

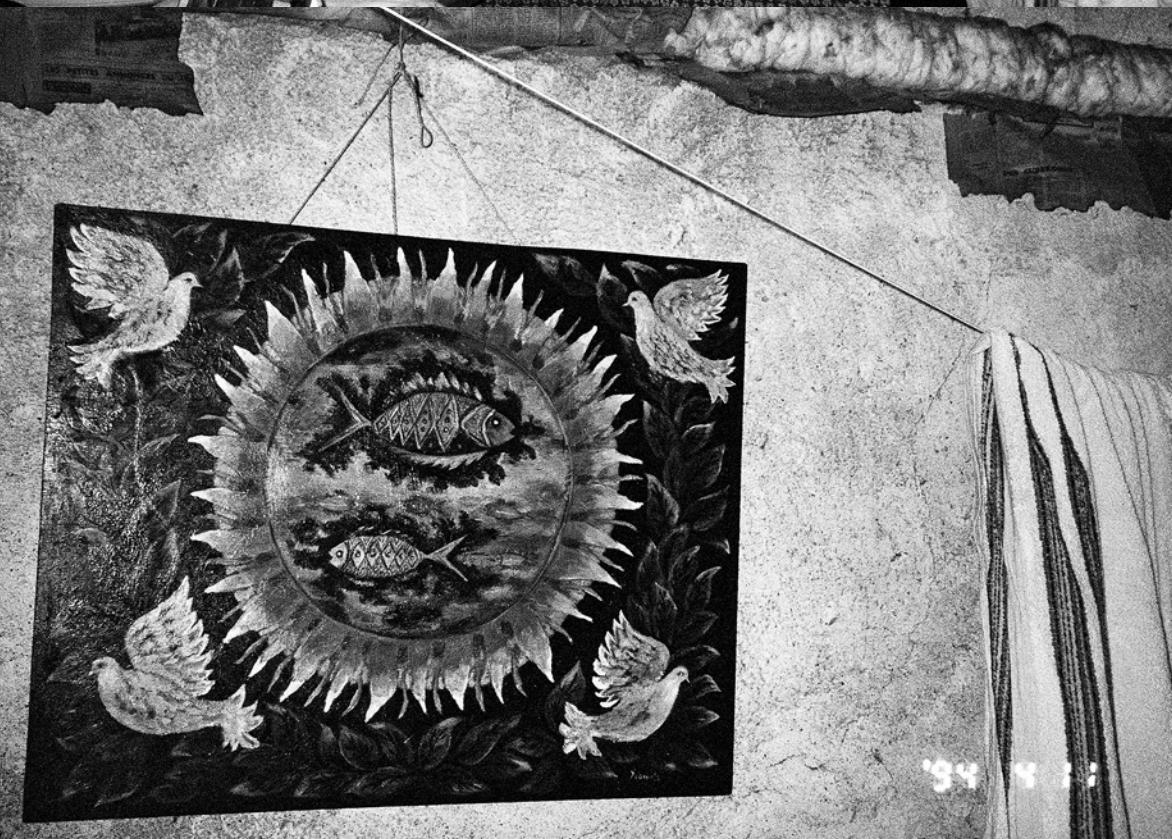






4









20/30



24/30

+



25/30

+



'94 411





18



19



A Leucocholy

Alan Longino

Exhibitions and artworks now come to us from unknowable areas. It is sometimes preferred that these areas even be unreachable. This difficulty in knowingly arriving to the artwork, of seeing it casually by the visitor's terms, arises from a difficulty with the logistics of time. I no longer believe that an artwork exists only in the exhibition space or even exists for the purpose of being an artwork situated in a specific time. This is an instance of dehydration, whereby the image, the artwork, and the exhibition—each rather the same under this rubric—is not fully available, or even complete, at any time of its viewing. While fascination and advocacy for non-linear time—these days now veering into exciting news on quantum states and forms—are dear to this discussion, I feel still that art and images are of a softer sensibility rather than a hard physics. This unavailability that predominates the situation of art is in-line with the ability of information to also make knowledge unavailable. To paraphrase Gary Indiana, the premium placed on information comes at the cost of communication.¹

This troubling consideration of time and its occult logistics were a central focus in Marie Matusz's show at the Kunstmuseum Bonn (2020). In the press release for that show, written by her friend and collaborator Cassidy Toner, the central question posed is based upon an inside joke between Toner and Marie, asking themselves: "Do you still believe in time?"²

¹ This comes from a quote by Indiana saying, "Global villagers placed a premium on *information*, which is often confused with *communication*." In: Gary Indiana, "Infomania," in *Vile Days*, ed. Bruce Hainley (Pasadena, CA: Semiotext(e), 2018), 319.

² Cassidy Toner, "Marie Matusz," press release Dorothea von Stetten-Kunstpreis 2020, *Young Art from Switzerland* (Bonn: Kunstmuseum Bonn, 2020).

Les expositions et les œuvres d'art nous parviennent aujourd'hui de territoires inconnus. Et quelquefois même, il est préférable que ces territoires restent inaccessibles. Cette difficulté d'arriver sciemment à l'œuvre d'art, de la voir avec désinvolture comme le fait un visiteur, découle d'un problème de logistique temporelle. Je ne crois plus qu'une œuvre d'art existe uniquement dans l'espace de l'exposition ou même existe aux fins d'être située dans un temps précis. C'est un exemple de dessiccation par laquelle l'image, l'œuvre d'art et l'exposition – plutôt identiques dans cette rubrique – ne sont, à aucun moment de leur visualisation, entièrement disponibles ou même complètes. Bien que la fascination et l'apologie d'un temps non linéaire soient chères à cette discussion – ces derniers temps, cela donne lieu à des informations passionnantes sur des états et formes quantiques – je continue de penser que l'art et les images relèvent d'une douce sensibilité plutôt que d'une dure physique. Cette indisponibilité qui domine la situation de l'art va de pair avec la capacité de l'information à rendre la connaissance indisponible. Pour paraphraser Gary Indiana, l'information est privilégiée au détriment de la communication¹.

