

Vous voici en présence d'un livre singulier. Singulièrement équivoque comme l'est tout le travail de Thorsten Streichardt, qui ne souscrit jamais à quelque norme, à quelque simplification que ce soit. La précision et la minutie le disputent toujours à la plus grande liberté d'expérimentation, l'ordre et le chaos s'affrontent dans des constructions paradoxales qui mettent à mal nos certitudes perceptives et conceptuelles.

L'objet prend ici la forme d'un anneau de Möbius, il se dérobe, se transforme, se replie sur lui-même, absorbant ses propres contradictions. Il constitue le prolongement d'une exposition monographique à la Ferme du Buisson en 2011 qui ouvrait une interrogation sur le toucher, la tentative de contact et de contrôle.

Stipulant que la fameuse page blanche n'existe pas, qu'elle n'a jamais existé, l'artiste considère toujours le contexte dans lequel il s'inscrit, et l'ensemble de ses contraintes, comme matière à autant d'usages potentiels. Son attention se porte sur des épiphénomènes parfois indésirables – le crayon qui gratte trop fort sur le papier, les aspérités d'un mur, le bruit d'une perceuse. Ces erreurs supposées sont alors déplacées dans un autre champ de références qui convoque l'image et son pouvoir de légitimation ou d'identification. Les œuvres oscillent entre une tentative de représentation et une mise à jour du caractère entropique du travail.

Dans l'exposition, une série de troublants « portraits » constitués de – trop – nombreuses couches de maquillages jouaient d'une figuration possible, où les visages s'effaçaient aussitôt que l'on croyait les voir apparaître. Tout le paradoxe et la beauté de son dessin se nichent dans ces formes qui se construisent et se détruisent simultanément. Pour *Erasergame*, par exemple, le dessin invisible était réalisé à la gomme, puis les particules de gomme rose étaient enfoncées à coups de crayon dans le papier par un geste brutal qui les rendaient palpables. Plus loin, une vitre était recouverte

Sie halten ein besonderes Buch in Händen. Es ist in seiner Präsenz so eigenartig doppeldeutig wie Thorsten Streichardts ganze Arbeit, die sich keiner Norm einpasst, keine Vereinfachung zulässt. Schärfe und Genauigkeit stehen bei ihm in steter Spannung zu großer Experimentierlust, lassen Ordnung und Chaos in widersprüchlichen Konstruktionen aufeinanderprallen, fordern unsere begrifflichen Gewissheiten und jene unserer Wahrnehmung heraus. Hier, mit diesem Buch, wird das Objekt zum Möbiusband, entwindet sich, verformt sich, faltet sich auf sich selbst zurück, nimmt seine eigenen Widersprüche in sich auf. Es ist die Fortsetzung einer Einzelausstellung in der Ferme du Buisson, die sich 2011 mit Berührung, versuchtem Kontakt und Kontrolle auseinandersetzte.

Der Künstler geht davon aus, dass das so oft zitierte weiße Blatt Papier nicht existiert, dass es niemals existiert hat. Deshalb ist es für ihn wichtig, die Umgebung zu berücksichtigen, die ihn aufnimmt, deren Zwänge und Vorgaben. Diese nutzt er auf vielfältige Weise als Grundlage und Stoff voller Formpotenzial. Dabei richtet er sein Augenmerk auf bisweilen ungewollte Nebeneffekte: der zu stark auf dem Papier kratzende Bleistift, die Unebenheiten einer Wand, das Geräusch eines Bohrers. So verschiebt er scheinbare Störungen in ein anderes Referenzfeld, in das der Bilder und deren Beurkundungs- und Identifikationskraft. Die Werke versuchen etwas darzustellen und bringen zugleich zu Tage, wie und wodurch sie sich vollziehen. Indem zu sehen ist, was die Zeichnung erstellt, entzieht sich wiederum, was sie als Bild repräsentiert.

So spielte in der Ausstellung eine Serie verwirrender Portraits mit den Möglichkeiten der Figuration, indem sie aus – zu – vielen Schichten Schminke gebildet waren, in denen die Gesichter in dem Augenblick zu verschwinden schienen, in dem man meinte, sie erscheinen zu sehen. Das ganze Paradox und die Schönheit dieser Zeichnungen wohnt solchen Formen inne, die

d'une esquisse exécutée au feutre rouge. Un micro fixé à l'extrémité de celui-ci avait permis de traduire le paysage observé à l'extérieur en même temps que les sons et les mouvements qui l'animent.

En explorant les conditions physiques du dessin habituellement considérées comme annexes, Thorsten Streichardt réoriente notre attention vers l'étrangeté de l'acte de dessiner qui consiste à frotter, gratter, griffer, taper, érafler... Il subvertit ainsi la rationalité de l'approche rétinienne réservée à ce médium pour se concentrer sur sa dimension acoustique ou tactile, non plus comme effet collatéral mais comme ce qui génère la forme et organise la perception.

Le livre que vous tenez entre les mains est à la fois un livre-objet et un livre-architecture mais c'est aussi un livre-corps (à la couverture-peau), qui prolonge celui de l'artiste et le vôtre. S'attaquer à ce livre incontrôlable relève d'une expérience à la fois mentale et physique, attirante et repoussante, constructive et destructive. Fondamentalement ambiguë et passionnante.

Julie Pellegrin

gleichzeitig entstehen und vergehen. Beispielsweise wurde für *Erasergame* eine unsichtbare Zeichnung mit dem Radiergummi erstellt, um dann die Abriebreste des rosafarbenen Gummis mit dem Bleistift brutal ins Papier zu stoßen, wodurch sie als solche erst wahrnehmbar wurden. In einem anderen Raum breitete sich eine mit rotem Filzmarker ausgeführte Skizze über eine Fensterscheibe aus. Beim Zeichnen war am äußeren Ende des Markers ein Mikrofon befestigt. Während die Bewegungen nachgezogen wurden, die sich in der Landschaft hinter der Scheibe abspielten, übersetzten sich deren Spuren in Geräusche ihrer Entstehung.

Indem Thorsten Streichardt die physischen Bedingungen der Zeichnung erkundet, die gewöhnlich als bloß nebensächlich gelten, lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf das Sonderbare im Akt des Zeichnens: auf das Abreiben, Ausschaben, Kratzen, Schlagen, Ritzen ... So unterläuft er die den Blick auf den Verstand richtende Eigenheit dieses Bildmediums, konzentriert sich auf dessen akustische oder taktile Dimension. Und zwar nicht als Nebeneffekte, sondern als das, was die Form hervorbringt und deren Wahrnehmung ermöglicht.

Das Buch, das Sie in Händen halten, ist sowohl Objekt als auch Architektur. Und es ist auch ein Buch-Körper (mit einem Einband wie Haut), Erweiterung des Körpers des Künstlers und des Ihren. Dieses unbeherrschbare Buch-Objekt in Angriff zu nehmen, bedeutet eine mentale, körperliche, anziehende wie abstoßende, kon- und destruktive Erfahrung. Grundlegend vieldeutig und ergreifend.

Julie Pellegrin

Trois tuyaux en acier de section carrée sont vissés les uns aux autres en angle droit en leur centre. Neuf de ces éléments sont disposés en cercle et délimitent un petit espace. Une bande de papier, tendue entre les barres de métal, marque et clôt leur frontière. Cette bande est un anneau de Möbius c'est-à-dire que ses extrémités ont été reliées après avoir été retournées à 180 degrés – l'arête du haut avec celle du bas, le dessus avec le dessous. La bande de papier est ainsi constituée d'une seule et même surface. Ici, paradoxalement, la différence entre intérieur et extérieur se perd alors qu'elle continue d'exister dans la forme de l'anneau.

Tout en dessinant, l'artiste passe de l'intérieur à l'extérieur de cette construction. En trois endroits où la bande de papier est accrochée plus en hauteur, il peut rester dans l'anneau ou en sortir. Le seuil est flou mais il existe. Pendant la performance, il est le seul à passer la frontière.

Équipé de deux crayons gris, le dessinateur se fraie un chemin en zigzag à travers l'enchevêtrement de métal. Sur le papier, il produit des bruits avec les crayons. Le dessin se développe comme quelque chose de presque secondaire enregistrant ces bruits. Le papier devient caisse de résonance. Les crayons caressent, glissent, griffent, tapotent et martèlent le papier, et le font vibrer. Douze haut-parleurs fixés sur la feuille l'utilisent également comme membrane. Ils amplifient les bruits du dessin et transmettent d'autres bruits: les paroles, les sons parfois même les chants du public. Trois micros installés à l'entrée de l'IRCAM accueillent les visiteurs et enregistrent ceux qui le souhaitent, et trois autres sont posés à côté de l'installation circulaire métallique. Les bruits du public sont intégrés en temps réel et échantillonnés. La boucle sonore se transforme constamment. Chaque nouveau son surpasse l'enregistrement précédent lors de l'échantillonnage. Dès que l'artiste dessine, c'est le son des crayons qui prend le dessus. Quand il frappe les deux crayons l'un contre l'autre, les bruits de fond s'effacent et l'échantillonnage est réinitialisé. Pour un instant le calme se fait et ce sont alors les crayons qui donnent le ton et le rythme. Mais le public ne reste pas muet et les crayons se perdent à nouveau dans le brouhaha. Le dessinateur reste à l'écoute, avec ses outils, il se mélange ou refuse de participer, se laisse porter ou porte les autres, engage un dialogue, entre en contact, exacerbe la communication ou l'interrompt encore. L'acte de dessiner trouve son rythme en harmonie avec le public ou en dissonance. Le processus n'a pas de fin. Il se densifie ici et là, tout comme le dessin se densifie sur le papier.

Drei Vierkantrohre aus Edelstahl sind in ihrem Mittelpunkt rechtwinklig miteinander verschraubt. Neun dieser Elemente sind ringförmig zusammengestellt und sperren einen kleinen Raum ab. Dessen Grenze wird durch ein geschlossenes Papierband markiert, das zwischen den Metallstangen aufgespannt ist. Das Band ist ein Möbiusband, bei dem die Enden der Papierbahn um 180 Grad verdreht miteinander verbunden sind – die Oberkante mit der Unterkante, die Vorderseite mit der Rückseite. Das heißt, das Papierband hat nur noch eine Kante und nur eine einzige Oberfläche. Auf dem Papier verliert sich paradoxerweise die Unterscheidung zwischen innen und außen, die in der Ringform weiterhin besteht.

Der Künstler bewegt sich zeichnend sowohl innerhalb als auch außerhalb des Rings. An drei Stellen, wo das Papier etwas höher hängt, kann er den Ring betreten oder verlassen. Die Schwelle ist unscharf, aber sie ist da. Während der Performance ist er der Einzige, der den Innenraum betritt.

Ausgestattet mit zwei Bleistiften, bahnt sich der Zeichner kreuz und quer den Weg durch das Metallgestänge. Auf dem Papier produziert er mit den Bleistiften in erster Linie Geräusche. Die Zeichnung entwickelt sich fast nebenbei als Aufzeichnung dieser Geräusche. Das Papier wird zum Resonanzkörper. Die Bleistifte streichen, wischen, kratzen, schummern, tippeln und hämmern über das Papier und versetzen es in Schwingung. Zwölf auf dem Papier angebrachte Lautsprecher (Körperschallwandler) nutzen das Papier ebenfalls als Membran. Sie verstärken die Zeichengeräusche und übertragen darüber hinaus die Geräusche, Worte, Laute und – animiert durch den freundlichen Empfang im IRCAM – sogar Gesänge des Publikums der Nuit Blanche. Drei Mikrofone stehen auf den Treppenabsätzen im Foyer aufnahmebereit zur Verfügung, drei weitere sind direkt an der Ringinstallation angebracht. Die Geräusche der Besucherinnen und Besucher aus dem Foyer werden in Echtzeit eingespielt und gesampelt. Die Schleife wandelt sich kontinuierlich mit jedem neuen Laut, der die vorherige Einspielung an der entsprechenden Stelle im Sample übertönt. Dabei behalten die Bleistifte die Oberhand. Der Sampler wird zurückgesetzt, wenn der Zeichner die beiden Bleistifte aneinanderschlägt. Dann ist es für einen kurzen Moment ruhig und es ist an den Bleistiften, den Ton und Rhythmus vorzugeben. Aber das Publikum bleibt nicht stumm. Die Stifte verlieren sich wieder im Trubel, der Zeichner hört zu, er mischt mit oder lässt sich auf nichts ein, er lässt sich treiben oder treibt die anderen. Mit den Bleistiftgeräuschen nimmt er Kontakt auf, spitzt die Kommunikation zu und bricht sie wieder ab. Das Zeichnen findet seinen Rhythmus im Einklang und in Dissonanz mit dem Publikum. Der Prozess kommt an kein Ende. Er verdichtet sich hier und da, wie sich auf dem Papier die Zeichnung verdichtet.

