

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2017)
Heft: 140: Florence Jung

Artikel: Clues and cues
Autor: Kleinman, Adam
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-781715>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Rabta Storen

Clues and cues

Adam Kleinman

Indice
des signes

→ page 49

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

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

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.

Adam Kleinman is a writer, curator, educator, and sometime performer. A former *DOCUMENTA* (13) agent, he is currently editor-in-chief and adjunct curator at Witte de With Center for Contemporary Art. At Witte de With, Kleinman co-runs the art and cultural magazine *WdW Review*, numerous exhibitions and public programs. Kleinman was a curator at Lower Manhattan Cultural Council, where he created the interpretative humanities program "Access Restricted" and developed LentSpace, a cultural venue and garden design by Interboro Partners, which repurposed an entire vacant Manhattan block. He is a frequent contributor to multiple exhibition catalogues and magazines including, among others, *art agenda*, *Artforum*, *e-flux journal*, *Frieze*, *Mousse*, and *Texte zur Kunst*.

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, the Swiss Arts Council selects eight artists every two years, who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984 and since 2006, the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Swiss Arts Council
Pro Helvetia

Mandated by the Swiss Confederation, Pro Helvetia supports Swiss arts, audience awareness of the arts, cultural exchange within Switzerland and the dissemination of Swiss culture abroad. The Swiss Arts Council is primarily involved in contemporary arts.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Florence Jung

*1988

Lives and works in
Vit et travaille à

Biel/Bienne

Solo Exhibitions
Expositions individuelles
2017

Frac Franche-Comté,
Besançon

Les Halles, Porrentruy
Edmund Felson, Berlin
2016

*Despacio, San Jose**
Kunsthalle3000, Wien
2015

Circuit, Lausanne
2014

22ruemuller, Paris

Group Exhibitions
Expositions collectives
2017

Performance Process,
Musée Tinguely, Basel

9th Curitiba biennial, Oscar
*Niemeyer Museum, Curitiba**

*Action!, Kunsthau Zürich**

Swiss Art Awards, Basel

Ungestalt, Kunsthalle Basel

Jeux & mensonges, Château
de Servières, Marseille

Incorporer le texte, LaM, Lille
2016

Walk on the public site, What
About Performance Art?,
Genève

Twisting Crash, Romantso,
Athens

Manofim, Jerusalem contem-
porary art festival, Jerusalem

Unnoticed art festival 2,
Nijmegen

Festival de l'inattention,
*Glassbox, Paris**

Exposition des nominés,
Kiefer Hablitzel, 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,
*Pyongyang**