Cette troublante considération du temps et de sa logistique occulte constitue le point focal de l'exposition de Marie Matusz au Kunstmuseum Bonn (2020). Dans le communiqué de presse rédigé pour cette exposition par son amie et collaboratrice Cassidy Toner, la question centrale qui est posée se fonde sur une plaisanterie de Cassidy Toner et Marie Matusz se demandant l'une à l'autre: «tu crois encore au temps?»².

↑ *Untitled*, 2018
500kg graphite powder

↓ *Sediments of Modernity*, 2020
Plexiglas, graphite powder, variable dimensions





↑ *Storytellers*, 2017
Heat tempered glass,
metal, fire gel

↓ *Storytellers, (D)anger
Against Amnesia*, 2017/2019
Print on heat tempered
glass, metal, fire gel, ashes



The question is mostly generalized for the sake of imagining the works in the exhibition as not of any old or temporal quality. Instead, as Toner asks: “is it possible to view a work in which memory and oblivion are implicit in one another’s existence?” Following this line of thought, there is a disturbing hypothesis that I would like to make in the consideration proposed by Toner’s writing and in Marie’s work, focusing on the lives of images:

(a) Hypothesis: *Every image made is unable to return to the invisible state in which it once existed.*

I state this hypothesis, because in following the trajectories of images today I am left with a sense not of melancholy—which is so often invoked in art history, following Albrecht Dürer—as I do not feel dejected or dulled by the hypothesis. There is no black bile rising in me. Instead, what I can imagine this leads to, in the softest of terms, is a depressed presence, though not exactly one wrought with sadness. It is akin to what I may believe the poet Thomas Gray (1716–1771) described in his correspondences as that of *Leucocholoy*:

“Mine, you are to know, is a white Melancholy, or rather Leucocholoy for the most part; which though it seldom laughs or dances, nor ever amounts to what one calls Joy or Pleasure, yet is a good easy sort of state ...”³

Gray, who was described by his peers as writing in a language wrong for his time, often wrote his poems from the position of a solitary figure, typically one who viewed life’s declension against the contrast of a pastoral. I believe Gray’s leucocholoy is a symptom of a pacing in life that prefers reality in solitary environs, but has come to accept the advance-

³ *Correspondence of Thomas Gray*, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley, 3 vol. (Oxford: Clarendon Press, 1971), I. 66, lettre 40 (à Richard West, 22 août 1737). Traduction empruntée à Julien Chakiba, 2013, *La dépression atypique, Médecine humaine et pathologie*, dumas 00967410.

Fondamentalement, la question est généralisée par souci d’imaginer les œuvres de l’exposition comme n’ayant aucune qualité ancienne ou temporelle. À la place, comme le demande Cassidy Toner: «est-il possible de regarder une œuvre dans laquelle la mémoire et l’oubli sont implicitement contenus dans l’existence l’une de l’autre?». Suivant ce raisonnement, j’aimerais émettre une hypothèse troublante sur la réflexion formulée par Cassidy Toner dans ses écrits et dans l’œuvre de Marie, en me concentrant sur la vie des images:

(a) Hypothèse: *Toute image réalisée est incapable de revenir à l’état d’invisibilité où elle se trouvait auparavant.*

J’émets cette hypothèse car, en suivant les trajectoires des images d’aujourd’hui, je suis saisi non d’un sentiment de mélancolie – sentiment si souvent évoqué en histoire de l’art à la suite d’Albrecht Dürer – car cette hypothèse ne me rend ni déprimé ni chagrin. Pas de bile noire qui s’échaufferait en moi. En revanche, je peux imaginer que cela conduit, dans les circonstances les plus favorables, à une présence déprimée, sans être vraiment empreinte de tristesse. Elle s’apparente à ce que le poète Thomas Gray (1716–1771) décrit dans ses correspondances comme étant celle de la *leucocholie*:

«La mienne, vous le savez, est la plupart du temps une mélancolie blanche, ou plutôt une leucocholie où, bien que les rire et les danses, et même ce qu’on appelle joie ou plaisir sont rares, l’état est supportable et tranquille...»³

Thomas Gray, dont les pairs considéraient l’écriture inadaptée à son époque, composait souvent ses poèmes en se plaçant dans la position d’un solitaire, celle d’un homme qui percevait la déclinaison de la vie comme le contraire d’une pastorale. Je crois que la leucocholie de

ment of others onto its own. Videos and images uploaded by users may at once immediately decry the other, as immediately as they may be stitched upon each other and called to defend.

In his most well-known poem, *Elegy Written in a Country Church Yard* (1751), the day's passes at business and growth are minute—like any in daily village life—and come to a rest quite literally in a church-yard's cemetery, where the lone figure recounts the epitaphs and toiling of past souls. I imagine, like Gray, that the images we are beset with currently are of a similar nature. An image, like an exhibition, may appear as quickly and silently as it may disappear. But the image is directive of the exhibition and its significance.

While we may believe that self-promotion and constant transparency is directive and dominant in our cultural atmosphere, occlusion and removal are preferential when it comes to the management of our information. This is still just an attempt, though, as we know that by some route not made by ourselves, we and our images are being observed without any desire of our own.