*... dessiner sur papier, en écoutant le public qui regarde l'artiste dans un objet d'acier et de papier équipé de micros et d'enceintes qui rendent les bruits du public qui écoute le son produit par le crayon que l'artiste utilise pour ...
... Zeichnen auf Papier, dem Publikum lauschend, das dem Künstler in einem Objekt aus Stahl und Papier mit Mikrofonen und Lautsprechern zuschaut, die die Geräusche des Publikums wiedergeben, das dem Geräusch des Bleistifts zuhört, den der Künstler einsetzt zum ...*

2013

Papier, acier, micros, haut-parleurs (exciters), 12 pistes audio
Papier, Edelstahl, Mikrofone, Lautsprecher (Körperschallwandler), 12-Kanal-Audio
2,40 × 8 × 8 m

Performance du 5 octobre, 19h–3h / Performance am 5. Oktober, 19h–3h

Programmation acoustique / Audio-Programmierung: Olivier Pasquet

IRCAM–Centre Pompidou

Nuit Blanche 2013, Ville de Paris

XXBOXXX
Exercices de déformation

Un entretien entre Johanna Schaffer
et Thorsten Streichardt
Septembre 2014 – Mars 2015

Johanna Schaffer est une théoricienne qui s'intéresse aux dimensions politiques des processus esthétiques, souvent en collaboration avec des créateurs(trices) et des artistes. Cet entretien a été enregistré, transcrit et rédigé par Johanna Schaffer et Thorsten Streichardt pendant une période de six mois à Berlin (Allemagne) et à Quimper (France).

XXBOXXX
Übungen im Entformen

Ein Gespräch zwischen Johanna Schaffer
und Thorsten Streichardt
September 2014 – März 2015

Johanna Schaffer arbeitet als Theoretikerin, die sich für die politischen Dimensionen ästhetischer Prozesse interessiert, oft gemeinsam mit Gestalter*innen und Künstler*innen. Das Gespräch wurde von Thorsten Streichardt aufgezeichnet und abgetippt und von beiden gemeinsam über den Zeitraum eines halben Jahres in Berlin/D und Quimper/F redigiert.

JS Pour préparer notre entretien, j'ai relu avec grand plaisir la discussion que tu as eue avec Sabine Lenk et Tanja Wetzel en 2011¹. Je me réjouis de voir comment tu y nommes les trois dimensions essentielles de ta pratique artistique parce que celles-ci sont aussi au centre de ma propre réflexion. Il s'agit tout d'abord de cette forme particulière d'attention que tu portes aux conditions et aux relations plutôt qu'aux résultats et produits de cette pratique pour l'orienter. C'est de surcroît une manière de penser le langage comme un élément constitutif des conditions et des moyens de ta production. Et finalement, c'est ton profond scepticisme face à des postulats autoritaires et aliénants qui apparaît clairement dans ce texte.

TS Le terme « condition » a une grande importance pour moi. On peut considérer la couverture d'un livre comme la condition même de l'objet « livre » – il n'y a livre que s'il y a couverture. En effet, ce qui m'intéresse dans la fabrication de la XXBOXXX c'est moins la question du contenu que le caractère contingent de ce qui se passe, de ce qui agit dès le moment où je construis. Ce faisant, j'expérimente des démarches, je touche des choses, je fais l'expérience de processus qu'une pratique non artistique ou purement intellectuelle ne permet pas. Dans mon travail sur la XXBOXXX ainsi qu'avec d'autres dessins réalisés en utilisant du maquillage, c'est par exemple le processus

JS Ich habe als Vorbereitung für unser Gespräch mit sehr großem Vergnügen den Text des Gesprächs gelesen, das Sabine Lenk und Tanja Wetzel 2011 mit Dir führten.¹ Mich freut, wie Du darin drei Dimensionen als grundlegend für Deine Praxis benennst, und das freut mich, weil sie auch für mein Nachdenken zentral sind. Das ist zum einen eine Form der Aufmerksamkeit, die mehr an Bedingungen und Beziehungen denn an Resultaten und Produkten orientiert ist. Zudem ist dies ein Verständnis von Sprache als Teil Deiner Produktionsbedingungen und Mittel. Und schließlich wird in diesem Text auch Deine hohe Skepsis gegenüber autoritären und hierarchisierenden Setzungen deutlich.

TS Bedingung ist ein Begriff, der für mich eine große Rolle spielt. So kann man auch einen Buchumschlag als eine Bedingung für ein Buch beschreiben – ein Buch ist dann, wenn es einen Umschlag gibt. Mich interessiert bei der Herstellung der XXBOXXX tatsächlich weniger die Frage nach deren Inhalt, eher, um was es geht, oder ganz wortwörtlich, um was herum es geht. Ich will im Machen Wege ausprobieren, Dinge berühren, etwas erfahren, was man über eine andere, eine nicht-künstlerische oder nicht-herstellende Praxis nicht erfahren kann. Bei dieser Arbeit, der XXBOXXX, und bei anderen Zeichnungen mit Make-up, beschäftigt mich beispielsweise der Prozess des Erkennens, genauer des Wiedererkennens als Teil der Wahrnehmung. Ich folge also der

Erfahrung der Dauer, die notwendig ist, um etwas wiederzuerkennen.² Das Make-up, das ich in diesen Arbeiten verwende, ein getönter Puder, ist eigentlich ein Mittel, um Hautpartien zu kaschieren. Aber sobald ich das auf Papier einsetze, verdeckt es nichts, sondern es bringt etwas zum Vorschein. Wie geht das vor sich, etwas vorsehnen zu lassen? Wenn ich das Make-up auf dem Papier verteile und es in das Papier einreibe, sehe ich zuerst die Spuren meiner Hand. Je mehr sich die Spuren überlagern, desto weniger sehe ich die einzelnen Hand- oder Fingerabdrücke als solche. Wie ich dann die Spuren zu einem Bild umdeute – das macht im Grunde diesen Weg aus. Ich nehme manchmal auch das Geräusch auf, das beim Auftragen und Einreiben entsteht. Dann höre ich noch einmal anders hin. Der zeitliche Ablauf wird betont, und ich nehme den Arbeitsrhythmus stärker wahr.

JS Und warum interessiert Dich der Rhythmus?

TS Es ist eher die Rhythmusstörung, die mich interessiert. Beim Einpudern der XXBOXXX stellt sich ein Rhythmus aus fünf verschiedenen Arbeitsschritten ein. Das Papierband wird so aufgefaltet, dass es plan auf dem Tisch liegt – mit der flachen Hand nehme ich das Make-up auf – ich verteile das Make-up auf dem Papier und reibe es ein – dann schaue ich mir die Fläche an – ich nehme das Papier in die Hand, falte es

de la connaissance qui me préoccupe ou, pour être plus précis, celui de la re-connaissance compris comme élément de la perception². Je me laisse donc porter par l'expérience de la durée qui est nécessaire lorsque l'on veut re-connaître quelque chose. Le produit de beauté que j'utilise dans ce travail est un fard, une poudre teintée qui sert en fait à cacher la peau. Mais, dès que je l'applique sur le papier, il ne cache rien, au contraire, il révèle quelque chose. Qu'est-ce qui se passe lorsque cela apparaît? Quand j'étale le fard sur le papier et que je le frotte, je vois d'abord les traces de ma main. Et, plus ces traces se superposent, moins je vois les empreintes de mes doigts. Quand j'interprète ces traces comme une image, c'est ce processus qui est en jeu. Lors de la réalisation de ces dessins, j'entends aussi le bruit que je fais en appliquant le fard. J'écoute alors plus attentivement. La temporalité de mon acte se précise, je perçois mon rythme de travail plus intensément.

JS Et pourquoi ce rythme t'intéresse-t-il?

TS C'est plutôt la perturbation de ce rythme qui m'intéresse. Lors du poudrage de la XXBOXXX un rythme résultant de cinq séquences de travail se met en place. La bande de papier est dépliée sur la table de travail. Je prends du fard dans la paume de ma main et je l'étale sur le papier. Je regarde la surface, je prends le papier dans ma main, je le plie et je cherche

auf und suche die nächste Stelle aus und falte es wieder plan auf den Tisch. Ein Rhythmus baut sich auf, wandelt sich, bricht ab, ein neuer beginnt. Je kleinteiliger er wird, desto mehr konzentriere ich mich gerade auf eine Stelle. Je gleichmäßiger er wird, umso tiefer tauche ich in den Arbeitsprozess ein, werde eins mit ihm und dem Objekt. Dann kommt ein Impuls, eine materialbedingte Störung, eine neue Ansicht oder etwas von außen, der wieder eine andere Distanz zwischen mir und dem Objekt herstellt. Im Rhythmus und seinen Änderungen bildet sich so das Verhältnis zwischen mir und dem Gegenstand ab, in das ich mich mit meiner Tätigkeit begeben.

JS Ich halte gerade einen Prototypen der XXBOXXX in der Hand. Aber was habe ich da eigentlich vor mir?

TS Ein Papierband aus fünf aufeinanderfolgenden quadratischen Flächen, die jeweils diagonal gefaltet sind – also ordentlich gefaltet, mit Diagonalen, Senkrechten, sehr architektonisch. Die Enden des Papierbandes wurden zu einem in sich verdrehten Ring zusammengeklebt, sodass seine Vorder- und Rückseite ineinander übergehen. Das heißt, es hat dann nur noch eine Oberfläche. Man kann das gut nachvollziehen, wenn man mit einem Finger in Längsrichtung über das Papier fährt. Nach dem zehnten Quadrat kommt man wieder am ersten an. Das Papierobjekt ist also ein Möbiusring.³ Es ist ein

l'endroit pour le prochain pli. Et je l'étale à nouveau sur la table. Un rythme se construit, se transforme puis cesse, et un autre se crée. Quand la cadence se réduit, je me concentre davantage sur l'endroit que je traite là maintenant. Lorsque le rythme devient plus régulier, je plonge plus profondément dans le processus de travail, en lui faisant écho plus intimement, en ne faisant plus qu'un avec l'objet. Puis, une impulsion se produit, un brouillage de la matière, une nouvelle optique ou quelque chose d'extérieur qui établit une autre distance avec l'objet. Dans ce rythme et ses transformations se dessine ainsi une relation entre l'objet et moi, c'est cette relation que j'investis dans mon travail.

JS Je tiens là un prototype de la XXBOXXX dans ma main. Mais de quoi s'agit-il au juste?

TS Il s'agit d'une bande de papier constituée d'une suite de surfaces carrées pliées très minutieusement, en diagonale et en verticale, ce qui donne un rendu très architectural. Les deux extrémités de la bande de papier ont été collées l'une à l'autre faisant se rejoindre le dessus et le dessous et créant ainsi un anneau déformé dont la surface est cependant unique. On peut comprendre ce que c'est en parcourant du doigt la bande dans le sens de la longueur. Après le dixième carré on se retrouve là où l'on avait commencé. Cette bande de papier

Une rangée de dessins sur papier est accrochée à un long mur. Les feuilles ne sont pas encadrées. Entre elles, l'écart est toujours le même. Il mesure moins que la largeur des dessins, qui sont exposés au niveau du regard. Les dessins sont accrochés dans le sens de la hauteur – format « portrait ». Des formes sans contour, floues, nuageuses, se mêlent à un fond plus ou moins uni de couleur peau, recouvrant toute la feuille.

