe*. Met behulp van een aantal goed gekozen voorwerpen, teksten en settings open je luiken in onze hoofden. Je fabuleert, je souffleert. En aan de hand van de beetjes informatie die je ons toewerpt, ontspint zich in ons hoofd een verhaal. Wat zou er zijn gebeurd? Wat voor persoon woont hier? Van wie is dat voorwerp? Hoe komt het hier? Mag ik hier zijn? Word ik gefilmd? Wie ben ik? Wie ben jij? We kunnen er niets aan doen; we zijn narratieve dieren en dan moet je een kop en een staart aan een losse flodder verbinden. Onze verbeelding is jouw speelveld. En wij volgen gedwee.

Ik luisterde laatst naar een interview met de schrijver Otessa Moshfegh over haar nieuwe roman, een *mystery novel*. Met dat genre identificeer jij je graag en ook de titel past bij jouw werk: *Death is in her hands*. De hoofdpersoon, een teruggetrokken oudere vrouw die het leven over zich heen heeft laten komen zonder er zelf vorm aan te geven, vindt op een dag een briefje in een bos. 'Her name was Magda', staat erop geschreven. 'Nobody will ever know who killed her. It wasn't me. Here is her dead body.' Maar er ligt geen lijk in de buurt noch is er enig spoor van een moord te vinden. Dat briefje, zo legt Moshfegh uit tijdens het interview, is kunst. Het spoort Vesta, het hoofdpersonage, aan haar zelfopgelegde dociliteit te doorbreken, om letterlijk een drempel over te stappen en het leven vanuit een andere hoek te bekijken. Ik denk dat je het boek zou moeten lezen, Florence. Het deed me denken aan wat jij doet. Jij reikt dat briefje aan, nee beter: je laat het gecontroleerd rondslingeren en hoopt dat sommigen het zien en sommigen niet. Soms neemt het briefje de vorm van een luciferdoosje aan, soms van een 24-uur durende scenografie aan twee kanten van de aardbol, soms van een deur op een kier die hoe hard je er ook tegenaan duwt niet verder opent, soms van een briefje dat je vraagt een 06-nummer te bellen.

Zelf zeg je graag dat je scenario's of scenografieën creëert die plaatsvinden in het echte leven. Ik moet denken aan het scenario van twee mensen die in een kamer van dezelfde hotelketen aan tegenovergestelde kanten van de aardbol vierentwintig uur lang dezelfde handelingen verrichten of die waarin twee mensen met een soortgelijke levensgeschiedenis die elkaar niet kennen dezelfde straat in dezelfde stad op en neer lopen. Maakt het uit dat deze handelingen plaatsvinden? Het antwoord is nee. Het antwoord is ja.

Je zou allerlei vormen van maatschappijkritiek in je werk kunnen lezen: dat we het leven begrijpen en inrichten aan de hand van al bestaande scripts; dat kunst zich te zeer is gaan vormen naar wat verkoopbaar en consumeerbaar is; dat de hedendaagse mens een paranoïde fantast is, een volgzame luiaard die nergens moeite voor wil doen, et cetera, et cetera. Maar toch krijg ik de indruk dat het bij jou om iets anders gaat, hoewel je al deze dingen aanstipt in je scenario's, lijkt het je vooral te gaan om het creëren van spanning, avontuur, verhalen. Je schudt ons op, reikt iets aan, wijst naar een pad. Het gaat om zoiets als een flits, een zindering, een huivering.

Al dit om te zeggen: ik reisde af naar de stad Haarlem in de provincie Noord-Holland om een werk van je te zien. Het was een vruchteloze onderneming. Dankjewel,

Zoë

ZOË DANKERT
is eindredacteur van *Metropolis M*

Florence Jung doet mee aan:

NO HOPE FOR SISYPHUS
Nieuwe Vide, Haarlem
10.9 t/m 1.11.2020

ANTICORPS
Palais de Tokyo, Parijs
22.10.2020 t/m 3.1.2021

Florence Jung — Kopfkino, verquickt mit Fragen des Kunstbetriebs

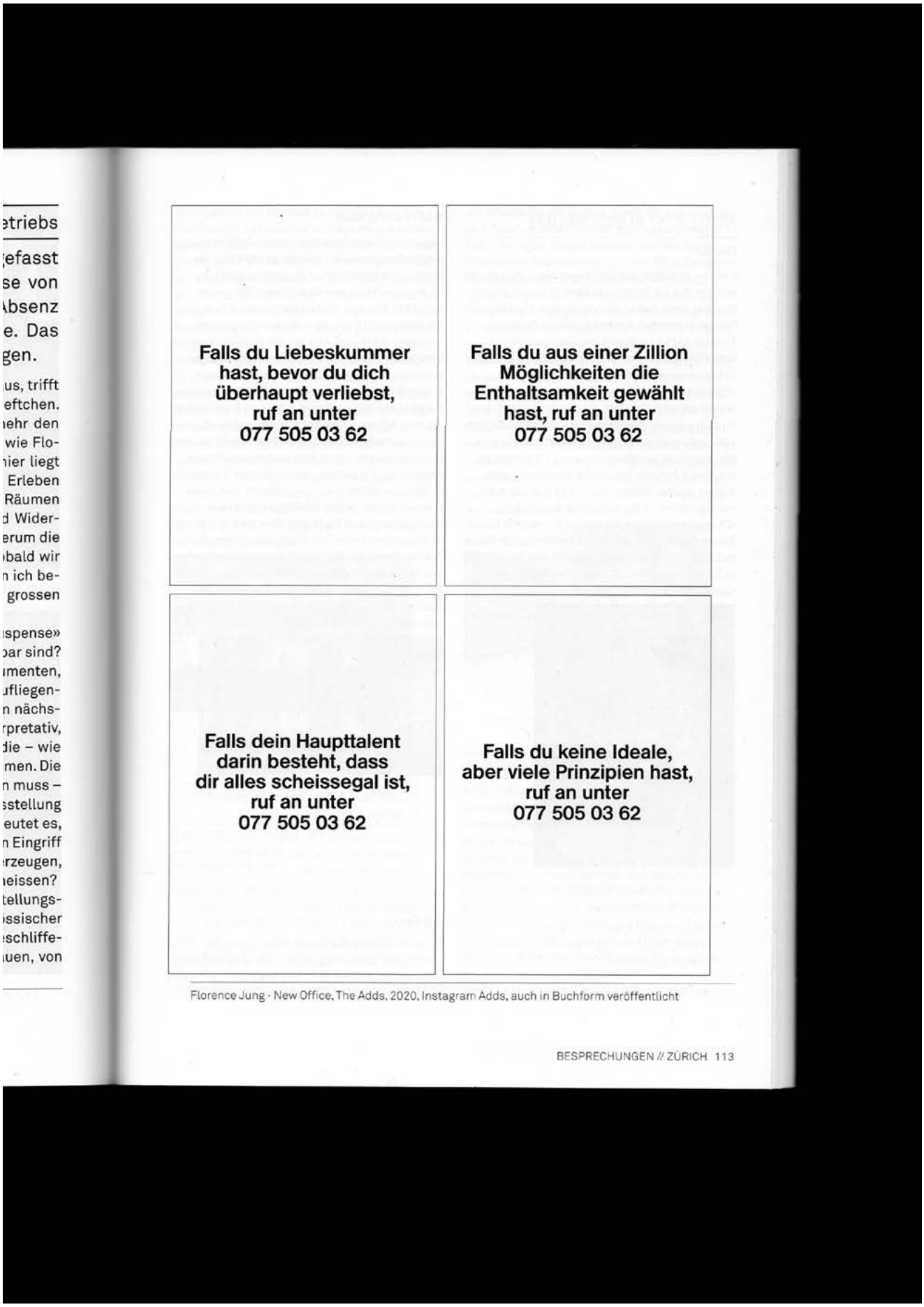
Bei Arbeiten von Florence Jung sollte man auf alles gefasst sein. Die Künstlerin unterwandert etablierte Verhältnisse von Publikum und «Kunstwerk», stellt das Verhältnis von Absenz und Präsenz, von Erzählung und Gerücht auf die Probe. Das lässt sich jetzt in Zürich in einer Einzelausstellung verfolgen.

Zürich — Betritt man die bekannten, eher aseptischen Räume vom Helmhaus, trifft man auf stapelweise aufgeschichtete Booklets im Format von Reclam-Heftchen. Nicht der übliche *zusammengeheftete Saaltext*, sondern etwas, das vielmehr den Eindruck einer Anleitung macht. Ein Einstieg zu «an exhibition to be read», wie Florence Jung selbst sagt. Lesen und sehen, decodieren und wahrnehmen – hier liegt einer der Schlüssel zu ihrem Werk. Denn es geht um das jeweils subjektive Erleben jeder Besucher*in, was durch die Anlage der «Szenarien» (FJ), der in den Räumen aufeinanderfolgenden Situationen, mit Absicht befördert wird. Zugang und Widerstand, Einblick und Blockade, erweitert durch «autoritäre Figuren», die wiederum die Funktion erfüllen, Teile der Ausstellung überhaupt erfahrbar zu machen. Sobald wir dem intendierten Parcours folgen, werden Entscheidungen eingefordert: Bin ich bereit, mich auf das Szenario einzulassen, oder drehe ich um – verlasse den grossen Raum und gehe einfach die Treppe hinauf.

Aber auch im Obergeschoss bleibt das Gefühl von Verunsicherung, von «suspense» bestehen. Wohin führt mich diese Ausstellung, deren «Werke» quasi unsichtbar sind? Die aus eingezogenen Wänden, halb angelehnten Türen, ausgelegten Dokumenten, Stationen von Rezeption und Kontrolle besteht? Anhand des am Eingang aufliegenden Booklets kann sich eine Art Kopfkino entwickeln; von einem Setting zum nächsten, wobei sich auch die Texte im Booklet ändern: von rein deskriptiv zu interpretativ, von atmosphärisch zu narrativ. Doch wesentlich sind die Besucher*innen, die – wie auch in früheren Arbeiten von Jung – die Rolle der Protagonist*innen übernehmen. Die Künstlerin generiert Settings, in denen das Publikum Entscheidungen treffen muss – und je nachdem damit konfrontiert oder beglückt wird, dass sich eine Ausstellung auch verselbständigen, in den privaten Raum ausweiten kann. Denn was bedeutet es, wenn einem ein Kunstwerk effektiv nach Hause folgt? Wie gehe ich mit *diesem Eingriff* in meinen privaten Raum um? Lasse ich mich von der SMS-Nachricht überzeugen, folge ich den Anweisungen, die mir eine Lösung des Ausstellungsrätsels verheissen?

Es scheint, als ob Florence Jung die Funktion und den Habitus von Ausstellungsbesucher*innen in den Blick nimmt; das Publikum ihrer und anderer zeitgenössischer Arbeiten in eine Untersuchung einbindet, die gesellschaftliche Fragen, eingeschliffene Gewohnheiten und ein genuines Verhältnis von Gewohnheit und Vertrauen, von Reflexion und Analyse auffächern. *Irene Müller*

→ ‹Florence Jung›, Helmhaus Zürich, bis 5.4., mit Publikation ↗ www.helmhaus.org



Florence Jung · New Office, The Adds, 2020, Instagram Adds, auch in Buchform veröffentlicht

artline>

Die Spuren des Nicht-Greifbaren

Florence Jung lässt ihr Publkum im Helmhaus Zürich unweigerlich an einem sozialen Experiment teilnehmen

von Katrin Bauer





Florence Jung, ohne Titel, 2020, Courtesy the artist

Die Fake-News-Debatte hat die gegenwärtige Berichterstattung tiefgreifend gewandelt. So sehr, dass nun museale Institutionen – anstelle von Zeitungen – vermehrt als vertrauenswürdige Informationsquellen Anerkennung finden. Akut zeigt sich dieses Phänomen in der Ausstellung „Florence Jung“ im Helmhaus Zürich. Denn hier rufen Besucherinnen und Besucher eine ihnen unbekannte Telefonnummer an, ohne sich über die potentiellen Konsequenzen bewusst zu sein. Warum auch nicht? Das Helmhaus genießt den Ruf einer vertrauenswürdigen Kulturinstitution der Stadt Zürich. Jungs Einzelausstellung stößt hier das Thema der Zirkulation an, mit dem sich das Haus im Jahr 2020 beschäftigen wird. Kein Grund also zur Unruhe.

Nahtlos fügen sich neu erbaute Wände über zwei Stockwerke hinweg in die vorhandene Architektur des Helmhaus Zürich ein. Endloses Weiß, dazwischen vereinzelnd Türen. In jedem Raum eine Überwachungskamera. Wer überwacht hier wen?

Gleich zu Beginn erhalten die Besucherinnen und Besucher durch das Empfangspersonal ein kleines Buch, welches anleitend durch die Ausstellung führen soll. Um eine der verschlossenen Türen zu passieren, hat man einzeln auf einen schweigenden, in die Leere blickenden Mann zuzugehen. Ein Umkehren erlaubt die Wegführung nicht. Augen zu und durch.

Jungs Ausstellung investiert nicht in Material, sondern in das Menschsein. Während man den ersten Teil der Ausstellung nur alleine betreten kann, löst sich der Zustand der Vereinzelung in den darauffolgenden Raumsituationen immer mehr auf, sodass ein gemeinsames Erforschen der kafkaesken Umgebungen notwendig wird. Damit fordert die Ausstellung ein soziales Handeln im Kollektiv ein und lässt Verunsicherungen zwischen den Besucherinnen und Besuchern entstehen. Das Verschieben von Machtverhältnissen ist dabei zentrales Element in Jungs künstlerischer Praxis: „Ihre Arbeiten bringen Seiten von uns zum Vorschein, die wir nicht so mögen. Sie konfrontieren uns latent mit unseren Neugierden und Schwächen“, so Kurator Daniel Morgenthaler. „Im Laufe der Ausstellungsvorbereitungen stand das Kino als modellhaftes Vorbild für das Generieren fiktiver Narrative im Vordergrund. Dieses cineastische Erfahren lässt uns die Ausstellung wie einen gebauten Film erleben.“

Die Künstlerin inszeniert ausgefeilte Situationen, die sich auch später – nach dem Ausstellungsbesuch – im Alltag der Gäste in ihrer mentalen Komplexität festsetzen. Dass die Produktionskosten der ausstellungsbegleitenden Publikation durch den Verkauf von gesammelten Daten vorheriger Besucherinnen und Besuchern, beglichen werden, zeigt auf, wie sich die unsichtbaren Machtgefüge in Jungs Praxis unterschwellig ohne unser Wissen auswirken. Dieses Verschwimmen institutioneller Grenzen dezentralisiert zum einem das Helmhaus Zürich als scheinbar legitimen Ort zur Erfahrung von Kunst und zum anderen sucht nach einer Auflösung der Autorinschaft. Es geht nicht darum, dass Florence Jung hinter ihren performativen Kunstwerken hervortritt und uns diese erklärt. Vielmehr liegt es an uns, den Raum mit Spekulationen auszufüllen.

Es gilt ein Auge offen zu halten, ob Florence Jung auch jenseits des Ausstellungsraumes präsent ist. Denn die Praxis der Künstlerin greift auch nach dem Ausstellungsbesuch parasitär in den Alltag des Publikums ein. Dies bestätigt sich am nächsten Morgen in den eigenen vier Wänden. Es ist Mittwoch, 6.30 Uhr. Das Handy vibriert. Eine neue SMS, Absender unbekannt. Was steht drin?

ARTFORUM



[If your friend talks only of money or politics, call 077 505 03 62] View of "Florence Jung," 2020.
ZURICH

Florence Jung

HELMHAUS ZURICH
Limmatquai 31
February 14–April 5, 2020

While sitting in a tramcar on my way to the exhibition venue, I noticed a curious ad for Florence Jung's solo exhibition: "If there is one name you never utter, call 0775050362." The intrigue continued inside the Helmhaus, which offered further contact infos, rumors, and half-opened entryways. Doors prove to be one of the exhibition's leitmotifs: Some cannot be opened at all, others offer an obscured view through a narrow crack, and still others can be passed through only one person at a time, under strict control by a guard. As soon as I entered the adjoining room, one of the guardsmen handed me a note demanding

that I call the phone number listed. An authoritative voice at the other end of the line gave further directives while vaguely offering that the "intangible leaves traces."

In fact, most of the exhibition spaces appear nearly empty, with only a few material traces, such as a stack of unopened letters in a corner, and boxes of ad catalogues from the artist's fictitious company, New Office, which has produced three hundred ad slogans. These phrases combine doubts about particular social, economic, and psychological situations—hidden anxieties or insolvable contradictions leading to paranoia and cynicism—and always extend an option to call someone. Like the exhibition itself, they insist on a persistent ambivalence, leaving one wondering whether to follow an address, or if this act reveals a rather uncanny publication of one's inmost conditions. The next morning, a new text message referring to the "intangible" reminded me that my phone number has now become part of the artist's resources.

— *Burkhard Meltzer*

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY.



Florence Jung: Reportage der Verunsicherung
Aus **Kultur-Aktualität** vom 17.02.2020.

Ausstellung im Helmhaus Zürich

Türe zu? Florence Jung hält sich raus

Es gibt keine Fotos von ihr. Sie beantwortet keine Interviewfragen. Existiert die Künstlerin Florence Jung überhaupt?

Ellinor Landmann
Heute, 16:40 Uhr

Dieser Artikel wurde 1-mal geteilt.

Fast scheint es, als wäre sie ein Phantom. Andere Künstlerinnen und Künstler veröffentlichen Fotos von sich und ihren Arbeiten, antworten auf Fragen. Florence Jung hält sich raus.

Eines vorweg: Es gibt sie wirklich. Florence Jung ist keine Kunstfigur. Im Vorfeld ihrer Zürcher Ausstellung plaudert die Französin, die in Biel lebt und arbeitet, bereitwillig mit SRF. Öffentlich will sie sich aber nicht äussern.

Mit Schweigen Aufmerksamkeit erzeugen?

Sich rar zu machen, ist eine bewährte Marketingstrategie. Doch die Künstlerin erklärt ihre Zurückhaltung anders: Sie wolle keine Sichtweise für ihre Kunst vorgeben.



Offen oder zu? In Florence Jungs Ausstellung im Helmhaus Zürich ist fast nichts zu sehen. Aber es passiert jede Menge.
SRF / ELLINOR LANDMANN

Die Kunst von Florence Jung besteht hauptsächlich aus den Erfahrungen, die Besucherinnen und Besucher in den Räumen und Szenarien der noch nicht 40-jährigen Künstlerin machen.

Parcours durchs Unbewusste

Im Helmhaus Zürich laden Türen ein, durch sie hindurchzugehen. Manche lassen sich öffnen, manche nicht – und gehen dann doch auf. Wieder andere werden von innen zugeschlagen.

tun lässt, die sie – nüchtern betrachtet – wohl besser nicht getan hätten.



Unklar mit voller Absicht: Florence Jungs Ausstellung im Helmhaus Zürich. Luca Bruelhart oder Lukas Brulhard? Rätselhaft ist nicht bloss der Name an der Tür.
SRF / ELLINOR LANDMANN

Ich zum Beispiel gebe meine Telefonnummer preis, ohne weiter darüber nachzudenken. Ich befolge lammfromm Kommandos, vergesse sofort, was mir gesagt wurde. Und erinnere mich bloss noch daran, dass es wichtig war.

Mich zu manipulieren, ist erschreckend einfach. Es genügen ein paar zuknallende Türen oder Menschen, die mehrdeutig kommunizieren. Natürlich hilft auch meine Befürchtung, von der versprochenen Kunst etwas zu verpassen.

Tschüss Freiheit

Wie ein guter Thriller nehmen uns die Szenarien von Florence Jung gefangen. Wir gehorchen oder widersetzen uns den Anweisungen oder Verführungen. Befolgen mit unseren Handlungen aber stets den Masterplan der Künstlerin.

Florence Jungs Kunstwerke erzählen von der Bereitschaft zu gehorchen. Und der Schwierigkeit, es nicht zu tun. Das ist erhellend. Insbesondere, weil jede und jeder weiss, wie wichtig es wäre, sich zu widersetzen und zum Beispiel digitale Datenspuren zu schützen, es aber aus Bequemlichkeit oder wegen anderer geschickt lancierter Verführungen doch nicht tun.



Wagemutige rufen direkt an. Vorsichtige lassen sich in Florence Jungs Ausstellung im Helmhaus Zürich ihre Nummer anderweitig abluchsen.
SRF / ELLINOR LANDMANN

Das Datensammeln betreibt Florence Jung als weitere Ebene ihrer Kunst. Wer mag, kann die sorgfältig platzierten Hinweise darauf im Helmhaus weiterverfolgen. Oder sich ganz auf den Thriller im eigenen Kopf konzentrieren.

Szenario, Installation oder Performance?

So erlebt jeder und jede eine eigene Show im Helmhaus. Kommt dazu:

SRF TV/Radio

Und weil diese untypischen Performances sich wuchernd ausdehnen in Raum und Zeit.

Ausstellungshinweis

Die Ausstellung «Florence Jung» ist vom 14. Februar bis zum 5. April 2020 im Helmhaus Zürich zu sehen.

Wer die Ausstellung besucht, erhält etwa Anweisungen für einen Treffpunkt ausserhalb des Helmhaus. Und wer – wie ich – brav irgendeine Nummer anruft, empfängt bald darauf rätselhafte Kurznachrichten, mit der Frage, ob die Tür geschlossen sei. Florence Jung wird ihrem Ruf als Meisterin der Verunsicherung gerecht.

Sendung: Radio SRF 2 Kultur, Kultur aktuell, 17.02.2020, 7:20 Uhr

Kultur > Kunst >

Kommentare Ausblenden

Teilen Sie Ihre Meinung...

Es wurden noch keine Kommentare erfasst. Schreiben Sie den ersten Kommentar.

Mehr aus Kunst



Kunst für alle
Kunst oder Kommerz? Ai Weiwei kooperiert mit Baumarkt
Mit Video



LGBTQ im Museum
Wie Michelangelos David beim Coming-out half
Mit Audio



Claire Bretécher
Die Pionierin des Comic ist gestorben
Mit Audio



Suchen

Home	Play SRF Mediathek	Verkehr
News	Audio & Podcasts	Zambo
Sport	Archiv	Shop
Meteo	TV-Programm	Hallo SRF!
Kultur	Radio-Programm	Über SRF
DOK	Radioseiten	

Radio SRF 1	Radio SRF 4 News	Radio Swiss Classic
Radio SRF 2 Kultur	Radio SRF Musikwelle	Radio Swiss Jazz
Radio SRF 3	Radio SRF Virus	Radio Swiss Pop

Über SRF Jobs SRF Apps Korrekturen Datenschutz Hilfe Kontakt Impressum

SRF Schweizer Radio und Fernsehen,
Zweigniederlassung der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft

RTS RSI RTR SWI 3SAT

FLORENCE JUNG

Florence Jung writes situational scenarios where nothing is a reliable constant. Her pieces may seem inscrutable in the exhibition space, yet they can follow you home in unexpected and meticulously planned ways.

In her hybrid works, which resemble social experiments, mystery novels, and paranoid states all at once, the spectator can be a subject, a perpetrator, or a voyeur. Perhaps even a victim.

Jung stages situations that break through the docility and redundancy of contemporary life – licenses to transgress. For now, all you're asked to do is to go to an unknown address and ring the doorbell. (ZD)

Florence Jung schrijft scenario's van situaties waarin niets een betrouwbare constante is. Haar werken lijken misschien ondoorgrondelijk in de tentoonstellingsruimte, maar toch kunnen ze je op onverwachte en zorgvuldig geplande momenten bezig blijven houden.

In haar combinatie van werkvormen – die lijken op sociale experimenten, misdaadromans en paranoïde stellingen tegelijk – kan de toeschouwer onderwerp, dader of voyeur zijn. Misschien zelfs slachtoffer.

Jung ensceneert situaties die loskomen van de slaafsheid en overbodigheid van hedendaagse leven – licenties voor grensoverschrijdingen. Voorlopig word je alleen gevraagd: ga naar een onbekend adres en bel aan.

③①

Florence Jung

IST DIE TÜRE ABGESPERRT?

Ein Gespräch von Heinz Schütz

Linke Seite: Vertrag für die Arbeit *Jung 59* am 27. Januar 2018, Samstag 12:00–13:00 in der Kunsthalle Basel im Rahmen von New Swiss Performance Now

Auf der Athen Biennale 2018 ANTI wurde eines der Szenarien von Florence Jung realisiert. Es sieht eine einen Spalt weit geöffnete Türe vor und, dass beim Öffnen der Türe von innen dagegen gedrückt wird. Wer trotzdem durchkommt, erhält mit der Aufforderung, den Raum wieder zu verlassen, den schriftlichen Hinweis, dass nicht er oder sie das System durchbrochen hat sondern, dass das System von vornherein dafür konzipiert worden ist. Die von Jung konstruierte Situation fordert das Kunstpublikum zum Handeln heraus, über das Handeln wiederum werden die systemischen Verstrickungen deutlich, die hier selbst den Widerstand absorbieren.

Florence Jung bedient sich der unterschiedlichsten Strategien, die die institutionellen, kontextuellen und normativen Vorgaben berühren und sich mitunter selbst am Rande des Rechts bewegen. Ihr Beitrag zur Züricher Manifesta etwa bestand darin den Chef-Kurator Christian Jankowski zu verpflichten, bei jedem seiner öffentlichen Auftritte, eine gefälschte Rolex zu tragen. Als sie sich für ein Künstlerstipendium bewarb, initiierte Jung eine zwischen real und fingiert changierende Bestechung der Jury. Jungs Szenarien machen die Beteiligten nicht nur zu Akteuren, sie verdeutlichen auch, dass wir immer schon eingebettete Akteure sind. Was tun? Ein alte, von Adorno umgeschriebene Zauberformel fällt ein: „Sesam öffne dich – ich will hinaus."