In picturing Marie's work I am constantly struck with the imagination that she too considers this ultimate disinheritance of images. There are bindings in the work that continue this thread throughout: primarily the aesthetics she chooses, often clinical or highly technical, but it is also the colors her sculptures give off. The cool authority of glass hinges on the hues of blue, and when I close my eyes to think on Marie's work—to take in the sounds of her binaural audio pieces, or to watch the films—it is a blurred presence of twilight that I am situated in.

Stories, mirrored and refracted, are a guiding element in Marie's work. These stories, like brief glimpses into a user's life, are found

Thomas Gray est la marque d'une vie qui privilégie la réalité dans un environnement solitaire, et a fini par accepter la promotion des autres plutôt que la sienne. Les vidéos et les images téléchargées par les utilisateurs d'aujourd'hui peuvent simultanément et immédiatement condamner l'autre et tout aussi immédiatement être assemblées les unes aux autres et être appelées à le défendre.

Dans *Élégie écrite dans un cimetière de campagne* (1751, 1797 en français), le plus connu de ses poèmes, les journées consacrées au travail et à la croissance sont détaillées — comme la vie quotidienne de n'importe quel village — et ne trouvent le repos, littéralement, que dans le cimetière d'une église où le personnage solitaire relate les épitaphes et les peines des âmes mortes. Comme Thomas Gray, j'imagine que les images qui nous obsèdent actuellement sont de même nature. Une image, comme une exposition, peut apparaître aussi rapidement et silencieusement qu'elle peut disparaître. Mais l'image détermine l'exposition et sa signification.

Si l'on peut penser que notre environnement culturel est déterminé et dominé par l'autopromotion et une constante transparence, il est préférable de recourir à l'obstruction et à l'élimination quand il s'agit de gérer notre propre information. Cela reste cependant une tentative, car nous savons que par une voie qui nous échappe, nos images et nous sommes observés sans que nous y ayons aucune part.

Lorsque je me représente l'œuvre de Marie, je suis constamment frappé par la pensée qu'elle aussi envisage cette ultime dépossession des images. Son œuvre est parcourue de liens qui vont dans ce sens: tout d'abord l'esthétique qu'elle choisit, souvent clinique ou hautement technique, ensuite aussi les couleurs que diffusent ses sculptures. La froide puissance du verre s'articule autour des teintes de bleu et lorsque je ferme les yeux pour repenser à l'œuvre de Marie — pour réécouter les sons biauraux de ses pièces audio ou revoir ses films — je me sens transporté dans une atmosphère crépusculaire floue.

↑ *The Self Disappears into the Universe and the Wayfarer Becomes Timeless, Existing in both the Past and the Future (after Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, 1434)*, 2019
Iridescent glass, Silicon, LED

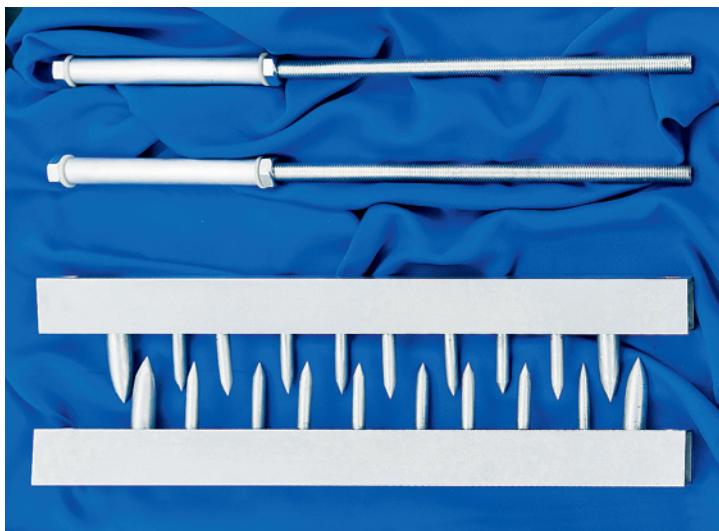
↓ *The Darkest Moment of the Night Is at the Same Time the Closest to the Day*, 2019
Concrete, ashes





↑ *Carpe Diem (Truffle Hunting Tool)*, 2020
Wood, steel, 77×5×5cm

↓ *The World Wants to be Deceived, therefore Deceive it*, 2019 (detail)
Aluminum, neoprene, cardboard, fabric on a plexiglas pedestal, 96×64×6 cm



and deciphered in both the titles of her works as well as the divergent materials such as satellite-design sunshade screens, lamps, and aluminum shaped into arrows with attached quill. This poetic possession of materials is contained equally in her titling of works; arranging them together, this language determines a certain prose for itself:

*In the Middle of our Life's Walk
The World Wants to be Deceived, therefore Deceive it
Sediments of Modernity
Golden Hour
Dreamers Don't Sleep
The Future Is already Sold
8 Days A Week
It Will Rise from the Ashes⁴*

Looking into this language, there is a consistent concern for the changes experienced in the present as deriving from an unknown. Fire and light are common elements to Marie's work. Following a clinical approach, fire as an agent of purification—whether by paganistic ritual or the use of UV-light to cleanse objects—and its presence as light follows in this realm of purity primarily by its ability to see and project images as well as to completely wash them away. In another action of purification, a sculpture by Marie, *Storytellers* (2017), could be lit on fire. Like light, this aspect of stories arrives to us from an origin but is washed away by the tides of history. It alights upon a concern with the incomplete

Les histoires, reflétées et réfractées, sont un élément directeur du travail de Marie. Comme de brefs coups d'œil dans la vie d'utilisateurs, ces histoires se retrouvent et se décident simultanément dans les titres de ses œuvres et dans les différents matériaux auxquels elle recourt: parasols en forme de satellites, lampes et flèches d'aluminium parées de plumes. Cette appropriation poétique des matériaux se reflète aussi dans sa façon d'intituler ses œuvres; en les regroupant, son langage définit une certaine forme de prose:

⁴ [note de la traductrice] Au milieu de notre parcours de vie – Le monde veut être trompé, alors trompez-le – Sédiments de modernité – Heure dorée – Rêveurs, ne dormez pas – Le futur est déjà aliéné – 8 jours par semaine – Il renaîtra de ses cendres.

presence of the image and the exhibition mode. They are ailments of a present condition that is of just a *good easy sort of state*, not unlike a traveler, wearied, taking his time to reflect into the fire. The reflection in this language and the materials used by Marie point to this easy state of things in our present circumstances of increased information.

