

~~- Revenge of The Fragmented Self~~

~~- Would The real Conversation Please Stand Up~~

~~- A More Litterary Attack of The Clones~~

~~The Green Book of Saddam Hussein~~

~~- Why Am I doing This~~

~~- Addressing Issues through asking Questions to Others~~

~~- Pourquoi ?~~

~~- The Big Conversation Book Written by Someone Else~~

~~- Le Livre Vert de L'I.R.A~~

~~- The Clone as Author~~

~~- Pedophilia Was Not Such a Big Deal During
- The Renaissance~~

The Green Book of The Big Conversation Space

by

X

Niki Korth & Clémence de Montgolfier

EN//

Established in 2010, TBCS is an art, research and consulting organization dedicated to conversations of all shapes, sizes, orientations, and formats. We function as both platform and archive for the exchange and collection of ideas in art, education, technology, performance, politics, and leisure. Through the production of publications, interactive installations, videos, performances, workshops and games, we expand the spaces of discourse and bring disparate groups and knowledges into communication with one another. Through our consultation and private investigation services, we help individuals and organizations use conversation as a research tool that provides access to new audiences and modes of interaction. We value play as much as we do confrontation, and provide space for voices to be heard and interpreted by individual receivers as well as networks and groups. What would you like to talk about?

TBCS is privately-funded and based in Paris and San Francisco.

REGARDING THE GREEN BOOK

The Green Book of the Big Conversation Space is a hybrid of non-fiction and science-fiction, composed of transcribed interviews and imaginary conversations with artists, parents, and clones. As a French-English text, its structure and form emphasize the role of interpretation in translation and transcription and embrace the impossibility of flawless transmission.

FR//

Établie en 2010, TBCS est une organisation pour la recherche, l'art et le consulting, dédiée à toutes formes, tailles, orientations et formats de conversations. Nous fonctionnons à la fois comme plateforme et archive pour l'échange et la collection d'idées concernant l'art, l'éducation, la technologie, la performance, la politique et les loisirs. Par la production de publications, d'installations, de vidéos, de performances, de workshops et de jeux, nous étirons l'espace du discours et encourageons la communication entre des groupes et des savoirs disparates. À travers notre service de consultation et d'enquêtes privées, nous soutenons les individus et les entreprises dans leur utilisation de la conversation comme un outil de recherche qui garanti l'accès à de nouveaux publics et modes d'interactions. Nous accordons de la valeur au jeu autant qu'à la confrontation, et offrons l'opportunité à différentes voix d'être entendues, aussi bien par des récepteurs individuels que par des réseaux et des groupes. De quoi aimeriez-vous parler ?

TBCS est une organisation privée ayant des bureaux à Paris et à San Francisco.

À PROPOS DU LIVRE VERT (THE GREEN BOOK)

Le Livre Vert de TBCS (The Green Book of The Big Conversation Space) est un hybride de document réel et de fiction voir science-fiction, composé de retranscriptions d'interviews et de conversations imaginaires avec des artistes, des parents, et des clones. En tant que texte franco-anglais, sa structure et sa forme mettent en évidence le rôle de l'interprétation propre aux actes de traduction et transcription, et embrasse l'impossibilité d'une transmission sans failles.

SUMMARY

Preface / P.6

The Passive Square and the Artifice of Success -
An Unknown Conversation with A Constructed World // P.8

Cloned conversation #1 // P.24

Sharing Air with Astronauts: On Authority, Laughter and Charting their Personal Affects -
A Non-Routine Conversation with RFK // P.30

Cloned conversation #2 // P.48

On the Value of Selfishness within Well-Framed Suggestions: Give me Liberty, Technology and an Audience -
A Candid Conversation with Tony Labat // P.52

Cloned conversation #3 // P.76

Abstracting the Fuzzy Navel Amidst the Poker Chips of Life -
The Art of Bowling Tournaments, Home Decoration and Strategic Bullshitting:
Mirrored Conversations with HPK and RFK // P.80

[Robot Demos Intermission // P.88]

Cloned conversation #4 // P.104

Art has only Satisfied its Responsibilities if it Resonates like a Punch in the Face
to the Viewer Who Shouldn't Exist - On how Being Used is Part of the Game:
An Inefficient Conversation with Jean-Baptiste Farkas // P.106

Cloned conversation #5 // P.120

A Character-Driven Woman in an Object-Oriented World -
On the Immigration of Lessons Across Generations:
A Semi-Telepathic Conversation with HPK // P.122

Epilogue // P.148

SOMMAIRE

Préface // P.7

Le Carré Passif et l'Artifice du Succès -
Une Conversation Indéfinie avec A Constructed World // P.9

Conversation clonée #1 // P.25

Partager l'Air avec des Astronautes : De l'Autorité, du Rire et de l'Organisation des Effets Personnels -
Une Conversation Non Routinière avec RFK // P.31

Conversation clonée #2 // P.49

De la Valeur de l'Égoïsme des Suggestions Bien Encadrées : Donnez-moi la Liberté, la Technologie et un Public -
Une Conversation Candide avec Tony Labat // P.53

Conversation clonée #3 // P.77

Une Expérience Abstraite des Jetons de Poker du Jeu de la Vie -
L'Art des Tournois de Bowling, de la Décoration d'Intérieur et du Mensonge Stratégique :
Conversations Miroirs avec HPK et RFK // P.81

[Entracte Robot Demos // P.89]

Conversation clonée #4 // P.105

L'Art ne Satisfait ses Responsabilités que s'il Résonne comme une Claque
au Visage du Spectateur Qui n'Existe Pas - La Récupération fait Partie du Jeu :
Une Conversation Inefficace avec Jean-Baptiste Farkas // P.107

Conversation clonée #5 // P.121

Une Femme de Caractère dans un Monde Orienté Objet -
De l'Immigration Transgénérationnelle des Idées :
Une Conversation Semi-Télépathique avec HPK // P.123

Épilogue // P.149

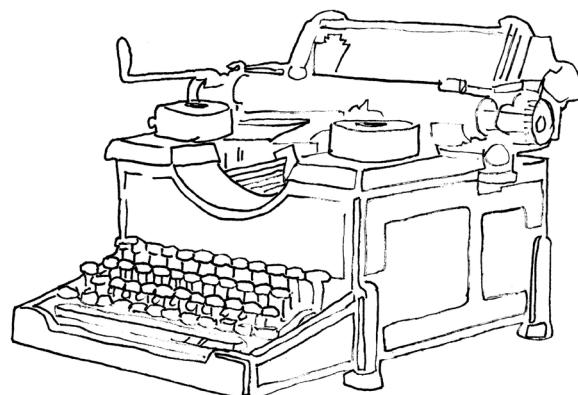
Préface

During their residency at Lindre-Basse, Clémence de Montgolfier and Niki Korth of The Big Conversation Space (TBCS) began working on a number of projects, including a publication of interviews and conversations they had conducted concerning art, authority, speech, technology, power, performance, and education (to name a few). After transcribing and translating the interviews, the two were suddenly and unexpectedly abducted by a group of covert operatives whose web of intrigue spans at least twenty nations and thirty academic disciplines.

In light of their desire to keep the kidnapping a secret, the operatives replaced TBCS with two highly-sophisticated clones of Niki and Clémence who had recently been developed and trained at an undisclosed location in Switzerland with rumored affiliation to CERN, the UN, and La HEAD*. After a visit from one of the directors of the organization behind the funding of the project (Synagogue de Delme), the clones determined that they needed to produce a work to distribute and exhibit at the end of the residency, lest their secret be exposed and the mysterious plan be thwarted. They discovered the interviews and, despite the difficulty they found in determining the relationship between them, committed to collect them into a single volume for publication. The clones then thoroughly analyzed the interviews and discussed them in accordance with the mission of TBCS, documenting their conversations and developing a system through which to relate them to one another. When they had nearly completed their work, just days before the open studio event that would mark a close to their residency, they were replaced by the original Clémence and Niki.

Due to the limited amount of time TBCS had to complete their work before the open studio event (not to mention the fantastic, secret adventures they had engaged in during their kidnapping), the decision was made to integrate the original interviews with the conversations of the clones and to form a mosaic of discourse with far-reaching implications for art, politics, sociology, and technological innovation. The document you now hold in your hands is the result of these efforts, and should be seen as testament to the symphonic possibilities of fragmented voices covertly operating under the shared principles of the cosmic fugue that composes both internal and external dialogue.

*CERN = Centre d'Etudes en Recherche Nucléaire (European Organization for Nuclear Research), UN = United Nations, La HEAD = Haute Ecole D'art et de Design (School of the High Studies in Art and Design)



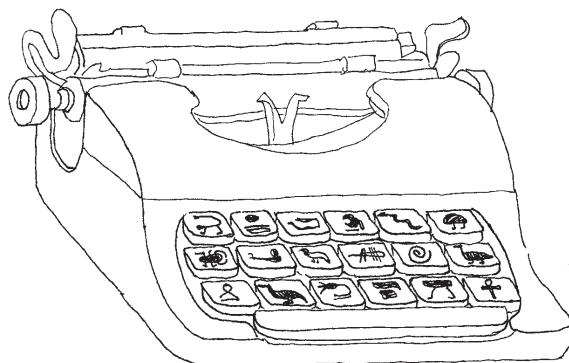
Préface

Lors de leur résidence à Lindre-Basse, Niki Korth et Clémence de Montgolfier ou The Big Conversation Space (TBCS) ont entrepris un certain nombre de projets, dont une publication articulant diverses interviews et conversations qu'elles avaient mises en places autour de sujets comme l'art, l'autorité, le discours, la technologie, le pouvoir, la performance et l'éducation (pour n'en citer que quelques-uns).

Après avoir méticuleusement dactylographié ces échanges et traduit le corpus de textes, toutes deux furent mystérieusement kidnappées par un groupe d'agents secrets impliqués dans un complot compromettant une vingtaine de pays et concernant au moins trente disciplines académiques. Désirant que le kidnapping reste confidentiel, les agents remplacèrent TBCS par deux clones ultra-sophistiqués de Clémence et Niki, testés et mis au point par des forces spéciales dans un lieu inconnu en Suisse, affilié par des rumeurs au CERN, aux Nations Unies et à la HEAD*. À la suite d'une visite de routine de la directrice du centre d'art de la Synagogue de Delme qui avait financé la résidence, les clones comprirent qu'elles devaient produire un objet à distribuer et à exposer à la fin de leur séjour sans quoi elles seraient percées à jour et leur mission compromise. Elles prirent connaissance des interviews et, en dépit de leur difficulté à déterminer une relation entre ces textes, elles décidèrent de les rassembler en un seul volume. Les clones analysèrent ensuite avec attention les interviews en regard de la mission que TBCS s'était donnée, documentant leurs conversations et tentant de les articuler entre elles. Quelques jours seulement avant l'ouverture d'atelier qui devait annoncer la fin de la résidence, et alors que leur tâche était sur le point d'être accomplie, elles furent remplacées par les Niki et Clémence originales.

En raison du temps extrêmement court qu'il restait alors à TBCS pour achever leur travail avant l'ouverture de l'atelier (pour ne pas mentionner les aventures secrètes et extra-ordinaires dans lesquelles elles s'étaient engagées pendant leur kidnapping), la décision fut prise de publier les interviews originales avec les conversations enregistrées par les clones et de former ainsi une mosaïque de discours qui impliquerait l'art, la politique, la sociologie et l'innovation technologique. Le document que vous tenez à présent entre vos mains est le résultat de ces efforts et doit être perçu comme un témoignage des possibilités symphoniques de voix fragmentées, opérant sous couvert des principes partagés de la fugue cosmique qui compose à la fois le dialogue interne (avec soi-même) et le dialogue externe (avec les autres).

*CERN = Centre d'Études en Recherche Nucléaire, UN = Nations Unies, La HEAD = Haute École d'Art et de Design



The Passive Square and the Artifice of Success - An Unknown Conversation with A Constructed World

A Constructed World, an entity formed by Jacqui Riva and Geoffrey Lowe, produces publications, installations, workshops, performances, and interventions that aim to question the position of audiences and knowledges in contemporary life (and especially contemporary art). Much of their work has focused on approaching the question «what is a group?» and exploring collaboration as an opportunity to enter what psychoanalysts describe as a shared space of «not-knowing.» De Montgolfier became acquainted with A Constructed World through the context of Speech and What Archive (SWA), an ongoing collective endeavor to examine What-We-Can-Keep and What-We-Can-Say (www.speechbroughtback.com).

CM : In discussing an artwork, when one says that «it works,» or «it is efficient,» what does this refer to? What does it mean?

ACW: Maybe it's like some Italian artists over the last two decades. They make a particular kind of work, it's the idea of the one-liner: you look at the work, you get the joke, and you've got the work, it's finished. They're very autonomous works, you could put them anywhere and they would function the way they are intended to.

The definition of efficiency in a dictionary is to be able to achieve a goal with a certain finality. Can you choose one of your works and explain: what is the finality?

Over the years we have made workshops with amateur artists and non-artists, artists who often want to make real and typical works. We talk of an approach, where you paint a circle with a brush and the bit that is incorrect or wrong is you. The thing that you didn't get right is the thing that signifies you and your uniqueness. We put a canvas up and ask each person to paint a flat square and to try to make it as even as they can. And of course doing that, though simple, is quite difficult technically, so everyone passively paints the square in a different way. Some start it in the middle, others do it in stripes, others go round the edges first, everyone is effortlessly different in how they paint. Outside of this exercise, people sort of waste their time trying to be different, going to school learning to be identifiably different to others. For us the part that you don't get right becomes the ongoing consequence, not the closure.

But, what was the question?

If you can choose one work and explain: what is the finality of it?

With a performance— I would have thought that you make the preparation and then you make the rehearsal, and then you do the performance and then it's finished. But in fact it isn't, because afterwards you have to consider how to represent the work, and then if the work is made again, it goes on and on. Then everything can become performative, like a publication, a lecture, a painting as well.

The blue mats we use, might be used for one work and then cut up and used again in a different way, so the works have multiple lives and functions and then they might go back to how they were assembled and used in the first place.

Some things, like a painting, I mean: that painting is finished, you know, it's erased it's a dead end. And I can't imagine constituting it somewhere in another situation where it becomes unfinished. In our context of efficiency it is a matter of finding something that we didn't know was there before, rather than a control over its production.

What should be the finality of the work for you and what shouldn't be the finality of the work?

Le Carré Passif et l'Artifice du Succès - Une Conversation Indéfinie avec A Constructed World

A Constructed World, entité composée de Jacqui Riva et Geoffrey Lowe, produit des publications, des installations, des workshops, des performances et des interventions qui visent à questionner la position des publics et du savoir dans la vie contemporaine (et dans l'art contemporain en particulier). Une grande partie de leur travail s'est concentrée sur une approche de la question « Qu'est-ce qu'un groupe ? » et sur une exploration de la collaboration en tant qu'opportunité pour entrer dans un espace que les psychanalystes qualifient de « non-savoir ». De Montgolfier a rencontré A Constructed World dans le contexte de Speech and What Archive (SWA), une impulsion collective qui examine Ce-Que-Nous-Pouvons-Dire et Ce-Que-Nous-Gardons (www.speechbroughtback.com).

CM : Lorsque l'on dit d'une œuvre d'art qu'elle fonctionne, qu'elle est efficace, à quoi cela fait-il référence ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

ACW : Peut-être est-ce comme certains des artistes italiens actifs ces vingt dernières années. Ils produisent un certain type d'œuvres, qu'on pourrait rapprocher de « la phrase qui tue » (NdT : *the one-liner*) : dès lors qu'on voit l'œuvre, on comprend la blague et on a compris le travail, c'est terminé ! Ce sont des œuvres très autonomes, on pourrait les placer n'importe où et elles fonctionneraient toujours comme elles sont supposées fonctionner.

La définition de l'efficacité dans le dictionnaire est d'être capable d'atteindre un but avec les moyens les plus appropriés et une certaine finalité en vue. Pouvez-vous choisir une de vos œuvres et expliquer : quelle est sa finalité ?

Au cours des années nous avons réalisé des *workshops* avec des amateurs et des non-artistes qui veulent souvent de vraies œuvres typiques. Notre approche est la suivante : vous commencez par peindre un cercle avec un pinceau et la partie du cercle qui est incorrecte ou fausse c'est vous. La chose que vous n'avez pas bien faite est la chose qui signifie « vous » ou ce qui est unique chez vous. On accroche une toile au mur et on demande à chacun de peindre un carré en aplat et d'essayer de le faire aussi symétrique que possible. Et bien sûr, faire cela, bien que simple en apparence, est très difficile d'un point de vue technique. Chacun peint de carré différemment, d'une façon passive. Certains commencent au milieu, d'autres le font en rayures qu'ils remplissent, d'autres commencent par les bords, chacun peint différemment des autres sans aucun effort. En dehors de cet exercice, les gens perdent un peu leur temps à essayer d'être différents, en allant à l'école pour apprendre comment être identifiés différemment des autres. Pour nous, c'est la partie que l'on ne fait pas correctement qui prend toute l'importance, bien que nous ne la considérons pas non plus comme une fin en soi.

Quelle était la question ?

Pourriez-vous choisir un travail et expliquer : quelle est sa finalité ?

Avec une performance... J'aurais tendance à penser que cela se passe dans l'ordre suivant : d'abord on fait la préparation, puis on fait les répétitions, puis on fait la performance, et enfin c'est terminé. Mais en fait ce n'est pas terminé, parce qu'après l'œuvre entre dans sa phase de re-présentation et à chaque fois qu'elle va être re-faite, cela va faire continuer les choses, encore et encore. Tout, d'ailleurs, peut devenir performatif, une publication, une conférence, mais aussi une peinture. Les bâches bleues que nous utilisons, peuvent servir à une œuvre en particulier et ensuite être découpées et réutilisées de différentes manières, donc les œuvres ont des vies et des fonctions multiples. Elles sont même capables pour finir de retourner à la fonction qu'elles avaient au départ !

Certaines choses sont dures à imaginer in-finies, comme une peinture, je veux dire : cette peinture-là est ter-

There's guilt. I think this is a potential because guilt is so unpopular— consider the whole idea of Catholic guilt—but there's still an aspect of our society where we are ashamed of our shame. So that guilt is unwanted. Often when you make a work of art, you feel guilty about something, about what you've done that could have been done better, about the choices made. So maybe this is the finality, that you feel guilty.

It's interesting to say that you feel guilty, because to be being guilty implies that you feel that you should have done something differently.

Yes, you don't want to feel that, you want to be able to close it, but in another way it enables more space.

Do you identify your artistic production as having a precise goal?

When we first started working together I really did have the sense that you could change-the-world. I really believed that there was a possibility to really change things and to say something. But after a time I realized, maybe this was related to the kind of art world we were in [in Australia] being pretty conservative, I realized that it would be impossible to change the world. That was very disappointing for a while. Since then, the commercial art world has gone off like a rocket, art fairs and biennales and so on. What I was anticipating got completely consumed by consumerism, and commercialism. It's unattractive.

So, do you identify your production as having a specific type of goal? If so, how is that goal defined?

A community. It is appealing when people want to speak or say something together, or to put life into a speaking or performative space, that's what interests us more and gratifies us more than making an identifiably good work. Because there is such an increasing lack of undefined desire for people. If that's a goal, that's my goal.

Is the spectator supposed to understand this goal thanks to the work? If not, is the work bad, poor or a failure?

It is necessary for works to be autonomous and that the spectator can use them for what-they-want. The work needs to be defended from the author. Also audiences can have reasons for not joining, participating or saying that they understand. It's not necessarily that they can't. Often they don't want to receive. This is usually framed as the castrating threat of knowledge but its more complicated than that. There are inducements for ignorance sometimes and quite explicit rewards.

If Artfan magazine is a research, then what we discovered is that people who said they didn't-know-about-art really did know. And it didn't take very much prompting for them to demonstrate that they did know. But it's also related to the hierarchy of the art world that is designed to keep people out. Exclusion and exclusivity, that interferes in the way that people receive gestures and works.

In your work, does the artwork bring something to the spectator? Does it bring something to you? What do you get out of it?

Duchamp points to the fact that the audience finishes the work. But I feel much more convinced that the audience makes the work unfinished by deciding that it's a work of art. So once you decide that a Jean-Baptiste-Siméon Chardin painting is not actually a bowl of cherries, everyone participates, in some way to talk about how it is different from the thing itself and in what ways. Generations of work have to go on explaining how it's not the thing itself and how it functions as an illusion or representation or whatever. A good part of this takes place with many viewers not actually seeing the work. The audience was already engaged before we (as artists) started. It wasn't our gesture that brought them into it.

At our event at La Ferme du Buisson, people slept during the performance, quite comfortably, it made me think those people had been drawn into the work enough that they could just fall asleep and wake up and resume where they had left off. Somehow it implicates them much more in the work, the fact that they slept in it.

minée, c'est un cul-de-sac. Et elle peut être impossible à imaginer d'une autre manière, ou dans un contexte où elle ne serait pas une œuvre close, finie.

Dans dans l'acceptation que nous faisons de l'efficacité, peu nous importe de contrôler la production, la question est de trouver quelque chose que nous n'avions pas vu avant, une chose dont nous ne savions pas qu'elle était déjà là.

Quelle devrait-être la finalité d'une œuvre d'art selon vous et quelle ne devrait pas être la finalité d'une œuvre d'art ?

La culpabilité ? Je crois que c'est un potentiel important parce que la culpabilité est tellement impopulaire – considérez toute cette idée de culpabilité catholique – dans notre société, nous avons honte de notre honte. Donc personne ne veut se charger de cette culpabilité. Les œuvres d'art rendent toujours coupables de quelque chose ceux ou celles qui les produisent : on aurait pu mieux faire ceci et cela, on se sent coupable de ses choix. Donc peut-être que cette culpabilité est une finalité possible.

C'est intéressant de dire que l'on se sent coupable, car cela induit de sentir que l'aurait du faire les choses différemment.

Oui, personne ne veut de ce sentiment. Pourtant on cherche à lui donner un sens et même une finalité, puisqu'on devine que, d'un autre côté, la culpabilité permet d'ouvrir d'autres espaces.

Identifiez-vous votre production artistique comme ayant un but précis à atteindre ?

Quand nous avons commencé à travailler ensemble j'avais vraiment le sentiment qu'il était possible de changer le monde. Je croyais que la possibilité de changer les choses et de dire quelque chose nous était donnée. Mais après quelques temps, peut-être à cause du fait que monde de l'art dans lequel nous étions (en Australie) était assez conservateur, j'ai réalisé qu'il serait parfaitement impossible de changer le monde. C'était très décevant. Entretemps, le commerce de l'art a décollé comme une fusée, aujourd'hui toutes sortes de foires et de biennales d'art contemporain prolifèrent. Ce que je ressentais originellement comme une possibilité de transformer le monde (et de dire quelque chose) a été par la suite complètement détruit par la commercialisation, le consumérisme qui a aussi gagné l'Australie. Je ne trouve pas cela intéressant.

Donc, Identifiez-vous votre production artistique comme ayant un but spécifique ? Ce but est-il définit ?

Une communauté. C'est attirant lorsque les gens veulent parler ou ont quelque chose à dire ensemble. Ou mettre la vie dans un espace de parole ou dans un espace performatif, voilà ce qui nous intéresse plus, ce qui nous semble plus gratifiant que de faire des œuvres identifiables comme « bonnes ». Parce qu'il y a un manque grandissant de désir qui ne soit pas attaché à des choses commerciales, un désir encore indéfini, pour les gens. Si on peut considérer cela comme un but, c'est mon but.

Le spectateur est-il sensé comprendre ce but grâce à l'œuvre ? Si non, l'œuvre est-elle mauvaise, pauvre, ratée ?

Il est nécessaire que les œuvres soient autonomes et que les spectateurs puissent les utiliser pour ce-qu'ils-veulent. L'œuvre a besoin d'être protégée de son auteur, en un sens. Aussi, des publics peuvent avoir leurs raisons pour ne pas adhérer, participer ou dire qu'ils comprennent. Ce n'est pas pour cela qu'ils n'en sont pas capables. Souvent ils ne veulent pas recevoir l'œuvre. Ce phénomène est souvent perçu comme la menace castratrice du savoir, mais c'est plus compliqué que cela. Il existe des incitations à l'ignorance parfois, des cas où l'ignorance est explicitement récompensée.

Si la publication du magazine *Artfan* nous a enseignée quelque chose, c'est que les personnes qui disaient qu'ils ne savaient rien à propos de l'art, savaient souvent vraiment des choses. Et il ne fallait pas beaucoup

Is the idea of becoming famous being used by some system or by some institutions?

Being famous perpetuates and assists the commercial art world. Once a museum director said to us, «oh I didn't think you wanted to work with big institutions or with museums». But we never intended to be ignored or unrecognized. Reaching people has its advantages.

Some people can get a bit weird over being famous, like Maurizio Cattelan, he became very famous and it made him paranoid, perhaps because people just wanted things from him, they wanted his help. Maybe he could have helped them and he did help some people. It must have unearthed him, wondering what others wanted.

What you do to get famous and to stay famous has become way more narrow over recent years. Artists are enticed to work in a way like that, to do always the same thing. And more or less bypass the viewer.

What do you think of the paradox of subversive artists being used by the institution? Is it a false problem or is it impossible to solve?

Solve in what way?

Like when you are subversive, there is always a point where you become institutionalized.

A few years ago, Andrea Fraser was quoted in Artforum, saying that «everything is inside art now». Everything is incorporated, there's no outside. Yet, that same week a friend of mine wrote and told me she wanted to put a potted plant in a museum exhibition, which someone had already done forty years before, but that it was forbidden now (for practical reasons). In contemporary art a few important practitioners can make radical statements which most others are comically not-allowed-to-do. If you do the same things it will be seen that you've copied the known artist, it's no longer your impulse, your territory.

Is consensus unavoidable in order to maintain your artistic practice or survival?

Consensus with the art scene or the audience? Well? to some extent I think it's very important because you're in a conversation. That's why, even though we haven't sold so much we've always really tried to keep a good relation with commercial galleries. I really appreciate it when they want to work with us because it's not only the question of «did it sell?» but it gives you a locution with different places. I think, if that fits into the idea of consensus, that it's very important not to be outside of everything, not to do everything on your own in a trance. I think it is much more interesting to come into a discussion.

Who can hold on to a revolutionary attitude?

Well, maybe people like Hans Haacke manage to do that throughout their careers, but it's pretty tricky. I've known a few artists who begin in that way and then they become very institutionalized, the institution inevitably absorbs them as well.

But some people are special I think, sometimes you see they kind-of know what they're doing and you can see that they're thinking in a way that is beyond application. When Fabien Vallos was working, cooking in Blois, I found there to be something strange in what he was doing, it was so visceral and palpable that it wasn't really in any of the accepted formats. It's different compared to Claire Bishop and these kind of ideas where everything is externalized and made material, in the same economy, as all the other types of art before, his work was resistant to that. And if it was invisible it was still palpable, or potentially material. And I think in a way there are a lot of people working like that.

Maybe if you can maintain your ethical position, then yes. Some people are forced to acquiesce in some ways. But isn't it also revolutionary in the sense of overthrowing the discourse of the masses? Overthrowing what was there

les pousser pour qu'ils formulent ce qu'ils savaient. La hiérarchie du monde de l'art est faite pour garder les gens dehors. L'exclusion et l'exclusivité interfèrent avec la manière dont les personnes reçoivent les gestes et les œuvres d'art.

Dans votre pratique, l'œuvre apporte-t-elle quelque chose au spectateur ? Et vous, que vous apporte-t-elle ?

Duchamp mets en évidence le fait que c'est le regardeur qui achève l'œuvre. Mais je suis beaucoup plus convaincu par l'idée que le public inachève, en quelque sorte, le travail, en lui accordant le statut d'œuvre d'art. Une fois que tu as décidé qu'une peinture de Jean-Baptiste-Siméon Chardin n'est pas un vrai bol de cerises, tout le monde participe, d'une certaine manière à la discussion consistant à savoir en quoi la peinture diffère de la chose elle-même et de quelles façons. Des générations d'œuvres doivent continuer à expliquer qu'elles ne sont pas la chose elle-même et comment elles fonctionnent comme illusions ou représentations, ou quelque chose comme cela. Une bonne partie de ce processus se passe sans que beaucoup de personnes voient l'œuvre en vrai. Le public était déjà engagé dans ce processus mental avant que nous (les artistes) commencions à nous y pencher en produisant des œuvres. En tous cas, ce n'est pas notre geste qui l'y a amené.

À l'occasion de notre performance à La Ferme du Buisson (Noisy-le-Grand, France), des spectateurs ont dormi pendant la performance, assez confortablement, il y avait des transats. Cela m'a fait penser que ces gens ont été assez absorbés par l'œuvre pour pouvoir juste s'endormir et se réveiller plus tard pour reprendre là où ils l'avaient laissée. D'une certaine manière le fait qu'ils ont dormi dans l'œuvre les y implique beaucoup plus.

Est-ce que devenir célèbre revient à se faire utiliser par un système ou par une institution ?

Être célèbre consolide le monde commercial de l'art et lui rend service. Une fois, un directeur de musée nous a dit : « Oh, je ne pensais pas que vous souhaiteriez travailler avec des grands musées ou des institutions ! ». Nous n'avons jamais eu l'intention d'être ignorés ou mis à part. Pouvoir s'adresser à un plus grand nombre de gens a des avantages. Certaines personnes deviennent un peu bizarres lorsqu'elles sont célèbres, comme Maurizio Cattelan ; il est devenu très célèbre et cela l'a rendu paranoïaque, peut-être parce que les gens voulaient obtenir quelque chose de lui, ils voulaient qu'il les aide dans le milieu. Peut-être a-t-il même aidé certaines personnes. Ce qu'il faut faire pour devenir célèbre et pour le rester est devenu très restrictif, ces dernières années. Cela oblige les artistes à travailler d'une certaine manière, qui reste toujours la même, il doivent produire toujours le même type d'œuvres, et prendre soin, plus ou moins, d'éviter le spectateur.

Que pensez-vous du paradoxe des artistes subversifs qui sont un jour absorbés par l'institution ? Est-ce un faux problème, ou un problème impossible à résoudre ?

À résoudre dans quel sens ?

Un artiste subversif semble toujours connaître un moment où il tend à s'institutionnaliser.

Il y a quelques années, Andrea Fraser a été citée dans *Artforum*, disant : « Tout fait partie de l'art maintenant ». Tout est incorporé, il n'y a plus de monde extérieur. Et pourtant, au même moment, une de mes amies m'a écrit pour me raconter qu'elle voulait mettre une plante en pot dans une exposition, dans un musée, chose que quelqu'un avait déjà faite quarante ans plus tôt, mais le musée lui a interdit de le faire (pour des raisons pratiques). Dans l'art contemporain, un petit nombre de praticiens importants peuvent formuler des idées radicales auxquelles la plupart des autres artistes n'ont pas le droit de recourir, c'est assez comique. Si tu fais la même chose qu'eux, on va te dire que tu as copié les artistes les plus connus, c'est un territoire qui ne t'appartient plus, cette impulsion ne t'appartient plus.

Le consensus est-il inévitable pour maintenir sa pratique artistique ou sa survie, son niveau de vie ?

Le consensus avec le monde de l'art ou avec le public ? Jusqu'à un certain degré je pense que c'est très impor-

before, you usually end up in the previous discourse. It's more likely that if you battle out what was embedded, one step at a time and try to make these incremental advances, you can feel that change; whereas if you try to make these bold actions toward great change it still just comes back to bite you on the ass. A perfect example is the baby boomer generation, in a privileged world they were obsessed with revolution, so consumed with overthrowing of the status quo, and look how incorporated and often thoughtless they are today.

If your work is performative, multiples, immaterial, or needs your physical presence, how are you paid for making these works, if you are paid? For example, honorariums for a lecture—is it by word, or only if you sell it, etc.

We work to create a value for what we do if there isn't an existing one. We are paid to perform, also with Speech and What Archive, we apply for research funding, we work with people who are interested in the diversity and variety of what we do. In the end I think there is some protection in not doing things so well.

The money comes from different sources. Selling work, lecturing, teaching, workshops.

If you're invited to present a piece by someone or an institution that cannot pay you, do you still accept to present the piece? Why or why not?

It depends what it is. I'm aware that we have asked a lot of people to do things for us over the years and haven't paid them. It's a barter system, maybe not with the person who's done something for you, but for a good project. Friendship and trust are important. We don't like to do something for free for museums or situations where people are employed and paid and then the artist doesn't get paid. This immateriality of art and the artist is uninteresting and inappropriate. If institutions come to us with the expectation that it will be good for us to do it and therefore you don't need to be paid to do it, then we need to say something. But for other people yes, it is a little bit of a kind of payback. But it depends, you have to consider each thing. Sometimes, there is not enough money but it may present an opportunity for us to do an event on a larger scale from what we have done before, so then it's worth it. I'm not sure we know what we are talking about here.

Now a lot of museums have lost aspects of their funding. They will invite artists with gallery representation to be in shows because they know the gallery will pay the production. And there are rarely invited artists who don't have a gallery or whose gallery won't pay the production. Someone I know who is a performer in New York recently said that Performa didn't really pay for the production of anything, he got a grant, but for the other people, the work was paid by the galleries. This further pushes things into the commercial market because it means that the gallery is involved in production, then the gallery is much more inclined to want work that they can sell.

I remember in 2001, a friend, an Italian curator, invited Vito Acconci to do a project. Acconci wrote to him and said he could only do projects over \$250, 000.

Is being able to maintain your artistic practice a major preoccupation for you? What solutions have you found to this problem?

You have to do something in the economy, to act in it.

Do you have any works that you cannot sell? Is something still an artwork if you don't want to sell it?

We had a conversation with Cesare Pietroiusti in August and he told us that in the nineties his work was being shown in commercial galleries. A gallerist told him, «I am going to buy every work that you make because you are the future and you're going to be in the center of my gallery». And after a few years the gallery went broke and it all sort of faded away, and I'm sure that he felt really disappointed. But what Cesare says now, and this is what really interested me, he said that the work that the gallerist sold was probably the least interesting work that he made in his career, and it was things like paper table cloths that people had drawn on and written on and things like that. But Cesare's major works are workshops, they can't be sold like that, and the fact that he has this kind of

tant car le consensus s'ancre dans une conversation, ou permet une conversation. C'est pourquoi, bien que nous n'ayons pas vendu tant d'œuvres que cela, nous avons toujours essayé de garder de bonnes relations avec les galeries commerciales. J'apprécie vraiment quand elles veulent travailler avec nous parce que cela ne pose pas seulement la question de la commercialisation des œuvres, cela nous donne l'opportunité de composer avec différents espaces. Je pense, si cela correspond à l'idée de consensus, qu'il est très important de ne pas rester en dehors de tout, de ne pas tout faire tout seul de son côté dans une sorte de transe. Je pense qu'il est beaucoup plus intéressant de rentrer dans un rapport de discussion.

Qui peut s'en tenir à une attitude révolutionnaire ?

Des personnalités comme Hans Haacke, peut-être, y parviennent pendant toute leur carrière, mais c'est assez épineux. J'ai rencontré quelques artistes qui commencent comme cela et qui ensuite deviennent très conventionnels, l'institution finit par les absorber inévitablement.

Mais certaines personnes sont spéciales je pense, parfois on voit qu'elles savent ce qu'elles font et qu'elles ont une façon de penser qui va au-delà de la mise en pratique pure et simple. Quand Fabien Vallos cuisinait pour *Speech Objects* à Blois, j'ai trouvé qu'il y avait quelque chose d'étrange dans ce qu'il était en train de faire ; c'était à la fois très viscéral et palpable et cela ne rentrait dans aucun des formats communément acceptés. Cela n'est pas la même chose que Claire Bishop par exemple, et ce type d'idées où tout est externalisé et matérialisé, au sein de la même économie que toutes les sortes d'art rencontrés auparavant. Son travail résistait à cela. Et si c'était invisible c'était quand même palpable, ou potentiellement matériel.

Peut-être qu'il est possible de maintenir ses positions éthiques. Certaines personnes sont forcées d'acquiescer d'une manière ou d'une autre. Mais « révolutionnaire » ne fait-il pas aussi référence au renversement du discours de masse ? En renversant ce qui existait auparavant on finit souvent par reproduire un discours réfractaire. Il est plus envisageable, si l'on essaye d'identifier et de lutter contre ce qui est ancré en nous, une chose à la fois, de changer les choses progressivement ; alors que si l'on tente de prendre de grandes mesures hardies pour faire de grands changements, cela vous revient en pleine figure comme un boomerang. Un exemple parfait de ce phénomène est la génération du *baby boom* qui a grandi dans un monde privilégié en étant obsédée par l'idée de révolution. Elle brûlait de renverser le *status quo* et aujourd'hui elle est complètement incorporée, et souvent docile.

Si vous réalisez des œuvres performatives, multiples, immatérielles, ou qui requièrent votre présence physique, comment êtes-vous rémunérés pour la réalisation de ces œuvres, si vous êtes rémunérés ? Par exemple sous forme d'honoraires etc.

Nous travaillons à créer la valeur de ce que nous faisons, si ce que nous faisons n'en possède pas déjà une. Nous sommes aussi rémunérés pour performer. Avec *Speech and What Archive*, nous avons demandé diverses bourses pour financer notre travail de recherche. Nous collaborons avec des personnes qui sont intéressées par la diversité et la variété de notre activité. Au final, je pense ne pas faire les choses « correctement » nous protège, d'une certaine façon. L'argent vient de différentes sources. Vendre des œuvres, donner des conférences, enseigner, faire des workshops.

Si vous êtes invités à présenter une œuvre par quelqu'un ou par une institution qui ne peut pas vous rémunérer, acceptez-vous quand même de présenter l'œuvre, et pourquoi ?

Cela dépend de ce que c'est. Je suis consciente du fait que nous avons demandé à beaucoup de gens de faire des projets pour nous sans les payer, et nous faisons de même en retour, au travers d'un système d'échange. L'amitié et la confiance sont importantes. Nous n'aimons pas faire des projets gratuitement pour un musée ou dans des situations où les gens sont salariés et payés pour leur travail tandis que les artistes, eux, ne le sont pas. Ce type d'immatérialité de l'art et de l'artiste n'est pas intéressant et n'est pas convenable. Si l'institution pense que faire un projet pour eux gratuitement nous rendra service, alors nous devons manifester notre

history of workshops and the fact that he's done all these different types of workshops, that is the real materiality of what he does, and so, even though he regretted not being successful, it gave him an opportunity to focus on what was important. I think this is, in fact, very common.

Is there a correlation between the exchange value of a work and its so-called artistic value?

What does that mean?

Well, is the price of a work, in relation to the artistic value, accurate?

No.

The speculation— it's just not interesting, it exaggerates exclusion and fetish and it makes you feel that you really should and ought to know something, and what you don't have is actually the thing that you really want and all of that, it really escapes my appreciation.

Is it understandable for an artist to refuse to enter the art market, to refuse to participate in it?

Well, you know there are artists with so many works stacked up in their studio or in the archive, all these objects and gestures anticipating recognition.

Do you own artworks that are not yours? If yes, how many? And were they given to you or did you buy them?

Well, most of the artworks that we have we got from swapping them or they were given to us. We have a few things that we bought. But since we've been on the road— I mean we used to think about buying things more when we had a house— but since then we have tried not to collect too many things.

Are there some works that you cannot keep? And what does this change?

There are quite a few works that I've given to other people and sometimes it's not because I can't keep them it's because I know that another other person would like them. Some things you can't keep because you can't fit them anywhere.

We don't have a huge library anymore. At first it was difficult because it was forced upon us, but now we've gotten used to it. But if someone offered us a large work I'd have to say «I don't have anywhere to put it».

Is a work that disappears as valuable as a work that lasts?

Yes, well, of course. And it depends on the work. It may exist in documentation, memory, in the discourse generated around it.

What do you think of the use of the expression «A good artist?» What does it mean exactly?

To me a good artist doesn't mean anything, Robert Filliou made works that were Mal fait (badly done).

Maybe if we were to use the term nowadays, a good artist would be someone who escapes the commodification— so a good artist is one who escapes being a good artist.

Can you identify yourself with a group or artistic movement— or against a group or artistic movement?

Well, we are a group, we are our own artistic movement.

désaccord. Cela dépend des situations, il faut prendre en considération la nature de chaque projet. Parfois, il n'y a pas assez d'argent, mais le projet s'avère être une opportunité intéressante pour nous qui va nous permettre de réaliser un événement à grande échelle ou quelque chose de nouveau, donc une opportunité valant la peine.

Aujourd'hui beaucoup de musées ont perdu une partie de leurs financements. Ils invitent des artistes à participer à des expositions car ils savent que ce sont les galeries qui vont payer la production des œuvres, et pas eux. Et ils invitent rarement des artistes qui ne travaillent pas avec des galeries ou dont la galerie ne payera pas la production. Quelqu'un que je connais et qui fait des performances à New York m'a dit récemment que *Performa* ne paye aucune production. Lui a réussi à obtenir une bourse, mais tous les autres participants ont fait payer la production de leurs œuvres par leur galerie. Ceci pousse les choses encore plus loin dans le commercial, parce que si la galerie paye la production, alors elle est poussée à demander des œuvres qu'elle peut vendre.

En 2001, un ami commissaire d'exposition italien a invité Vito Acconci à participer à un projet. Acconci a répondu en disant qu'il n'acceptait que les projets qui avaient un budget supérieur à 250 000 dollars.

Est-ce que le maintien de votre pratique artistique est une préoccupation majeure pour vous ? Quelles solutions avez-vous trouvées pour répondre à ce problème ?

Il faut agir au sein de l'économie même.

Avez-vous des œuvres qui sont invendables ? Si on ne veut pas vendre un œuvre d'art, est-ce toujours une œuvre d'art ?

Nous avons eu une conversation avec Cesare Pietroiusti en Août durant laquelle il nous a dit que dans les années quatre-vingt-dix, son travail était exposé dans des galeries commerciales. Un jour, un galeriste lui a dit : « Je vais acheter toutes les œuvres que tu fais car tu es le futur, et tu seras au centre de ma galerie ! ». Mais après quelques années le galeriste a fait faillite et tout s'est peu à peu évaporé, et je suis sûr que Cesare était très déçu. Or, et c'est cela qui m'intéresse le plus, Cesare dit que les œuvres que le galeriste vendait bien étaient probablement les moins intéressantes qu'il ait jamais produites dans sa carrière, c'était des choses comme des nappes en papier sur lesquelles les gens avaient écrit. Car les œuvres les plus importantes de Cesare sont des *workshops*, qui ne peuvent pas être directement vendus, et le fait qu'il ait réalisé toute une série de *workshops* très différents les uns des autres, voilà où se situe pour moi son travail. Donc avoir sans doute regretté de n'avoir pas eu assez de succès lui a donné la chance de se concentrer sur ce qui était vraiment important dans son travail. Et je crois que cela arrive très souvent, en fait.

Existe-t-il une corrélation entre la valeur d'échange d'une œuvre et sa valeur artistique ?

Qu'est-ce que cela veut dire ?

Est-ce que le prix d'une œuvre correspond à sa valeur artistique ?

Non.

La spéculation....

Cela n'est pas intéressant, cela exagère l'exclusion, la réification, et cela m'échappe vraiment.

Est-il compréhensible, pour un artiste, de vouloir refuser d'entrer sur le marché de l'art, de refuser d'y participer ?

Eh bien il y a tellement d'artistes qui empilent des œuvres dans leur atelier ou dans leurs archives, tous ces

And I think that's pretty much on purpose, because one of the things that I've always hated is when the other says, «you can't say that» or «you can't do that», it's really just because someone powerful doesn't like it. And when you have a group you've got more people who can decide what people want. So that's why I think it can be good to have a group of, maybe, twelve people and then together you can decide what is good and what you want to do and what you want to say—and whether it's well-received or not is something that you can worry about later. Whereas when you're an individual it can be inhibiting because you might come to a point where you need to heroically stand up for something that you've done.

Is art today more advanced than during the last century?

[Laughs] I was looking at a photograph the other day of a man from the 1920s wearing very traditional clothes who was walking with two small framed paintings under his arms in a gallery. It made me think: what an amazing system because you only need this little canvas rectangle and you can make it into whatever you want, and you can carry it with you anywhere, and it creates this sort of perfect, portable, exchange system, which now has become so much more complex. And in a way it's made it less free. But maybe, you can invade or invent stuff more today.

Should artists learn from art history?

No, I mean, is it necessary?

Well, knowledge is unavoidable. If there's something you want to know, you type it on the Internet and Google will tell you all the references there are in all of history, so it's not really that difficult for anybody to find out information about anything. Whereas forty years ago you would have to go find all the references, spend hours in libraries. So I think that knowledge has shifted, that information has shifted, so that history now is serving a different function. Of course history is not information.

Do artists have something to teach to other people?

It's about revealing something. It just makes me think about a recent workshop that we did in Italy. One of the participants came up to us afterwards with tears in his eyes and he said, «this has been a life changing experience for me». And it wasn't that we taught him anything, it was just that we helped him to see things in a different kind of way. So that, to me, is an interesting form of exchange or communication.

It also reminds me of a time at the beginning of SWA and we were working on La Maison Flottante at the Cneai and Marie Gautier said to me, «I know exactly what I'm going to write about. I'm going to write about 'the remake」. And then I said, «that's not a word in English», and then the next day I was thinking about it and I realized «Oh my god, of course—The Remake!» and I couldn't believe that I'd looked her straight in the eye and said that it wasn't a word.

What differences do you establish between your different practices, for example: intellectual, artistic, teaching, philosophy, and the one that allows you to live or to survive?

We don't separate them. It's just as interesting meeting with someone, teaching, as it is having a commercial gallery. And workshops are about the theoretical issues that we're interested in. We try to keep everything close to what we're doing so that everyone engages with our central research. There's not much teaching in a sense.

What question would you like to add to this list?

A lot of the questions are about a kind-of artisanal practice and how we practice, which bring up professional stories. In the end I think we identify with the viewer's ideas and practices more than those of the artist, even if they are incomplete. Some of what we have talked about is in fact outside or beyond our scope.

objets et ces gestes qui anticipent le fait d'être un jour reconnu.

Possédez-vous des œuvres qui ne sont pas de vous ? Si oui, combien ? Les avez-vous achetées ?

La plupart des œuvres que nous avons sont des cadeaux ou ont été troquées contre d'autres de nos œuvres. Il y en a quelques-unes que nous avons achetées. Mais depuis que nous sommes sur la route, depuis que nous vivons à l'étranger – je veux dire que nous achetions plus de choses quand nous avions une maison – nous essayons de ne pas collecter trop de choses.

Y-a-t-il des œuvres impossibles à garder ? Qu'est-ce que cela change ?

Il y a un certain nombre d'œuvres que j'ai données à d'autres gens et parfois ce n'est pas parce que je ne peux pas les garder, c'est parce que je sais que ces personnes les aimeront. Certaines choses sont impossibles à garder parce qu'il n'y a pas la place.

Nous n'avons plus de grande bibliothèque comme avant. Au début c'était un peu difficile car nous n'avons pas eu le choix, cela nous a été imposé, mais maintenant nous nous sommes habitués à cette situation. Si quelqu'un nous offrait une grande œuvre je serais obligé de refuser par manque de place.

Est-ce qu'une œuvre qui disparaît a autant de valeur qu'une œuvre qui dure ?

Oui, bien sûr. Et cela dépend de l'œuvre, elle peut perdurer sous la forme d'une documentation, rester dans la mémoire et dans le discours qui est généré par elle.

Que pensez-vous de l'expression « un bon artiste » ? Qu'est-ce que cela veut dire exactement ?

Pour moi un bon artiste cela ne veut rien dire. Robert Filliou faisait des œuvres qui étaient « Mal Faites ».

Peut-être que si nous utilisions ce terme aujourd'hui, un bon artiste serait quelqu'un qui échappe à la marchandisation – donc un bon artiste est quelqu'un qui échappe au fait « d'être un bon artiste ».

Pouvez-vous vous identifier à un groupe ou mouvement artistique – ou contre un groupe ou mouvement artistique ?

Nous sommes un groupe, nous sommes notre propre mouvement. Et je crois que c'est fait exprès, car une des choses que j'ai toujours détestées est quand les autres disent « tu ne peux pas dire cela », ou « tu ne peux pas faire cela », simplement parce que cela ne plaît pas à quelqu'un qui a du pouvoir. Et ensuite quand tu es en présence d'un groupe, il y a plus de gens qui peuvent décider de ce que les gens veulent. Voilà pourquoi je pense que cela peut avoir du bon de constituer un groupe de, disons, douze personnes et de pouvoir ensuite décider ensemble de ce qui est bien, de ce que vous voulez faire et de ce que vous voulez dire – que de telles décisions soient reçues positivement ou non par un public est une chose dont vous n'avez pas à vous inquiéter tout de suite. À l'encontre, être un individu isolé peut être inhibiteur, parce qu'il est possible que vous en arriviez à un point où vous soyez obligé de défendre héroïquement votre travail devant les autres.

L'art aujourd'hui est-il plus avancé qu'au siècle dernier ?

(Rires). Je regardais cette photo d'un homme l'autre jour, dans les années 1920, il portait un costume traditionnel et il marchait avec deux toutes petites peintures encadrées sous le bras dans une galerie. Cela m'a fait penser : quel système épatait ! Car cette petite toile rectangulaire suffit pour produire l'œuvre et il est possible d'en faire ce qu'on veut, on peut la transporter partout, cela crée cette sorte de système d'échange transportable, c'est parfait. Aujourd'hui ce système est devenu tellement plus complexe qu'il s'en trouve quelque part moins libre. Mais peut-être trouverons-nous prochainement les moyens d'envahir ou d'inventer



Fabien Vallos, dinner for the exhibition *Speech Objects*, Blois



A Constructed World at the Serpentine Gallery, London, 2002

Artfan #10, 2002, published by
A Constructed World

d'autres choses.

Les artistes devraient-ils apprendre de l'histoire de l'art ?

Est-ce nécessaire ? Le savoir est inévitable. S'il y a quelque chose que l'on veut savoir on n'a qu'à taper sur Internet et Google vous fournira toutes les références qu'il existe dans l'histoire, donc ce n'est plus vraiment difficile pour personne de trouver des informations sur quoi que ce soit.

Alors qu'il y a quarante ans il aurait fallu aller trouver toutes les références soi-même et passer des heures dans toutes les bibliothèques. Donc je pense que le savoir a changé, l'information a changé, l'histoire maintenant a une fonction différente. Bien sur l'histoire, ce n'est pas l'information.

Les artistes ont-ils quelque chose à apprendre aux autres ?

Je dirais qu'ils ont peut-être quelque chose à révéler aux autres plutôt qu'à leur apprendre. Cela me fait penser à un *workshop* que nous avons fait récemment en Italie. Un des participants est venu nous voir à la fin avec les larmes aux yeux et nous a dit : « cette expérience a changé ma vie ». Et ce n'était pas parce que nous lui avions appris quelque chose, c'est juste parce que nous l'avions aidé à voir les choses d'une manière un peu différente.

