

Pauline Boudry & Renate Lorenz In conversation with Helga Christoffersen

HELGA CHRISTOFFERSEN

I want to start with your use of archival material and how that has shifted or changed since you started collaborating in 2007. Your film *Normal Work* (2007), in which your friend and collaborator Werner Hirsch imitates poses from an archival photograph of Hannah Cullwick, is presented as a projection alongside archival material, in this way making a very direct link between a historical reference and a work you made in response. In a later work, *Salomania* (2009), you film a dancer in front of a projection of Alla Nazimova's 1923 silent film *Salomé*, mimicking the performance in the film, in this case including historical material within the frame of your camera. In more recent works such as *No Future / No Past* (2011) or *I Want* (2015) you have altogether moved away from actually showing reference material as part of the work. How has your use of this kind of material changed when it comes to the making and presentation of your work?

PAULINE BOUDRY & RENATE LORENZ

Normal Work is based on a series of staged portraits that show and were created by the Victorian housemaid Hannah Cullwick in the second half of the nineteenth century. In the film, the performer Werner Hirsch very carefully restages four of these images, which show Cullwick as a maid, in class drag as a bourgeois woman, as a man, and as a male slave. We show the film together with a selection of thirteen of the original photographs, which we framed.

We've never again had such rich and overwhelming material as we found in the diaries and photographs of Hannah Cullwick. It took us a while to reduce it to these four core photographs. Then we started reading them as a kind of score that gave us directions on how to orchestrate a film. Hirsch does not try to "be" the historical figure, but to connect to pieces of clothing, gestures, and poses. You see her/him doing the labor of *becoming the photograph*. The pleasure that is connected to that work, and its communication to the audience, is what we call "drag as a labor of desire." The performer presents her/his agency in dealing with the historical material, opens up a dialogue between past and current drag practices, and allows, we hope, the audience to also engage in this process. Probably even the archived material regains agency, leaving the dark stones, the shelves of Trinity College library, and reappearing in a reanimated state in Cullwick's future.

Our work is very much connected to the past potential futures that haunt us, the possibilities that were there but were (often violently) curtailed or restricted (Cullwick's archive remained sealed for fifty years after her death). While working on this film, we very strongly saw Cullwick as a "collaborator" from the past, and as an additional performer, who, with her work, allowed us to further develop our ideas about class and the current neoliberal connections of labor and sexuality. (Renate has also published a book that starts off from these images.) We saw Cullwick as an artist and wanted to present her pictures as artworks. Another reason is that if the pictures weren't exhibited together with the film, the audience could be mistaken and take this whole story for a fake, invented by us for the purpose of the work, which was not our intention. In relation to our newer work it is interesting to follow your thought. Thinking of *No Future / No Past* and *I Want*, we indeed seem to allow the past material to appear in a way where it has already changed its appearance by meeting performers, embodiments, and current drag practices. The past material that we refer to (or the score) is made out of different textual fragments, blurring with each other. We don't feel the need to make all the references and quotes clear, which we hope allows the viewer to make connections more freely.



Pauline Boudry & Renate Lorenz, *Silent*, 2016. Installation view, Biennale de l'Image en Mouvement, Centre d'Art Contemporain Genève, 2016

PAULINE BOUDRY & RENATE LORENZ

Working as a duo since 2007, Pauline Boudry and Renate Lorenz propose films and performances that revisit filmic and audio material from the past, excavating unrepresented or illegible moments of queer history. These works present a corpus capable not only of traveling across epochs, but also of imagining links between those epochs, so foreshadowing the possibility of a queer future.

I WANT, 2016 / SILENT, 2016

(co-produced by Théâtre de l'Usine TU)

Parallel to their installation, Boudry and Lorenz present the performance *I Want* at the Théâtre de l'Usine TU. Taking their new film *Silent* (presented in the exhibition) as a starting point, this performance positions itself somewhere between a conference and an installation, featuring several previous film works of the duo. The performance unfolds in a post-identitary time and space, while juggling with the violent burden of not only one but multiple identities from different sites and epochs.



Your remarks remind us of Sara Ahmed's concept of a "strange encounter," where the encounter is not a meeting of two intact entities, but is precisely defined by its capacity for change. A strange encounter includes surprise, is open, and is based on the absence of a knowledge that would allow one to control the encounter or to predict its outcome. Thus, says Ahmed, encounters shift the boundaries of what is familiar. In *I Want* the encounter started already with the script, with a meeting of excerpts from Kathy Acker's novels and Chelsea Manning's chats and speeches, which produced, guided by Acker's artistic strategies, a third text that also surprised us while we were working on it.

