

FLORENCE JUNG

NEW GALERIE

Selected press

FLORENCE JUNG

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

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 involviert 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 unbekannt 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 mitgemacht. Die Teilnehmer hatten diesen Test ausgefüllt und ihn unterschrieben und wollten sich nun nicht als „Chickens“ outen. Ich hatte die Möglichkeit eingeplant, dass diejenigen, die sich beschwerten, 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 angeht, 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.

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 uitgekende 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

3287A

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

• NUIT BLANCHE

SAMEDI 06.10.18 /
DÈS 20H

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 Bruehlhart (Lukas Brulhard) vit à Bienne depuis le 31.12.2012

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 kreierte 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 kreierte, 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 Einbruchversuch 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 kreierte, 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 Schauspielerinnen 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 kreierte 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

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>.

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 beehrte 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 Ausstellungsrouten 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 weigert 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.kunsthhaus.ch>

→ «Florence Jung», Cahiers d'Artistes 2017, Edizioni Periferia Luzern ↗ <http://cahiers.ch>

NOT FOR NOTHING: TWO EXHIBITIONS AT DESPACIO

by Sadie Starnes

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-adeddled 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.”

Swiss artist Thomas Moor is a collector of the intangible as well. His past work includes the installation of a false Starbucks franchise (Trojan Horses, 2016), a newspaper Kiosk (2013) installed mid-air on an apartment balcony, and Touching Tangibles (2013-2014): a full body cotton suit, the same material used for art handling gloves, worn by the artist that allows him to hug valuable artwork, such as Jeff Koons sculptures.

Bubble wrap that once protected artwork, discarded carpeting from an art fair, receipts from past transactions, museum paraphernalia — Moor gathers these laminations of the art object for “Herencias” (“heirlooms”), his exhibition turned inside out. Cargo Veils, a project begun in 2015, is composed of the discarded duct tape and bubble wrap previously used by galleries to transport art. Baby blue sheaths, immortal padding and the familiar, fragrant brown tapes join to become strikingly modern works (surely every artist has admired the molted Mondrians that accompany their shipped art). Like sticky cicada shells, the works hangs with characteristic lightness, depending on namedropping titles — VonBrandenburg002, Malevich001, Weiner001 — for weight. Strangely, looking at Cargo Veils, I immediately thought of Roland Barthes’s beautifully belabored description of Japanese tempura, in *The Empire of Signs* (1970):

“The contour is so light that it becomes abstract [...] It has for its envelope nothing but time [...] on the side of the light, the aerial, of the instantaneous, the fragile, the transparent, the crisp, the trifling, but whose

FLORENCE JUNG
NEW GALERIE

artcritical

the online magazine of art and ideas

Yet just as Jung's nothing is a something, Moor's empty sign still echoes of the absent object's dual artistic and monetary auras. Indeed, Moor is an art handler, and Cargo Veils finds the shape of value without containing it; this applies equally to the installation of "Heirlooms": a collection of coffee mugs — filled to the brim with coins — from the world's museum gift shops. Naturally, coffee is a major cash crop for Costa Rica, so the artist has created a connection between two economic and highly branded cultural forces.

The mugs are arranged across three low pedestals, *Islas De La Felicidad* ("islands of happiness," 2016), that float in a sea of discarded and wrinkled art fair carpet (*Flying Carpet*, 2016). Moor, who shares his name with another maker of utopic islands, collaborated with Sabrina Röthlisberger to create the fragmented poems that line the islets. Her words are sourced from a delayed baggage receipt — American Airlines had lost, or stolen, the original bag of coins intended to fill Moor's mugs. The vinyl letters stutter: "We sincerely apologize everything possible."

When reading up on *Despacio*, I came across an old Spanish proverb: "Vísteme despacio que tengo prisa." In unforgiving English this advises to do things carefully even when hurried — "make haste, not waste," and the like. It has been attributed to Napoleon, Emperor Augustus, Charles III and even — according to the tangential wanderings of the Internet — Don Quixote. "Nadie Nada Nunca" and "Herencias" beg the same, asking us to consume them slowly, like a beloved novel. And like good writers, these artists think in circles, following the natural shape of time: Jung tilting at windmills, Moor tracing their movements.