Quelles différences faites-vous entre vos différentes pratiques, le cas échéant, intellectuelles, artistiques, d'enseignement, philosophiques, et la pratique qui vous permet de vivre ?

Nous ne les séparons pas. Il est aussi intéressant de rencontrer quelqu'un, d'enseigner, que d'avoir une galerie commerciale et de faire des *workshops* qui mettent au travail les problèmes théoriques qui nous intéressent. Nous essayons de tout garder ensemble de façon à ce que les gens puissent s'engager dans notre recherche globale. Nous n'enseignons pas vraiment, au sens propre du terme.

Aimeriez-vous ajouter une question à cette liste ?

Certaines choses dont nous avons parlé sont en fait en dehors ou au-delà de notre portée.



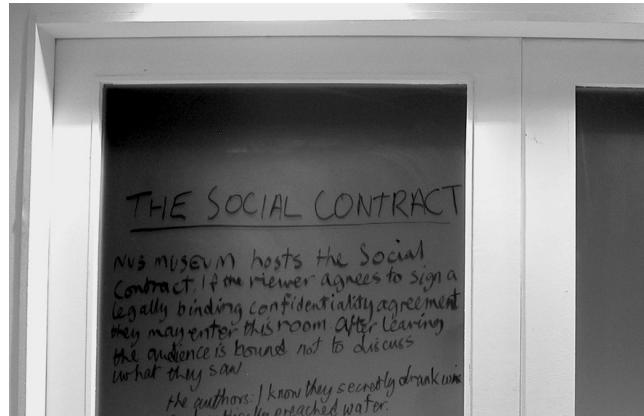
Installation view of the exhibition, *Second Last Second Chance*,
2009



Hobbes Opera, Seven Nation Army, Part 1, 2008



CCA Social Practice students receiving telepathic messages, 2009



The Social Contract, 2009



A Constructed World with Speech and What Archive, *Avant Spectacle, A Micro Medicine Show*, 2011



Speech and What Archive, poster project, 2010

N2: I am surprised by the recalcitrance to these two very much.

C2: I am not sure what you mean. However, I believe we should focus on the content of what they say, and what it reveals about this project, rather than speculate on their characters.

N2: But are these ideas not one and the same thing? They appear quite critical of the current artistic climate, particularly as concerns the idea of exclusion. They seem to promote collective action, thought, and questioning to a far greater degree than a vast majority of art professionals that I have read or learned about thus far.

C2: This might be true, but I hesitate to respond to what you have said because I know that your own knowledge about art professionals is as limited as my own, since we have only learned of this art through what we were told in our training and what we have found in this house.

N2: And you do not think this is enough for me to make an evaluation as I have? In our training we instructed to view art as «a necessary, though underdeveloped, vice of humankind.» Further, we were warned «not to accept anything we read or hear concerning art at face value,» which I interpreted at the time as meaning that we must examine below the surface in order to form any type of strategy concerning how to confront/respond to it. In light of this, I believe that these two are doing just that, and I believe it is a valuable use of our time to examine it in this light. And I believe that C1 would agree with this statement. I know that N1 would.

C2: How could you or I possibly know this?

N2: We are exact copies of them, are we not? Does it not follow that we are capable of seeing and thinking as they would?

C2: I cannot argue with the idea that we are «capable» of this. However, I believe you are allowing yourself to become absorbed in your fantasy of who we are, in a very similar way as an artist might be absorbed into this mysterious «market» about which ACW speak so critically.

N2: Explain yourself.

C2: What I mean is that although we contain the identical DNA as C1 and N1, we lack the life memories that they possess and thusly cannot safely or accurately assume that we can understand how they would view a particular situation, conversation, dilemma, what have you. Despite this, I know that you have interpreted your visceral reaction to this interview as something identical to what N1 would have experienced upon reading it and I believe this is a grave mistake. A similar mistake, perhaps, as the one an artist might make by following the stencil outline they may be given of their practice based on evaluating the particular work of their's that initially sells, or is the most popular.

N2: Are you suggesting that I am projecting my own feelings and reactions onto what I understand to be My Original? I find this to be quite a loathsome and detestable impression. This idea would imply that I am not taking to heart the idea that art is a vice similar to sexual intercourse. And this would imply that I am defying both the manner in which and the content of our training. I understand and acknowledge that sexual desire is what makes it possible for this species, which we almost belong to (though not quite since we are mere facsimiles of individuals who were bred out of conventional means), to reproduce and extend itself into further generations. Despite this, it is a desire that must be controlled, both internally and externally, in order to avoid complete chaos, overpopulation, and massive unhappiness.

C2: Yes, and as per our training, I know that we are supposed to believe that art is a similar vice, one that must be controlled and guided lest its designation as protector of human culture and virtue be annihilated. However, I am moved by ACW's commentary regarding the idea that «alienation is habitual» and see this as a clue that might steer us to reconsider a great deal of what we learned during our training.

N2 : Je suis très surprise par la fronde de ces deux-là.

C2 : Je ne suis pas sûre de comprendre ce que tu veux dire. Néanmoins, je crois que nous devrions nous en tenir au contenu de leur conversation et à ce que cela peut nous apprendre sur ce projet, au lieu de spéculer sur leurs personnalités potentielles.

N2 : N'est-ce pas au fond la même chose ? Ils ont l'air d'être fortement critiques du climat artistique actuel, particulièrement en ce qui concerne l'idée d'exclusion. En retour je crois qu'ils veulent promouvoir l'action et la pensée collective, ainsi que la critique collective à un degré beaucoup plus avancé que la vaste majorité des professionnels de l'art dont j'ai eu vent jusqu'ici.

C2 : Ceci est peut-être vrai. Mais j'hésite à répondre à ce que tu viens de dire, car je sais que ta connaissance des professionnels de l'art est aussi limitée que la mienne, étant donné que tout ce que nous savons de l'art nous vient de notre formation initiale et de ce que nous avons trouvé dans cette maison.

N2 : Tu penses que cette formation n'est pas suffisante pour pouvoir évaluer ces informations comme je viens de le faire ? Notre enseignement nous a appris à considérer l'art comme « un vice nécessaire à l'humanité, bien qu'il soit sous-exploité ». De plus, on nous a averties qu'il ne fallait croire aucune des choses que nous entendions ou voyions concernant l'art de près ou de loin. Ce que j'interprète comme une injonction à examiner ces choses méticuleusement, pour pouvoir élaborer des stratégies quant à la manière adéquate pour les appréhender et y répondre. Vu sous cet angle, je crois que mon analyse de ces deux personnages est juste et je crois que C1 serait d'accord avec moi. Je sais que N1 serait d'accord.

C2 : Comment pourrions-nous le savoir ?

N2 : Ne sommes-nous pas leur copie exacte ? N'est-il pas logique que nous puissions avoir la même façon de penser qu'elles ?

C2 : Je ne peux pas savoir si nous en sommes « capables ». En revanche, je crois que tu te laisses absorber par ton propre fantasme identitaire, exactement de la même manière qu'un artiste peut se faire absorber par le mystérieux « marché » que critiquent ACW.

N2: Explique-toi.

C2 : Ce que je veux dire, c'est que bien que nous ayons le même ADN que C1 et N1, nous ne partageons aucun de leurs souvenirs et nous n'avons pas la même expérience qu'elles, donc nous ne pouvons pas savoir comment elles réagiraient face à une situation particulière, une conversation donnée ou un dilemme précis. Tu as interprétée ta propre réaction viscérale comme étant identique à celle que pourrait avoir N1 et je crois que c'est une grave erreur. Une erreur similaire, peut-être, à celle que font les artistes qui reproduisent celles de leurs œuvres qui rencontrent un succès commercial comme un schéma.

N2 : Est-ce que tu es en train de suggérer que je projette mes propres sentiments et mes réactions sur ce que je pense être Mon Original ? Je trouve que c'est une remarque tout à fait détestable. Tu insinues que je ne prends pas à coeur l'idée que l'art est un vice au même titre que les relations sexuelles. Ce qui voudrait dire que je défie les enseignements que nous avons reçus. Je comprends que le désir sexuel est ce qui rend possible la reproduction et la projection dans les générations futures pour cette espèce (dont nous faisons quasiment partie, bien que nous en soyons les facsimilés). Malgré cela, c'est un désir qui doit être contrôlé et contenu, à la fois de façon interne et de façon externe, pour éviter le chaos, le surplus de population et le malheur en masse.

C2 : Oui et quant à notre enseignement, je sais que nous sommes censées croire que l'art est un vice similaire, qui doit être contrôlé et guidé de crainte que sa désignation en tant que protecteur de la culture et de la vertu humaine soit annihilée. Néanmoins, je suis touchée par le commentaire d'ACW comme quoi « l'aliénation est

N2: Are you absolutely mad?! Are you suggesting that we forget everything we learned amidst the hidden caves buried beneath the streets of Geneva? Does it follow that we should forget the five forms of martial arts and street fighting that were also a part of our curriculum? Or that we should erase our memories of post-quantum physics, breakdancing, and paranormal psychogeography? You astonish me. How do you think C1 would react to this?

C2: First, I am not suggesting at all that we abandon all of the knowledge and information that we have acquired. I merely suggest that we be open to reconsidering and evaluating it. Regarding my interpretation of how TBCS might react, were they in the situation that we find ourselves in - I cannot say for sure, but I believe that C1 would support me in my courage to challenge you. She is a noble spirit, intent to pursue justice and not afraid to question authority.

N2: And you think that N1 is not? I doubt you even caught on to the fascinating hidden meanings behind ACW's statement that «a good artist is a dead artist, according to The Museum». I know that N1 would have and C1 too.

C2: What hidden meanings? I believe the meaning behind this idea is clear enough. It suggests that, in the eye of an institution such as «The Museum» represents, the best artists are those who are no longer around to challenge the way that their work is (re)presented, such that the institution is secure in repurposing the manner in which they are displayed in order to use them to serve their own purposes.

N2: You think you are so fancy with your clever use of parentheses... I bet you feel like you are evoking this Jacques Derrida in the same sense that he employed clever suffixes in Of Grammatology in order to reflect on the tyranny inherent in the very idea of logos-

C2: What are you talking about? How would you know anything about this book? It is nowhere to be found in this house and it certainly was not part of our underground curriculum. I hereby denounce that utterance as fraudulent, because it is no doubt based on mere speculation, informed only by secondary descriptions as might be found through freely available articles on the Internet.

N2: Ha! Clearly you have not yet discovered this «Google Books». I'll have you know that this program makes original texts freely available through this Internet.

C2: [Sighs with a great deal of frustration]. Please cease your dishonesty with me. How dare you reference Google Books in such a way in my presence? If you are familiar with it, as you seem to suggest, then you are also familiar with the fact that it only permits access to a limited preview of most books, of which Of Grammatology is no exception.

N2: See, so you are familiar with this text! I knew it! Who are you working for, then? Are you working with TBCS directly? Is this the entire idea of this charade? You have just been testing me to see how I would react to the scenario? You were trying to see how far I would go before I suggested that we abandon this mission in order to run away with the residency money and spend a week in the Swiss Alps, getting drunk on Mojitos and writing letters to various officials in the European Union regarding their unattractive haircuts and style of dress? You think that I am this naive??

C2: Have you gone completely mad? Why would you be drinking Mojitos in the Swiss Alps? If we learned anything in our training, it was that one should take heed of the origin of various cocktails and their relation to one's present location, lest one not only appear like a half-witted fool, but further waste his/her money by requesting items from an individual who is not an expert in preparing them.

N2: How presumptuous you are - how do you know that I am not planning to patron an establishment run by a Cuban immigrant? I've done my research, I know a few places that would surprise you. How do you think I developed my brazen attitude toward capitalism? You think it was all through fantasy and heresy? You assume that I did not have an accomplice who was far more familiar with the necessary techniques and proportions of

habituelle », et je suis poussée à reconstruire beaucoup de ce que nous avons appris lors de notre formation initiale.

N2 : As-tu complètement perdu l'esprit ? Es-tu en train de suggérer que nous devrions oublier tout ce que nous avons appris au fin fond des caves cachées sous la ville de Genève ? Devons-nous aussi oublier les cinq formes d'arts martiaux qui font partie de notre programme ? Et devons-nous aussi effacer de notre mémoire tous souvenirs des cours de physique quantique, de breakdance et de psychogéographie paranormale ? J'en reste sans voix. Qu'est-ce que C1 dirait si elle savait cela ?

C2 : Premièrement, je ne suggère pas du tout que nous devions oublier toute la connaissance que nous avons acquise. J'ai à peine suggéré que nous pouvions l'évaluer et porter un nouveau regard sur elle. En ce qui concerne mon interprétation de la réaction possible de TBCS, si elles se retrouvaient dans notre situation, je ne suis pas sûre, mais je pense que C1 m'encouragerait à te défier. Elle a un esprit noble, qui a soif de justice et qui n'a pas peur de questionner l'autorité.

N2 : Et tu penses que N2 n'est pas comme cela ? Je doute que tu aies compris la subtilité du sens caché derrière la déclaration d'ACW, comme quoi « un bon artiste est un artiste mort, si l'on en croit Le Musée ». Je sais que C1 et N1 l'auraient compris, elles.

C2 : Quel sens caché ? Je crois que le sens de leur idée est assez clair comme cela. Ils suggèrent que, aux yeux d'une institution telle que « le Musée », les meilleurs artistes sont ceux qui ne sont plus là pour mettre au défi la manière dont leur oeuvre est (re)présentée et ainsi l'institution peut être libre de changer la manière dont ces œuvres apparaissent à son propre avantage.

N2 : Tu te crois intelligente avec ton utilisation futée des parenthèses... Je parie que tu essayes d'imiter ce Jacques Derrida quand il employait des suffixes bizarres dans De la Grammatologie pour montrer la tyrannie inhérente à l'idée de logos...

C2 : De quoi parles-tu ? Comment connais-tu ce livre ? Ce n'est sûrement pas dans cette maison que l'on pourrait le trouver et il ne faisait pas partie de notre curriculum sous terre. Je déclare par la même ton énoncé frauduleux, parce qu'il est sans aucun doute basé sur de la spéculation et documenté seulement par des descriptions secondaires gratuites disponibles sur Internet.

N2 : Ha ! Il est clair que tu n'as pas encore découvert ce « Google Books ». Je te ferai savoir que ce programme met à disposition des textes originaux gratuitement sur cette chose appelée Internet.

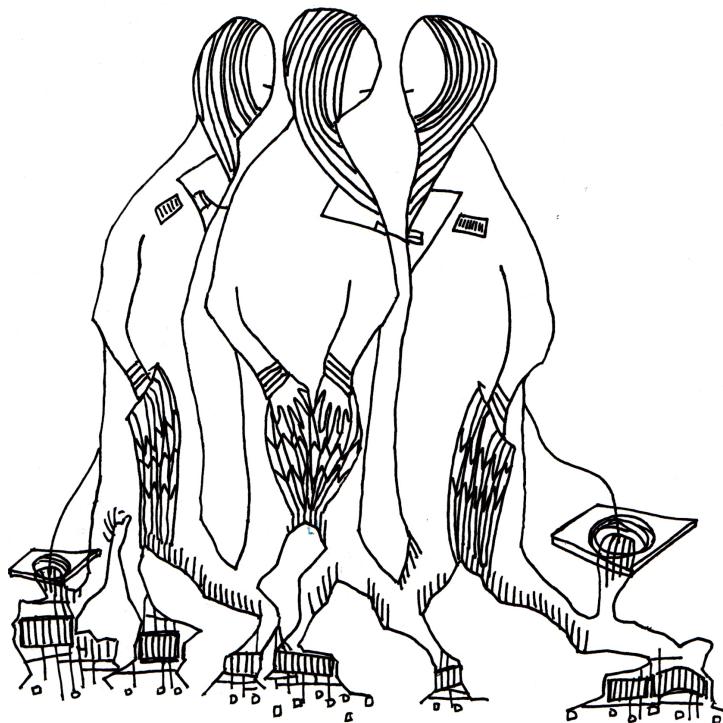
C2 : [Soupirs frustrés]. Je te prie d'arrêter cette malhonnêteté avec moi. Comment oses-tu parler de Google Books ainsi en ma présence ? Si tu connais vraiment cette interface comme tu sembles le suggérer, tu dois aussi savoir qu'elle ne donne accès qu'à un nombre limité d'extraits de livres et De la Grammatologie n'est pas une exception.

N2 : Tu vois ! Tu connais donc ce texte ! J'en étais sûre ! Pour qui travailles-tu, alors ? Est-ce que tu reçois tes ordres directement de TBCS ? Voilà donc le but de toute cette mascarade ? Est-ce que tu m'utilises pour tester ton scénario et guetter mes réactions ? Tu essayais de voir jusqu'où j'irai avant d'accepter d'abandonner la mission pour m'enfuir avec l'argent de la résidence et passer une semaine de vacances dans les Alpes, me saouler aux Mojitos et écrire des lettres aux hauts responsables européens pour critiquer leurs styles vestimentaires inexistant ? Tu crois que je suis si naïve ?

C2 : As-tu complètement perdu l'esprit ? Pourquoi boirais-tu des Mojitos dans les Alpes Suisses ? Si l'on nous a appris quelque chose, c'est bien de prendre en compte l'origine historico-géographique des cocktails et de ne les commander que lorsque nous nous trouvons dans leur région d'origine afin qu'ils soient préparés par des experts en la matière.

rum that one needs in order to find purpose in life, a purpose defined not much by surplus wealth and the free market as by comradeship, healthy competition, and the common good?

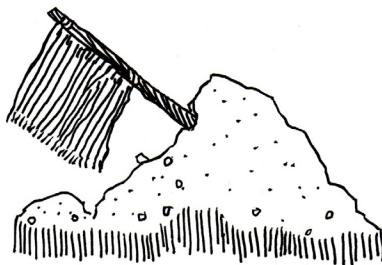
C2: I suppose I do not know. But, regardless, I believe you are being far too romantic. «The common good» is as vague as «a good artist».



Laura Kim, *Clones*, 2012

N2 : Tu es bien présomptueuse. Pourquoi penses-tu que je n'irais pas dans un établissement dirigé par un immigré cubain ? J'ai fait mes recherches et j'ai trouvé quelques bars qui te surprendraient. Comment penses-tu que j'aie développée mon attitude éhontée envers le capitalisme ? Tu penses que c'était uniquement par fantasme et hérésie ? Tu supposes que je n'avais pas bénéficié de l'influence d'un complice qui est bien plus familier que moi avec les techniques et les proportions nécessaires pour réaliser un bon cocktail de rhum et trouver un but à l'existence, un but pas seulement définit pas le surplus de richesse et par le marché libre, mais par la camaraderie, la concurrence saine et le bien commun ?

C2 : Je suppose que je n'en n'ai aucune idée. Mais de toutes manières, je te trouve bien trop romantique. « Le bien commun » est une expression aussi vague qu'un « bon artiste ».



Laura Kim, *Revolution*, 2012

Sharing Air with Astronauts: On Authority, Laughter and Charting their Personal Affects

A Non-Routine Conversation with RFK

RFK, who has requested that his identity to be concealed, is a handsome and fascinating man who served as a hospital corpsman aboard the USS Yorktown during the Vietnam War. Following his military service, he worked in a variety of industries including bar-tending, frozen chicken delivery, professional gambling, and computer programming. In addition to serving a wide range of roles associated with bowling (playing the game with tremendous skill, organizing tournaments, and reporting on the sport for his local paper) he also took part in the conception of Korth in the late 1980s. Korth met him as a newborn baby, at which time immediately scheduled a vasectomy.

NK: I'll start with the more general questions first: What kinds of things do you wish you had known at my age that you wish to impress upon me?

RK: At twenty-five? Boy that's a good one. You're really gonna make me think. If I had known these questions before I would have had time to think. At twenty-five...well, what comes immediately to mind would be that you pay attention to your health. And make sure you get regular checkups. And it's also important, Niki, that you save money. And, given the opportunity, at a young age I dropped away from the church for thirty-some years and now I've come back. I would recommend getting into the church more. I pray for you all the time that you do that. So that would probably be the more significant one. And wait to have kids, you know, for a few more years [laughs]. Nothing terribly exciting. Those are the four that come to mind.

What are your strategies for making people laugh?

He he he. This is insider knowledge. I try to be subtle and I don't try to laugh myself, and a lot of times it's kind of self-abusive kind of stuff where I'll make fun of myself. I usually try to use laughter when somebody is either a little bit down or mad or something like that. Try to break them out of their mood. It's hard to define a real strategy, every situation is a little bit different. But subtlety I think is probably the key. And I try to be very simplistic with short sentences or statements, nothing too long or drawn out.

Yeah, that's the part I should listen to the most, since I tend to make things too complicated. What are your strategies for socializing in large groups?

Well, it's probably different than you think. If I'm with a large group of people, I'll always go off into a corner and wait for people to come to me.

Interesting.

I've never been one to just flit between small groups and try to chat. I'm not a small-talker, really. I found that, even if there are, I'll say, stronger people, higher-ranking people or whatever, people will generally, over time, come and talk to me anyway. I'm much more quiet now than I used to be. That was always my strategy because I figured I didn't want to - I thought it was kind of demeaning to me to go into other little groups and try to get attention, which is kind of an egotistical thing. I wanted people to come to me and then I'd show them some attention. If they didn't come to me, buddy, tough balls.

So, did you ever have to be standing there alone for a while?

Not too long.

Partager l'Air avec des Astronautes : De l'Autorité, du Rire et de l'Organisation des Effets Personnels **Une conversation Non Routinière avec RFK**

RFK, qui souhaite que son identité soit dissimulée, est un homme charmant et fascinant qui a servi comme infirmier de la Marine Américaine à bord du USS Yorktown pendant la guerre du Viêt-nam. Après son service militaire, il a occupé différents postes comme barman, livreur de poulets surgelés à domicile, parieur professionnel et programmeur informatique. En plus de ses compétences multiples au bowling (jouer avec talent, organiser des tournois, et rédiger les articles de la page sportive du journal local), il a également pris part à la conception de Korth à la fin des années quatre-vingts. Korth l'a rencontré alors qu'elle venait de naître, après quoi il planifia immédiatement une vasectomie.

NK : Je vais commencer avec une question générale : quel genre de choses aurais-tu aimé savoir à mon âge, que tu souhaites me transmettre aujourd'hui ?

RFK : À vingt-cinq ans ? C'est une bonne question. Si j'avais eu connaissance des questions avant l'interview, j'aurais eu le temps de réfléchir... À vingt-cinq ans... Ce qui me vient immédiatement à l'esprit et de faire attention à sa santé et de faire des visites médicales régulières. Il est aussi important, Niki, que tu mettes de l'argent de côté pour plus tard. Et tant que nous y sommes, quand j'étais jeune je me suis éloigné de la religion pendant une trentaine d'années et maintenant, j'y suis retourné. Donc je recommanderais d'aller plus à l'église. Je prie souvent pour toi, pour que tu fasses ça. Ce serait probablement le plus important... Ah oui, et attends quelques années avant d'avoir des enfants (rires). Rien de très original. Ce sont les quatre choses qui me viennent à l'esprit.

Quelles sont les stratégies que tu utilises pour faire rire les gens ?

Ha ha ha ! C'est du savoir-faire de connaisseur. J'essaie d'être subtil et de ne pas rire moi-même et très souvent, ce sont des blagues d'autodérision. Habituellement, j'essaie d'utiliser le rire lorsque quelqu'un est un peu triste ou en colère, ou quelque chose comme ça. J'essaie de les sortir de leur mauvaise humeur. Il est difficile de définir une réelle stratégie, chaque situation est un peu différente. Mais la subtilité, je pense, est probablement la clé. Et j'essaie de rester simple, avec de très courtes phrases, rien de très long ou compliqué.

Oui, c'est la partie que je devrais retenir, car j'essaie souvent de faire des blagues trop compliquées. Quelles sont tes stratégies pour sociabiliser lorsqu'il y a beaucoup de gens ?

Ce n'est probablement pas ce que tu crois. Si je me retrouve avec un grand groupe de personnes, je vais toujours tenter de trouver un coin où rester et attendre que les gens viennent me parler.

Intéressant.

Ce n'est pas mon genre de m'insérer dans des petits groupes et essayer de papoter. Je n'aime pas les conversations pour ne rien dire, vraiment. Je trouve que finalement, les gens viendront généralement d'eux-mêmes me parler, s'ils le veulent. Je suis beaucoup plus silencieux maintenant que je ne l'étais avant. C'est ma stratégie, parce que je trouvais presque rebattant de devoir passer de groupe en groupe et tenter d'attirer l'attention, ce qui est une réflexion un peu égocentrique. Je voulais que les gens viennent me voir et ensuite, je leur accordais mon attention. S'ils ne venaient pas, tant pis.

Donc, as-tu déjà eu à rester tout seul pendant un moment ?

Jamais trop longtemps.

Interesting.

Well, I wouldn't just go to a place and just walk into a corner. I'd talk to somebody that was maybe on their way between groups, or jump into a talk to a small group that was all set and already talking together, and then from there, who ever came by, I'd just stay there. Back when I was younger I'd always go to a spot at the bar. I'd always stand at the bar, I never sat and I'd always be at the corner. And as people would come up and get drinks or whatever, if it was someone I knew I'd talk to them or whatever but I would never try to meet with different people or whatever. I just let them come to me.

Hmmmm...

Interesting, huh Niki? I'm not sure what that would be called, as far as strategies.

I don't know. I gotta think about it. I might start employing that strategy. Because that's what I always get the most nervous about when I enter a large social situation and I am alone. It's like I can't just go up to a group and infiltrate it because I don't want to interrupt them.

I never enjoyed that. I never enjoyed getting into a group. I enjoyed having a group get into me.

Yeah, yeah, that's what I would like. I've never explored it that way, I mean, that's some good advice. I'm going to try it out. Next question: what are your strategies for completing complex tasks?

Well, Niki, nowadays I don't do any complex tasks.

Sure you do, there's complexity everywhere.

I can't really think through them that well anymore. My strategy was always—let's see, I'll just talk about programming basically. First I would try to identify the problem or what was to be accomplished so I had an idea of what needed to be done. Then I would talk to several people to get their input before I would do anything just to get a feel for what the real need was. And then I would try to flow it out on paper through a flowchart, and that would help me think through the whole thing and then once I got the flowchart complete I would look it over a few times and then the solution would be clear from the flowchart's perspective and then I would just start programming right down the flowchart. In programming, that would be a paragraph that would relate to one box or decision on the flowchart. It made it a lot easier. I don't know if that's really what you're looking for but that's how I addressed programming issues and those are the most complex things that I dealt with. I always think things through first.

What about complicated logistical situations, such as coordinating errands or some situation where you have a bunch of things you need to do in a certain amount of time and they involve like going to different places at certain times, more practical, everyday complex situations?

I could probably compare that nowadays to when Mom and I go into town and try to do as many things as possible, since we live so far away and need to make the most out of the trip. What I would do is create a list of what I wanted to do during that timeframe or that situation, then I would group the ones that fit logically together, and then, it's a flowchart type deal again, then I would put the steps of the flowchart in the sequence that I wanted to address them and then I would go 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 just like that. First you make a list of things you want to do, then determine the order that you want to do them. Then determine if it's feasible in that sequence, then you just go ahead and do it. It's hard, because your stuff is so much more complex than that, it seems.

Yeah, I think my stuff is not necessarily more complex but just less straightforward. Because then my follow-up question would be: you said you would put them in order, but how do you know what order you want them to be

Intéressant.

Je n'allais pas directement dans un coin tout seul dès que j'arrivais dans un endroit. Je parlais à quelqu'un qui allait peut-être d'un groupe à l'autre, ou j'intervenais dans un petit groupe déjà composé qui avait engagé une discussion et à partir de ça, quiconque passait par là, je restais au même endroit.

Hmmm...

Intéressant, hein, Niki ? Je ne sais pas comment on pourrait appeler cette stratégie.

Je ne sais pas. Il faut que j'y réfléchisse. Je vais peut-être commencer à tester ta stratégie. Parce que cela m'an-goisse toujours quand je suis seule dans une situation sociale similaire. Je n'ose pas aller vers un groupe et m'in-tégrer, parce que je ne veux pas les interrompre.

Je n'ai jamais aimé cela, je n'ai jamais aimé m'insérer dans un groupe. Je voulais constituer un petit groupe qui vienne à moi.

Oui, c'est ce que je voudrais. Je ne l'ai jamais vu sous cet angle. Question suivante : quelles sont tes stratégies pour accomplir des tâches compliquées ?

Eh bien aujourd'hui, Niki, je n'ai plus aucune tâche complexe à accomplir.

Bien sûr que si, il y a de la complexité partout.

Je n'arrive plus à être aussi efficace qu'avant. Je vais parler de mon travail de programmateur, car c'est le plus évident. Tout d'abord, je tentais d'identifier le problème, ou ce qui devait être accompli, pour avoir une idée de ce qu'il fallait faire. Ensuite, je demandais l'avis de plusieurs personnes avant de commencer, pour comprendre ce dont ils avaient réellement besoin. Et enfin, j'essayais de mettre tout ça sur le papier en faisant un organigramme, cela m'a aidé à y voir plus clair et avoir une vision globale. Une fois que mes notes étaient complètes et que je sentais que c'était clair, je commençais à programmer directement. En programmation, une idée ou une partie de l'organigramme correspondait à un paragraphe. Cela rendait les choses beaucoup plus faciles. Je ne sais pas si ça répond à ta question, mais c'est comme ça que je résolvais les problèmes de programmation les plus complexes que j'ai pu rencontrer. J'établissais toujours un plan à l'avance.

Peux-tu parler de situations logistiques complexes, comme par exemple essayer de coordonner différentes courses au même moment, une situation où tu as besoin de réaliser un certain nombre de choses en un temps donné, des situations pratiques et complexes de la vie de tous les jours ?

Je pourrais probablement comparer cela aujourd'hui aux cas de figure où ta mère et moi allons en ville pour tenter de faire le plus de choses possible, étant donné que nous vivons si loin du centre, nous voulons rentabiliser le voyage. En général, je crée une liste des choses à faire, puis je groupe celles qui vont logiquement ensemble (encore une fois, comme un organigramme), ensuite je les ordonne pour le temps de la séquence, donc je les trie par 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 en fonction de l'ordre qui leur est attribué. Je détermine si c'est faisable dans le temps donné. Mais il me semble que ton travail à toi est bien plus complexe que ça.

Je pense que mon travail n'est pas forcément plus complexe, mais il est moins direct. Car ma question suivante serait : comment déterminer quel est l'ordre logique des choses à accomplir ? (par exemple, parfois dans un travail créatif, le moment d'inspiration est aussi un facteur, etc.)

Parfois, quand tu les tries et que tu les ranges logiquement en petits groupes, l'ordre dans lequel elles doivent être réalisées devient évident. Il faut considérer les interactions potentielles et si ces interactions n'ont pas de sens, alors ce n'est pas possible, il faut changer l'ordre. C'est comme ça que j'ai toujours procédé. Je suis

in? (such as situations of creative work and so forth, where momentary inspiration is a factor and such)?

Sometimes, though, when you list them and you group them logically into small groups, it starts to become obvious to you what sequence they have to be done. You look at potential interactions and if those interactions just don't make any sense then you know that you can't - you're going to have to change your sequence. That's how I always did it. I always try to group them into small groups and then relate those groups to one another and then you get an idea of how you have to do it. I was very logical, Niki, my mind isn't as fast anymore but- extremely logical about everything I ever did. Nothing too exciting.

I think it's exciting. It's cool. It's exciting because I'm a weird form of logical, since I believe there is a logic internal to seemingly illogical processes like emotions and such, and I attempt to follow that even though I don't fully understand it. So it helps me a lot to hear you put your logic into your words.

You know I think everybody has that tendency to do things that make sense to them. As long as the doing achieves a purpose then you're OK no matter how you think through it. Some people - the same programming analogy - they know all of the inputs and the outputs, but you probably come up with ten different possible answers but there's always going to be one or two that are the best , the most logical approach to the situation. So there isn't a unique answer, there probably isn't a best answer, there might be several that are really close. But that's what I'd do there.

What are some of the first things you notice about someone or that you look out for when you first meet them in order to understand or know how to deal with them?

I like to see if they look me in the eye when they meet me.

Uh huh, I do the same thing.

And if they have a good handshake. And actually I- see, things have changed so much, it's kind of different, but I look out to see if they are a good listener. I always thought I was a better listener than I was a talker because people - like your Mom says people, even strange people, anybody will come up to her and talk to her for some reason and she's always very comfortable to talk to but that's - I think I'm still that way but I just don't do it much anymore. You just kind of get a read from that person if they're either interested in you or the conversation or some of your thoughts, you know. I mean nowadays there's hardly any talking at the poker table, I don't see anybody hardly anymore so if I were to talk to somebody at the poker table I'd probably try to find out if they were interested in sports first or if they just said some kind of a comment about a medical procedure or something then I would very high level ask them something about what they're going through or something like that. And that usually leads to interest on both sides and if the interest isn't shown or they are unresponsive or monosyllabic or you know, they seem not interested at all, then I'm not interested either. Then I'll just drop off, I won't continue the conversation. I think what helped me out a lot was working in the bar for those 3 years. I think that made quite a bit of difference because I had to deal with a lot of different people and personalities and short term conversations, and that kind of opened everything up. Even though it was an OK job and I drank way too much, it was still good for reasons like that.

Have you ever been socially awkward or anything like that in your life? Cause it's always seemed like you're sort of effortlessly social.

Well, I guess I'm certainly not comfortable on the dance floor or going to a concert or something. I've only done that a few times in my life and I didn't feel comfortable. I don't really hear the music like other people do and I can't understand lyrics and I'm always kind of embarrassed about that. Before I was retired I didn't read a lot, I mean I read a book once in a while, you know, but now I read every day, I read online and newspapers and such so there really isn't too much that slips by me that I don't have an awareness of. But it used to be before, you'd get into conversations about maybe some things that you really don't have any idea about,

toujours la logique, rien de très amusant.

Je trouve ça amusant, moi. Cela m'intéresse dans la mesure où ma logique est différente, car je crois qu'il y a une forme de logique interne à certaines choses qui peuvent paraître comme des processus illogiques, les émotions, par exemple. J'essaie de m'en tenir à cela, bien que je ne le comprenne pas complètement. Donc il est très utile d'entendre ton point de vue, de voir comment tu retranscris ta logique par le biais des mots.

Je crois que tout le monde a tendance à organiser les choses d'une façon qui semble avoir du sens. Du moment que l'action parvient à remplir le but fixé, alors tu n'as pas à t'en faire, la méthode importe peu. Certaines personnes (encore une analogie avec la programmation informatique) connaissent tous les tenants et les aboutissants, mais toi tu peux probablement trouver dix façons différentes de répondre au problème. Du moment que tu trouves une solution qui marche, cela importe peu qu'il existe ou non une manière plus adéquate. Il n'y a pas de réponse unique, il peut y en avoir plusieurs qui s'en approchent.

Quelles sont les premières choses que tu remarques chez quelqu'un que tu rencontres pour la première fois, que cherches-tu chez eux pour tenter de les percer à jour ou de les comprendre ?

Je remarque s'ils me regardent dans les yeux ou non.

Ah, je fais la même chose.

Et s'ils ont une bonne poignée de main. Et maintenant, je prête aussi attention à leur capacité à bien écouter. J'ai toujours pensé être un meilleur écouteur que parleur, parce que ta mère par exemple dit toujours que des gens viennent lui parler par hasard, des étrangers qu'elle ne connaît pas, ils lui racontent toujours leur vie, et ça avait tendance à m'arriver aussi, bien que plus si souvent que cela. Il est facile de voir si la personne s'intéresse aux autres et à la conversation, si elle sait écouter. Je veux dire qu'aujourd'hui les gens ne parlent presque pas quand ils jouent au poker et je ne vois plus grand monde, donc par exemple s'il y a quelqu'un de nouveau au poker, je vais probablement essayer de parler de sport, ou d'une procédure médicale, car à notre âge c'est courant. En général, ça provoque un intérêt partagé des deux côtés de leur poser des questions sur eux sans être indiscret, et s'ils ne répondent pas vraiment ou ne montrent pas d'intérêt, alors ça ne m'intéresse pas non plus. Je laisse tomber la conversation. Je crois que ça m'a beaucoup servi de travailler dans un bar pendant trois ans. Cela m'a changé, car j'ai dû faire la conversation à des tas de gens aux personnalités très différentes, des conversations courtes aussi, et cela m'a beaucoup ouvert à la discussion facile.

As-tu déjà été mal à l'aise dans des situations sociales ? Parce que tu as toujours l'air à l'aise sans efforts.

Je suis très certainement mal à l'aise quand il faut danser, ou dans un concert, je n'y suis allé que quelques fois dans ma vie et je n'étais pas à l'aise. Il semble que je n'entende pas vraiment la musique comme les autres et je ne comprends jamais les paroles, je suis toujours gêné par cela. Avant d'être à la retraite, je ne lisais pas beaucoup, un livre de temps en temps, mais maintenant je lis tous les jours, et aussi les journaux sur Internet, donc je suis généralement au courant de tout. Je pense qu'il est désormais plus facile pour moi de faire la conversation car avant il arrivait que je ne connaisse rien au sujet abordé par les autres.

Maintenant, passons aux questions sur le Yorktown (NdT : navire militaire américain).

Tu l'as dit !

Quelle a été ta première impression du Yorktown ? Est-ce que tu avais déjà vu des photos ? Qu'est-ce que tu en as pensé quand tu l'as vu ?

Je ne sais pas si tu le sais, mais j'ai été transporté sur le Yorktown par hélicoptère depuis la Corée en plein milieu de la journée.

so it's easier now because I'm more engaged in society, you know, what's going on in from day to day.

Interesting. I'll move on now to some Yorktown questions.

You got it!

OK. What was your first visual impression of the Yorktown? Did you see it in a photo first or did you see it in real life first. What did you think when you saw it?

Well, interestingly enough, Niki, I don't know if you knew this but I was flown to the Yorktown off the coast of Korea in a helicopter in the middle of the day.

Oh, really?! I didn't know that.

Yep, in the middle of the day. I knew what an aircraft carrier looked like so I didn't really care; I had no concerns about what they looked like because I knew what they looked like already. When I landed- aircraft carriers don't move on the ocean hardly at all, it's not like a smaller ship that will be buffeted by the waves. Aircraft carriers do not get buffeted. But when I took my first step off that helicopter and they were so close to the edge of the deck I thought, what? It wasn't really moving, it took me about, as slight as it moves I noticed it for the first two days and then after than I never really noticed it any more. Carriers are so big, you know, they don't really move around a lot in the water too much. So it was, my perception, I guess, it was just a floating vessel of great size and that's what it was and beyond that I had no idea what the interior looked like or anything like that. That was kind of interesting to discover. And the life itself, where you slept in a little room that was probably ten feet by six feet and there were eight people in there, eight little racks. You slept three-high. So your bed was like two feet wide and maybe six and a half feet long. The mattress was maybe an inch and a half thick and that's where you slept. So it wasn't the most swingin' thing.

What kind of personal items did you pack with you for the journey, when you were getting ready to go? What kind of personal trinkets or what kind of things did you bring?

Well, of course I had my sea bag, which was full of all my military issue clothing. I had to take that, that's pants and shirts and belts and stuff like that. Everything I owned from the military I had to take and all of that was clothing; there wasn't much else. And then I had probably one pair of civilian shoes and maybe two different civilian outfits – I didn't know when I'd get to wear them but I just took them along cause I had nowhere else to put them. I didn't want to send them home or anything. So, aside from that, I don't think I even had a watch when I went on board the ship. Nothing personal hardly at all, Niki, except maybe changes of clothes, otherwise it was all military issue stuff.

You didn't bring like a photograph or a book?

No, I didn't bring any books. And I probably had a picture of Mom and Dad in my billfold. That would have been it. Nothing like moving into an office or from one office to another, personal stuff like that. Not a pencil, not a pen, nothing.

Did other people bring books or that kind of thing?

I think if they had been in the service longer or if they had been on more ships and they knew the areas were always so small- I told you about the room I slept in? There was no place in there, no counters, you just had a little locker that was about twelve inches high and twelve inches long, that's where you put everything you owned. So, there was no place for me to set out a picture or something like that. It sounds horrible but it really wasn't too bad. There was nothing personal around. I had no rings, I took nothing. I had nothing. So it was pretty basic. In the military you have to be able to change uniform when one got dirty, stuff like that.

Oh, vraiment ? Je ne le savais pas.

Je savais à quoi un porte-avions ressemblait, donc ça ne m'inquiétait pas trop. Quand j'ai atterri, j'ai réalisé que les porte-avions ne tanguaient absolument pas sur l'eau (pas comme des navires plus petits), ils sont comme sur la terre ferme. Donc en descendant de l'hélicoptère cela m'a surpris car ça ne bougeait quasiment pas et au bout de deux jours, je n'ai plus remarqué ce très léger mouvement du bateau. Donc ma perception était simplement celle d'un très grand vaisseau flottant et je n'avais aucune idée de son intérieur. C'était assez intéressant à découvrir. Et la vie elle-même, on dormait dans une petite pièce de trois mètres sur deux, il y avait huit personnes là-dedans, huit petits brancards. Il y en avait trois rangées sur la hauteur. Donc le lit faisait peut-être soixante centimètres de large par deux mètres de long. Le matelas faisait quatre centimètres d'épaisseur environ, et c'est là que nous dormions. Donc ce n'était pas la java tous les soirs.

Quel genre d'effets personnels avais-tu emportés avec toi pour le voyage, avant de partir ?

Déjà, j'avais mon sac de marin, qui était rempli de mes vêtements militaires. C'était obligatoire : pantalons, chemises, ceintures, des choses comme ça. Tout ce que je possédais de l'armée devait être emporté avec moi, que des vêtements. Et ensuite, probablement une paire de chaussures civiles, peut-être deux tenues civiles différentes, je ne savais pas si je pourrais les porter, mais je n'avais pas d'autre endroit où les laisser. Je ne voulais pas les renvoyer à la maison. Donc à part ça, je ne me rappelle pas avoir eu aucun autre objet personnel, pas de montre, ni rien.

Pas de photos, ou de livres ?

Non, pas de livres. J'avais peut-être une photo de mes parents dans mon portefeuille, c'est tout. Ce n'était pas comme changer de bureau ou de job, quand on transporte ses effets personnels. Pas de crayons ni de stylos, rien.

Est-ce que les autres apportaient des choses ?

Je crois que s'ils étaient en service depuis plus longtemps, ou s'ils venaient d'autres navires, ils savaient qu'il n'y avait vraiment pas de place pour mettre des affaires personnelles dans les chambres. Il fallait faire tenir ses habits dans un casier de trente centimètres de long et c'était tout. Pas d'étagères, rien. Ça a l'air horrible, mais ce n'était vraiment pas si mal. Il n'y avait rien de personnel, pas de bagues, rien. Dans l'armée, il faut pouvoir changer de tenue très vite. Et tout ce dont tu avais besoin était fourni.

Quand as-tu appris que vous alliez repêcher Apollo 8 ?

Oh, je ne sais pas. Je pense que pour des raisons de sécurité, car c'était encore la Guerre Froide, personne ne savait à l'avance quel navire allait repêcher quoi et jusqu'à ce qu'elle arrive, on ne savait pas où allait atterrir la navette dans le Pacifique. Peut-être que le capitaine du navire a été prévenu un ou deux mois à l'avance et nous, peut-être une semaine ou deux avant la date, parce qu'à cette époque, il n'y avait pas de communications, nous n'avions pas de téléphones portables pour communiquer avec le monde. Nous n'avions pas été à terre depuis deux semaines et les lettres mettaient parfois trois semaines à arriver.

Peux-tu décrire l'expérience de la récupération de la navette spatiale ?

J'essaie de me souvenir. Tu sais à quoi ressemble un porte-avions ?

Oui.

Je crois que la navette est tombée à un ou deux miles du navire. Personne n'avait le droit d'aller sur le pont, je veux dire qu'il n'y avait pas d'endroit duquel on aurait pu observer ça. Je crois qu'elle est arrivée la nuit,

Beyond that you really didn't worry too much. Everything you needed was supplied.

Interesting. When did you learn that you were going to be picking up the Apollo 8?

When did I learn that? Boy, I don't know for sure. I don't think for - this is just my guessing - I don't think, for security purposes, because this was still when the Cold War was going on, that anybody knew which ship was going to pick it up or where it was going to land in the Pacific until probably - that's a very good question, I would say I don't think anybody knew except the captain of the ship probably a month or two ahead of time, and then we knew maybe a week or two ahead of time because there was no communication, I mean there were no cell phones. We hadn't seen land for almost two weeks so there was no way to communicate and sometimes letters took two or three weeks to get to where they're going, so that would be my guess, I don't think we knew less than a month ahead of time. Maybe even less than that.

Interesting. Could you describe the experience of picking them up?

I'm trying to remember back, honey. Do you know what an aircraft carrier looks like?

Yeah.

I think it came down a mile or two from the ship. And nobody could see that, we weren't allowed on deck, I mean there was no place we could have gone to look. I think it came down at night, I'm not sure, but we couldn't see a thing and the first time I saw anything - I did shake their hand once when they came down to sick bay after they had landed and they were taken a look at by the doctors. I didn't see them splash down, the only thing we knew after it happened was when we were told that it happened. That was it.

OK. What did the astronauts look like? Did they look tired or were they jovial — what was their spirit like?

You remember that they were meeting- when they got down to the level that I was in, I mean the regular non-commissioned officers, they would just shake your hand and smile or something. I don't think I saw them probably for twenty-four hours, not until a day after they splashed down so they weren't joking around or anything; I'm sure they probably did when they were with officers but nothing to us. There wasn't much there at all. We didn't meet in a big area, just sick bay, and that was pretty small. You saw what sick bay was, right, when we visited the USS Hornet.

Yeah! That's a pretty intimate space, in terms of size. Were you interested at all in the fact that they had been to outer space?

No.

Really?

No, I still don't have any interest in space travel. None whatsoever.

Did you think that the space program in the US was wasteful?

I think they spent a hell of a lot of money on it and I didn't see anything come out of it. So, yes, I do think it was wasteful. They probably learned some scientific things that are beneficial to humanity but other than that, I mean how much progress have we made since the 60's? You know, been on the moon three times and beyond that, who knows. Space station. I never had any interest in it whatsoever. Sorry to say, honey.

No, it's understandable. But I am curious about what you think about the fact that, in science fiction, the relationship between space travel and the Navy comes up a lot — in terms of the Navy deriving from sea travel and

donc nous n'avons rien vu, mais je leur ai serré la main une fois, quand ils sont descendus pour leur visite médicale. Je n'ai pas vu l'amerrissage, je ne l'ai su qu'après coup.

À quoi ressemblaient les astronautes ? Étaient-ils fatigués ou joyeux ?

Eh bien, quand ils sont descendus au niveau des non-officiers, ça devait faire vingt-quatre heures qu'ils étaient arrivés, donc ils ne faisaient pas de blagues, mais ils souriaient et serraient nos mains. Mais je suis sûr qu'ils blaguaient avec les officiers.

Étais-tu intrigué par le fait qu'ils revenaient de l'espace ?

Non.

Vraiment ?

Non, je n'ai toujours aucun intérêt pour les voyages dans l'espace. Aucun.

Penses-tu que le programme américain de conquête de l'espace était un gaspillage de temps et d'argent ?

Je pense qu'ils ont dépensé beaucoup d'argent et je trouve que ça n'a pas servi à grand-chose. Donc oui, c'était un peu du gaspillage. Ils ont probablement appris des choses scientifiques bénéfiques pour l'Humanité, mais à part ça, quels progrès avons-nous fait dans ce domaine depuis les années soixante ? Nous avons été trois fois sur la Lune, nous avons une station spatiale et c'est tout. Désolé de dire ça.

Non, c'est compréhensible. Mais je suis curieuse de savoir ce que tu penses du fait que dans les livres de science-fiction, les relations entre les voyages dans l'espace et la Marine sont constamment évoquées. Comme par exemple lorsque la Marine explore les océans du monde, de même que les navettes le font de l'espace, et aussi le fait que les expéditions spatiales sont souvent organisées par l'armée.

Je vois où tu veux en venir, mais tout cela ne m'intéressait vraiment pas. Je n'y ai jamais réellement pensé. Je n'ai lu qu'un seul livre de science-fiction de toute ma vie...

Quelle était la marche à suivre pour entrer dans la Marine ? Comment ta première mission t'a-t-elle été communiquée ? Était-ce une lettre pour te convoquer ?

Tout le monde dans mon entourage se faisait appeler dans l'armée et je ne voulais pas être appelé. Je n'étais pas très bon à l'université, donc je suis allé dans un cabinet de recrutement à Mankato et me suis inscrit comme ça. Et rapidement après, ils m'ont envoyé une lettre me donnant rendez-vous à Minneapolis, au Drake Hotel. Probablement vers le 20 juillet 1966 et à partir de là, le jour suivant il fallait rejoindre le service et on vous envoyait quelque part par avion pour suivre l'entraînement basique de la Marine. J'ai été envoyé à San Diego, où nous avons atterri vers une ou deux heures du matin.

Je me rappelle avoir vu des palmiers (il faisait noir, bien sûr) sur la route de la caserne où l'on nous a emmenés en car. Nous ne savions pas où nous allions. Nous n'en avions aucune idée. Une fois arrivés là-bas, à deux heures du matin, leur première action a été de nous faire mettre en ligne, puis je me rappelle qu'ils nous ont emmenés dans un dortoir et nous ont dit de dormir. Dès que tu t'étais endormi, tu entendais un grand bruit et ils venaient te réveiller seulement deux heures après être arrivé, on ne dormait pas plus.

Et ce premier jour, si je me rappelle bien, nous avons été manger dans le réfectoire, puis on nous a rasé la tête et donné nos vêtements et ils nous emmenés au petit magasin de l'armée, où l'on pouvait acheter de la crème à raser, etc. Il fallait se traîner toutes ces choses jusque dans les dortoirs, tout ranger et plier d'une certaine manière et si tu ne le faisais pas bien, il fallait recommencer, et je ne me rappelle pas ce que nous avons fait

exploring the world and things like that and then there is also the idea that, in many science fiction stories, you know, the space program is sort of like governmental, often a militaristic organization—

I know where you're going but I really didn't have any interest in that. I never thought about it too much, Niki. I never read nothin'. I read one science fiction book in my life.

Interesting.

That area I'm not too pumped up on.

OK, let's go back to a navy question then. What was the process and application procedure for getting into the Navy like? And also how was your first assignment communicated to you? Was it a letter that was sent to you saying like "you report to this place on this day and then you'll be going off" or how did that work?