Quand, en tant que spectateur, je m'approche des dessins, je perçois une surface mate un peu grasse, recouverte de poudre pigmentée, ressemblant presque à du cuir. Elle sent les produits de beauté. J'ai envie de la toucher. La couleur, poudreuse, a été appliquée à la main. Ici et là, je reconnais des empreintes de doigts. Je remarque que l'effet nuageux est principalement dû à l'application plus ou moins homogène du fond de teint. En certains endroits, la couche de fard est si épaisse qu'elle recouvre complètement la structure du papier. Des parties plus claires apparaissent là où le papier est encore visible, mais je vois aussi que ce maquillage présente différentes tonalités. Ainsi y a-t-il ici un ton tirant plutôt vers le blanc, là vers le jaune, ailleurs vers le rouge.

Ces couleurs de peau évoquent le corps humain. Le titre *Portraits*, ainsi que l'utilisation du fond de teint, poussent à identifier des visages. Mais en regardant de près, il est très difficile d'y discerner un quelconque indice anatomique. Ce n'est qu'en prenant un certain recul que je vois de plus grandes parties claires ou sombres qui donnent aux dessins une certaine profondeur. Des rapports entre les formes s'établissent, pour disparaître aussitôt que le regard continue de tâtonner dans l'espace du « portrait ».

An einer langen Wand ist eine Reihe von Bildern auf Papier angebracht. Die Bögen sind ungerahmt. Sie hängen alle im gleichen Abstand. Dieser ist etwas geringer als die Breite der einzelnen Bilder, alle in gleicher Höhe, auf Augenhöhe nach hiesigen Ausstellungsstandards. Die Bilder sind im Hochformat gehängt, was im Englischen auch mit „Portrait“ übersetzt wird. Man sieht konturlose, unscharfe, wolkige Formen in einem mehr oder weniger einheitlichen Hautfarbton, der sich über das ganze Papier ausbreitet.

Wenn ich mich als Betrachter den Bildern nähere, nehme ich eine matte bis leicht speckig glänzende Oberfläche wahr, mal pudrig pigmentiert, stellenweise fast wie Leder. Sie riecht nach Kosmetik. Ich möchte sie anfassen. Die pudrige Farbe wurde wohl mit der Hand aufgetragen. Hier und da erkenne ich Fingerspuren. Ich sehe, dass der wolkige Eindruck hauptsächlich dadurch entsteht, dass das Make-up in unterschiedlicher Dichte eingegeben wurde. An manchen Partien ist die Puderschicht so dick, dass sie die Papierstruktur völlig bedeckt. Helle Stellen ergeben sich meist dort, wo das Papier noch durchscheint, aber ich sehe auch, dass das Make-up aus unterschiedlichen Tönen besteht. So gibt es hier und da einen eher weißlichen, einen gelblichen oder einen rötlichen Ton.

Die Hauttöne lassen vermuten, dass es um menschliche Körper geht. Sowohl der Titel als auch der Einsatz von Make-up legen nahe, dass es sich, genauer noch, um Gesichter handeln müsste. Doch aus der Nähe betrachtet fällt es mir schwer, irgendeinen anatomischen Zusammenhang zu erkennen. Dass es einen geben könnte, sehe ich erst in einem gewissen Abstand. Da nehme ich größere hellere oder dunklere Bereiche wahr, die den Bildern eine leichte räumliche Tiefe geben. Beziehungen zwischen den Formen tauchen auf, verschwinden jedoch auch wieder, wenn mein Blick sich weiter über ein „Portrait“ tastet.

Portraits

2011

Maquillage, papier, 12 dessins
Make-up, Papier, 12 Zeichnungen
48×36 cm

Une salle de conférence avec des fauteuils rouges et un sol de couleur orange. Le podium est légèrement surélevé. Devant deux écrans vidéo se trouvent deux tables avec des micros et des bouteilles d'eau minérale. À droite, un pupitre. À gauche une rangée de tables. Certaines d'entre elles sont recouvertes d'une nappe marron. Sur chacune de ces tables, il y a des petites piles de papier et une boîte de maquillage à côté desquelles se trouve la note suivante:

MAKE-UPDATE

Prenez le papier.

Frottez-y le fond de teint avec les doigts.

Regardez si vous distinguez une figure dans ces traces.

Appliquez à nouveau du fond de teint pour qu'elle disparaisse.

Et essayez d'en trouver une autre.

La salle de conférence se trouve à l'Université de Bretagne Occidentale à Brest (France), à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Un colloque de psychologie sociale s'y tient sur le thème « Processus de sexuation, processus de différenciation. Quel-le-s autres? ».

Pendant les deux jours de colloque, je dessine sur des papiers de la taille d'un smartphone avec du fond de teint sur les doigts. Je change de place afin d'avoir différents points de vue. Là, je suis assis dans le public, ici à une table à gauche du podium. À cette table se tient, à chaque pause, un petit atelier. Chaque participant(e) peut y réaliser ses propres dessins qui résultent de la superposition du toucher et de la vue.

Le but de cet exercice est de distinguer des figures en appliquant du maquillage, puis de les abandonner aussitôt. Il y a plusieurs possibilités pour arriver à un résultat. On peut appliquer en même temps différentes couleurs avec plusieurs doigts et profiter ainsi du fait qu'on ne peut pas dessiner avec précision sur des petits papiers. Souvent, la main empêche de voir ce que l'on dessine. D'ailleurs, cela peut aider de ne pas regarder le papier pendant qu'on applique la couleur. Après, il faut regarder consciencieusement, sans cesse trouver des figures et prendre son temps. Afin d'éviter l'envie de juger le résultat, il est conseillé de s'entretenir avec les autres participant(e)s. Les propriétés physiques du matériau, la consistance crémeuse du fard et la souplesse du papier empêchent la tentation de se concentrer sur l'aspect uniquement visuel. Il est important de résister au désir d'interpréter le dessin, voire de le terminer. Il s'agit au contraire de s'ouvrir à la dimension équivoque créée par les taches de couleur.

Ein Vortragssaal mit rot gepolsterten Sitzplätzen und orangefarbenem Boden. Das Podium ist leicht erhöht. Vor zwei Videoleinwänden stehen zwei Tische mit Mikrofonen und Wasserflaschen, rechts davon ein Stehpult. Links ist eine weitere Tischreihe installiert. Ein Teil davon ist mit einem dunklen Tisch Tuch bedeckt. Darauf liegen kleine Papierstapel und zwei Schminkkästen, daneben auf einem Blatt der folgende Hinweis:

MAKE-UPDATE

Nehmen Sie sich ein Papier.

Reiben Sie das Make-up mit ihren Fingern ein.

Schauen Sie in den Spuren nach einem Bild.

Tragen Sie weiter Make-up auf, um es wieder

zu verlieren und finden Sie ein neues Bild.

Der Vortragssaal befindet sich in der Université de Bretagne Occidentale in Brest/Frankreich, Faculté des Lettres et Sciences humaines. Ein Kolloquium von Sozialpsycholog*innen findet zum Thema „Processus de sexuation, processus de différenciation. Quel-le-s autres?“ statt.

Während der zweitägigen Konferenz zeichne ich mit Make-up an den Fingern auf den smartphonegroßen Papieren. Ich wechsele den Ort, um verschiedene Blickwinkel einzunehmen. Mal sitze ich dabei im Publikum, mal am Tisch seitlich vom Podium. An diesem Tisch findet in jeder Pause ein kleiner Workshop statt. Jede*r Teilnehmer*in kann hier ihre eigenen Bilder verwirklichen. Bilder, die aus der Überlagerung von Tastsinn und Sehsinn entstehen.

Ziel der Übung ist es, beim Auftrag der Schminke Figuren zu finden, um sie gleich wieder loszulassen/zu verlieren. Es gibt mehrere Möglichkeiten, um an dieses Ziel zu gelangen. Man kann verschiedene Farben mit mehreren Fingern gleichzeitig auftragen und davon profitieren, dass man mit den Fingern auf den kleinen Papieren nicht besonders präzise zeichnen kann. Außerdem verdeckt die Hand beim Zeichnen die Sicht auf das Papier. Zusätzlich hilft es, beim Farbauftrag nicht auf das Papier zu gucken. Dann soll man immer wieder bewusst schauen, Figuren finden und sich dafür Zeit nehmen. Um sich davon abzuhalten, das Ergebnis kontrollieren zu wollen, ist es auch hilfreich, sich mit anderen Teilnehmenden zu unterhalten. Die haptische Qualität des Materials, die cremige Konsistenz des Make-ups und das weiche Papier lenken ebenfalls davon ab, sich zu sehr auf das Visuelle zu konzentrieren. Es ist wichtig, dem Drang zu widerstehen, das Bild zu definieren oder gar zu vollenden. Dagegen gilt es die Vieldeutigkeit dessen, was in den Farbflächen aufscheint, willkommen zu heißen.

Make-update

2014

Workshop dans le cadre d'un colloque / Tagungsbegleitender Workshop

Université de Bretagne Occidentale, Brest, France / Frankreich

20 – 21 novembre / 20. – 21. November

forme un anneau de Möbius.³ C'est un corps qui n'est constitué que d'une seule surface bien que la bande de papier ait bel et bien un endroit et un envers. Mais ce qui est à l'intérieur, je peux, lors du pliage, le mettre à l'extérieur. Et l'inverse, selon que je plie la bande dans un sens ou dans un autre...

JS **Ah! Je l'ai déplié et je ne peux plus le remettre comme il était avant – c'est un objet récalcitrant...**

TS Au niveau des pliures, la surface du papier s'est rompue et à cet endroit le pigment est nettement plus broyé que sur la face lisse. Le tout donne une sensation onctueuse. En ce moment, je travaille sur une nouvelle version, plus grasse. Je fabrique moi-même le maquillage d'après une formule que j'ai trouvée sur internet. Il est constitué de pigments organiques, de blanc de titane, talc, stéarates de magnésium et huile de jojoba. Mais j'ai augmenté la quantité d'huile.

JS **Le mot « maquillage » a un sens large. Qu'est-ce que tu entends par-là?**

TS J'utilise une poudre, un fond de teint.

JS **Tu m'as choisie comme interlocutrice sachant que je réfléchis beaucoup sur les approches antiracistes. Le terme**

Körper, der nur aus einer Fläche besteht, obwohl es mit den beiden Seiten des Papiers offensichtlich ein Innen und ein Außen gibt. Aber was innen ist, kann ich durch das Falten wieder nach außen bringen, und umgekehrt, je nachdem wie ich es drehe und wende ...

JS Oh je, ich hab das Ding aufgefaltet und jetzt faltet es sich nicht mehr zusammen – ein störrisches Objekt ...

TS **An den Faltungen ist die Papieroberfläche aufgebrochen und da reibt sich das Pigment nochmal stärker ein als auf dem glatten Papier. Das Ganze fühlt sich ziemlich cremig an. Gerade mache ich eine neue Version, die ist noch etwas fettiger. Ich mische das Make-up selbst an, nach einem Rezept, das ich im Internet gefunden habe. Es besteht aus Erdpigmenten, Titandioxid, Talkum, Magnesiumstearat und Jojobaöl, und ich habe den Ölanteil noch erhöht.**

JS Make-up ist ein sehr weiter Begriff, was meinst Du damit?

TS Ich benutze kaschierende Schminke, eigentlich Puder, Abdeckpuder würde man sagen.

« fond de teint » me fait aussitôt penser aux représentations sociales de la peau et de ses couleurs. La dimension normative de ces représentations, l'idéal qu'elles prescrivent, apparaît clairement dès le moment où, par exemple, on veut acheter du sparadrap dans une droguerie en Allemagne, en Autriche ou en Suisse. On n'y trouve en effet qu'une seule couleur, laquelle ne se rapproche pas vraiment des peaux foncées. Quand je regarde ton objet, il n'y a pas qu'une seule couleur de pigmentation, mais aussi des dégradés, des tons différents.⁴

TS Pour moi, dans la nuance de ces tons, apparaît le dessin de certaines parties du corps. La palette de la peau d'une personne est en soi très riche. J'ai choisi trois fonds de teint sur la base des couleurs de ma propre peau. Avec les contrastes entre clair et sombre, les taches de fond de teint gagnent en profondeur de champ et deviennent lisibles. Je me suis souvenu d'une de tes critiques concernant la série de portraits⁵, c'est pourquoi je voulais absolument faire cet entretien avec toi. Tu disais que tous ces portraits avaient la même couleur de peau, celle que nous qualifions communément de « blanche ». Pour moi, c'étaient plutôt des autoportraits...

