

This is love

Clara Schulmann

C'est vraiment bizarre à quel point je cherche à fabriquer des objets pour que les gens les voient et en même temps faire en sorte que ce soit le plus difficile possible¹.

Avant les vacances de Noël, j'organise une séance de mon séminaire aux beaux-arts de Paris pour laquelle je demande aux étudiantes de venir avec un objet qui compte pour elles et qui serait lié, d'une quelconque manière, à leur pratique artistique. Comme nous avons une invitée ce jour-là, une jeune historienne de l'art américaine spécialiste de Simone Forti, je les préviens qu'il faudra parler de cet objet en anglais. Cette séance se déroule dans une atmosphère particulière. Les étudiantes sont venues avec des objets qui leurs sont chers, qu'elles manipulent avec précaution en même temps qu'elles en parlent dans une langue étrangère. Ces objets sont précieux, ils les accompagnent depuis longtemps. Ils occasionnent des récits et c'est cela que l'on collectionne ce jour-là : des histoires qui remontent parfois à l'enfance. L'une d'entre elles nous raconte qu'elle revient d'un séjour à Los Angeles, dans le cadre d'un programme d'échange entre écoles. Elle y a passé du temps, avec très peu d'argent, pas de voiture, pas de logement. Son récit est fait d'errances, de trains, de motels, de rencontres improbables. Une vraie aventure. Elle nous raconte s'être fabriquée une toute petite voiture, qu'elle a d'ailleurs amenée ce jour-là avec elle, qui tient dans sa main. À Los Angeles, elle la posait le soir sur les places de parkings des motels où elle dormait, pour faire semblant d'en avoir une à elle.

1 Bruce Nauman, «The Way-out West: Interviews with Four San Francisco Artists, 1967», in *ARTnews* 1966, été 1967. Republié dans *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, éd. Janet Kraynak, MIT Press, 2003, p. 109, (ma traduction).

Sur son bureau, Freud était entouré par toute une série d'objets. Un livre, *Sigmund Freud's Desk. An Anecdotal Guide*, publié en 2015 par Ro Spankie, une architecte qui enseigne à Londres, rassemble et raconte les objets en question. Près d'une soixantaine y sont recensés. Parmi eux, le numéro 47 : un hérisson en bronze (8 cm de hauteur, 11 cm de longueur), offert à Freud en 1909 par le neurologue américain James Jackson Putnam. Selon le biographe de Freud, Ernest Jones, le hérisson aurait joué un rôle important dans le voyage que Freud entreprend aux États-Unis. Anxieux à l'idée de devoir présenter ses idées à un public étranger, il fait du hérisson un dérivatif : avant de partir, Freud racontait en effet qu'il allait en Amérique dans l'espoir d'apercevoir un hérisson sauvage et de donner une série de conférences. Détournant la raison véritable de ses appréhensions, le hérisson offrait à Freud un espace de récit, de projection, dans lequel d'autres objectifs que ceux effectivement entrepris étaient envisagés.

Il y a les objets qui nous accompagnent depuis toujours et ceux que l'on fabrique en route, pour nous accompagner. Ces derniers ont un statut particulier qui n'est pas dicté par les transmissions, les traditions, les influences ou les origines. Ils ne proviennent pas du passé. Ils sont les produits du monde dans lequel nous vivons. Ils portent nos peurs, nos anxiétés et nos colères avec eux, tout en nous protégeant contre elles. Ces objets doivent être petits, tenir dans nos poches. C'est pour cela que je suis attachée aux trombones, j'en ai partout, mes vestes et manteaux sont pleins de trombones que je peux à tout moment serrer entre mes doigts.