Heinz Schütz: In der klassischen Performance der Sechziger- und Siebzigerjahren treten die Künstler*innen hinter dem Kunstwerk hervor, um vor Publikum zu agieren. Sie nun wenden sich in Ihren Aktivitäten immer wieder dem Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit zu, wobei Sie selbst körperlich abwesend sind. Wie bezeichnen Sie Ihre Arbeit? Als Performance?

Florence Jung: Sicherlich nicht als Performance. Ich denke mein Medium besteht darin, keines zu haben. Meist gibt es bei mir keine Objekte, bei mir gibt es aber auch kein Spektakel und manchmal nicht einmal ein Publikum. Mir geht es um das Triggern von Unsichtbarkeit, um das Diskrete, um die Ökonomie der Mittel. In der historischen Performance finde ich mich nicht wieder und wenn ich das Wort außerhalb seiner Verwendung im Kunstzusammenhang im Sinne von „Verrichtung"-„Leistung"-„Wertzuwachs" betrachte, dann, würde ich sagen, dass ich das Gegenteil mache.

In Ihrer Arbeit „Jung56" – sie wurde zuerst einmal als Graffiti geschrieben – wird das Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit, explizit thematisch. Es geht dabei darum, dass die Worte „etwas fehlt" unerwartet auftauchen. Gleichzeitig, sozusagen durch die Anwendung des Satzes auf sich selbst, gehen Sie davon aus, dass die Arbeit erst permanent existiert, sobald die Worte ausgelöscht worden sind?

Es mag paradox erscheinen, doch wenn etwas verschwindet, wird es manchmal präsenter, es wird zur Obsession, weil es nicht mehr da ist. Etwas, das da ist, kann man definieren, aber das, was fehlt, kann unser Denken regelrecht besetzen. Dieses Paradox der Präsenz ist für mich wichtig. Etwas Abwesendes erregt unsere Neugierde und wir wollen wissen, was es ist. Was präsent ist, haftet nicht so in unserem Kopf und so gesehen wird das Graffiti zu einem permanenten Stück, wenn es für immer ausgelöscht wird.

Was allerdings voraussetzt, dass es zuvor, und sei es nur als Ankündigung, wahrgenommen wurde und dann erinnert wird. Was geschieht dort, wo nichts ist? Sie arbeiten immer wieder mit leeren Räumen.

Das stimmt. Dabei geht es nicht um die Leere, sondern um die Präsenz von Dingen, die dort waren und verschwunden sind oder darum, das Unsichtbare sichtbar und das, was abwesend erscheint, zu vergegenwärtigen. Ein leerer Raum ist niemals nur leer, für mich ist er ein Raum der Projektion und der Imagination.

> Mir geht es um das Triggern von Unsichtbarkeit, um das Diskrete, um die Ökonomie der Mittel.

In „Jung65" wird eine mysteriös anmutende, telefonische Botschaft übermittelt: „Was evasiv ist, ist eben auch invasiv. Nun dreh Dich um. Ist die Türe abgesperrt?" Die Sätze erscheinen wie eine Art Schlüssel zu Ihrer Arbeit?

Genau. Ungewissheiten und das Schweigen können so überwältigend sein wie dieser Zweifel, ob wir die Tür beim Hinausgehen verriegelt haben. Die Literatur und das Kino haben daraus eine wirksame Strategie gemacht. Wenn wir einen Film ansehen und wir nicht wissen, wie der Film ausgeht, kann dieses Nichtwissen zur Obsession werden. Wir denken immer wieder daran und entwickeln Szenarien, wie es weiter gehen könnte. In der Kunst wird diese kinematografische Strategie weniger benutzt. Ich setzte sie für mich ein und entwickle meine Arbeiten in Form von Szenarien. Ein Szenario ist nicht abgeschlossen und fertig, es ist offen für Veränderungen und man kann hineinprojizieren, was geschehen könnte. Die Arbeit bleibt dabei offen für Überraschungen und die Entwicklung ihrer Bedeutung in unterschiedlichen Kontexten und lässt denjenigen, die sie verkörpern, Raum für eigene Entscheidungen.

Eine Situation kann auch durch die Steuerung der Wahrnehmung verändert werden. Wer in der Kunsthalle Basel für die Ausstellung „Ungestalt" ein Ticket löste, wurde gefragt, ob er oder sie die Ausstellung

mit oder ohne die Arbeit von Florence Jung sehen will. Wer ja sagte, erhielt ein Schreiben mit der Erklärung, dass Florence Jung die Ausstellung kokuratiert hat. Damit änderte sich der Blick auf die Ausstellung.

Das ist eines meiner konzeptionellsten Stücke, da es nur aus dem Vorschlag einer mentalen Projektion besteht. Ich war trotzdem überrascht, dass viele dachten, dass ich gar nichts gemacht habe. Ich mag das.

Wie kam es zu der Ko-Kuratorenschaft?

Elena Filipovic hatte mich zu der Ausstellung mit dem Titel „Ungestalt" eingeladen. Ich wollte die Ausstellung von innen her infiltrieren und schlug vor, mich als Ko-Kuratorin einzubeziehen, obwohl ich bis dahin keine Erfahrung im Kuratieren und auch kein wirkliches Interesse daran hatte. Gewöhnlich ziehe ich es vor, alleine zu arbeiten.

Die Arbeit involiert die Besucher und beginnt nicht erst in der Ausstellung, sondern mit dem Ja und Nein an der Kasse. Wer nein sagt, wird möglicherweise nie erfahren, dass Sie als Ko-Kuratorin mitgewirkt haben. Wer ja sagt, beginnt womöglich darüber nachzudenken, was ihn dazu veranlasste und was er erwartet.

Ich bin daran interessiert, dem Publikum eine aktive Rolle zuzuschreiben. Mir ging es darum, dass die Einzelnen selbst verantworten, ob sie etwas sehen oder nicht sehen, aber auch darum, dass sie die Gerüchteküche befeuern und damit, insbesondere für diejenigen, die meine Arbeit nicht wahrgenommen haben, einen Projektionsraum eröffnen. Gewöhnlich ist eine Ausstellung einladend und offen, doch tatsächlich existiert diese Offenheit nur scheinbar. Es gibt Bereiche, die geschlossen und sozusagen hinter den Kulissen nicht einsehbar sind. Ich bin an diesen schwer sichtbaren Zonen interessiert. Welche Interessenskonflikte stehen hinter Entscheidungen? Wer entscheidet was? Was veranlasst die Kuratorin diese Künstlerin oder jenen Künstler einzuladen? Am Ende weiß man es nicht.

Bei „Jung59" hatte das Publikum, ebenfalls in der Kunsthalle Basel, letztlich keine Wahl, zumindest diejenigen, die den Ausstellungsraum betreten wollten, mussten einen Vertrag unterschreiben.

Jeder wurde mit dem Vertrag als Performer engagiert. Dies geschah im Rahmen von „New Suisse Performance Now". Die Idee der Veranstaltung war, dass keine „Requisiten" ausgestellt werden, sondern dass alles live stattfindet. Ich überlegte mir: Wie es möglich ist, mit einer Performance-Ausstellung umzugehen, die nur für Performer gedacht ist? Mir kam die Idee, eine Öffentlichkeit herzustellen, die ebenfalls nur aus Performern besteht, ohne dabei das Publikum zu instrumentalisieren. Alle, die meinen Vertrag unterschreiben, erklären sich zu Performern, was immer sie auch tun. So wurde jeder Atemzug, jedes Zwinkern oder Flüstern zum rechtmäßigen Teil meines Stückes.

Die Vertragsunterzeichnung fördert das Bewusstsein, dass alles, was ich öffentlich tue, auch eine Art von Selbstdarstellung ist. Gleichzeitig wurden mit dem Vertrag alle Rechte an meinem Verhalten an Sie übertragen. Das war durchaus irritierend und bis heute bin ich mir nicht wirklich klar über die möglichen Konsequenzen. Beim Unterschreiben vertraut man der Sache einfach mal, ohne weiter ins Detail zu gehen.

Der Vertrag rückt die Frage nach den Copyrights von Verhaltensformen ins Blickfeld. Immer mehr werden unsere Gesten im Zusammenhang mit den neuen Technologien mit Copyrights verbunden. Ich denke dabei etwa an Julien Prévieuxs Video „What shall we do next?". Er machte eine Recherche über die noch unbekannte Zukunft, in der entsprechende Copyrights von großen Firmen wie Apple beansprucht werden. Bereits heute ist die Geste des über einen Bildschirm Wischens mit Copyrights versehen. Wer etwa über ein iPhone wischt, hat noch nicht das Recht ein Nokia in Gang zu setzen. Wie sieht es in der Zukunft mit Copyright Gesten aus? Gesten sind eng mit unserem Körper verbunden. Wie weit akzeptieren wir es, dass unsere Körper mit Copyrights belegt werden?

Alle, die meinen Vertrag unterschreiben, erklären sich zu Performern, was immer sie auch tun. So wurde jeder Atemzug, jedes Zwinkern oder Flüstern zum rechtmäßigen Teil meines Stückes.

In Basel erklärten Sie das Publikum zu Performern, im Bielefelder Kunstverein Bodenleger zu Künstlern. Inwieweit sind die beiden Szenarien vergleichbar?

Ich würde sie nicht so direkt vergleichen. Vor meiner Ausstellung im Bielefelder Kunstverein wurde der Parkettboden renoviert. Neue Böden stechen in Ausstellungsräumen, zumal wenn sie leer sind, hervor. Handwerker, Techniker und Assistenten, die bei künstlerischen Arbeiten mithelfen oder sie auch ganz ausführen, werden gewöhnlich ignoriert. So entschloss ich mich, den Parkettleger Mathias Sander mit seinem Team als Künstler ins Zentrum zu rücken. Ich wollte speziell sie sichtbar machen und nicht wie in Basel ein anonymes Publikum. Entscheidend dafür war, dass sie bereit waren zu kooperieren. Die Tischler, unter deren Namen die Ausstellung angekündigt wurde, führten öffentliche Gespräche, sie dokumentierten ihre Arbeit für ein kleines Booklet, sie waren auf Ausstellungsplakaten in der ganzen Stadt zu sehen, sie wirkten bei der Ausstellungseröffnung mit und waren insgesamt sehr engagiert.

Und sie selbst? Der Raum bleibt während der Ausstellung leer und damit der neue Boden gut sichtbar. Auf einem Paper, das den Grundriss des Kunstvereins zeigt, heißt es, dass Sie die Einladung zur Ausstellung an die Bodenleger weitergegeben haben, an „die rechtmäßigen Künstler des Raumes, den sie kreiert haben".

Um die Arbeit der Tischler als Künstler sichtbar zu machen, musste ich selbst verschwinden. Ich kann nicht als Künstlerin mit einer Einzelausstellung auftreten und dann nur auf die Handwerker verweisen, das hieße, sie zu instrumentalisieren. Wenn ich sie tatsächlich als Künstler zeigen will, dann müssen sie die einzigen Künstler sein. Es ist dabei so, wie manchmal ein Zug hinter einem anderen Zug verschwindet. So gesehen waren es zwei Ausstellungen in einer.

Gewöhnlich treten Sie auch bei Ihren anderen Aktivitäten in den Hintergrund.

Das ist eine sehr pragmatische Entscheidung. Sie hat auch damit zu tun, dass sich meine Arbeit kaum dokumentieren lässt. Es geht hier nicht um Bilder, sondern um die Konstruktion von Situationen und um die eigene Erfahrung der teilnehmenden Zuschauer. Es gibt kein adäquates Bild von dem, was sichtbar und erst recht nicht von dem, was nicht sichtbar ist. Deswegen dokumentiere ich meine Arbeit nicht. Ich werde auch immer wieder nach Porträtfotos von mir gefragt. Was spielt es für eine Rolle, was ich für ein Gesicht habe und wie ich aussehe? Dasselbe gilt für die Biografie. In einigen Fällen mag das Biografische hilfreich sein, aber gewöhnlich ist es nicht nützlich, sondern lenkt eher ab. In meiner Arbeit geht es wirklich nicht um mich, nicht um mein Geschlecht oder meinen sozialen Hintergrund oder meine Ethnizität. Ich habe auch nie eine Arbeit darüber gemacht und es gibt auch keinen Grund, warum ich am Ort meiner eigenen Arbeit auftauchen sollte. Ich gehe zu Ausstellungen, antworte auf das Telefon, schreibe E-Mails, aber grundsätzlich versuche so gut es geht hinter meiner Arbeit zurückzutreten.

Wir sprachen eingangs über das Abwesende und Anwesende. In sozialen Zusammenhängen ist das Abwesende oft unsichtbar respektive nicht bewusst, aber doch anwesend sprich: wirkungsmächtig. Zu diesem „abwesenden Anwesenden" gehören auch die institutionellen Vorgaben, Erwartungen und Vorstellungen, die mit der Kunst verknüpft sind. Bei einer regelrechten Entführung haben Sie das Kunstpublikum sozusagen in der Falle seiner eigenen Erwartungen gefangen?

Es war ein soziales Experiment. Ich wurde vom artist-run space in Paris für eine einwöchige Ausstellung eingeladen, dabei hatte ich das denkwürdige Gefühl, dass es darum gehen sollte, für Unterhaltung zu sorgen. Da ich meine erste Einzelausstellung nicht absagen wollte, sagte ich mir, nicht ich werde das Publikum unterhalten, sondern das Publikum soll sich selbst unterhalten. Dazu wollte ich es in eine entsprechende Situation bringen. Als die Besucher um 18.00 Uhr in den Kunstraum kamen, lagen Fragebogen zu ihrer Abenteuerlust aus. Grundsätzlich tendieren die meisten zum Unerwarteten und zur Verachtung der Routine. Dementsprechend stimmten alle zu, abenteuerlustig zu sein und sich für Neues jenseits eingefahrener Denkpfade zu interessieren. Da sie sich selbst nicht widersprechen wollten, stiegen sie nach einer Stunde bereitwillig in zwei große Autos. Die meisten dachten wohl, dass die Fahrt nur bis zu einer der nächsten Straßen und dann zurückführen würde. Doch die Autos fuhren hinaus aus Paris in die Vororte, auf die Autobahn und über kleine Straßen, um die Entführten schließlich nach vier, fünf Stunden mitten im Nirgendwo bei einer Scheune, die mit Matratzen und Decken ausgestattet war, abzusetzen. Am nächsten Morgen zwischen 6 und 7 Uhr kamen die Autos wieder, um zurück nach Paris zu fahren.

Niemand hat sich beschwert?

Nur einer hat nicht mit gemacht. Die Teilnehmer hatten diesen Test ausgefüllt und ihn unterschrieben und wollten sich nun nicht als „Chicken" outen. Ich hatte die Möglichkeit eingeplant, dass diejenigen, die sich beschweren, beim Tanken an einer Tankstelle nach Paris zurückgebracht werden, aber niemand hat sich beschwert.

Es gibt vergleichbare Aktionen …

Ja, ich habe damals recherchiert und fand zwei ähnliche Arbeiten. Eine bekannte argentinische Künstlerin Graciela Carnevale sperrte die Ausstellungsbesucher in einer Galerie ein, in der Hoffnung, sie würden die Türe aufbrechen, um zu entkommen. Sie verstand das – ich glaube es war 1968 – als Einladung zur Rebellion gegen die in Argentinien herrschende Diktatur. Und auch Wolf Vostell hat die Teilnehmer einer seiner Aktionen irgendwohin gefahren und sie dann einfach ausgesetzt.

Ich erinnere mich an eine Aktion von Michael Parr. Bei einem Performancefestival 1978 in Wien, sperrte er das Publikum ein und wollte für die Freilassung jeweils 30 Schillinge. Die Türe wurde dann mit Gewalt aufgebrochen. Was Ihre Pariser Entführung anbelangt, könnte man sagen, es ist verwunderlich, was ein Kunstpublikum im Namen der Kunst mit sich machen lässt?

Das Überraschende für mich war, dass sich nie jemand beschwert hat. Ich hatte eine derartige Reaktion erwartet, aber nichts geschah. Ich wollte die Leute nicht erschrecken und ihnen keine Angst einjagen und ich wollte auch nicht, dass sie nach ihrer Rückkehr in einer schwierigen Situation sind. Für mich stand die Idee im Vordergrund, dass sie sich selbst unterhalten. Es ging letztlich nur um sie selbst.



STEPHANIE KELLER, BIELEFELDER KUNSTVEREIN.
COURTESY MATHIAS SANDER







MATHIAS SANDER

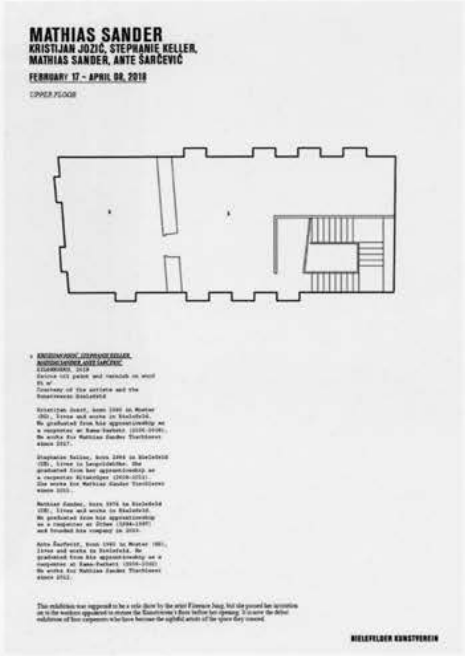
KRISTIJAN JOZIĆ, STEPHANIE KELLER, MATHIAS SANDER, ANTE ŠARČEVIĆ

17. FEBRUAR - 08. APRIL 2018

ERÖFFNUNG: 16. Februar 2018, 19 Uhr

Mathias Sander ist ein Unternehmen.
Mathias Sander kommt aus Bielefeld.
Mathias Sander beschäftigt ein Team von Handwerkern.
Mathias Sander ist eine Tischlerei.
Mathias Sander ist spezialisiert auf Parkettböden.
Mathias Sander hat eine öffentliche Ausschreibung gewonnen.
Mathias Sander wurde damit beauftragt den Boden des Bielefelder Kunstvereins zu renovieren.
Mathias Sanders Arbeit ist eine dauerhafte Installation.
Mathias Sander ist eine Gruppenausstellung.
Mathias Sanders Handwerker sind die Künstler.
Mathias Sanders Bodenarbeit ist das Kunstwerk.

Mathias Sander aus Bielefeld ist Ihr kompetenter Partner für die Ausführung von sämtlichen Parkettarbeiten, wie zum Beispiel: Abschleifen & Aufarbeiten, Neuverlegung, Oberflächenbehandlung, Terrassen & Balkonbeläge aus Holz. Mathias Sander. Sie haben Fragen zu den Dienstleistungen von Mathias Sander oder wünschen eine individuelle Beratung? Nehmen Sie doch einfach schnell und unkompliziert Kontakt mit Mathias Sander auf: mathias-sander.de



oben: Screenshot: http://www.bielefelder-kunstverein.de/en/exhibitions/2018/florence-jung.html

unten: Grundriss zur Ausstellung: Mathias Sander, Kristijan Jozić, Stephanie Keller, Mathias Sander, Ante Šarčević, Bielefelder Kunstverein, 17. Februar–8. April 2018

De: **Becket MWN**
Objet: Louise Wentstraat 57
Date: 25 novembre 2019 à 13:53
À: jung.florence@gmail.com

Dear Florence,

I had hoped to see you at the party last night, but I arrived late and I expect you probably decided to rest after such a long weekend. I would have made the same decision, I think.

While I was performing your piece at Louise Wentstraat 57, I had a certain notion going in that the work would somehow involve a negotiation between you, as the absent writer of a certain implicit contract, and myself, as perhaps the executor of said contract, and we would find some boundary that seemed appropriate to us. You would let me into your home, for as long as I like, without supervision or invigilators or much instruction, and I would test that freedom somehow. Obviously this involved a lot of looking around through the apartment, examining everyone's belongings etc., but this is given, even necessary under the terms of the performance, so I felt like I should slightly abuse these rules.

I'm not very transgressive, I have no desire to violate any kind of boundary, but somehow if we were to perform this negotiation, I had to find some point which might press the boundaries already pushed by this displacement of a stranger into your private space. So I decided to steal something small, and found the appropriate object in the bathroom: an ironic object whose irony I would not discover till later: a matchbook from the groene oliphant resting on the toilet.

Obviously you know the rest -- I left, put on my coat, and sometime after leaving Rijks found a second identical matchbook in my inner coat pocket. I liked the choice of the inner coat pocket as opposed to the outer. When asking a friend who also saw the piece, she told me she had not found a matchbox, and I told her to check her coat. She still could not find it, so I told her to check her purse. And somewhere deep inside the purse, past her tampons and medication and wallet, she found it. I thought, how nice that this object made its way to the most intimate place -- at the bottom of the purse, meaning the matchbox and the hand that put it there touched every private object on their way to the bottom. I also felt this hand, inside my inner coat pocket, so strangely close to my body.

Finding your matchbook made me instantly dizzy. But of course I also had to consider all the possibilities. Was the last time I wore this coat, my heavy winter coat, a year ago at de Groene Oliphant, and I had somehow left a matchbook in my pocket? Possible, but cosmically unlikely. Was someone watching me? Also possible, but really not in the spirit of the work, somehow this would seem to violate the performance. My conclusion was that it must be a form of mind control, the art of suggestion. Perhaps by listing in the performance schedule that at "Mid-Day" someone would ask the bartender and de Groene Oliphant for matches and the bar tender would reply that there were none, had implanted in my subconsciousness exactly the information required to make me steal the book of matches. Firstly, I notice the matches because I have read the name of the bar before, so it is meaningful to me; secondly, it is suggested to me that matches are gone, missing; that I should bring my own, that they disappear. Of course: you put the idea in my head, and I simply did what you had told me to do. Perhaps everyone will do this, everyone will take the book of matches, and between each visitor the box is replaced by a new one. This idea is somehow perfect but unlikely, and of course I couldn't find anyone else who had stolen the box, or at least would admit it.

In the end, I think I've decided it was never a contract or a negotiation; it was always a wager. We both placed our bets in some way, by leaving some extension of ourselves in the hands of someone else, a risk we take; and when it came time to show our hands (the hand that stole and the hand that gave), we both had the same cards: you had a matchbook and I had a matchbook.

Yours,

Becket

--
Becket ς•$_m$•ς•$_w$•ς•$_n$•ϩ

becketmwn.com

FLORENCE JUNG

FR/CH

26

NL

Het werk van Florence Jung bestaat uit gescripte ervaringen die de noties van zelfbeperking, infiltratie en zichtbaarheid aanspreken. Ook creëren ze een anticipatie. Via een precies uitgekiende reeks van opeenvolgende handelingen met impliciete betekenissen, onderzoekt Jung hoe sociale constructies gebaseerd zijn op mechanismen van controle, zelfcensuur en remming – zowel op fysiek vlak als mentaal. Als mens verwachten we voortdurend bepaalde bewegingen en uitkomsten als onderdeel van menselijke interactie, communicatie en binnen ruimtelijke vormgeving. Jung speelt met deze verwachtingen en buigt ze om naar spanningsopwekkende werken. Tegelijkertijd zet ze vraagtekens bij de grenzen tussen openbare en private omgevingen. Tevens bevraagt zij de manieren waarop wij ons binnen deze ruimtes bewegen. Haar werk heeft iets weg van een performance, maar ze vermijdt tegelijkertijd conventionele media. Het efemere karakter van haar werk richt zich op het artistieke potentieel dat in het dagelijkse ligt besloten; en op hoe niets iets kan zijn/worden. Verhalen en mythologisering spelen een belangrijke rol in de manier waarop Jungs werk – dat persoonlijke, ongrijpbare en inwisselbare verhalen behelst – tot stand komt en hoe het kan worden herinnerd of doorgegeven. Haar werk is uitsluitend op persoonlijke ervaring gebaseerd. Jung vermijdt elke vorm van spektakel en stelt zo manieren van documentatie ter discussie: nadien resten er slechts herinneringen en speculatie. •VV

EN

The works of Florence Jung are scripted experiences that address the concepts of individual restriction, infiltration, and visibility, as well as anticipation. Through a meticulous array of consecutive gestures and their implications, Jung explores how social constructs are based on mechanisms of control and constraint, both physical and mental. As people, we constantly expect certain movements and outcomes as part of human interaction, communication, and space. Jung plays with these expectations and bends them into suspense-inducing works. At the same time, she questions the boundaries of public and private, as well as our navigation within and between these domains. Her works hint at performance, while avoiding conventional media. Their ephemeral nature addresses the artistic potential hidden within the ordinary, and the ways that nothing can be(come) something. Narratives and myths play an important role in the construction and remembrance of her works, which express personal, intangible, and transitory narratives. In this way, Jung aims to avoid any form of spectacle: her works, based only on personal experience, challenge modes of documentation and dissemination – afterwards, memories and rumours are all that remain. •VV

jung.florence@gmail.com – www.florencejung.com

Si vous avez aperçu dans les rues de Lyon des affiches annonçant l'exposition de Florence Jung, vous avez eu de la chance: comme à chaque veille de vernissage à La Salle de bains, elles sont apparues pendant une vingtaine de minutes sur les panneaux d'affichage public, avant d'être recouvertes par une autre publicité pour un concert de harpe celtique ou un spectacle son et lumière. Elles comportaient en lettres capitales un message signé de la direction artistique assurant: « l'exposition de Florence Jung aura lieu malgré tout ». Déjà une manière de semer le trouble en convoquant une parfaite évidence, et de pervertir un espace médiatique en y diffusant le message le plus immédiat. Comme cette affiche, la plupart des éléments qui composent l'exposition de Florence Jung sont réduits à leur fonction minimale et première: pour commencer, l'annonce fait une annonce – où l'autorité des responsables se manifeste à la manière de ces signatures anonymes qui créditent les messages de vigilance adressés aux usagers des parties communes – et le vernissage auquel vous participez n'a pas d'autres attraits que de boire des bières ensemble et peut-être s'informer sur les positions de chacun dans le jeu de l'art.