HC

Considering how your use of archival material has shifted, I am interested in a maybe parallel development. It seems to me that in your earlier works you set up a clear relationship between you behind the camera, the performer in front of the camera, and a historical document as the score. In more recent works this has changed a lot, and now the relationship you create is between you, the performer, and the viewer. I am interested in how the space in which you show your work has shifted. You have created a very deliberate place for the viewer—I would also say a choreography for the viewer. PB/RL

The relation to the audience was probably always included in the construction of the films. In *Normal Work* there was—mostly invisible in the frame but visible if you follow the performance—a mirror as a third position between us (the camera) and the performer, which took over the position of the viewer in reflecting the success or failure of copying a pose in a way that is "good enough" for recognition. In our second piece, *N.O. Body* (2007), the performer laughs during the whole film, following a score. This laughing addresses the spectators directly, at the same time that it gives them no directions regarding how to react to the historical photographs shown by the performer.

It is true that we try more and more to extend these processes into the exhibition space. We create spatial settings where the audience enters from a kind of backstage and suddenly appears "on stage" or on view to people who are already inside. This also seems to blur the distinction between performers and viewers: the performers seem to watch the audience, too. We want viewers to take their time to orient themselves inside the space, to find their position, to make their connections. Maybe it is also this temporal deferral, which is important. In our last exhibitions we created stages for the audience to sit on. While entering the space, this construction might work as seating, but after the film ends there is a moment when the stages light up, and the audience notices that they have been on a stage the whole time and might be in the process of *becoming a performer*. This object that they are sitting on changes from a wooden sculpture to a seat to a stage and back again. The object-stage is centrally placed in the exhibition space, but it remains empty as some kind of potentiality for future performances.

HC

Creating a stage for the viewer strikes me as perhaps a way to insert a certain vulnerability into the space. You very directly put the viewer on the spot by positioning them on a stage as opposed to how you have always used stages in your work as sites for your performers. PB/RL

This is an interesting thought regarding the "entrance" all of our performers seem to have in the films. In every film, we have some kind of stage. We have an empty nineteenth-century auditorium in *N.O. Body*. We have a dance studio in *Salomania*. We have a music studio in *To Valerie* (2013). We have club stages in *Contagious* (2010) and *I Want*. There is an empty swimming pool as a stage in *Opaque* (2014). These are spaces that have a history, which plays a role in the films. Even if we choose to film outside on a field, as in *Charming for the Revolution* (2011), the field turns into a stage. We thought about this artificiality/theatricality as something working against a notion of authenticity or "directness" of performance,

but we agree with you that it also places the performers in a position of vulnerability. Maybe there is a tension between glamour, strength, and vulnerability; the figures in our filmed performances are craving a stage, and the display in the art space craves a blurring of boundaries between watching and performing. Some potentialities might open up, but at the same time this involves some kind of instability. The viewer is not allowed to master the situation and doesn't appear as a neutral or invisible body in the exhibition space. We consider it important to displace the position of the viewer to extend the space of the familiar.

HC

These setups of course also create a very direct relationship between the performer on the stage, looking into the camera, and you behind the camera. I am in particular thinking about *Normal Work* as a very interesting example. In the work your presence is directly recognized by Werner Hirsch through his gesturing to you, and in a certain sense you are recognized as Hirsch's audience, and of course also in other works we well know that you are behind the camera as the audience. Then in *Contagious* you bring in a large audience and suddenly you are no longer the only ones watching. And then in *I Want*, I would say you manage to complicate this even further by constructing an actual stage on which to sit and look at Sharon Hayes as she appears through two different simultaneously shot films of her performance, now making it clear that there are several people watching her at the same



00:00:56



00:00:56



00:00:56

Title *Silent*
 Year 2016
 Technique Video HD
 Duration 00:07:43
 Courtesy the artists; Marcelle Alix, Paris; Centre d'Art Contemporain Genève; and Ellen de Bruijne Project, Amsterdam

time that she is also not the only one on the stage. As I see it, you are working with a choreography of the gaze as a way to also complicate your own presence in the work. Designating a space for an audience and multiplying the frame of the camera, you set up situations where something will unfold that is beyond your control, maybe also loosening your control over the gaze of the viewer as he or she is now brought into the conversation on more equal terms and it becomes more ambiguous where exactly you are. PB/RL