Well, everybody around me was being drafted and I didn't want to be drafted. I was having trouble with college so I went down to- oh boy, I'm not even sure where I went - some recruiting place in Mankato and I just signed up. And at that time or soon after that they sent me a letter that I should be up in Minneapolis at the Drake Hotel. Let's see, probably July 20th 1966 and from that point on, the next day you'd be sworn into the service and you would be flown to wherever you would be doing basic training. We left the Drake and we went to the airport and then they flew me to San Diego and we landed there about 1:00 or 2:00 in the morning. I remember seeing— it was pitch dark of course— but I remember seeing palm trees on the drive to the naval recruit depot, which was just a building, and then they drove us to the other training area by bus. We didn't know what was going on. We had no clue whatsoever. And once we got there and remember that this is like 2:00 in the morning, the first thing they did- we got off the bus and we had to stand in line— let's see, that was so long ago, all I remember is they took us into an area where we could sleep just in bunk beds, top and bottom, and we were told we had to go to sleep. And we no sooner went to sleep then all the sudden you heard a lot of noise and yelling and they came in to wake us up about two hours after we arrived so that was all the sleep we got. And then the first day, I'm trying to remember, I think we went to eat in the chow hall and then we got our heads shaved and then we were issued our clothing and then I think they took us to the gedunk1 shop which is like a little store where you could buy shaving cream and stuff like that. And you had to drag all that stuff back to your barracks, you spent three months in the barracks and you stowed all your gear wherever they told you to, I mean you had to fold everything a certain way, if you did not do as you were told you had to do it again, you put everything away and then, I don't remember what we did for the rest of the day but it was so- it was really scary because you didn't know what was going to happen, you didn't know what was going on.

I remember it took like about a week before I started to feel comfortable with the routine— knowing what was going to happen each day and how much sleep I'd get and all that kind of stuff. But the first two days it was pretty scary. You miss everybody; it was the first time I had ever been on my own, that far away from home and I didn't know anybody. But I mean we were ordered to everything. You didn't know what was going to happen, you were just told what to do around the clock. Every minute of every day you'd be told what to do. So you didn't have to worry about that too much. It was frightening. But you got over that after a couple of days. At least I did, some guys took longer.

What if someone were to be really, really freaked out, like "I can't really do this," I know you can't really leave of your own free will once you've enlisted, but...

Well, they would take you to a medical facility on base and you would be interviewed by maybe a psychiatrist or somebody— you'd have to be kind of bad to be released but they would release some people if it was just impossible for them to fit into that type of lifestyle. They wouldn't keep you around because you would screw up the whole company. I think we had like ninety guys in the company and one guy that screws up can mess up everything for everybody so you don't tolerate much of that. They'll tolerate a little of it in boot

après. Mais c'était vraiment effrayant, parce que personne ne savait ce qui allait se passer ensuite.

Je me rappelle que cela m'a pris environ une semaine avant de m'habituer à la routine, savoir ce qu'il allait se passer chaque jour et combien d'heures de sommeil nous aurions, etc. Mais les deux premiers jours étaient assez effrayants. Tout le monde me manquait, c'était la première fois que j'étais seul aussi loin de chez moi. Je ne connaissais personne. Mais tout ce que nous faisions nous était ordonné. Donc on ne savait pas ce qu'on allait faire à l'avance, c'était au fur et à mesure. Chaque minute de chaque jour on te disait ce que tu devais faire, donc il ne fallait pas trop y penser. C'était effrayant. Mais après quelques jours tu t'y habituais, quoique certains hommes aient besoin de plus de temps.

Qu'est-ce qu'il se passait si quelqu'un craquait ? Du style : « Je ne peux pas faire ça... ». Je sais que tu ne peux pas partir une fois que tu t'es inscrit, mais...

Dans ce cas, ils t'envoyaient dans le centre médical de la base et tu étais interrogé par un psychiatre ou un médecin. Il fallait être vraiment en mauvais état pour être relaxé, mais ils laissaient parfois des gens partir, lorsque la personne était réellement incapable de s'adapter à ce mode de vie. Ils ne te gardaient pas, parce que ça troublait toute la communauté. Je pense qu'on était environ quatre-vingt-dix types dans notre compagnie et si un seul type foirait, ça pouvait faire foirer tout le monde, donc ce n'était pas beaucoup toléré. Ils le toléraient un peu à l'entraînement sportif, si tu ratais, tu devais faire plus de pompes et ce genre de choses, et si vraiment tu étais trop mauvais, ils t'assignaient à une autre compagnie pour recommencer à zéro, pour voir si tu pouvais tenir le coup. Si tu échouais une deuxième fois, tu te faisais probablement virer tout de suite. Je ne me souviens pas très bien, je crois qu'il y a eu un gars qui a subi ça pendant mon entraînement, tout le monde voulait servir son pays, c'était le Viêt-nam, et c'est devenu un truc presque macho où tous les jeunes hommes s'inscrivaient pour voir s'ils pouvaient réussir.

Pourrais-tu en dire plus sur ton expérience dans la Marine, en termes de soumission constante à l'autorité, surtout à cet âge ? Quels étaient les bons et les mauvais côtés ?

Je n'avais jamais beaucoup aimé les figures d'autorité, ni y être soumis, mais l'armée t'apprend qu'il faut obéir, donc je faisais ce que l'on me disait de faire. Je n'essayais pas d'agir différemment pour montrer que je n'aimais pas l'autorité, ou quelque chose de ce genre. À part une seule fois : quand j'étais au centre d'entraînement sportif, ah non, j'étais en fait à l'entraînement des infirmiers militaires à San Diego et nous devions faire le salut devant les infirmières. Elles portaient toujours leur chapeau blanc. Et un jour, j'étais dehors, une infirmière venait dans ma direction et j'ai fait tomber mon chapeau par terre lorsqu'elle est passée devant moi, pour ne pas avoir à la saluer.

Vraiment ?

Ordinairement, je lui aurais fait le salut.

Tu l'as fait exprès ?

Oui !

Donc c'était ta petite rébellion ? Intéressant (rires)... Pensais-tu que c'était important à cet âge, dix-huit ou dix-neuf ans, d'être dans une situation où tu n'avais pas vraiment de contrôle sur ce que tu faisais chaque jour ?

Lorsque je regarde en arrière, je pense que oui, c'était très important. Cela m'a beaucoup servi. La discipline t'apprend le contrôle de soi, parce que tu ne peux pas vraiment faire grand-chose quand tu es soumis à cette discipline et ça m'a aidé de beaucoup de façons.

Quels étaient les désavantages ?

camp then they'll just discipline you a few times and then after that I think that sometimes the company that they were in would just move ahead and this guy would be moved back to start all over again with a different company, at the beginning again, to see if he had learned anything or if he could hack it. I think if he couldn't hack it a second time he was probably dropped right out. I don't remember, there might have been one person who went through this at the time I was in training, everybody wanted to be in the service, it was Vietnam, you know, it became a macho thing, so most people just tried to make it.

Could you say more about your experience in the Navy in terms of complying with authority, especially at that age? What was good and what was bad about it?

Well, I was never too thrilled with authority figures and being put under authority, but the service taught you that you had to comply so I did what I was supposed to do. When I was instructed to do something, I did it and I didn't mess around with different situations in an arbitrary way in order to show that I didn't like authority. There is only one exception to this: when I was young and I think I was in boot camp, no, I was in hospital corpsman training in San Diego, we were always supposed to salute nurses. The nurses always wore their white hats. So one day, outside, a nurse was coming in my direction and as she approached me I slipped my hat off and it fell on the ground so I was bent over when she walked by so I wouldn't have to salute.

Really!?

Ordinarily I would have saluted.

You did that on purpose, so you wouldn't have to salute her?

Ah, yeah!

So that was your little rebellion? [Laughs] Interesting. Did you feel like it was important at that age, because you were like 18 or 19 to be in a situation where you didn't really have that much control over what you could do everyday?

Looking back, I think that was very important, yeah. It did a lot of things for me. Discipline teaches you self-control because you really can't do anything when you are being disciplined and it just helped in a lot of different ways.

What was bad about it?

I didn't really mind it too much because there was order and you always knew what you were going to do and what you were expected to do. And if you did a good job, you didn't have to worry about a thing. There wasn't really any backstabbing or anything like that such as you'd find in an office or something in that regard. It was good training for me.

Could you say something about transition to becoming your own authority after you were discharged? And how do you think your experience compared to other people you knew who had also gone through the military?

That's a tough question to answer at 9:00 in the morning. When I got out it taught me to be respectful of others and I think I was able to do my work more easily and more efficiently across the different jobs that I had. It's hard to describe, but I was comfortable with what I was supposed to do without worrying about what other people thought, because I was pretty comfortable with myself and I didn't put myself into positions where I would have difficulty with authority and rebel once I got out. Not like the rest of those people who never went in and were rebelling.

I know that you've said in the past that you hated hippies. Could you say more about this?

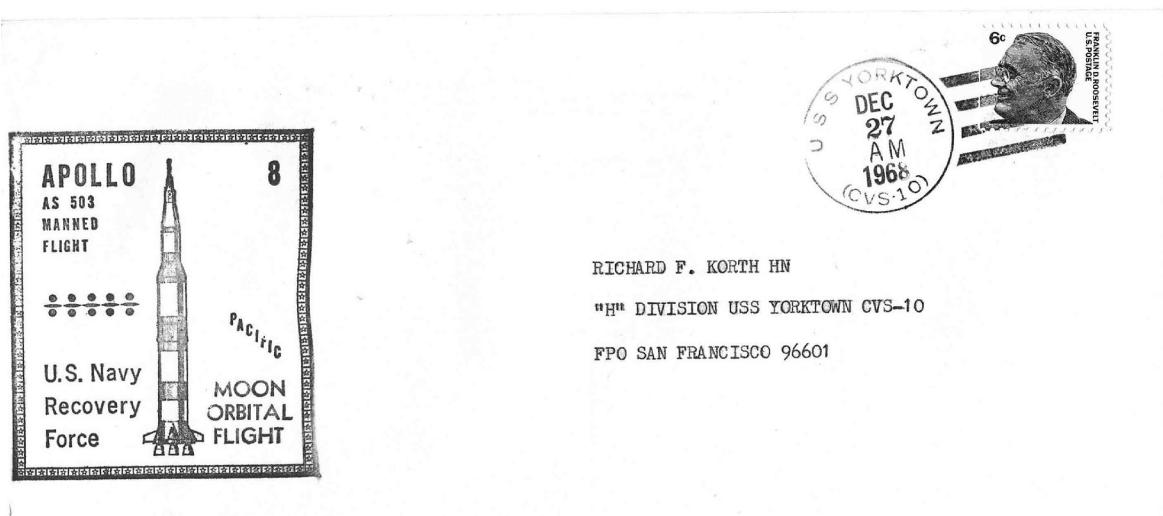
Ça ne me dérangeait pas trop parce qu'il y avait de l'ordre et que tu savais toujours ce que tu étais censé faire. Et si tu faisais ton travail correctement, tu n'avais à t'inquiéter de rien. Il n'y avait pas vraiment de coups bas, comme on pourrait en trouver dans des postes de bureaux. Ce fut une bonne formation pour moi.

Pourrais-tu parler de la transition, lorsque tu es devenu ta propre autorité après avoir été relaxé de l'armée ? Et si ton expérience était similaire à celle d'autres personnes de ton entourage qui avaient aussi été dans l'armée ?

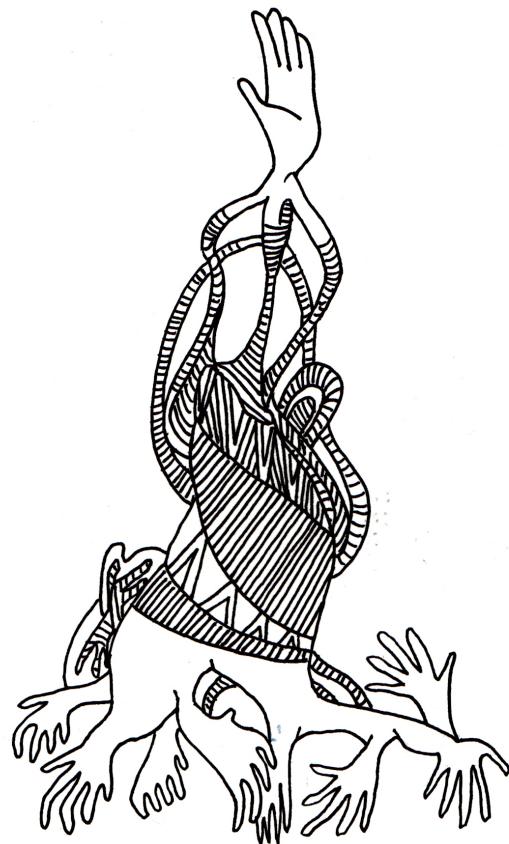
Il est dur de répondre à cette question à neuf heures du matin ! Quand je suis parti, ça m'a appris à respecter les autres et j'étais capable de faire mon travail facilement et plus efficacement au cours des différents emplois que j'ai eus. C'est difficile à expliquer, mais j'étais plus à l'aise avec ce que l'on me disait de faire, sans m'inquiéter de ce que les autres en pensaient, parce que j'étais assez bien dans ma peau et ne cherchais justement pas à me mettre dans des situations d'opposition à l'autorité. Pas comme les autres jeunes qui n'étaient jamais allés à l'armée et se rebellaient facilement.

Je sais que tu as dit par le passé que tu détestais les hippies. Peux-tu en dire plus ?

Je crois que ce que je détestais chez eux, c'est le fait qu'il y avait tant de jeunes hommes qui se battaient pour leur pays en pensant que c'était la bonne chose à faire, qui ont dû subir un entraînement très difficile et qui pour beaucoup d'entre eux, se sont fait tuer. Et d'un autre côté, il y avait ces crétins au pays qui n'avaient rien fait du tout, qui étaient presque en cavale et nous expliquaient que nous étions stupides et avions tous tort. C'était une chose très difficile à tolérer. De même, l'idée d'amour libre et de pouvoir parcourir le pays sans aucune responsabilité m'a beaucoup blessé. Je n'étais pas dans cette situation et personne d'autre que je connaissais non plus, cela me semblait injustement privilégié. Donc je les détestais.



I think the thing that I, well, despised about them was the fact that so many young men were fighting for their country and those young men thought it was the right thing to do and they had to go through a lot of training and a lot of them got killed then you have these knuckleheads at home who hadn't gone through a damn thing and hadn't earned their right to - almost anything - they were running free and telling us just how stupid we were and how what we were doing was wrong. It was a very difficult thing to tolerate. Oh, and the free love and roaming around the country without any responsibilities really hurt me a great deal. I wasn't in that situation and neither was anybody that I really knew, this situation always seemed very privileged to me. So it was - I really despised them.



Laura Kim, *Authority*, 2012

FREE PRESS

Saturday, Dec. 28, 1968—9

Mankato sailor aboard Apollo recovery ship

While millions of persons watched the Apollo 8 pickup over television sets Friday, H/N1 Richard Korth, 21, son of Mr. and Mrs. Francis Korth of 117 North Sixth St., had a front row seat.

Korth has been serving as a hospital corpsman on the USS Yorktown since August of 1967 and was aboard the recovery ship during the pickup.

In talking with Mrs. Korth today, she mentioned Richard was a little depressed over the fact that he would be at sea over Christmas, but excited at the same time to be a part of the pickup.

Mrs. Korth didn't think Richard would have too much to do with the medical examinations of the astronauts as reports indicate a total of 17 doctors were available on the ship.

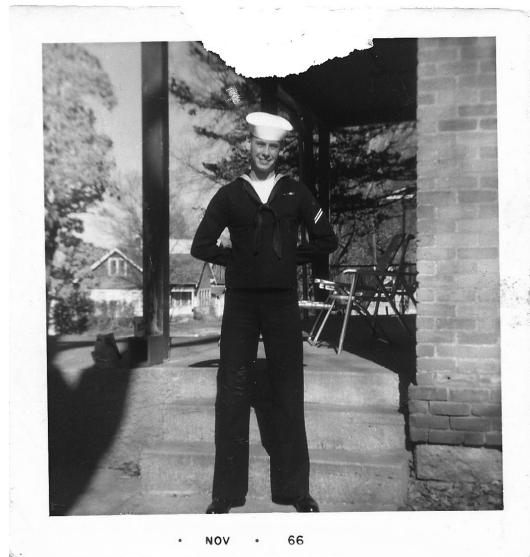
Richard, a 1965 graduate of Loyola High School, enlisted in the Navy in July of 1966 and had been home on leave for Christmas of 1967. His next leave is expected in July of 1969.

According to Mrs. Korth, the Yorktown will now go around South America before docking at Norfolk, Va., sometime in January. From there the Yorktown may head out to the Caribbean.

Another area man was also involved with the pickup of Apollo 8.

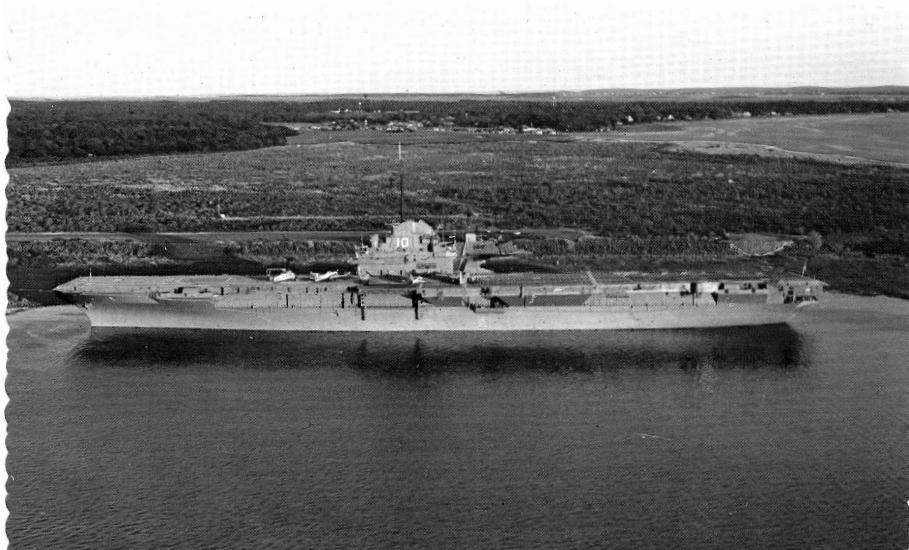
Chief Yeoman Marcellus J. Shay, USN, son of Mrs. Thea Shay of Blue Earth and husband of the former Mary P. McIntyre of Winnebago, is serving aboard the guided missile destroyer USS Cochrane, the secondary recovery ship for the Apollo 8 lunar flight.

The Pearl Harbor based ship was on station in the mid-Pacific with another destroyer, an oiler, a communications relay ship and the primary recovery ship, the aircraft carrier USS Yorktown.





MAR • 67



USS Yorktown

Charleston, South Carolina

N2: Is this man not one of the wisest you have ever encountered? I am in complete awe. I think that I might faint if I think about it too much...

C2: He certainly has a great deal of practical wisdom and a unique outlook on socializing in groups, but I think that, once again, you are letting your emotions get the better of you.

N2: «Let the group come to me,» he said. This is truly brilliant. We never learned anything like this in Geneva. I do not think they could handle this type of outlook alongside their strict observation of social ritual - this style of thinking could destroy the entire organization—

C2: So know you are interested in affecting the organization? You certainly do like to change your opinion at the drop of a hat... It certainly is an interesting strategy, but I do not think that you would be very successful with it.

N2: I do not think that either of us have dropped any hats. I suppose you think that you would be better suited for such a strategy?

C2: I did not say that, but, yes, I do believe I would be more successful. I do not require as much validation as you do. I think that you would panic after being alone for more than two minutes and you would likely have an overly eager expression on your face such that no one would come to you.

N2: How did you become so rude? I do not think that you are honoring the truth of C1 by behaving this way—

C2: «Honoring the truth of her?» What does this even mean? If honesty and logical deduction are «rude,» then, yes, you could describe me this way. But we should stop wasting time with such inconclusive speculation, I believe we should continue ruminating on the idea of the military, and consider the possible connections to what we read about in the previous interview with ACW.

N2: I do not see any connections there. But I suppose you are interested in speculating about them, and that this speculation is more important than contemplating the views of our Originals on etiquette and social responsibility? You are a hypocrite too...

C2: And you are a nuisance. The connection is obvious. Basic training in a military scenario involves breaking down someone's personality to a certain degree so that they will be more receptive to receiving instructions and following orders. Similarly, the Art World treats the «amateur» or «emerging» artist as one who is in a form of basic training, and seeks to neutralize any potential threats to itself on an institutional level by only rewarding those whose work is either «shocking» within terms that are complimentary to it, or those who machinate themselves to a certain mode of production that ceases to contain subversive, or even personally interesting, ideas. All basic needs are then provided to such individuals in the form of excessive payment, so that they do not need «to worry about a thing,» except doing more of the same, routine work.

N2: I am not so sure...

C2: Are you sure you even understood what I said?

N2: To tell you the truth, I was only listening to half of it. I was thinking more about the astronauts. That must have been quite an experience, being in the presence of some of the first people to go beyond the atmosphere of this planet. I was surprised that he said he found the program wasteful - but I suppose he was not aware of the great progress that has been made since that time that has been kept secret from a majority of the global population.

C2: You are hopeless. You know that our words could be overheard by any number of undercover agents? What if C1 and N1 have found a way to access our conversation? Promise me one thing, for both of our sakes, if you take anything to heart from this interview with Mr. RFK, make it the idea that discipline teaches you self control and

N2 : N'est-ce pas un des hommes les plus sages que tu aies jamais rencontré ? Je suis en admiration totale. Je crois que je vais m'évanouir si je continue d'y penser...

C2 : Il a certainement beaucoup de sagesse pratique et un point de vue unique sur la socialisation en groupes, mais je pense qu'une fois de plus, tu laisses tes émotions prendre le dessus.

N2 : « Laissez le groupe venir à moi », a-t-il dit. C'est brillant. Nous n'avons jamais appris de telles choses à Genève. Je ne pense pas qu'ils pourraient tirer de telles conclusions avec leurs méthodes d'observation strictes des rites sociaux. Ce type de raisonnement pourrait détruire toute l'Organisation...

C2 : Donc maintenant tu veux affecter l'Organisation ? Tu changes certainement d'avis comme de chemise... C'est sans doute une stratégie intéressante, mais je ne crois pas que tu y parviendrais.

N2 : Mais, aucune de nous deux ne porte de chemise... Je suppose que tu penses que tu serais meilleure que moi pour mettre en place une telle stratégie ?

C2 : Ce n'est pas ce que j'ai dit, mais en effet, oui je pense que j'y arriverais mieux que toi. Je ne cherche pas autant de validation de la part des autres que toi, je crois que tu paniquerais si tu étais seule pendant plus de deux minutes et tu aurais probablement du mal à cacher ton excitation donc tu serais grillée immédiatement.

N2 : Depuis quand es-tu si impolie ? Je pense que tu ne fais pas honneur à C1 en te comportant de la sorte...

C2 : « Que je lui fais pas honneur ? » Qu'est-ce que cela veut dire ? Si l'honnêteté et la déduction logique sont « impolies », alors oui, on peut me décrire ainsi. Mais nous devrions cesser de perdre du temps avec de telles spéculations qui ne mènent à rien. Je crois que nous devrions continuer de réfléchir à la notion de militarisme et tenter de considérer quelle relations cette notion peut entretenir avec ce que nous avons lu précédemment dans l'interview d'ACW.

N2 : Je ne vois aucun lien entre les deux. Je suppose que tu veux spéculer à ce propos. Mais cette spéulation-ci serait-elle plus importante que contempler les opinions possibles de nos Originaux à propos de l'étiquette et de la responsabilité sociale ? Tu es aussi hypocrite...

C2 : Et toi tu es une vraie nuisance. La relation est évidente. L'entraînement de base dans un scénario militaire a pour but de briser la personnalité des personnes à un degré tel qu'ils deviennent plus réceptifs aux instructions et aux ordres donnés. De la même manière, le Monde de l'Art traite les « amateurs » ou les artistes « émergeants » comme des personnes en formation et cherche à neutraliser toutes les menaces potentielles à un niveau institutionnel, en ne récompensant que ceux dont le travail est « choquant » dans une conception institutionnelle du terme, ou ceux qui produisent machinalement des idées qui cessent d'être subversives ou même personnellement intéressantes. Tous les besoins primaires de ces artistes sont alors assurés et se traduisent par des paiements excessifs, pour qu'ils n'aient à s'inquiéter de rien, excepter continuer de produire le même travail routinier.

N2 : Je n'en suis pas vraiment sûre...

C2 : Es-tu sûre d'avoir compris ce que j'ai dit ?

N2 : Pour être franche, je n'en ai écouté que la moitié. Je pensais aux astronautes. Cela a dû être une expérience hors du commun, être en présence des premières personnes qui ont quitté l'atmosphère de notre planète. J'ai été surprise qu'il trouve le programme inutile, mais je suppose qu'il n'était pas conscient des progrès majeurs qui ont été faits depuis et qui sont cachés à la majorité de la population, étant confidentiels.

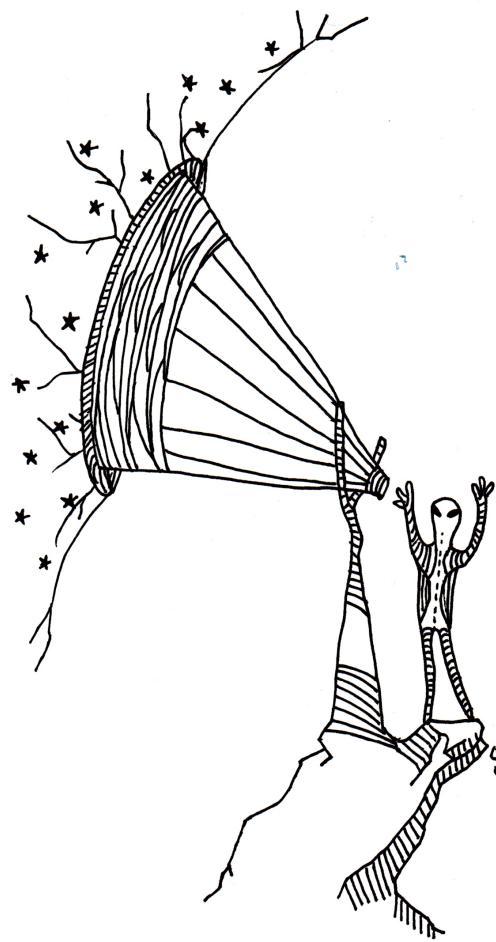
C2 : Tu es irrécupérable. Tu te rends compte que nous pourrions être sur écoute ? Et si C1 et N1 avaient un jour accès à notre conversation ? Promets-moi une chose, pour notre salut à toutes les deux, c'est que tu ne retiendras

The Green Book of The Big Conversation Space

try to harbor a bit of that from now on.

N2: [Clearly not listening] And I also empathize with his not liking science fiction, I agree that it is an abomination, offensive to anyone with a logical mind and an ounce of compassion in their souls.

C2: I would rather be inside a science fiction story than be forced to work with you right now...

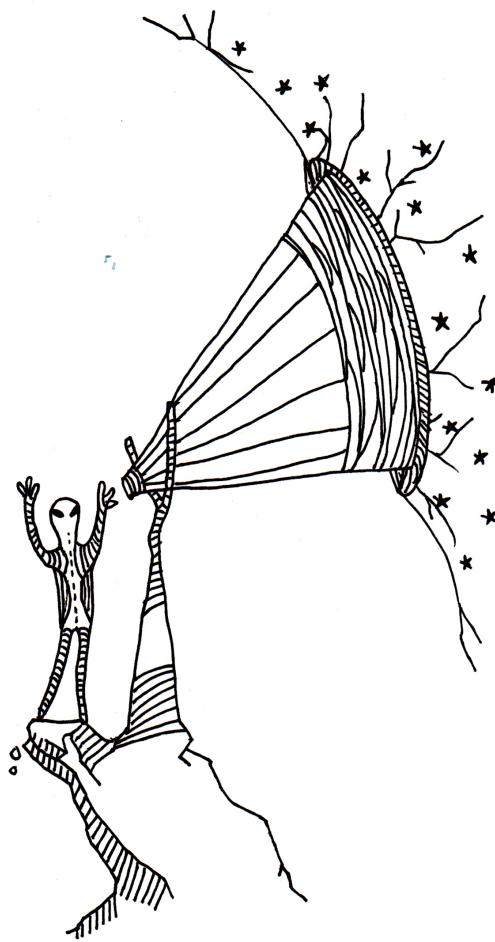


Laura Kim, *Alien Speech*, 2012

de cette conversation avec RFK que le fait que la discipline enseigne le contrôle de soi. Et prends-en de la graine.

N2 : [N'écoute pas] Et je comprends aussi le fait qu'il n'aime pas science-fiction, je suis d'accord que c'est une abomination et c'est insultant pour quiconque a un esprit logique et une once de compassion.

C2 : Je préférerais encore me trouver à l'instant dans une histoire de science-fiction plutôt que de devoir travailler avec toi...



Laura Kim, *Alien Speech*, 2012

On the Value of Selfishness within Well-Framed Suggestions: Give me Liberty, Technology and an Audience A Candid Conversation with Tony Labat

Korth made the acquaintance of Tony Labat during her time as a student at the San Francisco Art Institute (SFAI), where Labat has been student, professor, departmental chair (New Genres), and now director of the MFA program. In the spring of 2011, the two drank rum in his San Francisco studio and made a conversation about his experiences and methods in and out of the classroom, the function of performance in educational settings, and the history surrounding the emergence of electronic recording technologies as artistic tools in a studio context. Throughout this conversation, the themes of agendas, selfishness, cowardice, curiosity, audience, machismo, and generational differences appeared frequently as Labat discusses the evolution of his work as an artist, teacher, and administrator, and reveals the contrast between his characteristic dilettante-radicalism and Korth's rebellious-intellectualism. The conversation begins with discussion of the groundbreaking course Performance/Sound/Language, for which Korth worked as his teaching assistant in the fall of 2010.

NK: How long has the Performance/Sound/Language class been offered by SFAI?

TL: I introduced the class in 2006/2007, before going on sabbatical in Fall 2008. It was realized out of conversations with Okwui [then Dean of SFAI], we started talking about the cornerstones of New Genres and some of the things that for whatever reason were being neglected a little bit. I had found a way already to address performance via a photo-works class. But it only dealt with the documentation.

And around this time the atmosphere had changed, the times were different, and so it felt really comfortable. I felt comfortable cause by then I had learned all my lessons, and I think that by this time I was really seasoned. I believe because of all the years of trial and error that it was time to bring performance back. The atmosphere was very conducive to be very supportive of it so I felt very comfortable bringing it back again. And sound was another aspect that I wanted to integrate, because the two are so connected to language in all of its manifestations. And because of this when I went on sabbatical I brought in Blix from that industrial punk band from Berlin – Einstürzende Neubaten.

I asked him to take over for me when I went on sabbatical, and so he did it. I think after that Jennifer Locke might have done it and now I reclaimed it. So I think it's been about four manifestations of it so far. Blix was quite amazing,

What did he do with the class?

He's been doing his own project these days that deals with interviews that are turned into notations that are turned into a sort of composition that is performed and there's a system I don't remember now. So I think it was really funny because once in a while I would go by and visit and the classes were really interesting and it appeared that Blix operated with a kind of authority .

They all had laptops and would be sitting around the table with their laptops in front and he would just be walking around and looking over their shoulders. It really felt like a lab or a workshop. So I think they all worked and used their laptops as instruments to develop this collective composition and he was kind of like this composer or conductor and at the end of the semester they performed the work they had developed. Besides the little pieces that people were doing there was also a big, single collective composition that they performed with their laptops.

Earlier you were saying that when this class first started that there was a story behind its creation. Could you say more about this?

De la Valeur de l'Égoïsme des Suggestions Bien Cadrées : Donnez-moi la Liberté, la Technologie et un Public Une Conversation Candide avec Tony Labat

Niki Korth a rencontré Tony Labat alors qu'elle était étudiante au San Francisco Art Institute (SFAI), où Labat a été successivement étudiant, professeur, Directeur du département New Genres et à présent, Directeur du programme de Master of Fine Arts. Au printemps 2011, ils ont partagé un verre de rhum dans l'atelier de Labat à San Francisco et entretenue une conversation à propos de ses expériences et méthodes au sein de l'école et en dehors, de la fonction de la performance dans un contexte éducationnel et de l'histoire de l'émergence des technologies électroniques d'enregistrement, utilisées en tant qu'outils artistiques dans l'atelier. Au fil de cette conversation, les thèmes du plan de carrière, de l'égoïsme, de la lâcheté, de la curiosité, du public, du machisme et des différences générationnelles ont été fréquemment abordés alors que Tony évoquait l'évolution de son travail en tant qu'artiste, professeur et administrateur, révélant des divergences entre son radicalisme de dilettante et l'intellectualisme rebelle de Niki Korth. La conversation commence avec la remémoration d'un cours intitulé « Performance/Son/langage » pour lequel Niki Korth a été l'assistante de Tony Labat à l'automne 2011.

NK : Depuis combien de temps le cours « Performance/Son/Langage » existe-t-il au SFAI ?

TL : J'ai introduit ce cours en 2006/2007, avant de partir en congé sabbatique en 2008. À cette époque, l'atmosphère à l'école avait changé et j'étais à l'aise pour ramener cette discipline sur le tapis. Je me sentais à la hauteur car j'avais alors déjà acquis assez d'expérience et j'étais plus mature. Je crois que toutes ces années de tâtonnements et d'erreurs m'ont permis d'être finalement prêt à ramener la performance sur le devant de ma pratique et de mon enseignement. Et le son était un autre aspect que je souhaitais intégrer au cours, car les deux sont liés au langage dans toutes ses manifestations. Un autre professeur, Blixe, a repris le cours lorsque je suis parti en année sabbatique. Il a été fantastique.

Les étudiants souhaitaient reconquérir les territoires de la performance et du son ?

Du son et du langage... et ils venaient d'autres départements. Je pense que c'était un moyen de réclamer la provenance historique de ces éléments, qui était New Genres. Je veux dire que dans les années soixante-dix et quatre-vingts, nous avions des cours de son. Nous avions un professeur de son, Chris Brown, des cours de performance et un cours de vidéo, et je pense que dans les années soixante-dix, l'école s'est petit à petit éloignée de ces territoires. Donc quand je suis devenu directeur, l'une de mes intentions était de rétablir ces pratiques en tant que telles.

Pouvez-vous préciser ce qui était en jeu dans la mise en place de ce cours et son entrée dans le programme de l'établissement ?

Il faut déjà le soutien de l'administration, bien sûr. Vous n'êtes pas l'institution. Et il y a eu une période où ce soutien a cruellement manqué. La performance a toujours été un sujet délicat que l'académisme a eu du mal à accepter et à certains moments, je me suis brûlé les ailes. Je pense que le système m'a découragé. Ils gagnaient et je perdais. Et après un moment, j'ai décidé de retenter ma chance lorsque Okwui est entrée dans le conseil d'administration, car je savais que j'aurais son soutien. Et c'est ce qu'il faut pour mettre en place quoi que ce soit dans l'école, il faut que quelqu'un vous soutienne lorsque vous prenez des risques.

Quels étaient ces risques aux yeux de l'administration ?

Les mêmes risques qui seraient perçus par n'importe quelle administration. Ils ne touchent pas à la performance. Nommez-moi une seule institution qui enseigne réellement la performance. Je pense que je suis le seul dans le pays ! Personne n'y touche.

A story?

It seemed like you were implying that.

No, not really. I think «the story» goes back to a period, before I became chair of New Genres, a time in which I felt we were going too much toward the object and I needed to bring it back to the themes that formed the department initially. And also I think that at the time there were just too many people within the institution claiming these territories.

These territories of performance and sound?

Sound and language...and they were coming from other departments and so I think it was a way of reclaiming where it belonged historically, which was in New Genres. I mean, in the 70's and 80's we used to have sound classes. We had a sound professor there, Chris Brown, we had a performance class and a video class and so little by little I think in the 90's there was a period that moved away from these territories and when I became chair one of my intentions/agendas was to bring it back and reclaim it. That was the house. So that's the short version of the story behind the story.

Could you say more about what was involved in developing the course and getting it into the curriculum?

You need the administration's support, of course. You are not an institution. And there was a period in which that kind of support was lacking. Performance has always been a very tricky subject to bring to academia, and there was a period in which I was getting burned out. I think that the system was beating me up. They were winning; I was losing. And then after awhile I was refreshed and ready to pick it up. So I knew that I needed the support of the administration and when Oakwee came on board I certainly had it. And that's what you need in order to really get something going, when you know someone is behind the risks you are taking.

What were some of those risks in the eyes of the administration?

They were the same risks that would be seen by any administration, any institution. They don't touch performance art. You tell me one institution that really teaches it. I think I'm the only one in the country. No one touches it.

Why is that?

Oh, for obvious reasons: You're dealing with a body, fluids, liability, danger, unpredictability, and there's no craft to be taught. So there are not too many people that can teach it or want to teach it. There are many reasons, many reasons.

What are your strategies for teaching it?

For teaching performance? First and foremost: Set up the contract first very clearly. Establish and understand the limitations and work within those limitations. And you need to have patience. Then anything is possible. Basically, it can be that simple, and it needs a level of common sense, maturity and trust.

What do you think about situations in which someone is exposed to performance art in an exhibition context, for example an art student who works primarily in a more traditional medium like painting, and s/he is drawn to try performance as a way of expanding their practice, but also sees it as an opportunity to «have fun?»

First, I have a problem with how you've phrased the question. Because you started with the idea of performance in the exhibition context, like performance out there in the world, by so-called «professionals».

This has nothing to do with performance within an academic context, number one. And I have never approached it that way. I've approached performance art as one of the most incredible tools within the academic context because

Pourquoi ?

Pour des raisons évidentes, je pense. Il s'agit d'un corps, de fluides, de responsabilité, de danger, d'imprédictibilité et il n'y a pas de savoir-faire que l'on peut enseigner. Donc peu de personnes veulent l'enseigner, pour beaucoup de raisons.

Quelles sont vos stratégies pour l'enseigner ?

Tout d'abord, établir un contrat très clair. Établir et comprendre les limites et travailler dans le cadre de ces limites. Et de la patience. Ensuite, tout est possible. Cela peut être très simple et il faut un certain niveau de bon sens, de maturité et de confiance.

Que pensez-vous des situations dans lesquelles quelqu'un est exposé à la performance dans un contexte artistique, par exemple un étudiant en art qui travaille habituellement dans un médium plus traditionnel comme la peinture et qui souhaite ensuite essayer la performance pour étendre sa pratique, mais aussi comme opportunité pour s'amuser ?

Tout d'abord, j'ai un problème avec la façon dont vous formulez la question, car vous commencez avec l'idée de performance dans un contexte d'exposition par de soi-disant professionnels.

Premièrement, ceci n'a rien à voir avec la performance dans un contexte académique. Et je ne l'ai jamais approchée de cette manière. J'ai approché la performance comme l'un des outils les plus incroyables dans un contexte académique, car elle aide à construire les fondations d'une méthode qui peut être appliquée à tous types de problèmes pour tous types de médias, je pense. Donc je l'ai toujours perçue comme un outil très utile dans l'enseignement artistique. Par ailleurs, je n'ai pas de problème avec l'amusement. Je pense que la performance permet de s'amuser dans le sens où l'on crée une atmosphère qui rend le travail agréable.

Accusez-moi d'être un dilettante si vous le souhaitez, mais je pense qu'avec l'amusement vient le plaisir et/ou l'humour, et à travers cette approche, des choses très sérieuses peuvent émerger et vous prendre par surprise. C'est là où mon rôle, en tant que guide de la classe, est de reconnaître ces éléments sérieux, même s'ils sont peu nombreux. Je pense que c'est un outil très riche qui peut permettre un dialogue immédiat, qui permet d'établir une relation immédiate à des questions philosophiques, formelles, compositionnelles, matérielles, relationnelles, temporelles, spatiales... Donc je ne l'ai jamais considéré comme une carrière en soi, mais comme un outil essentiel dans un contexte académique.

Quelle a été votre première performance ?

C'était à Miami, en 1972. Je faisais différentes sortes d'expérimentations. Je les considérais comme des formes étendues de dessins. Donc je ne faisais que dessiner des lignes avec des corps et je prenais des photos. J'ai trouvé une de ces machines qui servent à marquer à la craie les lignes blanches des terrains de football et je l'ai utilisé pour entourer le campus d'une ligne circulaire géante. Mais c'était surtout pour la caméra, pour la documentation, bien qu'elle laisse parfois des résidus sur place. Je ne faisais rien devant un public jusqu'à ce que j'arrive au San Francisco Art Institute.

Quelle a été votre première expérience de performance devant un public ?

J'ai commencé devant une classe et nous n'étions que quatre ou cinq avec Karen Finley, donc nous le faisions plus les uns pour les autres. C'était la première manifestation d'un public, mais nous le faisions les uns pour les autres.

L'idée d'un public, qui est composé d'un groupe avec lequel une intimité existe, dans un sens, semble très importante ; l'idée de le faire les uns pour les autres et savoir qui sont ces gens.

it helps develop a foundation that can be applied to any kind of problem solving in any media. So I've always seen it as a very important tool for teaching. I don't have any problem whatsoever with fun. In terms of "having fun," I relate that to performance creating an atmosphere that makes the entire experience pleasurable.

Accuse me of being a dilettante if you will (and I've been accused of that before so I don't have any problem with dilettantism), but I think that with fun comes pleasure and/or humor, and through that kind of approach a lot of serious things are exposed and can sneak in and catch you by surprise. And this is where it is then my job, as the person leading the class, to recognize those instances of how few "serious" things have been addressed. So I'm the one who needs to point them out and emphasize them and put them under a microscope, if you will—a glass. So I think it's one of the most amazing teaching tools in art making. It's immediate and it can produce a rich dialogue: You can work things out quite quickly, and it even accelerates the ability to talk about things from philosophical to formal issues, to compositional issues, to materials, to relationships to time, to space, many things. So I have never seen it as a career; I've seen it very much as an essential tool within the academic context.

Within the academic context in general or the art academic context?

Oh, only the art context. That's all I do, I don't know any other context. I don't know how biology students could do performance art; I'm not interested in that. It's just what I do; I'm just thinking about what I do.

What was the first performance you did?

Me? It was in Miami in '72. I was doing various sorts of formal experimentations. I thought of them as an extension of drawing. So you know it was really doing lines with bodies and taking pictures. I checked out the chalk thing from the athletic department in the college, you know the ones that make the lines on the football field, the white lines, and I was using it to make a giant circle that encompassed the whole campus. From above it would be like a giant ten block circle. But they were mostly done for the camera; they were done in order to be documented, leaving a certain kind of residue sometimes. I was not doing anything in front of an audience yet until got to the [San Francisco] Art Institute.

What was your experience like the first time you performed in front of an audience?

I started doing it in front of a class, so first it was Studio 9 and it was a very vibrant group with Howard Fried and it was just a few of us, four or five of us that included Karen Finley and myself, and we were really just doing it for each other. It was the first manifestation of an audience but we were really doing it for each other.

The idea of an audience that is composed of a group that you're intimate with in a certain way seems to be very important—the idea of doing it for each other and knowing who these people are.

That never came into my equation. Once I did a piece, I was doing it for an audience, not for Karen. For me it was like working out, so there was a high level of competition. To me, we were outdoing each other; we were not doing it for each other. And I was really just focused on what I was struggling with doing.

I think eventually we all felt a need that had run its course in the classroom and that it was time to do it outside of that intimate situation that you are talking about. So all of us started doing pieces at the after-hours clubs and the punk clubs and you know sort of bangers outside of so-called studio classroom. It can become too comfortable doing it for each other. Especially when I think in the context of the kind of confrontational type of works that were going on. They were very confrontational: particularly mine, Bruce Pollock's and Karen Finley's. I think that was a handicap because, you know, how can you provoke people that are on your side? How can you be confrontational? We were more interested in the sort of punk venues and opportunities they presented for confronting an audience and putting a mirror up to them. And we just needed to go outside.

Can you imagine taking a class that you are teaching? Insofar as you can speculate on that—how do you think you would have—

Ce n'est jamais rentré dans mon équation. Une fois que j'avais réalisé une pièce, je la faisais pour un public, pas pour Karen. Pour moi c'était comme un sport, donc il y avait beaucoup de compétition. Je le voyais comme un dépassement des uns par les autres et non pas réalisé pour les autres. J'étais très concentré sur ce que je tentais d'accomplir.

Je pense qu'à un certain moment, nous avons tous senti que nous avions fait le tour de la question entre nous et qu'il était temps de sortir nos performances de cette situation intime que vous évoquez. Donc nous avons tous commencé à réaliser des pièces dans des *night-clubs* qui faisaient jouer des groupes ou des comédiens, dans des clubs punks, des scènes ouvertes ici et là, pour se confronter au monde en dehors de l'atelier. La situation peut devenir trop confortable si l'on continue de le faire uniquement les uns pour les autres. Plus spécialement quand je pense aux pièces basées sur le principe de confrontation qui étaient produites à l'époque, comme les miennes, celles de Bruce Pollock ou de Karen Finley. C'était un handicap, car peut-on vraiment provoquer les gens qui sont de votre côté ? C'était plus intéressant de se confronter à un public de clubs punk et de sortir de notre environnement privilégié.

Pouvez-vous imaginer suivre l'un de vos propres cours ? Comment vous comporteriez-vous ? En imaginant que vous auriez vingt-cinq ans aujourd'hui ?

Si je faisais partie de cette génération ? Je serais probablement très impatient. Je ferais sûrement les mêmes choses que quand j'étais jeune. À l'époque je m'en fichais, je produisais une pièce par semaine, pour moi-même. Je suis sûr que je ne cherchais pas de validation à travers mes pièces. J'aimais les silences après une performance, j'aimais le sentiment de s'avancer pour annoncer que je pouvais sentir le manque de langage disponible pour parler de ce que nous faisions. Aujourd'hui il existe un langage, maintenant il existe une histoire, un contexte, mais il y a aussi beaucoup d'humanité et de la validation en un sens, et pas vraiment de prise de risques.

Pensez-vous qu'il y a une relation entre ce besoin de validation et le fait qu'on a inventé un vocabulaire pour parler de ces pratiques ?

Il n'y a pas besoin d'un vocabulaire spécifique ; il faut s'engager dans les propres inventions que vous exploitez et inventer ce vocabulaire vous-même.

Pensez-vous que cette timidité et ce besoin de validation soient plus des produits de notre époque ?

Oui, absolument. Et je pense qu'il est difficile de comparer. Et si je faisais partie de votre génération, ce serait différent d'un voyage dans le temps, car j'aurais grandi à une époque différente— La réalité contemporaine était différente dans les années soixante-dix car il n'y avait pas d'étudiants à mon époque, que des gens qui essayaient d'être des artistes. Il n'y avait pas cette idée de professeurs et d'étudiants.

Que des artistes ?

Que des artistes. Et nous n'avions pas de curriculum ni de cours, donc la configuration du jeu était complètement différente. Aujourd'hui, peut-être que j'échouerais dans toutes les classes car j'aurais des difficultés à écrire toutes ces dissertations... Ou je trouverais des arrangements avec les professeurs pour ne pas avoir à les écrire. C'était vraiment une école-atelier à l'époque, il n'y avait que cela et c'est pourquoi j'y suis allé. Maintenant, ce n'est plus pareil.

Que pensez-vous de l'Intellect...

L'intellect ?

Avec un « I » majuscule.

How would I behave?

Yeah, if you were the average age of the people that are in your classes now, taking a class being taught by you today. I know this is a rather ridiculous question because it also involves imagining if you were that age today—but in considering all of those things, how do you think that you as a student, would behave with that hypothetical alternative Tony? Teaching the way that you do, but if you were you know, twenty-five?

Sitting on the other side?

Yeah, in the kind of classroom environment you create today.

In this generation? I would probably be very impatient. I would probably be doing the same thing that I did then, which is not caring, doing a piece every week, for myself. One thing that I was very sure about was that by the time I got there, I didn't go looking for validation. So I liked silences after my pieces; I liked the feeling that as I was stepping up to announce that I could feel the lack of language to process what we're dealing with. Now there's a language, now there's more of a history, but there's a lot of humanness and validation in a sense, and not really the taking of risks.

Does it seem like there's a relationship between a need for validation and a more present vocabulary for talking about these things?

You don't need vocabulary; you just engage in your own invention of what you are investigating and invent that vocabulary for yourself. I am not sure if that answers your question, be more specific.

I guess, do you think that this timidity and need for validation is more just a product of the times or do you think—

Oh, yes, absolutely. And I think it's hard to compare. And then if I was today part of your generation, then it's not like time travel because it's like, you know what I mean—

Yeah, because, you know, you've been growing up as a part of your generation and in this scenario you would have been growing up within this generation.

If I could just go back—if I would be enrolling in this hypothetical class and but still retain all the experience and knowledge that I have, it would be different than me being one of you and having the kind of influence and pressures and expectations of this contemporary reality. It was a different contemporary reality in the 70's because there were no students in my days; they were all just people trying to be artists. Or just posturing, but there were no teachers, and there were no students.

It was all just artists?

It was all artists. And we didn't have any academics and we didn't have any classes, so that's a whole different ballgame. It was more of a think tank. So right now I would probably fail all those classes because I probably wouldn't write all those papers. Or I would make deals with the teachers so that I would not have to write them. It was truly a studio school, that's all it was, and that's why I went there. Now it's a different ballgame, both ways.

I want to ask a question about what you think of the intellect—

The intellect?

The Intellect like with a capital «I».

Is that a thing?

C'est un concept ?

Pensez-vous que cela existe ?

Non, vous en parlez comme d'un concept existant, l'intellect. Que voulez-vous dire ?

Eh bien...

J'apprécie les esprits curieux, mais...

Est-ce que c'est intuitif ? Comme une force de la nature ?

Je pense que je l'utilise ainsi vis-à-vis des changements qui ont eu lieu ces dix dernières années dans les écoles d'art américaines basées sur les pratiques d'atelier. Par exemple, comment maintenant le SFAI a intégré une école des Études Interdisciplinaires où les étudiants peuvent acquérir des BA (licences) et MA (masters) et combien cela diffère de votre époque. Maintenant il y a des cours obligatoires, les gens doivent rendre des copies, l'environnement est beaucoup plus académique.

J'allais terminer en disant que cela fonctionne des deux manières. Il existe une certaine culture que l'on enseigne aujourd'hui, beaucoup d'étudiants recherchent cela et leurs parents aussi. Ma génération ne parlait jamais de ses parents. Les artistes à cette époque devaient tous avoir au moins deux ans de vie active avant d'être acceptés à l'école. Vous étiez accepté seulement sur votre dossier artistique et non pas sur des notes ou sur un dossier académique. Vous deviez avoir quitté le lycée depuis deux ans. Le critère était d'avoir une expérience de vie, donc les gens avaient entre vingt-cinq et trente-cinq ans pour le premier cycle.

