

Florence: Dear Noah and dear Liam,
– Dear Ronald in another dimension –

This project started while I was walking fast in the rain – a chat with Noah about his work *A New Concept in Sailing* (2023), concerning boats and codes, about Ronald Jones and a series of works from 1986 that belong to Edouard and is now part of this exhibition. I would like to start by repeating the first sentences of a review in Artforum¹ that Liam dug out almost a year later:

Ronald Jones' new work balances a perfect impersonation of formalist abstraction and a strict program of coded meanings. The result is an oscillating, multivocal art that refers to minimalist systems, neo-Expressionist anxiety, and the politics of art, its funding and its designated audience."

"His two concurrent shows (bracketed under the title "A Tribute to the Future") this past summer were based for the most part on an iconography Jones has taken from the International Maritime Code. The symbols are squares and crosses with a clean look and with conventional meanings: "You are in grave danger," "I am trying to communicate with you," etc.

Liam: I think a key word here is coding. I was interested in Ron's work from the first time I came across it. It was apparent from the beginning that he was playing with layers of coded meaning that were sitting inside a shell that could easily conform to a language of advanced modernism. There was something uncanny about the visual language he deployed that strongly suggested that there was something going on beneath the surface. Once you started decoding Ron's work all other art also began to leak ideological plasma. You could no longer look at any work of the post-war period without sensing the power games going on beneath the surface.

Noah: Considering coding, my mind drifts to California. Palo Alto, but also Santa Monica where the RAND Corporation is located. A group of people coalesced around questions of rationality and prediction, breaking codes and modelling games. *A New Concept in Sailing* was some research and development they originally published. From this group, Robert McNamara (former President of the Ford Motor Company, US Defense Secretary and subsequently head of the World Bank) emerges as an important figure in this history and is someone Liam focused on around the time when Ron was making the flags. I'd seen photos, but never really understood what was going on with Liam's ad hoc TV studio set made of cardboard. It had the feel of a well-digested avant-garde turning back on itself, in the way radical forms became solutions. I assumed it had been used to film something by someone, so seeing this video where the vital language has been removed was a welcome clue. I have something floating around my head about the medium as the message, especially when there's no voice, offering up a McLuhanite answer to the question "were people this dumb before television?", which brings me to *The Trial of Pol Pot* (Magasin, Grenoble, 1998).

L: To some extent the projects you mention leading to *The Trial of Pol Pot* were attempts to show how the restrained visual language of advanced modernism could be used as a way into bringing up complex and often distressing political realities without resorting to didactic displays or documentary structures. Philippe and I were under a lot of pressure during *The Trial of Pol Pot* exhibition in Grenoble to use standard advanced liberal forms of "transparency" expressed via information rooms and archival material. We absolutely fought that. The cardboard television studio set I made for a potential documentary structure actually became a film in 1997. Where I just sat there in silence occasionally swinging around in an office chair

1 Glenn Harper, October 1986

- waiting. I was interested in the exhibition as a form. I think Ron was more involved in the production of often quite elegant art works that could find their way into the bourgeois home and boardroom. He wanted to make quite salient points about the trajectory of modernism - in tension between design, art and the critique of cultural practice. His position was quite extreme for some people. There was something distressing to the cultural establishment about someone making good-looking sophisticated artworks that demonstrated the impossibility of operating outside of certain control systems. If he had made work cloaked in sub-cultural aesthetics I think he would be more appreciated. He made distinct choices and accepted the apparent contradictions between his powerful lectures and rhetoric and what actually ended up in the gallery space. I think Noah and Ron share something in that regard.

F: I visualize an empty office chair in the exhibition. Somehow, a place for the visitor to experience a silent movie, a potential camera dolly ... Liam, can you tell us about what you are currently producing, in your name and in the name of Ronald?