Bien sûr, cette formulation (« malgré tout ») suppose des obstac du moins des péripéties qui risqueraient de différer l'expérience de l'œuvre qu'assure le cadre de l'exposition. Tout cela est vrai, aussi. D'ailleurs, et il convient de le savoir en préambule de cette exposition, l'œuvre de Florence Jung peut parfois tendre des pièges mais n'use jamais du mensonge et n'a recours à aucun artifice ou presque; même son élevage clandestin de poulets de Bresse dans une ferme en Lorraine respectait scrupuleusement les normes AOC *(Jung44)*, quant à la Rolex illégalement importée en Suisse et faite portée par un commissaire le temps d'une exposition, il a toujours été dit qu'elle était fausse *(Jung34)*. Tout cela n'empêche pas les malentendus, les rendez-vous manqués ou les retours à l'envoyeur, ni de décevoir les attentes des regardeurs, sujet principal du travail de Florence Jung. Ceux qui se sont dit prêts à tout pour faire l'expérience de son œuvre ont été kidnappés un soir de vernissage à Paris et relâchés 500 km plus loin *(Jung/Scheidegger)*. La preuve de la ferveur des attentes à l'endroit de l'art est qu'un seul d'entre eux a tenté de s'enfuir. Les visiteurs de La Salle de bains ne sont pas exposés à de telles aventures, cependant, la tournure du scénario préalablement écrit par l'artiste reposera, comme souvent, sur une décision à prendre et la confiance en la promesse de l'art: « l'exposition de Florence Jung aura lieu malgré tout ».

Il faut dire que les scénarios qui consistent à changer de programme s'appliquent en premier lieu aux responsables et aux structures qui accueillent le travail de l'artiste, d'où la précaution de leur faire porter le chapeau sur un document signé sans avoir besoin de jouer quelconque dissimulation du nom de l'auteur. Ainsi le format de l'exposition en trois salles successives se présente-t-il avec Florence Jung dans une version convertible (façon BZ), tandis que d'autres éléments reconnaissables de La Salle de bains ont été substitués. Cela se passe bien au 1 rue Louis Vitet où il vous semble que vous êtes encore tombé dans une de ces expositions vides. Les œuvres de Florence Jung sont pleines, au contraire, d'absences et de choses qui manquent, de pages blanches et de portes fermées au seuil desquelles tout peut arriver, d'images et d'histoires qui se différencient parfois de l'ordinaire dans un effet de révélation qui arrive une fois que l'œuvre a déjà eu lieu.

SALLE 1 : *Jung55*, 2017
SALLE 2 : *Jung63*, 2018
SALLE 3 : *Jung64*, 2018

LA SALLE DE BAINS

1 RUE LOUIS VITET, 69001 LYON DU MERCREDI AU SAMEDI 15H-19H LASALLEDEBAINS.NET
LA SALLE DE BAINS REÇOIT LE SOUTIEN DE LA VILLE DE LYON, DE LA RÉGION AUVERGNE-RHÔNE-ALPES
ET DU MINISTÈRE DE LA CULTURE - DRAC AUVERGNE-RHÔNE-ALPES

Florence Jung (1986) vit à Amsterdam, où elle est en résidence à la Rijksakademie van beeldende kunsten. Diplomée de l'ECAL (Lausanne), elle a depuis 2012 participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives, en Europe et dans le monde (mais pas nécessairement rendues visibles et pas toujours sous son nom), notamment au Kunstverein de Bielefeld, au Centre Culturel Suisse de Paris, à la biennale de Bregenz ou à Forde à Genève.

FLORENCE JUNG
12 OCTOBRE - 17 NOVEMBRE 2018
OUVERTURE LE 12 OCTOBRE À 18H

CONTACT : Leïla Couradin, infos@lasalledebains.net

3287A

Depuis presque une heure, je suis assis dans un McDo, Taborstrasse à Vienne. —— Par Luca Bruelhart

• NUIT BLANCHE

SAMEDI 06.10.18 /
DÈS 20 H
Florence Jung
Jung53 (2017)

Pour Nuit blanche, Florence Jung investit la vitrine de la librairie du Centre culturel suisse, 32, rue des Francs-Bourgeois.

La force des choses fait que je suis installé près des toilettes et qu'une quarantaine de personnes m'ont déjà demandé le code. 3287A. D'ici à ce que j'épuise le free wifi, nous approcherons des cinquante, peut-être des cinquante-cinq. Je lève la tête. Derrière le comptoir, une employée de la « zone frite » me regarde avec un sourire entendu, un peu moqueur. Sans lâcher mon regard, elle ouvre sa main – paume ouverte de face – la referme aussitôt, recommence à remuer ses frites nonchalamment. Brièvement, j'aperçois une série de chiffres écrits dans sa paume : 3287A. Depuis quelques jours, j'échoue à me convaincre qu'il ne s'agit pas d'une pièce de Florence Jung. À force d'infiltrer le réel pour en révéler ses failles, je crois deviner sa signature chaque fois qu'un élément trouble mon scepticisme ordinaire. Florence Jung crée des fictions expérimentales à la manière d'un écrivain qui exécuterait ses idées dans sa vie plutôt que dans ses livres. Il y a d'ailleurs un style qui lui est propre, identifiable aux fuites, à la banalité qui touche à l'absurde, aux choses qui ne sont jamais ce qu'elles semblent être et une économie draconienne des moyens artistiques. En effet, il ne reste que peu de chose de son travail : quelques images amateurs dans les smartphones de ceux qui ont vu – ou cru voir – une œuvre et un fichier pdf des scénarios jamais exposés, jamais publiés. Cette absence de forme fixe, cette indifférence à la preuve, n'est pourtant pas bénigne. Le doute qui s'infuse peu à peu dans la tête du spectateur attentif est, de toutes les dérives mentales, la pire de toutes. La plus perverse. Celle qui nous accompagne quand on se couche. Nous savons que ce sont les détails les plus dérisoires qui régissent le monde. Forcer leur observation oblige à entrer en clandestinité, à devenir anti-écrivain, anti-artiste, à jouer hors-jeu et sous un nom de code. 3287A.

Luca Bruelhart (Lukas Brulhard) vit à Bienne depuis le 31.12.2012

alias inspired
t side of the
ıe contra-
ife is the
ks which have
ıternational
s such as
titute, New
Helmhaus,
lon; Schirn
in Gropius
284, Seoul;
ıd Les
sizioni, Rome;
ial, Liverpool
iennial,
nial, Palm

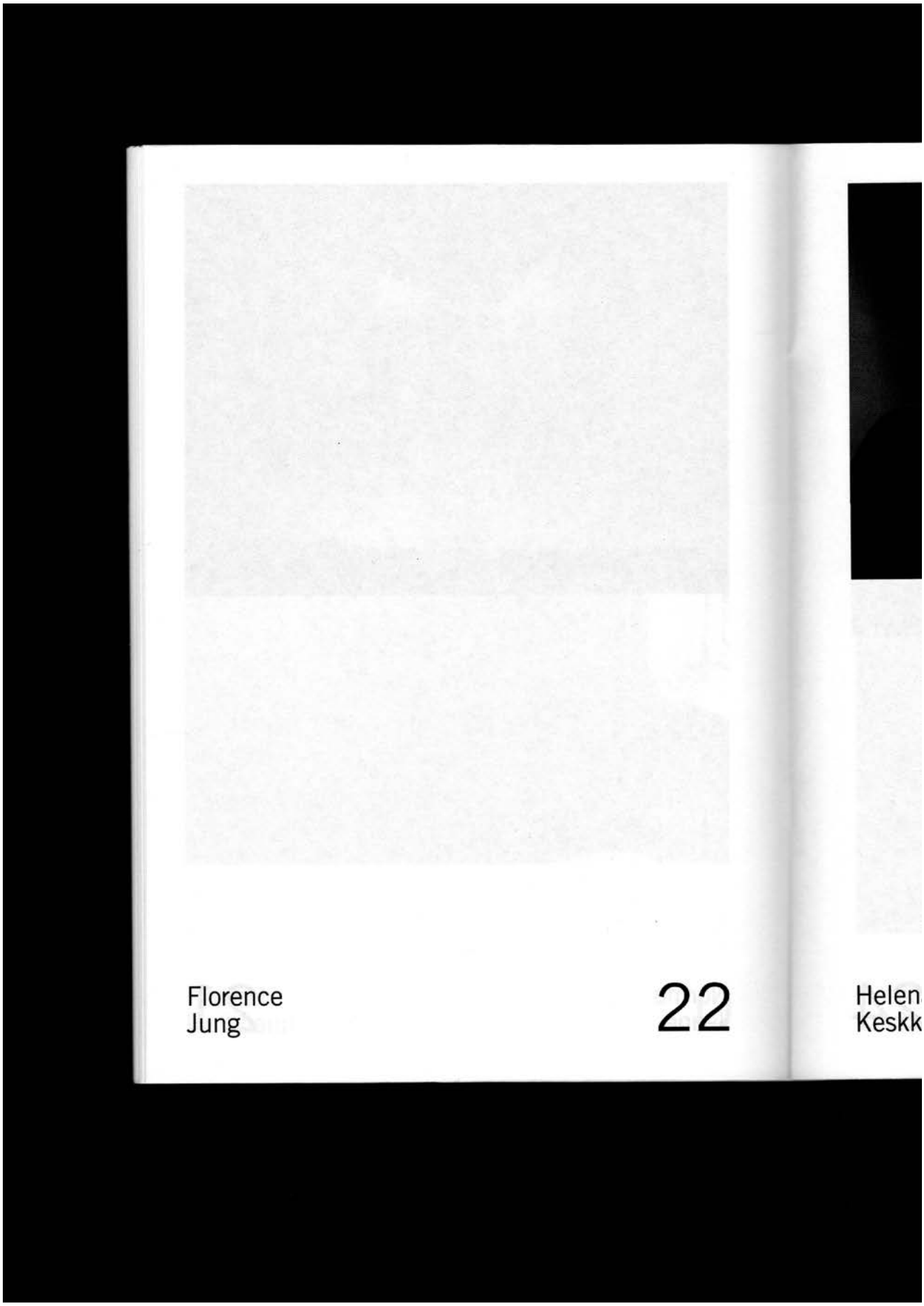
It's about a hole in the facts.
It's about a certain state of uncertainty.
It's about the affirmation of disbelief and about the disbelief of affirmation.
It's about the missing parts.
It's about the paradoxical consistency of radical doubts.
It's about lived fiction.
It's about watching something only to find that you are watching something different.
It's about mental puzzles.
It's about coexisting with contradictions.
It's about evidences.
It's about magic and about tactic.
It's about imbricating (fabricated) reality into reality.
It's about the retention of information.
It's about giving unofficial versions.
It's about renegotiating the passive acceptance of unsaid rules.
It's about tiny details.
It's about speculative stories.
It's about infiltration rather than opposition.
It's about trust.
It's about untrust.
It's about the supreme right to escape.
It's about directing circumstances.
It's about directing confusion.
It's about the impossibility of going backwards.
It's about committing to nothingness.
It's about exposing the negative space.
It's about a terrain that refuses to give up its secrets.
It's about resisting auto-anesthesia.
It's about accepting absence.

Florence Jung slips experimental fictions into real life, in the manner of a film-maker who would not film. Nobody knows where it begins or ends. Only the doubt – that is gradually infused into the head of the spectator – remains. Jung lives in Amsterdam, where she is artist-in-residence at the Rijksakademie van beeldende kunsten. She was awarded the Swiss Performance Prize in 2013 and the Swiss Art Award and the Dr. Georg and Josi Guggenheim Prize in 2017.

8

Florence
Jung

9


Florence
Jung
22
Helen
Keskk

arjunimi, mis
ımate pop-
ja tumedamast
uurimisväli
argielu, on
elistes ava-
ıstes nagu
ituut (New
is), Helmhaus
ndon), Schirn
rtin Gropius
ion 284 (Seoul),
a Les Moulins),
looma) ning
ıeetsia kunsti-
ıaalil, Socle du
g) ja Desert Xi

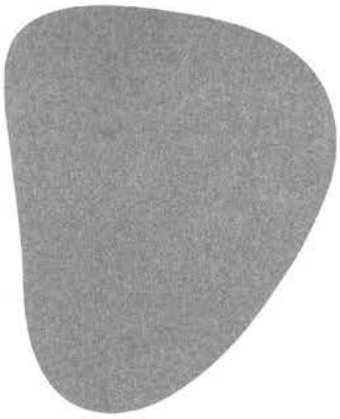
38

See räägib aukudest, mis on tõsiasjades.
See räägib teatud ebakindluse seisundist.
See räägib mitteuskumise jaatamisest ja jaatuse mitteuskumisest.
See räägib puuduvatest osadest.
See räägib äärmuslike mõtete paradoksaalsest järjepidevusest.
See räägib läbielatud väljamõeldisest.
See räägib millegi jälgimisest ainult selleks, et ilmeks, et jälgid midagi muud.
See räägib vaimsest puslest.
See räägib vastuoludega koos elamisest.
See räägib asitõenditest.
See räägib nõidusest ja taktikast.
See räägib (loodud) tegelikkuse tegelikkusesse sulandamisest.
See räägib teabe kinnipidamisest.
See räägib mitteametlike vaatepunktide jagamisest.
See räägib väljaütlemata reeglitega passiivselt leppimisest.
See räägib väikestest üksikasjadest.
See räägib oletusel põhinevatest lugudest.
See räägib mitte vastandumisest, vaid sisse imbumisest.
See räägib usaldusest.
See räägib usaldamatusest.
See räägib ülimast õigusest põgeneda.
See räägib asjaolude suunamisest.
See räägib segaduse suunamisest.
See räägib võimatusest tagurpidi liikuda.
See räägib pühendumisest eimillelegi.
See räägib negatiivse ruumi paljastamisest.
See räägib maastikust, mis keeldub oma saladusi paljastamast.
See räägib vastupanust enesetuimastusele.
See räägib puudumisega leppimisest.

Florence Jung

Florence Jung ühendab katsetuslikke väljamõeldisi päriseluga filmitegijana, kes ei tee filme. Keegi ei tea, kus see algab või lõppeb. Jääb ainult kahtlus, mis aegamööda vaataja pähe imbub. Jung elab Amsterdamis, kus ta viibib Riikliku Kunstiakadeemia residentuuris. 2013. aastal võitis ta Šveitsi etenduskunsti auhinna ning 2017. aastal Dr Georg ja Josi Guggenheimi auhinna.

39



FLORENCE JUNG

Par Elena Filipovic, directrice et curateur de la Kunsthalle Basel : « La magie de Florence Jung opère par dissimulation. L'artiste brille par son absence (elle accorde rarement des interviews et ne publie aucune photo d'elle-même ou de son travail) et il est souvent difficile de trouver ou de reconnaître ses réalisations. Et pourtant leur puissance – née d'un subreptice jeu de systèmes idéologiques, de protocoles institutionnels, de règles tacites ou de conventions sociales implicites – est inimitable. Mêlant la rumeur, l'esquive, le ouï-dire et d'autres tactiques insaisissables, ses actions ont souvent lieu avant que l'on ne s'en rende compte. À la fois performances, critiques des institutions et commentaires sur nos habitudes sociales, leur force réside dans sa perception aiguë du monde qui nous entoure et dans sa révélation par des moyens malins et subtiles. Il arrive que le public ne soit pas capable de déterminer si l'expérience qu'il est en train de vivre est bel et bien une œuvre de Florence Jung, ou qu'il ne sache pas où il peut voir son travail à proprement parler et en quoi il consiste. Pourtant, faire l'expérience de son travail, c'est se laisser longtemps absorber par les questions qu'il a soulevées. »

2017

Swiss Art Award / Prix Dr Georg et Josi Guggenheim / Frac Franche-Comté, Besançon / EAC – L'espace d'art contemporain (les halles), Porrentruy / Edmund Felson Gallery, Berlin / *PerformanceProcess,* Musée Tinguely, Bâle / *Invitation without exhibition,* Galerie Martine Aboucaya, Paris / *9th Curitiba Biennial,* MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba / *Aktion!,* Kunsthaus Zürich, Zurich / *Swiss Art Awards,* Bâle / *Ungestalt,* Kunsthalle Basel, Bâle / *Jeux & Mensonges,* Château de Servières, Marseille / *Incorporer le texte,* LaM, Lille

2016

Despacio, San José / Kunsthalle 3000, Vienne / *Walk on the Public Site,* WAOPA – What About Performance Art?, Genève / *Twisting Crash,* Romantso, Athènes / *Manofim* – Jerusalem Contemporary Art Festival, Jérusalem / *Festival de l'inattention,* Glassbox, Paris / Unnoticed Art Festival, Nijmegen / *Exposition des nominés,* Kiefer Hablitzel, Bâle / *What people do for money,* Parallel Events Manifesta 11, Zurich / *L'art est un mensonge,* H2M, Bourg-en-Bresse / *Trojan Horses,* Trikot, Bâle / *All the Lights We Cannot See,* Yanggakdo International, Pyongyang





FLORENCE JUNG

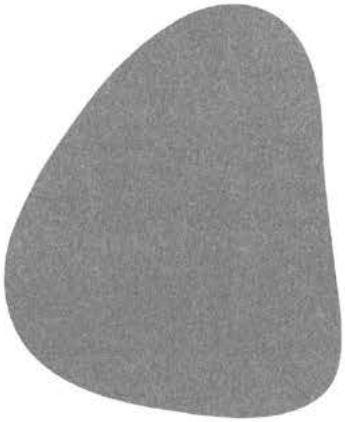
Elena Filipovic, Direktorin Kunsthalle Basel: „Florence Jung arbeitet mit dem Verdeckten. Sie selber ist sichtlich abwesend (sie gibt kaum Interviews und veröffentlicht keine Fotos von sich selber oder ihren Werken), und ihre Werke sind schwierig zu finden oder als solche zu erkennen. Und doch ist ihre Wirkung greifbar – durch stille Offenlegung ideologischer Systeme, institutioneller Protokolle, unausgesprochener Regeln oder ungeschriebener gesellschaftlicher Konventionen. Durch den Einsatz von Gerüchten, Ausflüchten, Hörensagen und anderen ausweichenden Taktiken entziehen sich ihre performativen Aktionen häufig der Wahrnehmung, auch wenn sie direkt sichtbar sind. Sie sind teils Performance, teils institutionelle Kritik, teils Kommentar zu sozialen Gepflogenheiten, und ihre Kraft liegt in der präzisen Wahrnehmung der Welt um uns herum und in ihrer Aufdeckung durch verstohlene, subtile Mittel. Manchmal ist das Publikum nicht in der Lage, herauszufinden, ob das, was es erlebt, überhaupt ein Werk von Florence Jung ist oder wo und was das Werk eigentlich ist, und doch hallen bei den Anwesenden die Fragen, die ihre Arbeit aufwirft, noch lange nach."

2017

Swiss Art Award/Dr. Georg und Josi Guggenheim-Preis/Frac Franche-Comté, Besançon/EAC – L'espace d'art contemporain (les halles), Porrentruy/Edmund Felson Gallery, Berlin/ *PerformanceProcess,* Museum Tinguely, Basel/*Invitation without exhibition,* Galerie Martine Aboucaya, Paris/ *9th Curitiba Biennial,* MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba/*Aktion!,* Kunsthaus Zürich/*Swiss Art Awards,* Basel/*Ungestalt,* Kunsthalle Basel/*Jeux & Mensonges,* Château de Servières, Marseille/*Incorporer le text,* LaM, Lille

2016

Despacio, San José/Kunsthalle 3000, Wien/ *Walk on the Public Site,* WAOPA – What About Performance Art?, Genf/*Twisting Crash,* Romantso, Athen/*Manofim* – Jerusalem Contemporary Art Festival, Jerusalem/ *Festival de l'inattention,* Glassbox, Paris/ Unnoticed Art Festival, Nijmegen/*Ausstellung der Nominierten,* Kiefer Hablitzel Stiftung, Basel/*What people do for money,* Parallel Events Manifesta 11, Zürich /*L'art est un mensonge,* H2M, Bourg-en-Bresse/ *Trojan Horses,* Trikot, Basel/*All the Lights We Cannot See,* Yanggakdo International, Pjönjang



Performance
Process

Eine Kooperation des Museum Tinguely,
der Kaserne Basel
und der Kunsthalle Basel,
in Partnerschaft mit dem Centre culturel suisse Paris

Zur Startseite

«Ich weiß nicht, ob das, was ich tue, Performance ist.»

Freitag, 1. Dezember 2017

Die Künstlerin Florence Jung im Gespräch mit Dominikus Müller.

> Dominikus Müller: Mit welchem «Material» arbeitest du bei deinen Performances?

Florence Jung: Ich weiß nicht, ob das, was ich tue, Performance ist. Ich fühle mich nicht angesprochen von Performancekunst. Ich möchte die Dinge vereinfachen. Ich will wissen, was geschieht, wenn man das Objekt — den sichtbaren Teil und auch die Dokumentation — und dann vielleicht auch die Präsenz des Künstlers bewusst ausklammert. Ich werde deutlich stärker vom Minimalismus als von den meisten Performancekünstlern beeinflusst, eine Ausnahme ist vielleicht Andy Kaufman. Ich sehe das nicht als eine ästhetische Entscheidung, sondern eher als einen Weg, ein Corpus von Werken zu entwickeln, die leicht, reduziert, instabil, ungewiss sind. Mein wahres Material sind eher Situationen. Ich kreiere inszenierte Situationen für das reale Leben.

> Dominikus Müller: Wäre dann die Beschreibung dessen, was du tust, „Situationen kreieren“? „Gerüchte kreieren“ würde aus meiner Sicht auch passen, da sich viele deiner Stücke im Verborgenen abspielen und nicht dokumentiert sind. Damit brauchen sie Leute, die sie gesehen haben und davon erzählen.

FJ: Zu den Situationen, die ich kreiere, gibt es keine Fakten, keine Beweise und keine visuelle Dokumentation — aber sie finden immer statt. Natürlich gibt es von solchen Situationen dann Gerüchte. Aber ich würde diese Gerüchte nicht als mein Medium bezeichnen; sie sind einfach nur das, was am Ende bleibt, weil meine Stimme nicht lauter sein soll als die der anderen Menschen. Was die Menschen erleben und was die Performer tun, ist genauso Teil des Stückes wie mein Konzept dafür. Jeder kann einen Teil davon für sich reklamieren. Aus diesem Grund dokumentiere ich meine Stücke auch nicht. Als ich begann, solche Situationen zu kreieren, kam natürlich die Frage auf, ob dies fotografiert oder gefilmt werden soll, aber da war nichts zu dokumentieren. Die meisten meiner Stücke sind unsichtbar

oder lassen zumindest Zweifel darüber aufkommen, was inszeniert ist und was einfach nur das pralle Leben ist, wenn man auf Details achtet. Daher entwickelte sich meine Arbeit immer mehr zu einer Art Storytelling. Und ich höre auch sehr gerne unterschiedliche Erzählungen über meine Arbeiten; manchmal kommen mir sogar selbst Zweifel, was jetzt das eigentliche Stück war. So war das auch vor ein paar Wochen. Ich schickte eine Freundin los, sie sollte auf die Fassade einer Galerie ein Graffiti malen, das dann von der nicht darüber informierten Galeristin entfernt werden sollte. Dies war mein Beitrag zu der Ausstellung. In genau dieser Nacht zeigte der Nachbar, der über der Galerie wohnt, einen Einbruchsversuch an. War das die Freundin, die ich geschickt hatte und die etwas mehr getan hat, als ich ihr aufgetragen hatte? Ich war nicht dort, ich weiß es nicht, aber die Galeristin hatte so ihre Zweifel.

> DM: Es muss spannend sein, hinterher zu hören, was geschehen ist — oder eher, was vielleicht geschehen ist.

FJ: Ja, das ist aufregend, weil solche Geschichten manchmal eine andere Richtung aufzeigen, in die sich das Stück vielleicht entwickelt hat, eine andere Möglichkeit. Es ist auch eine ganz pragmatische Entscheidung, nicht in der jeweiligen Situation, die ich kreiere, dabei zu sein. Ich schreibe nur das Konzept und sage den Performern, was sie tun sollen; aber dann passiert vielleicht etwas anderes, und darauf habe ich dann keinen Einfluss. Dabei zu sein oder gar die Situation zu dokumentieren, würde all diese Möglichkeiten verringern. Ich bevorzuge die Flut.

> DM: Wo beginnt eine Arbeit und wo endet sie? Wo ziehst du die Linie?

FJ: Ich ziehe keinerlei Linie. Natürlich habe ich immer eine ziemlich genaue Vorstellung und versuche, jede mögliche Entwicklung einer Situation und die Parameter des Szenarios zu bedenken. Wenn ich mit Schauspielern arbeite, habe ich sogar noch mehr Kontrolle. Aber sobald es losgeht, ist das Ganze in der Welt und kann sich in vielerlei Weise entwickeln. Ich glaube, niemand kann diese Linie ziehen. Niemand kann das kontrollieren. Am Ende entscheidet man selbst nicht so viel – man versucht nur, sein Bestes zu geben. Das ist die ewige Frage von Marcel Duchamp: Wer macht das Kunstwerk? Der Künstler oder der Betrachter? Ich würde noch den Performer, die Kritiker, den Kurator und möglicherweise alle anderen, die ebenfalls an diesem Spiel beteiligt sind, hinzufügen. Daher kämpfe ich nicht gegen Zufälle, Abschweifungen und Missverständnisse. Ich integriere sie in die Arbeit.