JS **Je disais que tu aurais dû appeler la série *Autoportraits*...**

JS Du hast Dir mich als Gesprächspartnerin ausgesucht, und Du weißt, dass ich mich viel mit antirassistischen Überlegungen beschäftige. Bei Abdeckpuder komme ich recht schnell auf normative Vorstellungen von Haut und deren Farbe. Wieso diese Vorstellungen normativ sind, einen Maßstab, eine Norm konstruieren, das klärt sich zum Beispiel spätestens dann, wenn man in einer deutschen, österreichischen oder Schweizer Drogerie Pflaster kaufen will. Diese haben immer nur eine Farbe, und die ist nicht unbedingt an brauner Haut ausgerichtet. Aber wenn ich Dein Objekt⁴ anschau, gibt es eben nicht nur einen Hautfarbton, sondern Schattierungen, sehr verschiedene Töne.

TS Für mich zeichnen sich entlang dieser verschiedenen Töne bestimmte Körperpartien ab. Die Palette der Hauttöne ist schon bei einer Person sehr umfangreich. Ich habe die Auswahl der drei verschiedenen Pudertöne danach getroffen, welche Hautfarben sich an meinem Körper finden lassen. Mit den Farb- und Helldunkelkontrasten beginnen die Make-up-Flecken als räumliche Darstellung lesbar zu werden. Ich erinnere mich an Deine Kritik an meiner Serie von *Portraits*,⁵ – weshalb ich das Gespräch heute auch unbedingt mit Dir führen wollte. Du hast gesagt, die Portraits haben ja alle den gleichen Hautton, und der ist, was wir weiß nennen. Für mich waren das auch eher Selbstportraits ...

JS Ich habe auch gesagt, dann müsstest Du die Serie *Selbst-portraits* nennen ...

TS ... wobei die Gesichter, die ich darin schattenhaft erkenne, mit mir nur insofern zu tun haben, als ich sie auf dem eingepuderten Blatt entdeckt habe. Die angedeuteten Personen – wenn man denn Gesichter erkennen will – sind alles andere als einheitlich. Die Serie zeigt Portraits von Unbekannten. Sie sind Produkte meines Blicks, eingefärbt in meinem Hautton. Vielleicht ist es die Anzahl und Art der Präsentation der Bilder – zwölf in einer langen Reihe – die den normativen, hegemonialen Anspruch erzeugt. Die *XXBOXXX* ist da, denke ich, zurückhaltender. Es ist immer nur ein Teil des Objekts sichtbar und ich muss es in die Hand nehmen, um alle Seiten zu sehen. Aber die Farbtöne sind auch hier wieder meiner Haut abgeschaut. Ich hoffe, dass dieses selbstreflexive Moment darauf hinweist, wer da spricht bzw. etwas zeigt. Ich sehe in dem Objekt weniger jemand anderes dargestellt. Es ist meine Haut – wenn man das Papierobjekt als abgezogene Haut begreifen will.

JS Ich habe hier wohl eine andere Sehweise, die mit meinem Wunsch, nicht immer nur weiße Haut, weiße Verhältnisse, weiße Ästhetiken sehen zu wollen, zu tun hat. Und die *XXBOXXX* kommt diesem Wunsch, finde ich, eben auch entgegen. Aber zurück zu Deinem Gedanken – an dem Wort „selbstreflexiv“ ist ja so

TS ...bien que les visages que j’y reconnais, tels des ombres, n’aient de rapport avec moi que dans la mesure où c’est moi qui les découvre sur la feuille de papier poudrée. Ces ébauches de personnes – si tant est que l’on veuille y voir des visages – sont toutes différentes. La série montre des portraits d’inconnus. C’est mon regard qui les produit, teintés de la couleur de ma peau. C’est peut-être le nombre de ces images et la manière dont elles sont présentées – en une longue rangée de douze – qui cause cette impression de norme et de domination. La *XXBOXXX* est ici, à mon sens, plus discrète. On ne peut voir qu’une partie de l’objet à la fois et on doit le prendre dans les mains afin d’en découvrir tous les côtés. Le ton des couleurs reste partout celui de la pigmentation de ma peau. J’espère que ce moment de retour sur moi-même désigne bien celui qui parle, ou plus précisément, celui qui montre. Dans cet objet, je ne vois pas vraiment la représentation d’une autre personne que moi-même. C’est ma peau, pour autant que l’on puisse concevoir *XXBOXXX* comme un lambeau de peau.

JS J’en ai une perception différente, qui reflète mon désir de ne pas voir constamment de la peau blanche, des espaces blancs, « le blanc » établi comme esthétique. Ainsi, la *XXBOXXX* me parle. Mais revenons à ta réflexion sur ce retour que tu opères sur toi-même, expression remarquable puisque c’est aussi ce que fait l’objet: il se retourne sur lui-même.

großartig, dass es „auf sich selbst zurückbeugen“ heißt, was Dein Objekt ganz buchstäblich tut. Wie Du sagst, wenn ich mit den Fingern die Oberfläche entlangfahre, gelange ich von innen nach außen und wieder zurück, und die Außen- und die Innenseiten des Objekts „schauen sich an“. Aber das ist auch schnell mal ein sehr narzisstisches, enges und festgefahreneres Verhältnis, dieses Sichselbst-spiegeln. Die Frage ist: Wo kommen andere, verändernde Verhältnisse ins Spiel? Es gibt Teile und Faltungen an diesem Objekt, die erinnern an Körperöffnungen, hier zum Beispiel denke ich an einen Anus. Aber ebenso kommen an diesem Objekt auch viele Schattierungen von Hautfarben vor, oder die Schattierungen wechseln. Und wieder will ich sagen, das Objekt ist vielfach und vieles daran uneindeutig ...

TS Ja, es will auch nicht einheitlich sein.

JS Das ist somit überhaupt kein Selbstportrait, und es ist genau entlang dieser Dimension einfach überhaupt nicht realistisch, weil es nicht die Haut einer Person darstellt.

TS Für mich ist interessant, dass ich, wenn ich das Objekt mit meiner Hand zusammenhalte, an bestimmten Stellen, je nach Lichteinfall, meine Haut nicht mehr von der Oberfläche des Objekts unterscheiden kann. Das Objekt bildet dann zwar keine Einheit in sich selbst, aber kurzzeitig mit mir.

Comme tu le dis, quand je passe mes doigts sur la surface, je glisse de l’intérieur vers l’extérieur pour revenir là d’où je suis partie. Et l’endroit et l’envers se regardent alors. Mais ce jeu de miroir devient vite un processus très narcissique, obtus et sans perspective. La question est de savoir comment il s’ouvre à d’autres relations. Il y a dans cet objet des parties et des plis qui font penser à des orifices du corps humain. Je pense par exemple à l’anus. Cet objet présente en outre plusieurs couleurs d’épiderme dont les dégradés changent. Je me répète donc en disant que cet objet n’est pas simple, que nombre de ses aspects sont ambigus.

TS Oui, il ne cherche pas à être univoque.

JS Dans ce cas, il ne s’agit pas d’un autoportrait, et c’est justement en raison de cette dimension équivoque qu’il n’est pas réaliste du tout: il ne représente pas la peau d’une personne.

TS Ce que je trouve intéressant quand je tiens l’objet dans ma main, c’est de ne plus pouvoir, à certains endroits et selon l’éclairage, faire la différence entre ma peau et la surface de l’objet. Celui-ci, quoique extérieur en tant qu’objet, s’unit momentanément à moi.

JS **Donc il s'agit bien d'un prolongement de ta propre main?**

TS Ou peut-être une manière de s'y dissoudre? Dans le fond, ce qui m'intéresse c'est l'idée de pouvoir toucher un corps tout en sachant que ce toucher coïncide avec la fabrication même de l'objet. L'objet cependant ne représente ni la réalisation ni la contextualisation d'un corps particulier. Il est fragmenté par le rythme des pliures et des subdivisions, et perd tout réalisme dès qu'on s'aperçoit que son principe relève de la construction paradoxale d'un anneau de Möbius. Cette approche est donc contradictoire: d'un côté la recherche d'un corps qui se crée et de l'autre sa destruction. À chaque fois que j'applique du fond de teint, j'efface les traces précédentes: je passe ma main sur le papier et ce qui semble déjà y figurer se dissout dans d'autres formes qui se laissent deviner.

JS **Mais l'objet à terme sera sérigraphié. La qualité tactile singulière due à l'utilisation de fond de teint gras, ne risque-t-elle pas de disparaître?**

TS Oui, c'est vrai, il y a une perte. C'est pourquoi après l'impression, je prévois de frotter de nouveau les bandes de papier avec une poudre sans pigment.⁶ Si la XXBOXXX ne déteint pas comme l'original, elle en reproduit ainsi la souplesse.

JS Dann geht es Dir doch auch um eine Verlängerung Deiner eigenen Hand in das Objekt?

TS Vielleicht auch, um mich darin aufzulösen? Eigentlich geht es mir um die Vorstellung, einen Körper zu berühren, wobei das Berühren mit der Herstellung dieses Körpers, dem Auftragen des Make-ups, zusammenfällt. Das Objekt stellt aber keine zusammenhängende Abwicklung eines Körpers dar. Es ist fragmentiert vom Rhythmus der Faltungen und Unterteilungen, und mit der paradoxen Konstruktion Möbiusband bricht jeder Realismus sowieso ab. Das Vorgehen ist also widersprüchlich – einerseits auf der Suche nach dem Körper, der entsteht, und auf der anderen Seite ist es auch destruktiv. Ich verwische mit jedem neuen Auftrag von Make-up die vorherigen Spuren. Ich gehe dabei mit der ganzen Hand über das Papier, und was als Form sich schon angedeutet hat, löst sich auf in anderen Formen, die der neue Farbauftrag erahnen lässt.

JS Aber das Objekt wird gedruckt werden. Geht diese spezielle haptische Qualität des fettigen Puders dabei nicht verloren?

TS Da geht etwas verloren, das ist richtig. Deshalb werden nach dem Druck die Bögen noch mit einem pigmentlosen Puder eingerieben.⁶ Die XXBOXXX färbt dann zwar nicht ab wie das Original, aber sie fühlt sich wenigstens geschmeidig an.

JS **Et comment cela va fonctionner avec les pliures?**

TS Elles existeront aussi dans les versions à venir. La couverture sera reproduite telle que tu la vois.

JS **Mais quelqu'un va devoir plier toutes les bandes de papier une dizaine de fois dans un sens et dans l'autre.**

TS Oui, ce quelqu'un c'est moi.

JS **Vraiment? Combien d'exemplaires vas-tu produire?**

TS Deux cents, mais pas tous à la fois: un par un.

JS **Cela veut dire que cet objet-livre est somme toute à la fois unique et reproduit. C'est important?**

TS Oui et non. Ce qui m'importe, c'est que la différence entre l'original et la reproduction soit minimale. Surtout pour ceux qui prendront la couverture dans leurs mains. Si je m'éloigne de l'original quand je passe de l'application manuelle à la sérigraphie, je tente ensuite de me rapprocher du modèle en repassant une couche de fond de teint. Le caractère unique d'un original est ici une question sans importance. Si je pouvais fabriquer mécaniquement les plis et l'effet poudreux, j'en

JS Und wie wird das mit den Faltungen funktionieren?

TS Die Faltungen werden auch in dem reproduzierten Objekt vorhanden sein. Der Umschlag wird so reproduziert, wie Du ihn jetzt siehst.

JS Aber dann muss es jemand zehnmal hin- und herfalten.