L: One important element is the first presentation of Ron's proposal for *The Trial of Pol Pot*. I won't go into detail about the exhibition itself. But it was a collaboration between Philippe Parreno and myself. We were pushed by Yves Aupetitallot to show him that could not be done. So we proposed an exhibition that would address the trial of one of the great architects of genocide in the 20th century - who happened to still be alive at the time - in the border area of Cambodia and Thailand. In order to manage the ethical and moral demand of the show we turned to a group of "advisors" - mainly artists - who could propose singular solutions to the problem of the exhibition. The advisor's proposals were all eventually printed on top of each other onto a free poster that you could take away. If you took a poster however - you were not supposed to enter the exhibition. You had a choice. You could take a poster that could not be read with lots of ideas from artists including Lawrence Weiner, Josephine Pryde and Gabriel Kuri or enter the exhibition and see fragments of conversations between Philippe and myself. At the time I was very close to Ron. He had been running the sculpture department at Yale and I was offered a job there. He had just left Yale - so I asked his advice about taking the job. He told me he was moving to Columbia to run the MFA program and I should come with him instead and do what I want. So I did. I had invited Ron to speak in London in the 1990s and he blew people away with a really strong formal lecture that elegantly traced the way advanced modernism masks and accentuates the ideological control systems that underscore our personal and political lives. It was stunning. So for this exhibition we are presenting Ron's proposal for *The Trial of Pol Pot* for the first time. It is powerful and is literally about how catastrophe is propped up within institutional and aesthetic frames. His work was some of the best being made in New York in the 1990s. I am extremely influenced by his position.

My own work for the exhibition involves the installation of two new works that make use of aluminium t-slot extrusions - the material that is the armature of all contemporary advanced production - that are combined with simple graphs. The graphs relate to the writing of Otto Neurath. And particularly a phrase I think is important and apt in relation to Ron and Noah. "We are like sailors who have to rebuild their ship on the open sea, without ever being able to dismantle it in dry-dock and reconstruct it from its best components." Obviously it means that none of us start from year zero or a tabula rasa. This is what Ron and Noah specialise in. The creation of novel forms that conceal a deep understanding of complexity within the understanding that what appears to be abstracted away from representation is merely another accretion on top of a pile of philosophical contradictions and contractions. We might include a final work that I produced in the early 1990s. It is a film of me sitting in a home-made cardboard set for a discussion program. I am just sitting and waiting in a typical television office chair. There is no soundtrack. I am waiting for "conditions" to improve before engaging in discourse. It was a protest in a way of all the art at the time that embraced dialectical transparency. The

film is titled *Documentary Realisation Zones* (1997) and is a fragment from a longer work that was first shown at Le Consortium in Dijon².

F: This sounds all very exciting, and I remember *Robert McNamara, A Feature Film* by Liam Gillick (1992), an artwork in the form of a scenario that was printed in three copies on red yellow and green paper, opening a potential to produce three different films.

And, talking about film, I also remember fondly *Les trois couronnes du matelot* (1982), a film by Raoul Ruiz. The crew of a ghost ship is very sick, worms wiggle out of the sailors' skin. The voiceover of the narrator – a sailor himself – says: "C'est de la poésie pure." [this is pure poetry – in French the word vers means verse and worm]. Indeed, the visible often appears to us only transformed by the narrative and the emotional experience of the narrator. Every code may meet a verse, all images are coded. We can deliberately enjoy the visual, and the contents, and the subtext.

Noah, your first name is also that of a sailor from far ago. Can you let us know more about your work docked in this exhibition?

N: Perhaps beached, rather than docked. As a ship run ashore. It is in dialogue with Ron's *Tribute to the Future*. My boat plays a similar game with history as Ron's warnings of "grave danger". The details regarding the history of the retro chic design object are included in the materials list for the work following "foam, fibreglass, epoxy, nylon, polyester, laminated pine [...]". These are the new materials of West Coast modernism that compose an Eames chair or an airplane wing. Next, the fabricators are named and the original designer: an engineer who concurrently pioneered the design of the Inter-Continental Ballistic Missile for the Pentagon. As a technology the ICBM decentered life in real and subconscious ways, making a target everywhere from anywhere. I consider the windsurfer a subject counterpoint to this cybernetic geography, an elusive target. A friend, Gloria de Risi, called the boat my white whale. The whale is fleeting because it is everywhere, at times simultaneously, its uncertainty only extended its engrossing totality. Likewise, the materials, industries, discourses, landscapes that informed *A New Concept in Sailing* were essential to the lifeforms and psychologies developing in California. Surfing in particular was a West Coast icon of unmoored modernity, or as some were beginning to describe it: post-modernity.

