

# TRIS VONNA-MICHELL

TRIS VONNA-MICHELL

FINDING

CHOPIN

ENDNOTES

FINDING CHOPIN:

2005-2009

Endnotes,

2005-2009



TRIS VONNA-MICHELL

FINDING CHOPIN:

Endnotes,

2005-2009

See Other Side

Staple Here

JEU DE PAUME

Content / Contenu

Captions by Tris  
Vonna-Michell

0:00 – 11:11

Légendes par Tris  
Vonna-Michell

0:00 – 11:11

Nothing is more dubious  
than this sentence  
Elena Filipovic

13

Rien n'est plus douteux  
que cette phrase  
Elena Filipovic

13

Colophon

62

Biography / Biographie

63





35mm mounted slide hand-held and photographed by the sea in 2009 Twisted corrugated cardboard band constructed in 2008 Customs administration paper stump collected in 2009 Plastic wrapped wooden toothpick collected in 2009

Diapositive 35mm en plastique tenue à la main et photographiée près de la mer en 2009 Bande torsadée de carton ondulé, fabriquée en 2008 Fragment de papier administratif des douanes, collecté en 2009 Cure-dents en bois enveloppé de plastique, collecté en 2009

So, I wanted to... I have these images that I made -from my sequence of images- from my performances-from Glasgow, in 2005. And for some reason I've always kept as the main narrative for the journey... for no apparent reason. Crumpled paper aeroplane, constructed in Würzburg in 2008 at an award's ceremony

Donc, je voulais... j'ai ces images que j'ai faites - à partir de ma série d'images - de mes performances - de Glasgow, en 2005. Et que j'ai toujours gardées, je ne sais pas pourquoi, comme le récit principal pour le voyage... sans raison apparente. Avion en papier froissé, fabriqué à Würzburg en 2008 lors d'une cérémonie de remise de prix

My sources of inspiration are always information that comes from my immediate environment.

But the objects themselves don't actually have much of a direct meaning or relationship to the images as such... but it was a transition that I felt that I had to make... Disheveled British Airways Fragile cardboard tag for hold luggage (flight from London to Paris on April 9th 2009) and then these images are the images that I've had—since the beginning. And I've always layered them over with different narratives...

Paradoxically, it is the misinterpretation of these pieces of information and the confusion that they generated that set it all off.

Mes sources d'inspiration sont toujours relatives à des informations en provenance de mon environnement immédiat.

Mais les objets en eux-mêmes n'ont pas vraiment un sens ou une relation directs aux images en tant que telles... il s'agissait cependant d'une transition que je sentais nécessaire... Étiquette en carton British Airways, déchirée et portant la mention « Fragile » pour les bagages de soute (vol de Londres à Paris du 9 avril 2009) et ces images sont les images que j'avais — depuis le début. Et je les ai toujours apposées à différents récits...

Paradoxalement, c'est l'interprétation erronée de ces éléments d'information et la confusion que cela a engendré qui ont enclenché le tout.



So, for example this image here— is an image from Glasgow from when I walked to the post-office in the east end. And... I remember taking a picture that—and many other pictures of: bits of fabric or paper wrapped around poles or the pier in Southend. I had a whole collection of these images of wrapped paper materials or soft fabrics which wrap around different ornaments or structures in cities or journeys. And somehow that was an image that I always used in my narrative for Chopin, for the search for Chopin. But actually, was more like a narrative of form.

They were more like abstract images of a journey. But, I had always used these images. But for no reason necessarily.

My starting points always relate to something that is palpable, something that I can hold or see or hear in the immediate sense, and I try to follow the steps that I believe are laid out for me. I often go in the wrong direction, and this is when it becomes interesting. Unknown dried leaf found at my temporary Paris apartment during the Spring of 2009

Ainsi, par exemple cette image est une image prise à Glasgow, alors que je me rendais à la poste, dans le quartier Est de la ville. Et... je me souviens avoir pris une photo qui – et beaucoup d'autres photos : morceaux de tissus ou de papier enroulés autour de poteaux ou de la jetée de Southend. J'avais toute une collection de ces images de matériaux d'emballage en papier ou en tissu, enveloppés autour de différents ornements ou de structures urbaines, prises dans des villes ou au cours de voyages. Et j'ai toujours utilisé cette image dans mon récit de Chopin, dans ma recherche de Chopin. Mais en réalité, il s'agissait plus d'un récit de la forme.

Elles fonctionnaient plutôt comme les images abstraites d'un voyage. Mais j'ai toujours utilisé ces images. Ce sans raison particulière.