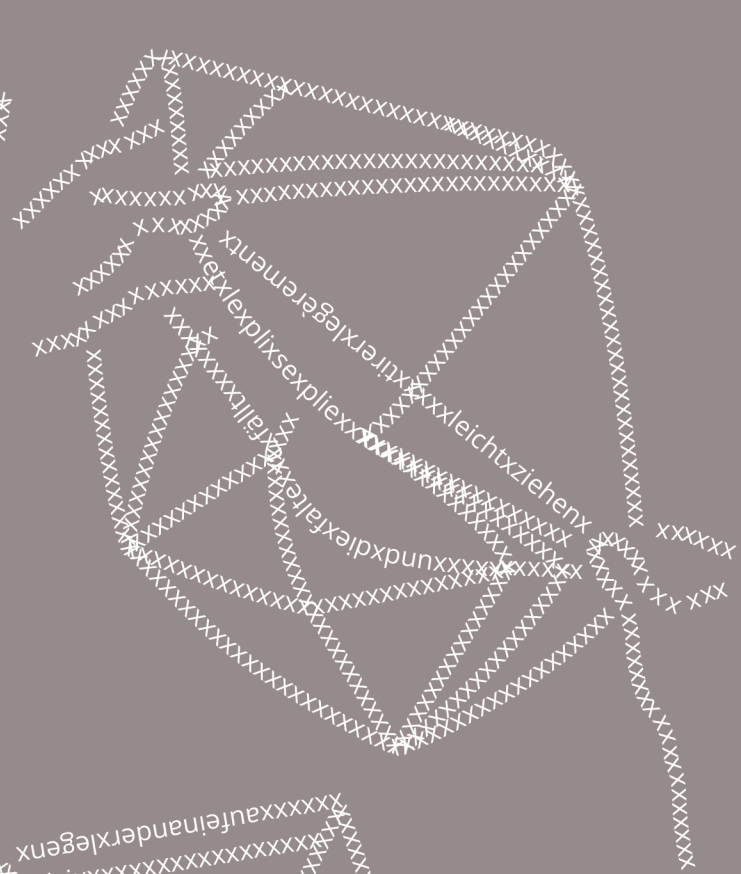
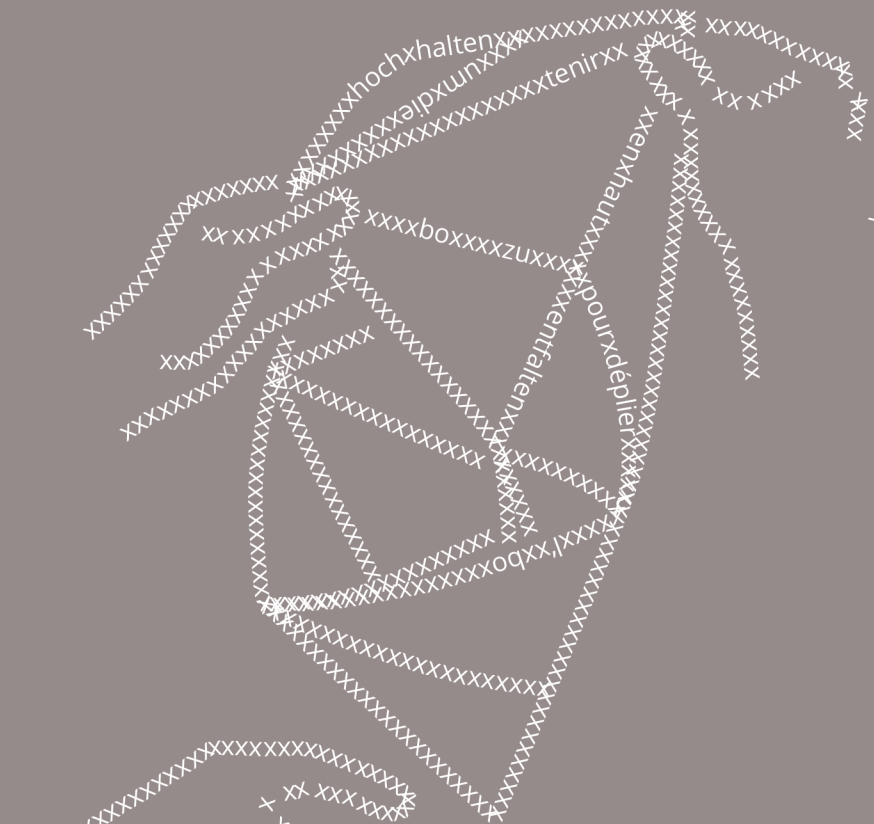
TS Ja, dieser jemand bin ich.

JS Wirklich? Wie viel Stück produzierst Du?

TS Zweihundert, aber nicht alle auf einmal, sondern ich produziere Stück für Stück.

JS Aber das heißt, jedes dieser Buchobjekte ist eigentlich beides, sowohl reproduziert wie auch Unikat. Ist das wichtig?

TS Ja und nein. Mir ist schon wichtig, dass der Abstand zwischen Original und Reproduktion möglichst gering ist. Schon im Sinne der Körperhaftigkeit, die von denen, die den Umschlag in die Hand nehmen, erfahren werden will. Aber bereits mit der Übersetzung des manuellen Farbauftrags in ein serigrafisches Druckverfahren entferne ich mich vom Original. Mit der Nachbearbeitung, insbesondere mit dem Puderauftrag kann



ich die Reproduktion wieder der Vorlage annähern. Die Frage nach der Einzigartigkeit eines Unikats ist dabei eher unwichtig. Wenn ich die Faltungen und die pudrige Haptik auch maschinell herstellen lassen könnte, würde ich es machen lassen. Aber die Frage ist schon interessant, wenn ich darüber nachdenke, wie ich überhaupt zur XXBOXXX kam. Die Edition schließt sich an die Ausstellung „Les Intrus“ an, zu der mich Julie Pellegrin einlud, und es war ihre Idee, ein Künstlerbuch und eben keinen Katalog der Ausstellung zu machen. Mit dieser Anforderung habe ich mich eine ganze Weile beschäftigen müssen, denn die Buchform entspricht nicht meiner Arbeitsweise. Ich mache Zeichnungen, Skizzen, Notizen auf Papieren, die aber alle mehr oder weniger lose Blattsammlungen sind. Ich habe kein Skizzenbuch, sodass man sagen könnte: Das können wir direkt reproduzieren und dann haben wir ein Künstlerbuch. Ein nachträgliches Zusammenstellen dieser Zettel kam mir sehr artifiziell vor, wenig authentisch, wie es das Format Künstlerbuch behauptet. Mit der Beschäftigung mit dem Rahmen, der bei einem Buch eben der Umschlag ist, bin ich der Frage nach dem Inhalt erst einmal ausgewichen. Die Frage nach Authentizität hat mich jedoch auf der Ebene der materiellen Reproduktion dieses Rahmenobjekts voll in Beschlag genommen.

JS Vielleicht lässt sich hier auf Begriffe kommen, die mit Deiner Arbeitsweise generell zu tun haben. Am Anfang war bereits von

passerais la commande. Mais la question est en soi intéressante lorsque je pense à ce qui m'a amené à la réalisation de XXBOXXX. Cette édition se rattache à l'exposition « Les Intrus » à laquelle Julie Pellegrin m'avait invité à participer et ce fut son idée de faire un livre d'artiste plutôt qu'un catalogue d'exposition. Cette demande a longtemps été un casse-tête pour moi puisque la forme « livre » ne correspond pas à ma façon de travailler. Je fais des dessins, des esquisses, je prends des notes sur des papiers ici et là, le tout formant un ensemble plus ou moins structuré. Je n'ai pas de carnet à dessin que l'on pourrait reproduire en vue d'obtenir un livre d'artiste. J'ai trouvé l'assemblage de ces papiers « volants » très artificiel, peu authentique, voire en contradiction avec ce que le format livre d'artiste suggère. En réfléchissant au « cadre » de cette production – c'est-à-dire à la couverture – j'ai écarté la question du contenu. Cependant, la question de l'authenticité m'a complètement accaparée dès lors qu'il s'est agi de la réalisation matérielle de cet « objet-cadre ».

JS Peut-être pouvons-nous trouver ici des termes qui qualifient en général ta manière de travailler. Au début, il était question de l'intérêt que tu portes aux conditions de production ou aussi à celles de la vie, à savoir les relations. Maintenant, tu mentionnes l'attention que tu portes au cadre. En reprenant l'objet dans ma main, je me demande quelle réflexion sur

Deinem Interesse für die Bedingungen der Produktion oder auch des Lebens generell die Rede, von Beziehungen/Relationen. Jetzt hast Du eine Aufmerksamkeit für Rahmen benannt. Wenn ich jetzt das Objekt noch einmal zur Hand nehme – welche Art der Auseinandersetzung mit Rahmen als Bedingung geschieht denn durch dieses Objekt? Ich muss zuallererst mal ein Innenteil herausnehmen, das wie eine Gebrauchsanweisung aussieht. Hierin wird dieses Gespräch, das wir gerade führen, in Textform gebracht, vielfach überarbeitet und später abgedruckt sein. Und dann springt mir das Objekt fast entgegen.

TS Wenn Du es aufklappst und Dich den Faltungen hingibst, löst es seine Form als Umschlag auf. Es ist dann recht schwierig, zur ursprünglichen Form wieder zurückzufinden. Das fällt mir auch nicht leicht: Ich muss lange probieren, bis ich das wieder hinbekomme. [*lacht*]

JS Dann ist das ja auch eine Übung im Entformen, und die ist im Übrigen irritierend und provozierend. Ich sitze da und denke mir: Ich bekomme die Form nicht mehr hin, ich erkenne sie nicht mehr, und dann biege ich das Objekt. Doch schon springt es wieder auf und – dann muss ich mich mit dieser Form auseinandersetzen. Und immer noch verstehe ich nicht, was das für eine Form ist, mit der ich es zu tun habe.

le cadre cet objet peut déclencher. Mais d'abord, il me faut retirer le livret intérieur qui ressemble à un mode d'emploi. Il contiendra, après avoir été retouché et imprimé, le texte de l'entretien que nous menons là, maintenant. Alors, l'objet me saute presque au visage.

TS Quand tu l'ouvres et que tu vas dans le sens des plis, l'objet perd sa forme de couverture. Après, il est très difficile de retrouver la forme initiale. Pour moi non plus ce n'est pas facile. Je dois essayer plusieurs fois pour y arriver. [*rires*]

JS Il s'agit là aussi d'un exercice de déformation qui est à la fois irritant et excitant. Je suis assise là, et je me dis que je ne vais pas réussir à remettre l'objet dans sa forme initiale que je ne reconnais plus, alors je le tords. Et voilà qu'il saute à nouveau, ce qui m'oblige à réfléchir à sa forme. Je ne comprends toujours pas à quelle forme j'ai à faire.

TS Peut-être est-ce aussi énervant parce qu'au fond l'objet donne l'impression qu'il est bien construit alors qu'il se défait...

JS ...sans que l'on puisse facilement le forcer à reprendre une forme bien définie. C'est vraiment très beau. Pourtant l'objet ne se défait pas complètement, c'est étonnant. Cela fait déjà un petit moment que je réfléchis à ce genre de concept de

À la Ferme du Buisson, dans l'ancien bâtiment d'une grande exploitation agricole, un escalier conduit à un grenier dont le sol est revêtu de moquette noire. La pièce, sans fenêtre, est plongée dans la lumière bleue de quatre écrans vidéo fixés à la charpente. Les mots

« No Input » sont affichés. Devant moi est posé un aspirateur jaune sur lequel est adapté un tuyau élargi et bizarrement branché. Un panneau m'enjoint à utiliser l'objet. Il y a beaucoup à faire. Une multitude de grains de blé recouvre la moquette noire. Apparemment quelqu'un a déjà commencé. Je vais continuer.

Je mets l'aspirateur en marche, il se met à vrombir, les ampoules LED fixées sur le tuyau s'allument, une ombre circulaire apparaît sur les écrans, évoquant un gouffre. Les grains de blé crépitent maintenant dans l'aspirateur produisant un son très agréable. Je regarde les quatre écrans vidéo qui m'entourent. Les grains de blé se précipitent vers moi à toute vitesse, de tous côtés, avant de disparaître dans le néant de l'aspirateur.