> DM: Von außen betrachtet, basieren sehr viele Elemente deiner Arbeit auf strengen konzeptionellen Entscheidungen. Aber wenn du darüber sprichst, klingt alles weitaus organischer und pragmatischer.

FJ: Ich habe kein konzeptionelles Motto wie «keine Dokumentation» oder «kein

Gespräch mit der Presse» oder «kein Bild», ich entscheide immer im Einzelfall. Aber bislang habe ich mich immer dagegen entschieden, ein Bild hinzuzufügen, da es in meiner Vorstellung nichts Relevantes beiträgt. Und Gleiches gilt für die Entscheidung, keine Bilder von mir zu veröffentlichen.

> DM: Wenn man bei der Google-Bildersuche deinen Namen eingibt, dann sind die ersten Treffer Bilder der Berliner Schauspielerin Florence Jung. Das ist doch ein lustiger Zufall?

FJ: Ich finde das wunderbar. Ich hoffe, sie wird berühmt, und dann kann ich mich immer hinter ihrem Bild verstecken. Oder falls sie keine Arbeit findet, könnte ich sie engagieren, damit sie für mich lebt. Sie ist genauso Florence Jung, wie ich es bin, oder?

> DM: Welche Rolle spielt für dich die physische Präsenz? Zumindest in meinen Augen legt die Entscheidung, keines deiner Stücke zu dokumentieren und nichts für eine digitale Verbreitung zu unternehmen, den Fokus auf eine physische Präsenz.

FJ: Ich bin auf keiner Social-Media-Plattform, aber ich bin auch nicht dagegen. Das ist einfach nicht mein Ding. Aber ich mag es, wenn die Menschen meine Arbeit so viel, wie sie möchten, dokumentieren. Warum nicht? Ich dokumentiere sie selbst nicht, aber das bedeutet ja nicht, dass andere nicht anders handeln können. Genaugenommen liebe ich es, wenn die Menschen es tun, denn statt offizieller Bilder, bekommt man mögliche Bilder. Und in ein paar Jahren gibt es hoffentlich eine Reihe von Bildern meiner Arbeiten — allerdings nicht meine Bilder. Es wird ausschließlich der Blick des Publikums sein. Das ist eine der entscheidenden Freiheiten des Smartphone-Zeitalters: Man nimmt das Bild auf, das man möchte. Ich halte auch nichts davon, die Menschen davon abzuhalten. Ich möchte, dass meine Perspektive eine unter vielen ist, nicht die dominierende.

> DM: Du schaffst oft eine Atmosphäre des Argwohns, der Skepsis und eines besonderen Bewusstseins. Zweifel, auch Paranoia, Spekulation — sind diese Konzepte wichtig in deiner Arbeit?

FJ: Ich lese viele Nachrichtenbeiträge. Ich habe das immer schon gemacht. Ich bin weit draußen auf dem Land aufgewachsen, und damals hatten wir nur einen Fernseher. Und wenn etwas im Fernsehen kam, dann war das so. Heute, in einem Zeitalter, in dem sich sofort alle Nachrichten und Bilder verbreiten, ist jeder latent paranoid, und wir alle hegen sehr viele Zweifel. Das interessiert mich, ich sehe darin ein zentrales Element unserer heutigen Gesellschaft. Das gilt auch für meine Arbeiten, da ist dieses Gefühl, dass man nie sicher sein kann, was gerade geschieht oder geschehen ist. Wahrheit und Lüge liegen sehr nah beieinander.

Negativ betrachtet wäre das „Paranoia“, ich würde es eher positiv sehen und «Mysterium» nennen. Ich kreiere gerne eine Situation, in der man nicht ganz sicher ist, was zum Kunstwerk gehört und was nicht, was inszeniert ist und was nicht. Das Gleiche gilt für mich: Ich kann nicht alles kontrollieren, ich kann nicht jede Minute planen. Also muss ich dem Leben vertrauen. Die Chancen stehen immer gut, dass sich die Dinge besser, als ich dachte, entwickeln.

Die Arbeit von Florence Jung ist im Rahmen von «New Swiss Performance Now» in der *Kunsthalle Basel* zu sehen. Vernissage: Donnerstag, 18. Januar 2018, 19 Uhr

Diesen Artikel auf Facebook teilen
Zur Startseite

Performance Process
A cooperation of Tinguely Museum
Kaserne Basel
Kunsthalle Basel
in partnership with the Centre Culturel Suisse de Paris

THE ARTIST FLORENCE JUNG IN DISCUSSION WITH DOMINIKUS MÜLLER

DOMINIKUS MÜLLER Florence, when you do performances, what is the actual "material" you'd say you work with?

FLORENCE JUNG I don't know if what I do is performance. I don't really feel concerned with performance art. I aim to simplify things. I want to know what happens when you suppress the object, the visible part, and also the documentation surrounding something – and then maybe the artist's presence, too. I'm way more influenced by minimalism than by most performance artists, except maybe Andy Kaufman. I don't mean that as an aesthetic decision but more as a way to develop a body of work that's light, reduced, unstable, uncertain. My real material could be situations; I create situations for real life.

DM So that's what you call what you do, "creating situations"? I was also thinking about "creating rumors" – as a lot of your pieces seem to be clandestine and aren't documented. So they really rely on people who have seen them to spread the word.

FJ For the situations I create, there are no facts, there is no proof and no visual documentation – but they always take place. Of course, then, these situations trigger rumors. But I wouldn't say that rumors are my medium. That's just what remains in the end, because I don't want my voice to be louder than the public's. What the public experiences and what the performers do is as much a part of the piece as my concept for it is. Everyone owns a part of it. And that's why I don't document my pieces. When I started creating these situations, of course the question of taking pictures or filming came up, but there was nothing there to be documented. Most of my pieces are invisible or leave people with doubts about what's happened and what's simply bizarre about life when you pay attention to the details. So my work eventually evolved into a kind of storytelling. And I do like to hear different accounts of my pieces, sometimes I even begin to doubt what the piece really was in the first place. Something like that happened just a few weeks ago. I had sent a friend to tag the front of a gallery with graffiti that was meant to be erased by the gallerist, who hadn't been informed about what was happening. That was my piece for the exhibition. But the same night, the neighbor living just above the gallery space got an alarm about an attempted burglary. Was it my friend who went slightly further than I instructed her to? I wasn't there, I can't tell, but the gallerist has her doubts.

DM That must be an interesting experience – to hear about what happened afterwards; or rather: what might have happened.

FJ Yes, it's pretty exciting, because sometimes these stories show how the piece could have evolved differently, a different set of possibilities for it. The fact that I'm not present for the situations I create is a very purposeful decision. I write out the scenario and tell the performers what to do – but in the end, maybe something else will happen and I have no way of being sure about that. To be there or even to document the situation would reduce all of these possibilities. I prefer things to happen in a deluge.

DM Where does a work start and where does it end – where do you draw the line?

FJ Well, I don't draw that line at all. Of course I always have quite a precise idea of what I'd like to see, and I try to think of every possible way a situation could evolve, every single one of a scenario's different parameters. When I work with actors, I can even be a bit of a control freak. But as soon as the piece happens, it's out there and it can evolve in many different ways. I don't think that anyone can really draw the line anywhere. No one can control that. In the end, you don't decide much – you just try to do your best. That's Duchamp's eternal question: who makes a work of art? Is it the artist or the viewer? I would add: is it the performers, the critics, the curator, even anyone else involved in the game? So I don't [illegible] against chance, digressions, misunderstandings. I integrate those into the work.

DM From the outside, much about your work seems to rely on rigid conceptual decisions – but when you talk about it, it sounds much more organic and pragmatic.

FJ I really don't have a conceptual motto like "no documentation" or "no talking to the press" or "no image" or anything like that – I always work case by case. But so far, I've shied away from including any images in the pieces; in my mind it doesn't add anything relevant to the work. And the same is true regarding my decision to not share any images of myself.

DM When I do an image search on Google, the first hits all show an actress from Berlin named Florence Jung – funny coincidence, right?

FJ I really love that. I hope she becomes really famous. And then I could hide behind her image forever. Or, if she can't find work, I could hire her to live for me. She is as much Florence Jung as I am, isn't she?

DM What role does bodily presence play for you? To me at least, it looks like the decision not to document your pieces and not to push them to circulate digitally favors such a thing.

FJ First of all, I'm not on any social media platform – but I'm also not against them. They're just not my thing. But I do like when the audience documents my work as much as they want to. Why not? I do not document it myself, but that doesn't mean others can't do so too. In fact, I love when people do it – because instead of official images, you get possible images. And hopefully a few years from now, there'll be quite a few images of my work around – but not images taken by me. It'll be the audience's view only. That's one of the crucial freedoms of the smartphone era: to take whatever picture you'd like to take. I don't believe in preventing people from doing this. I just want my perspective to be one among others, not the dominant one.

DM You often create an atmosphere of suspicion and specific awareness. Doubt, even paranoia, speculation – are such concepts important to your practice?

FJ I read the news a lot, I always did. I come from the deep countryside and at the time we just had a TV. And what the TV said was the truth. But today, in the age of instant news and images, everyone becomes slightly paranoid, and we all have a lot of doubts about what we see. I'm interested in that – it's really a key component of contemporary society. Also, in my work, there's this feeling that you can never really be sure what is or was happening. The truth is always very close to a lie. Negatively, you would say it's "paranoia"; positively, I would call it "mystery." I really like to create a situation where you're not sure what's part of the art piece and what's not, what's directed and what isn't. Same is true for me: I can't control everything, I can't plan out every minute of my day. So I have to trust in life. There's always a good chance that things will turn out better than I thought.

Originally published under the title *Die Künstlerin Florence Jung im Gespräch mit Dominikus Müller* in http://performanceprocess-basel.ch/journal/new-entry.



JUNG53, 2017
Performance

Florence Jung

Eine geschlossene Tür. Weiss gestrichen, fügt sie sich nahtlos in die Ausstellungsarchitektur; neutral und beiläufig. Einzig Falle und Schloss lassen innehalten. Die Beschilderung bestätigt die Vermutung – eine künstlerische Arbeit. Die Tür lässt sich jedoch nicht öffnen. Physischer Widerstand von der anderen Seite verhindert das Eintreten. Durch das Stehengelassenwerden vor der Tür öffnet sich die andere, die mentale Tür. Unsicherheit und Ahnung verdichten sich zu Vorstellungen. Vorstellungen formen Erzählungen. Erzählungen formulieren Fragen, und Fragen fördern Zweifel. Fragen und Zweifel lassen sich Mitteilen. Gerüchte entstehen. Florence Jung inszeniert in ihrer Performance den Prozess der ästhetischen Erfahrung als Gerücht.

Une porte fermée, peinte en blanc, s'intègre sans peine dans le dispositif d'exposition; elle est neutre et banale. Seuls le loquet et la serrure intriguent. L'écriteau confirme la supposition: c'est un travail artistique. Mais la porte refuse de s'ouvrir. Une résistance physique, de l'autre côté, vous empêche d'entrer. Cette porte close en ouvre une autre – mentale, cette fois. Incertitudes et hypothèses stimulent l'imagination, qui créée des histoires. Les histoires formulent des questions et les questions engendrent le doute. Questions et doutes se racontent et font naître des rumeurs. Dans sa performance, Florence Jung met en scène le processus de l'expérience esthétique vue comme rumeur.

La porta chiusa immacolata s'inserisce perfettamente nell'architettura espositiva restando neutra e discreta. Soltanto la serratura e la maniglia invitano a soffermarsi. La didascalia conferma la supposizione: si tratta di un'opera d'arte. La porta non si può aprire: una resistenza fisica dall'altra parte impedisce di entrare. Trovarsi davanti a una porta chiusa apre un'altra porta, mentale. Incertezze e supposizioni aprono all'immaginazione e l'immaginazione dà forma a racconti. Racconti che formulano domande e domande che insinuano dubbi. Domande e dubbi sono comunicabili e fanno circolare voci. Nella sua performance Florence Jung mette in scena il processo dell'esperienza estetica come la circolazione di voci.

Hey Michel

It's the story of an actor who's playing the part of a visitor to an exhibition. Or is it a visitor who's acting? The scene takes place every day, from morning to night, endlessly. You don't know who it is. On the face of it, nothing happens.

But, actually, there's:

- A doubt
- A feeling of déjà-vu that haunts you
- A pervasive sense of suspicion that has become the norm
- And yet, what's normal doesn't reassure you

A society that stable and organised has to be suspect. Already, it strikes you that people are imitating one another. Imitating you. (The reverse being another possibility.) Is the opposite of a visitor an actor pretending to be a visitor? You're no longer clear where the rehearsal starts and the performance ends. Since you're operating within an entirely staged world, you begin to have doubts, to see all those around you as actors, to see yourself as an actor.

So you start visiting the exhibition like a performance; it's no longer a question of knowing if others are imitating you since you're imitating yourself. You become your own double, your perfect double. Everything is significant – gestures, glances, the way of walking from one work to another. In fact, there aren't any works, you're the work. You're no longer taking action, you're acting: and the difference, though infinitesimal, is fundamental. Perpetually alienated from yourself, you exist in a state of self-surveillance which eventually reminds you that 'there is no need for arms, physical violence, material constraints. Just a gaze. An inspecting gaze, a gaze which each individual under its weight will end by interiorising to the point that he is his own overseer, each individual thus exercising this surveillance over, and against, himself.'[1]

Luca Bruelhart

1 Michel Foucault, *Dits et écrits*, ed. Daniel Defert and François Ewald, collab. Jacques Lagrange, vol. III, 1976 – 1979, Paris 1994, p. 189. This English translation taken from 'The Eye of Power', in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972—1977, by Michel Foucault*, ed. Colin Gordon, New York, 1980, p. 155.

Dear Florence,

I've just come across an essay by the sociologists Martine Levasseur and Eliseo Verón, entitled 'Ethnographie d'une exposition', which is included in the book *Histoires d'expo*, published by the Centre Pompidou in 1983, and I wanted to tell you about it. I hardly ever read sociological texts, but I am fascinated by bestiaries of all kinds.

In their text, the two scholars describe their study of the behaviour of visitors to an exhibition organised by the Bibliothèque publique d'information, Paris, whom they divide according to four extremely poetic categories. First, you have the ants, who get right up close to the panels, linger, stay near the walls and advance slowly. The next group, the butterflies, zigzag from left to right, but avoid traversing empty spaces. The fish glide through the centre of the space, slowing down from time to time when a particular display case catches their eye. My favourite animal is definitely the last, the grasshopper, who proceeds in bounds: 'It's as though, having spotted something that interests them from a distance, they aim directly for it,' explain the authors. 'Grasshoppers blithely cross empty spaces,' stopping infrequently and moving fast. I don't know if I'm a leaping grasshopper or a floating fish. I think I'd prefer to be a slower animal: a dung beetle, a mole, an anglerfish... Or something else maybe?

You were telling me recently about your idea of hiring actors who would pass themselves off as visitors to an art exhibition. I could imagine a new category of animal that might be used to define them and that would no doubt inevitably display the homomorphic and homochromatic characteristics evoked by Roger Caillois in his analysis of animal mimicry. Myself, I'd be interested to discover the mysteriously banal geography of the 'wander lines' mapped out by your actors in their daily tours, their anti-spectacular, discreet, irregular movements.

And, I have to tell you: like most people, I imagine, I don't much like being conscious that I'm breathing, thinking or walking – everyday activities that force me to question my ability or my inability to situate myself without them. So in your case, I really believe that each spectator will be obliged to be a collaborator in your work, be part of it whatever happens, whether or not they feel alienated from their own body. Is it possible that you might trigger in one or other of these visitors a mildly schizophrenic feeling? What if it were me? And will you, yourself, know for certain who your actors are?

Camille Paulhan

Hallo Michel,

das ist die Geschichte eines Schauspielers, der einen Ausstellungsbesucher spielt. Oder vielleicht doch die eines Besuchers, der schauspielert? Jeden Tag dieselbe Szene, von morgens bis abends, in Dauerschleife. Du weisst nicht, wer was ist. Es passiert im Grunde genommen nichts.

Na ja, nicht ganz, denn es gibt:

- einen Zweifel,
- das Gefühl eines Déjà-vus, das dich plagt,
- ein zur Norm gewordenes, allgemeines Misstrauen,
- und die Normalität, was für dich jedoch kein Trost ist.

Eine derart stabile, geordnete Gesellschaft kann nur verdächtig sein. Es kommt dir vor, als würden die anderen sich gegenseitig nachahmen. Dich nachahmen. (Oder umgekehrt, auch das ist möglich.) Ist das Gegenteil eines Besuchers ein Schauspieler, der sich für einen Besucher ausgibt? Du weisst nicht mehr so recht, wo die Probe beginnt und wo die Vorstellung endet. Zweifel kommen auf, denn du bewegst dich ja in einer komplett inszenierten Welt, und du beginnst, alle um dich herum, aber auch dich selbst, für Schauspieler zu halten.

Jetzt fängst du mit deinem Ausstellungsbesuch an, als wäre er eine Performance. Ob die anderen dich nachahmen, ist nicht mehr wichtig, denn du ahmst dich selbst nach. Du wirst zum Double deiner selbst, zu deinem besten Double. Alles ist von Bedeutung: Gestik, Blicke, die Art, wie du dich zwischen den Kunstwerken bewegst. Übrigens, es gibt gar keine Kunstwerke mehr. Du bist das Kunstwerk. Du agierst nicht mehr, du spielst – ein feiner, aber fundamentaler Unterschied. Du bewegst dich, immer auf Abstand zu dir selbst, in einem Zustand der Selbstüberwachung vorwärts, der dir in Erinnerung ruft, dass «Man [...] keine Waffen, keine physischen Gewaltmassnahmen, keine materiellen Zwänge [braucht]. Sondern einen Blick. Einen Blick, der überwacht, und den jeder, indem er ihn auf sich ruhen spürt, am Ende so verinnerlichen wird, dass er sich selbst beobachtet; jeder wird so diese Überwachung über und gegen sich selbst ausüben.»[1]

Luca Bruelhart

1 *Michel Foucault, Dits et écrits. 1954-1988, Bd. III. 1976-1979*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, in Zusammenarbeit mit Jacques Lagrange, Paris 1994, S. 189. Deutsch zitiert nach: *Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits. Band III: 1976–1979*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2003, S. 260.

Liebe Florence,

ich habe kürzlich einen Text entdeckt, den ich dir nicht vorenthalten möchte: ein Essay von zwei Soziologen mit dem Titel «Ethnographie d'une exposition», erschienen 1983 in *Histoires d'expo*, einer Veröffentlichung des Centre Georges Pompidou – ausgerechnet ich, die ich normalerweise keine soziologische Literatur lese, aber mich von Bestiarien aller Art angezogen fühle.

In diesem Text stellen die Soziologen Martine Levasseur und Eliseo Verón die Ergebnisse einer Studie über die Verhaltensweisen von Ausstellungsbesuchern in der Bibliothèque Publique d'Information im Centre Pompidou vor und unterteilen diese auf eine selten poetische Weise in vier Kategorien. Da wären einmal die Ameisen: Sie gehen ganz nah an die Ausstellungswände heran, verweilen, schleichen dicht an den Wänden entlang und kommen nur langsam vorwärts. Dann die Schmetterlinge: Sie bewegen sich im Zickzack, mal von links nach rechts, mal von rechts nach links, und durchqueren höchst ungern leere Räume. Die Fische wiederum gleiten mitten durch die Räume, halten nur selten inne und werden nur dann langsamer, wenn eine Vitrine ihre Aufmerksamkeit geweckt hat. Mein Lieblingstier ist definitiv die letztgenannte Kategorie: die Heuschrecke, die sich in Sprüngen vorwärtsbewegt: «Wenn sie etwas in der Ferne entdeckt hat, das sie interessiert, steuert sie scheinbar ohne zu zögern darauf zu.» Die Soziologen erklären, dass die Heuschrecke «völlig unbeschwert leere Räume durchquert», selten stehen bleibt und schnell vorwärtskommt. Ich weiss nicht, ob ich eine springende Heuschrecke oder ein fliehender Fisch bin. Meine Vorliebe dürfte eher arbeitsamen Tieren gelten: Pillendreher, Maulwurf, Schwarzangler, und was weiss ich noch ...

Du hast mir vor Kurzem von deinem Projekt erzählt, Schauspieler zu engagieren, die sich in einer Ausstellung als Besucher ausgeben. Ich versuche mir eine passende Tierkategorie für sie vorzustellen und denke, dass sie unbedingt mit Homomorphie [Ununterscheidbarkeit mit der Umgebung] und Homochromie [Farbwechsel] zu tun haben müsste, die Roger Caillois in seiner Analyse über mimetische Tiere bevorzugte. Ich persönlich möchte gerne mehr über die rätselhaft-banale Geografie der «Irrlinien» erfahren, die deine Darsteller auf ihren täglichen Rundgängen – antispektakulären, unauffälligen, zerfransten Wegen – zeichnen werden.

Und dann muss ich dir noch etwas sagen: Ich finde es unangenehm, und das dürfte zweifellos den meisten von uns so ergehen, wenn mir mein eigenes Atmen, Denken oder Gehen bewusst wird, denn diese banalen Tätigkeiten zwingen mich, darüber nachzudenken, ob ich fähig bin oder nicht, mich ausserhalb von ihnen zu verorten. Nun, was dich betrifft, ich glaube wohl, dass jeder Besucher gezwungen sein wird, sich mit deinem Werk zu verbünden, und ein Teil von ihm wird, egal was passiert, egal ob er sich in seinem Körper fremd fühlt oder nicht. Vielleicht weckst du ja bei dem einen oder anderen ein leises schizophrenes Gefühl? Und wenn ich zu denen gehörte? Und du, kannst du dir denn ganz sicher sein, genau zu wissen, wer deine Darsteller sind?

Camille Paulhan

Florence Jung — Vérités et mensonges

Im Sturm des Over-Branding in der Kunst legt Florence Jung erst mal eine Autorschaftspause ein. Sie verweigert Bilder und richtet bei ihren performativen Auftritten den Fokus auf beuhrte Kuratoren, quasi-bestochene Jurymitglieder oder routinierte Ausstellungsgänger.

Basel/Porrentruy/Zürich — Das Internet als Wissensquelle über das künstlerische Werk von Florence Jung ist wenig ergiebig. Geduld ist geboten, um Grundsätzliches zu klären. Zum Beispiel wie eine künstlerische Identität entsteht und sich diese mit den Konzepten der Autorschaft verbindet. Dies gerade auch, weil die Autorschaft in den digitalen Verwertungsmechanismen, die den Kunstbetrieb bestimmen, von entscheidender Tragweite ist.

Der Begriff der Autorschaft hat sich in den letzten Jahren mit dem Aufzug des Digitalen stark gewandelt. Als Modus Operandi war er zwar schon immer Teil der künstlerischen Produktion, mit der Digitalisierung – einem Paradigmenwechsel gleich – wurden aber mehr Formen der Autorschaft ermöglicht. Einige Beispiele hierzu. 1. Die falsche Autorschaft: Eine Person gibt vor, eine andere zu sein, sie spiegelt falsche Tatsachen vor mit dem Ziel der Täuschung und Übervorteilung. Das ist Betrug. 2. Verwischte Autorschaft: Jemand gibt vor, eine bestimmte Person zu sein, mit der Absicht, dass ein anderer dies erkennt und verunsichert wird. Das ist Schwindel. 3. Mehrfache Autorschaft: Kollaboration als Mittel zur Auflösung der Subjektivität. Das ist Partizipation. 4. Fiktionalisierte Autorschaft: Eine Geschichte wird um eine Autorschaft gewoben. Das ist der Mythos. 5. Entzogene Autorschaft: Jemand versucht, seine Autorschaft zu verschweigen aufgrund idealistischer Werte. Das ist Romantik.

Die Künstlerin inszeniert Weggabelungen der Wahrnehmung, sie legt Fährten, wo es keine gibt, sie verführt zu schnellen Annahmen. Sie zu treffen, ist nicht schwer, und doch zieht sie sich ständig zurück. Was also ist das für eine Autorschaft? Vielleicht eine, die sich aus den obenstehenden fünf zusammensetzt, sie mit einschliesst, reflektiert? Von Florence Jung gibt es online wie in Print kaum Bilder zu finden. Interviews führt sie, indem sie als Antworten Zitate von ehemaligen Fussballstars oder einem Comiczeichner und Wrestler verwendet. Wenn sie dazu aufgefordert wird, auf die Bühne zu kommen, lässt sie dies durch andere ausführen. Das ist dann jene «Delegated Performance», von der die Kunsthistorikerin Claire Bishop spricht. Bei Florence Jung könnte man das als eine Art Anti-Marina-Abramović-Reflex bezeichnen, sie vermeidet den direkten Kontakt mit dem Publikum oder anderen Performer/innen. Jung inszeniert sich nicht als geniale Urheberin. Sie rückt das Moment der Intimität in den Vordergrund. Anonyme Couverts mit Bargeld werden an die Mitglieder einer Jury versandt. Die Spannung dieser Geldgeschenke wird am Sitzungstag mit einem gleichen Couvert aufgelöst, zugleich wird eine Flasche mit den besten

Grüssen von Jung serviert. Der performative Spannungsbogen entlädt sich folglich nicht vor einem Kunstpublikum, sondern im Expertengremium, das über Karrieren entscheidet. Das ist eine Form parasitärer Kunst, die sich des Publikums entledigt hat, um Institutionskritik zu vollziehen, ohne diese aber als solche zu illustrieren. Es sind also eher die kleinen Gesten, die auffallen, und keine Bildkompendien. Das mag elitär erscheinen, folgt aber der werkinhärenten Logik, die Bedingungen der Kunstproduktion ernst zu nehmen. So, wie sie dies auch für ihre Einzelausstellung im Circuit in Lausanne tat, als sie einen Designer beauftragte, ein Präsentationsdisplay der Luxusmarke Louis Vuitton zu imitieren, und sie illegal in die Schweiz eingeführte Taschen jener Marke präsentierte. Die Taschen konnte man für den originalen Preis von Louis Vuitton kaufen.

