

# Claire Fontaine: *Your Money and Your Life*



— por Sofia Nunes

## *Intense, exciting, irreverent: an interview with Claire Fontaine*

Sofia Nunes (SN): Let's start with your identity. Who is Claire Fontaine? When and under which circumstances did she emerge?

Claire Fontaine (CF): Claire Fontaine is a shared space that frees us from the

traps and the constraints of authorship, it gives us the freedom of de-subjectivization, of not having to correspond to one's biography. We created this artist in 2004 in Paris.

SN: How do art and theoretical writing coexist, negotiate and differ within your work regarding the politics that each of both practices comprehends on their own?

CF: One of the specificities of Claire Fontaine is precisely this coexistence between visual and literary, theoretical space. Contemporary art is a space of absolute freedom and it allows for experimentation with any medium, including writing. The politics of the different medias are the same: the aim is not domination and imposition of one's supposed excellence over the more mediocre players in the system, the aim is to think with freedom and all sort of tools about subject matters that are difficult, dismissed, problematic, or outside of a moralistic or politically correct frame.

SN: A hundred year has passed since Duchamp reversed a urinal and called it art. What does it mean to Claire Fontaine to use the readymade today? What new possibilities do you find in this strategy?

CF: The readymade is a gesture that points to the miracle of human intelligence and the magic hidden in a banal object or situation. Duchamp did say until the end of his life that the infrathin was some sort of magic that couldn't be explained, and we agree with that — it's a form of subversive re-enchancement of the world. We work also a lot with hijacking and expropriation, rather than appropriation. We play with the reverence towards the reference that we all feel, and the need to have an existential use-value for each content or form that we feel interested in. Possibilities are infinite for these practices in a world where everything seems to have been already done and said — everything is "already made" so why bother with the new? Let's try the intense, the exciting, the irreverent.

SN: Art History is being appropriated by your feminist sensibility that keeps assaulting what you call "toxic masculinity". We know that neoliberal societies learned to be more morally opened and inclusive for the profit of capital, so what set of problems do *Untitled (advertising, advertising)*, 2015, or *Untitled (L.G.B.T.Q, shaved)*, 2017, bring to the fore that in your opinion Art History discourses keep repressing and excluding?

CF: With our work we try to awaken the natural intelligence in each person, the capacity of thinking freely that we often repress for fear that it will cause us problems or losses. Art history — there Duchamp works as a reference with a use-value — will never know the best artwork in the world if it has been made in the deep jungle away from human eyes and the media, it is a narrative

controlled by power like all official narratives are, we are not scandalised by it, <sup>FO, 10-11-12 / 2019</sup> on the contrary, it would be surprising if it wasn't the case. We try to focus on the potentiality, the possible, the capacity of people to experience freedom here and now at least in the separate space in which they encounter our artwork, and maybe then they can bring these discoveries in other regions of life.

SN: Claire Fontaine's work often speaks the language and techniques of the capital, including coins and banknotes, neon signs, PlayStations, billboards, advertisings, merchandising postcards, company logos. "Your Money and Your Life" exhibition is not an exception in this matter. Would you agree that "art should absorb its enemy, even the most mortal one" (I am quoting Theodor Adorno) in order to resist or criticise it?

SN: We are not big fans of Adorno, there is too much morality in some of his analysis. In our artwork we are doing what artists have done since the first painting on the Lascaux walls: we are talking about our environment, our landscape, what surrounds us on a daily basis in the urban space and on the internet. The commodification of the world was already well advanced when Debord wrote and filmed *The Society of Spectacle*, now we have reached another level of it. But it must be underlined that we describe what slips through the cracks, what disturbs us, what looks like something familiar but isn't. We don't believe in shocking our spectators, life is way more shocking than art could ever dream of being these days. We try to create the conditions to question daily objects, images and situations by presenting them in another context where we can take the time to question them or their hijacked versions.

SN: In this exhibition it's just as if the commodity form precedes not only the objects but also the subjects. But you don't see object and subject as separate entities once they interact with each other. Considering your magic illusionist *Living Statues*, how do they fuse living forms and petrification, and what problems do they pose to that contamination?