In der La Ferme du Buisson, im Seitengebäude eines ehemaligen landwirtschaftlichen Großbetriebs, führt mich eine Treppe auf einen Dachboden, der mit schwarzem Teppich ausgekleidet ist. Der fensterlose Raum ist in das blaue Licht von vier Videoleinwänden getaucht, die an den Stirnwänden und Dachschrägen angebracht sind. „No Input“ wird angezeigt. Vor mir steht ein gelber Staubsauger mit einem verbreiterten, merkwürdig verkabelten Rohr. Ein Aufkleber fordert mich auf, ihn zu benutzen. Es gibt viel zu tun. Eine Unmenge an Körnern breitet sich auf der schwarzen Auslegeware aus. Jemand vor mir hat wohl schon angefangen – ich setze die Arbeit fort. Ich schalte ein, der Staubsauger heult auf, LEDs am Rohr leuchten, das Bild auf den Leinwänden wird schwarz mit einem dunklen kreisförmigen Schatten in der Mitte, wie ein Schlund. Jetzt prasseln die Körner nur so in den Sauger, ein höchst befriedigendes Geräusch. Ich schaue auf die vier Videoleinwände um mich herum. Die Körner rasen in großer Geschwindigkeit auf mich zu, aus allen Richtungen – bevor sie im Nichts des Staubsaugers verschwinden.

VCVC

(Video Controlled Vacuum Cleaner)

2011

Aspirateur, tuyaux en PVC, ampoules LED, vidéo en direct, grains de blé
Staubsauger, PVC-Rohr, LEDs, Live-Video, Weizenkörner
Dimensions variables / Maße variabel

Dans une vaste salle, le petit appareil, posé au sol, semble un peu perdu. Constitué d'une cloche de verre sous laquelle apparaît son organisme électro-mécanique, il mesure 50 centimètres. Dans l'axe vertical est disposé un tube en métal qui se recourbe hors de la cloche pour aboutir à un détecteur de présence, il pourrait s'agir d'une tête. L'appareil a les proportions d'un corps humain, il semble enveloppé d'un manteau transparent. Je m'approche. Il m'a déjà repéré. Sur le capteur deux lampes LED s'allument, il rougit puis il s'éloigne de moi et s'arrête après avoir effectué un quart de rotation. Je suis le détecteur, je me place devant lui et j'attends en bougeant à droite et à gauche. Sa tête se tourne maintenant sur le côté en un mouvement subtil mais assuré. Je le suis à nouveau, cette fois en gardant mes distances. Je m'approche prudemment jusqu'à ce que le *Spökenkieker* désintéressé, se détourne de moi en ronflant doucement. On verra la prochaine fois.

Eine kleine Apparatur steht etwas verloren in der Eingangshalle. Das etwa einen halben Meter große Objekt besteht aus einer gläsernen Glocke, die sein elektro-mechanisches Innenleben preisgibt. Senkrecht in der Mittelachse steht ein Metallrohr, das oberhalb des Glaskörpers gebogen ist und im Kopf eines Bewegungsmelders endet. Man kann durchaus von einem Kopf, von einem Hals und einem Körper sprechen. In seinen Proportionen entspricht das Gerät einer menschlichen Figur, eingehüllt in ein durchsichtiges Gewand. Ich nähere mich. Anscheinend hat die Figur mich bereits wahrgenommen. Am Bewegungsmelder erröten zwei LEDs. Dann wendet er sich von mir ab und kommt erst nach einer dreiviertel Drehung wieder zum Stillstand. Ich folge dem Sensor, stelle mich vor ihn, warte, bewege mich hin und her. Der Kopf dreht sich jetzt zur anderen Seite – nicht viel, aber umso bestimmter. Wieder folge ich, nehme diesmal etwas Abstand, nähere mich vorsichtig, bis der offenbar an mir wenig interessierte *Spökenkieker* sich leise surrend wieder abwendet. Na gut, wir sehen uns noch.

Spökenkieker
Le Voyant

—
1998 – 2011

Détecteur de présence, plexiglas, bois, pièces mécaniques, dispositif électronique
Bewegungsmelder, Acrylglas, Holz, mechanische Bauteile, Elektronik
50 × 20 × 20 cm

non-forme, et sur l'exigence éthique qu'il implique.⁷ L'intérêt pour la notion de transformation nécessite aussi que l'on considère la dimension de la déformation, mais aussi sa propre transformation. Bien sûr, ces dimensions sont liées : l'absence de forme présuppose l'existence de la forme et vice versa. Cet objet nous le montre bien, et il y en aura de multiples.

TS Oui, multiples, comme tu le dis avec justesse. De multiples exercices de déformation qui me mènent à une autre forme quand je ne parviens pas à retrouver l'initiale, ou quand je ne cherche pas à la trouver. Ce que je dois en tout cas parvenir à reproduire, c'est la texture lisse et agréable du fond de teint qui reste sur les doigts quand je la touche.

JS **Pourquoi le toucher, le caractère tactile de la surface, est-il important?**

TS Parce que le lecteur ou la lectrice devra prendre l'objet dans ses mains pour lui donner une nouvelle forme. Au premier abord, il ressemble à un livre à regarder, puis il devient, au toucher, onctueux et souple, il acquiert une autre qualité, plus physique. Peut-être qu'il gagne en réalisme par cette matérialité, alors que la représentation picturale s'en écarte.

TS **Vielleicht ist auch ärgerlich, dass das Objekt eigentlich vorgibt, dass es ordentlich konstruiert ist, und trotzdem fällt es auseinander ...**

JS ... und lässt sich dann auch nicht ohne Weiteres zurückzwingen in seine ordentlich konstruierte Form. Stimmt, das ist wirklich sehr schön. Und trotzdem fällt das Objekt eben auch nicht auseinander, das ist ja das Merkwürdige. Ich denke ja schon eine Weile über dieses Konzept der Formlosigkeit und den damit verbundenen ethischen Anspruch nach,⁷ denn mit einem Interesse an Veränderung muss man sich mit der Dimension der Entformung, auch des Selbst, beschäftigen. Freilich hängen diese Dimensionen zusammen, gibt es Formlosigkeit nicht ohne Form und umgekehrt. Das macht dieses Objekt vor. Und davon gibt es also Multiples.

TS **Ja, vielfältige – wie Du es eben treffend gesagt hast – Übungen im Entformen. Die dann eben zu einer anderen Form führen, wenn ich nicht mehr zur Ausgangsform zurückfinde oder finden will. Was ich auf jeden Fall reproduzieren muss, ist die glatte, angenehme Haptik des Puders, der an den Fingern haften bleibt.**

JS Warum ist diese haptische, taktile Qualität der Oberfläche wichtig?

JS **Des sens autres que la vue ne sont-ils pas ainsi stimulés? Dans notre société, la vue se fonde principalement sur un mode d'appropriation du réel qui nous fait croire que ce que nous percevons ne nous affecte pas physiquement. C'est un sens qui est lié à une mise à distance et qui tend à un rapport de domination. D'autres sens, tel que le toucher, sont clairement liés à la dimension de dépendance réciproque au monde. Notre existence se construit par le toucher et le contact. Quand on travaille comme toi avec des médiums différenciés, ne s'agit-il pas aussi d'une réflexion sur une perception qui ne passerait pas uniquement par la vue? Dans le cas de cet objet-livre, on quitte la dimension visuelle car ce qu'il provoque m'oblige à me comporter différemment: pour vraiment le voir, je dois le manipuler. De plus, dans ta démarche, des niveaux distincts sont interconnectés pour traiter différentes qualités de la matière. On observe souvent dans tes œuvres que la dimension visuelle se connecte à la dimension auditive ou sonore. Au début de notre entretien, tu racontes comment, lors de la fabrication de XXBOXXX, tu perçois le bruit produit par l'application et le frottement du fond de teint sur le papier. Pourquoi?**

TS Parce que je perçois alors mon travail différemment. La manipulation et son développement dans le temps deviennent plus présents. Comment dois-je appliquer le fond de teint?

TS **Weil die Leserin oder der Leser das Objekt anfassen soll, um ihm eine neue Form zu geben. Wenn das Objekt zunächst aussieht wie ein Buch zum Anschauen, sich dann aber cremig und geschmeidig anfühlt, erhält es eine andere, körperhafte Qualität. Vielleicht spielt auch ein Zugewinn an Realismus auf der materialen Ebene eine Rolle, der auf der Abbildungsebene vermieden wird.**

JS Ist es nicht auch so, dass auf diese Weise noch mal andere Sinne angesprochen werden als nur der visuelle? Der Sehsinn hat ja in unserer Gesellschaft schon viel mit Aneignung auf eine Weise zu tun, die uns denken macht, wir würden von dem, was wir uns aneignen, nicht affiziert. Es ist ein Sinn, der mit Distanz verbunden ist, und tendenziell auch mit Dominanz. Andere Sinne, wie der der Taktilität, sind viel eindeutiger mit einer Dimension der gegenseitigen Abhängigkeit verbunden, also damit, wie unsere Existenz durch Berührungen und Kontakt hergestellt ist. Wenn man wie Du mit diversen Medien gleichzeitig arbeitet, geht es dann nicht auch um eine Art der Auseinandersetzung mit Wahrnehmung, die nicht nur über den Sehsinn läuft, sondern andere Sinne mit ins Spiel bringt? Es bleibt hier ja nicht beim Sehen, denn die Provokation dieses Objekts besteht darin, dass ich, um es mir überhaupt anschauen zu können, gezwungen bin, mich in eine andere Haltung zu begeben: Ich muss mit ihm handeln. Zudem gilt doch für Dein Arbeiten auch, dass darin

verschiedene Ebenen zusammengeschaltet werden, um mit verschiedenen Dimensionen von Materialität umzugehen. Immer wieder wird in Deinen Arbeiten auch die Ebene der Visualität mit der des Auditiven oder des Sounds verschaltet. Zu Beginn unseres Gesprächs hast Du auch beschrieben, wie Du beim Herstellen der XXBOXXX das Geräusch aufnimmst, das beim Auftragen und beim Verreiben des Puders auf dem Papier entsteht – warum eigentlich?

TS Weil ich dann mein Tun anders wahrnehme. Die Art und Weise der Herstellung, der zeitliche Ablauf der Handgriffe, rückt in den Vordergrund. Wie trage ich das Make-up auf, an welchen Stellen verlangsamen sich die Bewegungen, wo steigert sich der Andruck, wann nehme ich mir Zeit zum Sehen? Vielleicht mache ich es dann auch musikalischer. Auf jeden Fall hält mich das Hinhören davon ab, zu schnell zu einem visuellen Resultat kommen zu wollen.

JS Mir scheint auch wichtig, dass dadurch eine Aufmerksamkeit für eine Wahrnehmungsdimension ermöglicht wird, die in der Gesellschaft, in der wir uns bewegen, nicht besonders privilegiert ist – die Ebene des Taktiles, des „Wie fühlt sich das an“? Zudem ist es im Falle der XXBOXXX auch so, dass das Objekt, das ich anfasse, auf mir Spuren hinterlässt, dass mich also ganz buchstäblich affiziert, womit ich umgehe. Ich finde auch die leichte

À quel endroit mes mouvements ralentissent-ils? Où l'expression s'intensifie-t-elle? Quand est-ce que je prends le temps de regarder ce que je fais? Il est possible après tout que mon action devienne plus rythmée, voire musicale. En tout cas, le fait d'écouter m'évite de devoir parvenir rapidement à un résultat visuel.

JS Je pense aussi que c'est important car cela permet d'être plus attentif à cette dimension de la perception qui, dans la société dans laquelle nous vivons, n'est pas vraiment privilégiée: la dimension tactile. Qu'est-ce que je ressens quand je touche? En plus, dans le cas de XXBOXXX, il y a le fait que l'objet que je tiens dans mes mains laisse des traces: ce que je manipule m'affecte réellement. Je trouve remarquable la légère agressivité que dégage l'objet lorsqu'il me saute dessus, lorsque le livre devient un corps avec lequel j'entre en relation. Je l'ai déplié et je ne peux pas le laisser tel quel dans un coin, pour la seule et bonne raison qu'on ne peut pas le replier! Il n'est plus plat, c'est comme ça. Le sale truc... [rires] Tu vois, ça fait bien cinq minutes que j'essaie de le replier et je ne suis pas sûre d'y parvenir. Et qu'est-ce que je fais après? Je marche dessus? Peux-tu nous dire un mot sur l'accent que tu mets sur l'objet lui-même, cette chose qui me bondit dessus quand je la prends et que je la déplie?