Copyrights sind für Länder wie die Schweiz von *volkswirtschaftlicher Bedeutung* und sie zeigen, wie der Wert einer Ware nicht von dem verwendeten Material, sondern vom Marketing abhängt. Selbstredend ist das ein Rekurs auf die Kunst. In den letzten Jahren haben sich Unternehmen wie u.a. Prada Märchenmuseen gebaut. Nicht zu sprechen über den Transfer des symbolischen Kunst-Kapitals zu einer auf reinen Konsum getrimmten Fashion. Diese Verflechtungen deckt Jung nicht rechthaberisch auf, sie kitzelt die Flüsse des Kapitals vielmehr mit den Mitteln der Kunst hervor. So auch wenn sie Kurator/innen von Ausstellungen, bei denen sie beteiligt war – zum Beispiel Christian Jankowski – zum Tragen einer gefälschten Rolex verpflichtete.

Das Imaginäre im Nichtoffensichtlichen

Sich den Verwertungslogiken des Kunstbetriebs immer wieder mit Grips zu entziehen und gleichzeitig mit diesen zu jonglieren, das ist eines der Ziele von Jung. In ihrem neuesten Beitrag für ‹Action!› im Kunsthaus Zürich lässt sie einen Schauspieler täglich immer die gleiche Ausstellungsroute ablaufen. Ganz schön ermüdend und doch wohl eine starke Geste dafür, es immer wieder von Neuem zu versuchen, den eigenen Vorstellungen einen Platz in dieser Welt einzuräumen. Das Nichtoffensichtliche ändert den Geist vielmals eindringlicher als eine plakative Geste. So ist es denn auch nur folgerichtig, dass Jung auch für ihren Beitrag zur Ausstellung ‹Ungestalt› in der Kunsthalle im Imaginären operieren wird, indem sie das Publikum entscheiden lässt, die Schau mit oder Florence Jung zu sehen. In ihrem gesamten Vorgehen verweigert sie sich dem Over-Branding der Kunst und negiert den Anspruch, dass jede künstlerische Arbeit und Handlung in einen Sinnzusammenhang eingebettet werden muss und einen Impact haben soll. So wird sie dies auch in ihrem ‹Cahier d'Artiste› tun. Jungs widerständige Praxis der Bildlosigkeit ist definitiv ein Beitrag zur Frage, wie heute Wahrheit konstruiert und verwertet wird. Das geht über die Kunst hinaus. Mehr muss man nicht wollen. *Stefan Wagner*

→ Swiss Art Awards, Basel, 12. (Eröffnung) –18.6. ↗ www.swissartawards.ch
→ ‹Ungestalt›, Kunsthalle Basel, 18.5. (Eröffnung) –13.8. ↗ www.kunsthallebasel.ch
→ ‹Action!›, Kunsthaus Zürich, 22.6. (Eröffnung) –30.7. ↗ http://action.kunsthaus.ch
→ ‹Florence Jung›, Cahiers d'Artistes 2017, Edizioni Periferia Luzern ↗ http://cahiers.ch

ARTNEWS
The leading source of art coverage since 1902.
Search this site

Peculiar Things Are Afoot at the Kunsthalle Basel

BY *Andrew Russeth* POSTED 06/14/17 10:41 AM

Share 1 Tweet 26 Pin 0 Share 29



Installation view of "Ungestalt" at the Kunsthalle Basel, with 2014 works by Park McArthur on the floor at center, and a 2016 piece by Caroline Achaintre high on the wall at back.

ARTNEWS

When I visited the Kunsthalle Basel this afternoon, a friendly woman at the front desk told me that she had to ask if I would like to see "Ungestalt," the group show currently on view at the museum, with or without the work of artist Florence Jung. Not one to want to miss out on something, but admittedly with a sense of foreboding, I said I'd go with the Jung. "Keeping a positive outlook on things!" she replied as she handed me a white envelope. "We like that."

Inside the envelope was a typed and signed letter from Elena Filipovic, the director of the Kunsthalle Basel, who co-curated the show, which reads in full:

Dear Visitor,

Florence Jung was invited to be co-curator of this exhibition. She used her position to influence exhibition-making decisions on every level. The infiltration of these constitutes her contribution to the exhibition although their details will remain confidential.

Sincerely,

Elena Filipovic

That note, which suggests hidden forces, unseen influences, or a kind sort of curatorial contamination, sets the tone nicely for "Ungestalt," which concerns works that, as its title suggests, are vaguely unformed, shifting, or somehow unrestrained. We may never know to what degree Jung was responsible, but this is a superb show.

There are ragtag-elegant fabric paintings by Eric N. Mack, a projection and a video by the always elusive Trisha Donnelly, and rough-and-tumble wool pieces by Caroline Achaintre, among other things, and they are installed inventively—high and low, here and there. It's an unusual production. Extending a series that he showed at Asad Raza's SoHo apartment in 2015, Adrián Villar Rojas is showing a refrigerator and freezer, the former stuffed with watermelons and bottled water, the latter with a lobster, vegetables, and tricky-to-identify items covered with ice and frost. (Judging from photos, the piece was once quite radiantly colored.)



Adrián Villar Rojas, *Untitled* (from the series "Rinascimento"), 2017.
ARTNEWS

And just to make things a bit more topsy-turvy, the humidity in the exhibition is changing as the result of an untitled 2005–17 piece by Tomo Savić-Gecan that is presented with a placard that reads:

> *A mechanism recorded the entry times of visitors to the exhibition The One, held at the New General Catalogue Gallery in New York from October 15 to November 14, 2005; the data from that mechanism is shifting the humidity levels at Kunsthalle Basel for the duration of the exhibition Ungestalt from May 19 to August 13, 2017.*

Savić-Gecan has also contributed an untitled work dated 2007–17 that is invisible at the museum. The museum's website explains:

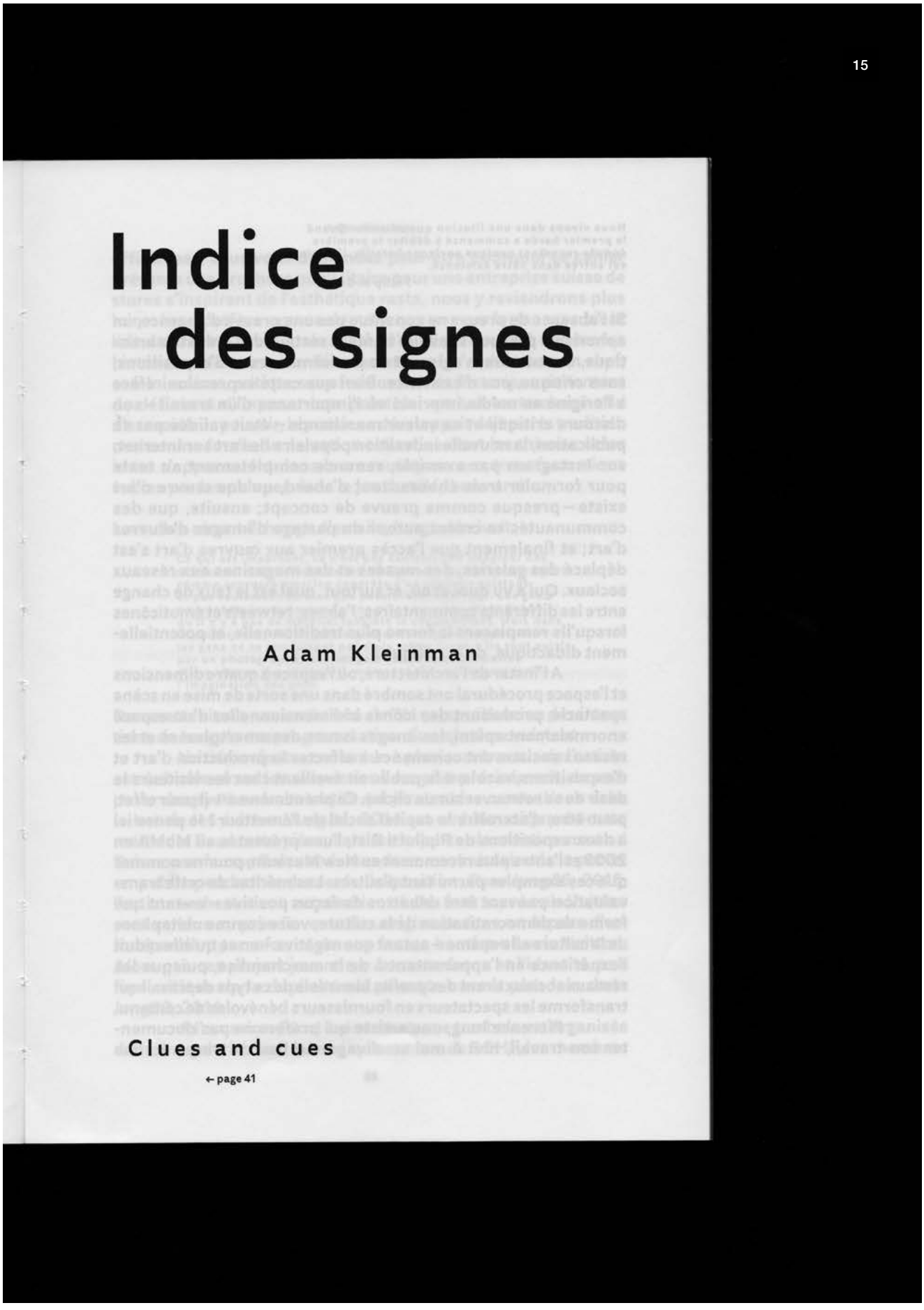
> *The value of the artwork is the artwork; the value is in a constant state of devaluation, from the moment the exhibition begins until its closure, at which point the artwork will be worth nothing. You may inquire at Kunsthalle Basel about the value of the artwork at any given moment or consult the website.*

It's moving at a trickle, counting down from CHF 100,000 (about $103,500) at some unknown rhythm. When I started writing this, the piece was CHF 69,100 ($71,500). It's still sitting there, but pretty soon, we know, it's going to slip.

Copyright 2017, Art Media ARTNEWS, llc. 110 Greene Street, 2nd Fl., New York, N.Y. 10012. All rights reserved.

ARTICLE TAGS

"UNGESTALT" KUNSTHALLE BASEL


Indice
des signes
Adam Kleinman
Clues and cues
← page 41

We live with illusion daily. When the first bard rattled off the first epic of a sometime battle, illusion entered our lives.

Philip K. Dick

While absence of evidence is not evidence of absence, a near parallel aphorism haunts the art-industrial complex, namely, when it comes to an exhibition or performance, *if it wasn't reviewed, it doesn't exist.* Although this expression originally referred to print media wherein the import of a work was vetted through publishing—its critical discourses, and its economies—the new on-line folksonomy of art on, say, Instagram eschews text entirely to frame three things: first, that an artwork exists—almost as a proof of concept; second, that the people who share the image of a work of art build a community around these very images; and lastly, that the primary access to artwork has shifted from galleries, museums, and magazines to on-line media platforms. Who saw what and where, and more importantly, what is the exchange rate between comments, likes, re-tweets, and hearts when traded against the more traditional, and potentially didactic, studied review?

Like architecture before it, in which 4-dimensional and procedural space collapsed into a kind of mise-en-scene spectacle-making to produce 2-dimensional icons of flattened unnatural space, smartphone camera images and social media platforms have begun to affect exhibition and art making so as to catch audiences by engaging visitors at the level of being in the shot as a goal. Does that perhaps augment the broadcaster's social capital? I'm thinking here of Pipilotti Rist's exhibitions at MoMA in 2009 and most recently at New Museum, as just two of many examples. The merits of this transvaluation could be debated both positively, as a form of democratizing culture and even as a metaphor for culture itself, and negatively, as a means of fracturing experience into something not unlike a commodity, since social media platforms make a monetary profit from such labor that turns viewers into unpaid and voluntary content providers.

Florence Jung, an artist who prefers not to photograph her own work, teases these divides. Instead of any official record—you might be wondering why this catalogue features an advertising brochure for a Rasta-themed Swiss awning company, and we'll get to that later—Jung desires that her performances not only happen in real life, but that they live on through stories and recollections.

Long before editors, curators, professional critics, and historians tried to pin down and disseminate their meaning of all things, and thus establish authority, poetry developed as an oral tradition—a kind of collective storytelling in which themes and ideas would mutate not unlike the way a sentence is altered in the children's game of telephone.

In a recent email exchange, Jung told me:

> It's really important to not only imagine scenarios, but to make them real so that they function as a concrete re-programming of an existing system and not only as a theoretical possibility. People can still doubt that a performance took place because there is no tangible material documenting it. But in most cases, the act of taking a picture ruins everything; people don't act the same if someone follows them with a camera, a picture is only an illustration of an idea and not the idea, and thus limits people's imagination.

Hidden within the above statement though is a key to understanding Jung's motives: a "re-programming of an existing system."

A thread running through several of the artist's works is to disrupt conventions, or more specifically to propose alternative systems, which hack conventions so as to estrange them. This method is most easily seen diagrammatically through *Jung34*, 2014. Here the artist had a fake Rolex smuggled into Switzerland and had the curator of an exhibition in Zurich illegally wear the wristwatch in public. In *Jung36*, 2015, the artist produced another action in which fake Louis Vuitton bags were sold at retail price in an independent project space made up to simulate an actual Louis Vuitton boutique. While these works toy with counterfeiting and identity, a subtle critique of complicity is pushed much further in *Jung30*, 2014.

For this event, a raffle was held in a gallery. For just 5 CHF, members of the audience were invited to purchase as many tickets as they wished. Later that night a drawing was held; the prize: a solo exhibition in the same gallery space financed by the very same lottery. Instead of viewing this as a satire of both juried grant award prizes and crowd funding models, the above folds the systems into each other so that the outcome transforms support for the arts into a casino-like process. Taken to its extreme, this set-up illustrates how persons in today's economy sacrifice personal investment—time, money, and other resources—in exchange for

GALERIE
ALLEN

improbable and arbitrary gains, in which the host, here the gallery, still wins. While putting the structure of funding on display could create new subject positions, the audience itself must still be turned into a kind of resource, a thing. This bind parallels another event, Graciela Carnevale's *Acción del Encierro,* 1968.

Staged in Rosario, Argentina, Carnevale invited people to attend a gallery opening. However, upon arrival visitors did not encounter any works of art; the gallery was obviously empty. After being filled with bodies, the artist snuck out and locked everyone inside, and to increase the claustrophobia, most of the windows were covered with posters. The idea was to wait and see if the entrapped would smash a window and try to get out. It should be noted that Argentina had then been taken over in a military coup and Carnevale wished to see if audience members could be provoked into a kind of 'exemplary violence'[1] to escape their confinement in the gallery, or more importantly, if such could be seen as an allusion to the need for a larger societal response to escape from oppression. Surprisingly, no one inside smashed a window, and yet a famous image of people fleeing from a broken storefront exists, presenting a false history. In reality a random passerby noticed the agitation and broke the glass from the outside. So shocked by this turn of events that prevented the audience from liberating themselves, one of Carnevale's accomplices who had stayed in the gallery as a monitor hit the good Samaritan with an umbrella. Echoing *Acción del Encierro,* Jung, in collaboration with the curator Sandino Scheidegger, preformed a 'kidnapping' operation in 2014.

Not dissimilar to the raffle project, audience members entering an empty gallery were greeted by a host distributing a questionnaire. On it were curious questions such as "Do you believe that art may find its inspiration in real life?" and "Do you believe that fiction is more appealing to the popular imagination than facts?" In theory, these questions would gauge one's penchant for adventure, enabling the host to select several people and load them into two vans. All were blindly driven 260 miles to a rural sheep farm and simply left there to make do in a barn outfitted with some sleeping equipment. No plan was ever disclosed. Taking matters into his own

1 Grant Kester. *The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory* in e-flux Journal #30, December 2011

hands, one of the detainees snuck out, walked around the village, and figured out where they were—at a farm owned by the artist's parents, no less. Tellingly, Jung's use of a questionnaire mocked another popular form of advertising and political marketing, the focus group. If the performance space can be considered a kind of microcosm mirroring events outside, it would be possible to construe that our wants and desires are actually what is kidnapped when society at large is sorted and catered to through seemingly arbitrary statistical criteria.

Allegedly we live in a new 'post-truth' era surrounded by fake news and 'alternative facts' that have enveloped the world in conspiracy theories. The difference between what is real and what is fictive has become so blurred that questions of real/unreal have produced two new subjects: the believer, who paradoxically may even be producing fake memes as a way to uncover some imagined deeper, yet hidden truth, and the doubter, who tries to dispel such holographic messages through rational arguments. While Jung might at first seem to be presenting the former logic, it is the stance of the latter that she provokes.

Take this catalogue. Since it is the product of a public project aimed at advertising the careers of selected artists, it would be a contradiction in terms for Jung to present a descriptive monograph of her work as a definitive source book. As a counter move, Jung inverted this promotional context by offering it to a Swiss business—ostensibly developing her own curious public-private partnership. To this end, she selected Rasta Storen, a local business in her resident city of Biel.

As you flip through these pages, you'll note that two things are going on. On the one hand it appears that Rasta Storen is an awning company; however, instead of having a sleek brand identity, they mix slapdash snapshots of their work with a stoner-esque photo album replete with long-haired staff driving around in a psychedelic van painted with Rastafarian colors. At first glance, you might even think that the whole thing is a front for some kind of delivery head shop that is using the image of a blind as a kind of coy wink. Whether or not this is so—the artist tells me they are a real company, even though on a recent visit to their office, no one answered the doorbell—it is quite apparent that the company's representation acknowledges that their rather square day job is a

GALERIE
ALLEN

means to an end: it can be used not only to support, but to promote their own counter-cultural vision as well. A similar contradiction could be gleaned from looking at the figure of the artist who must bring their work to market while personifying a stance and vision beyond such base commercialism. Riffing on the idea of the unwilling entrepreneur—a word derived from 19th French for a theater producer—Jung here appropriates the cahiers as a site for a conceptual work querying if there really is any difference between art and commerce. Not surprisingly critics of Neoliberalism such as Andrew Ross and Paolo Virno have noted how the idea of the freelancing artist, a member of the "creative class," is the very model for today's exploitative economies.

Clues and cues

Adam Kleinman

Indice des signes

→ page 47

Nous vivons dans une illusion quotidienne. Quand le premier barde a commencé à débiter la première épopée racontant quelque ancienne bataille, l'illusion est entrée dans notre existence.

Philip K. Dick

Si l'absence de preuve ne constitue pas une preuve d'absence, un aphorisme presque similaire hante le secteur de l'industrie artistique, c'est-à-dire, s'agissant de performances et d'expositions, *sans critique, pas d'existence.* Bien que cette expression réfère à l'origine au média imprimé où l'importance d'un travail – son discours critique et sa valeur marchande – était validée par sa publication, la nouvelle indexation populaire de l'art sur Internet, sur Instagram par exemple, renonce complètement au texte pour formuler trois choses: tout d'abord, qu'une œuvre d'art existe – presque comme preuve de concept; ensuite, que des communautés se créent autour du partage d'images d'œuvres d'art; et finalement que l'accès premier aux œuvres d'art s'est déplacé des galeries, des musées et des magazines aux réseaux sociaux. Qui a vu quoi et où, et surtout, quel est le taux de change entre les différents commentaires, J'aimes, retweets et émoticônes lorsqu'ils remplacent la forme plus traditionnelle, et potentiellement didactique, de la critique?

A l'instar de l'architecture, où l'espace à quatre dimensions et l'espace procédural ont sombré dans une sorte de mise en scène spectacle, produisant des icônes bidimensionnelles d'un espace anormalement aplani, les images issues des smartphones et les réseaux sociaux ont commencé à affecter la production d'art et d'expositions, racolant le public en éveillant chez les visiteurs le désir de se retrouver sur un cliché. Ce phénomène a-t-il pour effet, peut-être, d'accroître le capital social de l'émetteur? Je pense ici à deux expositions de Pipilotti Rist, l'une présentée au MoMA en 2009 et l'autre plus récemment au New Museum, pour ne nommer que ces exemples parmi tant d'autres. Les mérites de cette transvaluation peuvent être débattus de façon positive – en tant que forme de démocratisation de la culture, voire comme métaphore de la culture elle-même – autant que négative – en ce qu'elle réduit l'expérience en l'apparentant à de la marchandise, puisque les réseaux sociaux tirent des profits bien réels de ce type de travail qui transforme les spectateurs en fournisseurs bénévoles de contenu.

Florence Jung, une artiste qui préfère ne pas documenter son travail, met à mal ce clivage. Au lieu de traces écrites

officielles – vous vous demandez peut-être pourquoi ce cahier présente une brochure publicitaire pour une entreprise suisse de stores s'inspirant de l'esthétique rasta, nous y reviendrons plus loin – Jung préfère non seulement que ses performances aient lieu dans la vraie vie, mais aussi qu'elles perdurent à travers les histoires et la mémoire. Bien avant que les rédacteurs en chef, commissaires, critiques professionnels et historiens ne tentent de définir et d'imposer leur point de vue sur toute chose afin d'asseoir leur pouvoir, la poésie se développait déjà par la tradition orale – une forme de narration collective dont les thèmes et les idées s'apparentent dans leurs mutations aux transformations subies par les phrases dans le jeu du téléphone arabe.

Lors d'un récent échange d'emails, Jung m'écrivait:

> Ce qui est important, ce n'est pas seulement d'imaginer des scénarios, mais surtout de les réaliser afin qu'ils fonctionnent comme reprogrammation concrète d'un système existant, et pas seulement en tant que possibilité théorique. Les gens peuvent toujours douter qu'une pièce a eu lieu étant donné qu'il n'y a pas de matériel tangible la documentant. Mais dans la plupart des cas, le fait de prendre une photo détruit tout: les gens ne se conduisent pas de la même façon s'ils sont suivis par un photographe, une image n'est qu'une illustration d'une idée et non l'idée elle-même, et par conséquent limite l'imagination des gens.

Dans cette citation se cache une clef de compréhension des intentions de Jung: la «reprogrammation d'un système existant».

Un dénominateur commun à plusieurs travaux de l'artiste est de bouleverser les conventions ou, plus précisément, de proposer des systèmes alternatifs qui piratent les conventions dans le but de les évincer. *Jung34*, 2014 est emblématique de cette méthode. Pour cette pièce, l'artiste importe clandestinement en Suisse une fausse Rolex et demande au commissaire de la porter en public pendant la durée de l'exposition. Pour *Jung36*, 2015, l'artiste orchestre une autre action où des faux sacs Louis Vuitton sont vendus au prix de vente des originaux dans un espace d'art indépendant transformé en une fausse boutique Louis Vuitton. Alors que ces projets jouent sur la contrefaçon et l'identité, une fine critique de la duplicité est poussée encore plus loin dans *Jung30*, 2014.

A l'occasion de cet événement, une tombola est organisée dans une galerie. Pour la modique somme de 5 CHF, les membres

GALERIE
ALLEN

du public sont invités à acheter autant de billets qu'ils le souhaitent. Plus tard dans la soirée un tirage a lieu, dont le prix est une exposition solo dans l'espace de la même galerie, financée par cette même loterie. Plutôt que d'offrir une satire des attributions de prix par jury et des modèles de financement participatif, cette proposition incorpore les deux systèmes l'un dans l'autre, avec pour résultat de faire glisser le soutien à la création vers un processus digne d'un casino. Poussé à l'extrême, ce dispositif démontre comment, dans le système économique actuel, les gens sacrifient leurs investissements personnels – temps, argent, et autres ressources – en échange de gains improbables et arbitraires, alors que l'établissement, dans ce cas la galerie, gagne à tous les coups. Si le fait d'exposer les structures de financement permet de créer de nouvelles positions de sujet, le public s'en trouve cependant chosifié, transformé lui aussi en ressource. Cette situation est comparable à un autre projet, réalisé en 1968 par l'artiste Graciela Carnevale; *l'Accion del Encierro.*

Lors de cette action mise en scène à Rosario en Argentine, Carnevale invite le public à un vernissage. Toutefois, la galerie est vide; aucune œuvre d'art n'y est à voir. Une fois la pièce remplie de personnes, l'artiste sort en douce et enferme tout le monde à l'intérieur – pour ajouter à la sensation de claustrophobie, la plupart des fenêtres sont recouvertes d'affiches. L'idée est d'attendre et de voir si les gens piégés vont briser une fenêtre pour s'échapper – notons que l'Argentine d'alors est sous le joug d'un régime militaire; Carnevale veut voir si les membres du public peuvent être incités à mettre fin à leur détention dans la galerie par une forme de « violence exemplaire[1] », mais surtout, si cette action peut être lue comme une allusion à la nécessité d'une réaction sociétale plus vaste afin de se soustraire à l'oppression. Etonnamment, aucune des personnes captives ne brisera la vitre, bien qu'il existe une image présentant une version erronée de l'histoire, sur laquelle on peut voir des gens s'échappant d'une vitrine brisée. En réalité, un passant sorti de nulle part remarque l'agitation et brise la vitre de l'extérieur. Un des complices de Carnevale resté dans la galerie, dans sa fureur de constater que ce retournement de situation empêche le public de se libérer lui-même, attaque le passant avec un parapluie. Faisant écho

1 Grant Kester, «The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Conciousness in Revolutionary Theory» in e-*flux journal*, n°30, décembre 2011

GALERIE
ALLEN

à *Acción del Encierro*, Jung, en collaboration avec le commissaire Sandino Scheidegger, élabore en 2014 un kidnapping.