Mes points de départ sont toujours en rapport avec quelque chose de palpable, quelque chose que je peux tenir dans ma main, voir ou entendre au sens premier du terme, et j'essaye de suivre les étapes que je crois fixées pour moi. Je vais souvent dans la mauvaise direction, et c'est à ce moment-là que cela devient intéressant. Feuille séchée d'espèce non identifiée, trouvée dans l'appartement que j'ai temporairement occupé à Paris au printemps 2009



Chopin is really all about a journey. And about the conveyance of a journey. The presence and absence of characters.

The way my works merge is mainly due to the temporality that I give to them.

Chopin est vraiment à propos du voyage. Et sur la manière dont un voyage se déroule. De la présence et de l'absence de personnages.

La façon dont mes œuvres fusionnent ensemble dépend principalement de la temporalité que je leur donne.

And... usually these images run behind me in an abstract way. Because the words are so much informed by the images... these images have always been present in all the stories. 1988 postcard of a now sunken amusement park in Southend-on-Sea

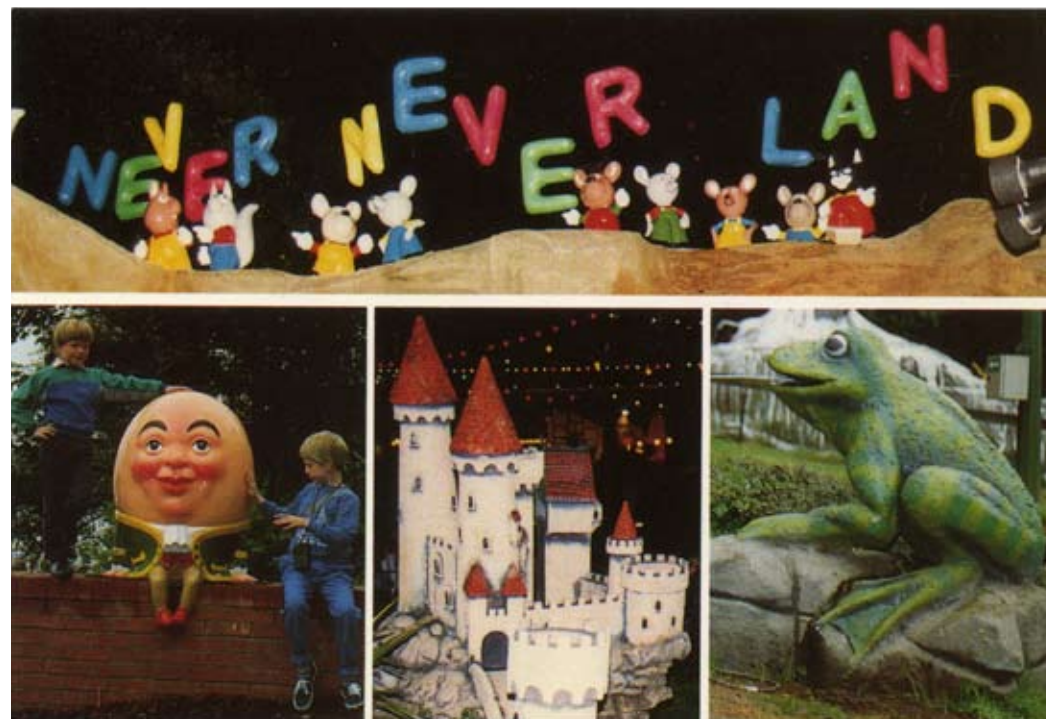
And again, back to the cardboard. Always recycling through the work. Cardboard box. In Paris. 2005. Corrugated cardboard. Shadows. Holes. Punctuations.

I have always believed that taking my narratives and my ideas out of their place could bring new perspectives. Whenever I start a new work, I also know that it is going to be influenced by preexistent works: they might strengthen each other or dissolve each other and lead to something new.

Et... ces images travaillent généralement en moi d'une manière abstraite. Parce que les mots sont tellement informés par les images... images qui ont toujours été présentes dans toutes les histoires. Carte postale datant de 1988 représentant un parc d'attractions de Southend-on-Sea qui, désormais, n'existe plus

Et retour au carton, à nouveau. Recyclant toujours à travers l'œuvre. Boîte en carton. Dans Paris. 2005. Carton ondulé. Ombres. Trous. Signes de ponctuation.

J'ai toujours cru dans le fait que déplacer mes textes et mes idées pourrait apporter de nouvelles perspectives. Chaque fois que je commence un nouveau travail, je sais aussi qu'il va être influencé par des œuvres préexistantes : elles peuvent se renforcer ou s'annuler mutuellement et conduire à quelque chose de nouveau.