2015

Twisting Crash, Le Commun,
BAC, Genève

Vordemberge-Gildewart
Stipendium, Centre Pasquart,
Biel/Bienne

Festival of minimal actions II,
Paris

Performance Process, Extra
Ball, Centre culturel suisse,
Paris

No Reading No Cry, Museum
of the City, Skopje

Sample, Schwarzwaldallee,
Basel

Aeschlimann Corti-
Stipendium, Kunstmuseum,
*Thun**

Théâtre des opérations,
Théâtre de l'Usine, Genève

The dematerialized auction,
Emily Harvey Foundation,
*New York**

Wallriss turns 2, Wallriss,
Fribourg

2014

Unsettling the setting,
Museum Bäregasse, Zürich

Say it with words, Coleman
Project Space, London

Festival of minimal actions I,
Bruxelles

Vanishing point, Ausstellungs-
raum Klingental, Basel

Actions speak louder,
Sonnenstube, Lugano

Swiss Art Awards, Basel

Scars of our Revolution,
Yvon Lambert, Paris

Tout est bon dans le poisson,
Random Institute and
Réunion, Zürich

Que s'est-il passé?, MAC/VAL,
Vitry-sur-Seine

Tome 9: things to unfold,
Preface Gallery, Paris

Jung 27, Art Genève and .perf,
Genève

Used to be USB, Rongwrong,
Amsterdam

Grants & Residencies
Bourses & prix

2018

Rijksakademie van beeldende
kunsten

2017

Swiss Art Award

Dr Georg and Josi Guggenheim
Award

2016

Art Cube Artists's Studios,
Jerusalem

2015

Aeschlimann Corti Award

2013

Swiss Performance Art Award

2013

Grant from the city of Zürich

2012

Schweizerischer Werkbund
Förderpreis

*

with catalogue
avec catalogue

Rasta Storen

Reparaturen aller Marken

*Wir reparieren noch,
wenn andere
schon neu verkaufen!*

Qualitätsprodukte



Rasta Storen











2000

ALKOHOLFREI

Cappuccino Club

363 Tage offen

Food & Drinks

1890

BLA

SON



1000

2010



ОЧЕНЬ

OCHSNER

SPORT

BLACKOUT











H2-3

4











Lamellenstoren

Rolladen

Sonnenstoren

Fensterläden

Aluminium und Holz

Balkonmarkisen

Pergolamarkisen

Karbmarkisen

Insektenschutz

Fliegengitter

Wintergartenbeschattungen

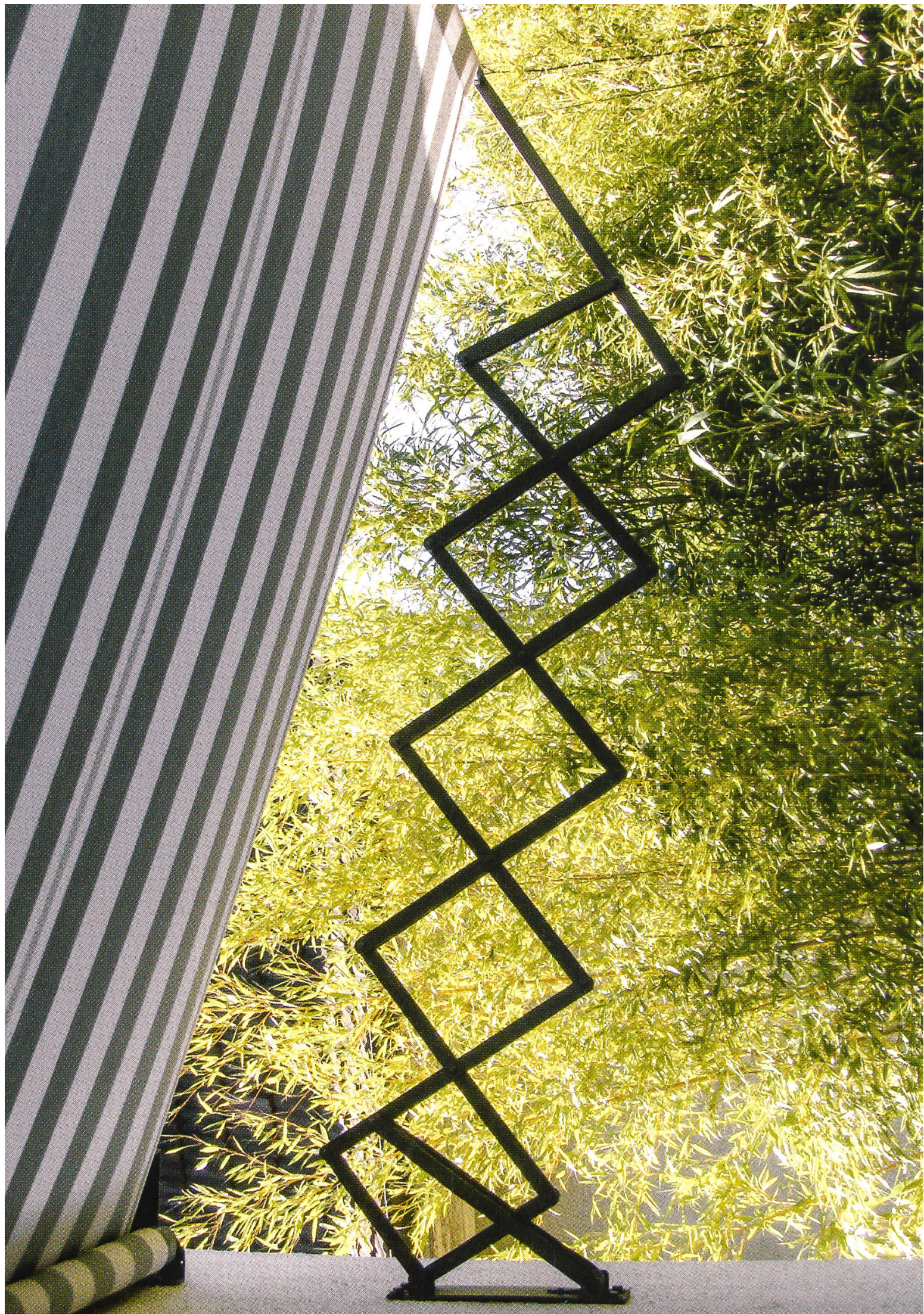
Velux Beschattungen

Innendekoration:

Facettenstoren

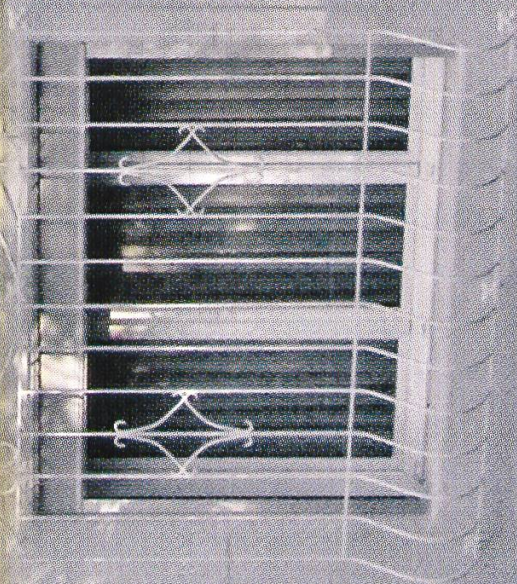
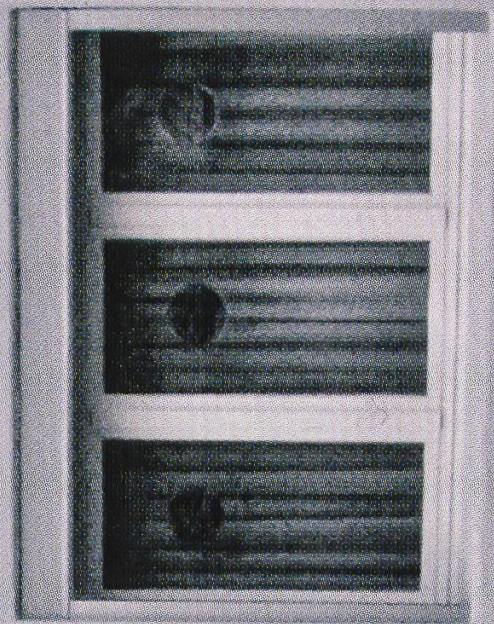
Jalousien