Je ne sais pas avec quel objet Dorian a quitté la Turquie et la ville d'Izmir où il a grandi. Peut-être avec des cartes de tarot. Je sais qu'il a ensuite vécu à Paris, à Naples, avant de s'installer en Suisse, à Bâle où il vit aujourd'hui, profitant, avant de le quitter pour un autre lieu, d'un impressionnant atelier au bord de l'eau. C'est là que nous passons ensemble un peu de temps au mois de janvier 2020, à discuter de l'exposition qu'il prépare à Paris. On évoque ses premières pièces, qu'il réalise lorsqu'il est encore étudiant. Un matelas ramassé dans la rue, qu'il a ouvert et rempli de toutes ses affaires personnelles avant de le recoudre. Bagage, valise, ce matelas semble solitaire mais contient des données. Il répond à sa manière à une autre pièce, *Memento mori*, une baignoire également trouvée dans la rue, mais soigneusement tranchée et disposée en quartiers, au sol, dans l'espace d'exposition. La baignoire et le matelas. L'un qui soutient, accueille mais qu'il a fallu vider. L'autre qui est censée contenir, soigner, mais que l'on a rendue hors d'usage. Deux contenants qui s'ouvrent ou s'éviscèrent ou cachent et contiennent ce que nous avons de plus intime, personnel. Deux objets qui ne tiennent pas dans la main mais qui jouent peut-être eux aussi comme des paratonnerres.

Lorsque l'on se retrouve à Bâle, Dorian me donne d'abord rendez-vous, avant de rejoindre son atelier, dans l'exposition qu'il propose à la galerie Wilde et qu'il a intitulée *A Permanent Fugue*. La figure du fou y est centrale, articulant différentes pièces dont l'origine plane du côté de son intérêt pour Carl Gustav Jung. C'est très progressivement, en l'entendant parler, que je comprends à quel point les pièces rassemblées ou produites pour l'exposition contiennent, un peu feutrée, masquée, une forme de violence. Sociale, domestique ou économique, celle-ci s'exerce sur les corps et les esprits à la manière du pantin dans le tableau de Goya, *El pelele (Le Pan-*

tin, 1791), dont Dorian a produit une sorte de remake inversé: ce n'est plus un groupe de femmes qui joue à faire sauter un homme sur un drap mais un groupe d'hommes qui secoue une femme enserrée dans une camisole de force. La camisole rejoint la ceinture et la corde du pendu, autres éléments présents sous différentes formes et formats dans l'exposition, qui font sentir comme une tension, ou plutôt une compression – à l'image du grand cheval blanc écrasé qui git au milieu des boules zen chinoises.

Je crois que c'est en voyant les bouts de bois qui percent de grandes structures rectangulaires blanches capitonnées et enveloppées de vinyl que je pense au film de David Cronenberg *A Dangerous Method* (2011). Sans doute parce que Dorian, me racontant chaque pièce, évoque alors la blancheur des hôpitaux psychiatriques. Le film retrace les relations pour le moins orageuses entre Freud et Jung, aux débuts du XXe siècle, alors que ce dernier, encore tout jeune médecin, travaille dans une clinique suisse et tente d'y appliquer les premières formulations de la psychothérapie freudienne. Il y reçoit en 1904 une jeune femme en proie à de violentes crises de convulsion hystérique, Sabina Spielrein. Lors de l'une de leurs séances qui se déroulent en plein air et en marchant, dans un mouvement qui veut nettoyer le manteau de la jeune femme tombé au sol, Jung frappe ce dernier avec sa canne. Ce geste provoque une nouvelle crise chez la patiente qui reviendra dessus lors d'une séance ultérieure: lui reviennent en mémoire les coups que lui portait son père lorsqu'elle était enfant, les sensations de dégoût et de plaisir honteux qu'elle en tirait alors, sensations qui sont au cœur de sa pathologie actuelle. Le mouvement de bâton vient dégager un souvenir oppressif, secouant la fausse tranquillité des paysages suisses. L'autorité (du père, du médecin, de l'ins-