Dans le même esprit que le projet de tombola, des visiteurs entrant dans une galerie vide sont accueillis par une hôtesse qui leur remet un questionnaire. Celui-ci contient des questions étranges, telles que: « Crois-tu que l'art trouve son inspiration dans la vraie vie? » et « Crois-tu que la fiction est plus attirante que les faits? ». Ces questions permettent en principe à l'hôtesse de mesurer le penchant de chacun pour l'aventure, afin de sélectionner plus tard plusieurs visiteurs qui seront chargés dans deux camionnettes et conduits à l'aveugle sur plus de 400 kilomètres jusqu'à une ferme isolée. Ils sont alors laissés à eux-mêmes dans une grange équipée de matériel de couchage sommaire sans qu'aucun plan ne leur soit jamais divulgué. Prenant la situation en main, un des captifs s'échappe et, en marchant autour du village, découvre l'endroit où ils se trouvent: sur une ferme qui appartient aux parents de l'artiste, rien de moins. De manière révélatrice, l'utilisation que fait Jung d'un questionnaire parodie une autre forme de publicité et de marketing politique, à savoir le groupe de discussion. Si l'espace de la performance peut être envisagé comme un microcosme reflétant les événements extérieurs, il est alors possible d'interpréter que ce sont nos envies et nos désirs qui sont pris en otage lorsque l'ensemble d'une société est classé et catégorisé à partir de critères statistiques apparemment arbitraires.

Nous vivons paraît-il dans une ère de « post-vérité », entourés de fausses nouvelles et de faits alternatifs qui font régner sur le monde des théories de complot. La frontière entre la réalité et la fiction est devenue si trouble que la question du réel et de l'irréel a induit deux nouveaux sujets: le croyant — qui, paradoxalement, génère peut-être des faux mèmes en essayant de dévoiler quelque vérité imaginaire plus profonde, quoique cachée — et le sceptique, qui tente de chasser de pareils messages holographiques avec des arguments rationnels. Si le travail de Jung semble au départ relever de la première logique, c'est la position de la seconde qu'il met en jeu.

Prenons ce catalogue. Bien qu'il résulte d'un projet public visant à promouvoir la carrière d'artistes sélectionnés, il serait pour Jung contradictoire de présenter une monographie descriptive de son travail en tant qu'ouvrage de référence définitif. Sa

GALERIE
ALLEN

riposte est de détourner ce contexte promotionnel en l'offrant à une entreprise suisse – développant manifestement son propre et non moins étrange partenariat public-privé. Elle a choisi à cette fin une entreprise locale de Bienne, sa ville de résidence, du nom de Rasta Storen.

En feuilletant ce cahier, vous constaterez que Rasta Storen s'avère être une compagnie de stores qui, au lieu de présenter une identité visuelle soignée, mélange des images désinvoltes de ses installations à un album photo présentant des employés aux cheveux longs qui se baladent dans une camionnette psychédélique aux couleurs rasta. A première vue, on peut penser que toute l'affaire sert de couverture à un *coffee shop* livrant à domicile qui utilise l'image d'un store comme allusion discrète à ses activités. Que ce soit ou non le cas – l'artiste me dit que l'entreprise est réelle, bien que lors d'une visite récente à ses bureaux personne n'a répondu aux coups de sonnette – il est évident que la manière dont l'entreprise se représente signale sa conscience que ce boulot banal ne constitue pas une fin en soi: il peut servir non seulement à financer, mais aussi à promouvoir une vision contre-culturelle personnelle. Une contradiction semblable s'observe dans la figure de l'artiste qui doit livrer son travail au marché tout en incarnant une attitude et une vision s'élevant au-dessus du bas commercialisme. Jouant sur l'idée d'entrepreneur réticent – un mot provenant du français du XIX^e^ siècle pour producteur de théâtre – Jung s'approprie ici les Cahiers pour présenter un travail conceptuel qui met en doute l'idée d'une distinction entre l'art et le commerce. Il n'est pas surprenant de voir des critiques du néolibéralisme comme Andrew Ross et Paolo Virno constater que l'artiste indépendant, membre de la « classe créative », est le modèle même de l'économie d'exploitation actuelle.

artcritical
the online magazine of art and ideas

Tuesday, September 6th, 2016

Share Tweet Email G+1 print

Not for Nothing: Two Exhibitions at Despacio

by **Sadie Starnes**

***Nadie Nada Nunca* and *Herencias* at Despacio**

July 2016
Avenida Central (at Calle 11)
San José, Costa Rica

Despacio ("slowly") is an independent art and residency space located in the Costa Rican capital of San José. Suspended above the chaotic atmosphere of the city, Despacio highlights individual explorations of the temporary, the absent, the forgotten, the mis- or dis-translated, the transience of things. The recent appointment of curator Sandino Scheidegger, founder of the Random Institute and gleaner of time, has slowed things down even more devotedly.

Many of the previous exhibitions at Despacio — such as Julien Prévieux's collection of obsolete books, or Diana Abi Khalil's space-addled notebooks — were library based, and the gallery's most recent project continues with this leitmotif. On July 26, two separate solo exhibitions opened simultaneously under Despacio's roof: Florence Jung's "Nadie Nada Nunca" ("nobody nothing never) and Thomas Moor's "Herencias" ("heirlooms").

Jung is a French artist who's enjoyed many recent successes; currently, she is showing at Manifesta 11 in Zurich, and received the Swiss Performance Prize in 2013. These are notable accomplishments considering her principled refusal to photograph or publish the work. Jung is a conceptual extremist who handles, smuggles and muffles the media of experience and thought, pre- and post- conception, with precision. Her happenings, installations or interventions are undocumented, ensuring that they remain as transitory as they are un-tweetable. Take, for example, *Jung43* (2015): exhibited this spring in a North Korean hotel room, the work — a conceptual thought alone — demanded it was not to be thought about. Upon consideration, she insisted, it would be destroyed. For the sake of art conservation, I'll leave it at that.

In Jung's exhibition, a pale wooden platform showcases a scatter of thick white texts. Arranged with as much care as retired phonebooks, the cover of each reads: "El presente libro recopila todos los Quijotes retirados de Costa Rica" ("This book collects all the Quijotes removed from Costa Rica"). In a mix of quixotic quest and Reconquista, Jung has traveled across Costa Rica to gather or steal every possible copy of *Don Quijote* from bookstores, libraries, second-hand shops and flea markets; the fruits of this labor are indexed within these unassuming books. As is characteristic of Jung, the details of each acquisition are listed, but the physical object (and its visual evidence) is missing. Despite the negating proclamation of "Nadie Nada Nunca" — perhaps notably, a title shared with a novel by the Argentinian author Juan José Saer — Jung approaches a great deal of who and what and when in these archives, be they invented or accurate.

Jung's project seems at once like a symbolic effort to decolonize, de-tongue, and a compulsive act of love (that is, *possession*). It certainly echoes Francis Alÿs's ongoing *Fabiola Project* — an endeavor started in the 1990s that brings together reproductions of a long-lost 1885 painting of 4th-century Roman Saint Fabiola, collected from junk shops around the world. Like Fabiola, Don Quijote is a cult figure who pursued honor and charity with charming persistence. Unlike Alÿs, Jung does not display her collection, but hides it away in a clandestine location. Knowing her past work, we could go so far as to question if it truly exists — after all, Cervantes lends *Don Quijote* credibility through the invented gravitas of "The Archive of La Mancha" and the bogus Moorish translator, Cide Hamete Benengeli. Is Jung pulling a Cervantes? In a favorite adaptation of the novel, *Man of La Mancha*, Cervantes asks: "When life itself seems lunatic, who knows where madness lies?" And I wonder. Across the street from Despacio, on the corner of sea foam green rooftop, lies a large box. On the side it reads: "Nadie Nada Nunca."

Chuz Martinez

The book you have in your hands is a rare exercise of reinvention—a collection of one and the same book, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, *a crucial text for the Spanish language and obligatory reading in the school curricula, even in Costa Rica. Collecting all existing copies of the book is both a way of breaking the colonial phantom of the language and its origin, Spain, and a way of constituting a singular library, where one can only read that text. Then another book is produced, one that does not actually refer to the classic text but to the covers of its different editions. The covers are text, a continuous exercise in interpreting the figure of Don Quixote and Sancho. Flipping through them, they aim to activate the imagination regarding the text, its cultural status, its philosophy, and its relationship to the practice of art today. The sum of the library and the book of covers prefigure a kind of artistic research concerned with the transcendental conditions of knowledge, that is, with the a priori that make possible empirical knowledge in general and artistic knowledge in particular. What is still knowable? How can the relations between ideas and things, ideas and ideas, things and things, things and beings, beings and ideas, beings and creatures be challenged? Speculation is a possible method. It is not by chance that Florence Jung decided to study this pioneer Modern "novel." It has to do with a key question we need to confront again and anew: the production of the possible. To speculate is to let the imagination take a place in our working methodology. What distinguishes an artistic practice that undertakes the risk of engaging in speculation—as a method rather than an idle diversion—is its capacity to make clear that the reality of the empirical existence of things and beings is nothing without the irreality of its value. There is no purpose for art, but it is its force, its movement, as Deleuze would put it, towards the irreal that makes thinking possible. Producing new hypotheses is crucial to culture. Space is not the result of critical reason (rather, critical reason produces diagnostics), since space only mirrors an already existing space. But by provoking the appearance of a different logic, critical reason will help us to relate differently to the real.*

This project constitutes, as well, a strange colonial to postcolonial exercise. El Quijote, *as a mandatory reading in the schools, not only in Central America but in Spain and many of the Spanish-speaking countries, is not a novel any more but a vehicle of a norm: how to speak and how to feel Spanish. Therefore, collecting these text-novel books constitutes an act of freedom and also, by concentrating on their covers, a liberating library, since the images and not the words take the central position. This book of covers, this library-exhibition exhibition represented a wish to turn art into a mandate of the general will and common good by reflecting differently on the past and the nature of a commonality: the language. It takes to almost wild lengths the idea of service (a public library), of mediation, to a public in transit through a familiar substance—a book they all read or should have read in school—teeming with aesthetic and political redundancies, in order to boost to the full the idea of a single culture, of society as a contract that we must all comply with, of a wish to bow to a common good defined by a group in a historical and economic context that is now increasingly remote and which, for this very reason, is more present in a type of intellectual life akin to a mediocre imagination and ready to believe that things will go back to being "like before'."*

The importance of this exhibition, in my view, lies in the exuberance with which the artist arranged all the elements that conditioned the mechanisms of trust in a reading of cultural bonding that remains capable of generating an idea of continuity. The ultimate value of this exercise lies in its ability to situate all the cultural apparatus that surrounds an event—the collecting of a book—in a place in which this ingenuous gesture will be able to make the machine function at unexpected maximum. This produces an idea of a new cultural exuberance that reveals the absolute apex of our humanist ideas of the common good, but which also pushes us, if not today, then in a tomorrow yet to come, to find a way of contradicting it.

Chus Martínez is a writer and curator and currently Head of the Institut Kunst in Basel at the FHNW Academy.

An introduction to the work of Florence Jung by Rosalie Schweiker

Florence Jung
is an artist

Florence Jung
is a story teller

Florence Jung
is a trickster

Florence Jung
relies on rumours

Florence Jung
bribes you, kidnaps you, seduces you with alcohol, sells you fake goods, pays people to entertain you, pays people to torture you, trains your staff to spy on you, makes you smell differently, gives out prizes

Florence Jung
numbers her work but doesn't start at 1

Florence Jung
doesn't document her work

Florence Jung
is not Florence Jung

« Jung36 »

Lausanne, Circuit, Centre d'Art Contemporain, 15 février – 15 mars 2015

La jeune artiste Florence Jung agit toujours par surprise, sans jamais révéler son jeu ni convoquer de spectateur, au travers de protocoles immatériels destinés à pointer l'incongruité des situations dans lesquelles elle est invitée. Aussi pour ceux qui connaissaient son travail, l'annonce d'une exposition monographique à Circuit – Centre d'Art Contemporain ne manqua pas de susciter une vive curiosité. Il faut ici rappeler que son dernier fait d'armes avait été de kidnapper les visiteurs de l'événement qu'elle organisait avec le curateur Sandino Scheidegger au 22ruemuller (Paris). Les plus téméraires de l'assemblée avaient été invités à monter en voiture en vue d'une excursion dont la destination ne leur fut jamais révélée; 450 km plus tard, ils étaient abandonnés dans une ferme (*jung & scheidegger*, 2014). C'est donc avec une certaine appréhension que nous entrions dans le Centre d'Art Contemporain de Lausanne.

L'intégralité de l'espace était occupée par un mur semi circulaire fermé et ondulant, totalement recouvert de centaines de feuilles de papier rouge framboise roulées sur elles-mêmes, créant une illusion de matière au luxe inouï. Cette mise en scène, œuvre du designer Lucas Uhlmann, fraîchement sorti de l'ECAL, ne semblait destinée qu'à sublimer trois sacs en cuir de la marque Louis Vuitton, délicatement posés dans autant de vitrines percées dans la structure.

Passé l'étonnement de se trouver face à une vitrine de grand magasin dans un lieu dédié à l'art contemporain et après avoir effectué

plusieurs allers-retours le long de l'installation à la recherche d'une faille quelconque, le visiteur se plongeait dans la lecture d'un petit livret distribué à l'entrée. Le texte de la critique d'art Camille Paulhan offrait une promenade, depuis l'ascenseur d'Olafur Eliasson de l'ancienne fondation Vuitton des Champs Elysées – qui menait indifféremment aux espace d'exposition comme au magasin de luxe – en passant par la comparaison avec le méconnu Gunter Saree, jusqu'à révéler enfin, à demi-mots, la facticité des sacs présentés à Circuit.

Devait-on lire dans cet étalage un hommage bon marché à l'artiste genevoise Sylvie Fleury ou une préfiguration un peu faussée de ce à quoi ressembleront bientôt tous les centres d'art à force de « compagnonnage avec les marques » (pour citer Paulhan qui cite Jean de Loisy) ? Peu de temps auparavant, alors que s'ouvrait à la périphérie de Paris la nouvelle fondation du maroquinier dans une architecture grandiloquente, rares furent ceux qui élevèrent la voix. Certains écrivains, philosophes et artistes français (dont Jérôme Bel, Marie-José Mondzain, Catherine Perret ou Jean-Luc Verna) s'interrogèrent toutefois sur l'étanchéité de la fine cloison censée séparer le magasin de sacs de la galerie : « les boutiques de luxe, désormais, se veulent le prototype d'un monde où la marchandise serait de l'art parce que l'art est marchandise, un monde où tout serait art parce que tout est marchandise » (« L'art n'est-il qu'un produit de luxe ? », *Mediapart*, octobre 2014). Dont acte : un centre d'art devenu boutique de luxe. S'il l'on peut rétorquer que c'est souvent le cas, Jung répond avec cette exposition qu'il y a peut-être lieu de s'inquiéter quand les boutiques sont aujourd'hui indifféremment considérées comme des espaces d'art – lorsqu'elles ne créent pas leur propre fondation.

Nous apprenons par la suite que chaque artiste qui expose à Circuit est invité à réaliser des multiples destinés à la vente ; Florence Jung, elle, proposa aux collectionneurs intéressés d'acquérir un certificat : « La pièce est un faux sac Louis Vuitton vendu au prix de l'original ». Pour l'activer il suffirait alors d'acheter une des contrefaçons exposées – mais au prix de l'authentique. L'acheteur est ainsi sciemment complice d'une entorse à la loi ; quant à la différence monétaire entre le Vuitton et sa copie chinoise, elle ne serait autre que la valeur marginale accordée au concept. Paulhan se demande alors non sans humour si Vuitton serait susceptible de collectionner Jung, quand l'exposition paraît entièrement construite sur l'absurdité de cette éventuelle transaction.

Si l'artiste ne cesse encore ici, comme à son habitude, de jouer avec les stratagèmes du monde de l'art et de cultiver le scepticisme à l'endroit de ses rapports avec ses financeurs, nous pouvons regretter toutefois la portée limitée de cette manœuvre. La transgression ne peut être que symbolique dans un centre d'art dont le public est d'avance convaincu du bien fondé de la dénonciation. L'œuvre aurait probablement gagné en effectivité en s'installant sur un stand de la foire de Bâle par exemple, où la confusion entre lieu de vente d'une marque de luxe et installation d'art contemporain aurait été à son comble. Mais quelle galerie ou centre aurait accepté de prendre le risque de se passer du sponsor éventuel de LVMH ou du soutien du collectionneur Bernard Arnault ?

Sophie Lapalu

KUNST WIE GESCHMIERT

Förderpreis Ist die Kunstwelt korrupt? Oder ist Korruption eine Kunst? Mithilfe brauner Briefkuverts und einiger Banknoten unterschiedlicher Währung stösst die Bieler Künstlerin Florence Jung ein Diskutieren und Nachdenken über den unbestechlichen Blick von Kunstexperten und die Möglichkeiten der Beeinflussung von Juroren und anderen Entscheidungsträgern an.

Florence Jung (*1988) ist eine Meisterin der Abwesenheit. Die in Marseille in Frankreich geborene Künstlerin betreibt ihre Selbstverschleierung so perfekt, dass eine französische Kunstkritikerin bereits die Frage aufwarf, ob Florence Jung überhaupt eine reale Person sei. Doch, es gibt eine Florence Jung, aber sie möchte nicht fotografiert werden. Sie hat keinen Facebook-Account. Und ihre Homepage enthält lediglich eine nüchterne Auflistung ihrer künstlerischen Aktionen.

Diese Aktionen allerdings haben es in sich. Mal inszeniert Florence Jung die Entführung von Ausstellungsbesuchern aus einem Kunstraum. Mal bat sie eine Punk-Prinzessin von der Strasse, an ihrer Stelle aufs Podium zu steigen und den Schweizer Performance-Preis entgegenzunehmen. Florence Jung, die ihr Kunststudium in Lausanne und Zürich absolviert hat und heute in Biel lebt, setzt sich in ihren klugen und raffinierten Aktionen mit den Funktionsweisen des Kunstsystems auseinander. Oft werden Jungs Aktionen als Performances bezeichnet. Die Künstlerin lehnt diesen Begriff jedoch als missverständlich ab, da sie in ihren Interventionen nicht mit der eigenen Präsenz, dem eigenen Körper arbeitet.

Für das Stipendium der Louise Aeschlimann und Margareta Corti-Stiftung bewarb sich Florence Jung mit einer manipulativen Arbeit, die sehr direkt auf die Frage nach der Bestechlichkeit und Beeinflussbarkeit von Jurorinnen und Juroren in einem Wettbewerbsprozess abzielt. Dabei war Jungs Bewerbung nicht auf den ersten Blick als solche erkennbar. In der Woche vor der Jurierungssitzung flatterten den Jury-Mitgliedern täglich braune Briefe ins Haus. Die Kuverts kamen aus Marokko, Hongkong, Thailand, Singapur, Griechenland, Indonesien, Libanon oder den USA. Sie enthielten jeweils ein paar Geldscheine in der Währung des Herkunftslandes und sonst nichts: keine Nachricht, keinen Absender und auch sonst keine Hinweise, die Rückschlüsse auf den möglichen Absender ermöglicht hätten. Mit ihren Briefen spann Florence Jung eine Art Netz um die Jurorinnen und Juroren, die zu Protagonisten einer Kunst-Aktion wurden, ohne sich dessen bewusst zu sein. Einige Jury-Mitglieder reagierten verunsichert, misstrauisch oder gar ängstlich. Verwundert waren sie alle.

Am Tag der Jurierung für das Aeschlimann Corti-Stipendium erwartete die Jury-Mitglieder beim gemeinsamen Mittagessen im Restaurant «Beau Rivage» eine Flasche Prosecco auf dem Tisch. Daneben lag ein braunes Briefkuvert, darin eine Grusskarte mit den knappen Worten: «La bouteille est offerte par Florence Jung. Santé!» Diese Überraschung am Mittagstisch regte Jurorinnen und Juroren dazu an, über die seltsamen Geldsendungen zu sprechen, die sie in den letzten Tagen erhalten hatten. Alle von ihnen, so stellte sich heraus, hatten braune Briefe erhalten, gefüllt mit Geldnoten. Im Gespräch wurde den Jury-Mitgliedern klar: Diese Briefe sind keine anonymen Geldgeschenke, sie sind Teil einer grossen, perfekt konzertierten Kunstaktion von Florence Jung.

Diese Entdeckung löste eine neue Verunsicherung bei den Jurorinnen und Juroren aus. Stand die Künstlerin etwa irgendwo im Verborgenen und beobachtete ihre Unterhaltung, ihre Erklärungsversuche? Doch die Künstlerin blieb abwesend. Ihre aktive Arbeit, das knifflige Arrangement des Briefversandes, für das sie zahlreiche Freunde und Freundes-Freunde in aller Welt einspannte, war beendet. Die von ihr eingefädelte Aktion hatte längst begonnen für sich selber zu arbeiten: Die Diskussionen, die Gerüchte, das Verhalten der Juroren, ja, auch der Jurierungsprozess sind Teil der Arbeit von Florence Jung geworden. Und natürlich auch die Entscheidung der Jury, die Einladung zur Ausstellung, der Förderpreis, der unter den gegebenen Umständen eine besondere Bedeutung erhält.

Ist dieser Förderpreis ein Gegengeschäft? Haben die Jury-Mitglieder sich kaufen lassen? Wollen sie mit ihrer Entscheidung überspielen, dass es in der Kunstwelt, wie gern gemunkelt wird, oft mehr um gute Beziehungen als göttliche Begabungen geht? Oder stehen sie selbstbewusst dafür ein, dass sie in ihrer Urteilsfindung manchmal manipulierbar sind? Oder spielen sie den Ball zurück an Florence Jung und präsentieren dem Publikum eine Künstlerin, die die Jury bestechen wollte?

Da das Werk von Florence Jung unsichtbar ist, gibt es auch in der Ausstellung sowie in der AC-Zeitung kein Bild zu ihrer Arbeit.

Alice Henkes

ZUERST DIE KUNST!
BKG BERNISCHE KUNST GESELLSCHAFT
HODLERSTRASSE 8-12
CH-3000 BERN 7
TEL. +41 31 328 09 44
WWW.KUNSTGESELLSCHAFT.CH

Kunstmuseum Thun

FÖRDERPREIS: Florence Jung (*1988, lebt und arbeitet in Biel/Bienne)

Die Performancekünstlerin Florence Jung glänzt durch ihre physische Abwesenheit. Umso mehr ist ihre psychische Präsenz für die Jury infiltrierend und manipulativ. Das Setting von Jungs Performance *jung38* (2015) setzt bei den Jurymitgliedern des Aeschlimann Corti-Stipendiums 2015 an. Bereits eine Woche vor der Jurierung erhalten alle Jurymitglieder - unabhängig voneinander und unangekündigt, ohne Kommentar, Absender oder andere Identifikationsmöglichkeiten - täglich einen braunen Briefumschlag aus verschiedenen Ländern und Orten: Marokko, Hongkong, Thailand, USA, Sri Lanka, Griechenland, Indonesien, Libanon. Jeder Brief enthält gültige Banknoten in der entsprechenden Landeswährung.
Mit dieser Aktion spannt Jung ein unsichtbares Netz um die Protagonisten, ohne dass sich jemand bewusst ist, selbst Akteur zu sein. Ohne ihr Wissen und in Unkenntnis, dass andere Personen ebenfalls solche Geldbriefe erhalten haben, sind die Juroren Teil der Performance.
Die Briefe lösen bei den Empfängern unterschiedliche Gefühle wie Misstrauen, Verwunderung und Angst aus. Die Reaktionen sind individuell: Während die einen dem täglichen Erhalt eines fremden Briefes gelassen gegenüber stehen, fühlen sich andere bedroht. Könnte ein Stalker dahinterstehen? Beinhalten die Briefe eventuell auch Gift? Werden Forderungen folgen? Einige Jurymitglieder kontaktieren die Polizei, während andere intuitiv eine Kunstaktion erahnen. Aber niemand hat eine genaue Idee in welchem Zusammenhang die ganze Aktion steht.

Am Tag der Jurierung für das AC-Stipendium in Thun erwartet die Jury zum Mittagessen eine Flasche Prosecco, dazu eine von Jung signierte Karte. Da dieses Vorgehen unerwartet ist, kommt das Gespräch auch auf die verwunderlichen Briefe der letzten Tage. Eine Jurorin erzählt davon und alle Jurymitglieder bestätigen, dass sie die gleichen Briefe erhalten haben. Erst jetzt wird klar, dass die Performancekünstlerin die Drahtzieherin dieser subtilen „Bestechung" ist. Die Jury fühlt sich beim Mittagessen am Tisch plötzlich beobachtet: Wo ist die Künstlerin? Beobachtet sie die Jury möglicherweise heimlich verdeckt? Bald wird aber klar, dass sie selbst nicht anwesend ist! So wird die Jury zum Performer. Die Radikalität und Konsequenz dieser Aktion ist bestechend. Es stellt sich die Frage, wann die eigentliche Performance beginnt oder begonnen hat: in dem Moment, als man beim reservierten Tisch im Restaurant die Prosecco-Flasche und das Couvert mit der Karte vorfindet, oder bereits mit dem Einreichen des Dossiers? Rückblickend betrachtet wohl beim Dossier Einreichen: Dieses besteht aus verschiedenen faszinierenden Erzählsträngen und ist ironisch präzise aufgebaut. Konkrete Angaben zum geplanten Projekt fehlen aber gänzlich. Es werden oft die Themen Konsum und Geld angesprochen. Ökonomische Denkweisen spielen offensichtlich eine zentrale Rolle. Dabei interessiert die Künstlerin vor allem auch, wie ihre Protagonisten mit der Situation umgehen, wenn sie ein unerwartetes Geschenk erhalten, beziehungsweise wenn sie „bestochen" werden.