Flächenvorhänge



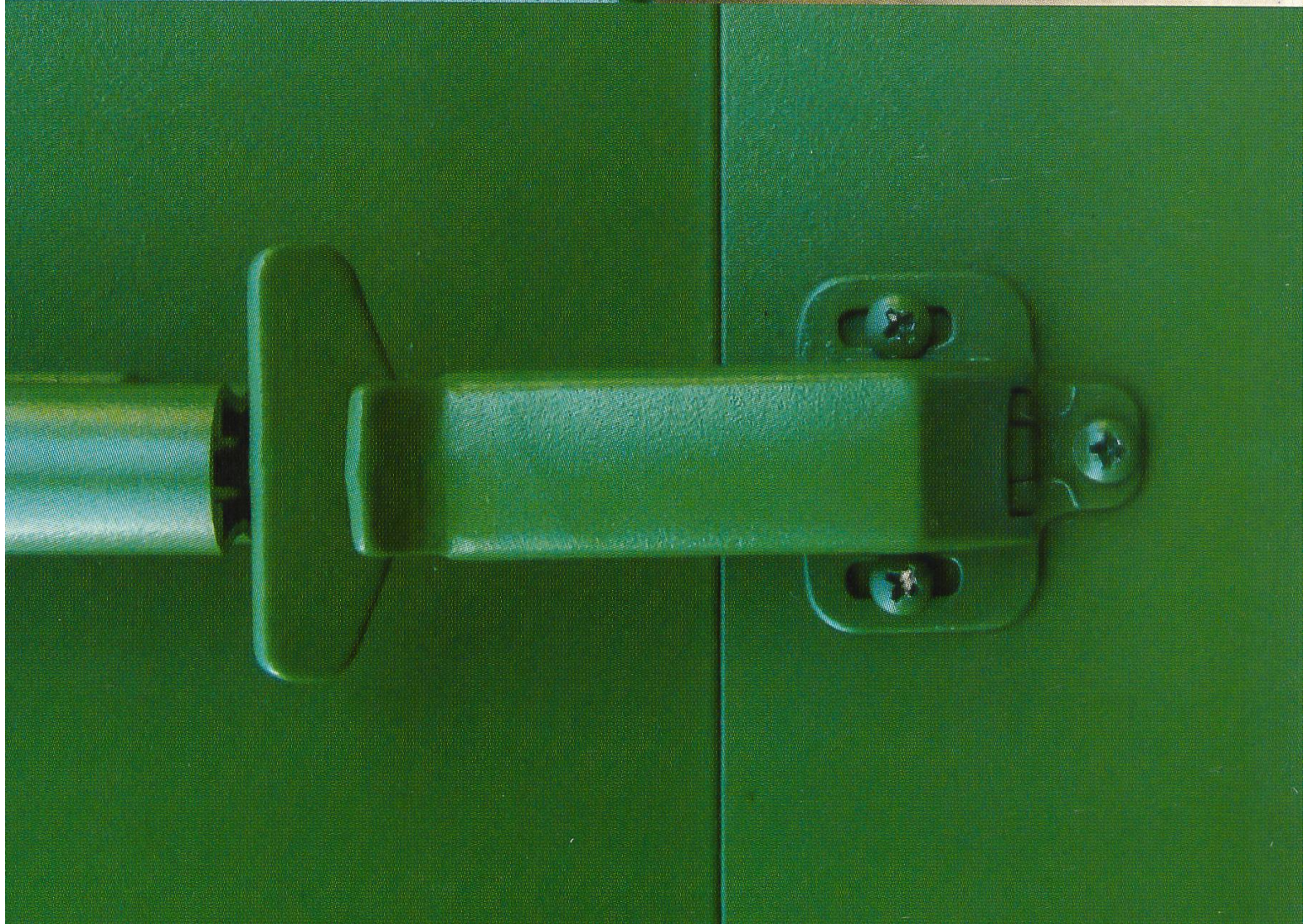
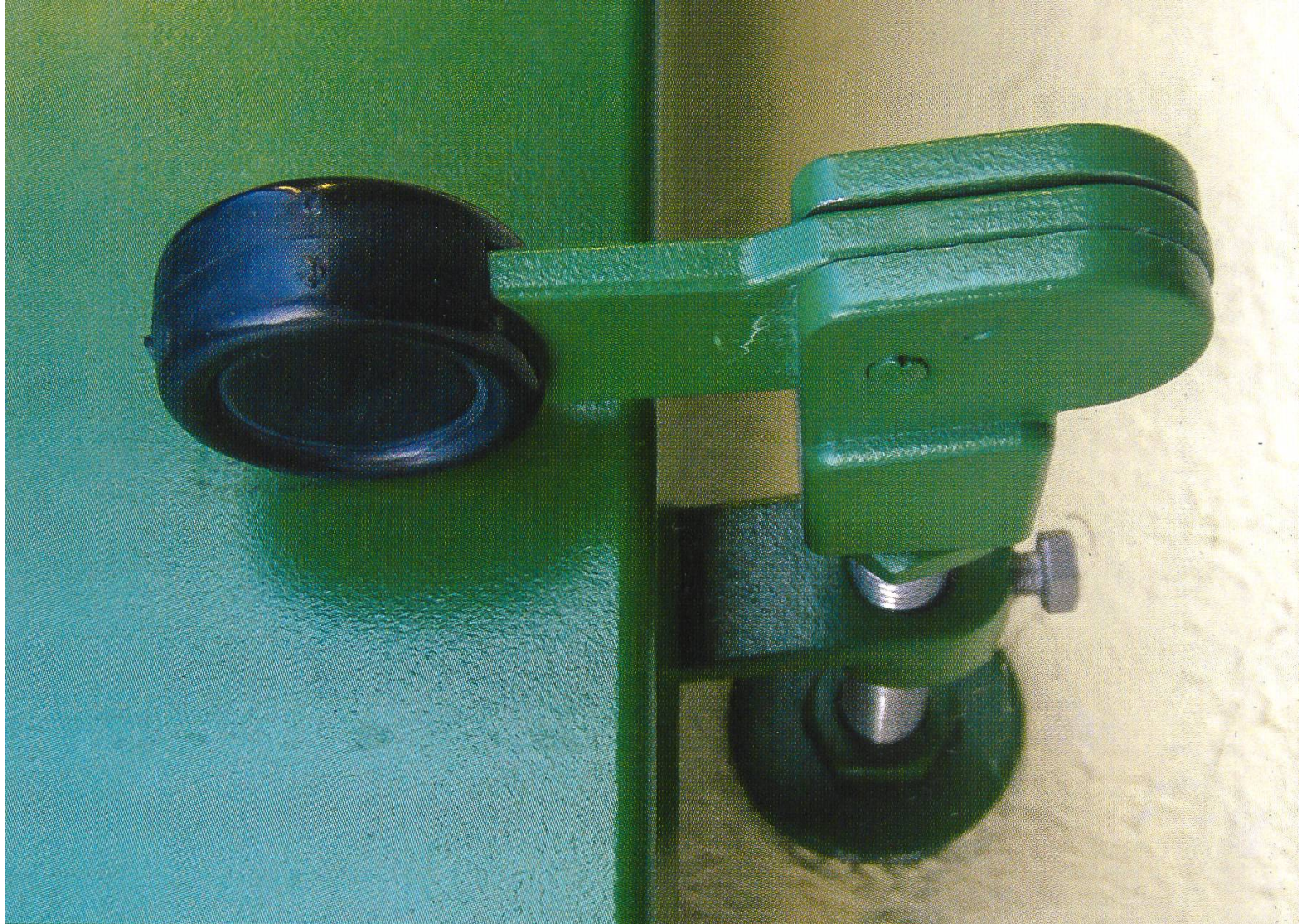