Florence : Cher Noah et cher Liam,
 — Cher Ronald dans une autre dimension —

Ce projet a commencé alors que je marchais rapidement sous la pluie - une conversation avec Noah sur son œuvre *A New Concept in Sailing* [Un nouveau concept de navigation] (2023), sur les bateaux et les codes, sur Ronald Jones et sur une série d'œuvres de 1986 qui appartiennent à Edouard et qui font maintenant partie de cette exposition. J'aimerais commencer par répéter les premières phrases d'une critique parue dans Artforum¹ que Liam a déterrée bien plus tard :

Le nouveau travail de Ronald Jones équilibre une imitation parfaite de l'abstraction formaliste et un programme strict de significations codées. Le résultat est un art oscillant et multi-vocal qui fait référence aux systèmes minimalistes, à l'anxiété néo-expressionniste et aux politiques de l'art, à son financement et son public désigné (.../...)

Ses deux expositions simultanées de l'été dernier (regroupées sous le titre "A Tribute to the Future") étaient basées en grande partie sur une iconographie que Jones a empruntée au Code maritime international. Les symboles sont des carrés et des croix à l'aspect épuré et à la signification conventionnelle : « Vous courez un grave danger », « J'essaie de communiquer avec vous », etc.

Liam : Je pense que le mot clé est codage. J'ai tout de suite été intéressé par le travail de Ron. Il était évident dès le début qu'il jouait avec des couches de signification codée à l'intérieur d'une coquille qui pouvait facilement se conformer à un langage de modernisme avancé. Le langage visuel qu'il a déployé avait quelque chose d'étrange qui suggérait fortement qu'il se passait quelque chose, sous la surface des choses. Une fois que l'on commence à décoder le travail de Ron, tout le reste de l'art se met à suinter du plasma idéologique. On ne pouvait alors plus regarder une œuvre de l'après-guerre sans sentir les jeux de pouvoir qui se jouaient sous la surface.

Noah : Si l'on considère l'encodage, mon esprit se tend vers la Californie. Palo Alto, mais aussi Santa Monica, où se trouve la RAND Corporation. Un groupe de personnes s'est constitué autour des questions de rationalité et de prédiction, en cassant des codes et en modélisant des jeux. *A New Concept in Sailing* [Un nouveau concept pour la voile] est un travail de recherche et de développement qu'ils ont publié à l'origine. Au sein de ce groupe, Robert McNamara (ancien président de la Ford Motor Company, secrétaire à la défense des États-Unis, puis directeur de la Banque Mondiale) apparaît comme un personnage important de cette histoire et Liam s'est intéressé à lui à l'époque où Ron fabriquait les drapeaux. J'avais vu des photos, mais je n'avais jamais vraiment compris ce qui se passait avec le studio de télévision improvisé en carton de Liam. Il donnait l'impression d'une avant-garde bien digérée qui se retourne sur elle-même, à la manière dont les formes radicales deviennent des solutions. J'ai supposé qu'il avait été utilisé pour filmer quelque chose par quelqu'un, et le fait de voir cette vidéo où le langage vital a été supprimé a été un indice bienvenu. Il me vient à l'esprit l'idée que le médium est le message, surtout quand il n'y a pas de voix, offrant une réponse McLuhannienne à la question « les gens étaient-ils aussi bêtes avant la télévision ? », ce qui m'amène au *Procès de Pol Pot* (Magasin, Grenoble, 1998).