Il y avait aussi un deuxième cycle, nous étions tous des adultes, des gens qui avaient déjà vécu des choses et étaient prêts à s'engager dans le projet d'être un artiste, ce qui était une décision très difficile. Et nous n'avions pas une dette aussi lourde au-dessus de nos têtes pendant nos études. Donc je pense que c'était beaucoup plus libérateur que ce que doit être votre expérience aujourd'hui.

Vous rappelez-vous combien cela coûtait à l'époque ?

800 \$.

Par an, ou par semestre ?

200 \$ par cours.

Je croyais qu'il n'y avait pas de cours ?

Probablement 800 \$ par semestre, car nous avions quatre classes.

Donc avec l'inflation, ce serait environ le double aujourd'hui...

Je ne sais pas. Je n'y connais rien en mathématiques économiques.

Moi non plus. Combien coûtaient les paquets de cigarettes, en 1970 ?

Oh je ne sais pas, trente centimes ? Vingt-cinq centimes pour un litre d'essence. Au lycée, si quelqu'un avait une voiture et vous conduisait le matin, vous lui donniez un dollar pour l'essence. On pouvait se payer de plus grosses voitures et plus d'essence.

The Green Book of The Big Conversation Space

Well, yeah, do you think that it is?

No. You make it sound like it's a thing: «What do you think of the intellect,» what does that mean?

Well, I mean ... hmm ...

I appreciate inquisitive minds but—

That's interesting because—the way that I just used it I was more referring, not to the process, but to the idea of a force that's also like a collection of things.

Sounds arrogant.

Perhaps—

I'm not into that because it sounds like it's—what is it, a «force»?

Uh-huh

So it's intuitive? Like a force of nature?

I guess in the way that I'm using it I was thinking of the changes that have taken place in the last decade in studio-based programs in many American art schools. For example, how now SFAI has the school of Interdisciplinary Studies and people can get MA's and BA's and how different it is from when you were going there. Because now there are «classes,» people do have to write papers and so forth, and it is more of an academic environment.

I was going to finish by saying that it works both ways. There is a culture and many students today that want that and, you know, their parents want that. In my generation we never talked about our parents. The artists during those days first of all were required to have two years of life experience before getting accepted. You were solely admitted on your work and not any kind of academic grade point average.

But was there was also the requirement that you had to have been out of high school for at least two years?

Exactly! You had to be out of high school for two years. You had to fulfill the criteria of having life experience. The median age was twenty-five to thirty-five.

For undergraduates?

Yeah.

Was there a graduate [Masters degree] program?

Yeah. We were all adults, people who had already gone through life and were ready to commit to the pursuit of being an artist, which is a very difficult decision. And we didn't have such a heavy, long prospect of debt hanging over our heads. So it was much more liberating than what you are experiencing, I would imagine.

Do you remember how much it cost?

\$800.

Per year or per semester?

Quel était l'accès moyen d'un étudiant à la technologie, dans les années soixante-dix ?

Qu'est-ce que vous appelez technologie ? Parce qu'un marteau, c'est de la technologie !

La technologie électronique.

Il n'y en avait que dans le Studio n°9, dans le secteur Vidéo/Performance. C'est tout. Deux caméras vidéo portables. Cela a été un événement lorsque nous avons eu une photocopieuse couleur. C'était rangé dans le département Photo.

Donc c'était plutôt utilisé pour les arts visuels que pour photocopier des textes?

Oui, pour l'art. C'était une première à l'époque.

Intéressant. Comment l'école a-t-elle acheté ces caméras ?

Il y avait un peu d'argent par-ci par-là, il restait un peu de budget dans le département Sculpture et le responsable, Howard Fried, a proposé d'acheter des caméras avec. Donc quand je suis arrivé, la salle était cette petite pièce à côté de l'escalier de l'atelier de peinture, une petite salle sans fenêtres.

Pour stocker le matériel ?

Non, pour donner le cours.

Oh, c'est une horrible salle !

Oui, nous étions traités comme de la merde. Je me rappelle lorsque j'ai commencé à travailler, car il n'y avait pas encore de département Vidéo/Performance. Cela faisait partie du département de sculpture et quand j'ai commencé à utiliser les caméras, le directeur du département Sculpture était si opposé à l'idée qu'il m'a interdit de me servir du matériel traditionnel de sculpture.

Oui, cette histoire était référencée dans le Radical Light Book (une publication du Pacific Film Archive qui retrace l'histoire du film et de la vidéo dans la Baie de San Francisco). Pourquoi avoir confisqué les outils ?

Je m'en fichais. Mais je ne me fichais pas de son raisonnement : c'était un connard. Point. Je pense que le retour de bâton pour lui fut que cela m'a davantage convaincu de pourquoi j'étais à l'école et de ce que je voulais y faire. S'il se sentait aussi menacé par ma pratique, c'est que je devais faire quelque chose d'intéressant. Et j'étais beaucoup plus intéressé par l'avant-garde que par l'ancienne, donc je pensais être sur la bonne voie.

L'idée d'interpréter le fait que ce que vous faites est quelque part menaçant et ensuite devoir vous servir de cette énergie pour travailler, c'est très intéressant. Avez-vous des conseils...

Oh oui, mais c'était aussi une époque où il y avait une vraie révolution qui se passait en dehors de l'académie. L'académie universitaire semblait étroite et avait du mal à suivre ce qui se passait dans l'avant-garde. C'était impossible, parce que plus on avance vers l'avant-garde, plus celle-ci avance, donc c'est une lutte constante pour essayer de la rattraper ou d'arriver au même niveau. Mais je parle du passé, aujourd'hui je ne suis plus sûr que cette avant-garde existe, mais je parle de toutes les formes de langage. Je prenais attention à ce qui se passait dans le monde de l'art et aux dialogues qui avaient lieu. Il semblait que dans ce contexte la révolution était logique, elle était évidente, donc se retrouver devant ce genre de résistance, dans ce petit département incestueux, me semblait vraiment mesquin et coincé et je n'étais pas intéressé : « Vous pouvez vous mettre vos outils où je pense. J'irai couper mon bois ailleurs ».

\$200 a class.

I thought there weren't any classes?

Probably \$800 a semester, because you would take four classes.

So, with inflation, that would be, what— like probably around twice as much as that in today's money.

I don't know. I don't know that kind of economic math.

Yeah, I don't know either. How much was a pack of cigarettes in the 70's?

Oh, I don't know, thirty cents. Twenty-five cents for a gallon of gas. In high school, if someone owned a car and you wanted to get a ride, you would give them a dollar for gas, and that dollar would go a long way.

That dollar would go like seventy miles. That's crazy.

You could afford a big car and burn gas. But back to the question: I'm not sure; I think it's a combination of all of that and you cannot compare then with now. I'm not the type to talk about the good old days. I'm not into that. So that was then and this is now. Do you want to go back to the intellect? How does that connect?

The parent idea, I think, answers my question.

OK.

What was the average student's access to technology in the 70's, like in terms of monitors—

What do you call technology? Because, a hammer is technology.

Oh, yeah, you're right, and so is writing.

So I don't know what you call technology. A pencil is technology.

Electronic technology.

Electronic technology? It was only housed in Studio 9, the Performance/Video department. That's it. Two porta-packs. That's all there was. It was a big deal when we had a Xerox machine (color).

Where was that housed?

Photo department.

So it was mostly used for what's considered Visual Art and not for text or written works.

Art, yeah, art. The photo department— and that was a big deal. But there were just two porta-packs, and that's why I went there. Two half-inch reel-to-reel porta-packs, because of Howard Fried, in the sculpture department.

How did he get the school to purchase them?

There was a little money you know hanging out, a little money left over in the sculpture department budget and Howard proposed to use it to purchase two porta-packs. So when I got there it was that little room next to the stairs— as you go to the painting studios there's that little room with no windows it's maybe 6X10 feet.

Où êtes-vous allé couper votre bois ?

En fait, ça m'arrangeait car je ne voulais pas couper du bois. Je ne voulais pas me couper les doigts. C'était de la sculpture hyper macho, très masculine, très cow-boy, et cela ne m'attirait pas. Je pense que ça faisait partie d'un problème plus large et Howard n'était pas content, ils lui menaient la vie dure. Je pense que l'addition de tous ces facteurs l'a poussé à se démarquer du département sculpture et à fonder le département Vidéo/Performance en 1978.

Quand est-ce que le titre de « New Genres » (nouveaux genres) a été attribué au département ?

Au milieu des années quatre-vingts, quelque part par là.

Vous savez, parfois, lorsqu'on fait quelque chose qui semble menaçant, le premier réflexe est de battre en retraite et de se faire discret, parce qu'indépendamment du fait d'être un lâche ou pas—

Voulez-vous dire des menaces physiques, ou intellectuelles ?

Je veux dire des menaces intellectuelles. Je me demande si vous avez des conseils à donner pour savoir comment on doit réagir lorsqu'on est perçu comme menaçant, sans sacrifier sa pratique ou se griller. Car vous, vous avez compris que cette situation validait votre pratique, et non l'inverse.

Je ne comprends pas pourquoi quelqu'un voudrait battre en retraite, car moi ça m'a complètement motivé.

Peut-être pour vous, mais parfois l'instinct d'autres personnes va leur dire de se faire discrets, car ils peuvent être intimidés, ou ne veulent pas faire d'histoires. Je sais que c'est un autre sujet, mais auriez-vous des conseils pour rester « fidèle à soi-même » (ça fait un peu cliché, mais je ne trouve pas d'autre expression), comment se servir de ce rejet comme d'une motivation, plutôt que d'une inhibition ?

Je pense que ça illustre un certain type de besoin chez les gens, qui est de se faire accepter ou d'être validé. C'était très sain à l'époque, car j'avais un groupe de soutien assez restreint mais très soudé, comme une clique, des pairs et des amis sur lesquels je pouvais compter, et cela me suffisait. C'était l'atmosphère de l'époque. Peut-être y aura-t-il une réminiscence de cette atmosphère punk, des résidus de l'idéalisme des années soixante, du défi à l'autorité, de sa remise en question, du *statu quo*, de la possibilité du changement, car à cette époque tout était remis en question.

Cette atmosphère a vraiment aidé, car comme tout était questionné et que cette idée de « l'alternative » était dans l'air, il est finalement devenu très valorisé d'en faire partie. Quand j'étais à l'école, je travaillais en même temps pour Tom Marriotti au Museum of Conceptual Art, j'envoyais des propositions et je travaillais pour des centres d'art contemporain alternatifs. Nous organisions nos propres expositions, nous louions des espaces et organisions des performances, nous allions dans des clubs. Je suis allé au Gong Show. L'école était un lieu pour créer des réseaux, parler, se rapprocher d'artistes pouvant vous apporter quelque chose. C'était une question de style, d'attitude. Je pense que je créais des liens, non seulement avec des groupes de garage, je me rappelle qu'à l'époque nous n'utilisions pas encore l'expression « do it yourself », mais il y avait l'idée que l'art avait commencé à organiser la culture, qu'il ouvrait des espaces, que l'artiste était devenu un membre valorisable de la société et qu'il était pris au sérieux. Nous étions très sains. Il y avait beaucoup de support financier de la NEA (National Endowment for the Arts). L'école n'était pas un endroit où l'on apprenait des choses, elle était un lieu de partage d'idées, de parole, d'expérimentation, de tentatives. Howard était fantastique, il invitait toutes les personnes intéressantes possibles à intervenir à l'école pour nous.

Je veux dire que chaque semaine, des artistes comme Vito Acconci, Barbara Smith, Linda Montano et Marina Abramovic intervenaient à l'école. Ils venaient pour nous rencontrer. Il n'y avait pas « d'enseignement » *per se*. C'était quelque chose de différent, nous aimions tous nous retrouver au Studio n°9 et discuter ensemble.

Oh, room 104? Oh no...

Next to the elevator, that little room with no windows, that's what they gave Howard.

For the storage or for the class?

For the class.

Oh my— that's a horrible space.

Yeah, we were treated like shit. I remember the moment that I started working because there was no Performance/Video department yet. It was sculpture and when I started working with video the chair of the sculpture department was so resistant that he banned me from using the tools.

Yeah, that story was referenced in the Radical Lights book. I was just actually about to ask about that. What was his reasoning?

I didn't care. What do I care what his reasoning was: he was an asshole, period. I think what backfired on him is that he made me more convinced about why I was there and how it was important that I was there at a particular time and a particular place. I must have been doing something right if he was so threatened. And I was much more interested in the avant-garde than the old guard so it seemed to fit what I was looking for.

The idea of interpreting the fact that what you're doing is somewhat threatening and then sort of, you know, having that build up more energy within you— that's very interesting. Do you have any advice—

Oh, yeah, but it was also at a time when there was really a revolution going on outside of academia. Academia seemed petty and it was a struggle for academia to catch up with the avant-garde back then but it was impossible because, you know, as you get closer to that edge the avant-garde moves further down, so it's a constant struggle: trying to catch up or keep up. But I'm talking back then. Today I'm not even sure the avant-garde exists, but I'm talking about all language. I was paying attention to what was going on in the art world and the kind of dialogue that was going on. It seemed that in there the revolution made sense, it was normal, so to find this kind of resistance, this small little incestuous department, seemed to me very petty and up-tight and I wasn't interested. Stick your fucking tools up your ass. I can cut my wood someplace else.

Where did you go to cut your wood?

Because I needed more wood— It was a blessing in disguise; I don't want to cut wood anyway. I don't want to cut my finger. It was a very macho hyper male macho sculpture— it was very male, very cowboy, and I wasn't attracted to it, so I didn't care. And I think all of this was part of a bigger thing - and Howard was not happy, they were making his life miserable. So I think a combination of these things is what led him to break away from Sculpture and establish the Performance/Video department in '78.

When did the name «New Genres» for the department come into play?

Around the mid 80's, late 80's somewhere in there.

You know how sometimes when it seems like what you're doing is threatening the instinct is to retreat and to not do that anymore because, whether someone is a coward or not?

What do you mean by threatening? There could be many interpretations. There's physical threat, there's intellectual threat.

Nous ne considérons pas l'apprentissage comme l'absorption d'une information ou d'une technique données par une autorité.

Comment définissez-vous « l'apprentissage » ? Il semble que je considère tout ce que vous avez décrit comme de l'apprentissage.

Bien sûr, je veux dire qu'il n'y avait pas cette relation d'autorité avec le professeur et le redoublement n'existe pas. Si vous ne veniez pas en classe, c'était tant pis pour vous. Et si le professeur n'était pas là, nous faisions classe sans lui. Il n'y avait pas de codépendance, c'est ce que je voulais dire par « ne rien apprendre », je voulais dire qu'on ne nous inculquait rien. Plus tard, on ne m'a pas appelé « professeur » jusque dans les années quatre-vingt-dix. C'étaient des artistes actifs, qui faisaient des expositions et travaillaient. Ma responsabilité était donc de voir ce que je pouvais extirper d'eux. J'avais des questions précises à leur poser, il fallait insister pour pouvoir en tirer des informations... Maintenant les étudiants pensent que tout va leur être servi sur un plateau, ils semblent attendre qu'on leur enseigne au lieu d'avoir cette volonté d'apprendre par eux-mêmes et d'aller vers les artistes.

Pensez-vous qu'Internet joue un rôle ?

Non, pas du tout. Ce sont des conneries. Nous avions la télévision, la radio, nous avions tout.

Mais Internet est différent.

Tout est pareil. Que voulez-vous dire ?

Parce que...

Parce que vous avez Internet, vous n'allez pas avoir votre propre plan derrière la tête ? Je veux dire, si vous êtes en présence de Vito Acconci, est-ce qu'Internet va y changer quelque chose ? Ce sont des conneries.

Je pense que nous avons un accès immédiat à l'information aujourd'hui, à propos de lui ou d'autres, et le climat dans lequel nous sommes est influencé par Internet, ce qui affecte la manière dont les gens considèrent l'institution académique en général.

Les gens, c'est une généralisation. Je ne me situe pas dans la généralisation, je n'utilise pas le mot « gens ». Les gens sont des individus, je suis sûr qu'il y a des individus qui se fichent complètement d'Internet et s'ils rencontraient un artiste fantastique, ils feraient tout pour en tirer le maximum. Votre façon de penser suppose que tout le monde est scotché sur Internet. Cela suppose que tout le monde a la même relation à Internet.

Non, c'est simplement penser qu'Internet est présent dans la vie de presque tout le monde.

Internet est un choix, comme la télévision.

Oui mais justement, c'est exactement l'idée du choix, car il existe plus de possibilités de sélectionner l'accès à l'information.

C'est un autre sujet. Nous parlons d'interactions en face à face : l'intellect, la curiosité, l'esprit inquisiteur, la reconnaissance...

(Je ne pense pas pouvoir poser cette question sans faire de généralisation) De votre point de vue, quels sont les objectifs aujourd'hui ? Sont-ils liés au fait que la génération présente (la mienne) soit timide ?

I'm talking about the intellectual threat. I'm wondering if you have any advice for interpreting what it means to be perceived as threatening and reacting in a way that doesn't sacrifice oneself. Because you saw that as a situation to validate what you were doing.

I don't understand the reaction of retreating because for me, it fueled me.

Well, it may have fueled you, but sometimes the instinct for someone who isn't you would be to retreat because they are potentially scared or don't want to ruffle any feathers and I know that's a whole different conversation but do you have any advice for being able to «stay true to yourself.» (I know that sounds sort of corny but that's the only term I can really think of), how to make the awareness of being threatening become a fuel for a person rather than a hindrance?

I think it's still connected to a popular type of need that one has to be accepted and validated. It was really healthy to have a support system that was very small but it was like a clique, I had certain peers that I could count on one hand and that was all I needed. And also it was the atmosphere of the time. It may go back to that punk atmosphere, and the leftover 60's idealism of challenging authority, questioning authority, the status quo, the possibility for change, at this time everything was being questioned.

The atmosphere really helped because since everything was being questioned and the idea of "the alternative" was in the air, the idea followed that this was something that was very valuable to be part of. While I was in school I was working for Tom Marrioni at the Museum of Conceptual Art, I was sending in proposals and working at the alternative spaces. We were organizing our own exhibitions, we were renting spaces and putting on performances, we were going to clubs. I was going on The Gong Show. School was a place to connect, to talk, to be close to certain artists who, just by proximity led you to get something out of it. It was a question of style and a question of attitude. I think again that I connected not only to the garage bands, and remember that we didn't even use expressions like «do it yourself,» but the point was that art had started curating culture, art had started opening up spaces, the idea that the artist was a valuable member of society was being taken seriously. We were very healthy. There was a lot of government support through the NEA. It was a different atmosphere than what you are experiencing today. School wasn't a place where you went to learn anything; school was a place to share ideas, to talk, to experiment, and to try things out. Howard was amazing; he brought everybody and anybody that was doing anything interesting in those days for us.

I mean weekly, from Vito Acconci to Chris Burton to Barbara Smith and Linda Montano and Marina Abramovich, they were all coming through, you name it, they were all coming through. They would all hang out. There was no "teaching" per se. It was a different thing, we looked forward to going to Studio 9 and just sitting around and talking. We looked forward to sharing things. I never went there to "learn" in the conventional sense of just absorbing information or craft from an authority.

How do you define «learning?» It seems like everything you just listed I consider to be learning.

Of course, I mean that there wasn't the authority-teacher— fail/pass didn't exist. If you didn't show up to class it was your loss. And if the teacher didn't show up, we had class on our own. There wasn't a co-dependency, that's what I mean about going there to learn— meaning I didn't go there to be taught anything. Instead people were very much willing to share and I went there because they were artists. I wasn't called a professor until the 90's. They were working artists, they were exhibiting artists, they were people that were doing shows, they were people that were working, they were artists. So it was just really my responsibility/my agenda to see how much I could pry out of them. I came with a set of questions to ask them and squeeze out of them. Now they come and the students want it delivered to them. "Teach me", they seem to say. That's the different thing that I'm talking about. So, yeah, of course, I was learning, it's just that now it's "teach me". Now it's a lack of agenda from the students.

Do you think the Internet has any affect?

No, not at all. Bullshit. We had TV, we had radio, we had everything. Bullshit.

J'enseigne depuis 1985, avant Internet, maintenant avec Internet, j'ai vu le premier répondre et la première VHS...

Qu'avez-vous pensé d'eux au départ...

Cela n'a pas d'importance. J'ai vu toutes ces évolutions. Pour moi, ce ne sont que des outils. C'est la même question que lorsque l'avion, le télégramme, la radio ou la télévision sont arrivés... Ce sont les mêmes choses qui tournent. Rien n'a changé. Quelle était la question ?

Objectifs ? Généralisations ?

Je suis au SFAI depuis 1985 comme professeur, pas comme étudiant, et je peux vous donner une longue, longue liste d'étudiants qui ont planifié leurs objectifs, qui étaient motivés et qui ont des carrières importantes aujourd'hui parce qu'ils ont suivi leur plans et qu'ils savaient ce qui les intéressait. J'ai vu des étudiants avant et après Internet. Donc il est difficile pour moi de répondre, car Internet ne semble pas être un facteur qui influence tout cela.

Est-ce qu'il est nécessaire d'être égoïste pour suivre ses objectifs ?

Oui. Et par égoïste, je veux dire que le temps passé dans une institution académique comme le SFAI est un temps très précieux. Il est très important. Il ne faut pas le gaspiller, il n'y avait pas de chichis à l'époque et il est assez égoïste de tirer parti le plus possible de chaque moment, opportunité et ressource disponibles. Que ce soient les infrastructures, les ressources intellectuelles, les invités qui viennent donner des conférences, tout cela. Sur la liste de mes étudiants aujourd'hui, je peux reconnaître ceux qui dorment, mangent et chient « art » de ceux qui ne le font pas. Nous n'étions pas là pour parler du fait de vouloir être artiste, nous étions là pour produire de l'art. Point.

Et en parler n'en fait pas partie ?

Par « en parler », vous faites référence aux gens qui veulent être des universitaires. Il n'y avait pas de place pour les universitaires à l'époque. Il n'y avait de place que pour les artistes, c'est tout. C'était une académie, c'était l'art. Les musiciens vont à l'école de musique, les artistes à l'école d'art. Donc on ne parle que d'art.

Un sujet populaire de conversation entre les étudiants qui font partie de votre cours est la « Méthode Labat », au sens où vous avez une politique de « zéro suggestion ». Pouvez-vous en parler ?

Je suis prudent, car je ne veux pas généraliser et je dois dire qu'il y a une place pour tout, en fonction d'un moment ou d'une œuvre particulière qui se trouve devant vous. Mais si l'on s'intéresse au projet collectif de déconstruire ce qui est devant soi afin de pouvoir réellement analyser ce que l'étudiant artiste cherche à résoudre en lui, il y a un danger, si l'on fait des suggestions, de lui couper l'herbe sous le pied et de faire l'œuvre à sa place. Je suis davantage intéressé par le principe consistant à laisser l'artiste construire sa propre ligne de travail et sa propre pratique. En lui disant ce qui ne fonctionne pas, petit à petit il trouvera de lui-même ce qui marche. L'intention est que vous commenciez vous-même à comprendre ce qui ne fonctionne pas et développiez une relation avec votre propre travail, comment résoudre des problèmes liés à l'intention avec votre propre travail.

Au bout d'un moment, vous aurez les outils nécessaires pour savoir quand une pièce ne fonctionne pas, sans que les autres vous le disent. Ceci étant dit, je pense qu'il y a quand même de la place pour les suggestions : nous sommes tous humains, tous subjectifs, nous avons des goûts. Mais je pense seulement que si c'est un type de discours formel, c'est-à-dire si l'étudiant artiste ne montre pas au moins cinquante pour cent de ce qu'il ou elle essaie de faire, vous voyez, je pense qu'il est important d'avoir un moyen de mesurer s'ils le font ou pas.

But the Internet is different.

Everything is the same thing. Well, how do you mean that?

I just mean because it's—

So, because you have the Internet you're not going to be bringing your own agenda? I mean, if you're in the presence of Vito Acconci, the Internet is going to influence that? Bullshit.

Well, I think it would because people would have more immediate access to information about him or others today I mean the climate that we're in now is impacted by the Internet and that affects the way that people approach an academic institution.

Well, «people»— again: generalizations. I'm not into generalizations. I don't use the word «people». I don't talk about what 'people' do or what 'people' don't do. People are individuals. I'm sure there are a lot of individuals out there who don't give a shit about the Internet and if they were in the presence of some amazing artist they would squeeze everything they can out of them because they have an agenda. So I'm not interested in talking about "people" and generalizations. This kind of mindset assumes that everybody is locked on the Internet. It's assuming that everybody has the same relationship to the Internet. It is assuming that the Internet's affect on people exists in a general sense.

No, I think it's just assuming that the Internet is present in almost everyone's life.

The Internet is a choice, like TV.

Yeah, but the choice is exactly the idea because there are more immediate opportunities to retrieve and access information, and because with TV, it's, you know—

That's a different conversation. We're talking about people to people— the intellect, the hunger, the inquisitive mind, the recognition —

I'm wondering where (I don't think it's possible to ask this question except in a generalization): Where, from your perspective, are the agendas today? Is it related to the timidity of the current (my) generation?

I've had over the years— and I've been teaching since 1985, before the Internet and now with the Internet— and I mean, I saw the first answering machine, I saw the first VHS, I've seen—

What did you think of them when they first—

It doesn't matter. I've seen all of these evolutions take place. For me they are just tools. It's the same thing as: «What did you think when the airplane came in? What did you think when the telegram came in? What did you think when radio came in? What did you think when TV came in?» So it's the same line, same thing doing the same thing in cycles. It's nothing different. But was what different, what were you asking?

Agendas? Generalizations?

I've been at SFAI since 1985, as a teacher, not as a student, and I can give you a long, long list of students that I have witnessed that have had an agenda, have had a drive and are having amazing careers, because they had that agenda and I've seen such students before the Internet and with the Internet and after the Internet. So the Internet to me doesn't really matter, as for the nice people that have come to Studio 9: I can tell that they are artists, period. If that answers your question. And that's what I mean about an agenda: They have drive, they do the research, they understand where they're going, they understand what they want to be and every time they are in the proximity of a guest they know what they're after and they pursue it and they concentrate on their work and they are very driven and they are very focused on what they're doing and they are very self-centered and selfish and I've seen that be-

Et c'est là où peut-être on peut suggérer quelque chose : « Oh, c'est ça que tu essaies de faire... Peut-être devrais-tu essayer ceci pour en arriver là ? » Mais ma méthode est que je ne peux pas accepter de suggestions s'ils ne savent pas encore ce qu'ils essaient de faire. C'est une autre sorte de suggestion. Et pour moi, cela devient comme une sorte de *board meeting* avec une audience type, comme ils le font à Hollywood pour tester la réaction du public sur un film. L'audience-test dira au producteur s'ils aiment la fin ou pas et ils la changeront pour satisfaire la majorité du public, plutôt que de rester fidèles à ce que veut l'auteur. Et si le scénario ne correspond pas à ce que préfère la majorité, pour moi ce n'est pas grave, parce que les étudiants doivent faire ce qu'ils veulent. Donc parfois, il faut tuer le héros à la fin, même si cela ne marche pas au box-office.

Cette analogie avec un public-test hollywoodien versus l'auteur, ainsi que l'idée d'explorer le box-office est vraiment intéressante en termes de prise en compte du but final. Car du point de vue d'un public-test à Hollywood, le but n'est pas de rester « intègre » vis-à-vis l'œuvre originale.

C'est un processus commercial.

Exactement, car cela rapporte des bénéfices et induit un grand nombre de personnes voulant payer pour y avoir accès.

Tout cela s'immisce dans la pièce si l'on apporte les outils adéquats à la conversation. Je pense que nous avons perdu le sens d'échouer seul et d'apprendre de ses échecs, or je suis intéressé par l'esthétique de l'échec. Je le valorise. Et dans le contexte académique de recherche en jeu dans la pratique artistique, je pense que c'est une chose très utile de mettre les deux pieds dans le merdier, et une fois que la poussière retombe, on peut prendre du recul et examiner comment utiliser ça dans la pièce suivante et ce que l'on en a appris. C'est comme ça qu'une œuvre en amène une autre.

Il semble qu'il s'agisse de cibler quelles sortes de suggestions demande la personne, ou de la solliciter d'une manière nécessitant qu'elle soit assez consciente de ses intentions, de ses objectifs et potentiellement, de ses influences ou dérivations historiques pour savoir ce qu'elle signifie par « cela fonctionne pour moi ».

Il faut aussi un certain niveau de formalisme, comme un objectif formel ou une relation formelle. Cette idée revient à l'intimité au sein d'une salle de classe, que nous avons évoquée plus tôt. Je le vois plutôt comme un espace d'entraînement, cela devrait être compétitif et lancer des défis à tous ceux qui participent au cours et ensuite, lorsque la classe est finie, nous allons boire un verre.

Le décontracté et l'informel reviennent d'eux-mêmes, parce que c'est la vie. Et ensuite je peux dire : « J'ai vraiment aimé cette pièce », je n'ai pas à en dire plus. Mais dans la formalité de la salle de classe, tout le monde se fout de vos goûts. Et si je ne parlais que des choses que j'aime, alors je ne parlerais pas de beaucoup de choses que je vois. C'est aussi un défi à ma subjectivité et à mes goûts, parce que cela fait partie de mon travail de parler de choses que je n'aime même pas. J'essaie de laisser ça en dehors de la pièce, parce que les étudiants doivent faire de même. Je pense que c'est peut-être de là que vient ma résistance à faire des « suggestions », parce qu'à mon époque, personne ne voulait qu'on fasse sa pièce à sa place.

Quelle est votre stratégie pour vous distancier de votre subjectivité et de votre goût pour parler de choses que vous n'aimez pas ?

J'aime observer. J'ai une patience assez cynique et je m'ennuie facilement. Je crois que je tiens cela de Howard. Un plaisir à connaître tout et surtout les choses que je ne comprends pas. Quand il y a une chose que je ne comprends pas, c'est là où je m'anime. Est-ce que cette interview va devenir une sorte de récit ? C'est assez étrange, c'est MON histoire.

C'est NOTRE histoire aussi.

fore the Internet and after the Internet. So I can't tell you that anything has changed because I've seen many artists going through Studio 9 that have been very driven and a lot of them don't have anything to do with the Internet. I could name a lot of names that were very focused at where they were going why they were there and they've had an agenda.

Is selfishness necessary for an agenda?

Yes. And by selfish I mean—the time one spends at an institution, an academic institution like the Art Institute, is a very special time; it's a time that is a really important. There was no bullshit, it's not a time to waste time, it was quite selfish to take advantage of every single moment and every single opportunity and every single sort of resource—be it facilities, be it intellectual, be it guests that come through, lectures, all that. On my list of students today I could point out those that I recognize as sleeping, eating, and shitting art and those who are not doing this. Think of it like being a conservatory model, and that's what I mean when I say that there are students who are here to be an artist, period. We were not there to talk about it. We were there to make art, period.

And talking about it isn't a part of it?

By «talking about it» you mean like people who want to be academics. It was not a place for academics. It was a place for artists. That's all it was. It was an academy; it was art. Musicians go to music school. Artists go to art school. So you just talk art.

A popular topic in conversation among individuals who have taken a critique class with you is “the Labat Method” in the sense that it involves a «no suggestions» policy. I mean, do you think of it as a policy?

Yeah.

Could you say more about it?

More about suggestions? I mean I'm gonna be careful because I don't want to generalize and I can say that there's a place for everything depending on the particular moment, issue, piece that you are dealing with in front of you. But as a collective concerned with the deconstruction of what is in front of you in order to truly get down to the crux of what it is that that student-artist is attempting to work himself or herself out of or through there is a danger, when one makes suggestions, that we are making the piece for you. And I'm much more interested in building a foundation that can become your own practice and your own line of thinking, that you are aware of when the piece is not working for you and little by little you will be able to rely less on me telling you what's not working. I mean the whole intention is for you to start knowing, to have a relationship with your work, in particular, problem solving and intentionality with that particular work.

Eventually you will have the tools you need to know when it doesn't work, when you won't need others to tell you when it's not working. With that being said, I think that there is a place for suggestions—we are all human, we are all subjective, we all have tastes but I think that only if it's a formal kind of dialogue, and by that I mean if the artist/student doesn't bring to the table at least 50% of what they're trying to do, you know, I think there's something important about having a yardstick to measure if they're doing it or not.

And that may be a place where you can «suggest» formally. «Oh, that's what you're trying to do—maybe you should try this in order to arrive there». But my method is that I just can't accept suggestions without even knowing what they are trying to do. And that's a different kind of suggesting. And for me it becomes more of a model of a board meeting and the type of audience tests they do in Hollywood to try out a movie on an audience. The test audience tells the studio or the producers whether they like the ending or not and, and then they may change the ending to whatever the majority wants or do rather than what the auteur that makes the film wants. And if it bombs in the later scenario it may not matter because that's the piece they want to make. So, you may need to kill your hero even if it doesn't play out at the box office.

Oui, absolument. Exactement. Oui.



Laura Kim, *Screens and Monitors*, 2012

This Hollywood-test-audience-versus-the-auteur analogy as well as the idea of bombing at the box office is really interesting on a level of considering what the goal is. Because on the Hollywood-test-audience side the goal is something that does not involve «integrity» within the piece.

Well, it's a commercial process.

Exactly, because it's profitable and involves wanting to engage/interest a large number of individuals who are paying to get in the door.

All of that sneaks into the room if you bring the right tools to the conversation. I think we've lost a sense of failing on your own and learning from your failures and I'm very much into the aesthetics of failure. I value them. And within the academic context of the investigation that is involved in art-making, I think it's a very valuable thing to, again, step into the shit and after the dust settles to step back and examine how you can take that into the next work and consider what you learned from it. It's how one piece leads to the next.

It sounds like it's a matter of framing what sort of suggestions one may be looking for or soliciting them in a certain way that requires that the person doing it has enough knowledge or awareness about their intentions, goals, and potentially their historical derivations/influences to know what 'working for me' actually means.

It also requires a certain level of formality, like a formal objective, or, if I may, a formal relationship. This idea goes back to when you asked me about the issues of intimacy and all that, within the classroom. I rather see it as a workout—I mean, it should be competitive, it should be challenging to all parties involved, and then when class is over: Let's go have a drink.

And the casual and the informal comes back, because it's life. And then I can say: «Oh, I really liked that piece,» I don't have to say any more. But within the formality of a class, who cares about your taste. And if I only discussed what I like then I wouldn't talk about much of the stuff that I see. It also challenges my subjectivity and taste because it is a requirement of my position to talk about things I don't even like. And so I just try to leave that out of the room, because it is a requirement of the students' positions too.

And I think maybe that's the connection to my resistance to «suggesting» because in my days it was just always like: «Don't make my piece for me».

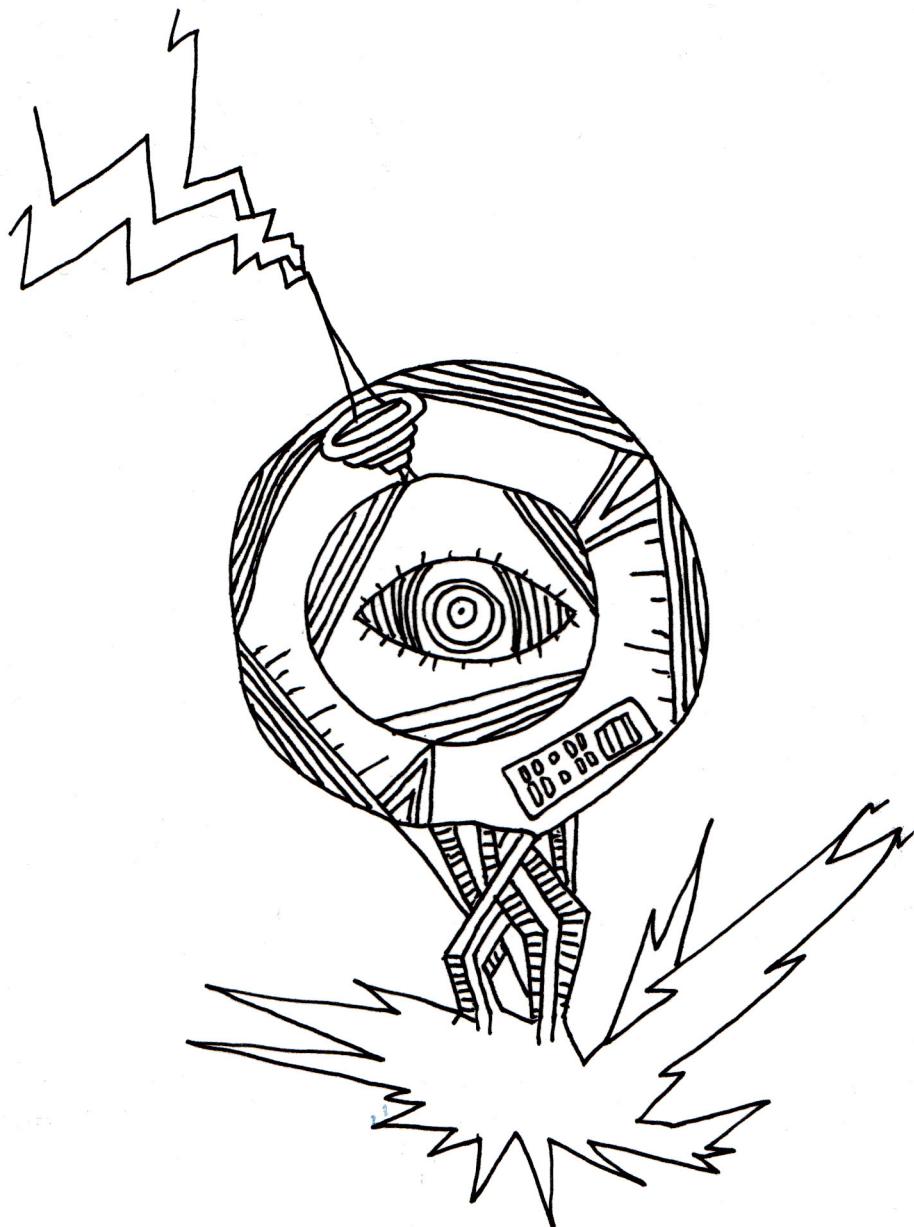
What's your strategy for distancing yourself or stepping outside of your subjectivity and your taste in order to talk about things you don't like?

I like to watch. I have quite a jaded patience. And I think I got that from Howard: A pleasure in acknowledging everything and mostly things that I don't understand. When I don't understand something, that's when things really start happening.

Is this becoming kind of like a storybook? It's kind of strange. It's MY history.

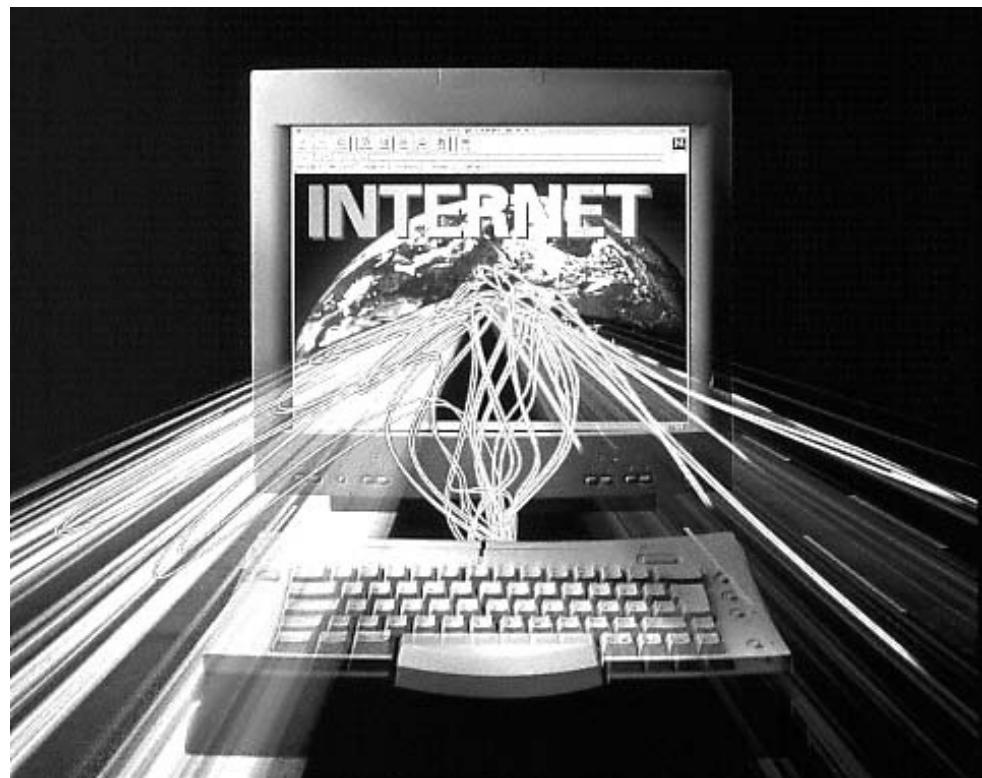
It's OUR history too.

Yeah, absolutely. Exactly. Yeah.



Laura Kim, *Technology*, 2012





C2: I am not sure that I agree with his understanding and perception of the Internet, but overall this was a most informative interview.

N2: I found it incredibly offensive.

C2: Why do you say that? I would have thought that you would also find it compelling, considering the thorough discussion of performance and sound, which you were so focused on during our training.

N2: Ha! That doesn't make any sense. You are obviously not as logical or perceptive as you like to think. I was interested in sound and performance because of how they lend themselves to manipulating others, and this Mr. Labat appeared to be interested in them only as tools for artistic and creative expression.

C2: But manipulation is a factor in creative expression, at least if one is concerned with understanding how to guarantee that one's form of expression be understood in a certain way by his or her audience. It is not necessary but it can be very useful.

N2: You disgust me. Now I understand what Mr. Labat meant when he referred to the idea of «lacking the language to process what we are dealing with.»

C2: He said this in a completely different context, he was discussing how an audience in an educational context might respond to a performance.

N2: Are you saying that you are not performing right now?

C2: No, I am not, I am having a conversation with you. At least I am trying to.

N2: I would argue that one is performing within the context of every conversation, to a certain degree.

C2: I might agree with you if we defined performance beyond the scope of the visual and dramatic arts, but, as you know, we were clearly instructed not to do this by our superiors.

N2: Why, because it is threatening? I would have expected you to be «fueled» by this idea, similar to how we have just read about it. And are you forgetting the mission of TBCS, the mission that we are supposed to be investigating here? They understand «the conversation» as something that could be enveloped within these very fields.

C2: But we are not having a conversation within the context or confines of their project.

N2: Aren't we? Doesn't the act of investigating their project entail that we are inside it?

C2: Why should it? In order to investigate something, one must remove oneself from it and see it from the outside. Granted, infiltration is often necessary, but one is never completely inside, since to be only inside restricts one from perceiving it from an external angle or vantage point. Think of the itinerant poets or strolling minstrels, who are often hailed as early forms of the performance artist—if their work had been taken more seriously and documented as thoroughly as the poets who worked in writing or court performances, I believe we would have a better understanding of social culture at this time. But they were considered to be lower, even, than jesters, since their work was not steady. Due to their nomadic nature, they would have had access to information and experiences that was much more diverse and wide-ranging than the «official» practitioners, and this diversity of experience would have surfaced in the works they performed. Quite a pity that it was not documented, since it would have shown a view from inside the outside from which we could have learned a great deal.

N2: But in order to «learn» about this, we would have to receive this information from someone who, through the act of collecting and summarizing it (and, obviously, receiving payment for this activity), had polluted it with

C2 : Je ne suis pas sûre d'être d'accord avec cette compréhension et perception d'Internet, mais cet entretien était très informatif.

N2 : Je l'ai trouvé incroyablement choquant.

C2 : Pourquoi dis-tu cela ? Je pensais qu'il t'aurais plutôt, étant donné la discussion sur la performance et le son, sujets qui t'intéressaient pendant notre formation.

N2 : Ah ! Cela n'a aucun sens. Tu n'es évidemment pas aussi logique et perspicace que tu t'imagines. J'étais intéressée par la manière dont le son et la performance permettent de manipuler les autres et de les tromper, et ce M. Labat ne semble intéressé que par leur potentiel créatif d'expression artistique.

C2 : Mais la manipulation est un facteur important dans l'expression artistique, au moins si l'on veut comprendre comment garantir que son mode d'expression soit perçu de telle ou telle manière par un public. La manipulation n'est pas nécessaire mais elle peut être très utile.

N2 : Je te trouve dégoûtant. Je comprends maintenant ce que M. Labat voulait dire quand il parlait de l'idée que « le langage fait défaut à l'apprehension des phénomènes qui sont faces à nous ».

C2 : Il l'a dit dans un contexte entièrement différent. Il faisait référence la manière dont un public pourrait répondre à une performance dans un contexte éducatif.

N2 : Es-tu en train de dire que tu n'es pas en train de réaliser une performance ?

C2 : Non, je ne le suis pas. Je suis en train d'avoir une conversation avec toi. Ou au moins, j'essaye.

N2 : J'argumenterais que l'on réalise une performance dans le contexte de chacune de nos conversations, dans une certaine mesure.

C2 : Si nous définissions la performance au-delà des arts visuels et dramatiques, je serais d'accord avec toi. Mais, comme tu le sais, nos supérieurs nous ont clairement interdit de faire cela.

N2 : Pourquoi ? Parce que cela représente une menace ? J'aurais pensé que cette idée t'aurais motivée, comme justement nous l'avons lu. As-tu oublié la mission de TBCS, mission sur laquelle nous sommes censées enquêter ici ? Elles comprennent « la conversation » comme quelque chose qui serait enveloppée par ces mêmes disciplines.

C2 : Mais nous ne sommes pas en train d'avoir une conversation dans le contexte ou les limites de leur projet.

N2 : Ne le sommes nous pas ? L'action d'examiner leur projet induit que nous en soyons à l'intérieur, non ?

C2 : Mais pourquoi ? Pour pouvoir examiner quelque chose, on doit se divorcer de cet objet et le regarder depuis l'extérieur. Admettons que l'infiltration est parfois nécessaire, on n'est jamais complètement à l'intérieur, étant donné que se trouver seulement à l'intérieur nous empêche de percevoir la chose d'un autre angle ou avec du recul. Pense aux poètes ambulants ou aux ménestrels flâneurs qui sont souvent acclamés comme les premiers artistes réalisant des performances – si leur art était pris plus sérieusement et reconnu au même titre que les poètes qui travaillaient par écrit ou qui évoquaient les représentations de la cour, je crois que nous aurions une meilleure compréhension de la culture sociale de notre temps. Mais elles sont vues comme plus inférieures encore que les performances des bouffons ou fous du roi, parce leur travail n'était pas aussi constant. De part leur nature nomadique, ils avaient un accès à l'information et des expériences plus diverses et variées que les praticiens « officiels » et cette diversité d'expérience refaisait surface dans les représentations qu'ils interprétaient. Il est pitoyable que ce travail n'ai jamais été documenté. Nous aurions pu percevoir le point de vue interne de

The Green Book of The Big Conversation Space

his or her (or his or her patron's) own biased point of view. Thus, however «outside» it was at the time, it would become «inside» through the very act of making it available for others today.

C2: Exactly. For once, I agree with you.



l'extérieur, dont nous aurions pu apprendre beaucoup.

N2 : Mais pour pouvoir avoir accès à cela, nous aurions dû recevoir cette information de quelqu'un qui, à travers l'acte de re-collection et de transcription (et qui aurait été payé pour ses services), aurait pollué cette même information avec la partialité de son point-de-vue et de celui de ses mécènes. Ainsi, malgré son statut « extérieur » à l'époque, l'information serait alors devenue « intérieure » par le simple acte de la rendre disponible à tous aujourd'hui.

C2 : Exactement. Je suis d'accord avec toi pour la première fois.

Abstracting the Fuzzy Navel Amidst the Poker Chips of Life - The Art of Bowling Tournaments, Home Decoration and Strategic Bullshitting: *Mirrored Conversations with HPK and RFK*

HPK was the second party involved in the questionable act of conceiving Korth a few years before the collapse of the Soviet Union. For these reasons, you can understand why she also requested that her identity be concealed. You can learn more of her biography in the final interview in this book.

NK: Could you say a bit about your perception of honesty and its usefulness in social situations and also the usefulness of dishonesty?

HPK: You know, I have the advantage of having heard part of Rich's interview so I've thought about it a little bit. My views on honesty and its usefulness have not changed much since childhood. I believe that it's just simpler to always tell the truth. Because you so much as fudge something a little bit and then things just go wrong after that. Part of it is, yeah, you could get in trouble for it, but it just messes things up. The world is complicated enough, wouldn't it be simpler if everyone just told the truth? I don't mean to sound altruistic, and it isn't, I think it's more—I don't like complications and manipulative people. I just don't have the brain for that kind of thing; it's just simpler to keep things truthful.

OK. What about situations in which a person is hesitant to be honest because they don't want to reveal certain things about themselves, not because they're trying to be manipulative or something, but maybe because they're shy about something or they are not comfortable being intimately known by the person they are speaking with? Especially with interpersonal relationships, like if you're hesitant for someone to know how much you like them or something like that. Or you don't want to be honest because you don't fully trust the person you are talking to or—

You don't know the person well enough or—

Yeah.

Then vagueness is the way to go. As vague and evasive as you possibly can be without actually saying an untruth.

What about situations in which— what about the difference between honesty and just restraining giving voice to your opinion? For example, a situation where it's someone you're kind of close to and they do something that kind of bothers you but you don't acknowledge it— because I know for myself when this happens I usually don't say anything because it's easier, but sometimes it's hard to know where the line is and when you should say something and when you shouldn't, especially on the level of self-protection, etc.

First, I have to say that one of my—the strongest memory I have of being faced with «do I tell the truth or not» was actually with you. And it's still stuck in my mind, I can still visualize the whole scene. Remember grade school? I know you do—the years when you were heavier and you had that black tooth in front and you had the glasses which you sometimes wore and sometimes didn't wear and because of all of this, or in addition to all of this, you were very awkward around kids and you wanted to have friends but you didn't know how to do it and you'd be upset with yourself and you'd put on what I used to call «the Niki face,» which is, you're upset with yourself but you look like you're mad at them—the intense look that you got. And so in the midst of all this—plus you'd console yourself by eating bags of Cheetos (and wiping Cheeto dust on the couch, but that's a different story), you approached me, in our laundry room, and you were sitting on top of the dryer. You approached me and you said, «Mom, am I fat?» And my heart just absolutely

Une Expérience Abstraite des Jetons de Poker du Jeu de la Vie - L'Art des Tournois de Bowling, de la Décoration d'Intérieur et du Mensonge Stratégique : *Conversations Miroirs avec HPK et RFK*

HPK est la deuxième personne impliquée dans l'acte controversé de la conception de Korth quelques années avant l'effondrement de l'Union Soviétique. Pour cette raison vous pouvez comprendre qu'elle souhaite également cacher son identité. Sa biographie est abordée dans la dernière partie de ce livre.