In a recent film, *Impending* (2020), she and a filmmaker meet at the tail end of a rainstorm at early twilight in a Zurich garden. The filmmaker, Alvaro Kreyden, arrives late, nearly missing the storm which Marie had hoped to capture. But, like the concept of the film, this is out of her hands, as she is no longer in control. In seeking to make an interview on the practice of what he looks to while filming—how he perceives it before editing—they create a film that allows for calm viewing. This is primarily because of the images of soft rain on leaves, but the film is also slowed down by the atmosphere and the tempo of conversation. It is obvious that Kreyden is quite tired from not having slept the night before. Yet, all of these factors aid in just allowing for a good, easy presence to the film. In interludes, Marie has Toner recite lines from recent news stories, the text of these scrolling across at different tempos. Their speed is the contrast to Kreyden's presence. In one moment Toner's recitation cannot keep up with the speed of text scrolling across; in another, the text scrolls too slowly to be taken seriously; another has the text so blown out of scale that letters collapse onto each other, so that it is impossible to read anything. Like the meteorology around her, the messages which Toner recites reflect upon this symptomatic condition of an outward, larger system directing and controlling our daily polities. As such, the language is obliterated.

découvrir et projeter des images aussi bien qu'à les abolir totalement. Dans un autre acte de purification, il était possible de mettre le feu à une sculpture de Marie, *Storytellers* (2017). Comme la lumière, cet aspect des histoires nous parvient d'une origine, mais a été emporté par les marées de l'Histoire. Il repose sur une inquiétude quant à la présence incomplète de l'image et du mode d'exposition. Il s'agit d'affections d'une condition actuelle, qui n'est qu'un état *supportable et tranquille*, assez comparable à celui d'un voyageur fatigué, prenant son temps pour réfléchir au coin du feu. La réflexion présente dans le langage de Marie et les matériaux qu'elle utilise souligne bien cet état *supportable* des choses à une époque d'information inflationniste.

Dans *Impending* (2020), un film récent, un cinéaste et elle se rencontrent sous une queue d'orage au début du crépuscule dans un jardin de Zurich. Alvaro Kreyden, le cinéaste, arrive en retard et manque de rater l'orage que Marie avait espéré prendre en photo. Mais, comme le concept du film, ce n'est plus de sa responsabilité car elle ne contrôle plus rien. Cherchant à mener une interview sur sa technique, sur ce qu'il regarde pendant qu'il tourne – et sur la façon dont il le perçoit avant le montage – elle et lui créent un film qui permet un visionnage tranquille: conséquence principale des images de la légère pluie tombant sur les feuilles, mais aussi de l'atmosphère et du rythme de la conversation qui ralentissent le film. Il est évident qu'Alvaro Kreyden est plutôt fatigué de ne pas avoir dormi la nuit précédente. Pourtant, tous ces facteurs contribuent à conférer une douce présence apaisante au film. Dans les intermèdes, Marie fait réciter à Cassidy Toner des extraits de reportages récents, le texte de ceux-ci défilant selon différents rythmes, leur rapidité contrastant avec la présence d'Alvaro Kreyden. À un moment donné, la récitation de Cassidy Toner ne parvient pas à suivre la vitesse de défilement du texte; à un autre moment, le texte se déroule

↑ WHO (World Health Organisation), 2020
Truffle muzzle, leather, 25×53×14cm

↓ Perspectives, 2017, industrial hook,
carabiner, 265×11×10 cm



← *Impending*, 2020
Video stills from HD
video, 9:43 min.
Courtesy of the artist

e—they have always lied—but

whether they tell the truth or

good old facts are dismissed

The primary controlling agent of the film, though, is the meteorology and the all-but-invisible weather systems. The rainstorm and its atmosphere are ultimately the most decisive agent. The hue of the film, the very look, the pacific tone of voice and quality of comfort and ease between Marie and Kreyden, their relaxation in that later part of the day and the complete relent to both their situation and the concept of the film, is symptomatic of the climate and understanding of the film.

I hesitate to ascribe any direct consideration of climate change that the artist infers, and sense more the politics inherent to the climate—the information currents which cypher, guide and influence. As Toner is unable to keep up with the words that scroll across the screen, the speed being too much even for her mastery of English, the cool, sleepy effect of Kreyden's voice revises the tempo just enough for us to recall the element of control we once had over our environs.

What Marie and Kreyden practice in the meteorology of this Edenic garden, is a turn against what Aeron Bergman and Alejandra Salinas call an *aesthetics of psychopathy*. If art's institutions had trained artists to behave like business and the neoliberal economies which they should form themselves to, to produce and to coordinate art in line with the heady logistics that administer global behaviors, then artists and their work had come to display the same psychopathic tendencies of management. Demand is not only set upon the production of the artwork and exhibition, but on the artists to rationalize and perfect themselves, regardless of the cost. Marie's work, along with Toner, Kreyden, and many of her collaborators, recognizes the damage of this psychopathic aesthetics and has turned away from it. This is just as Bergman and Salinas state, that "the only other option

trop lentement pour être pris au sérieux; ou alors, le texte est tellement dilaté que les lettres s'affaissent les unes sur les autres et qu'il est impossible de lire quoi que ce soit. De même que les conditions atmosphériques autour d'elle, les messages récités par Cassidy Toner réfléchissent cette situation, révélatrice d'un système extérieur plus vaste qui dirige et contrôle nos entités politiques quotidiennes. Ainsi, la langue est oblitérée.