L : Dans une certaine mesure, les projets que tu mentionnes et qui ont conduit au *The Trial of Pol Pot* étaient des tentatives de montrer comment le langage visuel sobre du modernisme avancé pouvait être utilisé pour évoquer des réalités politiques complexes et souvent pénibles sans avoir recours à des présentations didactiques ou à des structures documentaires. Philippe et moi avons subi de fortes pressions lors de l'exposition *The Trial of Pol Pot* à Grenoble pour

1 Glenn Harper, octobre 1986

utiliser les formes libérales avancées standard de « transparence » exprimées par le biais de salles d'information et de documents d'archives. Nous avons absolument combattu cela. Le studio de télévision en carton que j'ai fabriqué pour une structure documentaire potentielle est en fait devenu un film en 1997. Je suis resté assis en silence, me balançant occasionnellement sur une chaise de bureau, et j'ai attendu. Je m'intéressais à l'exposition en tant que forme. Je pense que Ron était plus impliqué dans la production d'œuvres d'art souvent très élégantes qui pouvaient trouver leur place dans la maison bourgeoise et la salle de conférence. Il voulait mettre en évidence des points importants sur la trajectoire du modernisme - en tension entre le design, l'art et la critique de la pratique culturelle. Sa position était assez extrême pour certains. Pour l'establishment culturel, il y avait quelque chose d'angoissant à voir quelqu'un réaliser de belles œuvres d'art sophistiquées qui démontraient l'impossibilité d'opérer en dehors de certains systèmes de contrôle. S'il avait réalisé des œuvres enrobées dans une esthétique de subculture, je pense qu'il aurait été plus apprécié. Il a fait des choix particuliers et a accepté les contradictions apparentes entre ses conférences et sa rhétorique puissantes et ce qui s'est retrouvé dans l'espace de la galerie. Je pense que Noah et Ron partagent quelque chose à cet égard.

F : J'imagine une chaise de bureau vide dans l'exposition. D'une façon, une place d'où le visiteur peut faire l'expérience d'un film silencieux, comme l'opérateur d'une caméra embarquée. Liam, peux-tu nous parler de ce que tu es en train de produire, en ton nom et au nom de Ronald ?

L : Un élément important est la première présentation de la proposition de Ron pour *Le Procès de Pol Pot*. Je n'entrerai pas dans les détails de l'exposition elle-même. Mais il s'agit d'une collaboration entre Philippe Parreno et moi-même. Yves Aupetitallot nous a poussé à lui montrer ce qui n'était pas possible. Nous avons donc proposé une exposition qui aborderait le procès de l'un des grands architectes du génocide au XXe siècle - qui se trouvait être encore en vie à l'époque - dans la zone frontalière du Cambodge et de la Thaïlande. Afin de gérer la demande éthique et morale de l'exposition, nous nous sommes tournés vers un groupe de « conseillers » - principalement des artistes - qui pouvaient proposer des solutions singulières au problème de l'exposition. Les propositions des conseillers ont finalement été imprimées les unes sur les autres pour un poster gratuit que vous pouviez emporter. Cependant, si vous preniez une affiche, vous n'étiez pas censé entrer dans l'exposition. Vous aviez le choix. Vous pouviez prendre une affiche qui ne pouvait pas être lue et qui contenait de nombreuses idées d'artistes tels que Lawrence Weiner, Josephine Pryde et Gabriel Kuri, ou entrer dans l'exposition et voir des fragments de conversations entre Philippe et moi-même. À l'époque, j'étais très proche de Ron. Il dirigeait le département de sculpture de Yale et on m'a proposé d'y travailler. Comme il venait de quitter Yale, je lui ai demandé son avis pour accepter le poste. Il m'a dit qu'il partait à Columbia pour diriger le programme de maîtrise en Beaux-Arts et que je devais venir avec lui et faire ce que je voulais. C'est ce que j'ai fait.