We like this idea of choreographing the gaze of the audience on the one hand and deliberately

losing control over it at the same time. Complicating the different positions of the gaze in the space means probably also giving up pre-fixed positions and so giving up control. Still, it seems important to see this process as a tension between controlling and losing or giving up control. For instance, we always went for a camera with strong lens movements, which controls the gaze but visualizes this control at the same time. In *I Want*, we placed two cameras with two DPs beside each other. They filmed the same performance at the same time. There are almost no edits. In terms of losing control, the long shots of up to ten or fifteen minutes allow for failure, in the choreography of the performer and in the choreography of the cameras. We like this: failure often creates important moments in our work. In the exhibition space we have two projectors, which project these two films next to each other. The films start off with almost the same frame and camera movements, and then the cameras "get loose" more and more, get out of sync. The viewers receive a different kind of agency in producing their own film, because they have to decide which side they want to watch. The projection needs to be of a size where it is not possible to follow both cameras simultaneously. This means that everybody will see a different film.

HC

You almost seem to say that the position behind the camera is not fixed and you are not the only authors of the piece.

PB/RL

That is a really nice remark. If everybody sees their own film, you can also say that everybody *produces* their own film. The film also invites viewers into the list of shifting identifications: identification with Sharon Hayes, who identifies as/with Kathy Acker, who identifies as/with Chelsea Manning, who identifies as/with a member of the SLA, who identifies as/with Jacqueline Onassis, a constant movement without ever arriving in one definitive position. Therefore the audience also takes part in this growing list of collaborators.

HC

I can't help but think about how this all relates to intimacy and how all your works are created through intimate relationships and stage intimate encounters between people, you, the performers, and maybe more recently also very much the audience. PB/RL

One of the reasons for experiencing intimacy might be that we never cast actors, but we work with friends and/or

people whose work we admire. Also, we don't try to disappear as artists behind the camera. In *Toxic* (2012), the camera turns around and you can see us. In other films you see us clapping, or hear us talking or giving instructions behind the camera. So our relationship to our performers is not erased in the performance, and we hope that this allows for the audience to also feel some kind of closeness. We like the camera to incorporate lines of desire, to take pleasure in watching (and with it the performers and viewers)—a pleasure that is restricted in other, more regulated social situations. It is always important for us not only to create films that produce alternatives to the here and now, but also to transport strong traces of past and present forms of violence.

HC

When you say "forms of violence" I can't help to ask you about some recent works where you very directly comment on current events, and when it comes to the use of the stage, the double nature of taking a stage: on the one

hand speaking what was attempted to be silenced, and on the other silenced because of what was attempted to be said. An example is your reference to Chelsea Manning in *I Want*. Since you made the work, and only very recently, Manning's story has taken a turn for the better, and she is now looking forward to being released in only a few months. But you made the work at a very dark moment, where not only a voice but also a body and a self were radically suppressed. And now in your recent work *Silent* (2016) you very directly ask this question of choosing to speak or choosing to stay silent in relation to war and conflict that carries with it great human tragedy. Could you speak to the ways your work can be understood as a response to current events? And more concretely, how you connect the bodies of your performances, the space of the stage, and whether to speak or not in the face of violence? PB/RL

Our first installation of *Silent*, at the Biennale de l'Image en Mouvement, opened on the day of Trump's election in the US. This was very bad news, contributing to the increasing support for right-wing parties in Germany, France, and other European countries, and it was of course not foreseen by us when we made the film. We had struggled to find a form to address recent violent acts, to speak of war, for instance, in a way that might allow for agency without using the language of urgency like the mainstream media does. Discourses around urgency seem to overlook all the violent acts that are either not newsworthy or chronic, such as ongoing situations of misery outside or after a specific event.

As you mention, we are interested in the ambiguity of silent acts: a violent experience, as in being silenced, or a powerful performative act of resistance, as it has been carried out by various disobedience movements around the world. The film asks how both moments are intertwined. Moreover, we wanted to speak of silence as resistance without bringing it into opposition to sounding or voicing. *Silent* rather suggests a dialogue between being silent and sounding instead of seeing as mutually exclusive. The performance in the film takes place on a rotating stage, which we placed on Oranienplatz, a public square in Berlin. It is the very place where a refugee protest camp was defended for two years, between 2012 and 2014. *Silent* starts with the musician Aërea Negrot interpreting John Cage's score 4'33" from 1952. The score is conceived for any instrument and instructs its performer(s) not to play their instrument(s) during the entire duration of the three parts of 30", 2'23", and 1'40". In a second part of the film Negrot performs a song that was composed for the film and addresses a president in a times of war, starting with the words, "Dear president, your profile is vague. You've got no arms, no legs. No belly, no sex, and no head."