TS Justement, je suis sculpteur [rires]. D'ailleurs dans tous

aggressive Note des Objekts großartig – wie das Objekt mich anspricht, wie das Buch zum Körper wird, mit dem ich umgehen muss. Denn ich falte es auseinander und dann kann ich es nicht einfach wieder zusammengeklappt zur Seite legen, weil es sich eben nicht eben mal zusammenklappen lässt. Es ist einfach nicht mehr flach, das Mistding. [lacht] Jetzt bin ich zum Beispiel schon fünf Minuten damit beschäftigt, das Objekt zurückzufalten, und vielleicht wird es mir nicht gelingen. Was mache ich dann, trete ich drauf, damit es wieder flach wird? Kannst Du noch etwas sagen zu der starken Betonung des Objekts, das mir richtiggehend entgegenspringt ab dem Moment, wo ich es anfasse und auffalte?

TS Ich bin eben Bildhauer [lacht]. Selbst in all meinen Zeichnungen spielt das körperliche Moment der Berührung des Papiers durch den Bleistift eine große Rolle. Häufig sind die Zeichnungen auch Mikroreliefs, je nachdem, wie stark ich den Stift andrücke, oder das Papier wird durch den Bleistift aufgeraut, geritzt oder gelöchert. In der Performance Zeichnen auf Papier ... (s. o.) dient das Papier als Resonanzkörper der Schallerzeugung und -übertragung. Papier ist für mich in erster Linie ein Material mit räumlicher Ausdehnung und auch klanglichen Qualitäten, es ist nie nur Bildträger. Der Bleistift ist ein Werkzeug ...

mes dessins, le contact du crayon avec le papier joue un rôle important. Ces dessins deviennent souvent des reliefs microscopiques selon que j'appuie fortement sur le crayon ou que le papier soit éraflé ou percé par la mine. Dans la performance ... dessiner sur papier, en écoutant le public... le papier sert de caisse de résonance. Le papier est avant tout un matériau qui peut se déployer dans l'espace et qui a sa propre sonorité: il n'est jamais uniquement un support. Le crayon est un outil...

JS Mais le crayon n'est-il pas pour toi aussi un matériau? Quelle est la différence entre l'outil et le matériau? Cette différence ne subit-elle pas elle aussi une transformation quand tu travailles? N'est-ce pas plutôt cela qui caractérise ta démarche: le fait que tu examines le matériau même de chaque outil allant jusqu'à le décomposer?

TS C'est vrai. J'utilise le crayon autrement que pour dessiner des lignes ou des hachures. Parfois, il perce lentement une planche en bois, triture de sa pointe la substance d'un mur ou bien enfonce des restes de gomme dans le papier. Dans ce cas, il devient lui-même un acteur qui, à l'aide des traces sonores qu'il produit, demande à être écouté. La différence entre l'outil et le matériau ne réside pas dans les choses elles-mêmes, mais dans leur utilisation. Reprenons le cas du crayon: je l'utilise complètement comme un outil et encore dans le but – propre à

Trois dessins de grands formats sont accrochés aux murs. Une mine de graphite a laissé de violentes traces sur le papier. Les dessins sont structurés ligne par ligne. On remarque en effet des suites plus ou moins régulières de traits résultant d'un rapide mouvement de rotation – très manifeste à certains endroits.

Les trois dessins ont chacun une épaisseur de trait et une régularité différentes. Dans le premier, très gestuel, les traits sont plus espacés et ils se dispersent au centre de la feuille. Le second est le plus sombre. Les lignes horizontales se superposent et les traits sont serrés, on pourrait y voir un paysage broussailleux. Dans le troisième, le plus grand, les suites de traits restent généralement sur une ligne comme une écriture de signes.

Dans un coin de la pièce, des casques sans fil sont posés sur une table. Chaque dessin correspond à une piste sonore. Sur le lecteur, je choisis *Industrial Landscape 3*, je mets les écouteurs et je reviens vers le dessin. « Frapfrapfrapfrap » – de gauche à droite, à gauche et encore à droite. S'éloignant puis se rapprochant dangereusement pour s'éloigner à nouveau, le bruit délimite un vaste champ. Le son est mécanique. J'essaie de le suivre sur le dessin, de retrouver la ligne de graphite correspondant au rythme sonore. L'enregistrement audio me tient à la surface du dessin et me plonge en même temps dans un espace imaginaire spécifique.

An drei Wänden hängen großformatige Zeichnungen. Ein Graphitstift hat heftige Spuren auf dem Papier hinterlassen. Die Zeichnungen sind zeilenweise aufgebaut. Es sind mehr oder weniger regelmäßige Strichfolgen zu erkennen, die zum Teil eindeutig von einer schnell rotierenden Bewegung stammen.

Die drei Zeichnungen sind unterschiedlich in ihrer Dichte und Regelmäßigkeit. Bei der ersten, sehr gestischen, läuft die Strichfolge in der Blattmitte aus dem Ruder, die Striche sind insgesamt weiter auseinander. Die zweite ist die dunkelste. Die horizontal kreisenden Bahnen verdichten sich. Ihre Schattierungen lassen sich fast als buschige Landschaft lesen. Bei der dritten und größten Zeichnung bleiben die Strichfolgen meist in ihrer Zeile, was ihren skripturalen Charakter betont.

In einer Ecke des Raums liegen kabellose Kopfhörer auf einem Tisch. Zu jeder Zeichnung gehört eine Tonspur. Auf dem CD-Player wähle ich *Industrial Landscape 3*, setze einen Kopfhörer auf und gehe zurück zur Zeichnung. „Frapfrapfrapfrap“ – von links nach rechts nach links und wieder nach rechts – von fern, dann bedrohlich nah und sich wieder entfernend – das Geräusch steckt ein großes Areal ab. Der Sound ist maschinell. Ich versuche, das Geräusch auf der Zeichnung zu verfolgen, die Spur des Graphitstifts mit dem schnellen Rhythmus in Einklang zu bringen. Die Audiospur hält mich so auf der Oberfläche des visuellen Geschehens und zieht mich gleichzeitig in ihren eigenen Imaginationsraum.

Industrial Landscape

2011

Mine de graphite, papier, 3 dessins, pistes sonores stéréophoniques, casques
Graphitstift, Papier, 3 Zeichnungen, Stereoton, Kopfhörer
Dimensions / Maße: 150 × 212 cm – 150 × 212 cm – 150 × 290 cm
Durée / Dauer: 33 min – 114 min – 102 min

JS Aber ist der Bleistift für Dich nicht auch Material? Was ist der Unterschied zwischen Werkzeug und Material, und bleibt dieser Unterschied wirklich intakt in Deiner Arbeitsweise? Ist es nicht vielmehr kennzeichnend für Deine Arbeitsweise, dass auch jedes Werkzeug auf seine materiellen Qualitäten hin untersucht und zum Teil auch buchstäblich zersetzt wird?

TS Stimmt. Der Bleistift wird schon auch anders eingesetzt als nur zum Zeichnen von Linien oder Schraffuren. Manchmal bohrt er sich langsam in eine Holzlatte, pickt im Mauerwerk herum oder treibt Radiergummifusseln ins Papier. Dabei wird er fast selbst zum Akteur, der sich mit seinen aufgezeichneten Geräuschen Gehör verschafft. Der Unterschied zwischen Werkzeug und Material liegt ja nicht in den Dingen selbst. Es ist der Gebrauch, der den Unterschied herstellt. Um beim Bleistift zu bleiben: Ich nutze ihn durchaus als Werkzeug und auch immer noch für den Zweck, für den er vorgesehen ist – zum Zeichnen. Es kommen aber noch andere Zwecke hinzu, die eben auch in seinen materialen Eigenschaften liegen. Zur Geräuschproduktion nutze ich sein Klangspektrum. Der Ton ändert sich je nach Zeichengrund, ob ich den Bleistift senkrecht halte oder flach, ob ich klopfe, drücke, kratze oder streiche. Wobei der Bleistift allein dadurch, dass er immer angespitzt wird, bereits einen aggressiven und autoritären Charakter hat. Gleichzeitig kann er unheimlich zarte Spuren

sa fonction – de dessiner, mais je considère également les qualités du matériau lui-même. Pour produire des bruits, j'utilise le registre des sons qui lui sont propres. Le son change selon le support sur lequel je dessine, selon que je tiens le crayon verticalement ou à plat, selon que je frappe, que j'appuie, gratte ou caresse. Dans ces actions, le crayon, par le simple fait qu'il soit régulièrement taillé, conserve un caractère agressif et autoritaire. En même temps, il peut laisser des traces très douces – il y a par exemple des dessins d'un gris si léger qu'on ne les voit presque pas. Là, l'agressivité disparaît, ou n'existe plus que dans l'espace sonore.

JS Depuis que je te connais et que je suis ton travail – soit maintenant dix ans - ce sont tes actions au bord de la disparition qui m'intéressent. J'ai toujours compris ces mouvements à la frontière de l'invisibilité comme une tentative pour éviter certains stéréotypes patriarcaux/capitalistes tels qu'ils représentent généralement l'artiste. J'interprète aussi ces mouvements entre le visible et l'invisible comme une réflexion critique sur la dimension du pouvoir, qui montre partiellement des choses lisibles pour faciliter l'émergence d'une éthique qui ne se fonderait pas sur l'autorité. Cela implique une réflexion sur l'éphémère. C'est plutôt risqué pour un artiste car ce travail à la limite de la disparition ne sera pas facilement vendable.

hinterlassen – es gibt Zeichnungen, die sind einfach nur ein ganz leichtes Grau, eigentlich kaum zu sehen. Dort verschwindet dieses aggressive Moment oder ist dann vielleicht nur noch auf der Tonebene da.

JS Seit ich Dich kenne und Deine Arbeiten verfolge, mittlerweile über zehn Jahre, interessieren mich Deine Handlungen am Rande des Verschwindens. Ich habe diese Bewegungen entlang der Fast-nicht-Sichtbarkeit immer als Versuch verstanden, bestimmten patriarchal-kapitalistischen Stereotypen, wie sie gemeinhin für die Figur des Künstlers bereit stehen, auszuweichen. Ich lese diese Bewegungen entlang der Grenzen des Sichtbaren aber auch als kritische Auseinandersetzung mit der Dimension des Autoritären, die eindeutig lesbare Setzungen tendenziell aufweisen, um eine andere, nicht an Autorität orientierte Ethik zu begünstigen. Das impliziert eine Beschäftigung mit dem Flüchtigen. Das ist durchaus auch ein riskantes Geschäft als Künstler, denn sich am Verschwinden entlang zu bewegen, bedeutet wohl das Gegenteil von leichter Vermarktbarkeit.

TS Ja, aber man muss auch sagen, dass dieses Kaum-Sichtbare, Flüchtige oder Formlose in meinen Ausstellungen tatsächlich oft in einer großen Form realisiert ist, zum Beispiel als Installation. Oder es ist als Performance sehr präsent. Das Lesen dieser Form kann aber mühsam sein, weil es einer

TS Bien que, dans une exposition, ce presque-invisible, cet éphémère ou cet informe soit réalisé en grand format. Mais la lecture d'une telle forme peut être difficile parce que cela demande du temps pour pénétrer les différents niveaux de représentation qui souvent ne sont pas très spectaculaires. C'est surtout au niveau du son qu'il m'est important de ne rien faire d'écrasant. Dans une exposition, le son déploie souvent une dimension autoritaire à laquelle le visiteur ne peut échapper, à moins bien sûr de sortir. La recherche d'un équilibre consiste pour moi à faire quelque chose qui dérange, voire énerve, et qui reste à distance. Une distance qui permet d'approcher l'œuvre sans qu'elle soit dominante.

JS Je voudrais parler d'une autre dimension. En observant ou en décrivant tes travaux, on fait fausse route si on s'intéresse seulement au figuratif. Dans l'entretien avec Sabine Lenk et Tanja Wetzel que j'ai évoqué au début, tu dis que l'abstraction ne t'intéresse pas et tu proposes à la place le terme d'« attraction ».⁸ Ça me plaît car celui-ci renvoie au désir. Je le trouve passionnant et essentiel car il nous pousse à être plus attentifs à ce qui se passe dans cette dimension, aux pulsions qui nous submergent. Mais à quoi est dû ce désintérêt pour la figuration ?