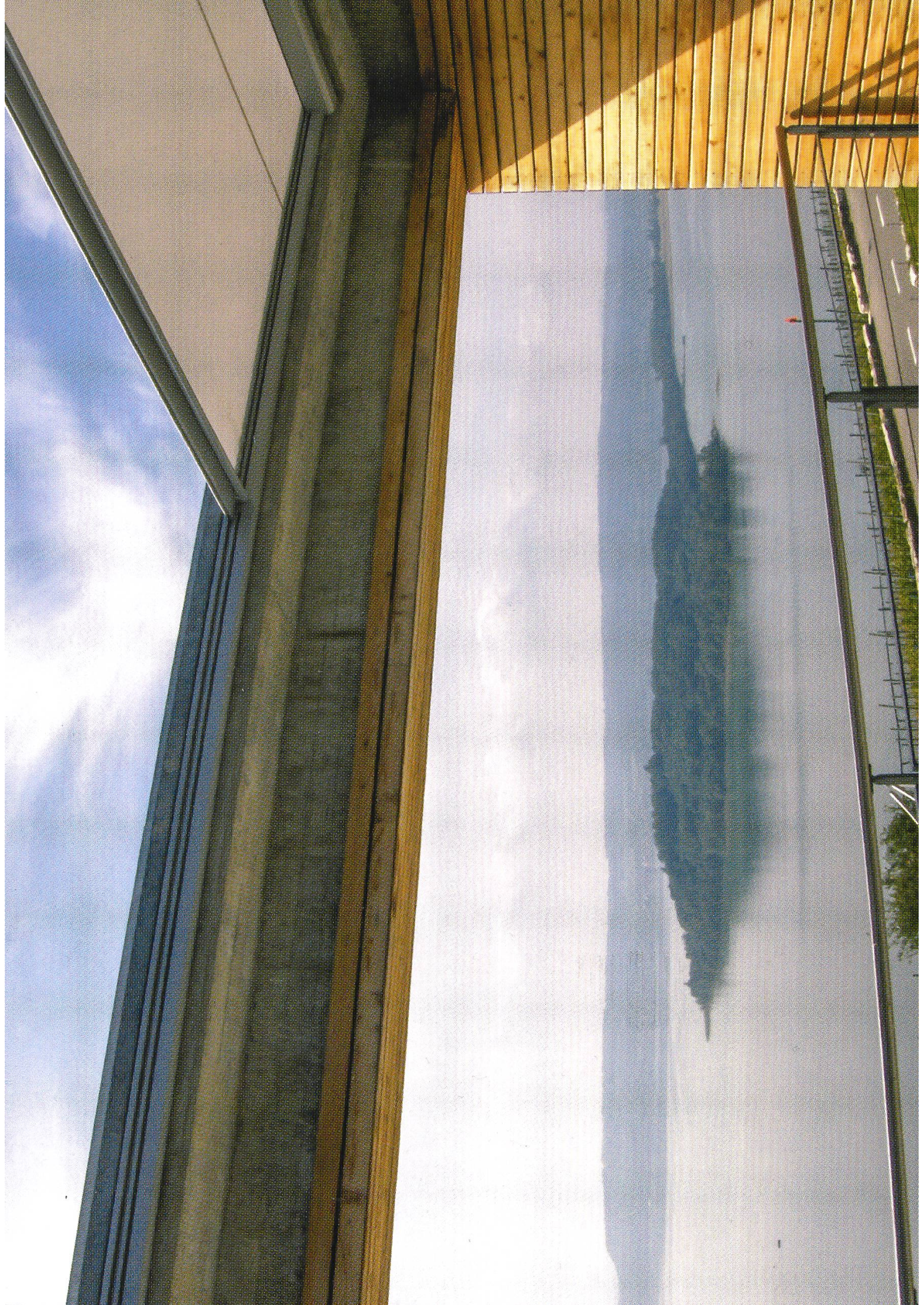






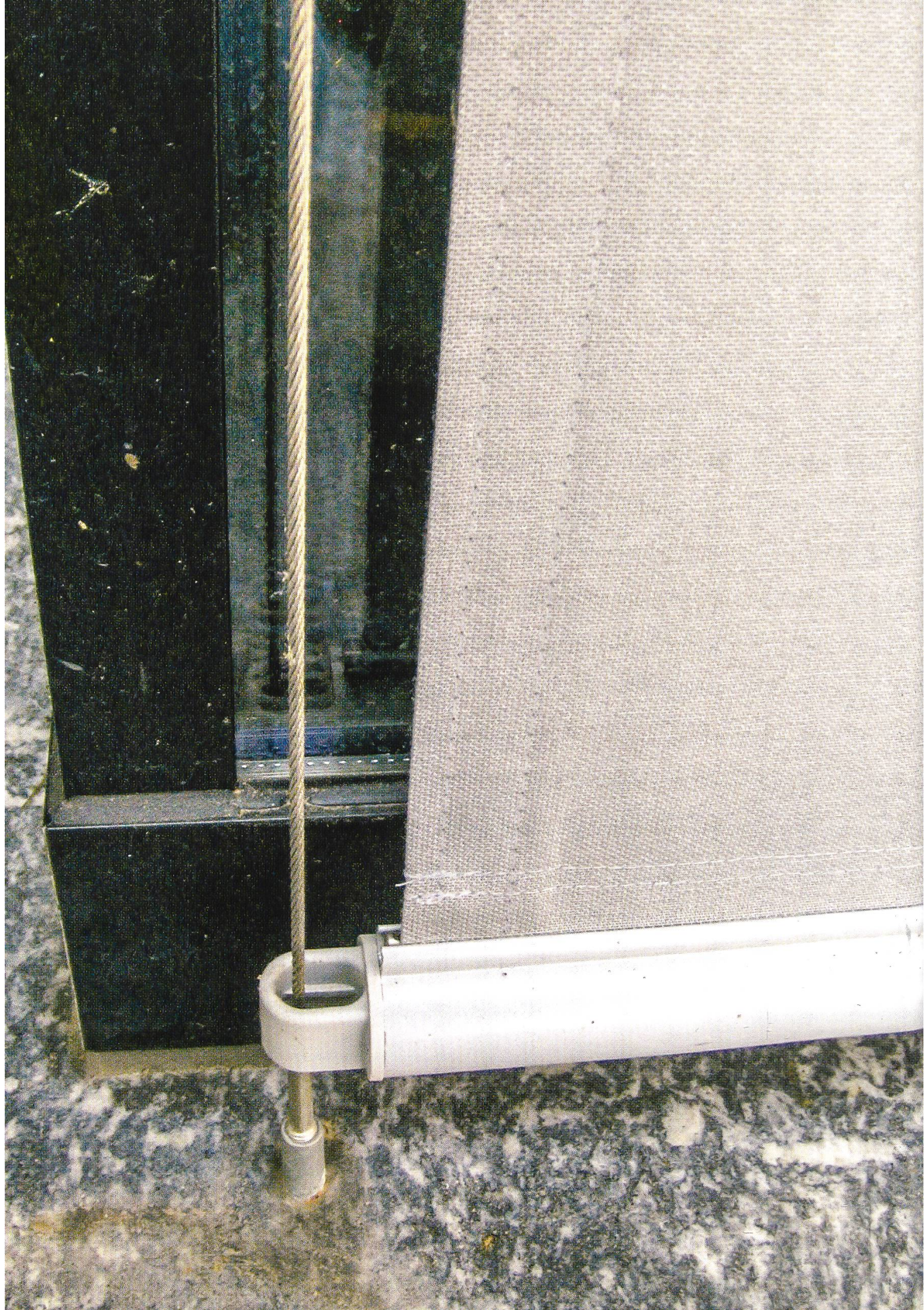


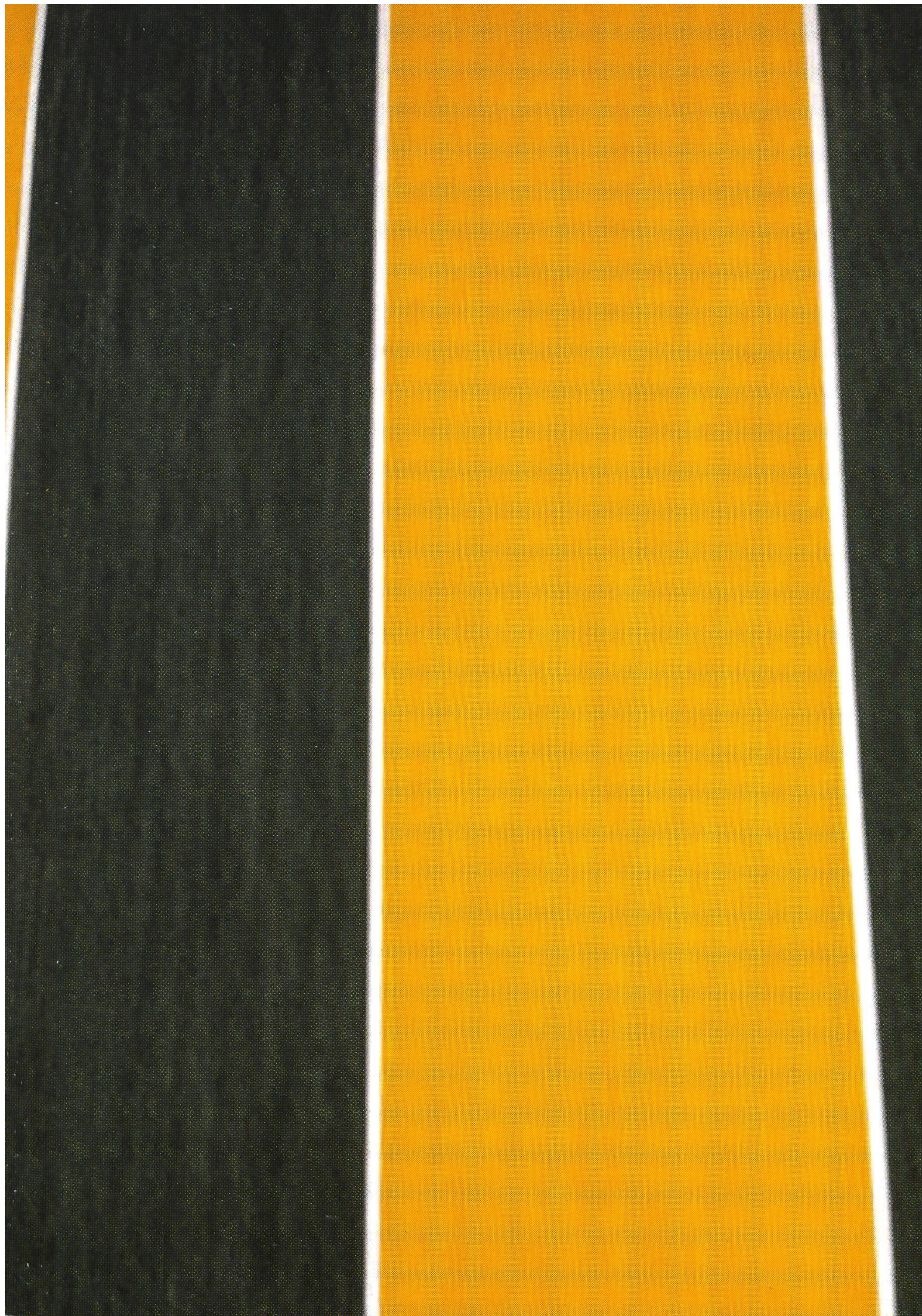














*Bei uns ist alles etwas einfacher!
Gemeinsam mit Ihnen suchen wir nach der einfachsten Lösung
für Ihr Problem.*

Seeworstadt 36

2502 Biel

info(at)rastastoren.ch

Tel. 032 322 98 30 Natel 079 455 61 59

*Wir legen grossen Wert darauf, dass
Sie mit der Arbeit und der Qualität der Produkte
nachhaltig zufrieden sind.*

Nur keine Panik



Wir helfen Ihnen bei Ihrem Storenproblem

Indice des signes

Adam Kleinman

Clues and cues

← page 1

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

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 exemplaire¹ », 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. Étonnamment, 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 Consciousness in Revolutionary Theory» in *e-flux journal*, n°30, décembre 2011

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 mêmes 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 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.