Pauline Boudry & Renate Lorenz FR. En conversation avec Helga Christoffersen

HELGA CHRISTOFFERSEN

Tout d'abord, j'aimerais vous interroger sur votre usage des documents du passé dans votre travail, et l'évolution de cet usage depuis *Normal Work* (2007), votre première collaboration. Dans cette installation, votre ami et collaborateur Werner Hirsch reproduit les poses tirées des archives photographiques de Hannah Cullwick. La vidéo étant projetée parallèlement aux documents, le rapport est donc évident. Dans une œuvre ultérieure, *Salomania* (2009), vous filmez devant une projection de *Salomé*, film muet d'Alla Nazimova de 1923, une performance qui redouble et se superpose à la « danse des sept voiles », et cette fois le document historique est englobé dans le champ de la caméra. Plus récemment, dans *No Future/No Past* (2011) ou *I Want* (2015) cette référence n'est plus apparente. De quelle façon avez-vous modifié votre façon de produire et de présenter votre travail ?

PAULINE BOUDRY & RENATE LORENZ

Normal Work a pour origine une série d'autoportraits mis en scène d'Hannah Cullwick, une domestique de l'époque victorienne de la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Dans cette vidéo, l'artiste Werner Hirsch reproduit scrupuleusement quatre de ces images montrant Hannah Cullwick en servante, en lady, en gentleman, et en esclave de sexe masculin. Le film est présenté avec une sélection de treize des photos originales, que nous avons encadrées.

Le journal et les photographies d'Hannah Cullwick forment un matériau très riche. Il a fallu d'abord se limiter à ces quatre photographies clés. Ensuite, nous les avons considérées comme une sorte de partition nous guidant pour faire le film. Werner Hirsch, ne vise pas à « être » le personnage historique, mais à établir un contact avec les vêtements, les gestes, les poses. Et on le voit s'appliquer à *devenir la photographie*. Le plaisir lié à ce travail, et sa communication au public, c'est ce que nous appelons « le travestissement comme un travail du désir ». Le ou la performeur-r_euse montre une agentivité, une capacité à agir en relation aux documents historiques, il ou elle initie un dialogue entre les pratiques *drag* d'hier et d'aujourd'hui, et permet, nous l'espérons, au public de participer à ce processus. Et les documents historiques se voient probablement eux-même agir, délaissant les rayons de la Bibliothèque de Trinity College pour se retrouver dans le futur d'Hannah Cullwick. Notre travail est intimement lié à ces « futurs antérieurs » qui n'ont pas pu s'épanouir, ayant été, souvent brutalement, abrégés ou réprimés – les archives de Cullwick n'ont été accessibles que cinquante ans après sa mort. En travaillant à ce film, nous avons considéré Hannah Cullwick comme une « collaboratrice » d'un autre temps, mais aussi une performeuse qui, grâce à son œuvre, nous permet de développer nos idées sur les classes sociales et les rapports néolibéraux d'aujourd'hui entre travail et sexualité – Renate a également publié un livre qui a pour origine ces images. Pour nous, Cullwick est une artiste et nous voulions présenter ces photographies dans leur dimension d'œuvres d'art. Par ailleurs, si nous ne montrions pas ces photos en même temps que le film, le public pourrait croire, à tort, qu'il agit d'un faux, d'une histoire inventée par nous, ce qui n'est pas notre propos. Quant à nos travaux récents, c'est vrai : pour *No Future/No Past* et *I Want*, tout se passe comme si nous laissons le passé apparaître sous une forme déjà modifiée par la rencontre avec les performeur-rs_euses, les corps et pratiques *drag* actuelles. Le matériel à la source de ces pièces (ou la partition) est composé de différents extraits de textes, qui se mêlent. Nous n'avons pas éprouvé la nécessité d'explicitement références et citations, et nous espérons que cela permettra au spectateur d'établir ses propres connexions plus librement.

PAULINE BOUDRY & RENATE LORENZ

Travaillant en duo depuis 2007, Pauline Boudry et Renate Lorenz proposent des installations cinématographiques revisitant des documents du passé, photos, partitions ou films en général, puisant dans l'histoire des moments queer effacés ou illisibles. Ces travaux présentent des corps qui sont en mesure de traverser et de tisser des liens entre les époques, laissant présager ainsi la possibilité d'un futur queer.