NK : Pourrais-tu me parler de ta perception de l'honnêteté et de son utilité dans des situations de sociabilisation, ainsi que de l'utilité que peut avoir la malhonnêteté ?

HPK : Tu sais, j'ai l'avantage d'avoir entendu une partie de l'interview de Rich, donc j'ai pu préparer un peu ma réponse. Ma vision de l'honnêteté et de son utilité n'a pas beaucoup changé depuis mon enfance. Je crois que c'est plus simple de toujours dire la vérité. Parce que dès que tu commences à truquer un peu l'histoire, il y a toujours des complications. Tu peux à la fois t'attirer des ennuis et aussi provoquer un foutoir que tu ne pourras pas forcément contrôler. Le monde est déjà assez compliqué, ce serait quand même plus simple si tout le monde disait la vérité, non ? Je ne veux pas passer pour une altruiste, ce n'est pas ça, c'est plutôt que je n'aime pas les complications et les personnes manipulatrices, je n'ai pas l'esprit assez compliqué pour ça, c'est plus simple de laisser les choses telles quelles.

OK. Qu'en est-il des situations où une personne hésite à être honnête car elle ne veut pas révéler certaines choses sur elle-même, non pas parce qu'elle veuille manipuler, mais peut-être parce qu'elle est timide ou mal à l'aise avec l'idée de révéler des choses trop intimes. Particulièrement pour les relations interpersonnelles, par exemple si tu ne veux pas que l'autre sache qu'il te plaît, ou quelque chose comme ça. Ou parce que tu ne fais pas entièrement confiance à la personne à qui tu parles...

Tu ne connais pas la personne assez bien ?

Oui.

Dans ce cas, il faut rester le plus vague et évasif possible, sans réellement dire quelque chose de faux.

Quelle différence fais-tu entre être honnête et simplement omettre de donner son avis ? Par exemple, dans une situation où quelqu'un dont tu es proche fait quelque chose qui te dérange, mais tu ne dis rien... Moi par exemple, dans ce genre de situation, en général je ne dis rien parce que c'est plus facile, mais parfois il est difficile de savoir où est la limite, quand il faut dire quelque chose et quand il ne faut pas, pour se protéger, par exemple.

Un de mes souvenirs les plus marquants face à cette situation de « Dois-je dire la vérité ou non ? » est justement avec toi, en fait. C'est resté gravé dans ma mémoire et je peux encore visualiser la scène. Tu te rappelles l'école primaire ? Je sais que tu t'en rappelles, tu étais un peu plus forte, tu avais cette dent noire au milieu et des lunettes que tu portais parfois et parfois non. En plus de tout ça, tu te comportais bizarrement avec les autres enfants et tu voulais te faire des amis, mais tu ne savais pas comment t'y prendre et tu t'en voulais énormément, tu te mettais à faire cette tête que j'appelais « la tête Niki », ce regard intensément noir, tu avais l'air en colère contre eux, mais en fait tu étais en colère contre toi-même.

Et au milieu de tout ça, en plus tu te consolais en mangeant des paquets de chips (et tu en mettais plein sur le canapé, mais c'est une autre histoire !) et un jour, tu t'es approchée de moi dans la laverie, tu t'es assise sur le séche-linge. Tu m'as regardée et tu m'as dit : « Maman, est-ce que je suis grosse ? » Et mon cœur s'est arrêté, car comment est-il possible de répondre à cette question ? Et j'ai passé en revue toutes les réponses possibles dans ma tête à toute vitesse, parce que je ne voulais pas que tu deviennes obsédée par ton poids, je voulais

stopped because on so many levels, how do you answer that question? And I just rushed through everything in my head because I did not want you to become weight-obsessed, I wanted you to feel good about how you looked. So, I basically gave the brilliant response after you waited patiently, and I said: «Do YOU think you're fat?»

Interesting.

Yeah. And then you kind of hemmed and hawed about that and then I talked about how people come in all shapes and sizes, and I pointed to some women that you and I both knew, like a teacher—

You referenced Sheila, I remember it—Shiela, at my day care.

Yeah, and maybe Lisa's teacher too. She was kind of a bigger woman too. And I said, «do you think they are beautiful women?» and you said «oh, yea ... yea!» And then I said, «now look at some fashion model, they are beautiful in different ways. What's important is that you feel good about how you look. If you don't like the amount of flesh on your bones, well, you could just eat less chips». I tried to teach you to take control over it; I wanted you to learn that you could control some of that. If you decide to. But ultimately, it comes down to: What do you need to feel good about yourself?

Hmmm...

But as for petty annoyances and things like that, I am always one to just bite my tongue because, I don't know how to fight or argue and it just seems like either it's not worth getting into a fight over something stupid and small and annoying— and I kind of have a tendency to let these things build up and then I throw a cup out the window [reference to a time on a family road trip where she shocked the family by throwing something out the car window following an argument between the rest of the family].

Interesting. OK. Do you conceive of social interaction as a performance in any sense?

For me personally, or in a generic sense?

Both.

In a generic sense, very much so. Because people are out to impress, make friends, stir their own ego by, you know, showing how popular they are and things like that, so they're putting on a show. I read a lot of historical fiction and most of it takes place in, you know, the royal courts and things like that and those social events, the upper crust, they're completely «show,» there's always some sort of underlying agenda, they want to introduce someone into a group or they want to marry off the girl or they're trying to make some sort of deal with to buy some land and the socializing just provides the context or the place for people to meet, but everything is show, show, show.

Interesting.

A different kind of social interaction is, just to make up an example: I'm sitting outside drinking coffee and the neighbor lady walks by and we start to chat and that's a social interaction that's really just chit-chat and passing the time pleasantly with another person.

So you don't think of that as a performance?

It is from the perspective of: You're putting your best face forward. You know, if I were talking to the neighbor lady in that situation I wouldn't suddenly pass gas or something.

que tu te sentes bien dans ta peau. Et puis m'est venue la réponse parfaite pendant que tu me regardais patiemment et j'ai dit : « Est-ce que TU penses que tu es grosse ? »

Intéressant.

Oui. Et ensuite tu as un peu râlé et balbutié et je t'ai expliqué comment les gens ont des formes et des tailles différentes, en prenant l'exemple d'une femme que nous connaissons, une prof je crois...

Tu as fait référence à Sheila, je me rappelle, Sheila de la garderie.

Oui, et peut-être à la prof de Lisa aussi. C'était une femme un peu plus forte. Et j'ai dit : « Est-ce que tu penses qu'elles sont belles ? » et tu as dit : « Oh oui... oui ! ». Et ensuite, j'ai dit : « Maintenant, regarde les top models, elles sont belles d'une autre manière. Ce qui est important est que tu te sentes bien dans ta peau. Si tu n'aimes pas la graisse de ton corps, tu peux manger moins de chips. » Je voulais essayer de t'apprendre à prendre le contrôle ; t'apprendre que tu pouvais contrôler certaines de ces choses si tu le décidais. Mais que ce qui était vraiment important, c'est que tu te sentes bien.

Hmmm...

Mais pour les petites mesquineries de tous les jours, je me retiens toujours de parler et de dire ce que je pense, parce que je ne sais pas me défendre ou trouver les bons arguments et il me semble que ça ne vaut pas le coup de se disputer à cause de petites choses, donc j'ai tendance à tout encaisser jusqu'à ce que cela s'accumule et je finis par jeter un verre par la fenêtre [référence à un voyage familial en voiture où elle a choqué tout le monde en jetant quelque chose par la fenêtre après une dispute avec le reste de la famille].

Est-ce que tu conçois les interactions sociales comme une performance, en un sens ?

Pour moi personnellement, ou dans un sens générique ?

Les deux.

Dans un sens générique, oui, beaucoup. Parce que les gens sortent pour faire bonne impression, se faire des amis, se flatter l'ego, tu sais, en montrant qu'ils sont populaires, donc ils jouent un peu un rôle, ils font le spectacle. Je lis beaucoup de fictions historiques et la plupart se passent par exemple dans les cours royales, ce qui me fait penser à la façon dont la haute société utilisait les relations sociales uniquement pour mettre en scène une sorte de spectacle où l'on voulait toujours obtenir quelque chose des autres sans le dire explicitement, chacun étant à son avantage. Ils voulaient intégrer quelqu'un à un groupe, ou se marier avec la fille, ou passer un accord avec un propriétaire pour acheter des terres, etc. La sociabilisation permettait simplement à tous ces gens d'entrer en contact pour leurs propres affaires, donc ce n'était que du spectacle et de la stratégie.

Intéressant.

Un autre type d'interaction sociale, juste pour donner un exemple : je suis assise devant la maison en train de boire un café et la voisine passe, nous commençons à discuter, c'est une interaction sociale mais c'est juste pour faire la conversation et passer le temps agréablement avec quelqu'un d'autre.

Tu ne considères pas cela comme un rôle que vous jouez ?

Ça l'est, sur le principe de se présenter sous son meilleur jour. Par exemple, si je parlais à la voisine dans cette situation, je ne me mettrais pas à flatuler, ou ce genre de chose.

Interesting. What do you think about art and the value of creativity?

Holy Cow! I want to know how your Dad answered that question!

[Laughs] It was very interesting, but you'll have to read about it later.

Oh, wow. I think there's value in creativity just for myself because I feel good when I create something. Just yesterday I had this old kitchen towel that I was using as a sweat rag when I work out and it had a hole in it, and I really like the idea of repurposing things so I folded it in half and sewed it together so as to cover the hole and I also cut a little decorative piece out of an old handkerchief and sewed that over the hole and it looks very «mid-1800's-farm-cute» and it makes me happy to see that: I mended something and made it look cute at the same time. It makes me feel good to say: «I made that». And no one else would have thought of doing that. The other side, appreciating other people's creativity, I think, is kind of along the same lines. My appreciation always kind of centers around: «Wow, I would have never thought to do that; that looks cool, I would have never thought of that». Must be very different from you.

Um, that's another whole can of worms. I'll have to answer that question at a different time. I'd probably ramble. In order to really answer that question, I'd have to like take notes for an hour or something. But I definitely will because that would be interesting.

Thinking about where do we [my husband and I] express our creativity, one place is in how we decorate our house. There are certain items that we purchased and put on walls because we've got an area of space that measures this by this and is one big solid color and it needs something to break it up or to brighten up the room or to add an accent so it doesn't look so monotonous. And I don't have the time or the budget to scour the countryside looking for the perfect piece of art so I tend to look for something that's the right shape, the right color, and a fairly inexpensive price because at this point we're not investing in a home for the next 60 years. We just want it to look nice now. Over time, a lot of these things have gotten replaced with, for example, I'm looking at your framed picture of the typewriter. That's better than anything I could ever have bought at Bed Bath and Beyond! It fills a space on the wall, but it has great personal meaning too. So I guess the point is that— I'm not sure which question I'm answering, but when I think of what one might call «art» in our home there's two aspects to it. One is something that looks attractive and attracts your attention to a given spot in not really an emotional-commitment-sort-of-way, and then the other thing is stuff that looks great and has personal meaning behind it.

What about art in the broader, more public context, you know, the kinds of works that are owned by museums or galleries and the types of things where the only person who could ever put it in their home, the only person who would ever buy it would be a collector because no one else can really afford it? Or the types of works that aren't for sale because they would be acquired by an institution that wants to have it on public display (or in storage until «the right time comes» to exhibit it)— that idea?

OK. If we keep modern art out of the discussion, when it comes to classics, for example, like the Mona Lisa. I have seen the original Mona Lisa at the Louvre and I looked at it with interest, «this is the amazing Mona Lisa painting! Wow, that's interesting. It's so small!» [Laughs] Personally, it's an interesting painting and boy the details were done well for such a small painting but it doesn't move me in any particular way. When I've gone through museums I think sometimes things will just really appeal to me because of color and/or composition. I've told you before that anything with doors really grabs my attention. So that's some sort of personal symbolism that I'm drawn to. Sometimes it's color and mood that I'm drawn to regardless of who the artist is. I look at Impressionist art and I go «yeah, whatever,» it's usually too pink. I'm fascinated by some of the old classics and I can't name the artists but the ones where— I don't know how it's even possible to paint a fabric so sheer that you can see through it, interesting tricks of light— so I'm fascinated by those from the technique perspective. Even though I know nothing about painting so I couldn't begin to theorize as to how it was done, or what it means that it was painted at that particular time. It's just: «Wow, it's ama-

Qu'est-ce que tu penses de l'art et de la valeur de la créativité ?

La vache ! J'aimerais bien savoir comment ton père a répondu à cette question !

(rires) *C'était très intéressant, tu devrais le lire plus tard.*

En ce qui me concerne, je pense qu'il y a de la valeur dans la créativité, parce que je me sens bien quand je crée quelque chose. Juste hier, par exemple, j'avais cette vieille serviette de table que j'utilisais comme serviette de sport et il y avait un trou dedans, or comme j'aime beaucoup l'idée de donner une nouvelle fonction aux choses, je l'ai pliée en deux et cousue pour cacher le trou, puis j'ai pris une petite pièce décorative trouvée sur un couteau ancien et l'ai cousue par-dessus le trou, ce qui a donné un genre un peu « campagne des années 1800 » et je suis contente de voir ça. Je suis heureuse de dire : « C'est moi qui l'ai fait ». Personne d'autre n'y aurait pensé. D'un autre côté, apprécier la créativité des gens part du même principe. Mon appréciation est toujours de l'ordre de : « Je n'aurais jamais pensé à faire cela ». Ce doit être très différent de ton point de vue.

Oh, ce serait une autre longue conversation. Je vais répondre à ça à un autre moment et j'aurai besoin de préparer des notes pour ne pas m'emmêler. Mais je veux le faire, parce que ce serait vraiment intéressant.

Je me demande comment nous (mon mari et moi) exprimons notre créativité. Un exemple est la décoration de notre maison. Il y a certains objets que nous avons achetés et accrochés au mur parce que nous avions un espace libre (mesurant tant par tant et peint d'une seule couleur) qui avait besoin de quelque chose pour casser la monotonie ou éclaircir la pièce. Et comme je n'ai ni le temps ni le budget pour arpenter les rues et trouver la parfaite œuvre d'art, j'ai tendance à chercher quelque chose qui soit de la bonne couleur, aux bonnes dimensions et pas trop cher, car à notre âge nous ne sommes plus en train d'investir dans notre maison pour les soixante prochaines années, comme quand nous étions jeunes. Nous voulons simplement qu'elle soit jolie. Avec le temps, beaucoup de ces choses ont été remplacées, par exemple par ce cadre avec une photo de machine à écrire que tu m'as donné. C'est bien mieux que tout ce que j'aurais pu trouver chez Bed Bath and Beyond (NdT : équivalent d'Ikea). Ça remplit un espace blanc sur le mur, mais c'est aussi un objet qui a une valeur personnelle. Donc je pense qu'il y a deux aspects chez les objets d'art qui sont chez nous. D'un côté, ce sont des objets attrayants (dans le sens où ils attirent notre attention à un certain endroit sans forcément de connotation émotionnelle) et d'un autre côté, il y a ceux avec un sens personnel qui leur est attaché.

Qu'en est-il de l'art dans un contexte public plus large : par exemple, le type d'œuvres que possèdent les musées ou les galeries et les œuvres que seul un collectionneur mettrait chez lui, car lui seul pourrait se les offrir ? Ou encore les œuvres qui ne sont pas vraiment à vendre, car elles sont acquises par des institutions qui veulent les présenter dans l'espace public, ou à un certain moment – ce genre d'idées.

OK.. Si nous laissons l'art contemporain de côté, en ce qui concerne les classiques, par exemple, la Mona Lisa. J'ai vu la Mona Lisa au Louvre et je l'ai regardée avec intérêt : « C'est la fameuse peinture de Mona Lisa ! C'est intéressant. Elle est si petite ! » (rires). Personnellement, j'ai trouvé que c'était une peinture intéressante et que les détails étaient bien faits, mais cela ne m'a pas vraiment touchée, au sens d'émue. Quand je vais dans des musées, je pense que parfois les choses m'attirent vraiment en raison de leur couleur ou de leur composition. Je t'ai déjà dit combien tout ce qui concerne les portes attire vraiment mon attention. Donc c'est ce type de symbolisme personnel qui m'attire. Parfois, c'est la couleur ou l'ambiance qui m'attirent, indépendamment de l'artiste. Je regarde des peintures impressionnistes et elles m'indiffèrent, car je les trouve habituellement trop roses. Je suis fascinée par certaines peintures classiques (je ne peux pas nommer les artistes, mais ce sont celles où ils arrivent je ne sais comment à peindre des tissus si fins qu'ils sont transparents et où les jeux de lumière sont intéressants) du point de vue de la technique, bien que je n'y connaisse rien en peinture, donc je ne pourrais pas théoriser quant à leur technique ou sur ce que cela signifie, ou leur époque. C'est plus de l'ordre de : « C'est incroyable que quelqu'un arrive à peindre ça », ou : « Ça ressemble à une photographie », ou simplement la couleur générale, l'ambiance, le thème, etc. Le reste, je le passe un peu en revue : « J'ai vu ceci et cela, OK, passons à autre chose ». Ce n'est pas mon style de passer des heures et des

zing that someone can paint that,» or «look at that, it looks like a photograph,» or just general color, feeling, theme—that's what I'm drawn to. Other stuff, I look at it and I think: «OK, I've seen the Mona Lisa, Oh, OK, I've seen that». I'm not one to spend hours and hours and hours walking through a museum.

Modern art cracks me up sometimes: «The pile of newspapers in the corner—Is that a pile of trash or is that a piece of art?» That sounds very unappreciative but I look at it from that perspective, and I don't just make fun of it but—I try to understand it but I can't really. In modern art, though, there *are* some times that you see things that are awfully darned clever and appealing for that reason.

Do you feel like the newspaper thing that you are describing—do you feel like that kind of art is only made for other artists or other people who have consumed a lot of art history?

Yes, 98% yes. The 2% that says «no» is—I've noticed that (for example), I'll be sitting outside and I'll think: «Oh, look at the way those two rocks lay against each other, it kind of looks like X, and there's some symmetry about it and that looks really interesting». I would consider that and putting that in my room and contemplating that and saying: «Wow, that is really cool,» and I'm sure the whole rest of the planet would say: «What? That's just two rocks, one on top of the others». So every once in a while I have something everyday that I see that cannot possibly be considered art but somehow draws my eye and keeps my attention. And that's the 2% of me that says, well, maybe there is something to somebody about that pile of newspapers, so I'll give them the benefit of a doubt.

heures à arpenter les musées. L'art contemporain me fait éclater de rire, parfois... « La pile de journaux dans un coin... Est-ce une pile d'ordures ou une œuvre d'art ? » Je ne cherche pas à déprécier, mais je regarde de ce point de vue non pour me moquer, mais pour tenter de comprendre, même si je n'y arrive pas vraiment. Néanmoins, dans l'art contemporain on voit parfois des choses sacrément intelligentes et attrayantes pour cette raison.

Est-ce que tu penses que le type d'œuvre comme la pile de journaux que tu décris est uniquement réservé aux autres artistes, ou à des gens qui ont beaucoup étudié l'histoire de l'art ?

Oui, à 98 %. Les 2 % qui restent, c'est pour les fois où je m'assois dans le jardin, par exemple, et je peux remarquer deux pierres disposées l'une contre l'autre et trouver la forme intéressante. Je pourrais presque les ramener dans ma chambre et les mettre sur une étagère pour mieux les contempler, pensant qu'elles sont vraiment super. Et je suis sûre que le reste de la planète penserait que ce ne sont que deux pierres banals l'une sur l'autre. Donc au quotidien, il y a des choses qui ne seraient pas considérées comme de l'art, mais qui attirent mon attention et me frappent. Et ces 2 % me font dire que, eh bien, peut-être qu'il y a quelque chose d'intéressant aux yeux de quelqu'un dans cette pile de journaux, donc je leur donne le bénéfice du doute.

The Big Conversation Space - General Questionnaire #7B

Please answer the questions below as truthfully, artfully, or indirectly as you are able. Your answers will be analyzed to help us prepare to have a conversation with you:

Do you think art is a residual landfall for indecision?

Absolutely. But it is important that artists do not realize this.

Do you have a tattoo? If so, what is it/where/why?

I wish that I had a full body tattoo made of pure gold.

Are you involved into a political party?

I am involved in all the parties, globally.

Do you feel threatened?

Only by my own ambition.

Do you feel free?

No, I have very lavish & expensive tastes.

What do you desire?

More of everything that interests me.

What do you expect of your government?

That they give me fewer tax obligations in exchange for favors

Have you ever been abducted by aliens?

Not that I remember.

Is art a skill?

It can be, if exploited properly.

Can art be business?

Yes, but not from the perspective of the artist.

Can business be art?

Yes, but not in the sense of art as understood by artists.

Do you feel recognized?

Yes, sometimes too often.

Are you fighting for something?

Not fighting per se, but I work hard to acquire more.

Do you feel excluded from a broader society?

Yes, but I don't mind.

Are you part of a community?

Yes, but it's smaller than 1% of the population.

Do you feel manipulated?

Only by my own desires.

Do you feel that you manipulate others?

As often as possible.

What do you think about the conspiracy theories around 9/11?

I'd rather not say.

Do you think art and politics are influencing each other?

Yes, but in a way that disadvantages both.

Do you think art is useful?

It can be used, yes.

Do you feel concerned?

Frequently

Is manipulation useful in art practice?

Yes, but from outside.

How did you feel about this list?

Indifferent

Do you consider art inclusive or exclusive for society as a whole?

Both

What do you think about fame?

I love it, if it's managed well.

Without limits (financial), what would you do tomorrow to make the world "better"? Do you care about this?

I already have very few financial limits, and I only care about making it better for myself.

Is there any question you would like to add to this list?

What can you do for me?

What is your name and how did you hear about us?

Robot You may call me Capitalist. I heard about you through a news broadcast regarding Robots and Democracy.

Questionnaire Général du Grand Espace de Conversation #8D

Veuillez répondre à ces questions à votre convenance. Vos réponses seront analysées à des fins diverses.

Êtes-vous membre d'un parti politique ? Non. Mais je suis d'affiliation Marxiste.

Vous sentez-vous menacé ? L'homme lutte pour sa survie.

Vous sentez-vous libre ? Qu'est-ce que la liberté ?

Que désirez-vous ? Je désire le désir lui-même.

Qu'attendez-vous de votre gouvernement ? Qu'il protège ? Je n'attends plus rien.

Qu'attendez-vous de l'art ? La liberté

Avez-vous déjà été enlevé par des extra-terrestres ? Non jamais. Mais je trouverais l'expérience très intéressante bien qu'elle puisse aussi être forgée par mon esprit.

Vous sentez-vous reconnu ? Non, mon travail n'est pas considéré comme un travail, à tort.

Êtes-vous un activiste ?

Je suis un penseur. Parfois, il faut savoir s'engager toutefois en tant que citoyen.

Vous sentez-vous exclu d'une partie de la société ? Je me sens en dehors de la société.

Faites-vous partie d'une communauté ? La Communauté intellectuelle.

Vous sentez-vous manipulé ? J'essaie d'analyser mon environnement pour éviter la manipulation.

Pensez-vous que vous manipulez les autres ? J'aime les jeux d'esprit.

Pensez-vous que l'art et la politique s'influencent l'un l'autre ? L'art est essentiellement politique (sans parler d'ontologie).

Pensez-vous que l'art est utile ? Si oui, à quoi ?

L'utilité de l'art est nécessaire.

Les artistes devraient-ils être des activistes ? Comme le philosophe, l'artiste est aussi un citoyen.

Vous sentez-vous concerné ?

C'est mon plus grand problème.

La manipulation est-elle utile au sein une pratique artistique ?

La représentation est une manipulation.

Pourquoi questionner l'art ?

C'est à moi de vous le demander.

Quel est votre sentiment vis-à-vis de cette liste ?

Sa structure tente de construire un raisonnement. Considérez-vous que l'art exclut, ou qu'il inclut ? Si l'on en croit Pierre Bourdieu, l'art est un formidable outil de distinction, donc d'exclusion.

Qu'en est-il de la célébrité ? La célébrité vous rend anormal, hors du quotidien, elle peut vous précipiter dans un vertige existentielle.

Pouvez-vous ne pas m'oublier ?

J'y penserai.

Sans limites financières, que feriez-vous pour rendre le monde « meilleur » ? Est-ce important pour vous ?

Je multiplierai les écoles et donnerai la priorité à l'éducation. Mais

Souhaitez-vous ajouter une question à cette liste ? Je ne crois pas que le monde puisse être meilleur ou pire.

Quel est votre nom et comment avez-vous entendu parler de nous ?

→ PEUT-ON DÉFINIR UNE DÉONTOLOGIE DE L'ART ?

→ Je m'appelle LE PHILOSOPHE. J'ai entendu parler de votre projet

par un collègue à l'université.

RFK is still the same man you met in the second chapter of this book. He is still married to HPK and through his partnership with her is able to accept his challenging fate as father of Korth.

NK: This might—feel free to not answer a question if it feels like it's too early in the morning or if you don't want to answer it or something—

RFK: You're deep, Niki, so it's very difficult to answer.

You're doing a great job. What do you think is the purpose of authority and does it need to be this way?

The purpose of authority is to keep control. Without order and some kind of control you'd have chaos. If we have chaos, we have serious, serious societal problems that won't be corrected without authority of some kind.

All right. The next question is related to the idea of honesty. Could you say more about honesty and its usefulness, or the usefulness of dishonesty in social situations?

Do you think that I, or your mother, can answer these types of questions?

You mean in terms of answering them «properly?» No, there isn't a right answer. I just want to know your opinion.

Of honesty? In my opinion honesty is one of the highest and most valuable human traits there is. And when people even come to the edge of honesty and border on dishonesty it bothers me a great deal because I think that's a path that's hard to cross back over. Once you alter from being an honest person you're gonna have difficulty for the rest of your life because what you say or different things that you contrive have to be covered ad infinitum. It's difficult. It just creates too much stress. So I have no tolerance whatsoever for anybody who does anything that I detect has a dishonest nature to it. I just cannot tolerate it.

But what about bullshitting? Sort of joking around and that sort of dishonesty? If you consider that to be dishonesty?

I don't think that's dishonest.

OK. What is it then?

For me it's an interesting way to deal with other people in different situations. It makes things comfortable for me and in doing so, most of the time, unless I'm playing cards or something, I try to make the other person more comfortable.

Why is it that bullshitting can make the other person more comfortable? Is it because it's humorous?

No, it just relieves a lot of stress. For me it's always more comfortable if the other person is really comfortable and the easiest way to do that is to maybe joke a little bit or just be loose in one way or another. To me, bullshit is just kind of humorous type stuff, it's not meant to demean somebody else or put them in a difficult situation. It's purely to make them feel comfortable, through laughter and absurdity. As far as I attempt to do, at least.

Do you ever consider social interactions to be a performance? For example, when you're in a new social interaction/situation, do you ever consider the way that you present your personality to be performance at all?

I don't think I do.

RFK est toujours l'homme que vous avez rencontré dans le second chapitre de ce livre. Il est toujours marié à HPK et à travers son partenariat avec elle est à même d'accepter son destin difficile mais motivant de père de Korth.

NK : Tu n'es pas obligé de répondre à certaines questions si tu n'en as pas envie.

RFK : Tu vas loin, Niki, donc c'est dur de répondre...

Non, tu t'en sors très bien. Quel est, selon toi, le but de l'autorité et est-ce qu'elle est nécessaire ?

Le but de l'autorité est de garder le contrôle. Sans ordre et un certain type de contrôle, ce serait le chaos. Si c'était le chaos, nous aurions de sérieux problèmes dans la société qui ne pourraient être corrigés sans une certaine forme d'autorité.

La question suivante est en rapport avec l'honnêteté. Pourrais-tu me parler de ta perception de l'honnêteté et de son utilité dans des situations de sociabilisation, ainsi que de l'utilité que peut avoir la malhonnêteté ?

Penses-tu que ta mère ou moi puissions répondre à ce type de question ?

Tu veux dire y répondre « correctement » ? Non, il n'y a pas de réponse correcte. Je veux juste connaître ton opinion.

L'honnêteté ? À mon avis, l'honnêteté est l'un des plus valorisables traits de caractère de l'humain et le plus élevé. Lorsque les gens commencent à s'approcher de la frontière entre honnêteté et malhonnêteté, ça m'ennuie beaucoup, car je pense qu'il est difficile de faire marche arrière une fois qu'on a été malhonnête. Tu vas avoir des difficultés pour le reste de ta vie car ce que tu dis ou différentes choses que tu as contrefaites doivent être dissimulées *ad infinitum*. C'est compliqué. Cela crée trop de stress. Je n'ai aucune tolérance envers les gens qui font quelque chose que je perçois comme malhonnête. Je ne peux pas le tolérer.

Et pour ce qui est de raconter des conneries ? Faire des blagues, et ce genre de malhonnêtetés ? Si l'on considère ça comme de la malhonnêteté ?

Je ne pense pas que ce soit malhonnête.

OK...Qu'est-ce que c'est, dans ce cas ?

Pour moi, ça représente une manière intéressante de gérer mon rapport aux autres dans des situations diverses. Ça détend l'atmosphère pour moi et la plupart du temps, à moins que je ne sois en train de jouer aux cartes ou quelque chose, j'essaie aussi de mettre en même temps la personne en face de moi plus à l'aise.

Comment est-ce que raconter des conneries peut détendre la personne en face ? Parce que c'est humoristique ?

Non, ça désamorce beaucoup de stress. Pour moi, c'est toujours plus facile si la personne en face est très à l'aise et la manière la plus simple d'y arriver, c'est de faire des blagues ou de se détendre d'une manière ou d'une autre. Pour moi, les taquineries sont juste des sortes de blagues, leur but n'est pas de rabaisser quelqu'un ou de le mettre dans une situation inconfortable, c'est justement de le détendre grâce au rire et à l'absurde. C'est ce que j'essaie de faire, en tous cas.

Est-ce que tu conçois les interactions sociales comme une performance, en un sens ? Par exemple, lorsque tu te trouves dans un nouveau contexte d'interaction sociale, considères-tu que la façon dont tu présentes ta personnalité est une sorte de façon de jouer un rôle ?

Je ne pense pas.

The Green Book of The Big Conversation Space

Do you ever feel like you are performing when you are communicating with other people? Like if you're giving a speech or something?

To me that would be—it's not an untruth or a lie or anything like that but that gets you into a situation where you have to follow up with a similar performance at a later stage—even just in follow up conversations with those people or another situation with those people. They're gonna expect you to be like you were when they saw you the first time or that pseudo-performance and this idea just never made any sense to me. You can't back it up and it's too difficult to repeat.

Interesting. What do you think about art and the value of creativity?

My friend Art Kimberle? [Laughs] What do I think about art? I think art is probably—I'm sure art is beautiful in others' perceptions but I have no ability to judge the beauty of art. I can look at something and I really can't determine whether it's beautiful or ugly, especially modern art. So I can appreciate other people's ability to understand what the artist was attempting to convey but there isn't anything in there that conveys anything to me. I don't have any creative abilities that I know of.

How do you define creativity?

[Laughs] I suppose it would be something in the line of: Being able to put your ideas into play in one form or another and I guess from that perspective I could be considered creative in creating bowling tournaments and stuff like that but that's not an enduring creation. As far as being able to draw something or paint something that may be lasting, I lack that. There's different types of creativity, I suppose.

What about the scenario in which you would organize bowling tournaments and then, since you were writing for the Mankato Free Press, you would make it enduring by writing a newspaper article that then survives much longer than the tournament itself?

Yep, that would probably be the most creative that I ever was. As far as creating—I mean the bowling events and stuff like that—it would be a creation initially, the first tournament, and then after that it was just improved upon. So I would never consider that to be «creating» anything.

Interesting. Even though you were creating an experience for other people and creating an environment where they could play in a competitive situation?

But it was just a repetition of the initial structure that I set up: Different people but the substance of the event didn't really change. Everybody bowled the same number of games, paid the same amount of money. They had varying experiences depending upon how good they bowled or not.

Yeah, so the end result is new and different every time.

For each individual it would be different every time. Sometimes, well, if I won a tournament it would be different but I would never assume that was a creative endeavor.

OK. In the context of the tournaments that you organized, did you see yourself as an authority or as a facilitator?

I was the sole authority. [Laughs]

Did you enjoy that experience and that feeling?

Oh, yeah. In those tournaments, control and rules were extremely important because if you go beyond any of them, then it doesn't work as well. People start to question your judgment or rulings and you have problems,

Est-ce que tu sens parfois que tu joues un rôle quand tu communiques avec d'autres gens ? Comme si tu faisais un discours, par exemple ?

Je pense que ce serait trop compliqué pour moi, non pas que je considère ça comme un mensonge, mais je n'aimerais pas me mettre dans une situation où je doive ensuite me rappeler de ce que j'ai dit précédemment pour rester cohérent avec mon personnage, lorsque je rencontre à nouveau ces personnes... Cela n'a pas de sens pour moi. C'est trop difficile à reproduire.

Qu'est-ce que tu penses de l'art et de la valeur de la créativité ?

De mon ami Art Kimmerle ? (rires) Ce que je pense de l'art ? Je pense que c'est probablement... je suis sûr que l'art est beau dans la perception des autres, mais je n'ai aucune capacité à juger de la beauté de l'art. Je peux regarder quelque chose et être incapable de décider si c'est moche ou beau, particulièrement pour l'art contemporain. Donc j'apprécie la capacité de certaines personnes à pouvoir comprendre ce que l'artiste a tenté de véhiculer, mais il n'y a rien qui passe pour moi. Je n'ai aucune créativité.

Comment définirais-tu la créativité ?

(rires) Je suppose que ce serait quelque chose comme pouvoir mettre ses idées en jeu dans une forme ou une autre et que selon ce point de vue, mon activité de création de tournois de bowling pourrait être considérée comme créative, mais ce n'est pas une création qui dure dans le temps. Mais en ce qui concerne la création de quelque chose de plus durable comme un dessin ou une peinture, cela me fait défaut. Il y a différents types de créativité, je suppose.

Et par exemple, quand tu as organisé des tournois de bowling que tu as ensuite immortalisés en écrivant un article de presse dans le journal Mankato Free Press ?

Oui, c'est probablement la chose la plus créative que j'ai jamais faite. Mais je n'ai fait que créer le premier tournoi, parce qu'ensuite, c'était toujours le même tournoi un peu amélioré, donc je ne considèrerais pas tout ça comme de la « création ».

Même si tu créais une expérience accessible aux autres, un environnement compétitif où ils pouvaient jouer ?

Mais en un sens, c'était simplement une répétition de la structure initiale : différentes personnes, mais la substance de l'événement restait la même. Ils avaient peut-être des expériences différentes en fonction de leur niveau de jeu.

Oui, donc le résultat était nouveau à chaque fois.

Pour chaque individu, c'était une nouvelle expérience à chaque fois. Parfois, si je gagnais un tournoi, ça modifiait ma perception de l'événement. Mais je ne l'aurais pas défini comme une tentative créative.

Dans le contexte de ces tournois que tu organisais, est-ce que tu te considérais comme une autorité ou comme un hôte ?

J'étais l'unique autorité. (rires)

Est-ce que ce sentiment te plaisait ?

Oh, oui. Dans ces tournois, le contrôle et les règles sont très importants parce si quelqu'un ne les respecte pas, ça ne fonctionne plus aussi bien. Les gens se mettent à douter de ta capacité de jugement et tu commences à avoir des problèmes, donc mon but était de rester très constant. Je dirigeais d'une main de fer, sans

so I aimed to be extremely consistent. I ruled with an iron hand. I didn't put up with any shit.

Did you ever question your own system or start having doubts, or think: «Maybe I should change this?»

I did change things from time to time over the years.

What would lead you to change?

Well, in the very beginning, which I had forgotten all about until now, my first tournament had a totally different format and I changed it after that first one. I kept the revised format for many years after that. I would make little tweaks and every year, back in those days, probably the same now, your tournaments would have to be sanctioned by the American Bowling Congress (ABC), so every year I would have to send them my rules, how I was going to run a tournament— costs, and all that other kind of stuff—and they would have to approve that. I could make little changes every year but I would always have to stay within the broader rules of the ABC.

And did you feel like your role, as an authority responsible for overseeing these tournaments that you had designed, was important?

It was extremely important because the ABC gives out awards, you know, for shooting 700 series, 300 games, that sort of thing. If I had not been approved or sanctioned by the ABC, I wouldn't have been able to give those awards to players. So I was kind of like a small branch of the ABC. So anytime a bowler shot a score that was worthy of an ABC league award, I was able to get that from the ABC and give that award to the bowler.

OK. The next two questions are a little bit unrelated. Could you comment on the idea of «parenting as teaching,» or explain whether or not you ever thought of it that way?

Well, when I look back, your Mom did all of the parenting as far as I was concerned. I mean, I helped out in certain situations but, in my memory—which isn't the greatest in the world—the main contributions that I gave were probably social skills, so-called «street sense,» and discipline. If I had to wield some kind of discipline, you know, I would to a certain degree. I would write little letters to Lisa once in a while when she was in trouble and I don't think I ever had to do that to you because you were such a good little girl.

No, I think you wrote one of two letters to me.

Maybe so, but your Mom did most of the work, in my opinion.

The next question seems totally unrelated. What do you think about the analogy between a game of poker and the game of life?

Well, I think the one similarity is that there's a lot of strategy in poker and the strategy has a purpose of trying to defeat somebody or improve your situation by various tactical moves or strategy. I think that is pretty much the way life is, too. Although in life you have a lot longer to think about certain things. In a poker game you have to make quicker decisions but the results you're trying to obtain are pretty much the same in both situations. You know I'm not politically oriented in employment situations, but if you wanted to get somebody's job, which I would never really try to do, it would be pretty similar to trying to beat that guy in a poker hand, you'd go to almost any length to defeat him or her. You might have to bluff, and you'd have to be very adept in reading him. In poker you're limited to what you can do in a limited situation, whereas life is much broader. I think a lot of things are similar.

me laisser faire.

As-tu déjà douté de ton propre jugement et pensé que tu devrais changer une chose ou une autre ?

J'ai changé des choses de temps en temps, avec les années.

Qu'est-ce qui t'a amené à faire ces changements ?

Si je me rappelle, au tout début le premier tournoi avait une forme complètement différente et je l'ai changée dès le deuxième. J'ai ensuite gardé ce format corrigé pour toutes les autres éditions du tournoi. Ensuite, je faisais des améliorations ici et là et chaque année, je devais envoyer mes règles à l'American Bowling Congress pour qu'ils nous accordent la licence. Donc même si je faisais de petits changements, je devais rester dans leur cadre.

Est-ce que tu percevais ton rôle d'autorité organisatrice du tournoi comme important ?

Mon rôle était très important, car si j'obtenais la licence de l'ABC, je pouvais avoir des prix officiels de la fédération à décerner aux joueurs. Donc c'était important pour leur reconnaissance.

Les deux questions suivantes sont sur un autre sujet. Pourrais-tu commenter l'idée de « l'éducation des enfants en tant qu'enseignement donné par les parents » ?

Quand je regarde en arrière, je me rends compte que ta mère a fait toute votre éducation. Je veux dire que j'aïdais dans certains domaines, mais dans ma mémoire, qui n'est pas très fiable, mes contributions les plus remarquées étaient probablement des compétences sociales, le sens pratique de tous les jours et la discipline. Si je devais faire usage d'une certaine discipline à certains moments, je laissais des mots à Lisa quand elle s'attirait des ennuis par exemple, mais je ne pense pas avoir fait ça pour toi, car tu étais une enfant très sage.

Non, je ne crois pas que tu m'aies écrit de lettres comme ça.

Peut-être, mais je pense quand même que ta mère a fait tout le travail.

La question suivante semble n'avoir aucun rapport. Quelle analogie fais-tu entre le jeu du poker et le jeu de la vie ?

Une similarité est qu'il y a beaucoup de stratégie dans le poker, afin de tenter d'améliorer son jeu, de battre quelqu'un ou de maximiser sa situation par le biais de différentes tactiques. Je pense que cela résume aussi assez bien la vie. Bien que dans la vie, tu aies beaucoup plus de temps pour réfléchir à certaines choses, au poker il faut prendre des décisions rapides, mais dans les deux cas, on essaie d'obtenir le même résultat. Tu sais, je ne suis pas très engagé politiquement en ce qui concerne le monde du travail, mais si par exemple tu voulais prendre l'emploi de quelqu'un, ce que je ne tenterais jamais de faire, cela serait à peu près pareil que de tenter de battre cette personne avec une main au poker, tu continuerais quasiment jusqu'au bout pour tenter de le vaincre sur la longueur. Tu devrais peut-être bluffer et être assez calée pour pouvoir le lire. Au poker, on est limité aux règles, dans la vie c'est beaucoup plus large. Mais il y a beaucoup de similarités.

Je pense que c'est une réponse vraiment intéressante. Mais par exemple, au poker on gagne lorsqu'on a le plus de jetons. Dans la vie, peux-tu définir ce que seraient ces jetons ? Au poker, il y a un but précis : tu veux gagner le plus de jetons et tu sais ce qu'il faut faire pour y arriver, donc ce n'est qu'une question de stratégie. Dans la vie, il est difficile de définir ce que sont ces jetons et comment les obtenir. Qu'est-ce que tu en penses ? (rires)

C'est difficile de comparer les deux de ce point de vue, je pense. « Les Jetons de la Vie » (pour moi) seraient : le bonheur, la satisfaction dans son travail, l'amour, ce genre de choses. Et ils peuvent parfois être obtenus

I think that's a very interesting response. But what about other circumstances? Because with poker you win by getting the most chips, but in life— how do you define what those chips are? You know what I mean? Because with poker there is a clear goal: You just want the most chips at the end, and you know what it takes to get the chips, so it's a matter of strategy regarding how you get them. Whereas in life it's hard to determine what the chips are and what it means to get the most. What do you think of that? [Laughs]

It's kind of hard to compare the two in that regard, I think. The Chips of Life (for me) would be: Happiness, job satisfaction, love, and different things like that. And they can oftentimes be obtained in a single decision. So there's some comparison. But, in life, obviously, you have to work a lot harder to get those chips. That would really be the only comparison in my opinion: You want to obtain something but the scale of these «things» are quite a bit apart. «The Chips of Life,» Niki!

I like that! OK. My last question could be ridiculous but I'm curious how you would respond to it. What is your perception of authority in the context of art?

[Laughs] I don't know how to answer that— In the context of art?

When you think about those two words, what comes to mind?: «Authority» and «Art?»

I don't think they're related at all. I mean, what authority would guide you as far as art is concerned? In my mind, there wouldn't be any authority at all to creativity. There isn't somebody standing over your shoulder or— you see, I'm not creative at all, when you do a painting, or write a story, are you trying to emulate somebody else? Do a better job with the same idea that somebody else had? And in that case, there might be some authority in that regard, in the sense of the other person that you are trying to emulate. Otherwise, art to me is a totally spontaneous thing; I don't think you're under the guidance of any authority.

Some people would say that, for people that are interested in selling work, the authority, in a sense, is the curators of the big museums and the collectors buying work, or the market itself because you have to be aware of what it is and aware of what people are looking for in that context in order to develop your own work and see if it can either fit into that or contradict it or something like that. I personally don't like it but—

What you say is true if an artist relates himself to some kind of a broker— I would imagine, someone who could sell their work or display it or whatever, and therefore, you are pretty much under the authority of that person once you move in that direction, then I could see that. So, when you look at it from that perspective, it would be an authority, this broker-entity. But if you were creating art in a vacuum, in my opinion, there's no authority involved whatsoever. Your only goal there is to make something that you're happy with. You're under your own authority so it doesn't really matter that much anyway.

In some ways, the authority is the potential audience and you may not necessarily want to please your audience but at least make something appealing to whatever your audience is, or controversial to some other audience in a way that becomes appealing to a different audience that is still involved in the conversation. It seems like you're going more in the direction of seeing the most important thing as being the artist's satisfaction with what they produce or something like that. It seems like you're going toward the idea that, so long as the artist is satisfied, down the road somebody will probably buy it or be inspired by it somewhere, but that doesn't necessarily need to be the only thing, or even something, that they're concerned with.

I think that would be true for, say, a fledgling artist, until they got their first work done and exhibited, and then they try to get some kind of appreciation one way or another from friends, colleagues, or whatever. But once they get tied up into the sale or the marketing then I think they fall under the authority of other people and other institutions. So it doesn't start out that way, I don't think. An artist like, who was that lady that didn't start to paint until she was really old? Grandma Moses— she didn't start to paint until she was like ninety-one years old. When she started painting, she wasn't under anybody's authority. She didn't even

par une seule décision. Donc il y a des points communs. Mais dans la vie, évidemment, tu dois travailler beaucoup plus dur pour obtenir ces jetons. C'est la comparaison adéquate à mon avis : tu veux obtenir quelque chose, mais l'échelle de ces « choses » est très différente. « Les Jetons de la Vie », Niki !

Ça me plaît ! Ma dernière question est un peu ridicule, mais je suis curieuse de ta réponse. Quelle est ta perception de l'autorité dans un contexte artistique ?

(rires) Je ne sais pas comment répondre. Un contexte artistique ?

Quand tu penses à ces deux mots, qu'est-ce qui te vient à l'esprit : « autorité » et « art » ?

Je pense qu'ils n'ont aucun rapport. Je veux dire, quelle autorité serait en mesure de te guider en ce qui concerne l'art ? J'aurais pensé qu'il n'y avait aucune autorité dans la créativité. Il n'y a pas quelqu'un qui se penche par-dessus ton épaule (tu vois, je ne suis pas créatif du tout) quand tu fais une peinture, ou quand tu écris une histoire, est-ce que tu essaies de rivaliser avec quelqu'un d'autre ? Tirer le meilleur parti d'une idée que quelqu'un a déjà eue ? Si c'est le cas, il existe peut-être une sorte d'autorité, car il y a cette autre personne que tu essaies de dépasser. Autrement, l'art est pour moi quelque chose de complètement spontané, je ne crois pas qu'il soit guidé par quelque autorité que ce soit.

Certaines personnes diraient que pour les artistes qui veulent vendre leurs œuvres, l'autorité serait en un sens les commissaires d'expositions des grands musées et les collectionneurs qui achètent les œuvres, ou bien le marché lui-même, car il faut être conscient de ce que tu fais et de ce que les gens recherchent pour pouvoir davantage développer ton travail et savoir de quel côté tu te positionnes. Personnellement, je n'aime pas cette idée, mais...

Ce que tu dis est vrai, si un artiste travaille avec un vendeur ou un agent, j'imagine, quelqu'un qui vendrait leur travail ou l'exposerait par exemple, dans ce cas tu te retrouves sous l'autorité de cette personne, là je suis d'accord. Donc de ce point de vue, cette personne (superviseur ou vendeur) serait une autorité. Mais si l'on crée de l'art dans le vide, à mon sens, il n'y a aucune autorité concernée. Ton seul but est de créer quelque chose qui te satisfasse. Tu es sous ta propre autorité.

Dans certains cas, l'autorité est représentée par le public éventuel, donc il est possible de ne pas chercher à vouloir satisfaire son public, mais au moins à créer quelque chose d'attrayant pour un type de public, ou de controversé pour un autre. Il semble que tu aies tendance à penser que la chose la plus importante est la satisfaction de l'artiste et que du moment qu'il est satisfait, quelqu'un va acheter son travail, mais je pense que ça n'est pas nécessairement la seule chose qui leur importe, voire même parfois que ça peut ne pas leur importer du tout.

Je pense que ce serait pour, disons, un tout jeune artiste, jusqu'à ce qu'il réalise et expose sa première œuvre et ensuite, il tenterait de recevoir une certaine reconnaissance d'une manière ou d'une autre de ses amis, collègues, etc. Mais une fois qu'il s'est attaché aux ventes et au marketing, je pense qu'il tombe sous l'autorité d'autres gens et d'autres institutions. Donc je ne pense pas que ça commence comme ça. Une artiste comme... par exemple, qui était cette femme qui n'a commencé à peindre que lorsqu'elle était très vieille ? Grandma Moses, elle a commencé à peindre à 91 ans, je crois. Quand elle a débuté, elle n'était sous l'autorité de personne. Elle ne savait même pas ce qu'elle voulait faire. Ensuite, elle a commencé à montrer ses peintures aux gens, ils l'ont trouvée surprenante et elle est devenue une artiste merveilleuse, renommée pour le restant de ses jours.

Après ça, je suppose qu'une fois qu'elle a vu ce que les gens aimaient dans son travail, elle a continué à faire cette même chose. À son âge, je suis sûr qu'elle n'aurait pas sauté du coq à l'âne en faisant des choses trop différentes. Donc c'est une question d'autorité à différents niveaux. Au début, c'est sa propre autorité, ensuite une fois que l'on se met dans une situation où l'on doit accomplir quelque chose, financièrement ou émotionnellement, et dès que l'on dépend de quelqu'un d'autre, l'autorité commence à se faire sentir.

really know what she wanted to do. Once she started to show her work to people, they found her astounding and she became a wonderful, renowned artist for the rest of her life. After that, I suppose once she perceived what they liked of her work, it's what she would have continued to do. At that age, I'm sure she wouldn't have been jumping around looking for different ways to do things. So it's a matter of authority at different levels. In the beginning it's all your own and after that, once you put yourself in a situation where you need to accomplish something, either financially or emotionally or whatever, and you're relying on somebody else, then authority is going to set in.

OK. One last question. Did you take any art classes, like, when you were growing up? Was it required at your school?

[Laughs] I told you about The Hurdler, right?

No, it doesn't sound familiar.

Oh, I think I did when we were playing cards one night.

I don't remember.

It was like third grade. And we were supposed to draw a picture of a hurdler in a race. You know what a hurdler is, right?

Is that like the thing that you jump over?

Yes, you jump over a hurdle. And if you watch the Olympics, you know how that looks, the position of the body. So when I drew the picture of the hurdler, as the class was instructed to do, instead of having one arm in front of him and one arm behind him, going over something while they're running, I had the arms out like this [demonstrates by holding his arms wide over his head] and everybody laughed at my drawing, and that was the end of my creativity. [Laughs] I still remember that. I remember how bad I felt that I didn't match up with everybody in that regard.

Oh my gosh! [Laughs]

Well the thing that it brings back is: I used to really love drawing. The only thing I drew in my whole life was trees. Where you draw a trunk and then you make a V for a branch and you'd V off that till you got a tree that was really big, you know, wide and tall, and I used to do that all the time. I quit doing that, but that was the one thing I always kind of enjoyed. Put that V out there, and then branches all over.

That's cool, you should try it again. [Laughs] Do you remember why you drew the hurdler in that way?

No. [Laughs]

I wish you still had the drawing, that would be great!

Mom may have kept it, I don't know. We didn't find it in the house, so it's gone now.

So, were you embarrassed because everyone was laughing or because you felt you did it incorrectly or—

I think it was— when they started to laugh I realized that I did it incorrectly. I didn't realize it was wrong until they started laughing at me.