Die Performance hinterfragt unser Wertesystem, unseren Bezug zu Geld, die eigene Bestechlichkeit, den Umgang mit Unerwartetem, Ungewöhnlichem und die entsprechenden Reaktionen. Sie zitiert durch ihre Machart kunsthistorische Bewegungen aus den 1960er-Jahren, wie Mailart und Fluxus. Jung spricht die Empfänger der Briefe anonym einzeln an. Erst in der Gruppe entpuppt sich dem Kollektiv, was dahinter steckt. Sie lässt die Akteure im Ungewissen, kalkuliert strategisch und zieht die Fäden im Hintergrund.

Das Ende der Performance ist ungewiss. Die Abwesenheit der Künstlerin ist zentral und wird konsequent durchgezogen, so werden von ihrer Arbeit keine physischen Spuren in der Ausstellung zu sehen sein.
Andere Fragen stehen natürlich im Raum: War die Aktion eine „Bestechung"? Was soll mit dem erhaltenen Geld geschehen? Soll man es spenden, behalten, zurückgeben? Ist die Performance nun fertig oder folgt noch etwas?

Nach eingehender Diskussion hat die Jury einstimmig beschlossen, Florence Jung mit dem Förderpreis in der Höhe von CHF 15'000 auszuzeichnen.

Par Sophie Lapalu

À la recherche de Florence Jung

Florence Jung est une énigme ; certains pensent qu'elle n'est qu'un prête-nom pour protocoles audacieux, voire un personnage de fiction. Si elle a participé au Salon de Montrouge en 2013, ni elle ni son travail n'y étaient présentés.



Image Creative Commons Zéro (CC0 1.0 Universel).

EN PLEINE FOIRE DE BÂLE, À UN AN DE LA FIN DU SECRET BANCAIRE, UNE FEMME CHANTE À TUE-TÊTE L'HYMNE À LA FRATERNITÉ UNIVERSELLE "IT'S A SMALL WORLD"

Peut-être avez-vous déjà rencontré le travail de Florence Jung, mais vous ne le savez pas encore. Impossible de l'apercevoir lors de l'exposition de master de la Haute École d'art de Zürich dont elle est diplômée ; des actrices grimées en curatrices étaient secrètement embauchées durant le vernissage pour influencer l'avis des spectateurs (*jung13*, 2012). Chou blanc également au Salon de Montrouge de 2013, pour lequel elle fonda le *Prix Jung : Ici pas de perdant*, nageant à contre-courant du fonctionnement élitiste inhérent à ce type d'événement : tous les participants sans exception se voyaient reverser avec étonnement la somme de 50 euros. Afin de réunir l'argent nécessaire à la constitution dudit prix, l'impertinente sous-loua son espace d'exposition à un véritable traiteur. Aussi n'y avait-il strictement rien à admirer sur le stand de l'artiste, si ce n'est une serveuse au travail au milieu de ses salades de quinoa bio. Rien à voir non plus à la galerie Préface à Paris (*jung31*, 2014), où vous avez peut-être acheté un ticket de tombola afin de tenter votre chance pour une exposition monographique dans un espace d'art de Bienne (ville où vit l'artiste).

Ces propositions sont, comme Florence Jung le dit elle-même, « *embarrassantes de naïveté et d'utopisme* »[1]. Mais ce qui pourrait être lu comme des tentatives ingénues de faire du monde de l'art un « *monde meilleur* » peut également être entendu comme autant de façons de relever – non sans ironie – l'incongruité des situations que ce milieu engendre. Ainsi en pleine foire de Bâle, à un an de la fin du secret bancaire, une femme chante à tue-tête l'hymne à la fraternité universelle *It's a small World* (*jung32*, « Swiss Art Award », 2014).

Bien qu'ayant remporté le prix Suisse de la performance en 2013, vous aurez peu de chance de voir l'artiste à l'œuvre. Ceux qui assistèrent au concours

/...

À LA RECHERCHE DE FLORENCE JUNG



Image Creative Commons Zéro (CC0 1.0 Universel).

SUITE DE LA PAGE 10 souhaitèrent d'ailleurs sincèrement pour Florence Jung que ce ne soit pas elle qui, sur scène, s'agrafe consciencieusement des billets de banque sur le visage, après s'être enfoncé un clou entre les narines ou avoir mâché du verre... Vous ne trouverez pas non plus d'image autorisée de son travail : elle n'admet aucune sorte de documentation autre que le récit. Et si elle souhaitait à l'origine privilégier la forme orale, l'écrit s'imposa pour de triviales raisons mnémotechniques. Aussi produit-elle des scénarios, mouvants, amenés à stimuler le lecteur : « *Ils permettent le doute, la légèreté, font appel à l'imagination de ceux qui les lisent. La pièce, c'est simplement une idée* »[2]. Une idée, mais qui ne peut se réduire à son énoncé puisqu'elle *nécessite* d'être expérimentée ; récemment invitée au 22ruemuller [dans le 18e arrondissement de Paris], elle s'associe au curateur Sandino Scheidegger afin d'imaginer un scénario machiavélique : kidnapper les visiteurs de l'exposition. Les plus téméraires de l'assemblée furent invités à monter en voiture en vue d'une excursion dont la destination ne fut jamais révélée. 450 kilomètres plus tard, ils étaient abandonnés dans une ferme (*jung & scheidegger*, 2014). Où était Florence Jung ?

ELLE S'ASSOCIE AU CURATEUR SANDINO SCHEIDEGGER AFIN D'IMAGINER UN SCÉNARIO MACHIAVÉLIQUE : KIDNAPPER LES VISITEURS DE L'EXPOSITION

Texte publié dans le cadre du programme de suivi critique des artistes du Salon de Montrouge, avec le soutien de la Ville de Montrouge, du Conseil général des Hauts-de-Seine, du ministère de la Culture et de la Communication et de l'ADAGP.

1 Florence Jung, *Rien n'est vrai, tout est permis*, entretien avec Sophie Lapalu, Éditions Piano Nobile, Genève, 2014, p. 9.
2 Ibid., p. 19.

Que l'on m'excuse de commencer ce texte sur l'exposition de Florence Jung à Circuit en évoquant un autre lieu d'art que je connais bien :

il s'agit de l'espace Louis Vuitton, confortablement installé au dernier étage de l'immeuble qui accueille une des enseignes de la boutique de luxe sur les Champs-Élysées. À chacune de mes visites, l'hôte ou l'hôtesse qui m'escortait vers la sortie au sein de l'ascenseur confiné d'Olafur Eliasson se voyait systématiquement opposer une réponse négative à la question obligatoire « Voulez-vous ressortir par la boutique ? ». Donc, je ressortais toujours par l'entrée de l'espace d'art, comme si de rien n'était, et comme si les étalages de sacs et autres bibelots griffés, situés derrière la cloison, n'existaient pas. Je me vantais même n'avoir jamais mis le pied dans la boutique. Puis vint un jour où, pour une fois, je n'étais plus seule dans l'ascenseur. Deux visiteurs s'étaient greffés au voyage, et trépignaient à l'idée de ressortir de l'exposition *via* la boutique après un séjour dans le noir de la cabine d'ascenseur. Comme j'étais de toute évidence en minorité — l'hôtesse me fit savoir qu'elle se devait de demeurer neutre — je dus me plier à ce souhait. Difficile de décrire ici l'intérieur de la fameuse boutique, mais me revint rapidement la première phrase d'Yves Michaud dans son essai *L'art à l'état gazeux* : « C'est fou ce que le monde est beau »[1]. Je n'ai absolument aucun souvenir des sacs (alors même que c'était bien là le but), en revanche me revient une sensation confuse face à cet étalage de vitrines clinquantes, sourires cosmétiques et luminosité accrue par un abus certain des surfaces réfléchissantes. Comme cliché du genre, on n'aurait guère fait mieux, mais enfin, je n'invente rien. Mes attentes en termes de kitsch, d'absence de poussière et de monotonie ne furent pas contrariées, à ma grande déception.

Sans doute, dans ma lutte pour trouver la sortie, ai-je croisé des sacs semblables à ceux que présente aujourd'hui Florence Jung au sein de Circuit, dans une immense structure tapageuse[2]. Il est également probable que ce jour-là, je ne me suis pas arrêtée pour les

1 Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éd. Hachette, 2003, p. 7.

2 Certains visiteurs se diront peut-être qu'à défaut de voir des objets réalisés par Florence Jung dans l'exposition, la structure rouge vif a peut-être été patiemment dessinée et assemblée par elle. Las, l'artiste a encore une fois doucement échappé aux contraintes que sa condition « d'artiste » devrait lui imposer. Un designer, Lucas Uhlmann, a été dûment mandaté pour concevoir et réaliser le tout.

regarder, ne faisant pas plus la différence entre deux sacs Vuitton de modèles différents (et *a fortiori* entre un modèle Vuitton et sa copie contrefaçonnée) qu'entre deux mous de veau, l'un de bonne qualité, l'autre médiocre. Lorsque Florence Jung m'a contactée en prévision de cette exposition, elle a précisé : « Mes pièces ne se situent pas dans le domaine visuel ». En bonne historienne d'art, et habituée à utiliser mes yeux avant de brandir mon stylo, je me suis alors bêtement demandé dans quel domaine pouvait bien se situer son œuvre. Ce qui nous ramène aux mous de veau ou, si l'on préfère, aux sacs Vuitton.

Je ne sais s'il se trouvera au cours de l'exposition des visiteurs suffisamment aguerris pour avoir envie d'observer de plus près les sacs exposés. J'espère en secret qu'au moins l'un d'entre eux aura l'envie de les scruter à l'aide d'une loupe (mais toujours derrière la vitrine, un rien autoritaire). Florence Jung avait toutefois raison de me prévenir : en effet, son travail n'a rien à voir avec le visuel. La contemplation est définitivement refoulée hors des murs. Je suis même à peu près sûre que rien ne viendra vraiment documenter cette exposition quelque peu ostentatoire de sacs Vuitton, si ce n'est une forme de rumeur ou de bruissement discret.

Le travail de Florence Jung me rappelle lointainement celui d'un artiste confidentiel, Günter Saree, qui en 1970 réserva un billet d'avion (en charter) pour le mot « idée » en direction de Majorque, fit enregistrer l'Océan Atlantique comme résident munichois et deux ans plus tard proposa d'anesthésier des visiteurs de la documenta 5 au risque de leur faire perdre la vie[3]. Mais les rumeurs non documentées de Florence Jung sont loin d'être tragiques comme celles de Saree, qui alla jusqu'à réussir à mythifier sa propre mort ; tout au plus sont-elles empreintes d'une ironie douce en regard de la brutalité des financements et des modes de légitimation de l'art contemporain. Comme paradigme d'une première exposition personnelle exemplaire de « jeune artiste », on pourrait difficilement dire que Florence Jung a dérogé à la règle, avec ses objets présentés dans un *white cube* comme dans un écrin. Mais elle l'a légèrement détourné au point de retourner la proposition sur elle-même, image parfaite et glacée de ce qu'on attend de son stéréotype.

Une dernière remarque en forme d'interrogation concernant le travail de Florence Jung, qui se développe au moment où la fondation Vuitton vient d'être inaugurée à côté de Paris dans un bâtiment tape-à-l'œil révélant les vitrines rouges de l'artiste comme une version *low cost* de l'enrobage décoratif. Florence Jung pourrait-elle à l'avenir être collectionnée par la fondation Vuitton ? On pourrait répondre avec malice que le mécénat de luxe cherchant à tout prix à faire oublier son fond de commerce maroquinier par l'achat d'œuvres — une sorte de *art washing* permettant judicieusement de défiscaliser certains revenus — il serait bien en peine face à ces propositions. La parodie du mécénat d'art, dénoncé en son temps par Hans Haacke avec un certain moralisme, est ici plus dépassionnée. Vuitton rachetant des sacs Vuitton ? Délicieux paradoxe. Et pourquoi pas imaginer la marque, mue par un incohérent souci de transparence, décrochant de sa fondation ses Stella et ses Richter, pour leur substituer ce qu'elle sait et aime vendre avant tout ?

Il est bien évident que le « coefficient d'art » de Marcel Duchamp[4] se situe ici moins dans le sac lui-même que dans les potentialités mises en branle par une telle exposition, bien impertinente en ces temps où le président d'un grand centre d'art parisien n'hésite pas à parler « d'art de la conversation » ou de « compagnonnage » avec les « marques »[5]. Alors, ce n'est plus pour reprendre les mots de Jules Verne, « Regarde de tous tes yeux, regarde », mais plutôt : « Use bien de ton cerveau ». Et jusqu'à la corde, encore.

Camille Paulhan

3 Je renvoie à l'excellent article d'Irmeline Lebeer sur cet artiste rare, « Günter Saree : vivre sa mort », *L'art vivant* n° 54, décembre 1974 — janvier 1975.

4 Marcel Duchamp, « Le processus créatif », 1957, reproduit dans *Duchamp du signe*, Paris, éd. Flammarion, 1994, p. 189.

5 Jean de Loisy cité par Martine Robert, « L'art, nouvelle âme du luxe ? », *Les Échos*, 14 février 2014, et par Valérie Abrial, « Quand le Palais de Tokyo prend des allures de start-up », *La Tribune*, 20 juin 2014.

GALERIE
ALLEN

Camille Paulhan est historienne et critique d'art, elle vit et travaille entre Paris et Bayonne.

Florence Jung
Circuit, centre d'art contemporain, Lausanne
Du 15 février au 14 mars 2015

Je n'ai pas trouvé le féminin d'imposteur, mais peut-être faudrait-il l'inviter à la table de Florence Jung, voir s'il s'entend avec fiction, triche ou secret, pour former avec eux la farandole lexicale utile à qualifier l'œuvre de l'artiste.

La première fois que j'y fus confrontée ce fut face à un traiteur bio-salade-sans-gluten-guinguette au sein du Salon de Montrouge. Scénario terriblement malin, efficace et pertinent; j'ai écrit à Florence Jung pour le lui dire; nous nous sommes rencontrées et avons discuté pendant quatre heures, sans nous être tout raconté. Nous avons souhaité continuer la discussion, et de là est né cet entretien écrit, déroulé de juillet à novembre 2013. J'ai découvert alors que, non contente d'élaborer des protocoles percutants et drôles — on oublie souvent les bienfaits de l'humour dans l'art —, Florence Jung maniait la plume avec dextérité et précision, pour tracer les contours d'un monde de dupes au sein duquel elle bluffe et triche à mort — parties de poker dont elle sort gagnante sans jamais abattre ses cartes.

Inutile d'écrire à sa place donc.

Il n'est cependant pas superflu de prévenir le lecteur: le travail de Jung demande curiosité et temps. Curiosité car l'œuvre se cherche, ne se donne pas d'elle-même; temps car il en faut pour y parvenir, voire y revenir. Quand j'envoie les curieux vers ses scénarios, l'alignement textuel, typographié façon machine à écrire, rebute bien souvent les meilleures volontés — et l'on me regarde comme une cinglée avide d'œuvres élitistes et invisibles. Pourtant, Florence affirme que son travail n'est pas conceptuel. Il est vrai qu'on ne peut le réduire à son énoncé, il *nécessite* d'être expérimenté. Dans la lignée de ceux qui ont su si bien jouer des contextes institutionnels, l'artiste se situerait entre Andrea Fraser pour le culot et le bagou et Michel Ascher pour la discrétion formelle, s'appuyant sur leurs épaules pour exécuter des pointes le long des arêtes du *white cube*.

C'est ainsi que Florence Jung redistribue les cartes, imagine des scénarios où les rôles tout désignés sont échangés. Le fou du roi n'est

plus un joker, il dirige le jeu, quand le valet enfile la robe de la reine et le pique passe à l'as.

« Étant donné que nous construisons nos mondes en associant des phénomènes, je ne serais pas surpris qu'au tout début des temps il y ait eu une association gratuite et répétée fixant une direction dans le chaos et instaurant un ordre. » [1]

La direction fixée dans le chaos par l'association répétée qu'évoque Gombrowicz — l'ordre — est comme « l'habitude »[2], qui fixe une direction, un sens. Pour l'auteur polonais, ce sens fut arbitraire, probablement créé par association gratuite. Le monde serait donc menacé de se figer dans l'absurde si nous répétions les formes indéfiniment, semblables à elles-mêmes.
Forte de ce constat, l'œuvre de Jung est au contraire une mise en mouvement destinée à conquérir un champ sémiotique nouveau, une bataille contre la stagnation intellectuelle et les stéréotypes d'un monde assez risible — dont nous sommes les acteurs. Elle s'oppose aux regroupements arbitraires qui seraient à l'origine de notre réalité et propose de nouveaux ordonnancements — souvent plus sensés que les premiers.

Ces nouvelles dispositions déplacent la lumière vers les coulisses, où l'Absurde répète son texte, l'Envie chuchote à l'oreille de la Concurrence, et le Conventionnel s'admire dans le miroir.

Sur scène, plongé dans le noir, le lapin blanc enfile son chapeau.

[Sophie Lapalu]

[1] Witold Gombrowicz, *Cosmos*, « Quelques extraits de mon journal au sujet de "Cosmos" », traduit du polonais par Georges Sédir, Denoël, Paris, 1966, p.9.

[2] Charles S. Peirce l'appelle « l'interprétant logique final ». Elle permet à deux interlocuteurs, dans un contexte précis de communication, de comprendre de quoi ils parlent, coutumiers d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte.

I haven't found the feminine of *imposteur* — impostor in English — but maybe the word ought to be invited to Florence Jung's table to see if it gets along with fiction, cheating and secret, to execute together the lexical farandole that would be very useful for describing the artist's work.

The first time I was confronted with that work I was standing before an organic-gluten-free-salad-open-air-café caterer at the Salon de Montrouge. It was a terrifically clever, effective and pertinent scenario, so I wrote to Jung to tell her that. We met and talked for four hours although we still didn't exhaust everything we had to say to each other. We wanted to continue the discussion and that gave rise to the written interview, which went back and forth from July to November 2013. I discovered then that Jung, not content with only imagining powerful and funny protocols — one often forgets the benefits of humor in art —, also wields the pen with skill and precision, conjuring up the outlines of a world of dupes in which she bluffs and cheats like there's no tomorrow — poker games in which she comes out a winner without ever laying her cards on the table.

So it's no use writing in her stead.

But neither is it superfluous to give her readers a warning. Jung's work demands curiosity and time. Curiosity because the work of art has to be sought out, it doesn't simply give itself away, and time because it does indeed take time to make your way there, even to return there. When I point curious art lovers to her scenarios — the textual alignment, typed out as if on a typewriter — quite often puts off even the most willing, and I get these looks as if I'm a nutjob hankering for elitist and invisible works of art. And yet Florence claims that her work is not conceptual. True, it can't be reduced to its wording, it *must* be experienced. In the tradition of those who have proved very apt at playing off institutional contexts, the artist would come between Andrea Fraser for her nerve and gift of gab, and Michel Ascher for her discretion in terms of form, steadying herself with a hand on their shoulders in order to dance pointe along the edges of the white cube.

Thus does Florence deal the cards and dream up scenarios in which assigned roles are switched. The king's jester is a joker no more, it's his call when the jack slips on the queen's gown and the ace of spades is low; so low it's out of the picture.

"Given that we construct our worlds by connecting phenomena, I wouldn't be surprised that at the very beginning of time there was a gratuitous and repeated association laying out a direction in the chaos and establishing an order."[1]

The direction created in the chaos by repeated association which Gombrowicz brings up — i.e., "order" — is like "habit"[2], which establishes a direction, a sense. For the Polish writer, that sense was arbitrary, probably

produced by gratuitous association. However, the world would be in danger of getting stuck in the absurd if we repeated forms indefinitely, all alike. Based on that realisation, Jung's work is, on the contrary, a mobilisation in the sense of a setting in motion, intended to conquer a new semiotic field, a battle against intellectual stagnation and the stereotypes of a rather laughable world — and we are its actors. Her art counters the arbitrary groupings at the root of our reality and proposes new arrangements — often more sensible than the original ones.

These new devices shift the light towards what lies behind the scenes, where the Absurd is rehearsing its lines, Envy is whispering in the ear of Rivalry, and the Conventional is admiring itself in the mirror. On stage, plunged in darkness, the white rabbit dons its hat.

[Sophie Lapalu]

[1] Witold Gombrowicz, *Cosmos*, "Quelques extraits de mon journal au sujet de 'Cosmos'", traduit du polonais par Georges Sédir, Paris: Denoël, 1966, 9.

[2] Charles S. Peirce calls it "the final logical interpretant." It enables two interlocutors, precisely in the context of communication, to understand what they are talking about, being accustomed to attributing such and such meaning to such and such sign in such and such context.

prixdelaperformance.ch
performancepreis.ch
premiodellaperformance.ch

Prix suisse de la Performance 2013 – Florence Jung : «jung24»
Présenté comme dernière de sept performances le 28 septembre 2013 à la Kaserne Basel

Témoignage d'Anja Wernicke

Anja Wernicke est originaire de la région autour de la Hexentanzplatz (Saxonie-Anhalt, Allemagne) où elle a grandi avec de la musique d'accordéon contemporaine. Elle a fait des études de Sciences culturelles et de médiation à Hildesheim/D et à Marseille/F, et travaille comme médiatrice et journaliste culturelle à Bâle.

Compte rendu de la performance

Self-made Woman
n'a pas engagé d'assistant, elle apporte et pose elle-même son matériel sur scène. Nous la voyons aller ici et là avec ses quelques accessoires avant que la performance à proprement parler ne commence.

Burn-Out-Lady
passe deux torches allumées le long de ses bras. Ça rappelle les cracheurs de feu des marchés médiévaux. Elle éteint la flamme dans sa bouche, puis la rallume avec sa langue, quelle avait enduite d'une pâte inflammable. Elle en fait tout un show, joue avec le public comme une artiste de cirque chevronnée.

Kung-Fu-Girl
coupe des légumes avec cinq épées samuraï, démontrant par là que «la lame est vachement bien aiguisée». Elle les aligne sur un cadre à encoches, elle paraît nerveuse : elle manque une encoche en voulant placer une des épées. Quand les épées sont bien alignées, et en faisant des mouvements aguichants sur la chanson «Everybody was Kung Fu fighting», elle s'allonge d'abord sur les lames, puis se tient debout, les pieds nus sur deux épées.

Crunchy-Housewife
adresse le public et lui raconte des anecdotes. Elle parle dans le micro, mais semble avoir du mal à le manier à cause de sa nervosité. Or elle en a besoin pour ce numéro, car elle croque une ampoule de 40 Watt après l'avoir brisée avec un marteau. Le bruit sera encore plus grinçant et encore moins supportable pour le public à cause de l'amplification. Après avoir avalé le verre, elle décide qu'elle n'a plus besoin du micro.

Bloody Mary
veut se mélanger un cocktail, les ingrédients étant déjà dosés dans des seringues sur une petite table. Tout paraît réel : comme une droguée elle fixe des aiguilles fraîches sur les seringues avant de les utiliser pour transpercer sa peau. Trois dans l'avant-bras, une au genou, et une à travers un sourcil, de haut en bas. Avec un certain plaisir, elle fait bouger les seringues et en injecte le contenu dans un verre.

Princesse-aux-aiguilles
présente au terme de son coup de grâce cinq aiguilles longues de 20 cm qui ornaient son front comme un piercing. Elle les retire, faisant couler aussitôt du sang, elle transperce ses joues, d'abord à gauche, ensuite á droite. Les bouts traversent sa bouche. Le sang coule le long de son visage et elle ressemble à un Christ à la couronne d'épines, ou à une figure de film d'horreur.

GALERIE
ALLEN

Réflexions sur la performance

Dans le programme on pouvait lire que le secret, le doute et la rumeur jouaient un rôle essentiel dans le travail de l'artiste conceptuelle Florence Jung. Confronté pour la première fois avec un travail de Florence Jung sans la connaître, il était difficile de savoir de quoi il en retournait. D'emblée, ce renseignement ne semblait pas coller à la performance. On voyait sur scène cette jeune femme "freak", tatouée, jouant dans ses petits numéros avec des associations avec les cracheurs de feu des marchés du moyen-âge, l'esthétique "rock gothique", les fakirs d'extrême-orient et l'ancienne tradition des cabinets de curiosités.

Malgré ces références, la performeuse paraissait quasiment nue devant le public ; non seulement dans le sens de ne pas porter des vêtements, mais aussi d'être dépourvue de mise-en-scène professionnelle protectrice, de théâtralité et apparemment de cette insensibilité de circonstance que l'on connaît dans ces numéros risqués. Si elle était habillée c'était par une musique pop plate pour gérer son adrenaline et stimuler celle des spectateurs. Elle les pria souvent de l'encourager. Mais, face à la viscéralité de sa prestation, ils en étaient presque incapables. Chaque tentative d'encouragement était étranglée et les cris et applaudissemnts ne durèrent que quelques secondes. Les spectateurs paraissaient préoccupés avec eux-mêmes et leurs questions : «Est-ce vraiment nécessaire, tout ça ? Est-ce encore de l'art ? N'est-ce pas déplacé ici ? Devrions-nous l'arrêter ? Est-ce qu'elle maîtrise son truc ?»