I WANT, 2016 / SILENT, 2016

(coproduit par le Théâtre de l'Usine TU)

Pour la Biennale de l'Image en Mouvement, Boudry et Lorenz proposeront un nouveau film, *Silent*, dans une installation présentée en parallèle de leur performance au Théâtre de l'Usine TU. Le film s'ouvre sur la partition « 4'33 » de John Cage, interprétée par la musicienne Aérea Negrot sur la Oranienplatz de Berlin, lieu même d'un camp de réfugiés protestataires entre 2012 et 2014. *Silent* s'intéresse à la fois à l'expérience agressive d'être *mis sous silence*, et au silence comme acte de résistance, performatif et puissant, tel qu'il a été adopté par de nombreux mouvements de désobéissance à travers le monde. Cherchant à investiguer les liens entre ces deux moments, *Silent* suggère une performance qui permet du désir sans effacer des traces de vulnérabilité ou de violence.

HC
Étant donné la façon dont votre utilisation des documents a évolué, je suis tentée d'établir une autre parallèle éventuel : il me semble qu'à vos débuts, vous installiez une relation claire entre vous-mêmes derrière la caméra, le performeur en face, et le document historique servant de partition. Dans les travaux plus récents, cela a beaucoup changé et désormais la relation instaurée est entre vous, le_ ou la performeu-r_eu-se et le _ou la spectat-eur_rice. Je suis frappée par la façon dont l'espace où vous montrez votre travail a changé – vous avez fait de la place au public, et je dirais, vous lui suggérez une chorégraphie.
PB/RL

Le rapport au public a sans doute toujours été inscrit dans l'élaboration des films. Dans *Normal Work*, il y avait un miroir – quasi invisible dans cadre de la caméra, mais visible pour qui suit la performance – dans le rôle du tiers entre nous (la caméra) et le performeur, qui occupait la place du_ ou de la spectat-eur_t-rice jugeant si les poses copiées étaient « assez bien » copiées. Dans notre seconde pièce, *N.O. Body* (2008), l_e ou la performeu-r_se rit pendant toute la durée du film, suivant une partition. Ce rire s'adresse directement au public, tout en refusant de lui donner des indications sur la réaction à avoir face aux photographies historiques qu'on lui montre.

Il est vrai que nous essayons de plus en plus d'inscrire ces procédés dans l'espace d'exposition. Nous avons inventé des configurations spatiales telles que le public pénètre dans l'espace par une espèce de coulisse, et soudain apparaît « sur scène » ou à la vue des personnes déjà sur place. Cela a aussi pour effet de brouiller la frontière entre performeurs et spectateurs : les performeurs semblent contempler le public, et réciproquement. Nous voulons que les spectat-eur_trice-s prennent le temps de s'orienter dans l'espace, de trouver leur place, d'établir des rapports. Il s'agit aussi d'une désorientation temporelle, qui a son importance. Dans nos dernières expositions, nous avons aménagé des scènes pour le public. Au début cette construction peut passer pour un endroit où s'asseoir, mais à la fin de la projection, il s'éclaire et le public s'aperçoit qu'il était sur la scène depuis le début et qu'il est peut-être en train de *devenir performeur*. L'objet sur lequel il_ ou elle est assis passe du statut de sculpture en bois à celui de banquette, puis de scène, et vice versa. L'objet-scène est placé au centre de l'espace d'exposition, mais reste vide à titre de potentialité pour des performances à venir.

HC
Cette volonté de créer un espace pour le public, n'est-ce pas une façon d'introduire une certaine vulnérabilité dans l'espace ? De cette façon, vous placez l'observat-eur_trice sur la scène, alors que jusque-là la scène était réservée au performeu-r-s_euse-s...
PB/RL

C'est une réflexion intéressante, si l'on pense à la façon dont nos performeu-r-se-s_euses font leur « entrée » dans nos films. À chaque fois, il y a une scène : un auditorium désert du 19^{eme} siècle dans *N.O. Body*, un studio de danse dans *Salomania* (2009), un studio d'enregistrement dans *To Valerie* (2013), des estrades de discothèque dans *Contagious* (2010) et *I Want* et une piscine vide dans *Opaque* (2014). Ce sont des lieux qui ont une histoire, qui jouent un rôle. Même si nous choisissons de filmer en extérieur, dans un champ

Vos remarques nous rappellent le concept d' « étrange rencontre » de Sara Ahmed : ici, la rencontre n'est pas le contact de deux entités distinctes mais se définit par son aptitude au changement. Une « étrange rencontre » comprend la notion de surprise, c'est une expérience ouverte, fondée sur l'absence d'indices qui nous permettraient de contrôler cette rencontre, ou d'imaginer son dénouement. Par là, affirme Ahmed, les rencontres modifient les limites de ce qui nous est familier. Dans *I Want*, la rencontre commence dès le script, avec les extraits des romans de Kathy Acker, les « chats » et discours de Chelsea Manning, qui produit, guidé par les stratégies artistiques d'Ac-ker, un troisième texte dont nous avons été les premières surprises.