titution) organise la surface du film. Elle recouvre quelque chose, comme l'eau du lac de Zurich sur laquelle Jung fait du bateau. Sous cette surface puissante, glissent et affluent les secrets, les formes réprimées, qui survivent en douce, tapies, demandant à être entendues et détectées. *A History of Violence*, réalisé par Cronenberg en 2005, posait également la question de nos identités cachées, celles que l'on laisse peut-être au fond des sacs ou des matelas, et qui, parce que l'on a recousu ceux-ci trop vite et un peu mal, ressurgissent forcément. Dans ce précédent film, la première vie du personnage principal, pleine de rage, de fureur et de meurtres, refait brutalement surface alors que celui-ci pense avoir tiré un trait, s'est marié, a des enfants, s'est installé loin, tient un petit restaurant tranquille au fin fond de l'Indiana. Méfiez-vous de l'eau qui dort.

Les objets sont conducteurs: ils deviennent ou contiennent nos peurs. L'exposition de Dorian présente différents types de compression, encerclement. La violence ou le chaos qu'elle esquisse ne demandent qu'à sortir de la boîte. Au cours de cette visite, Dorian évoque Bruce Nauman comme étant l'artiste qui compte le plus pour lui. Avec cette référence à Nauman, les pièces du puzzle ne s'assemblent pas d'un coup, mais les significations commencent à résonner pour moi. Plus tard, Dorian m'envoie le lien vers *Good Boy Bad Boy*, qui date de 1985. L'installation comprend deux moniteurs sur lesquels un homme et une femme, cadrés de très près, les yeux plongés dans ceux du visiteur, récitent un texte composé d'une centaine de phrases très simples, presque communes, dont l'accumulation fait sentir l'absurdité autant que la dimension paradoxale des modèles de vie que nous nous imposons. Progressivement, les voix se font plus tendues, agressives. Le texte s'offre comme une conjugaison cauchemardesque: «I was a bad girl/You were a bad girl/We were

bad girls/That was bad/I am a virtuous man/You are a virtuous man/We are virtuous men/This is virtue [...]» À propos de cette pièce, Nauman raconte qu'il n'y voit pas de colère réelle, mais un semblant de colère. Le fait de jouer, de simuler la colère permet peut-être de mieux l'entendre. Maintenir la colère, comme le fait Dorian dans ses pièces, revient à la simuler, comme dans *Good Boy Bad Boy*: dans un cas comme dans l'autre il s'agit de se demander comment maintenir à flot le contrat social lorsque les identités, les colères, les contradictions deviennent trop criantes.

Dans un texte de 2016, le philosophe Michaël Foessel évoque la colère: «En quoi, écrit-il, ce sentiment recouvre-t-il une dimension politique? En éprouvant dans la douleur que quelque chose ne fonctionne pas dans le monde, le coléreux ne se contente pas de condamner ce qui est. Il se révolte au nom d'un autre ordre dont il n'a pas encore l'idée, mais perçoit déjà l'existence. La colère est une aptitude à défier les partages réels et symboliques à l'œuvre dans la société au nom de la possibilité d'un partage alternatif. [...] Le point important est que toute colère révèle une modalité de l'expérience sans laquelle il n'y a pas de politique possible: sa contingence².» L'idée d'un «partage alternatif» résonne dans ma tête. Je me dis que c'est à ça que servent les objets-paratonnerre ou dérivatifs, les ceintures, les matelas, les baignoires tranchées. Ils mettent en partage les autorités qui pèsent, les peurs qui isolent, les colères qui défient. Je songe à une autre pièce de Nauman, *Dark* (1968). Il s'agit d'une plaque d'acier posée au sol, qui pèse plus de deux tonnes. Le mot «Dark» est écrit aux pieds de la pièce, de façon à ce que le spectateur ne puisse pas le lire.

² Michaël Foessel, «Les raisons de la colère», in *Esprit*, n° 423, mars-avril 2016, p. 49.

Dans un entretien, Nauman explique :

-[...] Je ne sais pas dans quelle mesure cette pièce est réussie ou non mais c'est une pièce qui montre quelque chose en développement.