Mon propre travail pour l'exposition consiste en l'installation de deux nouvelles œuvres qui sont des extrusions d'aluminium rainuré - le matériau qui est l'armature de toute la production avancée contemporaine - qui sont combinées avec des graphiques simples. Les graphiques sont liés aux écrits d'Otto Neurath. Et en particulier une phrase que je trouve importante et pertinente en ce qui concerne Ron et Noah. « Nous sommes comme des marins qui doivent reconstruire leur navire en pleine mer, sans jamais pouvoir le démonter en cale sèche et le reconstruire à partir de ses meilleurs éléments. » Cela signifie évidemment qu'aucun.e d'entre nous ne part de l'année zéro ou d'une tabula rasa. C'est la spécialité de Ron et Noah. La création de nouvelles formes qui cachent une profonde compréhension de la complexité, tout en sachant que ce qui semble être abstrait de la représentation n'est qu'une accréation supplémentaire au sommet d'une pile de contradictions et de contractions philosophiques.

Nous pourrions inclure une dernière œuvre que j'ai produite au début des années 1990. Il s'agit d'un film où l'on me voit assis dans un décor en carton fait maison pour un programme de discussion. Je suis simplement assis et j'attends dans un fauteuil de bureau typique de la télévision. Il n'y a pas de bande sonore. J'attends que les « conditions » s'améliorent avant d'entamer un discours. C'était en quelque sorte une protestation contre tout l'art de l'époque qui embrassait la transparence dialectique. Le film s'intitule *Documentary Realisation Zones* (1997) et est un fragment d'une œuvre plus longue qui a été montrée pour la première fois au Consortium à Dijon².

F : Tout cela semble très excitant, et je me souviens de *Robert McNamara, A Feature Film by Liam Gillick* (1992), une œuvre sous la forme d'un scénario qui a été imprimé en trois exemplaires sur du papier rouge, jaune et vert, ouvrant la voie à la production de trois films différents. Et, à propos de film, je me souviens aussi avec émotion de *Les trois couronnes du matelot* (1982), un film de Raoul Ruiz. L'équipage d'un bateau fantôme est très malade, des vers sortent de la peau des marins. La voix off du narrateur, lui-même marin, dit : « C'est de la poésie pure ». En effet, le visible ne nous apparaît souvent que transformé par le récit et l'expérience émotionnelle du narrateur. Chaque code peut rencontrer un vers, toutes les images sont codées. Nous pouvons délibérément profiter du visuel, du contenu et du sous-texte.

Noah, ton prénom est aussi celui d'un marin d'autrefois. Peux-tu nous en dire plus sur ton travail qui se trouve à quai dans cette exposition ?

N : Il est peut-être échoué, plutôt qu'amarré. Comme un navire qui s'échoue sur le rivage. Il s'agit d'un dialogue avec le *Tribute to the Future* [Hommage au futur] de Ron. Mon bateau joue avec l'histoire de la même manière que les avertissements de Ron concernant le « grave danger ». Les détails concernant l'histoire de l'objet de design rétro chic sont inclus dans la liste des matériaux de l'œuvre : « mousse, fibre de verre, époxy, nylon, polyester, pin stratifié [...] ». Ce sont les nouveaux matériaux du modernisme de la côte ouest qui composent une chaise Eames ou une aile d'avion. Les fabricants sont ensuite nommés, ainsi que le concepteur original : un ingénieur qui, parallèlement, a été le premier à concevoir le missile balistique intercontinental pour le compte du Pentagone. En tant que technologie, l'ICBM³ a décentré la vie de manière réelle et inconsciente, en faisant d'une cible une cible partout et de n'importe où. Je considère la planche à voile comme un sujet en contrepoint de cette géographie cybernétique, une cible insaisissable. Une amie, Gloria de Risi, a appelé le bateau ma baleine blanche. La baleine est fugace parce qu'elle est partout, parfois simultanément, et que son incertitude ne fait qu'étendre sa totalité fascinante. De même, les matériaux, les industries, les discours et les paysages qui ont inspiré *A New Concept in Sailing* étaient essentiels aux formes de vie et aux psychologies qui se développaient en Californie. Le surf en particulier était une icône de la côte ouest de la modernité sans attaches, ou comme certains commençaient à le décrire : la post-modernité.

2 McNamara Papers, Erasmus and Ibuka Realisations, The What If? Scenarios, Le Consortium, Dijon, 1997

3 Missile balistique intercontinental