HC
Ces dispositifs créent, bien entendu, également un rapport direct entre le_ ou la performeu-r-se_eusequi se trouve sur scène, face à la caméra, et vous-même qui êtes derrière. Je pense en particulier à *Normal Work*, qui illustre très bien ce propos : votre présence est directement soulignée par Werner Hirsch à travers les gestes qu'il_ ou elle vous adresse, et en un certain sens vous êtes désignées comme étant le public de Hirsch - et bien sûr dans d'autres œuvres nous savons bien que vous êtes derrière la caméra. Puis, dans *Contagious* (2010) vous élargissez le public, et soudain vous n'êtes plus les seules à regarder. Ensuite, dans *I Want*, je dirais que vous réussissez à compliquer encore davantage, en construisant une véritable scène, où s'asseoir et d'où regarder Sharon Hayes qui apparaît sur deux films simultanés, montrant clairement qu'il y a plusieurs personnes qui la regardent au même moment alors qu'elle n'est pas non plus la seule sur scène. Pour moi, vous travaillez avec une chorégraphie de regards de façon à compliquer votre propre présence dans ce travail. En concevant un espace pour le public et en multipliant les cadres de la caméra, vous créez des situations où il se produira quelque chose qui vous échappera, et vous perdez aussi le contrôle du regard du public qui participe davantage à la conversation tandis que votre propre place est, elle, plus ambiguë.
PB/RL

Nous aimons cette idée de chorégraphier le regard du public d'une part, tout en perdant exprès le contrôle de l'autre. Compliquer ces axes dans l'espace, c'est certainement abandonner les positions préordonnées et par conséquent perdre le contrôle. Néanmoins, la stratégie consiste à évoluer entre maîtrise et perte, ou abandon. Par exemple, nous avons toujours choisi une caméra avec des mouvements d'objectif puissants, qui commandent le regard tout en visualisant ce contrôle en même temps. Dans *I Want*, nous avons placé deux caméras avec deux directrices de la photographie derrière chacune. Elles filmaient la performance en même temps. Il n'y a presque pas eu de montage. Sur cette « perte de contrôle », les longs plans séquences de dix à quinze minutes autorisent les erreurs, tant chez les performeurs que du côté de la chorégraphie des caméras : cela nous convient, les fautes permettent souvent de créer des moments importants dans notre travail. Dans l'espace de l'exposition, nous avons deux projecteurs, qui projettent ces deux films côte à côte. Les films débutent quasiment par le même cadre et les mêmes mouvements de caméras, et puis les caméras « décrochent » de plus en plus, se désynchronisent. C'est au_ spectateur ou à la specta_trice de choisir le côté qu'il_ ou elle regarde. La projection doit avoir des dimensions telles qu'il est impossible de suivre les deux caméras simultanément. Cela signifie également que chacun verra un film différent.

HC
Ces dispositifs créent, bien entendu, également un rapport direct entre le_ ou la performeu-r-se_eusequi se trouve sur scène, face à la caméra, et vous-même qui êtes derrière. Je pense en particulier à *Normal Work*, qui illustre très bien ce propos : votre présence est directement soulignée par Werner Hirsch à travers les gestes qu'il_ ou elle vous adresse, et en un certain sens vous êtes désignées comme étant le public de Hirsch - et bien sûr dans d'autres œuvres nous savons bien que vous êtes derrière la caméra. Puis, dans *Contagious* (2010) vous élargissez le public, et soudain vous n'êtes plus les seules à regarder. Ensuite, dans *I Want*, je dirais que vous réussissez à compliquer encore davantage, en construisant une véritable scène, où s'asseoir et d'où regarder Sharon Hayes qui apparaît sur deux films simultanés, montrant clairement qu'il y a plusieurs personnes qui la regardent au même moment alors qu'elle n'est pas non plus la seule sur scène. Pour moi, vous travaillez avec une chorégraphie de regards de façon à compliquer votre propre présence dans ce travail. En concevant un espace pour le public et en multipliant les cadres de la caméra, vous créez des situations où il se produira quelque chose qui vous échappera, et vous perdez aussi le contrôle du regard du public qui participe davantage à la conversation tandis que votre propre place est, elle, plus ambiguë.
PB/RL