CF: Commodification does potentially envelop everything nowadays. We *do* make an enormous difference between subjects and objects. The *Living Statues* are objects that pretend to be subjects that pretend to be objects. They tackle partly playfully and partly painfully the self-objectification of people but they also talk about creative begging. Begging is seen as the opposite of productive work, but this is a very simplistic reading. Through these works we show that any artwork begs and that without the attention, the love and the care of the viewer the artwork doesn't survive. Of course the metaphor of the begging street artist sheds a light on the contemporary artists' condition. These sculptures aren't self-portraits but they are still-life from the urban context, they compete for attention with the landscape in the

gallery and in the city, but of course the accent is on the unseen body of the poor, the foreigner, in disguise under the clothes and the masks, replaced by a mannequin in the white cube. FO 10-11-12 / 2019

SN: Several times you have used Giorgio Agamben's expression "whatever singularity" to address the idea of an emancipated subjectivity forged by art. How do you envisage the potentialities of that "whaterness" and how do you consider it facing the new emerging identity politics with its specific and defined subjects?

CF: The concept of whatever singularity is amoral, it doesn't refer to an emancipated subjectivity and it is nothing to do with art. We mention the readymade as an example of whatever object that becomes an artwork and we refer to whatever singularities as the most diffuse form of subjectivity, capable of the best and the worst, what Cambridge Analytica called the "persuadable" and targeted in order to get Trump elected, Brexit voted for etc. Identity politics can take different forms and they are all rather exciting whenever they manage to fight for a specificity of a social or racial group and by doing so they throw it out of the window. To be clearer: Angela Davis says that identity politics find their best context of expression in intersectional politics. The power position that certain groups find themselves in is interesting precisely because it is not essentialist, it can be changed, it can shift by applying pressure, creating a different visibility.

SN: Your recent powerful light-boxes *Untitled (Naked after beating)* and *Untitled (They sexually harass and torture, then photograph and publish)*, 2018, visually addresses the brutal violence committed on the Yemeni prisoners. The images were taken from mobile phones with cracked screens. Which technopolitical resonances can we find in the clash you make between cracked images and digital circulation? It seems like a broader witness also takes part in this particular group's wound...

CF: There is definitely a reference to the fact that, once reproduced and blown up as an integral part of an image, the accidental crack becomes irreparable. It is printed on the same plane as the photograph that the broken screen shows, but it is somehow at a higher resolution because it is "real", its presence doesn't come from a group of pixels although it is transformed into one by the camera that captures it. These works refer explicitly to the darkness of prisons, their being offline and physically as much as psychologically destructive. They portray something that almost we can't look at, although it is a just drawing of the brutality that happens far away from our eyes, but are we really wanting to look?

SN: When our empathy with non-human living forms, such as plants and animals, already reified like humans, increases, Claire Fontaine speaks about

the lack of empathy between humans, see *The luxury of making sense (text pile)*, 2018. How do you see the need of inter-human love and friendship together with the ecological human-decentred critique of biopolitics? Is this a question for you?

CF: This is indeed the most important question for us, the question of communism conceived as a form of coexistence of human and non-human life on earth, based on values that exceed the monetary translation of every resource into cash and take into account all the priceless factors that make our survival possible. The day we will stop looking at each other in an instrumental way will be the day we will start seeing nature like a complex and miraculous ecosystem that isn't only a reservoir of food and energy. *The luxury of making sense* is a text that speaks about a specific idea of love created and transmitted by a certain social class, it mentions the mirror neurons and our selective empathy but most of all it underlines the fact that having a coherent and dignified life is already a form of luxury.

SN: *No future*, Sex Pistols said. You say *No present*. The projection of futures gone with modernity and our uninterrupted global times steals the present from us. With what temporality do you dream?

CF: Our neon signs aren't declarations of our intentions. They are crystallisations of ideas and phrases that circulate in our time. *No Present* refers, in its ambiguity, to an ungenerous contingency of austerity and solitude, which has been everyone's usual experience since 2008; but of course it does pinpoint a time where everyone has in their pockets all their friends, family, colleagues, lovers and acquaintances texting them, emailing them, confiscating their attention from the present moment that slowly crumbles down. The more under surveillance we are, the less the present exists. An intense present doesn't take place when we are all connected but when we can say collectively "we" and maybe switch off our phones to be just with the people that we can see and touch right now. That's the temporality we dream of.