La rumeur est un paramètre secondaire dans le travail de Florence Jung. L'artiste performeuse a beau apparaître vulnérable et sans vergogne sur scène, l'artiste conceptuelle reprend avant et après le contrôle, n'autorisant pas la prise de photos ou vidéos. C'est la raison d'être de ce texte. Et puis la surprise : la performeuse sur scène n'est pas Florence Jung ! C'est une «princesse punk» engagée par l'artiste, qui parle à ce propos de «readymade» performatif. Ni le jury, ni le public n'étaient au courant. Florence Jung voulait montrer le lien évident entre les racines historiques de l'art de la performance et l'activité riche en associations de la «princesse punk», pour mieux jouer sur le doute : qui est vraiment cette personne sur scène, et quel genre d'art pratique-t-elle, nom de Dieu... ?

Au-delà de la passionnante réflexion dans le cadre référentiel de l'art de la performance, «jung 24» représente aussi un statement sur des thèmes sociaux actuels. Par exemple : qu'est-ce que ça veut dire vraiment que d'avoir et d'éxercer le pouvoir d'auto-détermination sur son propre corps ? Cette révolte contre les notions courantes de beauté, de corporalité, de présentabilité, d'artificialité, de naturel, donc contre les puissantes instances de la morale, de la décence, et de l'intégration, voire de la participation dans la société, ne se joua pas que dans la Kaserne Basel en cette soirée du 28 septembre mais aussi dans les rues de Bâle. Une manifestation d'une cinquantaine personnes, certains encagoulés en noir, défila à travers la ville portant une grande affiche. Le message «You can destroy our bodies, not our souls» se rapportait à la démolition de la Villa Rosenheim, depuis des années la seule maison occupée à Bâle, donc le refuge et le domicile justement de ce genre de freaks et de punks avec lesquels la performeuse se montrait solidaire.

Le monde des freaks était suivi par cinq cars de gendarmes, alors que, à quelques centaines de mètres de là, il était applaudit et récompensé par un prix. L'artiste réveillait la "bête" en elle-même pour mieux pointer vers d'autres bêtes. Elle fait de nous — le public de la culture — des collaborateurs, ce que nous sommes de toute façon. Elle rend évidente cette complicité et nous crie dans son mutisme : «Regardez, ma violence contre moi-même, mon sang pour vous, parce que vous êtes là pour le voir». Cette performance nous laisse avec un merveilleux mélange de culpabilité et d'indignation. Si nous avions quitté la salle — comme certains l'ont fait — en s'en serait tiré à trop bon compte.

prixdelaperformance.ch
performancepreis.ch
premiodellaperformance.ch

Performancepreis Schweiz 2013 – Florence Jung: «jung24»
gezeigt als letzte von sieben Performances am 28.9.2013 in der Kaserne Basel

Zeugenbericht von Anja Wernicke

Anja Wernicke stammt aus der Nähe vom Hexentanzplatz (Sachsen-Anhalt, D) und wuchs mit zeitgenössischer Akkordeonmusik auf. Nach ihrem deutsch-französischen Doppelstudium der Kulturwissenschaften und -vermittlung in Hildesheim und Marseille arbeitet sie als Kulturmanagerin und -journalistin in Basel.

Protokoll der Performance

Selfmade Woman
hat keinen Stagemanager engagiert, sie schafft ihr Material selbst auf die Bühne. Wir sehen sie also, wie sie mit wenigen Requisiten umher läuft, noch ehe es wirklich losgeht.

Burn-Out-Lady
fährt sich mit zwei brennenden Fackeln über die Haut. Es erinnert an die Feuershow auf einem Mittelalter-Markt. Sie löscht das Feuer mit dem Mund, entzündet es wieder mit der Zunge, die sie vorher mit Brennpaste beschmiert hat. Dabei macht sie auf Show, versucht mit dem Publikum zu spielen, erinnert an eine noch wenig routinierte Zirkusartistin.

Kung-Fu-Girl
schnippelt mit insgesamt fünf Samurai-Schwertern Gemüse in grobe Stücke um zu zeigen: „Diese Schwerter sind echt scharf!". Sie steckt sie in eine rechteckige Vorrichtung, macht dabei einen nervösen Eindruck, verfehlt eine Vertiefung im Kasten, als sie eines der Schwerter reinzustecken versucht. Als alle Schwerter aufgereiht parat liegen – sie macht jeweils zu dem Song „Everybody was Kong Fu fighting" einige unterhaltende Show-Bewegungen – legt sie sich darauf und stellt sich dann mit nackten Fusssohlen auf zwei der Klingen.

Crunchy-Housewife
richtet sich immer wieder mit kleinen Anekdoten an das Publikum. Dazu spricht sie ins Mikrofon, dessen Handhabung wegen ihrer Nervosität zum Problem wird. In dieser Nummer jedoch braucht sie es, da sie eine 40-Watt-Glühbirne, die sie vorher mit einem Hammer zertrümmert, mit ihren Zähnen zermalmt. Das Geräusch wird durch die Verstärkung noch eindringlicher, noch weniger erträglich für das Publikum. Nachdem sie das Glas runtergeschluckt hat, beschliesst sie, das Mikrofon nicht mehr zu gebrauchen.

Bloody Mary
will sich einen Cocktail mixen, die Zutaten befinden sich vorbereitet in Spritzen auf einem kleinen Tisch. Alles wirkt echt, wie eine Fixerin muss sie erst die frischen Nadeln auf die Spritzen setzen, um sie sich dann durch die Haut zu jagen. Drei am Unterarm, eine am Knie und eine an der Augenbraue, oben rein, unten raus. Genüsslich bewegt sie die Spritzen hin und her und drückt den Inhalt in ein Glas.

Nadel-Prinzessin
präsentiert am Ende den Over-kill: fünf 20cm lange Nadeln, die bisher als eine Art Piercings auf ihrer Stirn stecken, zieht sie heraus, was eine sofortige Blutung verursacht, und sticht sie jeweils links und rechts durch die Wangenhaut. Die Enden ragen durch den Mund. Blut läuft übers Gesicht und sie sieht aus wie der stachelbekränzte Jesus oder das umherirrende Mädchen, eine Mischung aus Horrorfilm und Heiligenbild.

GALERIE
ALLEN

Nachdenken über die Performance

In der Ankündigung der Performance las man, das Geheimnis, der Zweifel und das Gerücht spielten fundamentale Rollen in der Arbeit der Konzeptkünstlerin Florence Jung. Wenn man mit der Performance „jung24" zum ersten Mal und ohne die Person zu kennen einer Arbeit von Florence Jung begegnete, war es zunächst schwer nachzuvollziehen, was damit gemeint war. Auf die Performance selber schien sich diese Aussage auf den ersten Blick jedenfalls nicht zu beziehen. Denn da stand diese junge, moderne Freak-Frau auf der Bühne mit ihren vielen Tattoos und spielte in den verschiedenen kleinen Szenen mit Assoziationen wie Mittelaltermarkt-Feuerschluckerin, Gothic-Ästhetik, ostasiatische Guru-Fähigkeiten und nicht zuletzt die mittlerweile ausgestorbene Tradition der Kuriositäten-Kabinette.

Trotz all dieser Querbezüge, schien die Performerin fast völlig nackt dem Publikum gegenüber zu stehen – nicht nur im körperlichen Sinne ohne schützende Kleider, sondern auch ohne schützende professionelle Inszenierung, ohne grosse Theatralität und scheinbar auch ohne routinierte Kaltschnäuzigkeit, wie sie bei solch gefährlichen Stunts meist anzutreffen ist. Einzig in eine Wolke treibender und ziemlich platter Popmusik hüllte sich die Performerin ein, um das eigene Adrenalin in den Griff zu kriegen und das Adrenalin der Zuschauer in die Höhe zu treiben. Sie bat immer wieder um Anfeuerung. Das Publikum war angesichts der im wahrsten Sinne unter die Haut gehenden Show dazu fast nicht in der Lage. Jeder Versuch des Anfeuerns blieb ihnen im Halse stecken und hielt nur wenige Sekunden bis das Klatschen und Johlen wieder abbrach. Alle waren sichtlich mit sich beschäftigt und der Frage: „Was sie da tut, muss das jetzt wirklich sein? Ist das noch Kunst? Gehört es hierher? Sollten wir es abbrechen? Beherrscht sie überhaupt, was sie da tut?"

Das Gerücht ist bei Florence Jung ein Parameter, der erst in zweiter Linie für ihre Arbeit relevant wird. So schamlos und verletzlich die Artistin auf der Bühne dem Publikum gegenüber tritt, reisst die Künstlerin im Nach- und Vorhinein ihrer Performance die Kontrolle wieder an sich: Keine Fotos, keine Videos sind erlaubt. Der Grund übrigens, warum dieser Text überhaupt entsteht. Und dann die Überraschung: die Artistin auf der Bühne ist gar nicht Florence Jung. Sie ist eine von Florence Jung engagierte „Punk-Prinzessin", die von der Künstlerin in Form eines performativen „Ready-mades" gesetzt wurde, wie es die Künstlerin selbst bezeichnet. Weder Jury noch Publikum wussten davon. Florence Jung wollte die offensichtliche Verbindung zwischen historischen Wurzeln der Performance-Kunst und dem reich-assoziierbaren Tun der „Punk-Prinzessin" zeigen und spielte dabei immer mit dem Zweifel, wer diese Person auf der Bühne eigentlich ist und was um Himmels Willen für eine Kunst es sei, die sie da treibt...

Über die spannende Reflektion im Referenzrahmen Performance-Kunst hinaus, stellt „jung 24" auch ein Statement zu gesellschaftlichen Themen dar. Zum Beispiel, was es eigentlich bedeutet, Macht und Selbstbestimmung über den eigenen Körper zu haben und auszuüben. Dieses Aufbegehren gegen gängige gesellschaftliche Konzepte von Schönheit, Körperlichkeit, Ansehnlichkeit, Künstlichkeit, Natürlichkeit und damit letztlich gegen die grossen Instanzen von Moral, Sittlichkeit, Anstand und gesellschaftlicher Integration bzw. Beteiligung fand an dem Samstagabend des 28. September nicht nur in der Kaserne Basel, sondern auch auf den Strassen Basels statt. Eine kleine Gruppe von etwa 50, zum Teil schwarz vermummten Menschen, zog mit einem grossem Plakat quer durch die Stadt. Die Aussage „You can destroy our bodys, not our souls" bezog sich auf den Abriss der Villa Rosenheim, die das einzige besetzte Haus Basels seit Jahren war und somit Zuflucht und Wohnstätte für eben solche Freaks und Punks, zu denen auch die Artistin der Performance sich zählen möchte.

Auf der einen Seite wurde das Freaktum von fünf Polizeibussen verfolgt, einige hundert Meter weiter, wurde es beklatscht und ausgezeichnet. Die Artistin weckt das eigene Biest in sich und verweist damit auf andere Biester. Sie macht uns – das Kultur-Publikum – offensichtlich zu Mittätern, die wir sowieso schon sind. Sie macht uns diese Mittäterschaft sichtbar und schreit uns stimmlos entgegen: „Schaut her, meine Gewalt gegen mich selbst, mein Blut für euch, weil ihr da seid um es anzuschauen." Die Performance lässt so eine wunderbare Verwirrung von Schuldgefühl und Empörung zurück. Hätte man – wie einige wenige es taten – verfrüht und aufgebracht den Saal verlassen, hätte man es sich zu einfach gemacht.

Florence Jung

par Sébastien Gokalp

La rumeur désinvolte

Vous cherchez un texte critique? Passez au fascicule suivant. Repérer un jeune (*Jung* en allemand) artiste prometteur? Premier box à droite. Vous remplir les yeux de belles formes et de couleurs éclatantes? Réfléchir au sens de l'art? Lisez *Art Press*, *Artforum*, allez à la Fiac, à la Biennale de Venise.
Que faites-vous là? Vous retrouvez vos amis, vous évoluez sur la scène du monde de l'art parisien lors d'une soirée de vernissage? Vous faites une sortie dominicale en famille? Vous vous tenez au courant de ce qui fait vibrer la jeune génération? Vous a-t-on dit que les grands artistes de demain passaient par le Salon de Montrouge?
Un conseil: si vous voulez être dans le *move*, ne perdez pas de temps à visiter des ateliers, à contempler plus de trois minutes, surfez plutôt sur Internet, écoutez les rumeurs, les qu'en-dira-t-on, soyez décalés. Constatez que tout a déjà été fait, tout a déjà été dit, et pourtant repérez celui ou celle qui sait encore étonner. N'ayez pas l'air de juger mais de vous ouvrir.
Qui est Florence Jung? Vite, googlez. Un CV sérieux, la prestigieuse Haute école d'arts appliqués (écal) suisse, puis un master à Zürich. Vous identifiez: un art dématérialisé, tendance Tino Sehgal, on pourrait parler de soft performance, il paraît même que John Armleder ne jure que par elle.
Vous avez réussi à lire jusqu'ici un texte sur l'art? Vous êtes sûrs que vous ne voulez pas plutôt regarder les œuvres? Vous le savez bien, l'art n'a pas besoin de médiation, c'est immédiat. C'est un peu comme décrire la démarche de Barack Obama, ça n'a aucune importance, c'est indescriptible et pourtant tout y est.
Plutôt que travailler, Florence Jung se demande ce qu'elle fait là: qui décide, pourquoi montrer, à qui, comment s'élaborent les jugements, les cotes, les carrières, qu'attend-t-on d'un artiste. L'*artworld* fonctionne sur des critères fragiles, l'œuvre n'est qu'un élément parmi d'autres, la rumeur fait tout. Alors plutôt que de se conformer aux attentes, Florence Jung en joue, organise des «scénarios de situation», convoquant acteurs, visiteurs, habitants. Drôles, ces scénarios n'en sont pas moins narquois, pointant les conventions sociales, culturelles et artistiques.
Vous ne verrez peut-être pas la «pièce» (au double sens d'«œuvre» et de «théâtre») de Florence: elle reste souvent plus légère qu'un souffle, discrète comme un compte en banque suisse. Elle est là par hasard, n'a rien à prouver, c'est une imposteur, une tricheuse, une séductrice. Mais qu'importe? Il vous suffit de lire le récit des œuvres précédentes sur son site Internet pour deviner la pièce actuelle (même si Florence ne documente rien, l'important c'est ce qui advient, pas ce qui reste). Vous demander ce qui se passe vraiment, ce qu'elle a vraiment voulu pointer, plutôt que se voir asséner une vérité bien sentie. Sentir l'entre-deux, un espace d'apparence plutôt que surplomber. Ce qui restera ancré dans votre mémoire, c'est la rumeur, le doute, l'humour. Ça ne se voit pas, ça ne s'achète pas, et pourtant ça vous touche au plus profond.

The Casual rumour

Are you looking for a critical text? Pass on to the next fascicule. Noticing a young (Jung in German) promising artist? First box on the right. Filling your eyes with beautiful forms and bright colours? Thinking about the meaning of art? Read Art Press, Artforum, go to the Fiac, the Venice Biennale.
What are you doing here? Are you meeting your friends, are you on the Parisian art scene during an evening of openings? Are you on a Sunday outing with your family? Are you keeping yourself up to date with what is exciting the young generation? Have you been told that the great artists of tomorrow pass through the Salon de Montrouge?
A piece of advice: if you want to be in the *move*, don't waste any time visiting studios, contemplating for more than three minutes, instead surf on the Internet, listen to rumours, gossip, be offbeat. Not that everything has already been done, everything has already been said, and moreover take note of he or she who still manages to surprise. Do not appear to be judging but to be opening up.
Who is Florence Jung. Quick, Google her. A serious CV, the prestigious Swiss School of Applied Arts (écal) then a masters in Zurich. You identify: dematerialized art, Tino Sehgals trend, we could speak of soft performance, it appears even that John Armleder swears by her alone. Have you succeeded in reading a text on art until now? Are you sure you haven't just looked at the works instead? You know well, art doesn't need any mediation, it is immediate. It is a little like describing Barack Obama's walk, it is of no importance, it is indescribable but everything is there.
Rather than working, Florence Jung wonders what she is doing here: who decides, why show, to whom, how to develop judgments, prices, careers, what do we expect from an artist. The art world works with fragile criteria, the work is only an element among others; rumour does it all. So rather than conforming to expectations, Florence Jung plays with them, organises "situation scenarios", gathering actors, visitors, inhabitants. These scenarios which are funny are none the less sardonic, pointing to social cultural and artistic conventions.
You may perhaps not see Florence's "piece" [in French with the double meaning of "work of art" and of "theatrical play"]: she often remains lighter than a breath, discrete as a Swiss bank account. She is here by chance (from a farming family, passing through a business school, Bourdieu please stop this) has nothing to prove, she is an imposter, a cheater, a seductress. But who cares? It is enough for you to read the narrative of the previous works on her website to guess the current piece (even if Florence does not document anything, what is important is what happens, not what remains). You wonder what really happens, what she has really wanted to point out, rather than a well felt truth being hurled. Feeling the in between, a space of belonging rather than overhanging. What will remain anchored in your memory is rumour, doubt, humour. It cannot be seen, it cannot be bought, but however, it touches you most deeply.

contents

2
ENTRANCE
all works
by Werner Bischof
for sale on:
www.artspace.com

14
NOVEMBRE
ISSUE 7
type design
by Thibault Proux

16
COLOPHON

19
FOREWORD

21
CONTENTS

24
SPRING
SUMMER
2013
type design
by Thibault Proux



I
26
ILLUSTRATION
BY PIERRE MARIE

28
ACCESSORIES
photography
by Florian Joye
& Florence Tétier
styling
by Natalie Yuksel

44
PHOTOGRAPHY
BY AXL JANSEN
styling by
Georgia Pendlebury

62
PHOTOGRAPHY
BY NICOLAS
COULOMB
styling
by Pau Avia



II
80
ILLUSTRATION
BY PIERRE MARIE

82
PERFUMES
photography
by Florian Joye

88
ALEX ISRAEL
in conversation
with Timothée Chaillou

96
NYC CTTV
CT TV VT CC:
Ilja Karilampi
ft. Sandy Brown

108
SPECIAL
QASIMI
photography
by Nicolas Coulomb

116
COLLIDE
@ CERN
interview by
Ché Zara Blomfield

122
PHILIPPE
DAERENDINGER:
LIGNE 41

126
HUBLOT
photography
by Florian Joye

127
HYGIÈNE
DE LA
MÉDIOCRITÉ
text by Guillaume Pilet

130
MARBRIERS 4
In conversation with
Kim Seob Boninsegni

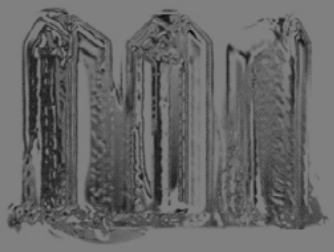
134
HASARD
OBJECTIF
photography
by E. Figi

140
NAPOLI
REPORT
text & photography
by Daniel Feinberg

142
SUCKING
AWAY
THE GREASE
works by Nicolas Party
text by Elvira Belafonte

154
L'INCULTURE
DU LOUP
D'ABYSSINIE
ET DE L'INFLATION
RÉFÉRENTIELLE
text by Nathalie Perrin

160
INTER
CONTINENTAL
LOVEUR
works
by Raquel Dias



III
166
ILLUSTRATION
BY PIERRE MARIE

168
HIGH JEWELRY
& WATCH
drawings
by Magda Antoniuk
nails by The X Nails

174
AUDE PARISET
in conversation
with Elise Lammer

179
JUNG & LEUBA
Dear Reader,
Novembre Magazine kindly invited us to make an intervention on three pages in the issue you are now holding. They were transformed into advertising spaces that were sold to kebab restaurants. As a result of this action, we will be able to rent a small house in Turkey this Summer. Reader, if you wish to join us:
jeparsenvacances
graceanovembre@gmail.com
Jung & Leuba

180
CINDY SHERMAN:
THE EARLY WORKS:
1975-1977
Gabriele Schor
in conversation
with *Novembre*

186
MAISON
STANDARD
Rémy Pia
& Vinzenz Meyner
in conversation
with *Novembre*

188
BALANCE
OVER
GRAVITY
illusrations
by Marlen Keller

196
JEAN-CLAUDE
GANDUR
in conversation
with *Novembre*

GALERIE
ALLEN



GALERIE
ALLEN




Kebab 3.80€
Kebab - frites 4.50€
Kebab fromage 4.30€
Kebab traditionnel 4.00€
Kebab fromage - frites 5.50€
Pizza Kebab 5.00€
Pizza Kebab - frites 5.50€
Abdou
mediterranean BBQ
Kebab - Pizza - Snack
5 Rue de Sarrelouis 57150 Creuzwald
7/7 10:30 - 01:00
DE QUALITÉ
Bis Rue Eglise
Lixing-les-Saint-Avold
la Gare
-Merlebach
orientales
à emporter
BEST KEBAB
ET PIZZA
33 RUE DE METZ
57380 FAULQUEMONT
5.30 €
7.10 €
sur place ou
à emporter
5.50 €
NOUVEAU:
Menus
Etudiant
KEBAP

Florence Jung

Wenn jemand Ihre künstlerische Arbeit überschwänglich lobt, sollten Sie vorsichtig sein. Es ist nicht unmöglich, dass diese Person von Florence Jung dazu angestiftet wurde. Die Französin hat als Abschlussarbeit ihrer Master-Ausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste Schauspielerinnen angestellt, die die Diplomwerke ihrer Kommilitonen gelobt oder auch kritisiert haben. Natürlich wussten ihre Mitstudentinnen und -studenten nichts von Jungs Vorhaben. Fühlten sich, vielleicht in Erwartung einer Kuratorin oder eines Galeristen, der sie entdeckt und fördert, geschmeichelt oder vor den Kopf gestossen durch die gespielten Reaktionen. Wobei: Sind im Kunstbetrieb nicht am Ende die meisten Reaktionen gespielt?

Nur schon diese bedingungslose Geheimhaltung macht die unorthodoxen Werke Jungs – die die Künstlerin nicht betitelt, sondern nur streng nummeriert – ungemein flüchtig und subtil. Ganz entgegen dem oft formulierten Anspruch, dass Kunst so unübersehbar wie irgend möglich installiert zu sein habe, sind ihre Werke für die Mehrheit der Konsumentinnen und Konsumenten einzig in der nachträglichen Beschreibung zugänglich.

Das ist kein Prinzip der trotzigen Verweigerung, sondern Voraussetzung für das Gelingen von Jungs Arbeiten. Die eigentlich nur aus Szenarien bestehen, die die Künstlerin dann in die soziale Choreographie des Ausstellungsraums einspeist. Und die Geheimhaltungspflicht gilt auch nicht in gleichem Masse für Jungs gesamtes Oeuvre. Im Gegenteil: Für «jung18», die Arbeit, im Helmhaus zu sehen – oder besser: zu beobachten – ist, werden gar Geheimnisse der Institution aufgedeckt: zum Beispiel das Securitas-Pausenräumchen im zweiten Stock des Gebäudes. Das sonst versteckte Zimmerchen, dessen Tür manchmal einen Spalt breit geöffnet ist, enthält verschiedene Apparaturen – und bringt den Apparat ins Bewusstsein, der hinter den Wänden jeder Kunstinstitution schaltet und waltet.

Das Sicherheitspersonal – im Falle des Helmhaus Angestellte des über hundertjährigen Familienbetriebs Securitas – nimmt darin eine wichtige, oft unterschätzte Rolle ein, zum Schutz der Besucherinnen und Besucher und der ausgestellten Kunst. Doch welche Rolle hat Florence Jung den Securitas in ihrem Szenario zugeteilt? Ein ausführlicher Wandtext gleich neben der Tür verspricht Aufklärung – löst das aber, typisch Florence Jung, nur bedingt ein: Die Securitas-Angestellten seien für diese Ausstellung in Spionage- und Detektivtechniken geschult worden, heisst es da. Doch wo sind sie, die sonst permanent in den Räumen patrouillieren und in Uniform Präsenz markieren? Eben. Die Schulung hat offensichtlich geholfen.

Florence Jung weiss: Kunstaktion gleich Reaktion. Mit ihren filigranen Eingriffen kalibriert sie den Blick der Personen im Raum – und zwar aller Personen im Raum, auch der darin arbeitenden – auf die Institution neu. Denn wer denkt, dass er beobachtet wird, beobachtet zurück. (dm)

Florence Jung

FJ

Florence Jung's creative strategy is subtle and blurs the boundaries between work and viewer. Her interventions are set in public or semi-public spaces, seek to involve the audience, and are at times incalculable. In *jung-12* (2012), for instance, she instigates the theft of her handbag, which contains a numbered certificate of authenticity. The theft activates the work, and the thief becomes its owner. In *jung-10* (2011), Jung invites local female farmers to a public opening at the Musée Jurassien des Arts, on condition that they wear the perfume *Eau de Campagne*, produced by a well-known fashion label. Jung's interventions are ephemeral and remain undocumented. What keeps these works alive, and indeed sustains them, is that they are passed on by word of mouth. Talking about these interventions becomes a genuine part of the works themselves. What is ultimately a form of discourse actives subjective reception, just as much as it questions the status of the works as well as addresses the structures of the art system. Florence Jung's contribution to the MFA Degree Show requires neither space, nor walls, nor indeed plinths. While her intervention is still a secret, contemplating and writing about it has long begun.

GALERIE
ALLEN

6 Passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

For any further information please contact:
pour plus d'informations veuillez contacter :

Joseph Allen Shea
joseph@galerieallen.com
T: +33 (0)1 45 26 92 33