Nous aimons cette idée de chorégraphier le regard du public d'une part, tout en perdant exprès le contrôle de l'autre. Compliquer ces axes dans l'espace, c'est certainement abandonner les positions préordonnées et par conséquent perdre le contrôle. Néanmoins, la stratégie consiste à évoluer entre maîtrise et perte, ou abandon. Par exemple, nous avons toujours choisi une caméra avec des mouvements d'objectif puissants, qui commandent le regard tout en visualisant ce contrôle en même temps. Dans *I Want*, nous avons placé deux caméras avec deux directrices de la photographie derrière chacune. Elles filmaient la performance en même temps. Il n'y a presque pas eu de montage. Sur cette « perte de contrôle », les longs plans séquences de dix à quinze minutes autorisent les erreurs, tant chez les performeurs que du côté de la chorégraphie des caméras : cela nous convient, les fautes permettent souvent de créer des moments importants dans notre travail. Dans l'espace de l'exposition, nous avons deux projecteurs, qui projettent ces deux films côte à côte. Les films débutent quasiment par le même cadre et les mêmes mouvements de caméras, et puis les caméras « décrochent » de plus en plus, se désynchronisent. C'est au_ spectateur ou à la specta_trice de choisir le côté qu'il_ ou elle regarde. La projection doit avoir des dimensions telles qu'il est impossible de suivre les deux caméras simultanément. Cela signifie également que chacun verra un film différent.

HC
Ces dispositifs créent, bien entendu, également un rapport direct entre le_ ou la performeu-r-se_eusequi se trouve sur scène, face à la caméra, et vous-même qui êtes derrière. Je pense en particulier à *Normal Work*, qui illustre très bien ce propos : votre présence est directement soulignée par Werner Hirsch à travers les gestes qu'il_ ou elle vous adresse, et en un certain sens vous êtes désignées comme étant le public de Hirsch - et bien sûr dans d'autres œuvres nous savons bien que vous êtes derrière la caméra. Puis, dans *Contagious* (2010) vous élargissez le public, et soudain vous n'êtes plus les seules à regarder. Ensuite, dans *I Want*, je dirais que vous réussissez à compliquer encore davantage, en construisant une véritable scène, où s'asseoir et d'où regarder Sharon Hayes qui apparaît sur deux films simultanés, montrant clairement qu'il y a plusieurs personnes qui la regardent au même moment alors qu'elle n'est pas non plus la seule sur scène. Pour moi, vous travaillez avec une chorégraphie de regards de façon à compliquer votre propre présence dans ce travail. En concevant un espace pour le public et en multipliant les cadres de la caméra, vous créez des situations où il se produira quelque chose qui vous échappera, et vous perdez aussi le contrôle du regard du public qui participe davantage à la conversation tandis que votre propre place est, elle, plus ambiguë.
PB/RL

Excellent remarque ! Si chacun_e voit « son » film, alors chacun-e_en est le ou_la product-eur_trice. Le film invite les

comme pour *Charming for the revolution* (2011), ce champ devient une scène. Pour nous, cette artificialité/théâtralité est destinée à contre-carrer toute notion d'authenticité ou d' « univocité » de la performance, mais vous avez raison de remarquer que cela rend les performeu-r-se-s vulnérables. Il y a peut-être une tension entre le « glamour », la force et la vulnérabilité ; les figures dans nos performances filmées désirent ardemment être sur une scène, alors que le dispositif scénique cherche à brouiller la distinction entre performeu-r-se_euseet public. Certaines potentialités en sont ouvertes, mais cela entraîne en même temps une certaine instabilité. Le public n'a pas la liberté de maîtriser la situation et il ou_elle n'apparaît pas non plus comme un corps neutre ou invisible dans l'espace de la performance. À nos yeux, « déplacer » la position du public aide à repousser les limites de ce qui lui est familier.

spectateurs à intégrer la liste des identifications changeantes, identification à Sharon Hayes, qui s'identifie à Kathy Acker, qui s'identifie à Chelsea Manning, qui s'identifie à un membre de l'ALS, qui s'identifie à Jackie Onassis, dans un flux perpétuel. C'est ainsi que le public s'ajoute à la liste croissante des collaborateurs.

