

FLORENCE JUNG

NEW GALERIE

Selected press

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

3287A

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

• 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'échoie 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 oeuvre 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 Bruehart (Lukas Brühard) vit à Bienne depuis le 31.12.2012



FLORENCE JUNG

*1984 à Fort-de-France
Vit et travaille à Bienne

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 oui-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 aigüe du monde qui nous entoure et dans sa révélation par des moyens malins et subtils. 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*,

Zürich / *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 / *Manafim*—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

*1984 in Fort-de-France
Lebt und arbeitet in Biel

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 verstellene, 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/Frue 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!*, Kunsthans Zürich/*Swiss Art Awards*, Basel/*Ungestalt*, Kunsthalle

res, Marseille/*incorporer le text*, LAM, Lausane
2016

Despacio, San José/ Kunsthalle 3000, Wien/*Walk on the Public Site*, WAOPA – What About Performance Art?, Genf/*Twisting Crash*, Romantso, Athen/*Manofm* – 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, Pjöngjang



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 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 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 rumours" – 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 rumours. But I wouldn't say that rumours 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. 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

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 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>

Clues and cues

Adam Kleinman

Indice
des signes

→ page 47

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.

Adam Kleinman

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

Clues and cues

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

Adam Kleinman

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

Clues and cues

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.

Indice des signes

Adam Kleinman

Clues and cues

← page 41

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

Adam Kleinman

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

Nous vivons dans une illusion qui... Indice des signes
le premier bande a commencé à déborder le premier

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

Indice des signes

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.