- De quelle manière ?

- La sensation du poids de la pièce. Je pensais avoir fait un bon choix en associant le mot avec la pièce, ce mot « Dark » placé en dessous de telle manière qu'on ne peut pas le voir.

- Est-ce que vous auriez pu utiliser un autre mot ?

- J'ai pensé au mot « Silence » mais c'est le seul que j'ai réellement considéré.

- C'est vraiment nécessaire d'avoir placé ce mot de cette manière-là ?

- Si je refaisais la pièce aujourd'hui, je ne placerais probablement pas le mot à cet endroit-là. Mais il me semble que le mot à cet endroit-là nous aide à penser à cette face cachée et quoi ça ressemble là-dessous³.

L'idée du poids, du mot caché, de ce qui hante en fait une pièce et que l'on ressent sans pouvoir le vérifier : tout cela qualifie les alternatives contenues dans les objets artistiques qui nous intéressent. C'est cela que l'on guette, que l'on attend, car c'est ainsi seulement que le monde dans lequel nous vivons nous paraît à la fois vivable et digne d'être fréquenté.

3 Bruce Nauman interviewé par Willoughby Sharp (première édition : « Nauman Interview », in *Arts Magazine* n° 44, mars 1970), republié in *Bruce Nauman*, éd. Robert C. Morgan, The John Hopkins University Press, Londres, Baltimore, 2002, p. 240, (ma traduction).

This is love Clara Schulmann

*It is really funny about my wanting to make things for people to see, and at the same time making them as hard as possible for people to see.*¹

Before the Christmas holidays, I organize a session of my seminar at the School of Fine Arts in Paris for which I ask the students to bring along an object that matters to them and that could be linked in some way to their artistic practice. They will have to talk about their object in English, I warn them, as a guest will be with us that day, a young historian of American Art, expert on Simone Forti. A special atmosphere develops during the session. The students have brought along objects that they cherish and handle with care, and have to speak about them in a foreign language. These are treasures they have had around them for a long time. They prompt stories, and it is these we collect that day: stories that in some cases date back to childhood. One student tells us that she has just returned from a trip to Los Angeles, as part of a school exchange program. She has spent some time there with very little money, no car, and no housing. Her story is a mixed bag of aimless walks, trains, motels, and unlikely encounters: a real adventure. She tells us that she made herself a miniature car – the one she has brought along that day – small enough to be held in her hand. In Los Angeles, at night, she used to put it in the parking lots of the motels she stayed in, pretending to herself that she had a real car of her own.

Freud surrounded himself at his desk with a whole series of objects. They are

1 Bruce Nauman, "The Way-Out West: Interviews with Four San Francisco Artists, 1967," in *ARTnews* 1966, summer 1967. Reprinted in Janet Kraynak (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, 2003, p. 109.

assembled, along with the stories behind them, in the book *Sigmund Freud's Desk. An Anecdotal Guide*, published in 2015 by Ro Spankie, an architect who teaches in London. Nearly sixty or so objects are listed, among them, N° 47: a bronze hedgehog (8 cm high, 11 cm long), which the American neurologist James Jackson Putnam gave to Freud in 1909. According to Freud's biographer, Ernest Jones, the hedgehog played an important role in Freud's journey to the United States. Anxious at the idea of having to present his ideas to a foreign audience, Freud used the hedgehog as a diversion: before leaving, he told people that he was going to America in hope of seeing a wild hedgehog and to give a series of lectures. In diverting Freud's apprehension, the hedgehog made room for storytelling and projections, in which objectives other than those actually declared could be considered.

There are objects that have been around for as long as we can remember, and those we make or claim along the way, to keep us company. The latter have a special status that is not dictated by handed-down tales, traditions, influences, or origins. They are not from the past. They are products of the world we live in. They are a palpable expression of our fears, anxieties, and anger yet they also protect us from these feelings. Such objects must be small enough to fit in our pockets. This is why I am attached to paperclips. I keep them everywhere; my jackets and coats are full of paperclips that I can grip tightly at any time.