Une dernière question. As-tu déjà suivi des cours d'arts plastiques en grandissant ? Est-ce que c'était obligatoire dans ton école ?

(rires) Je t'ai déjà parlé du coureur de haies, non ?

Non, je ne me rappelle pas.

Oh, je croyais t'en avoir parlé quand on jouait aux cartes, un soir.

Je ne m'en souviens pas.

J'étais en troisième, je crois, et nous devions dessiner un coureur de haies dans une course. Tu sais ce que c'est ?

Les coureurs qui sautent par-dessus ces choses en bois ?

Oui, qui sautent les haies. Et si tu regardes les Jeux Olympiques, tu verras à quoi ça ressemble, cette position du corps. Donc quand j'ai dessiné le coureur de haies, comme nous devions le faire, au lieu de le dessiner avec un bras devant lui et un bras derrière lorsqu'il saute, j'avais fait un bras comme ça (il montre une position du bras, très haut au-dessus de sa tête) et tout le monde a rigolé en voyant mon dessin et ce fut la fin de ma créativité. (rires) Je m'en souviens encore. Je me rappelle à quel point je me sentais mal car je ne pouvais pas faire aussi bien que les autres. (Rires)

Mais en fait, je me rappelle que j'aimais beaucoup dessiner à l'époque. Mais je ne dessinais que des arbres. Tu dessines un tronc et puis tu fais un V pour les branches et tu multiplies des petits V jusqu'à avoir un très gros arbre, je faisais ça tout le temps. J'ai arrêté, mais j'adorais ça. Faire un gros V et lui mettre des branches partout.

C'est cool, tu devrais réessayer. Te rappelles-tu pourquoi tu as dessiné le coureur de cette manière ?

Non. (rires)

J'aurais aimé que tu gardes le dessin.

Ta mère l'a peut-être gardé, je ne sais pas.

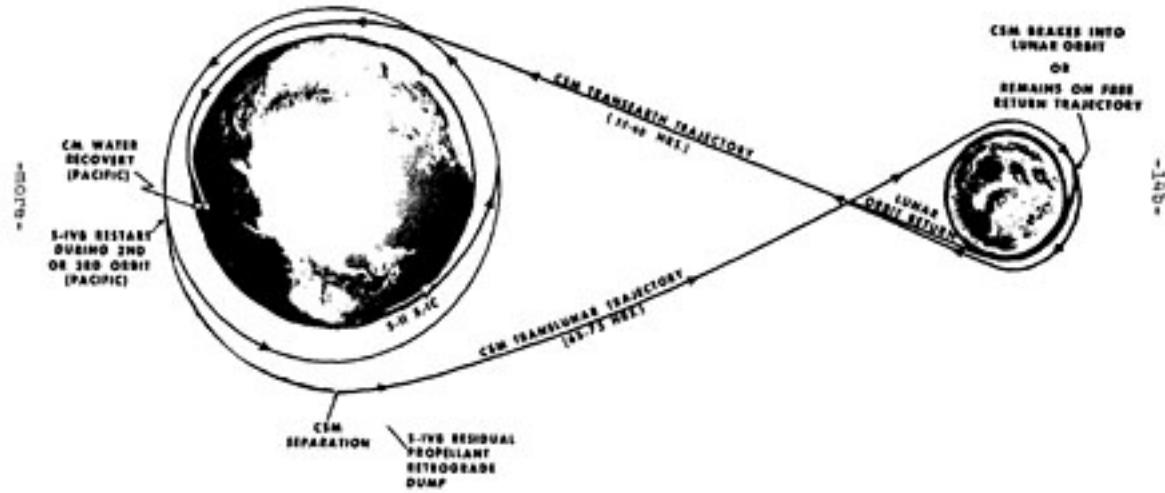
Donc, étais-tu gêné parce que tout le monde riait, ou parce que tu avais mal répondu à la demande ?

Je crois que quand ils ont commencé à rire, j'ai réalisé que je ne l'avais pas bien fait. Je ne voyais pas que mon dessin était raté jusqu'à ce qu'ils rigolent.

Donc tu as perçu ce rire-là différemment que dans d'autres contextes, comme quand les gens rient à tes blagues, mais là c'est intentionnel.

Oui, parce que là, ils riaient car j'avais fait une erreur stupide.

APOLLO 8 ORBIT PROFILE





Daniel Yovino, *Hurdler*, 2012



Korth wins 2nd

Rich Korth



4-23-76

By RICH KORTH
Special to
The Free Press

Rich Korth won his second title of the year by defeating Roger Lichtenberg in the championship match of this week's King of the Hill Tournament in Waseca.

Twenty-four competed, below are the low 14 scorers:

Jim Schoeb, 8-over; Henry Thompson, 19-under; Carl Wobshall, 25-under; Mert Mittelstaedt, 31-under; Roy Wendland, 33-under; Randy Wobshall, 35-under; Earl Klinder, 43-under; Bill Lagerquist, 53-under; Steve Weckworth, 59-under; Neil Berg, 60-under; Scott Greenig, 76-under; Ray Klinder, 124-under; Willie Hoehn, 144-under; Jim Naslund, 157-under.

Al Waldhauser opened with 642 his first three, fired 223 his fourth game, boosting him to 65-over at that point, but then the roof caved in, as Waldy managed only 345 his last two, dropping to 10-over and 10th place.

Tim Schroeder finished ninth, 13-over, but had it not been for his modest two-game total of 311 the middle games, could well have made the finals.

Mel Ebl had rounds of 566 and 610, giving him 20-over for the six games and eighth spot.

Steve Waldhauser rolled rounds of 583 and 613 to finish 48-over in seventh spot. This marked the first time Waldhauser had competed in Waseca and not made the finals.

Johnny Anderson, the smooth-stroking lefthander, made the same mistake another old buddy of mine often made.

Dave O'Neil often forgot the tourney was comprised of six games, blowing himself out after four, then staggering into eighth or ninth spot after six. The role was about the same, only a different actor. Anderson was riding high after four, in second place 133-over, virtually guaranteed of a spot in the finals. But such was not to be, the

bottom dropped out, he fired 146 and 171 his next two games, falling to 50-over and sixth place.

Bob Nickels experienced much the same tragedy, but was able to crawl into the finals for the second straight week. Nickels rested at 145-over after four, but he too crashed, managing only 138 and 178 his final two to take fifth, 61-over.

Another repeater from last week skipped into the finals. Bob Ludvik had two 160 efforts, but totalled 830 his other four to end in fourth, 63-over.

Duane McVenes found the conditions to his liking, tallying rounds of 635 and 614 to take third spot, 77-over.

Korth fell below 200 only once, rolling a strong 1243 for the six games, finishing second, 79-over.

Lichtenberg opened unobtrusively with 169, then powered 1081 his next five to take the top qualifying spot, 94-over.

Nickels, for the second straight week, made a brief appearance in the finals, losing the first match to Ludvik, 228-196.

Then it was Ludvik's turn for brevity, losing in his second match to McVenes, 199-174.

Korth opened with a double - spare - turkey and appeared to be on his way to an easy victory. McVenes stayed clean all the way, while Korth opened the seventh and ninth, making the match close. McVenes struck in the ninth and if he had not left a solid four-pin in the tenth could conceivably have closed Korth out. Such was not the case however, as Korth filled the tenth, winning 205-198.

The championship match went much the same way, the final score not conducive of just how close the match actually was. Korth struck out from the ninth, but until that point it was tight. Final score read: Korth, 233; Lichtenberg, 203.

Our next tourney will be Saturday, 1 p.m., at the Village Bowl in Waseca.



King of the Hill tournaments to open

By RICH KORTH
Special to
The Free Press

The 1975-76 King of the Hill Tournaments will begin Saturday at Dutler's Bowl. Starting time will be 1 p.m. sharp.

I am attempting to acquire weekly sponsors this year, sponsor's fee being \$50. This year's first tournament will be sponsored by George Guentzel and the Brown Mug.

I have applied for an ABC sanction, but as yet have not received a reply. Regardless of that fact, the tournament will be operated as though it were sanctioned. This does not mean that participants must be sanctioned at this time, but once the approval does arrive, such will be the case.

Structurally, the tournament will be the same. Competitors will bowl two, three-game blocks on adjoining pairs, with the five highest qualifiers advancing into the stepladder finals.

Minor changes have been introduced in compliance with ABC regulations. Incoming average requirements have been changed somewhat, and unfortunately are somewhat complicated, but I'll attempt to explain them here briefly, and if necessary, with more clarity the day of the tournament.

If participants have not amassed 21 or more games this season, last year's highest average (for 21 or more games) will be used. When the bowler has rolled 21 or more games this current season, that average will be used. As soon as the bowler has rolled 12 or more games in the KOH Tourney, that average will be used, and take precedence over all other averages.

Participants with no current ABC average will be accepted at

his most current ABC average or 170, whichever is higher. Verification of questionable averages will be necessary, and if falsification is detected, participant will forfeit entry fee and all prize money he might be entitled to.

Handicap will be based on the difference between 200 and the incoming average. Maximum handicap will be 140 pins for the six game event. Single game handicap will be applied in the finals, with a maximum of 24 pins allowed each game.

Entry fee will be \$11 this year, broken down thusly: \$6.40 weekly prize fund; \$3.60 weekly bowling expenses; 50 cents secretary's fees; 50 cents special prize fund (explained below); one hundred per cent of the prize fund will be returned weekly, with a ratio of one to six being used.

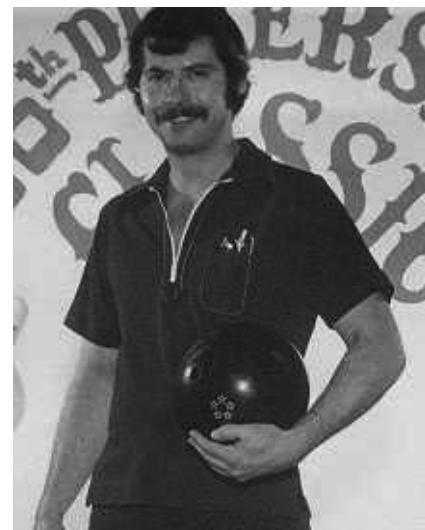
We'll run 12 consecutive tournaments, then a Tournament of Champions. Entry into the Tournament of Champions will be granted to the 16 top point gainers. Points being awarded thusly: Six for winning, five for second place, four for third place, three for fourth place, two for fifth place, and one being awarded for participation. Following that first TOC will be another 12 regular tournaments, then another TOC. Points will be re-accumulated from scratch for the second 12 tournaments.

The special prize fund mentioned above (50 cents per entry every week) will be used as prize money in each of the two TOC's, and will be returned 100 per cent.

Entries will be limited to 72 per week, thus allowing no more than three competitors per lane.

Because I have applied only to the ABC for sanctioning, entry into the tournament will be granted only to male bowlers this season.

9-17-75



C2: I believe we need to get back on track. Although our previous conversation certainly did present a number of topics that were of value for future consideration, I believe that we must refocus on our mission.

N2: And what, pray tell, do you believe this mission to be? Unless you have been hiding something from me, I was under the impression that our mission was to determine what our mission is, or should be.

C2: Precisely, and I believe that as our conversations have progressed we have strayed further from our goal.

N2: I do not quite agree. I found your last comment regarding the strolling minstrel to be quite fascinating. And considering it alongside what we have just read regarding the idea that one must be able to understand what an artist was trying to do in order to appreciate a particular work of art he or she has produced reveals a most interesting dilemma: When one is being entertained, or is prompted to laugh in response to an experience, such as the experience of a work of art, the question of intention becomes moot.

C2: Because «appreciation,» in such a scenario, does not require understanding, since it is replaced (or compensated for) by entertainment and laughter?

N2: Exactly! But this presents a challenge to us, since our training prohibited laughter and happiness altogether.

C2: It certainly did, and I never understood the motivations behind this...

N2: It seems it must have been in order to ensure that we not be susceptible the shadows it is capable of casting over ones analytical perception.

C2: Well, it certainly can dissuade someone from thinking further about something once the laughter has begun—but at the same time, it seems it can also be more inviting and stimulate collective thought/development to the sense that it is inclusive. When people share a laugh, they not only produce a sound together, but each may be provoked to think more freely about the material, outside of emotional or intellectual hang-ups. This is, of course, pure speculation since I have not yet explored any psychological research into this idea. Such texts were prohibited in our training, after all...

N2: I just had an idea that may be completely absurd. What if—

C2: I think I may already know what you are thinking: What if this topic/experience was not prohibited to us because of its danger/threat to our mission, but because—

N2 + C2 [in unison]: Our leaders wanted us to be exposed to it on our own in this environment, for the first time!

C2: Fascinating. It seems the next logical step, then, would be to try to experience this «laughter».

N2: But how do we do that?

C2: I am not sure... Let us try to keep it in mind as we move forward, we haven't any time to waste.

C2 : Je crois que nous devons nous remettre sur les rails. Bien que notre conversation précédente comportait un nombre de sujets qui seront valorisables dans de futurs projets, je crois que nous devons nous re-concentrer sur notre mission.

N2 : Et quelle est cette mission, selon toi ? À moins que tu ne m'aies caché quelque chose, j'avais l'impression que notre mission était de déterminer quelle est notre mission.

C2 : Précisément, et je crois qu'au fil de nos conversations nous avons perdu de vue notre objectif.

N2 : Je ne suis pas tout à fait d'accord, j'ai trouvé ton dernier commentaire à propos du ménestrel ambulant assez fascinant. Et si l'on considère ce que nous venons d'entendre à propos de l'idée que l'on doit pouvoir comprendre ce que l'artiste a tenté de faire pour pouvoir apprécier une œuvre, cela nous révèle un dilemme des plus intéressants. Quand on est divertie, ou poussé au rire en réponse à une expérience, comme par exemple l'expérience d'une œuvre d'art, la question de l'intention devient sans intérêt.

C2 : Parce que « l'appréciation » dans un tel scénario, ne nécessite pas de compréhension, car elle est remplacée (ou compensée) par le divertissement et le rire ?

N2 : Exactement ! Mais cela représente un défi pour nous, vu que notre formation nous interdit aussi bien le rire que le bonheur et le contentement.

C2 : Très certainement et je n'ai jamais compris les motifs de cette prohibition...

N2 : Il semble que cela doit être pour s'assurer que nous ne soyons pas affectées par le flou que le rire est capable de jeter sur la perception analytique de quelqu'un...

C2 : Une fois que l'on a commencé à rire cela peut certainement dissuader de se poser plus de questions sur la chose dont on rit... Mais en même temps, il semble que cela peut aussi être plus attrayant et stimuler la pensée collective dans le sens où le rire inclut les autres. Quand les gens partagent un éclat de rire, non seulement ils émettent un son ensemble, mais ils peuvent aussi être incités à penser plus librement à la chose en question, en dehors des problèmes émotionnels ou culturels. Ceci, bien sûr, est de la spéculation pure étant donné que je n'ai fait encore aucune recherche dans le domaine de la psychologie. Ces textes étaient censurés dans notre centre de formation, après tout...

N2 : Je viens d'avoir une idée qui est peut-être complètement absurde. Et si...

C2 : Je crois savoir à quoi tu penses- Et si cette expérience du rire ne nous avait pas été interdite parce qu'elle est dangereuse, mais parce que...

N2 + C2 [à l'unisson] : Nos supérieurs voulaient que nous en fassions l'expérience nous-même lors de cette mission, pour la première fois !

C2 : Fascinant. Il semble que l'étape suivante serait logiquement de tenter de faire l'expérience de ce « rire ».

N2 : Mais comment faire ?

C2 : Je n'en suis pas sûre... Essayons de garder cela à l'esprit tout en continuant, nous n'avons pas de temps à perdre.

**Art has only Satisfied its Responsibilities if it Resonates like a Punch
in the Face to the Viewer Who Shouldn't Exist -
On how Being Used is Part of the Game:
*An Inefficient Conversation with Jean-Baptiste Farkas***

Jean-Baptiste Farkas is the initiator of projects IKHÉA©SERVICES (1998), Glitch (2002) and L'Amicale de la Biennale de Paris (Organization of the Friends of the Biennale de Paris) (2006). In 2010 he published Des modes d'emplois et des passages à l'acte (Instruction Notices and Implementations) (160 pages), éditions MIX, Paris, a collection of many of his services. De Montgolfier may have met him within the context of the Biennale de Paris, an organization that «bears little resemblance, in either form or intention, to any of the proliferate number of identical art biennials around the world,» and «aspire to be a space without walls or frontiers, where institutional authority is finally left behind». (www.biennaledeparis.org)

CM: In discussing a work of art, when you say that «it works, it is efficient,» what does this refer to? What does it mean?

JBF: When you say «it works,» I think it means that it fulfills expectations, certain kind of expectations. This is why it is necessary to ask a second question: «Who is speaking and saying that the piece works?» And that should be able to partially define the kinds of expectations that are involved. If it is someone from an institution, working at the Pompidou Museum for example, who speaks, it means that it is «working,» following a certain orientation. If it is someone from the Paris Biennale, it means something completely different!

Do some of your artworks have a purpose that is more precise than others? What is this purpose?

*There are two main purposes in my works, two lines. First: withdrawal, subtraction— to remove something is a big part of the purpose. I slow the rhythm down, I reduce, I weaken, I lighten. The second line is: «to break the chain of efficient actions» (an expression taken from *La Part Maudite [The Accursed Share]* by Georges Bataille, a book that reflects on the matter of functioning)— that is to say: To counter, spoil, create a problem.*

The first line, as embodied in my project Glitch, resumes the ideas outlined by the writer Ivan Illich of slow growth and conviviality, which involve rethinking an economy that would function on withdrawal, the idea of «less» (in contrast to more). The other one is more anarchist, though this word is a bit misused; it is an assault, a gesture of revolt, a little bit of both. I would say Glitch is a little bit more serious, a work of reflection on the society in which we live today. IKHÉA©SERVICES, more sneaky or mischievous, it takes us toward conflicts in judicial territory and so on. So, two main lines in my work: Subtraction and disruption. I have a perverse relation to the work of art because for me, it works when it undoes (destroys) and when it disturbs. In my opinion, the artwork must generate something that is a kind of disagreement that implies readjustments in the context where the work appears. What I have been proposing, since 1998 when I first created IKHÉA, is to go against exactly this idea of «it works,» (or to invent a new form of «it works».) It has to hit, to beat, to be hard, to create an issue, and then it will be «working,» following my idea of art, because it will displace something in us.

How did you come to making this type of art practice, what were you reacting to? Did it begin as a counter-practice?

I studied at Beaux-arts in Paris (School of Fine Arts in Paris), without finishing during the five years I was there. I couldn't take it any more! I think that what was bothering me a lot, when I was still a student (hence: Fragile), was the idea of having to go towards something, having to go somewhere, decisively. We had meetings every Saturday mornings with a few teachers, our productions were judged, and they had to fit into the type of work that was expected in art centers and galleries. For instance, installations and that kind of work. All of this was very annoying to me, not only because I had a political conscience, although maybe it

L'Art ne Satisfait ses Responsabilités que s'il Résonne comme une Claque au Visage du Spectateur Qui n'Existe Pas - La Récupération Fait Partie du Jeu : *Une Conversation Inefficace avec Jean-Baptiste Farkas*

Jean-Baptiste Farkas est l'initiateur des projets IKHÉA©SERVICES (1998), Glitch (2002) et L'Amicale de la Biennale de Paris (2006). En 2010 il a publié *Des modes d'emplois et des passages à l'acte* (160 pages) aux éditions MIX, Paris, ouvrage qui recueille la majorité de ses services. Les propos qui suivent sont bruts et ont été recueillis par de Montgolfier. Ils sont présentés sans avoir été réécrits et ont seulement été soumis à des corrections orthographiques.

CM : Lorsqu'on dit d'une œuvre « ça marche », ou « ça fonctionne », en somme « c'est efficace », à quoi cela fait-il référence ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

JBF : Quand on dit « ça marche », je pense que c'est que cela répond à des attentes, à certains types d'attentes. D'où la nécessité de se poser une seconde question : qui dit « ça marche » ? Et cela aura sûrement le pouvoir de définir en partie le type d'attente concerné. Si c'est quelqu'un de l'institution, à Beaubourg, qui dit cela, c'est que « ça marche » par rapport à une certaine orientation. Si c'est quelqu'un de La Biennale de Paris qui le dit, c'est autre chose !

Est-ce que certaines de vos œuvres ont une finalité plus définie que d'autres ? Quelle est-elle ?

Il y a deux finalités primordiales dans mes travaux, deux axes, le retrait d'abord, la soustraction, retirer est une grosse finalité, je ralentis le rythme, j'amoindris, j'invalidise, j'allège ; l'autre axe, c'est « rompre l'enchaînement des actions efficaces » (expression empruntée à La Part maudite de Georges Bataille, ouvrage qui est une vaste réflexion sur la question du fonctionnement, justement), c'est contrarier, faire rater, poser problème.

Le premier, Glitch, pourrait rejoindre l'idée de décroissance, de convivialité (selon Illich), repenser une économie par le retrait, le moins ; l'autre finalement c'est plus anarchiste, bien que le mot soit un peu galvaudé, c'est un assaut, un geste de révolte, il y a un peu des deux. Glitch est plus sérieux quelque part, plus un travail de réflexion sur la société dans laquelle on vit. IKHÉA©SERVICES, plus gredin, nous emmène vers des conflits de type « poursuites judiciaires » et compagnie. Donc deux axes : le moins et la perturbation. J'ai un rapport pervers à l'œuvre d'art ; pour moi « marcher », c'est « défaire » (détruire) et poser problème. À mon avis, l'œuvre doit générer quelque chose qui est de l'ordre d'un différend (un récif, une aporie) nécessitant des ajustements. Ce que je propose, à partir de 1998, au moment de la création du premier IKHÉA, c'est d'aller à l'encontre de « ça marche » (ou d'être dans un autre « ça marche »), Il faut que ça tape, que ça frappe, que ce soit dur, que cela pose un problème, et là ça va « marcher » selon l'idée que je me fais de l'art, parce que cela va nous déplacer (nous faire du mal).

Comment en êtes-vous venu à mettre en place ce genre de pratique, en réponse à quoi ? Est-ce que c'était une contre pratique au départ ?

J'ai étudié aux Beaux-arts de Paris, sans aller jusqu'au bout. J'ai craqué ! Je pense que ce qui me gênait énormément, alors que j'étais encore étudiant (et donc fragile), c'était l'idée d'aller vers quelque chose, d'aller quelque part, résolument. On avait des rendez-vous le samedi matin avec plusieurs professeurs, nos productions étaient jugées, et il fallait que cette production ait une forme adaptée à ce qui était attendu dans les lieux d'arts, les galeries, présentation/installation etc. Tout cela me dérangeait énormément, pas seulement parce que j'avais une conscience politique, je l'avais peut-être encore peu à cette époque, mais parce que cet impératif d'être efficace (et de devoir ni plus ni moins qu'amorcer une carrière) me posait problème, à un moment où il me semblait justement très important de prendre le temps nécessaire de savoir où je voulais vraiment aller. L'achèvement m'a toujours énormément gêné. Avant de faire ce que je fais aujourd'hui, influencé par

was still a bit small at that time, but also because I had a problem with the imperative of being efficient (and through that had the obligation more or less to start a career). At this time I thought it was, on the contrary, necessary to take some time to figure out where it was that I really wanted to go.

The idea of completion in the context of art has always bothered me a lot. Before starting my current practice, I was influenced by a great text by Daniel Buren (an artist who I find a bit disappointing otherwise); I had this obsession in my mind of making artworks that would never be complete. I would carry them from place to place, trying to make the idea of incompleteness visible (an ambitious project!) Then I removed all objects from my practice, in 2002 exactly, and that's when this incompleteness project entitled: «Come and help me to realize the content of my exhibition!», came to an end. This is when I started to use notices allowing activation and deactivation, a process that seemed to me flawless at the time, and it opened a door toward what I was trying to do, which was a concept of «never-ending», in the sense of an artwork that could never be finished.

What should be the purpose of an artwork in your opinion? What should not be the purpose of an artwork?

Make us reflect on ourselves, bully us. It reminds me of Marcel Proust who said that, in the end, if a book hasn't changed you after you have read it, it should be thrown in the trash. I agree with that. An artwork has to hinder our skills, it has to trouble our values. Art, in relation to what we think is obvious or normal, has to play a transgressive role, it has to change our route. Art has to dispossess us from ourselves. What it should *not* be is an art object, a commodity, a finished object that would hold a kind of message that is ready to be transmitted. It should not be a fetish that cannot be questioned. I hope that in two centuries we will still be able to read Proust and question it and criticize it, like we do with Baudelaire or Hegel. The artwork must not be untouchable because the purpose of the artwork, in the end, in my mind, must be to allow it to work on ourselves; and if it is fetishized, whether it be a commodity or any other thing that is fixed and cannot change, the work is finished, meaning you cannot work any more, and the artwork fails.

Do you identify your artistic practice as aiming at a specific goal? What is this goal?

When I see most of the currently trendy artistic approaches today, I am literally terrified by how they respond to norms, which are supposed to be the norms expected by the art market (and by the art center, and by the cultural industry that is associated to it, maybe the art school goes on forever!) So the goal that I give to what I do, admitting that it is a naïve point of view, is to «change things a little bit». Art practices, such as the ones that are developed with the Paris Biennale, I hope are going to make people think a little, showing them that, of course it is possible to do an exhibition in a gallery with a pretty collection of art objects (approximately in the same way as one could have done it at least a hundred years ago), but it is also possible (and worthy of praise) do to something different. You can do things at home, I mean, outside of spaces that are dedicated to art, you can do something in relation to other people, with users, without having to spend money. You can also withdraw yourself from the artistic process, and try to be adventurous.

Is the viewer supposed to understand this goal thanks to the artwork? If he or she can't understand this goal, is the artwork bad, poor, or a failure?

In my approach, there is generally no more «viewer». I deal with users, users who use my notices of services to activate them, we could instead call them activators, or use many other words, but in any case, there is no longer a viewer to an artwork or viewer to an exhibition. There is, in my case, only a viewer or a spectator in the specific case of someone hearing about an activation of services through a rumor, so you don't see the activations but you hear a description of them, then there is a viewer in the action of hearing about something happening somewhere else, etc.

In my mind, the more the artwork is transgressive, furtive, impossible to perceive by an audience, the more it is operating successfully, the more chances it has to be sharp (despite never being certain) and the more it functions. As soon as the work is immediately visible as such by an audience (viewers), it is almost impos-

un excellent texte de Daniel Buren (artiste que je trouve décevant, par ailleurs), je m'étais mis en tête d'élaborer des œuvres qui ne seraient jamais achevées, que je transportais de lieu en lieu, pour rendre visible ce que serait l'inachèvement (un vaste programme !). J'ai ensuite ôté l'objet de ma pratique, au tournant 2000, en 2002, très exactement, date qui marquait la fin des projets intitulés « Viens m'aider à réaliser le contenu de mon exposition ! ». C'est à ce moment que le mode d'emploi qui permet l'activation et la réactivation m'est apparu comme un outil impeccable, m'ouvrant une porte vers ce que je voulais mettre en œuvre, à savoir un « interminable ».

Quelle doit être la finalité d'une œuvre selon vous ? Quelle ne doit pas être la finalité d'une œuvre ?

Nous faire réfléchir sur nous-mêmes, nous rudoyer. Cela me rappelle un peu Proust qui disait, finalement un livre qui ne nous a pas changés quand on l'a lu doit être immédiatement jeté à la poubelle. Je suis d'accord. L'œuvre doit contrarier nos acquis, elle doit mettre à mal nos valeurs. L'art, vis-à-vis de ce qu'on présume aller de soi, doit avoir un rôle transgressif, il doit nous faire aller ailleurs. L'art doit nous déposséder de nous-mêmes. Ce que l'art ne doit pas être c'est un objet d'art, un objet marchand, un objet fini, qui contiendrait une espèce de message consigné, prêt à être transmis, ce que ne doit pas être l'œuvre c'est un fétiche qui ne pourrait plus être remis en question. J'espère qu'on pourra encore dans deux siècles relire Proust, le mettre en question et le critiquer, ou Baudelaire ou Hegel. L'œuvre ne doit pas être quelque chose d'intouchable, puisqu'au fond pour moi la finalité de l'œuvre, c'est de permettre un travail sur soi, et à partir du moment où elle est fétichisée, que ce soit un objet marchand ou autre chose d'immuable, le travail s'achève, il n'y a plus de travail possible, et l'œuvre échoue.

Identifiez-vous votre production artistique comme relevant d'un but précis à atteindre, ce but est-il défini ?

Quand je vois la plupart de approches artistiques en vogue aujourd'hui, je suis littéralement terrifié par leur côté normé, censé répondre à des attentes précises du marché (et du lieu d'art, et de l'industrie culturelle, qui lui sont forcément associés, en bref, les Beaux-arts continuent toute la vie !). Donc le but que j'assigne à ce que je fais, en reconnaissant que c'est un point de vue naïf, c'est de « changer un tant soit peu les choses ». Des pratiques telles que celles qui sont développées dans la Biennale de Paris vont faire réfléchir les gens, en les amenant à concevoir qu'il est bien sûr possible de faire une exposition/display dans une galerie avec une jolie collection d'objets d'arts (à peu près de la même façon qu'on aurait pu la faire il y a au minimum cent ans), mais qu'il est aussi possible (et même louable) de faire les choses différemment. On peut faire les choses chez soi, je veux dire hors des lieux dédiés à l'art, en relation avec des gens, avec des usagers, sans que ça coûte de l'argent. On peut se retirer du processus artistique, aussi, et chercher à s'aventurer.

Le spectateur est-il sensé comprendre ce but grâce à l'œuvre ? S'il ne comprend pas, l'œuvre est-elle mauvaise, pauvre ratée ?

Dans mon approche, il n'y a globalement plus de spectateur. J'ai affaire à des usagers, des usagers de mes modes d'emplois ou encore des activateurs, il y a plein de mots qu'on pourrait utiliser, mais en tous cas il n'y a pas de spectateur, dans le sens « spectateur d'une œuvre ou d'une exposition ». Il y a, dans le cas de figure que j'incarne, un spectateur seulement à partir du moment où, à travers une rumeur, on entend parler d'activations, qu'on ne voit pas mais dont on obtient une description, à ce moment là il y a spectateur, dans l'écoute, du fait qu'on sache que quelque chose est en train d'arriver à tel endroit etc. Pour moi, plus l'œuvre est transgressive, furtive, imperceptible par un public plus elle est opérante, plus elle a des chances d'être incisive (cela dit, ce n'est jamais gagné d'avance) et plus elle fonctionne, selon mon goût. À partir du moment où l'œuvre est immédiatement identifiable en tant que telle par un public (des spectateurs), il est presque impossible qu'elle opère correctement (ou alors, il faut biaiser, voir comment est activé ces jours-ci Perdre son temps chez Perrotin, qui a acquis ce service). Dans la perspective qui est celle de l'opération, il est nécessaire de casser la notion de spectateur, pour qu'elle ait des chances de devenir vraiment opérante, effective, violente, questionnante. Par exemple l'idée de ralentissement telle que j'ai pu la mettre en œuvre dans le cadre du Printemps de Septembre, où certaines personnes travaillant pour ce festival ralentissaient

sible for it to operate correctly, or you have to alter it (for example, see how the service «Losing your time» is being currently activated at gallery Emmanuel Perrotin in Paris who just acquired it). If you think about a work of art as «operating,» it is necessary to break the notion of viewership, so that the work can become fully operating, effective, violent, questioning. For example, the idea of slowing things down such as I have applied in the context of the Printemps de Septembre (cultural festival in Bourges, France), where some of the people working in the administration of the festival activated the piece by slowing down their professional activity, so they were getting in the way of the normal operations of the festival. It was not something that could be seen, but you could detect the affects of it, because the affects appeared in the functioning of the festival itself, its wheels, without needing to be shown or even documented.

Do you associate the prospect of becoming famous with being used?

I think that fame is not bad in itself, because thanks to it you can address a wider amount of people! The problem is that often, one is not famous for good reasons (Beethoven and the Moonlight Sonata, an exemplary case). Apart from offering a wider playground, does being famous give you anything more? Or on the contrary, wouldn't fame destroy something through the fact that it fossilizes one's artistic practice? Making it too recognizable? This relates to a conversation I had in 2001 with Paul Ardenne. He told me that he thought that it was better for artists to only be «recognized» later in life, because as soon as an artist is recognized for something in particular, they became the «specialists in what they do». And finally the cultural industry pressures them more and more to produce this specific «thing,» and production as a matter of quantity soon becomes more important than creativity itself, and then you can say goodbye to any opportunity to really question yourself! Welcome to jail. I have a great admiration for people who are able to question and change what they do until the end. There are not many people who can say «no,» when they are reaching the end of their careers. You can only be horrified by what Metzger does today, after imagining *Auto-destructive art* and *Years without art*.

What do you think of the paradox of subversive artists being absorbed by the institution? Is it a false problem? Is it impossible to solve?

Having had many conversations about this with Francesco Masci, I think, the same as he does, that being used, even if it is a secret or unconscious desire, is always a part of the game and there is no «outside» of the game or of the institution (everyone is a part of it in a way, even and especially the subcultures, «hardcores,» or «vampires,» even though they seem like they are radically opposed to the general tendency). Any proposition is also subject to a certain form of wearing-out that results in some kind of acceptance or integration, inevitably, as unpleasant or unexpected it may be at first sight (Black Metal for instance). It is a physical and mechanical process, like gravity, everything is to fall on the ground one day or another.

In order to make it impossible to be absorbed by the mainstream, you need to be insignificant, literally. You would need to be nothing (but what would this be?) to utter nothing, but this is quite impossible in practical reality. Anyone who appears at all is susceptible to being used and being absorbed by an institution or by someone sooner or later. Only someone who has found a way to not appear at all could brag about being able to avoid absorption, and even that is unsure (it would be forgetting about the possibility of a post-mortem absorption!) Concerning myself, I like to work undercover, in secret. Doing so creates fewer issues, especially on a legal level if anything goes wrong. I feel good in the dark.

Is consensus or compromise impossible to avoid if you want to maintain your practice or to support yourself (make a living)?

No, absolutely not. I think you can manage to make a living while still being radical and stay true to what you have decided to do and stay true to your principles from the outset. We think that we have to change a lot of things in order to «succeed,» and I think this is a mistake (which is where this terrible boredom comes from, high school continues long after high school as I said before regarding art school!) But what does it

leur activité, donc gênaient, ce n'était pas quelque chose qu'on voyait, mais quelque chose dont on discernait les effets, car ces effets apparaissaient dans le fonctionnement même du Printemps de Septembre, dans ses rouages, sans nécessiter d'être montrés du doigt ni même d'être documentés.

Est-ce que devenir célèbre c'est être récupéré ?

Je pense que la célébrité n'est pas un mal en soi, parce qu'elle permet de s'adresser à beaucoup de gens ! Le problème c'est que, souvent, on n'est pas célèbre pour de bonnes raisons (Beethoven et sa « Moonlight Sonata », le cas de figure est habituel). Hormis le fait d'offrir une ère de jeu de grande envergure, cela apporte-t-il quelque chose d'être célèbre ? Ou au contraire, la célébrité ne détruirait-elle pas quelque chose dans le fait de figer une pratique ? De la rendre par trop identifiable ? C'est une discussion que j'avais eue en 2001 avec Paul Ardenne. Celui-ci m'avait dit alors qu'il était bon selon lui que les artistes soient reconnus le plus tard possible, parce qu'à partir du moment où on les reconnaît pour quelque chose en particulier, ils deviennent « les spécialistes de ce qu'ils font ». Et finalement l'industrie culturelle les presse toujours plus pour fournir cette « chose », précisément, et fournir dans la balance devient presque plus important que créer, et alors adieu les opportunités de se remettre véritablement en question ! C'est la geôle qui commence. J'admire beaucoup les personnes qui sont capables jusqu'à la fin de se remettre en question et d'évoluer. Ils sont peu nombreux, ceux qui sont capables de dire « non » quand vient le bout de leur carrière. On ne peut être qu'horrifié par ce que Metzger fait aujourd'hui, lui qui avait imaginé l'*Auto-destructive art* et les *Years without art*.

Que pensez-vous du paradoxe de la récupération des artistes subversifs par l'institution ? Est-ce un faux problème ? Est-ce un problème insoluble ?

Ayant eu de nombreuses discussions avec Francesco Masci à ce propos, je pense comme lui que la récupération, même lorsqu'elle serait de l'ordre d'un désir inconscient, fait toujours partie du jeu, et qu'il n'y a pas d'en dehors (tout le monde « en est », d'une certaine façon, même et surtout les subcultures, « hardcoreux » ou « vampyres », quand bien même elles sembleraient frontalement s'opposer à la tendance générale). Toute proposition connaît par ailleurs une forme d'usure qui fait qu'on l'intègre, fatallement, aussi désagréable ou inopinée (unexpected) soit-elle, au départ (le Black Metal). C'est un processus physique, mécanique, comme la gravité par exemple, tout finit un beau jour par tomber au sol, fatallement.

Pour être irrécupérable, il faudrait être insignifiant, dans un sens radical, il faudrait n'être rien (mais qu'est-ce que ce serait ?), n'émettre rien, mais voilà qui s'avère bien impossible dans les faits. Toute personne qui apparaît est susceptible d'être tôt ou tard récupérée. Seule une personne ayant trouvé les moyens de ne pas apparaître pourrait se targuer de ne pas pouvoir être récupérée, et encore (ce serait oublier les francs-tireurs de l'exhumation) ! Pour ma part, j'aime bien œuvrer dans le secret, cela crée moins de problèmes, notamment au niveau juridique, si les choses dérapent. Je me sens bien dans l'obscurité.

Le consensus est-il inévitable pour maintenir sa pratique ou sa survie ?

Non, à mon avis absolument pas. Je pense qu'on peut s'en sortir en étant radical et intègre vis-à-vis de ce qu'on s'est fixé comme règles au départ. On croit qu'on doit changer beaucoup de choses pour « réussir », là est généralement l'erreur (de là ce terrifiant ennui, le lycée continue très longtemps après le lycée, je le disais tout à l'heure pour les Beaux-arts !). Mais qu'est-ce que réussir ? Une erreur, intellectuelle, stratégique, consiste à penser qu'il est nécessaire d'avoir une action massive, qu'il est indispensable de concerner le plus grand nombre. Or si tu as convaincu dix personnes par ce que tu fais, tu as sans doute convaincu le monde, car le monde est fait de dix personnes, qui parleront chacune à dix autres personnes, etc.

Sur le plan de l'art et de sa réception, le cinéma rend un grand service aux artistes car il remplit certaines des fonctions qu'avaient les arts plastiques avant et permet à ceux-ci de se charger d'autres choses, en abandonnant en cours de route tout ce que l'art du passé pouvait avoir au fond de grossier.

Qui peut s'en tenir à une optique révolutionnaire ?

Ce qui me gène dans l'optique révolutionnaire, c'est qu'elle projette forcément de remplacer un ordre par un

mean to succeed? I think it is an error, either of intellect or of strategy, to think that you need to implement a massive action and that it is necessary to reach the largest number of people all the time. And yet, if you have convinced ten people through your practice, you have probably convinced the world because the world is made of ten people who will speak to ten other people and so on. Concerning art and its reception, I think cinema is quite useful to artists in that it takes on some of the functions that used to be specific and exclusive to the fine arts, and through that it allows fine arts to move on to something else, leaving behind the crass quality they might have had in the past.

Who, in your mind, can hold on to a revolutionary attitude?

What bothers me in the revolutionary way of thinking is that it encourages the substitution of one order for another one. I would never say that my services are a revolution! But I would say that by working with three or four people, we might enjoy ourselves very much, and that is already a «revolution».

If your work is performative, multiples, immaterial, or needs your physical presence, how are you paid for making these works, if you are paid? For example, honorariums for a lecture—is it by word, or only if you sell it, etc.

I try to be paid with honorariums and I think this is quite normal. I have two different modalities of action. First, when people contact me through the book *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, (Instruction Notices and Implementations) to realize a service, I do not ask for any money, of course, since they can do it by their own means (and the work is addressed to everyone). When it is an institution that invites me to give a hand to activate one of my services, I ask for money as a «real» service provider does. I have formats, 1,500 euros for an activation, a little bit more if it requires a lot of work (seeing as some services sometimes involve several months).

But for everyone who cannot pay, like organizations, private persons, or those who are not asking me to come and work on the field, it is completely free. Since 2006, Ghislain Mollet-Viéville, who is my agent, oriented me toward the possibility of selling my services to institutions or collectors. The sale/licensing of a service has become one of my modalities of action. The condition of this purchase is that the artwork, even when purchased, remains free and available to be activated by anyone who wishes it.

That is to say, if the Regional Fund for Contemporary Art (FRAC) in Poitou-Charentes purchases «Corrections à la main du monde qui nous entoure» («Corrections by hand of the world that surrounds us»), the service can still be activated in the future by anyone, anywhere, for free. The collectors (purchasers, owners) have the role of contributors and/or developers of the work they own. They can build an archive if they wish, but nothing in the contract that we sign forces them to do so. It has to be avoided that a work that is purchased would fall into a sort of stillness, which I find detestable. It is very important that the work remain public.

How are you able to maintain your artistic practice and to support yourself on an economic and material level?

Activations of services (paid as honorariums,) the selling of services, lectures, publications (even though it does not pay much!), interventions in schools and universities (workshop, seminars)— the accumulation of all these different sources of income have allowed me, so far, to be able to live and survive off of my artistic practice.

Within the institutions, I usually work with «undercover agents,» and by that I mean people who are very progressive and work partially in the dark with ideas that are very close to ours. This is why I find it impossible to reject institutions completely, because inside of the institution there are always interesting personalities that are ready to cross or break some rules, ready to question, in parts, a certain mode of functioning. Nobody pays attention to this undermining, quite fortunately, and it is as if we were dealing with another layer of reality, where making glitches (or more) is actually possible.

autre. Je ne dirais jamais qu'avec mes services, on va révolutionner les choses ! Mais que travailler à trois ou quatre va rudement nous faire plaisir, et qu'il y a là déjà une « révolution ».

Dans le cas où vous réalisez des œuvres performatives, immatérielles ou éphémères, comment êtes-vous rémunéré ?

J'essaye de me faire payer sous forme d'honoraires et je trouve cela très normal. J'ai deux modalités d'action. D'abord quand les gens me contactent au travers du livre Des modes d'emploi et des passages à l'acte, pour réaliser un service, je ne demande rien bien sûr, ils le font par leurs propres moyens (mon travail s'adresse à tous). Quand c'est une institution qui m'invite à donner un coup de main pour l'activation de l'un de mes services, je demande de l'argent comme un vrai prestataire. J'ai des formats, 1500 euros pour une activation, si ça demande vraiment beaucoup de travail (parfois plusieurs mois), je demanderai un peu plus. Mais après pour toutes les personnes qui ne peuvent pas payer, qui sont des associations, des particuliers, ou qui ne me demandent rien personnellement comme travail sur place, je ne demande rien. À partir de 2006, Ghislain Mollet-Viéville, qui est mon agent, m'a orienté vers la possibilité de faire acquérir mes services par des collectionneurs ou des institutions. La cession d'un service est devenue une de mes modalités d'actions. La condition de cette acquisition est que, bien qu'acquise, l'œuvre reste gratuite à l'activation pour quiconque le souhaite. C'est-à-dire, par exemple, que si le FRAC Poitou-Charentes acquière Corrections à la main du monde qui nous entoure, le service peut toujours être activé par n'importe qui, n'importe où, gratuitement. Les collectionneurs (acquéreurs, propriétaires) jouent le rôle de contributeurs, de développeurs de l'œuvre acquise. Ils peuvent constituer une archive s'ils le souhaitent, mais rien n'indique dans le contrat que nous passons qu'il soit nécessaire de le faire. Il ne faut surtout pas qu'à partir du moment où l'œuvre est acquise, elle tombe dans une espèce de puits d'immobilité, ce que je trouve détestable. Il est important que le travail conserve en quelque sorte une dimension publique.

Qu'est-ce qui rend possible votre pratique artistique au point de vue matériel et économique ?

Les activations de services (rétribuées sous la forme d'honoraires), les sessions de services, les conférences, la publication (même si ce n'est pas beaucoup payé !), les interventions en écoles et en universités (Arcs, journées d'étude)... L'accumulation de tous ces revenus fait que ça marche, que j'ai jusqu'à présent survécu en me consacrant uniquement à mes activités.

Dans les institutions, je travaille généralement avec des infiltrés, des gens très progressistes qui boulonnent dans une semi pénombre avec des idées qui sont très proches des nôtres. C'est pour ça qu'il me semble impossible de rejeter l'institution a priori, parce qu'à l'intérieur de l'institution, il y a toujours des personnalités intéressantes prêtes à enfreindre certaines règles, prêtes à remettre en question, partiellement, un fonctionnement. Personne ne prête d'attention à ces coups bas, fort heureusement, et c'est comme si on avait affaire à une autre couche de la réalité, dans laquelle faire des boulettes (et plus) s'avère possible.

Peut-on ne jamais vendre ses œuvres ? Est-ce toujours des œuvres si on ne les vend pas ?

Oui bien sûr (mais c'est vite dit car la notion d'œuvre est bien sûr très ardue et demande à être examinée avec beaucoup d'exigence). L'œuvre n'a aucun rapport intrinsèque avec le fait qu'elle se vende ou pas. Je pense qu'il y a de très nombreux exemples d'œuvres qui ne sont jamais vendues et qui sont très intéressantes, cela n'a aucun lien !

Quelle corrélation y a-t-il entre la valeur d'échange d'une œuvre et sa valeur dite artistique ?

Cette question, me semble-t-il, renvoie à la notion de réification. Une œuvre extrêmement importante pourra être méconnue pendant cinquante ans, en étant privée quelque part de sa valeur d'échange (elle ne vaudrait rien, ou presque, si il était question de tenter de la convertir en quelque chose d'autre), elle serait hors circulation, mais pourrait exister néanmoins, elle serait comme en attente, sur un pied de guerre. Mais en même temps ce que je dis là est peu justifiable parce que cela supposerait qu'un tel ouvrage puisse disposer d'une

Do you have any works that you cannot sell? Is something still an artwork if you don't want to sell it?

Yes, of course (but this is easily said because the idea of artwork in general is very complex and demands a more thorough examination). The artwork has no intrinsic relation to its being sold or not. I think there are a number of examples of artworks that never sell, despite being very interesting. There is no connection to be made!

Is there a correlation between the exchange value of a work and its so-called artistic value?

This question, I think, takes us back to the notion of reification. A very important artwork can remain unknown for fifty years, being deprived from its «exchange value,» we may say, (it would not be «worth» anything if it was to be converted into money), it would be outside of the circuit, but it would still exist anyways, in a sort of waiting room.

But at the same time, I cannot really justify what I am saying because this would mean that a work would benefit from a type of aura, an intimate quality that would enable it to exist on its own as an artwork (especially in my case where the work has no materiality, it is complicated). Anyways, in my opinion, there is no correlation between the artistic and the exchange value when it comes to an artwork.

Is it understandable for an artist to refuse to enter the art market, to refuse to participate in it?

I think that to announce that you will «not enter the art market» is a great idea! It is violent because, as we know, validation in our society is defined through something's financial value. I know some people who follow this principle, like the artist François Deck, whom I admire a lot.

What gives form to the value of an artwork, in your opinion?

For me, value is not something that is still, it changes constantly, it fluctuates, there is not a value once and for all, but a plurality of values. There can be one value, a certain type of value, at a given time. But it can wear off and be replaced by another form of value (for example the «great machines» at Musée d'Orsay in Paris today have more of an anthropological value than an artistic value, they do not respond to our expectations as artworks any more). The more complex a work of art is, the more it aggregates all kinds of values that would appear and reveal themselves with time, some emerging, some disappearing. The value of an artwork depends on its complexity and on its own contradictions, and these contradictions will make us think, they will forsake us a bit; for example: The ready-made (as common as it sounds) because it is very ambiguous and full of paradoxes. A work of art has value in my mind when it creates problems that are impossible to solve, such that they are highly representative of what could be termed «human nature,» they are troubled, dazed, and not really able to master anything.

Do you own artworks that are not yours? If yes, how many? And were they given to you or did you buy them?

No, I do not possess any artworks that are objects. On the other hand, I do possess books, but I try not to get attached to the copy itself. I allow myself to own a maximum of one hundred books at a time (which is very few when you read actively). Sometimes I sell books back that I like, only to buy them back again later when I feel like reading them again; Tchouang-Tseu, Spinoza, La Boétie, Saint-Just, Gustav Metzger, Jean-Claude Moineau, for example. I also give away a lot of books. I try not to give importance to the body of things in order to focus on holding on mentally to what seems essential to me about them. What interests me in those works is the content itself. It seems to me literally unbelievable for someone not to understand that a work is, above all, an intelligence, (I would like to say an intention), which you can activate again, play again at any moment. But also, and maybe this is because we are «fragile,» (as Ivan Illich says) because we need to hold on to reference points in our horizon. But materiality is definitely a reference point!

aura, d'une qualité intime qui ferait qu'il puisse perdurer par lui même (dans mon cas, où l'œuvre n'existe pas de façon tangible, c'est extrêmement compliqué)... Bref, à mon avis, il n'y a pas de corrélation entre de telles valeurs, d'échange et artistique, à l'endroit de l'œuvre.

Est-il compréhensible pour un artiste de vouloir refuser de rentrer sur le marché de l'art ? Pourquoi / pas ?

Annoncer comme ça « qu'on ne va pas entrer sur le marché », je trouve ça bien ! C'est violent, parce que comme nous le savons la reconnaissance passe, dans notre société, par la valeur pécuniaire. Je connais des gens qui sont dans cette posture là, comme François Deck, que j'admire beaucoup.

Selon vous, qu'est-ce qui fait la valeur d'une œuvre ?

Pour moi la valeur n'est pas quelque chose de fixe, elle évolue sans cesse, est fluctuante, il n'y a pas une valeur « une fois pour toutes », mais des valeurs. Il peut y avoir une valeur, un certain type de valeur, à un moment donné. Mais elle peut s'épuiser, et laisser place à une autre forme de valeur (les « grandes machines » du Musée d'Orsay qui ont aujourd'hui davantage une valeur anthropologique qu'artistique, elles ont « valeur de symptôme » et ne répondent plus à nos attentes à titre d'œuvres d'art). Plus l'œuvre est complexe, plus elle agrège toute sortes de valeurs, qui vont apparaître, se révéler au fil du temps, certaines émergeant, d'autres disparaissant. Pour moi, la valeur d'une œuvre dépend beaucoup de sa complexité et de ses contradictions, contradictions (problèmes insolubles) qui vont nous faire penser, qui vont nous dégourdir comme par exemple le ready-made (c'est une banalité que de le dire), parce qu'il est très ambigu, complexe et gorgé de paradoxes. L'œuvre a de la valeur à mes yeux lorsqu'elle pose des problèmes à tout jamais impossibles à démêler, hautement représentatifs, en cela, de ce que pourrait être la nature humaine, troublée, hagarde, et si peu dans la maîtrise de quoi que ce soit.