Presque invisibles, la météorologie et les intempéries constituent cependant les principaux acteurs contrôlant le film. En fin de compte, l'orage et son atmosphère sont des agents décisifs. La tonalité du film, son aspect même, le timbre paisible de la voix, l'aisance et le naturel qui règnent entre Marie et Alvaro Kreyden, leur décontraction en cette fin de journée et leur total abandon à leur situation et au concept du film, sont significatifs de l'ambiance et de la compréhension du film.

J'hésite à aborder directement le changement climatique que l'artiste insinuerait et je devine davantage la politique inhérente au climat – les courants d'information qui codent, guident et influencent. Alors que Cassidy Toner ne parvient pas à tenir la cadence des mots qui défilent sur l'écran, leur vitesse étant un défi même pour sa maîtrise de l'anglais, l'effet calmant et soporifique de la voix d'Alvaro Kreyden modifie le rythme, juste assez pour nous rappeler le pouvoir de contrôle que nous avons jadis eu sur notre environnement.

Ce que Marie et Alvaro Kreyden pratiquent au cœur des intempéries dans ce jardin d'Éden, est à l'opposé de ce qu'Aeron Bergman et Alejandra Salinas nomment *l'esthétique de la psychopathie*. Si les institutions artistiques avaient formé les artistes à se comporter comme les entreprises et l'économie néolibérale, à leur ressembler, à produire et à coordonner l'art en fonction de la grisante logistique qui gère les comportements mondiaux, alors les artistes et leurs œuvres en seraient venus à manifester les mêmes tendances psychopathes de gestion. L'exigence ne s'impose pas seulement à la production de l'œuvre d'art et de

available to an earnest artist who refuses the aesthetics of psychopathy is to drop out,”⁴ to perform a gesture of extreme negation.

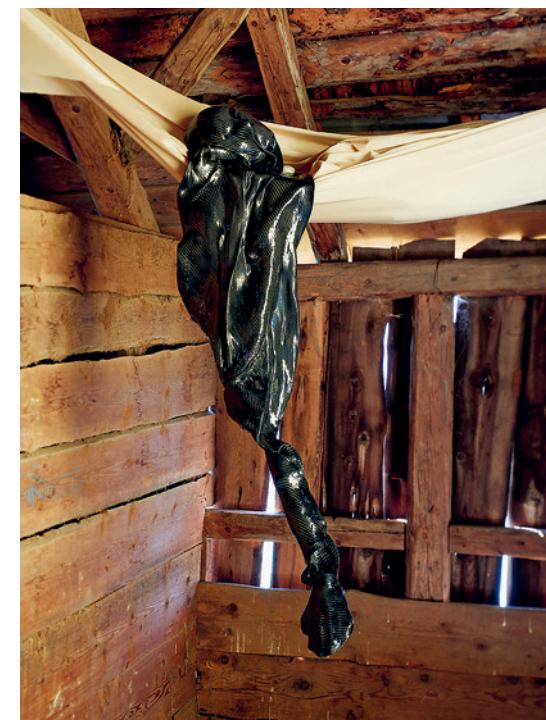
But there are options in this dropping out. In fact, dropping out—removal—from the process is already an option from the beginning. But while dropping out seems to afford a re-imagination of time, it only begins a new annotation and marking of time on its own. This re-charting of the course has recently been the consideration of Marie’s work, as she traveled to and photographed the home of her great-grandmother. A country home that carries the specific ancestral air of Europe, the interior contains numerous replicas of artworks—here a Modigliani, there sunflowers by Van Gogh—arranged and hung on just as numerous styled wallpapers. It is a strange assortment, and the photographs—all in black and white—document time as suspended in the home. Of course, after a certain period in life there is no need to change; just accumulate. But what is most astonishing about the home and the photographs Marie took is the lower areas. The subterranean foundations, where piping and concrete are poorly or hurriedly dressed, are maintained to meet the satisfactions of living above. Yet, in these photographs I see Marie eyeing more than just giving foundational process to the building. I look into these photographs, picturing the foundations as not simply causal but wholly directive to the living situations above. The dated quality of the home, and the dates annotated in the photographs, point to the situation where the marking of time equals the questioning of time and what came from it.

l’exposition, mais aux artistes afin qu’ils se rationalisent et se perfectionnent eux-mêmes, quel qu’en soit le coût. Reconnaissant les dégâts causés par cette esthétique psychotique, l’œuvre de Marie, accompagnée de Cassidy Toner et d’Alvaro Kreyden et de ses nombreux autres collaborateurs, lui a fermement tourné le dos. C’est exactement ce qu’Aeron Bergman et Alejandra Salinas constatent : « la seule véritable option laissée à un artiste sérieux qui refuse l’esthétique de la psychopathie est de décrocher⁵ » et d’accomplir un geste de négation radicale.