Nothing is more dubious than  
this sentence  
Elena Filipovic

Rien n'est plus douteux que  
cette phrase  
Elena Filipovic

Familiar though his name may be  
to us, the storyteller in his  
living immediacy is by no means  
a present force. He has already  
become something remote from us  
and something that is getting  
even more distant.

Le conteur – si familier que  
nous soit ce nom – est loin de  
nous être entièrement présent  
dans son activité vivante. Il  
est à nos yeux déjà un phénomène  
lointain, et qui s'éloigne de  
plus en plus.

Tris Vonna-Michell is a consummate storyteller. He's made an art of it even if it is a bit of an anachronism. Not only outmoded, which is to say, decidedly uncontemporary (even in its grounding in the present here and how of its storyteller and his interests), but also virtually alien to the history of art. After all, with both visuality and materiality as the primary common denominators of art, and art's historicisation only too-slowly adapting to the idiosyncrasies of performance, what place could there be for the kind of practice that relies neither on the avant-garde traditions of Dadaism or Fluxus nor on the shock-of-the-new of Actionism and Body Art, but instead on something as matter-of-fact and homespun as the oral tradition? That tradition was, you see, already declared archaic in 1936 when Walter Benjamin wrote so eloquently about it in "The Storyteller".

Tris Vonna-Michell est un conteur consommé. Il en a fait un art, même si cela relève un peu de l'anachronisme. Une pratique non seulement démodée, c'est-à-dire, résolument non contemporaine (malgré son enracinement dans son époque, le moment présent du narrateur et ses intérêts), mais aussi quasiment étrangère à l'histoire de l'art. Après tout, puisque l'aspect visuel et matériel constituent les principaux dénominateurs communs de l'art, et que l'historicisation de l'art s'adapte trop lentement aux particularités de la performance, quelle place peut-il y avoir pour un type de pratique ne reposant ni sur les traditions d'avant-garde des bouffonneries et de l'absurde de Dada ou de Fluxus, ni sur le choc de la nouveauté de l'actionnisme et du Body Art, mais plutôt sur quelque chose d'aussi pragmatique et rustique que la tradition orale ? C'est que, voyez-vous, cette tradition était déjà considérée comme archaïque en 1936 lorsque Walter Benjamin écrivait de manière si éloquente à ce sujet dans Le Conteur.

Less and less frequently do we  
encounter people with the ability  
to tell a tale properly.  
More and more often there is  
embarrassment all around when  
the wish to hear a story is expressed.  
It is as if something  
that seemed inalienable to us,

Il est de plus en plus rare de  
rencontrer des gens qui sachent  
raconter une histoire. Et s'il  
advient qu'en société quelqu'un



the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences. One reason for this phenomenon is obvious: experience has fallen in value.

For several years now, Vonna-Michell has elaborately constructed tales that he speaks aloud to listeners in a typically breathless, rapid-fire delivery style, tinged with his slightly unplaceable British accent, but decidedly without spectacular fanfare. He tells his tales, more than portraying them, even when he uses images to punctuate his syncopated rhythm and also even when he leaves the images or other material traces in a space behind him like clues that continue to whisper about the wild and incomprehensible connections between disparate people and events. His set-ups are frequently makeshift ensembles in which obsolete technologies (cassette recorders, slide projectors, turntable players, photocopies) inhabit space alongside seemingly mundane arcana (toothpicks, cartons of quail eggs, plastic egg-shaped timers, biscuit crumbs) giving the whole a sense of not being from or about our space and time.

The storyteller takes what he tells from experience-his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale. [...] Thus traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel. Storytellers tend to begin their story with a presentation of the circumstances in which they themselves have learned what is to follow...

réclame une histoire, une gêne de plus en plus manifeste se fait sentir dans l'assistance. C'est comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences.

Depuis plusieurs années, Vonna-Michell construit minutieusement des contes qu'il récite à haute voix à des auditeurs, dans un style typiquement haletant et en rafale, teinté de son accent britannique indéfinissable mais résolument sans tambour ni trompette. Il raconte ses histoires plus qu'il ne les décrit, même lorsqu'il a recours à des images afin de ponctuer son rythme syncopé, et même lorsqu'il laisse derrière lui ces images ou d'autres éléments concrets dans le lieu, comme des indices continuant à chuchoter les liens incompréhensibles et étranges entre des personnes et des événements disparates. Ses mises en scène sont souvent des ensembles de fortune dans lesquels des technologies obsolètes (magnétophones, projecteurs de diapositives, tourne-disques, photocopies) habitent l'espace, côtoyant ce qui apparaît comme des éléments prosaïques mais mystérieux (cure-dents, cartons d'œufs de caille, minuteurs de plastique en forme d'œuf, miettes de biscuits), insufflant au tout l'idée de ne pas appartenir ou relever de notre espace et de notre temps.