TS Par exemple, je n'aime pas photographier. Je n'aime pas fixer les choses. Je préfère éviter les images. Mais cela dit, je ne peux pas ignorer les processus de ma propre perception, le fait de re-connaître telle ou telle chose, par exemple dans certaines formes qui apparaissent lorsque je frotte le fond de teint. Bien sûr, le processus de reconnaissance ou – pour employer un terme plus problématique – d'identification entre déjà en jeu à partir du moment où j'utilise du fond de teint, où je choisis une couleur. Et cela continue quand je compare ou quand j'adapte les formes que je viens de percevoir. C'est exactement cette étape que j'essaie de prolonger dans l'espoir de repousser la classification et le jugement qui mettent un terme au processus de reconnaissance. Cet évitement de la figuration serait en ce sens un flottement, une suspension. Mais à travers le matériau utilisé, qui devient figure dans les relations, les rapports et les ensembles produits par mes gestes, j'y arrive.

JS **Tu touches là une problématique essentielle et vaste car les papiers d'identité ainsi que les logiciels de traitement administratif de données appartiennent eux aussi à cette catégorie de termes tels que « reconnaissance » et « identification ». En utilisant ces termes, ces représentations et ces pratiques, on arrive rapidement dans le champ policier. Même en ralentissant le processus, on en revient toujours à**

gewissen Dauer bedarf, um sich auf die verschiedenen medialen Ebenen und die oft wenig spektakulären Erscheinungen einzulassen. Vor allem auf der Ebene des Tons ist es mir wichtig, nichts Überwältigendes zu machen. Ton ist in einer Ausstellung oft eine sehr autoritäre Angelegenheit, denn als Besucher kann ich mich ihm nicht entziehen, außer ich verlasse den Raum. Die Gratwanderung besteht für mich darin, etwas zu machen, was ankratzt, an die Nerven geht, aber auch Distanz lässt. Eine Distanz, in der ich mich dem Werk annähern kann und nicht von ihm unterworfen werde.

JS Ich möchte noch eine andere Dimension ansprechen. Im Betrachten oder Beschreiben Deiner Arbeiten kommt man mit einem Interesse am Figurativen nicht weit. In dem anfangs schon erwähnten Gespräch zwischen Sabine Lenk, Tanja Wetzel und Dir sagst Du an einer Stelle auch, Abstraktion interessiert Dich nicht, und schlägst stattdessen den Begriff Attraktion vor.⁸ Das gefällt mir, denn „Attraktion“ hat mit Begehren zu tun, und für diese Ebene aufmerksam zu sein, also dafür, welche Begehrensflüsse uns jeweils durchziehen, finde ich spannend und wichtig. Aber woher rührt dieses Desinteresse am Figurativen?

TS **Ich fotografiere zum Beispiel sehr ungern. Ich halte ungern Dinge fest. Da übe ich lieber Bildvermeidung. Aber auch dabei komme ich nicht um meine eigenen Wahrnehmungsprozesse**

un rapport entre la figuration et l'affirmation de dispositions et de classifications existantes.

TS Oui, tu as raison. Nous devons prendre en compte l'idée de police. Dans mes œuvres présentées dans le cadre de l'exposition « Les Intrus » à la Ferme du Buisson, je traitais les thèmes du toucher, de l'approche et de la prise de contact mais aussi en effet de celui du contrôle.⁹

JS **On ne peut écarter les questions d'obligation, de contrôle, de domination et d'oppression. Ce sont les conditions de notre vie sociale que l'on peut examiner – par exemple pour se défendre ou pour inventer des formes moins policières, moins réglementaires, des formes qui s'enchevêtrent et se déploient librement.**

TS Bon, mais là je suis moi-même le policier.

JS **Bien entendu, chacun est son propre policier. Mais quand ton objet me pousse, voire m'oblige, à me déployer ailleurs, je m'exerce alors à quelque chose qui ne tient plus du contrôle de soi. Et, c'est parce que nous sommes tous instance de police et de censure, parce que des structures autoritaires nous ont à ce point conditionnés, que nous devons y réfléchir.**

herum, dass ich etwas (wieder-)erkenne, zum Beispiel in den Formen, die beim Einreiben des Make-ups entstehen. Sicher, der Prozess des Erkennens, oder, um einen problematischeren Begriff zu verwenden, des Identifizierens setzt schon damit ein, dass ich Make-up verwende und welche Farbtöne ich auswähle. Er geht weiter über das Ver- und Abgleichen mit Formen, die ich bereits wahrgenommen habe. Und diesen Schritt versuche ich zu verlängern, in der Hoffnung, das Einordnen und Werten, das den Erkennungsprozess abschließt, hinauszuzögern. Diese Vermeidung von Figuration wäre insofern nur ein Zögern, ein Innehalten vor deren Gebrauch. Oder anders herum, ich gehe nicht vom Figurativen aus. Aber über das Material, das in Beziehungen, Verhältnissen, Zusammenhängen durch die Gesten und Handlungen bei seiner Verwendung bildhaft wird, gelange ich dorthin.

JS Du sprichst ein profundes und umfassendes Problem an, denn zu den Begriffen „erkennen“ und „identifizieren“ gehören eben auch „identity papers“ und „erkennungsdienstliche Behandlung“. Also landet man entlang dieser Begriffe, Vorstellungen und Praktiken schnell im polizeilichen Feld. Selbst wenn man sich langsamer bewegt, bleibt es immer noch bei einem Zusammenhang zwischen Figuration und der Affirmation bestehender Anordnungen und Klassifikationen.

TS Ja, Du hast recht. Wir müssen die Polizei mitdenken. In meinen Arbeiten in der Ausstellung „Les Intrus“ ging es mir neben den Themen der Berührung, der Annäherung, der Kontaktaufnahme tatsächlich auch um das der Kontrolle.⁹

JS Wir kommen um Fragen von Polizeilichkeit, Zwang, Kontrolle, Herrschaft, Unterdrückung nicht herum, das sind die Bedingungen unserer Lebensformen, und die kann man untersuchen – zum Beispiel, um sich zu wehren, oder andere, weniger polizeiliche, weniger regulierte, sich woandershin verwirrend ausfaltende Formen erfinden zu wollen.

TS Gut, aber die Polizei bin ich dann schon selbst.

JS Sicher, die Polizei sind wir immer auch selbst. Aber wenn Dein Objekt mich auffordert, wenn nicht sogar zwingt, mich woanders hin zu falten, vielleicht übe ich dann auch noch etwas anderes als an Sicherheit orientierte Haltungen. Aber weil wir uns immer auch selbst Polizei und Zensor sind, weil uns autoritäre Strukturen selbst durchziehen, müssen wir uns mit ihnen beschäftigen.

TS Sich woandershin falten – die Falte als Transportmittel. Das ist ein schöner Einstieg in die Auseinandersetzung mit der XXBOXXX. Danke Johanna!

TS Se déployer ailleurs – le pli comme moyen de transport. C'est un beau point de départ pour se pencher sur la XXBOXXX. Merci Johanna!

¹ Tanja Wetzel, Sabine Lenk, « Entretien avec Thorsten Streichardt », in: *Mit Ecken und Kanten, Kunstunterricht als eine Frage der Haltung*, 2013, Munich, Kopaed, p. 205–221.

² Voir *Œuvres (descriptions): Make-update*.

³ J'ai utilisé un anneau de Möbius dans une installation-performance réalisée à l'Ircam le 5 octobre 2013, dans le cadre de la Nuit blanche à Paris. Une bande de papier était fixée à des éléments en acier en forme de X. Voir *Œuvres (descriptions): ... Dessiner sur papier ...*

⁴ L'exemplaire XXBOXXX en question était plus contrasté que la version éditée.

⁵ J'ai produit la série *Portraits* pour l'exposition « Les Intrus » (Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, 2011) à laquelle se rattache l'édition XXBOXXX.

⁶ Finalement, la solution retenue fut une impression sérigraphiée avec de l'huile de jojoba.

⁷ Johanna Schaffer, « Formlos wie Spucke » dans Rachel Mader, *Radical Ambivalent. Engagement und Verantwortung in Künsten heute*, 2014, Zurich–Berlin, Diaphanes, p.209-222.

⁸ *Ibid.*, note 1, p. 214.

⁹ Voir *Œuvres (descriptions): VCVC, Spökenkieker / Le Voyant, Industrial Landscape*.

¹ Tanja Wetzel, Sabine Lenk (2013): „Im Gespräch: Thorsten Streichardt“. In: Diess. (Hg.), *Mit Ecken und Kanten. Kunstunterricht als eine Frage der Haltung*, München: Kopaed, S. 205 – 221.

² Siehe Beschreibung: *Make-update*.

³ Ein Möbiusband habe ich 2013 in einer Installation und Performance im Rahmen der Nuit Blanche in Paris benutzt, bei der eine Papierbahn an X-förmigen Stahlelementen befestigt war. Siehe Beschreibung: ... *Zeichnen auf Papier ...*

⁴ Die betreffende Version war kontrastreicher.

⁵ Siehe oben. *Portraits* habe ich für die Ausstellung „Les Intrus“ produziert, an die sich die Edition der XXBOXXX anschließt.

⁶ Stattdessen wurde mit Jojobaöl gedruckt.

⁷ Johanna Schaffer (2014): „Formlos, wie Spucke“. In: Rachel Mader (Hg.), *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 209-222.

⁸ vgl. Anm. 1, S. 214.

⁹ Siehe Beschreibungen: VCVC, *Spökenkieker, Industrial Landscape*.

XXBOXXX – Thorsten Streichardt

Préface / Vorwort
Entretien / Gespräch
Mode d'emploi / Falthilfe
Œuvres (descriptions) / Beschreibungen (Werke):

*... dessiner sur papier, en écoutant le public qui regarde l'artiste dans un objet d'acier et de papier équipé de micros et d'enceintes qui rendent les bruits du public qui écoute le son produit par le crayon que l'artiste utilise pour ...
... Zeichnen auf Papier, dem Publikum lauschend, das dem Künstler in einem Objekt aus Stahl und Papier mit Mikrofonen und Lautsprechern zuschaut, die die Geräusche des Publikums wiedergeben, das dem Geräusch des Bleistifts zuhört, den der Künstler einsetzt zum ...*

2013

—
Portraits, 2011

—
Make-update, 2014

—
VCVC (Video Controlled Vacuum Cleaner), 2011

—
Spökenkieker / Le Voyant, 1998 – 2011

—
Industrial Landscape, 2011

Cette édition fait suite à l'exposition « Les Intrus » présentée
au Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson du 5 mars au 8 mai 2011.
Diese Edition schließt an die Ausstellung « Die Eindringlinge » an, die im Centre d'art contemporain La Ferme du Buisson
vom 5. März bis 8. Mai 2011 stattfand.

Conception / Konzeption:

Thorsten Streichardt

Textes / Texte:

Julie Pellegrin, Johanna Schaffer, Thorsten Streichardt

Graphisme / Grafik:

Lionel Catelan

Traduction / Übersetzung:

Dominique Le Parc, J. Emil Sennewald

Relecture / Lektorat:

Céline Bertin, Keren Detton, Fabian Kreß

Édition / Edition:

Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson,

Allée de la Ferme – Noisiel

77448 Marne-la-Vallée – Cedex 2 – France

+33 (0)1 64 62 77 00

www.lafermedubuisson.com

Le Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson

bénéficie du soutien de la Drac Île-de-France /

Ministère de la Culture et de la Communication,

de la Communauté d'agglomération Paris – Vallée de la Marne,

du Conseil Général de Seine-et-Marne

et du Conseil Régional d'Île-de-France.

Impression / Druck:

Atelier sérigraphie KAN AR MOR, Douarnenez

(remerciements à Hervé Guillygomarc'h,

Gaëtan Quillivic et l'équipe)

Imprimerie Pacaud, Coudekerque-Branche

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten

ISBN: 978-2-909958-06-4

Dépôt légal: 2016