Mais il y a plusieurs options à ce décrochage. En fait, décrocher — se retirer — du processus est déjà une option dès le début. Certes ce décrochage semble permettre une ré-imagination du temps, mais en réalité il ne fait qu’amorcer sa propre annotation et son propre marquage du temps. Cette réorientation du flux du temps a récemment fait l’objet du travail de Marie, qui s’est rendue dans la maison de son arrière-grand-mère et l’a photographiée, une maison de campagne emblématique du passé européen : l’intérieur contient de nombreuses copies d’œuvres d’art — ici un Modigliani, là les tournesols de Van Gogh — arrangées et accrochées sur autant de papiers peints ornementsés. C’est un étrange assortiment, et les photographies — toutes noir et blanc — documentent le temps suspendu dans la maison. Bien sûr, au bout d’un certain temps dans la vie, on n’a plus besoin de changer, on ne fait qu’entasser. Mais ce qui est le plus étonnant dans la maison et les photographies prises par Marie, c’est le sous-sol. Cette zone souterraine, où la tuyauterie et le béton sont mal ou précipitamment emballés, est entretenue pour répondre aux jouissances de la vie au-dessus. Pourtant, dans ces photos, je perçois que Marie voit davantage que le simple processus de construction du bâtiment. Je regarde ces photographies et j’imagine

↑ *Building Dwelling Thinking*, 2020
Carbon fiber, resin, pigments, variable dimensions

↓ *Breathless Runs (Narcisse)*, 2019
Carbon fiber, resin, fabric, variable dimensions (2 hammocks)



⁴ Bergman & Salinas, “Aesthetics of Psychopathy,” in *Telepathy* (Portland: Inca Press, 2019), 143.

⁵ Bergman & Salinas, «Aesthetics of Psychopathy» in *Telepathy* (Portland: Inca Press, 2019), 143.



↑ *Another Matter of Space and Time*, 2018
Metal, assembled wood, 170×21×5 cm

↓ *Self-Fulfilling Prophecy*, 2018 (detail)
Hand polished aluminium,
leather, velvet and polyester bag,
variable dimensions



It is necessary when looking at Marie's work to think on the realm of images that she procures as not being owned or controlled by anyone. Images are no longer even of the domain of art history. Instead, to return to the hypothesis, the undercurrents of images seem to suggest that their incessant production belies a steady-state passiveness with their own existence. Then, as images acting upon their constituents, users and viewers, they direct this same steadiness, same joylessness, onto ourselves, pleasure dependent upon the next image which may come to us.

Alan Longino (b. 1987; Biloxi, MS) is a Ph.D. student at the University of Chicago studying postwar Japanese conceptual art and global contemporary art. His research considers a telepathic and post-verity mode of communication between information systems and image production. Previously, he co-curated the exhibition *Yutaka Matsuzawa* at Yale Union (2019, with Reiko Tomii), and re-published the artist's 1988 manuscript, *Quantum Art Manifesto*, for the first time outside of Japan. He has contributed essays and exhibition texts for artists, museums, and galleries, and criticism of his has appeared in *Heichi*, *Artforum*, and the *Haunt Journal of Art*, UC Irvine. Alongside his academic research, Longino was a founding member of Wendy's Subway, a library, writing space, and independent publisher in Brooklyn, NY, and has worked in galleries such as Jan Kaps, Cologne, and Miguel Abreu Gallery, New York.

que les fondations ne sont pas simplement la cause, mais l'origine intime des situations de vie au-dessus. Le style suranné de la maison, et les dates annotées sur les photographies, montrent que le marquage du temps équivaut à la remise en question du temps et de ce qui en découle.

Il est nécessaire, lorsque l'on regarde le travail de Marie, de réfléchir au domaine des images qu'elle se procure, qui n'appartiennent à personne et ne sont contrôlées par personne. Les images ne relèvent même plus du domaine de l'histoire de l'art. À la place, pour revenir à mon hypothèse, les flux sous-jacents des images semblent suggérer que leur production incessante dément, par leur existence même, une passivité persistante. Car, en tant qu'images agissant sur leurs constituants, utilisateurs et spectateurs, elles orientent cette même permanence, cette même absence de joie, sur nous-mêmes, le plaisir dépendant de la prochaine image à venir.

Alan Longino (né en 1987; Biloxi, Mississippi) est doctorant à l'Université de Chicago; ses études portent sur l'art conceptuel du Japon d'après-guerre et sur l'art international contemporain. Ses recherches concernent le mode de communication télépathique et post-vérité, entre les systèmes d'information et la production d'images. Auparavant, il a co-curaturé l'exposition *Yutaka Matsuzawa* à Yale Union (2019, avec Reiko Tomii), et réédité pour la première fois en dehors du Japon, *Quantum Art Manifesto*, le manuscrit de l'artiste datant de 1988. Il a contribué à l'écriture d'essais et de textes d'exposition pour certains artistes, musées et galeries ainsi que de critiques publiées dans *Heichi*, *Artforum* et le *Haunt Journal of Art*, UC Irvine. Outre ses recherches académiques, Alan Longino a été membre fondateur de Wendy's Subway, une bibliothèque, à la fois espace d'écriture et maison d'édition indépendante à Brooklyn, NY, et il a collaboré à des galeries telles que Jan Kaps à Cologne, et Miguel Abreu Gallery à New York.