Claire Fontaine (<https://www.clairefontaine.ws/>)

Galeria Avenida Índia (<https://galeriasmunicipais.pt/exposicoes/galerias/avenida-da-india/?qd=futuro>)





## *Intenso, excitante, irreverente: uma entrevista com Claire Fontaine*

Sofia Nunes (SN): Começamos pela vossa identidade. Quem é Claire Fontaine? Quando e em que circunstâncias ela surgiu?

Claire Fontaine (CF): Claire Fontaine é um espaço partilhado que nos liberta das armadilhas e constrangimentos da autoria, dá-nos a liberdade da dessubjectivação, de não ter de corresponder a uma biografia. Criámos esta artista em 2004, em Paris.

SN: De que modo é que a arte e a escrita teórica coexistem, negociam e diferem dentro do vosso trabalho no que diz respeito à política que cada uma das práticas abrange?

CF: Uma das especificidades de Claire Fontaine é precisamente esta coexistência entre os espaços visual e literário, teórico. A arte contemporânea é um espaço de liberdade absoluta que permite experimentar com qualquer *medium*, incluindo a escrita. As políticas dos diferentes *media* são a mesma: o objectivo não é o domínio e a imposição de uma suposta superioridade de um determinado *medium* sobre os participantes mais medíocres no sistema, o objectivo é pensar com liberdade e com todo o tipo de ferramentas sobre questões que são difíceis, ignoradas, problemáticas ou fora de um enquadramento moralista ou politicamente correcto.

SN: Passaram-se cem anos desde que Duchamp invertiu um urinol e

chamou-o de arte. O que significa para Claire Fontaine o uso do *readymade* hoje em dia? Que novas possibilidades encontram nesta estratégia?

CF: O *readymade* é um gesto que aponta para o milagre da inteligência humana e para a magia que se encontra escondida num objecto ou numa situação banal. Duchamp disse até ao fim da vida que o *inframince* era uma espécie de magia que não podia ser explicada e nós concordamos com isso - é uma forma de re-encantamento subversivo do mundo. Nós também trabalhamos bastante com o sequestro e a expropriação, em vez da apropriação. Jogamos com a reverência pela referência que todos nós sentimos e com a necessidade de ter um valor de uso existencial para cada conteúdo ou forma pela qual nos interessamos. As possibilidades são infinitas para estas práticas num mundo em que tudo parece já ter sido dito e feito - tudo está “já feito”, por isso para quê nos preocuparmos com o novo? Vamos tentar o intenso, o excitante, o irreverente.

SN: A História da Arte tem sido apropriada pela vossa sensibilidade feminista que continua a assaltar aquilo a que chamam de “masculinidade tóxica”. Sabemos que as sociedades neoliberais aprenderam a ser moralmente mais abertas e inclusivas para o lucro do capital. Nessa medida, que conjunto de problemas são levantados por *Untitled (advertising, advertising)*, de 2015, ou *Untitled (L.G.B.T.Q, shaved)*, de 2017 e que, na vossa opinião, os discursos da História da Arte continuam a reprimir e a excluir?

CF: Tentamos, com o nosso trabalho, acordar a inteligência natural de cada pessoa, a capacidade para pensar livremente que muitas vezes reprimimos por medo que isso nos venha a causar problemas ou perdas. A História da Arte — aí Duchamp funciona como uma referência com valor de uso — nunca saberá da melhor obra de arte do mundo caso esta tenha sido feita na selva profunda longe do olhar humano e dos *mass media*, é uma narrativa controlada pelo poder como todas as narrativas oficiais o são, não nos escandalizamos com isso, pelo contrário, seria surpreendente se esse não fosse o caso. Tentamos focar-nos na potencialidade, no possível, na capacidade das pessoas experimentarem a liberdade no aqui e agora, pelo menos no espaço separado em que se encontram com as nossas obras, e talvez nesse momento possam levar essas descobertas a outras regiões da vida.

SN: O trabalho de Claire Fontaine fala frequentemente a linguagem e as técnicas do capital, ao incluir moedas e notas, letreiros em neon, *Playstations*, *outdoors*, anúncios, postais de merchandising, logotipos de empresas. Nesse sentido, a exposição “Your Money and Your Life” não é uma excepção. Concordam que a “arte deveria absorver o seu inimigo, mesmo o mais mortal” (cito Theodor Adorno) para poder resistir-lhe ou criticá-lo?