I don't know which object Dorian had with him when he left Turkey and Izmir, the city he grew up in. Tarot cards, perhaps. I do know that he lived next in Paris and Naples, before moving to Switzerland,

to Basel, where he lives still, benefiting there, until moving on, from an impressive riverside studio. It is there that we spent some time together in January this year, discussing the preparations he was making for this present exhibition in Paris. We talked about his first pieces, which he made when still a student: a mattress that he picked up in the street then slit open and filled with all his personal belongings, before sewing it up again. Luggage, a suitcase: this mattress seems lonely but it contains data. It responds in a way to another piece likewise found in the street, *Memento mori*: a bathtub carefully quartered then arranged on the floor of the exhibition space. The mattress and the bathtub: the one is meant to be supportive and welcoming but in this case had to be emptied; the other, which is intended as a vessel and for personal care, has been rendered useless. Two receptacles that are open or eviscerated, or that shelter or contain all that is most intimate and personal about us. Two objects that don't fit in the palm of the hand but perhaps serve as lightning rods nevertheless.

When we arrange to meet in Basel, Dorian asks me to go first of all, not to his studio but to the Wilde Gallery, where he has an exhibition that he has given the title *A Permanent Fugue*. Pivotal, here, is the figure of the fool, which articulates various pieces inspired by his interest in Carl Gustav Jung. It is only gradually, in listening to him talk that I come to realize the extent to which the pieces collected or produced for the exhibition contain some slightly masked or filtered form of violence. Whether social, domestic, or economic, it inflicts itself on our bodies and souls in a manner reminiscent of Goya's painting *El pelele* [The Straw Man, 1791], of which Dorian has made a reverse replica, in a sense: for in his work, instead of a group of women blanket-tossing a masculine figure, we see a group of men

tossing around a woman who is wearing a straitjacket. And the straitjacket is attached to the belt of the hanged man as well as to the rope around his neck, while the other elements present in various forms and formats in the exhibition – such as the big, crushed white horse lying amid Chinese Zen balls – make some kind of tension felt, a sense of things closing in on us, perhaps.

I think it's when I see the pieces of wood piercing the large rectangular padded structures encased in white vinyl that David Cronenberg's film springs to mind: *A Dangerous Method* (2011); probably also because Dorian mentions the blinding whiteness of psychiatric hospitals when telling me about each piece. The film traces the stormy relationship between Freud and Jung in the early twentieth century, when Jung is a junior doctor at a Swiss clinic, endeavoring to apply the first insights of Freudian psychotherapy. In 1904 he receives Sabina Spielrein as a patient, a young woman who suffers from violent hysterical convulsions. During one of their "talking cures," which take place during a walk in the open air, Jung, in trying to tap dust from the woman's coat, which had fallen to the ground, strikes it with his cane. This gesture provokes a new crisis in the patient, who will return to it at a later session: she remembers her father dealing her blows when she was a child, and the feelings of disgust and shameful pleasure this used to arouse in her, feelings that are at the heart of her present pathology. The movement of the stick brings back an oppressive memory, shatters the false tranquility of the Swiss landscape. The oppressive authority (of the father, the doctor, the institution) drives the main plot of the film. Like the water of Lake Zurich on which Jung goes boating, it covers things up. Beneath this powerful surface, secrets murmur and merge while repressed forms lurk about, surviving on the sly, demanding to

be heard and detected. *A History of Violence*, directed by Cronenberg in 2005, likewise addresses the problem of our hidden identities, those we perhaps leave at the bottom of a bag or a mattress and that, since we sewed these up too quickly and quite badly, inevitably resurface. In this earlier film, the first life of the main character, full of rage, fury, and murder, comes back suddenly to haunt him, just when he thinks he has left it all behind, having married, had children, and moved far away to the depths of Indiana, to run a small and peaceful diner. Still waters run deep – beware!