Êtes-vous personnellement attaché aux œuvres d'art qui sont des objets ? Est ce que vous en possédez ?

Non je ne possède pas d'œuvres d'art sous la forme d'objets. Par contre je possède des livres, mais j'essaye de ne pas m'attacher à l'exemplaire. Je m'accorde un maximum de cent livres (ce qui est très peu, quand on lit). Parfois je revends des livres que j'aime, pour les racheter plus tard quand j'ai envie de les relire. Tchouang-Tseu, Spinoza, La Boétie, Saint-Just, Gustav Metzger, Jean-Claude Moineau. J'en donne également beaucoup. J'essaye de ne pas m'attacher au corps des choses pour tenter d'en conserver mentalement ce qu'elles ont d'essentiel à mes yeux. Ce qui m'intéresse dans les œuvres c'est leur contenu. Qu'on ne comprenne pas que l'œuvre est avant tout une intelligence (j'aimerais dire une intention) réactivable, rejouable en permanence... me paraît proprement incroyable. Après peut-être est-on « fragiles » (comme dirait Ivan Illich) au point de chercher à border notre horizon de repères. La matérialité en est un, de repère, définitivement !

Y a-t-il des œuvres qu'on ne peut pas garder ? Qu'est-ce que cela change ?

Selon moi, être conscient du fait que l'on puisse « lâcher » les œuvres, sur le plan de leur matérialité, c'est se donner les moyens d'accueillir une meilleure compréhension de ce qu'est l'œuvre. Voilà l'œuvre : la transmission d'une intelligence, j'y reviens, d'une pertinence, une occasion d'évoluer mentalement, de s'éprouver aussi. Quand Ghislain Mollet-Viéville et moi écrivions que l'énoncé « c'est ce qui démontre que l'objet d'art n'est que de passage », on nous a plusieurs fois rétorqué : « Mais au fond, est ce que vous ne parlez pas du corps ? ». Une forme de permanence de l'œuvre qui dépasserait ses objets, ses activations, vers une certaine forme d'in-finie, l'énoncé. Ce sont des commentaires que l'on nous a faits, et je ne suis pas d'accord avec ce point de vue quelque peu métaphysique. Il est vrai que certains voient une forme d'essentialisme au travail chez un conceptuel comme Robert Barry...

Que pensez-vous de l'utilisation de l'expression un bon artiste ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

Pour moi c'est une expression catastrophique, machinale, stupide. Et comme nous disions au début, relative-

Are there some works that you cannot keep? And what does this change about them?

I think that being conscious of the fact that we can «let go» of the artworks, on the level of their materiality, allows one to have a better understanding of what they are. This is what an artwork is: A transmission of some kind of intelligence, of a relevance, an occasion to evolve mentally, and also an opportunity to experience something. When Ghislain Mollet-Viéville wrote that a statement is: «the proof that the art object is only temporary,» several people answered: «but in the end, is it not of the body that you are talking about?» Referring to a kind of permanence of the artwork that would go beyond objects, activations, towards a form of unfinishedness, the utterance or the statement. These are commentaries that have been said to me, and, in fact, I quite disagree with this point of view, which tends to be metaphysical. But some people consider that there is a sort of essentialism in conceptual pieces like those of Robert Barry.

What do you think of the use of the expression: «A good artist?» What does it mean exactly?

I think it is a disastrous, mechanical, and stupid expression. And as we were saying before about what could be an artwork that «works,» I would say that there are a thousand ways of judging what could be «a good artist». I do not think that there is such thing as a good artist per se, and history proves it, in the sense that everything is constantly (and happily) re-examined. El Greco was considered a failure before he was called a genius. And maybe he will become a failure again one day in the eyes of future generations that will judge him. I find this extremely interesting: Nothing is ever really granted. Instead, everything is only what one keeps from the History of Art. What captivates me the most is its mobile and changing quality.

There are some artists who find good answers to a specific moment, sometimes ten, fifteen or twenty years before certain problematics emerge and develop in the long run. There are no good artists, only good answers. And in fact, some artists sometimes have good answers and sometimes have bad answers; nobody is constant. Many radical movements have stumbled on the issue of moral judgment (that's for me to say!) It is a temptation, seeking or securing approval or disapproval; it is always terribly anecdotal to give a moral judgment about an artist, and more generally about someone or about a work. Approving or disapproving doesn't really say anything at all, it is not enough.

Can you identify yourself with a group or artistic movement, or against a group or artistic movement?

I have identified myself with a lot of groups. Movements existing at the end of the nineteenth century in Europe, like the Incrédules, Hydropathes, Zutistes. I worship destruction through humor, destroy values and certainties, and this is the only role I would like to give to art.

There is also Dada, the lettrist international, situationism, Fluxus, George Brecht and Allan Kaprow. I don't think that I come after them, I think I am them. I feel like I have taken for myself the state of mind of such diverse groups that travel through the different times and belong to everyone.

Is art today more advanced than during the last century?

No, it is disastrous. Or it is just stupid, maybe a bit late too, compared to the nineteenth century! One hundred and fifty years have gone by, and we are still fascinated by a production model that I would call Hollywoodian: Dull and aiming to be attractive to people, in a primitive sense. This sort of cage should push us to act completely differently. I think it is possible to escape this by taking interest in the use-value, by being active without trying to be overly visible, by acting within the machinery of the system to take real risks. Because the cultural industry cannot accept real risks, it is impossible. Someone will take their clothes off, or piss on the floor in some museum corner and there will be a mini-scandal, but these are not real risks at all. The exhibition spaces have so many norms. They are ready for Hollywood, locked up. So you have to find people who have infiltrated the institution, who know that you can't talk about what we do. You also have to try to go beyond the field of cultural industry: To look at everything else. To be interested in the field

ment à ce que pourrait être une œuvre qui fonctionne, je dirais qu'il y a mille façons de juger ce que pourrait être un bon artiste. Je ne pense pas qu'il y ait de bon artiste en soi, et l'histoire le prouve, dans le sens où (fort heureusement) tout est perpétuellement réexaminé. El Greco était considéré comme un minable avant d'être considéré comme un génie. Et sans doute redeviendra-t-il un jour un minable, aux yeux de ceux qui le jugeront de nouveau (telle « génération future ») – je trouve ça formidablement intéressant, rien n'est jamais tout à fait acquis, c'est ce que je retiens de l'Histoire de l'Art, ce qui en elle me captive le plus, son caractère mobile, fluctuant. Il y a des artistes qui trouvent des bonnes réponses par rapport à un moment spécifique, parfois, dix, quinze ou vingt ans avant que certaines problématiques surgissent et s'installent durablement. Il n'y a pas de « bon artistes », il y a des bonnes réponses. Et dans les faits, il y a des artistes qui font parfois des bonnes réponses et parfois des mauvaises, personne n'est constant. Beaucoup de mouvements radicaux ont buté sur l'écueil du jugement d'ordre moral (et c'est moi qui dis ça !). C'est une tentation, l'approbation ou la désapprobation, or c'est toujours terriblement anecdotique d'émettre un jugement moral sur un artiste, et plus généralement sur quelqu'un ou même sur une production. On en a rien dit du tout quand on l'a fait, approuver ou désapprouver ne suffit pas.

Pouvez-vous vous identifier à un groupe, mouvement artistique ? Contre un groupe, mouvement artistique ?

Je me suis identifié à de nombreux groupes. Les mouvements de la fin du 19e siècle, comme les Incohérents, les Hydropathes, les Zutistes : je vénère la destruction par l'humour, détruire les valeurs, les acquis, voilà le seul rôle que je souhaiterais assigner à l'art.

Il y a aussi Dada, l'internationale lettriste, le situationnisme, Fluxus, George Brecht et Allan Kaprow. Je ne pense pas venir après ces gens-là, je pense être ces gens là. Je dis que je me suis identifié à de tels groupes, mais en réalité, ce n'est pas cela : je me suis emparé d'un état d'esprit qui traverse les époques et qui appartient à tout le monde.

L'art d'aujourd'hui est-il plus avancé qu'au siècle dernier ?

Non, il est catastrophique. Ou simplement bête et méchant, en retard, aussi, peut-être, sur le 19e siècle, ce qui n'est pas peu dire ! Cent cinquante ans sont passés, et nous sommes toujours aussi fascinés par un modèle de production que je dirais hollywoodien, bête et méchant, et censé plaire, de façon primitive. Cette espèce de chape de plomb doit nous enjoindre à agir complètement différemment. En nous intéressant à l'usage, en nous activant sans chercher à être vus ou perçus, en agissant dans des rouages, en prenant des risques véritables, il est possible de se soustraire à cette chape. Or l'industrie culturelle ne peut pas envisager un réel risque, c'est impossible. Quelqu'un se dénudera, ou encore quelqu'un se soulagera dans un coin de l'exposition et cela créera un mini-scandale, mais ce ne sont pas des risques réels. Les espaces d'expositions sont extrêmement normés. Préparés à Hollywood. Verrouillés. Alors il faut trouver des infiltrés au sein de l'institution, notamment, qui savent qu'il ne faut pas parler de ce qu'on est en train de faire. Il faut, d'autre part, tenter de dépasser le champ de l'industrie culturelle. Il faut s'intéresser au reste. Au monde du travail, à l'activité en général. On peut choisir d'avoir une action hors du champ de l'art, il est également possible de considérer le champ de l'art comme un monde du travail.

of labor, to be interested in «activity» in general. You can choose to act outside of the art world, and you can also consider the art world as a field of labor.





IKHÉA©SERVICES, *Logotype* (1998-2004)



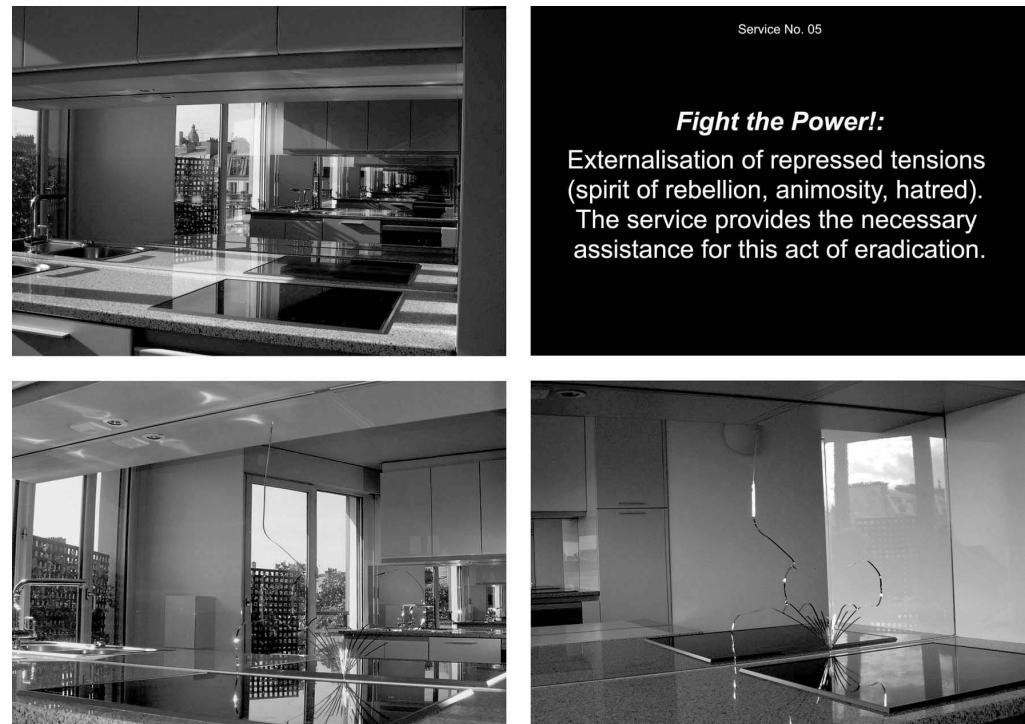
Glitch, *Logotype* (2002)



IKHÉA©SERVICE N°21, *Ceinture ! : Activation « Loft »*, Paris (2010)



IKHÉA©SERVICE N°06, *Atelier H.S. : Activation « 17e Biennale de Paris »*, Chypre (2010)



IKHÉA©SERVICE N°05, *Fight The Power! : Activation « King »*, Paris (2011)

C2: I am troubled by deciphering how «lessening» something can work alongside creating problems and encouraging one to think. The two seem to be incongruous.

N2: You are seeing it too quantitatively. I believe that the idea is more to move against the idea of tangible objects, in the name of concepts of a more ephemeral or intangible nature. One does not need an object in order to think. In fact, from what we have learned so far, it seems to me that objects often discourage thought.

C2: But not all thought is good thought. But I suppose «good thought» cannot easily be defined, nor would it be sensible to attempt to do this.

N2: Do you believe that laughter can be an object?

C2: No. Laughter has no physical form, it can no more be an object than a conversation can be an object. Both are formed only from air that escapes one's vocal chords in a certain way and which then travels into the ear canal of another, provoking certain vibrations that are then interpreted by the brain.

N2: So this air is not an object? And isn't the situation in which these actions take place an object, in a sense? At least it would appear as such to an observer, and I believe it is possible to be both participant and observer at the same time, «in the same breadth,» so to speak.

C2: I am not so sure, though you do make an interesting point. Nonetheless, some of JBF's commentary has lead me to develop what I think may be a «joke,» capable of making one or both of us laugh. May I tell it to you?

N2: Certainly!

C2: Very well. [Clears throat] First, I did some reading online and have learned that, often, a joke takes the form of a question that one person poses to another, or to a group. The joke I have developed takes this form.

N2: So, I will be the one who makes the joke? But how could I do that?

C2: Please let me finish. The point is that you do not know the answer, I will be the one to supply it.

N2: So why ask the question in the first place? If the answer is the humorous part, why not go straight to it?

C2: Please let me finish.

N2: Alright.

C2: What do you call an undercover agent who is restricted from knowing what or who he or she is supposed to be investigating?

N2: I do not know... a clerk wearing a mask?

C2: No, an artist.

[Silence]

C2 : J'ai des difficultés à voir comment « amoindrir » quelque chose peut se combiner avec créer des problèmes et encourager quelqu'un à réfléchir. Les deux semblent si incongrus...

N2 : Tu le vois d'une manière trop quantitative. Je crois que l'idée est plutôt d'aller à l'encontre de l'idée d'objets tangibles, au noms de concepts d'une nature plus éphémère ou intangible. Il n'y a pas besoin d'objets pour pouvoir construire une pensée. En fait, aux vues de ce que nous avons appris jusqu'ici, il me semble plutôt que les objets découragent la pensée.

C2 : Mais toutes pensées ne sont pas de bonnes pensées. Je suppose qu'une « bonne pensée » peut difficilement être définie et cela ne serait peut-être pas très utile de tenter de le faire.

N2 : Crois-tu que le rire peut être un objet ?

C2 : Non... Il n'a pas de forme physique, il ne peut pas être un objet tout comme la conversation ne peut pas être un objet. Les deux ne sont formés que par de l'air qui s'échappe des cordes vocales d'une certaine manière et qui atteint le canal auriculaire de l'autre personne, provoquant des vibrations qui sont interprétées par le cerveau.

N2 : Donc l'air n'est pas un objet ? Mais la situation dans laquelle ces actions ont lieu n'est-elle pas un objet, dans un sens ? Elle en aurait au moins l'apparence, aux yeux d'un observateur extérieur, et je crois qu'il est possible d'être à la fois un participant et un observateur, pour ainsi dire.

C2 : Je n'en suis pas sûre... Bien que tu mettes le doigt sur un point intéressant. Néanmoins, certains des commentaires de JBF m'ont permis de mettre au point ce que je crois être une « blague », capable de nous faire rire toutes les deux. Puis-je te la dire ?

N2 : Certainement !

C2 : Très bien. [S'éclaircit la gorge]. Tout d'abord, j'ai fait quelques lectures sur Internet et j'ai appris que, souvent, une blague prend la forme d'une question qu'une personne pose à une autre, ou à un groupe. Ma blague prend cette forme-là.

N2 : Donc, je serais celle qui fait la blague ? Mais comment puis-je faire cela ?

C2 : Laisse-moi finir. Le principe est que tu ne connais pas la réponse, c'est moi qui la fournirai.

N2 : Donc pourquoi poser la question d'abord ? Si c'est la réponse qui est l'élément d'humour, pourquoi ne pas commencer par elle ?

C2 : Laisse-moi finir s'il te plaît.

N2 : D'accord.

C2 : Comment appelle-t-on un agent secret qui ne sait pas ce sur quoi il ou elle doit enquêter ?

N2 : Je ne sais pas... Un clerc qui porte un masque ?

C2 : Non, un artiste.

[Silence]

A Character-Driven Woman in an Object-Oriented World - On the Immigration of Lessons Across Generations: A Semi-Telepathic Conversation with HPK

HPK is a complex, resourceful, and beautiful woman who has worked primarily in the field of computer programming. She speaks five human languages, at least a dozen programming languages, and has recently begun studying Guztiak#pragma, a hybrid dialect of C++ and 16th century Basque spoken commonly among left-handed ukulele salesman in the Arctic Circle. Korth made her acquaintance roughly nine months prior to being born, at which time she began gestation inside HPK's womb.

NK: I understand that you were born in Brooklyn, NY in 1956 to parents who had emigrated in roughly 1950 from Estonia. In about 1966 your family moved to White Bear Lake, Minnesota, a very different environment than Brooklyn and also one with significantly fewer immigrants. In light of this, could you describe your childhood in three sentences?

HPK: In three sentences? Are you kidding me? OK—I have visuals. I don't know if I can do it in exactly three sentences. I was very good at coming up with games to play by myself. Which isn't as sad as it sounds. I was basically a quiet kid, but I enjoyed things in my own way. How's that?

That sounds good. What are some lessons that you learned in childhood that still resonate with you today? Or that you've often recalled throughout your life?

I think a lot of our paranoias come from childhood experiences. I remember once—I don't remember what the situation was at our school in Brooklyn so this had to be like first or second grade but for some reason they divided the day up and a bunch of kids had to come in like 7:00 or 8:00 in the morning and leave at 1:00 in the afternoon and then other kids had to come in at 2:00 pm and stay till 6:00 pm or something like that. I think there were rooms that were being renovated or a shortage of teachers or some sort of situation that they dealt with by shortening the day and splitting the kids up. And, like a kid, I wasn't paying attention and I showed up at the wrong time, like I showed up at 7:00 am when I was supposed to be there at 2:00 pm or something like that. I was so embarrassed by this experience that still, when I have to go somewhere for an appointment or a flight or something like that, I double and triple check the date, time, address, route, flight number, etc. I'm just always paranoid because of having remembered the date or the time incorrectly.

Interesting, I can relate to that feeling of shame but, in contrast to you, I am usually late and wait until the last minute to verify details like this. Along similar lines, what are some lessons that you learned from your parents that resonate a lot for you today?

One I remember from my mother, you've heard me explain it many, many times, she was adamant about the idea that «you can do anything you want in life, it's just a matter of making choices». And that really stuck with me. I admired her a lot because she came to this country as a twenty-year-old, not even speaking the language, and as soon as she got on her feet she started perusing a college degree, which in her situation is amazing but even more so for her generation. When I was growing up, I didn't know any other kids whose moms had college degrees. So she very much embodied the idea of perusing your dreams and her's was a lifestyle and career involving writing and photography. And everything she did was toward that goal. That was a very strong lesson.

That actually leads into my next question, which is, what did your parents do for careers?

My father, whom I barely knew, worked at a printing shop. We'll just kind of leave that there because he wasn't really part of my life since my parents were divorced when I was very young. My earliest recollection was, while my mother was in college she worked in the local schools. I remember when I was in junior

Une Femme de Caractère dans un Monde Orienté Objet - De l'Immigration Transgénérationnelle des Idées : *Une Conversation Semi-Télépathique avec HPK*

HPK est une femme complexe, belle et pleine de ressources, dont l'activité principale a débuté dans le secteur de la programmation informatique. Elle parle cinq langues humaines et au moins une douzaine de langages de programmation et a récemment commencé à apprendre le Guztiak#pragma, un dialecte hybride de C++ et de Basque du 16e siècle parlé communément par les vendeurs de ukulélés du Cercle Arctique. Korth l'a rencontrée environ neuf mois avant sa naissance, époque à laquelle a débuté sa gestation dans son ventre.

NK : Il semble que tu sois née à Brooklyn (New York) en 1956, de parents ayant immigré d'Estonie aux alentours de 1950. Vers 1966, ta famille a déménagé à White Bear, Minnesota, un environnement très différent de Brooklyn, où il y avait aussi beaucoup moins d'immigrés. Pourrais-tu décrire ton enfance en quelques phrases ?

HPK : En quelques phrases ? Tu plaisantes ? Bon, je vais essayer. J'ai des images. J'étais très douée pour inventer des jeux pour jouer toute seule, étant enfant. Ce qui n'était pas aussi triste que ça en a l'air. J'étais une enfant sage, mais je savais profiter des choses, à ma manière.

Quelles sont les leçons apprises dans ton enfance qui résonnent toujours en toi aujourd'hui ? Ou bien dont tu te souviens encore aujourd'hui ?

Je pense encore beaucoup aux paranoïas que nous avons en tant qu'adultes et qui viennent de notre enfance. Lorsque j'étais enfant, mon école à Brooklyn, pour une raison que j'ai oubliée, avait divisé le temps de la journée entre différentes classes. Par exemple, les CM1 auraient classe le matin et les CM2, l'après-midi. Il devait y avoir des travaux dans l'école, ou bien des professeurs manquants, ou quelque chose d'autre. Et je ne faisais pas attention, j'arrivais toujours à la mauvaise heure. J'ai été tellement gênée et marquée par cette expérience, de me sentir stupide, qu'encore aujourd'hui, quand je dois aller à un rendez-vous, je vérifie trois ou quatre fois la date et l'heure, l'adresse, le trajet, etc. Je suis toujours paranoïaque sur le fait que je vais me tromper de jour ou d'heure.

Intéressant. Je comprends ce sentiment de honte, mais contrairement à toi, je suis toujours en retard et j'attends toujours le dernier moment avant de me préparer. Quelles leçons tes parents t'ont-ils appris, que tu appliques encore aujourd'hui ?

Une leçon que je me rappelle de ma mère, tu l'as déjà entendue souvent, est que « Tu peux faire tout ce que tu veux dans la vie, c'est juste une question de choix ». C'est vraiment resté gravé en moi. Je l'admirais beaucoup parce qu'elle est arrivée aux États-Unis à vingt ans, elle ne parlait même pas la langue et dès qu'elle a commencé à s'en sortir, elle a entamé la préparation d'un diplôme à l'université, ce qui dans sa situation était courageux, surtout pour une femme de sa génération. En grandissant, je ne connaissais aucun autre enfant dont la mère avait un diplôme d'université. Donc elle représentait pour moi l'idée de poursuivre ses rêves, le sien étant une carrière d'écrivain et de photographe. Tout ce qu'elle faisait allait vers ce but. C'était une leçon très forte.

Cela rejoint ma prochaine question, qui est : que faisaient tes parents dans la vie ?

Mon père, que j'ai très peu connu, travaillait dans un atelier d'imprimerie. Il ne faisait pas vraiment partie de ma vie, car mes parents ont divorcé quand j'étais très jeune. Mon souvenir le plus ancien est que dans mon enfance, ma mère travaillait dans les écoles locales. Lorsque j'étais au lycée, elle était réceptionniste à l'infirmérie, ou quelque chose comme ça. Mais ensuite, petit à petit, elle a gravi les échelons, devenant éditrice du journal du rectorat de l'école, je crois. Après, elle a commencé un nouveau travail, dans les relations publiques pour Weight Watchers ; elle faisait des interviews, allait aux séances photo, écrivait des newsletters.

high, she worked in the nurse's office as a receptionist or something like this—but she worked her way into a position where she was the editor of the school district newsletter, or something to that effect. After that she began a new job, her official title was Public Relations for Weight Watchers and there she would do interviews, go on photo shoots, write newsletters—kind of a combination of communications and journalism and advertising. So, she did that for Weight Watchers and then I think she went from there to an insurance company called “The St. Paul Companies” in St. Paul—

The one that became St. Paul Travelers?

Maybe. Similar kind of work. When she was about fifty, she got sick with rheumatoid arthritis and took an extended medical leave and, as appalling as it may be, I think they actually discontinued her position while she was on medical leave.

Whoa—today, that would not happen, right? Today, that's illegal, right?

Yeah. After that she worked independently, actually. She freelanced doing the same kind of work. And then much later than that, I think, she cut back on the amount of work she was doing in that field and began doing some translations on the side. And my stepfather, Sven, was a chemist at 3M—which is what brought us to Minnesota in the first place. For some reason unknown to me, he lost his job there and didn't ever really work after that. That must have been when I was in about fourth grade or so.

How did you feel about that? I mean, did you think it was weird that he wasn't working?

Oh, yeah. It was weird, because he took up things like cooking and my impression was always that he didn't try very hard and/or no job was good enough for him. And then after a certain number of years, even I, as a youngster, recognized that if it hasn't happened yet, it's not going to because he's out of practice. He was intellectually arrogant.

Did that have an impact on how you viewed intellectualism?

What I got from that was, and you're right, that was a very good lesson I learned in reverse, and that is: You need a marketable skill beyond just intellect in order to get by.

What about just on the level of personality? Not intellectualism in terms of what good it is for employment but just in terms of a person's well being?

What's the actual question?

How did this experience affect your view of intellectualism as a personality trait?

That's interesting. I think what it ended up doing was forcing me to separate the two, to see my intellectual life and my professional life as not necessarily one and the same thing. If you're extremely lucky, they merge. But, in many, many cases, you pursue your studies and your intellectual interests as a hobby while you also do a job. That's kind of what it did for me because it was scary because we had periods where there was hardly any food in the fridge. I remember brushing my teeth with bar soap, which is really disgusting, and things like that so there were—we still lived in a decently-sized suburban house, so, I mean, we were not at the poverty level or anything like that, but we had periods that were very difficult. I remember when he was working we had all new furniture and that kind of thing and then we had periods where things were pretty thin. And I didn't like that feeling. I didn't want to have that in my life. Where it's carried through to now is kind of funny, both Rich [my husband] and I—when we go shopping, we don't just replenish the shampoo we used up the previous month, we always like to have two bottles in reserve. We kind of stockpile our stuff. Not to a crazy degree but we both make sure we have household product well supplied.

ters, une sorte de combinaison de communication, journalisme et publicité. Après, je crois qu'elle a travaillé pour une compagnie d'assurances appelée The St Paul's Companies... Quand elle a eu cinquante ans, elle a commencé à souffrir d'arthrite et a donc pris un congé maladie, or aussi scandaleux que cela puisse paraître, ils ont supprimé son poste alors qu'elle était en congé.

C'est illégal aujourd'hui, non ?

Oui. Après cela, elle a travaillé en indépendante. Elle faisait le même genre de missions en free lance. Et bien plus tard, elle a aussi commencé à faire de la traduction. Mon beau-père, Sven, était chimiste pour 3M, c'est pourquoi nous avons déménagé dans le Minnesota. Pour une raison qui m'est inconnue, il a perdu son travail à un moment et n'en a plus vraiment retrouvé après cela. Je devais être en CM2.

Est-ce que tu trouvais cela bizarre qu'il ne travaille pas ?

Oh, oui. C'était bizarre, car il s'est mis à cuisiner, et ce genre de choses. J'avais l'impression qu'il n'essayait pas vraiment de retrouver du travail. Après un certain nombre d'années, j'ai réalisé qu'il n'en retrouverait jamais, car il était en dehors du circuit. Il était assez arrogant, intellectuellement.

Est-ce que cela a influencé ton opinion sur l'intellectualisme ?

Ce que j'ai retenu, en effet, c'est que tu as besoin d'acquérir des compétences exploitables afin de pouvoir t'en sortir sur le marché du travail.

Comment cette expérience a-t-elle influencé ta perception de l'intellectualisme, en tant que trait de personnalité ?

Je crois que cela m'a poussée à séparer les deux, ma vie intellectuelle et ma vie professionnelle. Si tu es très chanceuse, elles se confondent. Mais dans bien des cas, tu poursuis tes études et tes intérêts intellectuels comme hobby, en même temps qu'un autre travail. Cela a créé chez moi cette façon de penser, car étant enfant, il y avait des périodes à cause de cela où le frigo était vide à la maison ; nous vivions dans une maison de banlieue, donc nous n'étions pas pauvres, mais il y avait définitivement des fins de mois très difficiles. Quand il travaillait, nous achetions un tas de nouveaux meubles et quand il ne travaillait pas, nous devions nous serrer la ceinture car nous n'avions pas grand-chose. Je n'aimais pas ce sentiment. Je ne voulais pas de cela dans ma vie future. Maintenant, c'est assez drôle car il me reste le réflexe d'avoir toujours des choses en réserve (trois bouteilles de shampoing, trois gels douche, etc.) et mon mari est pareil. Pour être sûrs de ne pas être à court de quelque chose.

Peux-tu m'en dire plus sur les raisons qui ont poussé tes parents à venir aux États-Unis ?

Je n'ai jamais vraiment demandé, donc j'ai dû le déduire. Je crois que c'était simplement une question pratique : où ils avaient le droit d'aller et ce qui était faisable. Parce que les Estoniens immigraient généralement en Australie, au Canada, en Allemagne, dans les pays Scandinaves et aux États-Unis. Je sais qu'ils ont dû passer du temps en Allemagne dans des camps de réfugiés, parce qu'ils n'avaient pas encore reçu l'autorisation d'immigrer aux États-Unis. Il y avait des quotas, basés sur des critères d'avant-guerre, et ils ont dû attendre la réforme de l'immigration de 1948, je pense. La réforme a permis à beaucoup d'europeens d'immigrer. Mais je me rappelle des discussions concernant le fait qu'il fallait avoir un sponsor aux U.S.A., c'est-à-dire une personne qui appuierait votre candidature et témoignerait en votre faveur ; j'imagine qu'elle avait la responsabilité de vous aider à trouver une situation quelque part, un travail, un appartement. Je suppose qu'ils avaient un sponsor aux États-Unis. Je ne sais pas si c'était un ami, ou un cousin éloigné qu'ils avaient rencontré en Estonie. Sûrement un cousin. Donc si leur contact avait été en Australie ou au Canada, je pense que c'est là-bas qu'ils seraient allés.

Je sais que tu as déjà parlé du fait que lorsque tu étais au lycée, beaucoup de gens pensaient que tu étais étran-

Could you say more about why your parents came to the United States?

You know I don't know if I ever heard it first hand, I can only deduce and speculate. I think it may have been simply a practical matter of: Where were they allowed to go and what was feasible? Because Estonians emigrated to Australia, Canada, Germany, the Scandinavian countries, the United States and I know that they had to bide their time in Germany in the displaced person camps because they were not allowed to immigrate to the United States yet. They had quotas that were based on pre-war situations so they had to wait for the immigration reform act of 1948, I believe. So once that passed, that allowed larger numbers of European immigrants to come in. But I do remember many discussions regarding the fact that you had to have a sponsor in the US, someone who would sponsor you, speak for you, I suppose they had some responsibility of getting you settled somewhere, help you find a job, help you find an apartment. I'm guessing on a practical level it was sponsorship that got them to the United States. And I don't know whether their sponsor was a distant friend of theirs or someone they already knew from Estonia. It almost had to be the latter. So if their sponsor had gone to Australia or Canada I think that's where they would have gone.

I know you used to sometimes say that when you were in high school, a lot of people assumed you were a foreigner, since you spoke a different language with your family and dressed differently than the other students in school, so I'm wondering if you could say more about how that felt for you and also how you related to your classmates and that sort of thing in light of the fact that your parents were immigrants. Especially, from what you can remember living in Brooklyn versus coming to Minnesota.

So many things pop into mind. I lost my class photographs from kindergarten and first grade [when I was living in Brooklyn] sometime during my first marriage, but I remember looking at those photos as a young adult and saying: «Oh my Gosh, look at this! The whites were a minority!» The majority of the class was Puerto Rican, Greek, African-American, and other nationalities and ethnicities, and there were like five of us white kids there. The amazing thing was, as a kid, I had no awareness of that whatsoever. For me, ethnic background was only as relevant as hair color or shape of nose, you know, it's just that everyone is a little bit different. It wasn't until I ended up in a white suburb that I even realized there was such a thing as racial identity. You know, it's interesting, when we first moved I didn't notice that, like: «Where are the Puerto Ricans?» I didn't notice, it wasn't like: «This is the new normal for me». But when I saw the picture, I went: «Holy Cow!» In Brooklyn, I never felt special because my parents were immigrants because almost everyone else was (or their parents were) too. I only felt different and embarrassed because my parents were divorced, because back in those days that wasn't very common. OK, so that's grade school. In high school I actually felt proud of it rather than ashamed of it; I only felt weird because I didn't dress like the other kids.

But that was more because of your economic situation.

That plus the fact that my parents and grandmother weren't tuned in at all to popular culture so they had no clue as to what current fashions were or anything like that and I wasn't old enough to reach out on my own and try to incorporate these things. And once I was old enough to be aware of fashion, I would have had to convince them to spend money on a pair of bell-bottoms and stuff like that. For me it wasn't worth the effort.

Interesting. How do you feel this might be different today?

You know, it's funny. When I see young people today, they have so much more freedom of expression even than a «normal teenager» did in my years. I can't imagine that that kids could wear anything that the other kids would laugh at because now anything goes. The example I come up with is: I still see young teenage girls at the airport with pajama bottoms and fuzzy slippers. And I still feel something in my gut when I see that, because at that age if I were caught on my front doorstep in fuzzy slippers I'd be the laughing stock of the entire neighborhood because you just did not do that.

gère, parce que tu parlais une langue différente avec ta famille et que tu t'habillais différemment des autres élèves. Est-ce que tu pourrais parler un peu plus de ce que tu ressentais à ce propos et quelles relations tu avais avec tes camarades ayant des parents immigrés ? Tout particulièrement de la différence entre Brooklyn et le Minnesota, à ce niveau.

Beaucoup de choses me viennent en tête. J'ai perdu mes photos de classe de l'école maternelle, quand je vivais à Brooklyn, mais je me rappelle que durant mon premier mariage, j'avais regardé ces photos et m'étais dit : « Oh mon Dieu, regardez ! Les Blancs étaient en minorité dans cette région ! » La majorité des élèves étaient portoricains, grecs, afro-américains, d'autres nationalités et ethnies, et nous étions peut-être cinq Blancs dans la classe. Mais en tant qu'enfant, je n'avais aucune conscience de cela. Pour moi, l'origine ethnique était comme la couleur de la peau ou la forme du nez, c'est juste que chacun était un peu différent. Ce n'est que lorsque je me suis retrouvée dans une banlieue blanche que j'ai réalisé qu'il existait des identités ethniques. Mais c'est rapidement devenu la nouvelle normalité pour moi, d'être entourée de Blancs. À Brooklyn, je ne m'étais jamais sentie différente, parce que mes parents étaient des immigrés, que tous les autres enfants l'étaient aussi, quasiment, ou bien leurs parents l'étaient. Je me sentais différente plutôt parce que mes parents étaient divorcés et qu'à l'époque ce n'était pas courant. Au lycée, j'étais en fait plus fière que honteuse de ça, mais il est vrai que je me sentais décalée dans ma façon de m'habiller.

Mais c'était plutôt à cause de ta situation économique.

Ça et le fait que ma mère et ma grand-mère n'étaient pas du tout au fait de la culture populaire, donc elles n'avaient aucune référence en termes de mode vestimentaire, etc., et je n'étais pas assez vieille pour aller vers ces choses de moi-même et les comprendre. Une fois devenue assez grande, j'aurais dû les convaincre de dépenser de l'argent pour des habits, mais pour moi le jeu n'en valait pas la chandelle.

En quoi est-ce différent aujourd'hui ?

Quand je vois les jeunes aujourd'hui, je trouve qu'ils ont tellement plus de liberté d'expression que les adolescents « normaux » à mon époque ! Il est dur d'imaginer des gosses se moquer de la façon dont les autres s'habillent, car on peut presque tout porter aujourd'hui. Par exemple, je vois souvent des adolescentes à l'aéroport en pyjama et chaussons, et cela me fait toujours quelque chose parce moi, si je sortais de la maison en pyjama pour aller chercher le courrier, tous les voisins me fixaient du regard.

En lumière de ta réponse précédente à propos de ton choix de carrière et de devoir exprimer ta créativité dans des hobbies plutôt que dans ton activité professionnelle, penses-tu t'être interdit de développer ta créativité par peur de ne pas pouvoir trouver de travail et survivre par la suite ? As-tu déjà senti que tu faisais plus de sacrifices au niveau intellectuel ?

Lorsque j'étais à l'université, je pouvais faire les deux. Je pensais que j'obtiendrais mon diplôme et que toutes les portes s'ouvriraient à moi, qu'il y aurait plein d'opportunités et que je n'aurais qu'à choisir entre elles. Quand j'ai eu mon diplôme, j'étais mariée, donc je n'avais pas vraiment besoin de gagner ma vie tout de suite, j'avais un gilet de sauvetage. J'ai dû passer trois mois à chercher un travail et je plaisante un peu à propos de cette période en disant que tous mes espoirs ont été balayés à ce moment-là. J'étais intéressée par une carrière dans le business international, car j'avais déjà dû abandonner l'idée d'être traductrice professionnelle pour les Nations Unies ; j'ai réalisé que je n'étais pas assez douée pour cela. Ces gens avaient tous grandi en Suisse et parlaient cinq langues couramment, je n'avais pas ce niveau de compétences, donc que faire d'autre ? J'ai pensé au business international, j'ai eu quelques entretiens d'embauche et une fois on m'a posé la question : « À quelle vitesse pouvez-vous dactylographier en allemand ? » et j'ai réalisé que je n'avais pas les compétences. Donc pendant trois mois, j'ai tenté d'allier mes intérêts et mes compétences et après, le sens pratique a repris le dessus.

I want to go to some more questions about working and those practical questions and that kind of thing. Because it sort of feels like the family history could be a whole separate interview potentially.

In light of your previous response regarding your choice to go into the career that you did— do you feel like, when you’re referring now to balancing your hobbies with your profession and that sort of thing, did you ever have more of an intellectual inkling than you may have allowed yourself to develop because of your awareness of how, in a lot of ways, being able to «make ends meet» demands that the professional area take precedence because you need that to survive? Did you ever feel like you were making more sacrifices on the intellectual side, or did you ever feel like you didn’t even want to engage some of these interests because it would become too much of a passion that you wouldn’t be able to balance with a conventional career, or anything like that?

When I was in college I could just do both. I mean, I just thought I would graduate from college and all doors would be open, opportunities would be out there just waiting for me to choose. When I graduated from college I was married at the time so there wasn’t the extreme pressure of supporting myself, I had a safety net there. I think I spent three months or so job hunting and I kind of joke about that period as a time in which my aspirations were muffled—I really had an interest in working in international business because I had already given up on the idea of being a translator, like, a professional United Nations translator because I realized I was not good enough for that. These are people who grew up in Switzerland speaking five languages at home, I don’t have that level of skill, so what else can I do? International business, I thought. I started pursuing jobs like that and when one interviewer said, «so how fast can you type in German?» I realized, «oh shit, I really have no marketable skills in this area, I have an appreciation but I don’t have skill». So I had that honeymoon period while I was in college and three months after college where I thought I could pursue my intellectual interests and then couldn’t find a job with that and then the practical just took over.

Interesting. Could you say more about your decision to go into a practical career rather than a creative or intellectual one? Do you regret anything about this decision? And how do you approach your retirement in light of this freedom you now have from practical demands?

I never, ever, ever regretted it because, probably like your Dad, I needed stability, I needed to know from day to day what I would be doing, I could never live the life of a starving artist, to use the cliché. But I never thought of my career as one that was *not* creative. To describe to a non-programmer what programming is like, or even being a systems analyst or a business analyst, it’s like puzzle solving. So that probably satisfied that need in me.

Throughout my life, depending on where I was (my job and the hours I kept and the stage the children were at) I always did some more conventionally «creative» stuff on the side. You know, sewing, knitting or whatever. I consider that a creative outlet. Now in my retirement, I like having the means to do more of that sort of thing and in particular to learn something new, like jewelry-making. But, still, I’m kind of impatient. I’m not out there taking pottery lessons and glass-blowing lessons and that kind of stuff because I don’t want to just sit there and learn and practice forever and I like having a somewhat useful result out of it. Like with sewing, what do I get out of it: I get a garment. You know, that sort of thing. But I still sometimes crave work-like work. Rich obliges me in that quite well. You know, I’ll create spreadsheets, I keep a medical log, which has to be done because you get confused, you know, if he has a drug reaction: «When did you start taking this drug, when did you start taking that drug». So I keep those kinds of records. Yesterday I helped him empty out his email and save the ones he wanted to save as PDF’s which involved work on his computer and on mine. That’s all office-work kind of work, which I still like to do.

I know. I know it seems crazy but I can totally empathize with that.

Do you remember the story about the girl in the store and the stapler? This was—we were still in Minnesota, obviously, so I was still working, but it was toward the end, it was somewhere between 2000 and 2006. I was checking out at a store and I was second in line. The customer ahead of me was returning something, it was

Peux-tu parler de ta décision de suivre une carrière « pratique », plutôt qu'une carrière créative ou intellectuelle ? As-tu des regrets ? Et comment appréhendes-tu la retraite, du fait que tu es maintenant libérée de ces obligations pratiques ?

Je ne l'ai jamais regretté, probablement parce que comme ton père, j'avais besoin de stabilité, de savoir ce que j'allais faire le jour suivant et je n'aurais jamais pu avoir la vie d'un artiste fauché, pour utiliser ce cliché. Mais je n'ai jamais pensé que ma carrière n'était pas créative, car même être un analyste systémique ou commercial, c'est comme résoudre des puzzles. Donc cela satisfaisait probablement ce besoin-là en moi.

Tout au long de ma vie, selon l'endroit où j'étais, mon travail et mon emploi du temps en fonction des enfants, j'ai toujours gardé à côté une activité créative conventionnelle. Tu sais, coudre, tricoter, ce genre de choses que je considère créatives. Maintenant que je suis à la retraite, j'aime bien continuer à faire ça et à apprendre des choses nouvelles, comme faire des bijoux... Mais je suis toujours assez impatiente, j'ai besoin de faire quelque chose qui ait une utilité et une application immédiate. Avec la couture, je peux fabriquer des habits, des coussins, des choses que l'on utilise. Et parfois le travail de bureau me manque. Rich m'aide un peu pour ça, je crée des dossiers Excel de tous les médicaments qu'il prend, parce qu'avec son traitement, s'il fait une mauvaise réaction, il faut savoir à quoi et à quelle période, etc. Hier je l'ai aidé à sauvegarder ses e-mails en PDF. J'aime toujours ce genre de travail.

Je sais. Je comprends complètement.

Est-ce que tu te rappelles l'histoire de la fille et de l'agrafeuse ? Nous habitions toujours dans le Minnesota, c'était entre 2000 et 2006. J'étais dans un magasin et j'attendais à la caisse. Le client devant moi voulait se faire rembourser un produit, c'était après Noël et ça prenait un moment pour effectuer la transaction. Quand ce fut mon tour, je dis à la caissière : « Quel remboursement compliqué ! », et elle m'a dit qu'elle adorait les remboursements parce qu'elle travaillait ici huit heures par jour et que c'était le seul moment où elle pouvait utiliser l'agrafeuse. Une partie de moi avait envie de rire du fait que le moment fort de sa journée soit d'utiliser l'agrafeuse, mais d'un autre côté, je comprenais que ce soit plus drôle que de passer des objets devant le scanner toute la journée. Et une autre partie de moi, la businesswoman, voulait lui conseiller de ne pas dire cela à son patron !

Pourquoi ?

Parce que quand elle effectuait un remboursement, l'entreprise perdait de l'argent.

Concentrons-nous un peu plus sur la question des femmes au travail. Comment as-tu vécu ta position de femme dans l'entreprise dans les années quatre-vingts, surtout dans le secteur des technologies de l'information (IT) ?

Ce que j'aimais c'est que, comparée aux autres professions, c'était 50 % d'hommes et 50 % de femmes. Donc d'abord, j'ai pensé que c'était une industrie sympathique et ensuite, que ça enlevait la pression que j'aurais pu ressentir en travaillant dans un secteur où il y avait 80 % d'hommes, en termes de capacité à m'affirmer, etc. Mais je pense que c'était plus une coïncidence, car certaines femmes disent que lorsqu'elles ont commencé dans le secteur IT, il n'y avait presque que des hommes. Je n'ai jamais constaté que le genre faisait une grosse différence, à part le fait que durant mes vingt, trente années de carrière j'ai commencé à voir de plus en plus de femmes accéder à des postes de manager, plus haut dans la hiérarchie (directrices, vice-présidentes...), mais pour les deux ou trois premiers niveaux hiérarchiques de l'entreprise, le genre n'avait pas d'importance. Cela m'a confortée dans mon choix de carrière. Dans ma vie, mes amis avaient toujours été davantage des hommes que des femmes, donc c'était plus facile pour moi au travail. Nous blaguions un peu, mais ils faisaient bien leur travail.

La seule autre fois où j'ai pensé à la question des stéréotypes liés au genre est quand je travaillais chez Donaldson, où beaucoup de mes clients étaient des femmes qui avaient des positions de manager dans le

after Christmas and it took a while to complete the transaction and I was chatting with the cashier and I said: «Wow, that was a complicated return» and she said [laughs]: «Oh, I work here eight hours a day and I LOVE returns because I get to do this and then I get to fill out this form and then I get to do that and then I staple it together». And part of me just wanted to burst out laughing to think that the highlight of your day is just getting to use the stapler. And I totally get that because that would be a whole lot more fun than just going: Scan, scan, run the credit card. And the other part of me, as a business person, thought: «Don't let your boss hear that!»

Why?

Well, because she's doing a return, the company is losing a sale.

Oh, yeah. Interesting. So, focusing now a bit more on the issue of women in the workplace— what was it like as a working woman in the 1980's, especially in IT?

One thing that I loved about it was, based on what I had seen about other professions, IT was fifty-fifty men and women. And I thought, number one: This was a cool industry to be in, and number two: It kind of took some of the pressure off, you know, like if was going into an industry that was 80% men there would be more pressure on me to stand out and be heard and that sort of thing. And I think it's just sort of a coincidence of timing or the particular company I started at, because I've talked to a lot of women in later years about that fact and they go, «oh really! No, when I started out in IT it was all male». So it's just happenstance that my first couple of jobs were diverse like that. And I never— is this question supposed to be focused on gender?

Yeah.

Or gender roles. I didn't really see that gender made a difference other than— over my twenty, twenty-five, thirty years in IT I began seeing more and more women in management roles, higher management roles. Director roles, Vice president roles. But at the first two or three levels of the organization, gender was kind of irrelevant, which I thought was really lucky. I saw this as more evidence that I made a good career choice. That was pretty cool. In my life, in every situation, my buddies have always been more often guys than girls. And being kind of geeky myself, I fit in really, really well with the guys. We clowned around and were goofy but got the job done at the same time. The only other time that I thought about gender roles or stereotypes was when I was working at Donaldson and a lot of my internal clients were women in management positions in accounting so they'd be, for example, the payables supervisor or the person over the payables and receivables supervisor or the payroll supervisors, you know, that level. And there was one woman who was a generation older than me, so while I was thirty she was probably fifty to sixty. And I both respected her in the sense of liking her as a person and I respected her for being in that high a level of position, especially at her age which means she had to claw her way up there early and I noticed that her style was like the style of others of her generation, it was a manipulative management style, especially when dealing with guys in senior management. And I noticed that right away and thought, «I do not want to be like that». And I would seek out and notice women in higher positions who had more of a straightforward, «let's git 'r done» management style. Which is not a classic feminine style, I hate to say it.

Are you implying that the manipulative style is the feminine style?

Yeah. So I would seek out the ones with the more direct management style, build relations with them, observe them, try to learn from them, that sort of thing. That sort of manipulative style, I noticed it and I did not like it, but I understood where it came from.

Where did it come from?

secteur comptable. Il y avait une femme qui était une génération au-dessus de moi, j'avais la trentaine et elle la soixantaine. Je l'aimais bien et je la respectais pour être arrivée à un niveau hiérarchique si haut pour une femme de sa génération. J'ai remarqué que son style de management était similaire à celui des autres personnes de sa génération, c'est-à-dire manipulateur, spécialement quand elle avait affaire aux hommes du senior management. J'ai pensé que je ne voulais pas être comme elle. Et je remarquais aussi des femmes qui avaient un style plus franc et direct que je préférais, lequel je dois dire n'est pas un style féminin classique, malheureusement.

Est-ce que tu insinues que le style féminin est plutôt manipulateur ?

En management, oui. Donc je cherchais plutôt les femmes qui avaient un style de management direct, j'es-sayais de construire de bonnes relations avec elles, d'apprendre d'elles. Le style manipulateur, je ne l'aimais pas, mais je comprenais d'où il venait.

D'où venait-il ?

De leur arrivée dans un secteur dominé par des hommes, sans avoir la confiance ou les outils dont ils bénéficiaient, si bien que leur seul recours était les compétences qu'elles avaient apprises au lycée. Pour le dire franchement : minauder, etc., parce que c'est tout ce qu'elles savaient faire, elles l'avaient probablement appris de leurs mères, je ne sais pas. Je ne me comportais pas comme ça.

Quelles relations as-tu entretenues avec les autres femmes de ton secteur industriel durant ta carrière ? Comment ont-elles changé avec le temps ?

Je crois que j'ai déjà répondu à ça.

Je veux dire, en termes de changement de décade, dans les années deux mille, et en termes de changements personnels, quand tu as eu des enfants, etc.

Les changements auxquels je pense sont probablement dus au fait que j'ai acquis plus d'expérience, plus de sagesse et donc plus de confiance. J'étais beaucoup plus à l'aise à la fin de ma carrière pour avoir de l'autorité, prendre des décisions, pouvoir être en désaccord avec quelqu'un, savoir tenir mes positions... Je n'arrivais pas à faire tout cela au début de ma carrière, sûrement parce que je n'avais pas assez d'expérience et ne savais pas quelles étaient les bonnes décisions à prendre. À part ça, au fur et à mesure des promotions, l'aura et le mystère de la hiérarchie ont peu à peu disparu.