Adam Kleinman est écrivain, commissaire d'exposition, et occasionnellement performeur. Ancien agent de la *DOCUMENTA* (13), il est actuellement éditeur en chef et commissaire adjoint au centre d'art contemporain Witte de With où il est en charge du magazine artistique et culturel *WdW Review*, ainsi que de nombreuses expositions et programmes publics. Kleinman a été commissaire au Lower Manhattan Cultural Council; il y a mis sur pied le programme de sciences humaines interprétatives «Access restricted» et développé *LentSpace*, un lieu conjuguant espace culturel et jardin conçu par Interboro Partners, qui a donné une nouvelle vocation à une parcelle entière de terrain vacant dans Manhattan. Il apporte fréquemment sa contribution à des catalogues d'exposition et à des magazines, parmi lesquels *art agenda*, *Artforum*, *e-flux journal*, *Frieze*, *Mousse*, et *Texte zur Kunst*.

La Collection Cahiers d'Artistes permet à Pro Helvetia de soutenir des artistes suisses prometteurs du domaine des arts visuels en leur offrant une première publication. Sur recommandation d'un jury, la Fondation suisse pour la culture désigne tous les deux ans huit artistes ayant répondu à un appel à candidatures. Les artistes sont largement impliqués dans la conception de leurs publications et les textes qui l'accompagnent sont confiés à des personnalités renommées de la scène artistique internationale. Les Cahiers d'Artistes de Pro Helvetia existent depuis 1984 et sont publiés depuis 2006 aux Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Fondation suisse pour la culture
Pro Helvetia

Sur mandat de la Confédération, Pro Helvetia encourage la création artistique, soutient la médiation culturelle et entretient les échanges culturels en Suisse et avec l'étranger. La Fondation s'engage en priorité dans le domaine de la création contemporaine.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Collection Cahiers d'Artistes 2017

A project of the Swiss Arts Council
Pro Helvetia for promoting the Visual Arts

Un projet de la Fondation suisse
pour la culture Pro Helvetia
pour la promotion des arts visuels

N° 135

Gina Folly

ISBN 978-3-906016-69-6

N° 136

Gilles Furtwängler

ISBN 978-3-906016-70-2

N° 137

Mathis Gasser

ISBN 978-3-906016-71-9

N° 138

Charlotte Herzig

ISBN 978-3-906016-72-6

N° 139

Karin Hueber

ISBN 978-3-906016-73-3

N° 140

Florence Jung

ISBN 978-3-906016-74-0

N° 141

Yves Scherer

ISBN 978-3-906016-75-7

N° 142

Hagar Schmidhalter

ISBN 978-3-906016-76-4

Impressum

Essay
Texte

Adam Kleinman, New York

Editor
Rédaction

Flurina Paravicini, Luzern

Coordinators
Coordination

Marianne Burki,
Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Translation
Traduction

Maude Léonard-Contant, Basel

Proofreading
Correction

Flurina Paravicini, Luzern
Catherine Schelbert, Hertenstein
Maude Léonard-Contant, Basel

Design
Graphisme

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Photography
Photographie

Rasta Storen, Biel/Bienne

Thank you
Remerciements

Nicolas Leuba, Jenna Calderari,
Mathieu Cénac, Chri Frautschi,
Sandino Scheidegger, Sophie Yerly

Printing
Impression

Druckerei Odermatt AG,
Dallenwil

ISBN 978-3-906016-74-0

© 2017 Pro Helvetia
Artist & Author
Artiste & auteur

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo

Museggstrasse 31
CH – 6004 Luzern

mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Florence Jung

Adam Kleinman

Edizioni
Periferia

Collection
Cahiers d'Artistes
2017

Pro Helvetia
Swiss Arts Council
Fondation suisse pour la culture

Florence Jung