CF: Não somos grandes fãs de Adorno, existe demasiada moralidade em algumas das suas análises. Na nossa prática fazemos aquilo que os artistas fazem desde a primeira pintura nas paredes de Lascaux: falamos sobre o nosso meio envolvente, a nossa paisagem, aquilo que nos rodeia quotidianamente no espaço urbano e na internet. A mercantilização do mundo já estava bem avançada quando Debord escreveu e filmou *A Sociedade do Espectáculo*, agora chegámos a um outro nível. Mas deve sublinhar-se que nós descrevemos o que escapa pelas fendas, o que nos perturba, o que se parece com algo que nos é familiar mas não o é. Não acreditamos em chocar os nossos espectadores, hoje em dia a vida é bem mais chocante do que a arte alguma vez sonhará ser. Tentamos criar as condições para questionar objectos, imagens e situações do dia-a-dia ao apresentá-los num outro contexto onde temos tempo para questioná-los ou interrogar as suas versões sequestradas.

SN: Nesta exposição é como se a forma da mercadoria antecedesse não apenas os objectos mas também os sujeitos. Mas vocês não entendem o objeto e o sujeito como entidades separadas, uma vez que eles intergem entre si. Considerando a magia ilusionista de *Living Statues*, como é que elas fundem a forma viva e a petrificação. Que problemas colocam a essa contaminação?

CF: A mercantilização envolve potencialmente tudo hoje em dia. Fazemos *de facto* uma enorme diferença entre sujeitos e objectos. As *Living Statues* são objectos que fingem ser sujeitos que fingem ser objectos. Abordam, em parte de modo divertido e em parte de modo mais doloroso, a auto-objectificação das pessoas, mas falam também sobre a mendicidade criativa. A mendicidade é vista como o oposto do trabalho produtivo, mas esta é uma leitura muito simplista. Através destes trabalhos mostramos que qualquer obra de arte mendiga e que sem a atenção, o amor e o cuidado do espectador a obra de arte não sobrevive. Claro que a metáfora do artista de rua a pedir esmola esclarece a condição do artista contemporâneo. Estas esculturas não são auto-retratos, mas sim naturezas-mortas do contexto urbano, competem por atenção com a paisagem na galeria e na cidade, mas claro que a tónica está no corpo invisível do pobre, do estrangeiro, disfarçado sob as roupas e as máscaras, substituído por um manequim no *white cube*.

SN: Por várias vezes usaram a expressão de Giorgio Agamben “singularidade qualquer” para visar a ideia de uma subjectividade emancipada forjada pela arte. Como é que consideram as potencialidades desse “qualquer” e como o consideram tendo em conta as novas políticas identitárias com os seus sujeitos específicos e definidos?

CF: O conceito de singularidade qualquer é amoral, não se refere a uma subjectividade emancipada e não tem nada que ver com arte. Mencionamos o

*readymade* como um exemplo do objecto qualquer que se torna numa obra de arte e referimo-nos a singularidades quaisquer como a forma mais difusa de subjectividade, capaz do melhor e do pior, aquilo a que a Cambridge Analytica chamou de “persuadível” e direccionado para que Trump fosse eleito, para que o Brexit vencesse, etc. As políticas identitárias podem assumir diferentes formas e todas elas são bastante entusiasmantes sempre que conseguem lutar por uma especificidade de um grupo social ou racial e ao fazê-lo descartam-no. Para sermos mais claros: Angela Davis diz que a política identitária encontra o seu melhor contexto de expressão na política interseccional. A posição de poder em que certos grupos se encontram é interessante precisamente porque não é essencialista, pode ser alterada, pode mudar por uma pressão, criando uma visibilidade diferente.

SN: As vossas recentes e poderosas caixas de luz, *Untitled (Naked after beating)* e *Untitled (They sexually harass and torture, then photograph and publish)*, de 2018, abordam visualmente a violência brutal exercida sobre os prisioneiros iemenitas. As imagens foram tiradas a partir de telemóveis com ecrãs rachados. Que ressonâncias tecnopolíticas podemos encontrar no confronto que fazem entre imagens estilhaçadas e a circulação digital? Parece que uma testemunha mais ampla também participa da ferida deste grupo particular...