HC

Ce qui me frappe le plus, c'est votre manière de toucher à l'intime : tout votre travail résulte de relations interpersonnelles et mettent en scène des relations intimes entre les gens, vous-mêmes, les performeurs et peut-être, plus récemment, également avec le public. PB/RL

C'est peut-être parce que nous ne recrutons jamais des acteurs, mais des amis et/ou des personnes dont nous admirons le travail. Par ailleurs, nous ne cherchons jamais à nous effacer derrière la caméra – dans *Toxic* (2012), elle se retourne et on peut nous voir, dans d'autres films, on nous voit faire le clap, on nous entend parler et donner des indications hors champ. Ainsi, notre relation aux performeurs ne disparaît pas derrière la performance et nous espérons que cela permet au public de ressentir une certaine proximité. Nous aimons l'idée que la caméra incorpore des lignes de désir, prendre plaisir à regarder (avec les performeur_r_euese-s et les spectateur_t-ric-e-s), un plaisir trop souvent restreint dans d'autres situations sociales régulées. Nous voulons faire des films qui produisent des alternatives à l'ici et au maintenant, et qui à la fois portent les marques de fortes traces des formes de violences passées et présentes.

HC

Quand vous mentionnez des formes de violences, je ne peux m'empêcher de vous questionner sur vos récents travaux, dans lesquels vous commentez directement l'actualité, et sur votre utilisation ambivalente de la scène, pour dire ce que l'on a tenté de taire et faire simultanément parler ceux qui ont été réduits au silence alors qu'ils tentaient de « dire ». La référence à Chelsea Manning dans *I Want* en serait un exemple : vous avez réalisé ce film durant une période très sombre de sa vie, ou une voix, mais également un corps et une personnalité étaient « supprimés » de façon radicale. Son histoire a cependant pris un tournant plus heureux depuis, et elle devrait être libérée d'ici à quelques mois. Avec

vos récents films *Silent* (2016), vous posez très directement cette question du choix de parler ou du choix de garder le silence au sujet de la guerre ou de conflits liés à de grandes tragédies humaines. Dans quelle mesure votre travail peut-il être compris comme une réponse à l'actualité ? Plus concrètement, de quelle manière liez-vous les corps dans vos performances, l'espace de la scène et le fait de prendre la parole ou pas face à la violence ? PB/RL

L'installation *Silent* a été inaugurée le jour de l'élection de Donald Trump à la Biennale de l'Image en Mouvement à Genève. Cela a été une terrible nouvelle, qui fait écho au regain d'intérêt pour les partis conservateurs d'extrême-droite observé en Allemagne, France et dans d'autres pays européens. Nous ne nous attendions absolument pas à cela au moment où nous avons réalisé le film. Nous avons cherché à aborder de récents actes de violences ou encore la guerre, tout en montrant une capacité d'agir sans adopter le langage alarmiste des médias traditionnels. Ces discours alarmistes semblent négliger les actes de violence qui ne seraient pas suffisamment médiatiques, ou qui sont chroniques, qui perdurent, comme les situations de misère qui entourent ou font suite à certains événements. Comme vous le dites, l'ambivalence des actes de silence nous intéresse : une expérience violente, celle d'être mis sous silence ou un acte de résistance, performatif et puissant, tel qu'il a été adopté par de nombreux mouvements de désobéissance à travers le monde. Le film s'intéresse à la façon dont ces deux choses sont liées. Nous souhaitons en outre parler du silence en tant que résistance sans l'opposer à l'expression. Plutôt que de considérer le silence et la vocalisation comme mutuellement exclusifs, *Silent* les fait dialoguer. La performance se déroule sur une scène tournante placée sur Oranienplatz, une place publique de Berlin. Un camp réfugié a occupé cette même place pendant près de deux ans, entre 2012 et 2014. Le film s'ouvre sur la partition *4'33"* (1952) de John Cage, interprétée par la musicienne Aërea Negrot. Cette partition est destinée à tout instrument de musique et la consigne est de ne pas jouer pendant la durée des trois mouvements de 30", 2'23" et 1'40". Dans la seconde partie du film, Negrot interprète une chanson que nous avons écrite pour le film et qui s'adresse à un président en temps de guerre par ces mots « Cher président_e, votre profil est vague, vous n'avez pas de bras, pas de jambes. Pas de ventre, pas de sexe et pas de tête. »



00:00:56



00:00:56

Title *I Want*
Year 2015
Technique Installation, double HD projection
Duration 00:16:00
Courtesy the artists