Marie Matusz

*1994

Lives and works in
Vit et travaille à

Basel & Zürich, CH

Education
Études
2016–2018

MA Fine Arts, Hochschule für
Gestaltung und Kunst
HGK FHNW, Basel, CH
2013–2016

BA Fine Arts, Haute école d'art
et de design (HEAD),
Genève, CH

Solo exhibitions
Expositions individuelles
2020

Epoché, Kunstraum Riehen,
Riehen, CH
2019

Golden Hour, Atelier Amden,
Amden, CH
Caravan, Aargauer Kunsthaus,
Aarau, CH
2017

Stages of Recovery, Jan Kaps,
Köln, DE
It will Rise from the Ashes,
Espace Labo, Genève, CH

Group exhibitions
Expositions collectives
2021

Dorothea von Stetten-Kunstpreis 2020, Kunstmuseum Bonn, Bonn, DE *

2020

Punk Delikatessen,
suns.works, Zürich, CH

Kunstkredit Basel-Stadt,
Kunsthalle Basel, Basel, CH

Barely Furtive Pleasures,
Nir Altman, München, DE

2019

Eine Karte -35/65+,
Kunsthalle Basel, Basel, CH

Retour à Rome,
Istituto Svizzero, Roma, IT

Crocodile Tears, SALTS hosts
Fiancé, Birsfelden, CH

Dissonant Healing,
Maria Bernheim, Zürich, CH

Discoteca Analitica, Kunsthalle
Fri Art, Fribourg, CH

2018

Gallery Share / Jan Kaps,
Cologne presenting Marie
Matusz, Kristina Kite Gallery,
Los Angeles, US

Die Form des Klangs,
Haus der elektronischen
Künste (HeK), Basel, CH

Hunter of Worlds,
SALTS, Birsfelden, CH

Kiefer Hablitzel | Göhner
Kunstpreis, Kunsthaus Glarus,
Glarus, CH

Revitalise, BoiteLang,
Zürich, CH

Scholarships and Awards
Bourses et prix
2021

Temporars, Susch
2020

Cristina Spoerri-Stiftung,
Reinach
2020

Kunstkredit Basel-Stadt
2018

Kiefer Hablitzel | Göhner
Kunstpreis, Basel

Captions/Légendes

pp.1, 2, 5, 6, 7, 8/9, 10,
14/15, 16, 17, 48, 50/51,
52, 56, 57, 60, 63

To See and to Be Seen, 2016
Analog photography
pp.3/4

Body, Soul and Society Mingle,
2020, mortuary transfer
trolleys, postcard from
the Doria Pamphilj Gallery
in Rome of Saint John the
Baptist by Caravaggio,
185×65 cm, 185×65 cm, 14×9 cm
pp.11, 12, 13, 18, 47, 53,
54, 55, 59

*When Man Truly Approaches
the Other he Is Uprooted
from History (from Daumier,
Appalled by her Legacy, 1871)*,
2020, 10 lithographs, 41×31 cm
pp.19

*Nel mezzo del cammin
di nostra vita (In the Middle
of our Life's Walk)*, 2019,
blown glass tear catchers,
gallium, velvet fabric, tears,
plexiglas and wood,
30×18×6 cm
pp.20/45

Hunter of Worlds, 2018
500 kg graphite powder,
aluminium sticks, polyester
leather and suede bag
pp.46

Sediments of Modernity, 2020
Plexiglas, graphite powder,
variable dimensions
p.49

*The World Wants to be Deceived,
therefore Deceive It (detail #1)*,
2019, aluminum, neoprene,
cardboard, fabric on a plexi-
glas pedestal, 96×64×6 cm
p.58

The Future Is already Sold,
2019, aluminium casting,
safety glass, grid, cables,
metal chain, 3 elements,
each 30×30×20 cm
pp.61/62

*Thirsty Tyrants (See where
they Are at)*, 2020, Victoria
Amazonica (giant water lily
pad), variable dimensions

Image credits/ Crédits photographiques

pp.1, 2, 5, 6, 7, 8/9, 10,
14/15, 16, 17, 34, 48, 50/51,
52, 56, 57, 60, 63

© Marie Matusz
pp.3/4

© David Ertl
pp.19, 20/45

© Gunnar Meier
p.25

↑© Gunnar Meier
↓© Gina Folly
p.26

© Diana Pfammatter
p.29

© René Rötheli
p.30

↑© suns.works
↓© Nir Altman
p.31

↑© Simon Baumberger
↓© Mareike Tocha
p.37

↑© Gina Folly
↓© David Aebi
p.38

↑© Alexander Hana
↓© Gunnar Meier
pp.46, 61/62

© Gina Folly
p.49

© Dirk Tacke
p.58

© Annik Wetter
ISBN
978-3-907205-17-4

Imprint/Colophon

Essay
Texte

Alan Longino, Chicago, US
Editor
Rédaction

Flurina Paravicini, Luzern
Josiane Imhasly, Zürich
Head of publication
Responsable de publication

Josiane Imhasly,
Pro Helvetia, Zürich
Translation
Traduction

Marielle Larré, Zürich
Proofreading
Correction

Chantal Lachkar, Paris
Josiane Imhasly, Zürich
Flurina Paravicini, Luzern
Design
Graphisme

Bonbon, Zürich
Printing
Impression

von Ah Druck AG, Sarnen
Binding
Reliure

Bubu AG, Mönchaltorf
Font
Police

Syncro, www.outofthedark.xyz
ISBN
978-3-907205-17-4

© 2021 Pro Helvetia
Artist & author
Artiste & auteur

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo
Museggstrasse 31
CH-6004 Luzern
mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Pro Helvetia
Madeleine Schuppli
Head of Visual Arts
Responsable de la division
Arts visuels
www.prohelvetia.ch

Collection Cahiers d'Artistes

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, the Swiss Arts Council selects eight artists or artists' collectives every two years, who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984, and since 2006 the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Swiss Arts Council Pro Helvetia

As the Swiss Confederation's cultural promotion institution, Pro Helvetia promotes the professional contemporary Swiss arts and culture with a focus on diversity as well as ensuring their national and international reach. It supports the creation of new artistic works, the dissemination of Swiss art and culture outside Switzerland and cultural exchange in Switzerland.