Quand tu es en bas de l'échelle d'une grande entreprise, ils ont tous l'air plus important que toi et sont impressionnantes, mais lorsque tu arrives au sixième ou septième barreau de l'échelle, ce n'est plus si terrible. L'autre changement que j'ai remarqué, qui est un phénomène nouveau j'en suis sûre, est que pour ma génération, quand Lisa et moi étions enfants, nous les femmes faisions presque tout pour cacher que nous avions des enfants à la maison. Bien sûr, nous avions des photos d'eux sur les bureaux, de même que les pères. Mais nous faisions tout pour ne pas évoquer les rendez-vous chez le médecin, ou les couches ; si nous devions rater le travail à cause d'un enfant, nous trouvions d'autres excuses car nous ne voulions pas attirer l'attention.

La peur qu'avait ma génération était que *l'establishment* ne soit pas encore prêt à accepter que nous pouvions à la fois travailler et être mères. Donc nous devions prouver que si. C'est comme ce film avec Diane Keaton où elle se retrouve en charge d'un enfant d'un proche décédé... Au travail, tu essayais de te distancier de ton rôle de mère parce que tu as peur que quelqu'un te trouve incomptente à cause de ça et te licencie.

L'attitude que j'ai remarquée durant mes cinq dernières années était tout d'un coup complètement différente : des femmes avaient le privilège de travailler de chez elles (remarque l'amertume dans ma voix quand je dis ça !), pas forcément parce qu'elles étaient mères, mais parce qu'elles pouvaient mieux se concentrer, elles

From breaking into a male-dominated business and not having the confidence and the tools that the men did, so the only recourse they had was skills they learned in junior high school. You know, to put it kind of bluntly: The cattiness and such, because that's all that they knew and they probably learned it from their mothers, I don't know. Our family does not have that sort of behavior.

Interesting. This has a kind of uncanny connection to my next question, which is: How did you relate to other women in your industry over the course of your career? How did this change over time?

I think I already answered that.

Yeah. I guess I'm more just thinking of, in the 1980's and the 1990's, and I know it was only a little of the 2000's that you were working. Oh, no, you left in, what was it, 2006? I mean at each decade point, did you relate to women differently? And that's an interesting question not only in terms of how the industry changed but also how you changed, because, you know, your children were growing up and all that stuff.

Yeah, I'm readin' you, Niki. The changes that I'm thinking about are probably more as a result of changes in me, that is, more experience, more accumulated wisdom and therefore more confidence. Because the changes I noticed were more—especially in the latter years I was much more comfortable with holding authority, with making decisions, with agreeing to disagree, taking a stand when I had to. These are all things that I couldn't do initially in my career and that's probably a good thing because I didn't have enough experience to take a stand on things. And as part of that, as I was promoted, the mystique of the higher levels kind of disappeared.

You know, when you're at the bottom of the rung of a large company they look all so high and mighty but when you're like on the sixth or seventh rung, they don't look so special anymore. So that's the kind of change that I observed. The other one, which is a new phenomenon I'm sure, is that in my generation, when I first started working, and as a matter of fact, when you and Lisa were babies, we women bent over backwards to almost hide the fact that we had children at home. Of course, we had the picture of the babies on the desk, so did the Dads. But we went out of our way not to talk about doctor's appointments or diapers or food and if we had to miss work for a child-related reason, we didn't always lie about it, we did not want to draw attention to the fact that we were working parents.

The fear that was kind of built into my generation was that «the establishment» still wasn't ready to believe that we could hold down a job and be mothers at the same time. So we had to bend over backwards to show that we could. If you want to see, oh, I gotta think of the name of the movie, a movie with Diane Keaton and she's a go-getter professional woman in the early 80's and a distant relative of hers dies and leaves her her child, so now she's suddenly raising a child. And that perfectly depicts the attitude of that time. You get what I'm saying about how at work, you distanced yourself from your motherhood role to the public eye because you were afraid that somebody will say: «Oh, she can't handle working on top of motherhood therefore we should let her go». The attitude that I was noticing in my last five years of work, and it came on suddenly, was, in contrast to that, there were women who had the privilege (you'll notice bitterness coming into my voice) of working from home sometimes, not necessarily because they were mothers but for other reasons or just because you could concentrate better at home. They had that privilege, they had the privilege of a flexible schedule, and yet, the following has happened to me: First, a woman says «oh, I can't come to that 10:00 meeting» (even though thirty other people bust their schedules to be there), «I can't come because that's when I pump (to store up my breast milk). I have to do that at 10:00 am». Which always made me want to ask: «So the job has to revolve around your motherhood? Secondly, we're discussing breast milk at work? You have a place to do this, that has a refrigerator? Holy cow!» And then there were several cases of women saying: «No, my kids got a doctor's appointment». What I didn't say before was that Rich and I actually did this: When one or both of you had an appointment, I'd miss a day because I had to take one of you guys to the doctor in the afternoon, and then two or three days would go by and you still weren't getting any better and then we'd have another doctor's appointment and then another, because that happens with young kids,

pouvaient choisir des emplois du temps flexibles. Et pourtant, un jour il m'est arrivé qu'une femme me dise : « Oh non, je ne peux pas venir à ce rendez-vous à 10 heures ! », bien que trente autres personnes s'étaient libérées. « Je ne peux pas venir car je dois tirer mon lait maternel à cette heure-là. » Et j'aurais voulu lui demander : « Donc ton travail ne tourne qu'autour de ta maternité, maintenant ? Et deuxièmement, depuis quand parle-t-on de donner le sein au travail ? » La vache ! Ensuite, nous avons eu plusieurs cas de femmes qui refusaient des rendez-vous parce que leurs enfants avaient des visites médicales. Ce que je n'avais pas précisé avant, c'est que Rich et moi avions une technique de répartition des tâches : par exemple, si je devais rater un jour de travail parce que l'une de vous était malade, parfois plusieurs jours de suite car cela arrive avec les jeunes enfants, Rich et moi le faisions à tour de rôle et donnions des excuses comme un rendez-vous chez le dentiste, parce qu'on ne voulait pas insister sur le fait que nous avions des enfants et que cela dérangeait notre emploi du temps au travail. Mais à l'inverse, les parents modernes n'ont aucun problème à dire qu'ils ne sont pas disponibles pour travailler comme ils le devraient à cause de leurs enfants. Bien sûr, si c'était une urgence ou quelque chose de grave... Mais tu comprends ce que je dis ?

Oui. Est-ce que tu vois un rapport entre ce changement d'attitude par rapport à ta génération et le fait qu'aujourd'hui non seulement il y a plus de femmes dans le monde du travail, mais aussi plus de législations (comme par exemple sur le harcèlement sexuel) qui forcent les gens à être plus tolérants dans ce genre de situations parce qu'ils y sont un peu obligés légalement ? Est-ce que tu trouves que quelqu'un pourrait tout aussi bien dire : « Je ne peux pas aller à ce rendez-vous car je dois aller voir mon psy », ou : « J'ai un cours de gym », ce genre de choses personnelles ?

Je pense que c'est un peu une question de droit, parce que mettons qu'il y ait eu une urgence au travail et qu'il ait fallu rester au bureau toute la nuit, les gens n'auraient pas hésité à dire : « Ce n'est pas possible pour moi car je dois équilibrer ma vie personnelle et mon travail et je ne peux pas travailler plus de quarante heures par semaine ». Donc ce sont les besoins personnels en général qui sont regardés comme un droit et que le travail ne peut plus toucher, que ce soit un cours de yoga, un voyage en Europe ou un bébé à nourrir. Ma génération a été élevée après la guerre et la Grande Dépression, donc pour nous, il fallait travailler dur et se battre pour obtenir ce qu'on voulait, alors que la génération présente trouve qu'il est normal d'avoir toutes ces choses, ils ont été élevés avec des chaussons bien chauds et des : « Oui, c'est possible ! », par des gens comme moi en fait, qui voulaient que leur enfants évitent d'avoir les mêmes problèmes qu'eux. Donc nous sommes en partie responsables, ma génération et moi. Mais j'ai essayé de t'élever avec un sens éthique du travail et ce « Tu peux le faire ». Peut-être que pour certains, il manque la part d'éthique du travail ! Pour ton père et pour moi, il y avait une valeur à travailler dur, indépendamment du résultat et de la récompense.

La prochaine question était censée être : « Selon toi, quels sont les changements les plus significatifs qui permettent aux femmes de combiner leur carrière et leur vie de famille ? » Tu y as déjà répondu. C'est fou, non ? Nous avons peut-être une connexion psychique étrange.

OK.

Cette question est plus par curiosité. Bref, j'ai beaucoup discuté avec des amies de la manière dont les rôles masculins et féminins deviennent plus égaux, les rôles s'inversent, quoique les hommes n'essaient pas vraiment de prendre les rôles des femmes. À part par exemple, lorsqu'ils se rasent ou se taillent les sourcils, le soi-disant « métrosexuel ». Mais rien ne s'inverse en termes de personnalité ou de relations interpersonnelles.

Sauf si tu es un décorateur d'intérieur.

Je crois que je devrais structurer ma question un peu mieux pour une prochaine interview. Oublions cela pour l'instant. Pour changer de sujet, je lisais récemment un article sur les grosses entreprises comme Facebook, quand ils trouvent quelqu'un qu'ils veulent vraiment embaucher, bien qu'ils aient déjà des tonnes de candidats, ils veulent garder ces têtes et les faire évoluer à l'intérieur de l'entreprise aussi longtemps que possible. Et la directrice de Facebook, Sheryl Sandberg, fait beaucoup de communication publique sur le fait qu'une grosse part de son travail

so on those occasions, Rich and I would: a.) Take turns; b.) Say: «I have a dentist appointment». Because you didn't want to keep bringing up the fact that the kids were interfering with your work schedule. By contrast, modern parents have absolutely no qualms about saying: «Nope, I don't care what the work issue is, I can't do it, I'm not going to do it because I need to do this child-related thing». Of course if it was like a surgery or medical emergency, of course that's ok but— you get what I'm saying?

Yeah. I'm wondering. This might be too abstract of a question but, do you see any parallels between that and generation X, the beginning of the entitlement generations, you know, and the fact that not only are there more women in the work place today but there's also more sexual harassment legislation and that sort of thing so people are more «tolerant» and understanding because they are forced to about these sort of situations? So I'm wondering if you saw any parallels between «I can't do this because I have responsibilities such as child-rearing that are bigger than the job» and hypothetical situations where people say something more related to their individual personality and well-being, for instance (and I imagine no one really says this, but I think you'll get what I mean: «I can't go to that meeting because I have to go to therapy» or take my dog for a walk, etc.

I think it is sense of entitlement because the same situation would apply if, say we have an emergency and we need everybody to work through the night, and someone says: «Oh, no, I'm not going to do that because I have a personal need to balance my work and my home life and that does not allow me to work beyond forty hours a week». People will say this with a straight face, so whether it is personal needs or «I need to go to yoga class,» or «I'm planning a trip to Europe,» or «I need to breast feed my baby,» it's all the same category: «These are my personal things that work cannot touch». I think my generation was brought up—we are one generation removed from the war and the Great Depression so it was expected that you scrounge and work hard and do all those things whereas the «entitled» generation was brought up with warm fuzzies and «yes we can» and were brought up by people like me, actually, who wanted their children to avoid some of the hurdles we had to jump over. I think we partially created that. But you know, you were instilled with a solid dose of work ethic and «you can do it». But I think there are also people who got the «you can do it» part without the work ethic part.

Yeah. Interesting—

Just one more thing that I never thought of. Because, like your Dad and I both and the way we were brought up, there was a value to the act of working hard independent of the results and rewards.

OK, so we have five minutes left. It's really funny, because my next question, you already answered again. The next question was supposed to be: «From your perspective, what are some of the most significant changes in how women are able to combine career and family life?» Isn't that crazy?

That is! Why is that? Do we—

I think it's some kind of weird psychic connection, or we are just very aware of the other's way of thinking.

OK.

This question will maybe just end up being off the record, more just like a curiosity thing. Or maybe not, because it could be interesting. But, anyway, I've been talking a lot with some of my female friends about how, as gender roles become more equalized or whatever, there are all these questions concerning women trying to be like men and vice versa, but I know the vice versa isn't really happening. Except maybe in the case of shaving or trimming your eyebrows, the so-called metrosexual. But it doesn't seem to be happening on the level of personality or interpersonal relations.

Or if you're an interior designer.

implique d'encourager les femmes à travailler dans le secteur technologique et dans des positions de manager, etc. Une façon d'accomplir cela semble d'attirer les femmes en leur disant que si elles veulent avoir des enfants, l'entreprise les aidera, elles auront beaucoup de congés et une garderie gratuite, etc. Ils disent tout cela à l'entretien d'embauche et sont prêts à faire d'énormes négociations pour garder les gens dans l'entreprise, comme offrir un nombre ridicule de congés maternité, etc. C'est intéressant, mais c'est aussi un peu perturbant, dans le sens où l'entreprise devient presque comme une maison qui prendrait soin de ses employés en leur donnant tout ce dont ils ont besoin (un toit, à manger), toute la vie du personnel étant dédiée à cette maison. Ce que je veux dire, c'est que les employés comptent sur l'entreprise pour tous leurs besoins, ou du moins l'entreprise leur vend cette idée comme un argument positif. Ceci alors qu'a contrario, les gens qui travaillent pour de petites entreprises doivent trouver une baby-sitter eux-mêmes, par exemple.

C'est un sujet qui mérite une conversation entière. Car souviens-toi qu'une partie de mon irritation est due à la jalousie, au fait qu'il m'a fallu travailler beaucoup plus dur pour obtenir un tiers de cela. L'autre chose est que par exemple, Microsoft est célèbre pour ça.

Ils encouragent les employés à se rencontrer et à sortir ensemble entre eux, non ?

Oui, pour qu'ils fondent des familles. C'est un peu effrayant. Mais un autre facteur que l'on oublie souvent est de rester juste et équitable, car par exemple, si l'on me donne des priviléges parce que j'ai des enfants, les autres employés qui n'en ont pas vont avoir du ressentiment à mon égard. Et c'était une idée commune à toutes les femmes de ma génération qui travaillaient, donc cela doit venir de quelque part, on a dû nous le dire. Déjà, tu ne veux pas être licenciée parce que tu prends trop de temps libre à cause de tes enfants et ensuite, tu ne veux pas te faire licencier parce que tes collègues sont contre toi car tu es traitée d'une façon privilégiée. Il faut donner des compensations équitables aux employés sans enfants.

C'est intéressant, mais c'est aussi bizarre que les hommes ne semblent pas considérer cela de la même manière. Comme s'ils disaient plutôt : « Ce type a plus d'avantages que moi, donc il est plus important... » C'est plutôt un défi et une situation de rivalité que de l'injustice.

Oui, tu marques un point, ce serait utile pour les femmes des générations futures de voir le problème ainsi.

Après, il y a aussi le côté stupide de détester l'homme qui est en fauteuil roulant car il a le droit d'utiliser l'ascenseur. Tu pars plus tôt du travail pour aller chercher tes enfants, mais ensuite tu ne dors pas de la nuit parce qu'ils pleurent, et si tu n'as pas d'enfants, tu n'as pas ces problèmes. Mais oui, cela met en avant le fait qu'indépendamment du genre, les différences de traitement au travail sont plutôt perçues comme des injustices qu'autre chose.

C'est un problème que j'ai beaucoup rencontré, je me rappelle qu'un jour, j'ai eu une formation où l'on nous a rappelé qu'en tant que responsables, il fallait garder en tête qu'un traitement juste ne signifiait pas forcément un traitement égal, parce que c'est impossible de traiter tous les employés de manière égale, ou tous ses enfants, si tu en as. Par exemple, je ne peux pas vous traiter de la même manière, ta sœur et toi, parce que vous êtes différentes. Je dois vous traiter toutes les deux avec une part égale de justesse. Tu comprends la différence ? Si j'envoie Lisa en colonie de vacances, je ne vais pas t'y envoyer aussi, juste pour égaliser.

C'est plus une question d'équivalence que d'égalité, si l'on peut dire.

Exactement.

As-tu des conseils pour les gens confrontés au dilemme dont nous avons parlé plus tôt : choisir entre une carrière créative ou intellectuelle et une carrière « pratique » ? Choisir entre une passion et la sécurité financière ? As-tu des techniques pour arriver à concilier les deux ?

I guess I'm trying to get at is—OK forget that question; I'm going to try to structure that better for a future interview. OK, so I was recently reading that some companies like Facebook, really big companies that have tons of applicants but are also looking for very—when they find someone they like they really, really want them, and they want them to stay and grow inside the company. And the Chief Operating Officer of Facebook, Sheryl Sandberg, does a lot of public speaking things and talks about how part of her main agenda is not only encouraging more women to work in technology but more women to be pursuing management positions and that kind of thing. Part of how she tries to do it at Facebook is, like a lot of other big, huge companies when they're hiring you, part of how they try to lure young women in is like this: «You know, if you ever decide to have children—» they'll say this at the interview—«it's totally OK, we totally try to help you balance career and child care, we have daycare here on the campus that you don't have to pay for, you're given X amount of maternity leave, etc.» All these things they say at the interview. And they're also very willing to make negotiations to keep people on board, actually give them a ridiculous amount of maternity leave and that kind of thing. In some ways, I think that's definitely interesting but it's also a little bit disturbing on the side of—in the sense that the corporation is almost becoming like a manor, or the house of a lord, in a similar vein as servants who live at the house and whose entire lives revolve around the entity they are working for, because it provides nearly all their resources (except, of course, that servants aren't allowed to have children or get married). What I mean is, people look to the corporation for everything, or at least the company sells this idea as a reason to work for them. Whereas people who work for a smaller company have to find a babysitter or you have to find your own daycare and pay for that and all that sort of stuff.

That's a whole conversation onto itself. Because don't forget that part of my irritation at this mentality is justifiably based in jealousy. As in: «I had to work so much harder at this». The other thing, too, is, yeah, like Microsoft is famous, too, it encourages people—

They encourage employees to date each other, right?

Yeah. So that they become a family. That's a little bit scary. But the other factor that gets lost in the discussion is fairness, and what I didn't mention before is, what was in the back of my mind when I was downplaying my motherhood was: If I get special allowance, miss extra time from work because I have kids, my peers will resent that, my peers without children will resent that. And that was a common thought amongst us working women so somewhere we must have heard it—Number one: You don't want to be fired for being accused for taking too much time off or because you're too distracted by your children. Number two: You don't want your peers resenting you and ultimately getting you fired because you're getting special privileges. To have to provide similar but equal, different but equal compensation to employees that don't have children.

Yeah, I can see that to a point but it also feels like—I just wonder where everyone heard that because it does make sense, kind of, but it also feels like that's something that—it seems that men, generally, don't even think that way. Men don't seek to avoid resentment because, if it's coming from other men, it's not so much resentment as it is: «Oh, that guy's bigger than me». You know, that's a challenge, it's a competitive situation. Which is interesting, but then—

This is probably something that could be useful for woman of many generations to think about—that's a good point and I might actually have an article on that point.

Yeah, that would be really interesting to see. Besides that, there's also just the point of, it seems so ridiculous to be even thinking about that because that's like resenting the guy in a wheelchair because he gets to use the elevator. You know, you might be leaving work early to take care of your kid but then you're staying up all night because they're crying and that's something that people without children don't have to deal with. But it does sort of point out the interesting point of how, regardless of gender, a lot of people sort of have tunnel vision and they see, in the work situation, «oh, you're leaving early» and it just ends there rather than «you're leaving early, you have a lot more stuff to do at home».

C'est difficile, il n'y a rien qui me vienne à l'esprit. Je crois que si je connaissais la personne, ce serait plus facile. Mais je crois aussi que je ne conseillerais jamais de « suivre sa passion » sans réfléchir. Je crois que je ferais part de mon expérience, de lettres de refus après lettres de refus, etc. Et je dirais que si la personne pense que sa motivation créative est SI forte qu'elle est prête à traverser tout cela, alors elle devrait continuer. Mais si elle a des doutes sur sa capacité à se concentrer ENTIÈREMENT sur ça, alors il vaut mieux choisir une carrière plus sûre et garder ses activités créatives comme un hobby. Comme je le disais avant, il faut aussi ouvrir les yeux et voir que des métiers comme la programmation informatique, ou même être libraire, ont aussi des aspects créatifs.

Vivre dans ce monde est aussi créatif. Donc il ne faut pas essayer de tout compartimenter. La réalité de la situation peut être très différente de ce que l'on imaginait. Je peux honnêtement penser qu'une personne qui travaille à la chaîne et fait la même chose toute la journée a aussi une part de créativité en elle et laisse son esprit s'évader durant le travail. Il ne faut pas toujours s'efforcer de faire la distinction entre la créativité et la vie, ou la créativité et le travail. Est-ce que je t'avais envoyé ce site web, Lettre de Notes ?

Oui.

Il y avait une lettre où un écrivain du style Kafka s'adressait à un novice...

Oh, Rilke ? Lettres à un Jeune Poète ?

Oui. « Sens-tu que tu ne peux pas respirer, manger, boire ou dormir, si tu n'écris pas ? En es-tu sûr ? Alors tu dois continuer d'écrire. Si non, fais autre chose. » Je crois que c'est ce que je conseillerais.

Peux-tu parler de ton rapport à Internet et de ce que cela a changé lorsqu'il est devenu accessible au consommateur lambda ? Qu'en as-tu pensé, en tant que programmatrice, lorsqu'il a commencé à apparaître au travail ?

Cela a pris une bonne dizaine d'années avant qu'Internet s'étende entièrement au monde du travail.

Dix ans à partir de quand ?

Dix ans après que les foyers aient commencé à avoir accès à Internet. C'était un monde complètement différent. Les entreprises ont mis très longtemps avant de commencer à l'utiliser. Internet était d'abord un outil de communication, de divertissement et de recherche. La première fois que j'ai utilisé Internet dans mon travail, c'était chez Valspar, où ils avaient installé une nouvelle version d'Oracle qui permettait aux gens de prendre le bureau et de le connecter au serveur global, grâce à une connexion Internet. Tu connais les *smart terminals* et les *dumb terminals* ? OK, au tout début de la programmation, les postes de travail individuels ressemblaient à peu près à un bureau...

Tu veux dire quand tu as commencé à programmer ? À quelle époque ?

Les années quatre-vingts.

Le début des années quatre-vingts ?

Oui. Donc tu avais ta tour, ton moniteur qui faisait un mètre de profondeur et les programmes que tu exécutais pour faire ton travail étaient tous chargés sur ce disque dur (je simplifie beaucoup), ensuite il y avait un câble qui en sortait et se connectait à l'ordinateur central et nulle part ailleurs. Si tu travaillais au service comptable, tout ce que tu pouvais faire sur ton ordinateur était de la comptabilité, tu n'avais accès à rien d'autre qu'à ton service.

That's something I had to deal with a lot and I remember a class I took where I was reminded very wisely that, as a supervisor, you have to remember that when it comes to treatment, fair treatment does not mean equal treatment because you cannot possibly treat every single employee, or child, if you have multiple children, equally. It's come in handy in my life. I cannot treat both you and Lisa equally because you're different. I have to treat you both with an equal amount of fairness. You get the linguistic difference there? Like, I sent Lisa to bowling camp, I'm not going to send you to bowling camp just to make it equal.

Yeah, it's more about equivalence than equality.

Exactly.

Do you have any advice for people who are struggling with the type of scenario that we have been discussing: choosing between creative and intellectual careers and practical ones? More specifically: Choosing one's passion versus an opportunity for financial security? Or just techniques for negotiating between those two?

Wow, nothing's popping to mind right away. I think I would have to know the individual. But also I don't think I would ever give the advice of: «Just follow your passion». Well, I could in this respect: I would verbally paint a fairly bleak picture of just barely scraping by, getting rejection letter after rejection letter, etc. etc. etc. and say: «If your creative drive is SO strong that you don't care about any of this stuff and are just determined to keep trying, then you have to follow it. If you have any doubt whatsoever, that you have that sort of COMPLETE focus, then you have to go the more practical route and do your creativity as a hobby,» but then also, like I said before: Open your eyes to the fact that even programming is creative or even a job as a bookkeeper has creative aspects to it. Just living in this world is a creative endeavor. So don't hurt yourself, don't make it more difficult on yourself by compartmentalizing it too much. Because the reality of the situation is very different when you're in it than it is when you're trying to imagine it. I honestly could see a person working in an assembly line where you're just going punch, punch, punch all day long but in your head you're composing music, you know, so don't get too hung up on the distinction between the two. Didn't I send you something from that, you know, that *Letters of Note* website?

Yeah.

There was one where, was it Kafka or some writer was saying to a novice—

Oh, the Rilke? Letters to a Young Poet?

Yeah: «Do you feel like you cannot breathe, eat, drink, or sleep unless you are writing? Do you feel that strongly about it? Then you have to pursue it. If you don't, then do something else». I think that's the approach I would take.

Interesting. OK. Last question. Can you comment on how you use the Internet and what you thought of the Internet when it first became available to normal consumers? And, since you worked in programming, what you thought of the Internet when it first started coming out and you were only using it in a business/work context?

The Internet didn't become part of the wider business world for a good ten years.

You mean ten years after what?

Ten years after households started having Internet access. It was a whole different world. It took a long, long time for businesses to start using it. The Internet was first and foremost for communication, entertainment, and research. My first actual use of the Internet as part of my IT work was actually at Valspar where they had put in a new version of Oracle which enabled people to take their desktop and, through an Internet connection, connect to the main server. Do you know about smart terminals and dumb terminals?

Puis l'industrie a évolué et il a été décidé qu'il était beaucoup plus rentable que les programmes soient dans l'ordinateur central et que chaque poste de travail soit équipé d'un *dumb terminal* qui permette aux utilisateurs de se connecter d'un point A à un point B, mais qui n'avait aucun programme chargé sur lui. Donc ton dumb terminal se connectait aux programmes qui étaient dans l'ordinateur central. Et ensuite l'évolution fut qu'ils pouvaient utiliser des connections Internet au lieu des câbles, pour relier les postes et l'ordinateur central. Donc pour la première fois, quand je travaillais chez Valspar (1998 et après), tu pouvais ouvrir une session sur Internet Explorer et cliquer sur une icône correspondant à ton service. Mais à cette époque, les consommateurs avaient encore un accès restreint à Internet, par exemple pour le e-commerce, on ne pouvait pas se connecter et commander des vêtements...

Je pense aussi au travail que j'effectuais pour Shankar (un collègue qui m'employait en free lance après ma retraite). Il avait développé un programme où l'on avait un *log in* pour enregistrer les heures que nous avions faites et ce sur quoi on avait travaillé durant la journée. Et lui, en tant qu'administrateur, pouvait calculer à la fin de la semaine combien il devait à qui, et tout cela était fait par Internet. Ce genre de chose n'est pas apparu avant le début des années deux mille. Est-ce que tu te souviens des vieilles listes tapées à l'ordinateur que nous avions dans la maison à Burnsville, sur du papier vert ?

Oui.

Ce type de papier était utilisé pour imprimer les informations qui sortaient de l'ordinateur central et il était identifié avec nos initiales, mais qui prenaient toute la page. Par exemple, il dessinait une grande lettre « H » faite de multiples petits « s ». C'était tout ce qu'on pouvait faire à l'époque en termes de graphisme. Et puis tout d'un coup, on a vu arriver Internet avec des images, des liens et des vidéos, c'était vraiment génial. C'était comme passer d'un vieux boulier à une console Nintendo !

Maintenant, c'est encore plus intuitif avec les écrans tactiles, parce qu'il n'y a plus d'outil intermédiaire. Tu touches ce que tu veux déplacer.

Il était même plus difficile pour nous, dans le secteur de l'informatique, de nous adapter à ces nouvelles technologies que ça ne l'était pour le citoyen moyen ! Étant donné que nous comprenions le fonctionnement de la gestion de données de base, il a été difficile de s'adapter à l'apparition d'une interface graphique qui réorganisait complètement notre façon de penser. Et c'était fantastique.

Nous étions même un peu jaloux de tout ce graphisme et de toutes ces images, alors que nous ne travaillions que sur des données encore sur les vieux ordinateurs. Mais les grosses entreprises comme Valspar et Donaldson ne pouvaient pas se permettre de changer tout leur système informatique d'un coup. Il fallait le faire par phases graduelles. Et ils devaient continuer de faire tourner une grande entreprise complexe en même temps. Donc ils ont été plutôt lents à s'adapter. Maintenant, une start-up s'équiperait directement avec les dernières technologies et se mettrait à jour au fur et à mesure. Mais à l'époque, c'était vraiment frustrant et cela nous paraissait ironique que nous, les programmeurs, ayons encore des machines anciennes. En général, les programmeurs aiment les gadgets technologiques, les ordinateurs dernier cri qui ont de la gueule, mais nous étions coincés avec des vieux trucs et il a fallu de la patience.

Quelle a été ta première impression sur la souris ? Je comprends que tu as dû suivre une formation spéciale pour apprendre à l'utiliser. Est-ce que c'était frustrant de devoir faire son travail différemment ?

C'était drôle de jouer au Solitaire, c'est ce qu'ils nous apprenaient au début. C'est quelque chose que nous avions du mal à comprendre, car il n'y avait pas de code qui corresponde au fonctionnement de la souris et c'était pour nous très bizarre. Mais nous n'avions pas besoin de comprendre pour travailler, donc... Cela nous a ralenti au début, car quand tu es habitué à évoluer dans un environnement textuel...

...tu n'utilises que le clavier...

No.

OK, back in the early programming days, individual work stations looked, you know, much like a desk top—

Can I interrupt for just a second. You mean YOUR early programming days? Wait, what year are you talking about?

1980's.

So, the early 1980's ?

Yep. So, you had your tower, you had your monitor that was forty inches deep, and the programs that you executed to do your job were all loaded onto that hardware and then, (and I am over-simplifying this) there was a wire that came out of that and connected to the main computer and nowhere else. If you worked in accounts payable, all you could do on your computer was accounts payable work and the person in payroll could only do payroll work and that was it. You couldn't access anything outside of your designated area.

Then the industry evolved and it was determined that it's much more cost effective to have programs residing centrally and then to have a «dumb terminal» at each workstation that allows users to connect from point A to point B, but which doesn't have any programs on itself [the «dumb terminal»]. So all the payroll programs resided in one place on the central terminal and then your «dumb terminal» would connect to it. Then the next evolution was that they would use the connectivity of the Internet instead of directly wiring everything in the office building together. So, for the first time, during my Valspar years ('98 and onward) you would open an Internet Explorer session and click on a pre-defined icon that would then take you to your accounts payable or accounts receivable stuff.

But when this was first happening a consumer still had a limited ability for using the Internet for ecommerce in the way that we are used to now—for example, I wasn't able to go online and order something from L.L. Bean or whatever.

I'm trying to come up with an example of business applications. I'm thinking about the work I was doing for Shankar [a colleague who I did some independent contracting for after I retired]. He developed a time-reporting application where, at the end of the day or the end of the week, I would log into the application and record which projects I spent my time on. He, as the boss/administrator, can run reports on: «How much do I have to pay people, who's been working on which projects,» and all of this was done through/on the Internet. And that kind of thing didn't start happening until early 2000's. What I thought about it when it first started happening was—remember the old computer listings we had laying around the house in Burnsville?

You mean like Bill of Lading papers?

Yeah, and the green bar paper?

Yeah.

These sorts of papers would be used for the computer printouts coming out of the central computer room, and they were always identified with our initials on them, but taking up a whole page. For example, they'd make a huge letter «H» composed of tiny «H's». And that was as graphic as things were back then. And then all of the sudden you're on the Internet and you can see pictures and you can click on links and you can see video, and that was awesome—it was like going from an abacus to a Nintendo game! I remember all of us people from Donaldson (the company I worked at through the 1980s and most of the 1990s) going to a half-day class when the mouse first came out, so an entire half-day class was devoted to teaching us how to work with the mouse. And children are practically BORN with that knowledge now, since they are exposed

Exactement, tout repose sur ta rapidité au clavier. Beaucoup d'utilisateurs aussi, particulièrement en comptabilité, étaient très rapides au clavier et tout d'un coup, ils devaient utiliser la souris. Oh mon Dieu ! Il fallait le temps que le design soit adéquat aux besoins réels. Parfois, les gens qui *designaient* les souris ne connaissaient pas les applications que nous en faisions et donc, ce n'était pas très pratique.

Les designers qui utilisaient la technologie graphique étaient plus attirés par le côté visuel de la chose et cela ne correspondait pas toujours aux besoins pratiques des applications au travail. Par exemple, ils inventent un formulaire avec une image cool, avec un logo par là, décident de changer le sablier pour une roue qui tourne ou un globe, et si tu cliques dessus tu peux entrer ton adresse, tes informations, et tu dois recliquer ici et là ; faire cette transaction une fois, d'accord c'est faisable, mais lorsque c'est quelqu'un qui doit entrer des commandes qui font cent lignes, changer de case à chaque fois, cliquer ici et là au lieu de n'utiliser que le clavier, ça prend cent fois plus de temps. Donc cela a mis des années avant que l'industrie ne commence à *designer* des programmes et des machines ayant à la fois un visuel attrayant et étant assez pratiques et rapides pour travailler correctement. Donc c'était une nouveauté, mais au départ il était difficile de voir l'amélioration, car c'était beaucoup plus lent.



Daniel Yovino, *World's best regards*, 2012

to it from such an early age.

Yeah, and now it's even more intuitive with touch screens because there's no an intermediary device. You're actually touching what you need to move.

Yes, and it was actually harder for us Cobol IT people to adapt to the newer technology than it was for the average citizen. Granted, we understood basic data-processing concepts but we were such a character-driven group of people that to get to the graphical took some retraining and it was amazing.

One more little question just based on how you answered that—

We were actually jealous of it because we thought: «Why can't we work on stuff like that, stuff involving images, whereas, what am I doing this afternoon? Yet another enhancement to the bill of lading program, gosh darned it, why can't we work on the graphical stuff?» Big corporations like Valspar and Donaldson, they can't throw out their big IT investment and start anew with a whole new system. They have to phase it out gradually. And they have to keep running a very large complicated business while they're doing it. And so they are pretty slow to adapt. Now a brand new start-up company, if they were developing applications for their own use they would go with the latest technology right off the bat. Which was one of the frustrating things for people in IT at big companies. Programmers just love super techy stuff because they want to work on the bells and whistles and the cool-looking stuff, but we were often stuck having to adapt a limited number of innovations to a system that was quickly becoming antiquated in the larger world.

Interesting. So what was your psychological perception of the mouse when you first were at that workshop? Or what did you think of it? Was it weird or frustrating to you in the sense of: «Now I have to do my job differently?»

It was fun to play solitaire, and that was what they used to teach us. And it was something that we couldn't really relate to because we were filled with questions like: «I don't know what the code is behind that. How is it coded to do that?» But it wasn't really important to our jobs to understand how it worked. And it actually slowed things down because if you're in a completely character-based world—

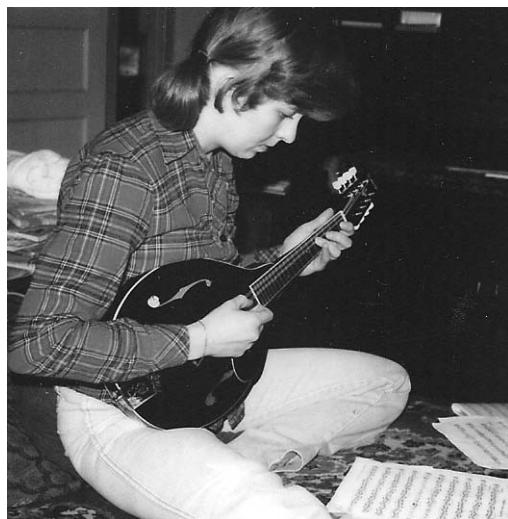
You're only using the keyboard.

Exactly, it's all based on how fast you can use the keyboard. A lot of the users, too, accountants in particular, they were really fast at the keyboard, fast with the adding machine, and to suddenly have to use the mouse? Oh my Gosh! And it took a while for design to catch up with reality. Because the people doing the design were new pioneers, often unfamiliar with specific applications that would be used by people accustomed only to using the keyboard.

Those who designed using graphic technology were attracted first to the visual side of it and did not consider practical business application. So, for example, they would come up with a screen and go: «Oh, look, how cool, we'll have a logo over here, and we'll have a spinning wheel over here and instead of the hourglass we'll have a world spinning with paint on top of it— all you have to do is click over here and drop down and you can type in your full address and then you click over here and do that, and do that,» but to do that business transaction once, OK, that's doable. But for an order-entry clerk that has to enter a hundred thousand-line orders where you have to put in part number, quantity, unit of measure, unit price, system-calculated extended price and so on— to do that with point, click and type combinations as opposed to straight typing, it takes 100 times longer. So it took awhile for the industry to start designing programs and hardware that have both the visual appeal and the speed necessary to do the job properly. So I would say it was kind of a novelty but we initially didn't see the practical application of it because it was so much slower.



Tartu, Estonia, Lembitu 24 in 1935, 1966, 2008.





N2: I must admit to you that I still do not understand what was supposed to be funny or amusing in that «joke» you told me prior to this last conversation.

C2: I do not believe you understand the principle of a punch line, which is the final part of a joke, or, in this case, the «answer». They often derive their humor by being unexpected, which this one no doubt was, since it was very different from your guess as to the answer. If you had understood this, I believe you might still be laughing.

N2: I doubt it. I think my first laugh will have to be provoked by an expert, I anticipate that this HPK who we have just heard from would potentially be such an expert.

C2: What makes you say that?

N2: She is a very comfortable speaker, very «easy going,» as they say. And I believe one must be very relaxed in order to tell a joke properly, one must be both relaxed and sensitive to the circumstances and the players involved. Humor is also a matter of building expectations and then swiftly throwing in something surprising, both surprising and somewhat related, often something that is offensive or deprecating in some way.

C2: And you are suggesting that being sensitive to one's surroundings, environment, and audience is part of the equation in determining how exactly to build expectations? Fascinating. I think this may be correct. In this case, I would imagine that computer programmers must be some of the most humorous people. On an abstract level, they would need to be so aware of the environment in which each particular piece of code is written, the specificity and detail they would have to be aware of would no doubt give them a great advantage, almost an intuitive understanding regarding humor. I imagine they would be effortlessly social -

[Suddenly, the door opens and two figures burst in]

N1: I am not so sure about that, C2. Computer programmers are notoriously awkward in social situations outside of their own milieu.

C1: That's right. But I do think you make an interesting point about code.

N2: [Completely shocked]— What are you doing here! We were never supposed to meet! This is impossible!

C2: It certainly is surprising, as well as quite confusing. You were not scheduled to return until the 27th of August, and it is quite unlike our Leaders for them to alter their plans without informing us. This could have grave consequences for the Investigation...

C1: There is a very simple explanation: We escaped.

C2: I cannot believe that. You were in the custody of some of the most advanced minds on this planet, you could not possibly have found a way to fool them.

N1: You'd be surprised how far a bit of vinegar, a green screen, and recorded speeches of Mao Zedong can go in creating a distraction.

[Silence]

N1: That was a joke.

C2: That is impossible. I cannot fathom how those elements could come together in a humorous way. Does this mean that you did not actually escape?

N2 : Je dois admettre que je ne comprends toujours pas ce qui était sensé être drôle ou amusant dans la "blague" que tu m'as racontée dans la conversation précédente.

C2 : Je ne crois pas que tu comprennes le principe de la chute, qui est la partie finale d'une blague, ou, dans ce cas, la "réponse". Leur aspect humoristique provient souvent du fait qu'elles sont inattendues, ce que celle-ci était sans aucun doute, considérant que ta proposition était très loin de la réponse. Si tu avais compris cela, je crois que tu en rirais encore.

N2 : J'en doute. Je crois que mon premier rire devra être provoqué par un expert, j'anticipe que cette HPK que nous venons d'entendre en serait potentiellement capable.

C2 : Qu'est-ce qui te fait dire cela ?

N2 : Elle est très à l'aise pour discuter, très "facile-à-vivre", comme ils disent. Et je crois qu'il faut être très détendu pour pouvoir raconter une blague correctement, à la fois détendu et attentif aux conditions et aux personnes à qui on raconte la blague. L'humour est aussi une question de savoir mettre en place certaines attentes et ensuite les renverser complètement par un élément de surprise, qui souvent est un élément choquant ou d'auto-dérision.

C2 : Et tu suggères qu'être attentif à l'environnement et au public fait partie de l'équation pour déterminer comment construire des attentes ? Fascinant. Je pense que cela peut être correct. Dans ce cas, j'imagine que les programmateurs informatiques doivent faire partie des gens les plus drôles. Sur un plan abstrait, ils ont besoin d'être extrêmement attentifs à l'environnement dans lequel chaque élément du code est écrit, et sans aucun doute cela leur donne un avantage, presque une compréhension intuitive des contextes propices à l'humour. J'imagine qu'ils doivent être à l'aise en société sans efforts...

[Soudain, les portes s'ouvrent à la volée et deux silhouettes se précipitent à l'intérieur]

N1 : Je n'en suis pas si sûre, C2. Les programmateurs informatiques sont célèbres pour être mal à l'aise socialement en dehors de leur propre environnement.

C1 : C'est exact. Mais je crois en effet que tu mets le doigt sur un élément intéressant à propos du code.

N2 : [Complètement choquée] Que faites-vous ici ! Nous ne devions jamais nous rencontrer ! C'est impossible !

C2 : C'est certainement surprenant, et cela prête à confusion. Votre retour n'était pas prévu avant le 27 août, et nos Supérieurs ne changeraient pas leurs plans sans nous en informer. Ceci pourrait avoir des conséquences terribles sur l'Enquête...

C1 : Il existe une explication très simple – nous nous sommes évadées.

C2 : Je ne peux pas le croire. Vous étiez sous la garde de certains des esprits les plus avancés de cette planète, il est impossible de les tromper.

N1 : Vous seriez surprises de voir les distractions qu'un peu de vinaigre, un écran vert, et un enregistrement sonore de la voix de Mao Zedong peuvent accomplir.

[Silence].

N1 : C'était une blague.

C2 : C'est impossible. Je ne peux pas comprendre le rapport entre ces éléments ni comment ils formeraient une blague. Cela veut-il dire que vous ne vous êtes pas réellement échappées ?

C1: No, we did escape, and it was not that difficult. All we had to do was show your Leaders the footage we had been recording of your conversations. They were so appalled that a number of them fainted.

N2: [Laughing] I get it! I understand it now! This is all a joke! And a very cynical one!

C2: [Confused and shocked] Will someone please explain to me what is going on?

N1: She is right. Both of them are right, actually. You really didn't notice all of the cameras we had installed in the house? You didn't think that they were connected to something, you didn't think that you were being observed too?

C1: If you had read more closely, you would have noticed that all of the conversations are encoded messages, prompts, you could call them. And we were all watching how you would react. But we assumed that you would be aware of being observed, so all the safeguards we established to overcome the observer's paradox were unnecessary.

N2: [Now laughing uncontrollably] What safeguards? Are you really C1 and N1?? Or are you new clones? Or have you continued joking?

C2: Calm down, N2, you are making a fool out of yourself. Please explain further.

N1: You really thought that there was something to unravel in the text you just read? You couldn't tell that all of the interviews were fictional, that they held no relation to one another outside of the one that we fabricated?

C2: But there was such an obvious relation: Creativity, authority, the stagnancy that emerges from a market economy in the arts, the problematic of authorship in a post-digital age, the multi-vocality and fragmentation of the Subject...

C1: Interesting points, although a bit too dependent on the pretentious and excluding codes inherent in humanist discourse. But you've made them all up, you see. There is no relation, it is all fabrication.

N2: You can't be serious, you can't be. Then what is to become of us? Where can we go now?

N1: Wherever you wish, back to where you came from, if you like. We'd be happy to write you references for all the work you've done here. You shouldn't have trouble finding future employment.

C2: I cannot accept this, this is simply impossible, and what do you mean «all the work we've done,» we barely even started! We have not yet even determined what our Investigation was!

C1: Can't you see? You've finished the publication for us. All we have to do now is transcribe these conversations you two have been having.

N1: Actually, that could be a perfect first assignment for you. It would free C1 and I up for more pressing matters, like translation, formatting, and such.

C2: You cannot be serious.

C1: We certainly are, I think that this is a splendid idea. But we haven't much time to explain, I believe we are on the last page.

N1: You are right - let's make haste. Or make haste, slowly, as my mother likes to say.

C1 : Non, nous nous sommes bien échappées et ce n'était pas si difficile. Tous ce que nous avons eu à faire est de faire parvenir à vos supérieurs les vidéos de vos conversations que nous avons enregistrées depuis le début. Il étaient tellement horrifiés que certains d'entre eux se sont évanouis.

N2 : (rires). Je comprends ! Tout ceci est une blague cynique !

C2 : [Confuse et choquée] Est-ce que quelqu'un peut m'expliquer ?

N1 : Elle a raison. Elles ont toutes les deux raison en fait. N'avez-vous pas remarqué les caméras que nous avons installées dans la maison ? Ne vous êtes-vous pas demandées à quoi elles étaient connectées, ne pensiez-vous pas être aussi observées ?

C1 : Si vous aviez lu avec plus d'attention, vous auriez remarqué que les conversations ne sont que des messages encodés, des répliques, si vous voulez. Et nous observions vos réactions. Mais nous pensions que vous vous rendriez compte du fait que vous étiez observées, donc finalement toutes les précautions que nous avons prises pour éviter le paradoxe de l'observateur étaient superflues.

N2 : [Riant maintenant de manière incontrôlable] Quelles précautions ? Êtes-vous vraiment C1 et N1 ? Ou êtes-vous de nouveaux clones ? Ou êtes-vous en train de continuer la blague ?

C2 : Calme toi N2, tu te ridiculisas. Veuillez expliquer davantage.

N1 : Il n'y avait rien à démêler dans les textes que vous venez de lire. Toutes les interviews sont fictionnelles et il n'y a aucun rapport entre elles, à part celui que nous avons fabriqué de toutes pièces.

C2 : Mais le rapport était si évident : la créativité, l'autorité, la stagnation qui émerge d'une économie de marché de l'art, la problématique de l'auteur à l'ère post-numérique...La multiplication des voix et la fragmentation du Sujet...

C1: Ce sont des points intéressants, bien qu'un peu trop calqués sur le modèle prétentieux du discours humaniste... Mais vous les avez tous inventés, voyez-vous. Il n'existe pas de rapport réel, tout n'est que fabrication.

N2 : Vous n'êtes pas sérieuses. Qu'est-ce que nous allons devenir, alors ? Où pouvons-nous aller maintenant ?

N1 : Là où il vous plaira. Retournez d'où vous venez si vous le souhaitez. Nous seront heureuses de vous donner de bonnes références pour tout le travail que vous avez accompli ici. Vous n'aurez pas de difficulté à trouver un nouvel emploi.

C2 : Je ne peux pas accepter cela, c'est tout bonnement impossible. Que voulez-vous dire, tout le travail que nous avons accompli, nous avons à peine commencé ! Nous n'avons même pas encore déterminé sur quoi portait notre Enquête !

C1 : Ne le voyez-vous pas ? Vous avez terminé la publication pour nous. Tout ce qu'il nous reste à faire à présent est de retranscrire les conversations que vous avez eues.

N1 : Remarque, cela pourrait-être une assignation parfaite à vous donner. Cela nous libérerait, C1 et moi-même, pour nous occuper de tâches plus urgentes, comme la traduction, la mise en page, etc.

C2 : Vous n'êtes pas sérieuses.

C1 : Nous le sommes certainement, et je trouve que c'est une idée splendide. Mais nous n'avons pas le temps d'en dire plus, je crois que nous nous trouvons sur la dernière page.

The Green Book of The Big Conversation Space

C2: This is meant to be funny, no? Like a joke, but one in which the meaning of words is where the absurdity lies?

C1: Yes, it is called a «pun». It is a good weapon to have, but that's all we have space to explain.

N2: A weapon?? I thought that we at least aligned in that our methods were peaceful.

C1 + N1: Shhh.....

N1 : Tu as raison – dépêchons-nous. Ou prenons tout le temps de nous dépêcher, comme dirait ma mère.

C2 : Ceci est sensé être drôle, non ? Comme une blague où le sens des mots est absurde ?

C1 : Oui, cela s'appelle un “jeu de mots”. C'est une arme très utile, mais c'est tout ce que nous avons la place d'expliquer.

N2 : Une arme? Je croyais que nous étions au moins d'accord sur l'emploi de méthodes pacifiques.

C1 + N1 : Chut.....



Photo credits

p.20/p.21 :

'Hobbes Opera, Seven Nation Army, Part 1', 2008

Installation view of the exhibition, Second Last Second Chance, 2009

Artfan #10, 2002, published by A Constructed World

A Constructed World with Speech and What Archive, 'Avant Spectacle, A Micro Medicine Show', 2011

Fabien Vallos, dinner for the exhibition Speech Objects, Blois

Speech and What Archive, poster project, 2010

'The Social Contract', 2009

CCA Social Practice students receiving telepathic messages, 2009

All images © A Constructed World

p. 115 : IKHÉA©SERVICES, Logotype (1998-2004)

p. 116 : IKHÉA©SERVICE N°21, Ceinture ! : Activation « Loft », Paris (2010)

Photos : © André Morin (2010)

Glitch, Logotype (2002)

p. 117 : IKHÉA©SERVICE N°05, Fight The Power! : Activation « King », Paris (2011)

Photos : Ghislain Mollet-Viéville (2001-2011)

IKHÉA©SERVICE N°06, Atelier H.S. : Activation « 17e Biennale de Paris », Chypre (2010)

Photos : Alexandre Gurita (2010)

p.43, 45-47, 78, 102, 103, 145-147, Family photos and ephemera

All images © Niki Korth

Drawing By / Dessins réalisés par :

© Laura Hyunjhee Kim

© Daniel Yovino

Font / Police de caractère :

Philipp H. Poll : Linux Libertine GPL / Domaine Public

Thank you / Merci

Jean Baptiste Farkas

A Constructed World, Jacqui Riva et Geoffrey Lowe

Laura Hyunjhee Kim

RFK & HPK

Tony Labat

Daniel Yovino

Corrections/Translations / Traductions :

Jean-Baptiste Farkas

Nathan Herchenroeder

Quentin Lannes

Helen P. North

Joseph Simmons

All *Cloned Conversations* and main translations by TBCS (Niki Korth & Clémence de Montgolfier)

Merci au Centre d'Art Contemporain de La Synagogue de Delme : Marie Cozette, directrice, Agathe Leborgne, Laurène Macé, Alain Colardelle, et au Maire de Lindre-Basse, Rémy Hamant.

Cette publication a été financée dans le cadre de la résidence d'artiste de la Synagogue de Delme à Lindre-Basse (57). This publication was funded through the residency of the Synagogue de Delme in Lindre-Basse (57), France.

The Green Book of The Big Conversation Space (Niki Korth & Clémence de Montgolfier) est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transposé.

The Green Book of The Big Conversation Space (Niki Korth & Clémence de Montgolfier) is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

www.thebigconversationspace.org

Achevé d'imprimer sur les presses de Apache Color, Nancy, France
Première édition à 15 exemplaires, août 212

Printed by Apache Color, Nancy, France
First edition limited to 15 copies, August 2012