CF: Existe claramente uma referência ao facto de que, uma vez reproduzida e ampliada como uma parte integral de uma imagem, a racha acidental torna-se irreparável. Está impressa na mesma superfície da fotografia que o ecrã partido mostra, mas, de certo modo, tem uma resolução maior porque é “real”, a sua presença não resulta de um grupo de pixéis apesar de ser transformada num pela câmara que a captura. Estes trabalhos referem-se explicitamente à escuridão das prisões, ao facto de estarem desconectadas e serem tanto física como psicologicamente destrutivas. Retratam algo que quase não conseguimos olhar, apesar de ser apenas um desenho da brutalidade que acontece longe dos nossos olhos, mas queremos mesmo ver?

SN: Quando a nossa empatia para com as formas de vida não-humanas, como plantas e animais, reificadas à semelhança dos humanos, aumenta, Claire Fontaine fala sobre a falta de empatia entre humanos, veja-se *The luxury of making sense (text pile)*, de 2018. De que modo vêm a necessidade do amor e da amizade inter-humanos a par da crítica à biopolítica exercida numa perspetiva ecológica e descentrada do humano? Esta é uma questão para vocês?

CF: Esta é para nós, na verdade, a questão mais importante, a questão do comunismo entendido como uma forma de coexistência da vida humana e não-humana na terra, baseada em valores que ultrapassam a tradução monetária de todos os recursos em dinheiro e que tem em conta todos os

factores incalculáveis que tornam possível a nossa sobrevivência. O dia em que deixarmos de olhar uns para os outros de modo instrumental, será o dia em que começaremos a entender a natureza como um ecossistema complexo e miraculoso e não apenas como um reservatório de alimento e energia. *The luxury of making sense* é um texto que fala sobre uma ideia específica de amor criada e transmitida por uma certa classe social, menciona os neurónios-espelho e a nossa empatia selectiva, mas sobretudo sublinha o facto de que ter uma vida coerente e digna já é em si uma forma de luxo.

SN: *No future*, disseram os Sex Pistols. Vocês dizem *No present*. A projecção de futuros desapareceu com a modernidade e os nossos tempos globais ininterruptos roubam-nos o presente. Com que temporalidade é que vocês sonham?

CF: Os nossos letreiros em néon não são declarações das nossas intenções. São cristalizações de ideias e frases que circulam no nosso tempo. *No Present* refere-se, na sua ambiguidade, a uma contingência muito pouco generosa de austeridade e solidão que tem sido a experiência comum a toda a gente desde 2008; mas claro que assinala um tempo em que toda a gente tem nos seus bolsos todos os seus amigos, família, colegas, amantes e conhecidos a enviarem mensagens, emails, a confiscar-lhes a atenção do momento presente que lentamente se desmorona. Quanto mais vigiados estamos, menos o presente existe. Um presente intenso não tem lugar quando todos estamos conectados, mas quando podemos dizer colectivamente “nós” e talvez desligar os nossos telefones para apenas estarmos com as pessoas que podemos ver e tocar neste preciso momento. É essa a temporalidade com que sonhamos.

Claire Fontaine (<https://www.clairefontaine.ws/>)

Galeria Avenida Índia (<https://galeriasmunicipais.pt/exposicoes/galerias/avenida-da-india/?qd=futuro>)

Sofia Nunes. Crítica de arte e doutoranda em História da Arte/Teoria da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL e na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Exerceu assistência de curadoria e produção de exposições no Museu do Chiado – MNAC, Ellipse Foundation e Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (2000 a 2007). Foi professora convidada no Mestrado de Arte Contemporânea da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa (2009 a 2011). Escreve com regularidade para publicações de arte contemporânea e académicas.

ED. 10-11-12 / 2019



ED. 10-11-12 / 2019

Claire Fontaine: *Your Money and Your Life*. Vistas da exposição / exhibition views Galeria Av. Índia. Galerias Municipais/Egeac. Fotos / Photos: Guillaume Vieira. Cortesia de Claire Fontaine e Galerias Municipais-Egeac / Courtesy of Claire Fontaine and Galerias Municipais/Egeac.