www.prohelvetia.ch

Collection Cahiers d'Artistes

La Collection Cahiers d'Artistes permet à Pro Helvetia de soutenir des artistes suisses prometteurs du domaine des arts visuels en leur offrant une première publication. Sur recommandation d'un jury, la Fondation suisse pour la culture désigne tous les deux ans huit artistes ou collectifs d'artistes ayant répondu à un appel à candidatures. Les artistes sont largement impliqués dans la conception de leurs publications et les textes qui l'accompagnent sont confiés à des personnalités renommées de la scène artistique internationale. Les Cahiers d'Artistes de Pro Helvetia existent depuis 1984 et sont publiés depuis 2006 aux Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

En tant qu'organisme d'encouragement de la Confédération, Pro Helvetia soutient la création artistique et culturelle contemporaine afin d'en favoriser la diversité et la reconnaissance nationale et internationale. Elle encourage la conception de nouvelles œuvres d'art, leur diffusion hors des frontières nationales ainsi que les échanges culturels en Suisse.

www.prohelvetia.ch

N° 151

Dorota Gawęda, Eglé Kulbokaitė

ISBN 978-3-907205-13-6

N° 152

Roman Gysin

ISBN 978-3-907205-14-3

N° 153

Andreas Hochuli

ISBN 978-3-907205-15-0

N° 154

Sandra Knecht

ISBN 978-3-907205-16-7

N° 155

Marie Matusz

ISBN 978-3-907205-17-4

N° 156

Noha Mokhtar

ISBN 978-3-907205-18-1

N° 157

Elena Montesinos

ISBN 978-3-907205-19-8

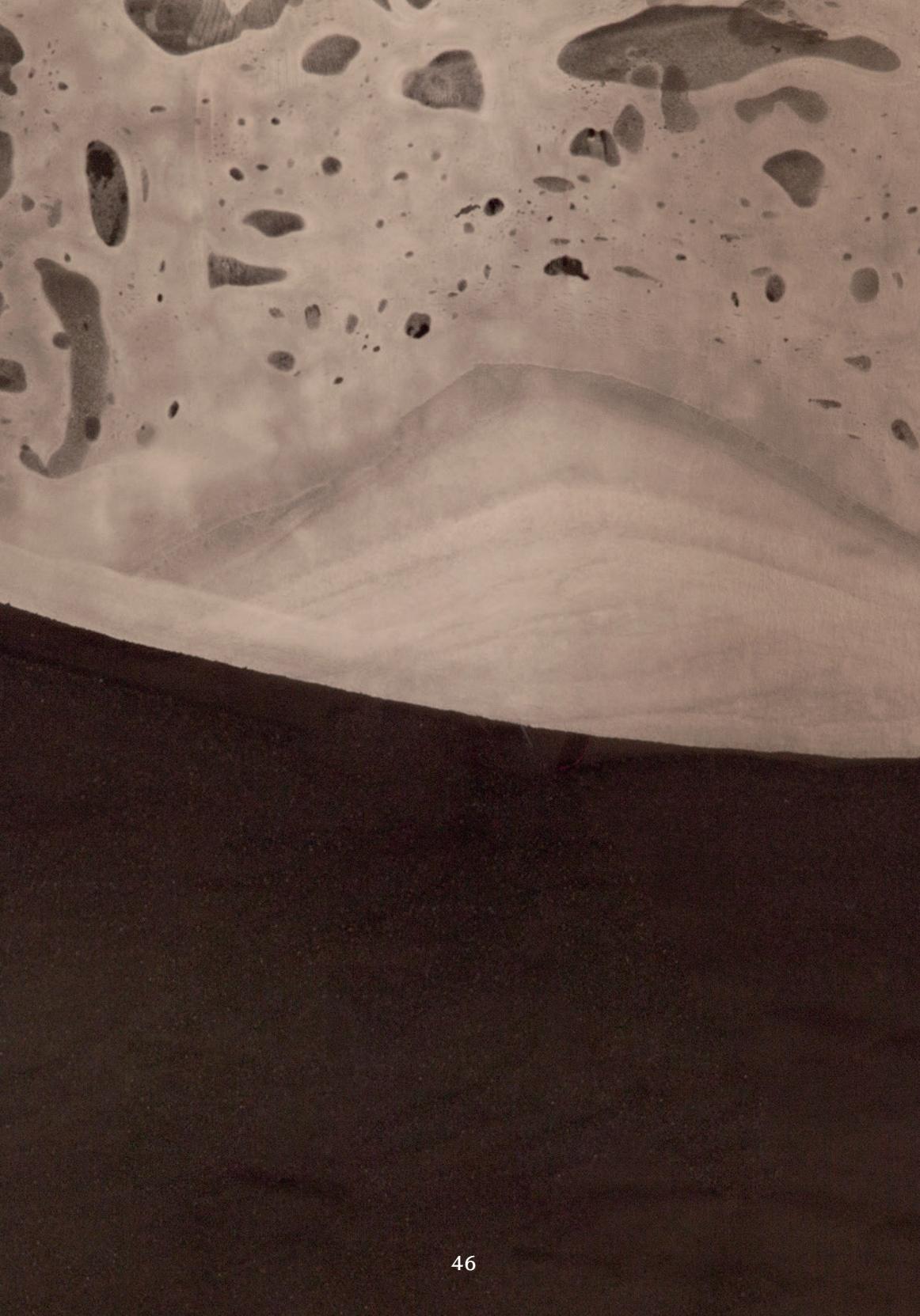
N° 158

Ramaya Tegegne

ISBN 978-3-907205-20-4

prohelvetia





46



24/30

47









26/30

#



27/30

#





58



59





62



Marie Matusz

Pro Helvetia
Swiss Arts Council
Fondation suisse
pour la culture

Collection
Cahiers d'Artistes
2021
Edizioni
Periferia