Objects are conductors, a means to channel and ground our fears; or they contain them. Dorian's Basel exhibition shows different types of compression or encirclement. It traces instances of violence or chaos that are just waiting like a jack-in-the-box to take us by surprise. During my visit, Dorian speaks of Bruce Nauman as the artist who matters most to him. The parts of the puzzle don't fall into place for me all at once, after this reference to Nauman, yet the implications begin to resonate. Later, Dorian sends me the link for *Good Boy Bad Boy*, a Nauman installation from 1985. It consists of two monitors on which a man and a woman in extreme close-up, their eyes locked onto those of the visitor, recite a text composed of a hundred very simple, almost commonplace sentences, the accumulation of which makes us sense the absurdity as well as the paradoxical dimension of the patterns of life we impose on ourselves. Gradually, the voices become more tense and aggressive. The text presents itself as a nightmarish conjugation: "I was a bad girl/You were a bad girl/We were bad girls/That was bad/I am a virtuous man/You are a virtuous man/We are virtuous men/This is virtue [...]" Nauman says about this piece that he sees no real anger in it, but only a semblance of anger. The fact of make-believe, of simulating anger, perhaps allows

us to understand it better. To sustain anger, as Dorian does in certain pieces of his, is to simulate it, as in *Good Boy Bad Boy*: in either case, the question is how to keep the social contract afloat when identities, anger, and contradictions become too blatant.

Writing of wrath in a text from 2016, the philosopher Michaël Foessel asks, "In what way does this feeling involve a political dimension?" He continues: "By the painful feeling that something is not working properly in the world, the angry man does not simply condemn what is. He rebels in the name of something of a different order about which he does not yet have a clear idea, but he already senses a need for it. Anger is an aptitude to challenge the real and symbolic divisions at work in society on behalf of the possibility for an alternative division. [...] The important point is that all anger reveals a modality of experience without which politics is not possible: its contingency."² The idea of "an alternative division," which is to say, a different way of sharing, sets my mind racing. This, I tell myself, is what those derivative or lightning rod-like objects are for, the belts, mattresses, and sliced bathtubs. Seemingly ritual offerings, they share the authorities that weigh on us, the fears that isolate us, our bursts of anger that defy and challenge what is. Which brings to mind another Nauman piece, *Dark* (1968). It consists of a steel plate weighing over two tons and set on the ground. The word "Dark" is written on the underside of the plate, so the spectator cannot read it. In an interview, Nauman explains:

-[...] I don't know how good it is but it seemed to be a germinal piece to me.

² Michaël Foessel, "Les raisons de la colère," [The Reasons of Wrath] in *Esprit*, N° 423, March–April 2016, p. 43–53; transl. by Allan Macvicar (Cadenza Academic Translations), who notes: "The French title of this article is a play on words: 'Les Raisins de la colère' is the French translation of John Steinbeck's novel 'The Grapes of Wrath.'"

*-In what way?
-The feeling of the weight of the piece.
I thought I had made a good job of getting
the word with the piece, having the word
“Dark” underneath so that you can’t see it.
-Could you have used other words?
-I did think of the word “Silent,” but that
was the only other word I really considered.
-Is it absolutely necessary to have the
word there?
-If I did the piece now I probably wouldn’t
put the word there. But it seems that having the
word there helps you think about that bottom
side and what it might be like under there.³*

The idea of weight, of the hidden word, of what pervades a piece, and of what we feel, without being able to verify it: all of this contributes to the alternative world contained within artistic objects that interest us. This is what we look out for, what we hope for, because only in this way does the world we live in seem to us both livable and deserving of the time we spend in it.

³ Bruce Nauman interviewed by Willoughby Sharp; first published as “Nauman Interview” in *Arts Magazine* N° 44, March 1970; reprinted in Robert C. Morgan (ed.) *Bruce Nauman*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2002, p. 240.