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. [...]

His sources of inspiration come from his "immediate environment", Vonna-Michell readily admits. And there is something intensely personal about the quests that propel his narratives even if, as a spectator, one doesn't always know so from the start. This might, however, explain the feeling of intimacy that comes with attending one of his performances, which becomes a temporary commune for the sharing of a secret. For instance, the seemingly unending quest called Finding Chopin (2005-ongoing) began when the artist's father gave as the reason for the family's relocation to Southend: "Ask Henri Chopin-all you need to know is that he loves quail eggs, lives in Paris, and is 82 years old".

The intelligence that came from afar-whether the spatial kind from foreign countries or the temporal kind of tradition-possessed an authority which gave it validity, even when it was not subject to verification. Information, however, lays claim to prompt verifiability. The prime requirement is that it appears "understandable in itself." Often it is no more exact than the intelligence of earlier centuries was. But while the latter was inclined to borrow from the miraculous, it is indispensable for information to sound plausible. Because of this it proves incompatible with the spirit of storytelling. If the art of storytelling has become rare, the dissemination of information has had a decisive share in this state of affairs. Chopin, a relatively obscure but important figure in the French post-war avant-garde, father of the typewriter poem, a sound

Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains. Les conteurs ont toujours tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils ont entendu ce qu'ils s'apprêtent à raconter.

Vonna-Michell admet volontiers que ses sources d'inspiration proviennent de « son environnement immédiat ». Et il y a quelque chose de profondément personnel dans les quêtes qui motivent ses récits même si, en tant que spectateur, on ne le sait pas toujours dès le départ. Cela pourrait cependant expliquer le sentiment d'intimité qui règne lorsqu'on assiste à l'une de ses performances, où se crée une communauté temporaire autour du partage d'un secret. Par exemple, la quête apparemment sans fin intitulée Finding Chopin (2005-en cours) a débuté lorsque le père de l'artiste, pour motiver le déménagement de toute la famille à Southend, a déclaré : « Demande à Henri Chopin ; tout ce qu'il faut savoir, c'est qu'il aime les œufs de caille, qu'il vit à Paris et qu'il a 82 ans. »

On ne saurait dire plus clairement, ni plus brièvement, que l'information en prise sur la réalité la plus immédiate trouve désormais plus d'audience que les nouvelles venues de loin. Celles-ci – que la distance fût d'ordre spatial ou temporel, qu'elles eussent leur source dans des pays lointains ou dans une tradition ancienne – jouissaient d'une autorité qui les rendait valables en l'absence même de tout contrôle. L'information, elle, prétend

and concrete poet, painter, graphic artist, typographer, independent publisher, and filmmaker was, Vonna-Michell tells us, his next door neighbour for some years during the artist's youth. The strange fact of such a figure living in proximity to the future storyteller-artist (who would, like Chopin, go on to use his voice as a central medium) became fodder for Vonna-Michell's imaginative investigations. To understand why and how his family came to live in the particular place they did, the artist went in search of Chopin. As a result, quail eggs, a sinking house in England, a neglectful man named Krzysztof, and the eponymous poet became the protagonists of various manifestations of Finding Chopin. I should say, though, that his are never merely personal pursuits because History (with a capital H) always makes an appearance as Vonna-Michell's stories ground themselves in the real events and facts of the world. Thus the installation, sound, and performance pieces that emerge from even the most seemingly personal starting points as the search for a next door neighbour, become, inescapably, a exploration of origins-not only of the artist himself, but also of the post-war avant-garde and the lacunae in (art) history that left someone like Chopin behind.

The artist actually met Chopin once. After years of missed encounters with him, after making numerous performances about him, Vonna-Michell finally arranged to meet him, for real. Chopin was giving a performance at the very same Brussels institution where elements of Vonna-Michell's first solo show had al-

être aussitôt vérifiable. On lui demande donc en premier lieu d'être < compréhensible par elle-même >. Souvent, elle n'est pas plus exacte que ne l'étaient les nouvelles colportées aux siècles passés. Mais alors que ces nouvelles prenaient bien souvent un aspect merveilleux, il est indispensable que l'information paraisse plausible. Elle s'avère par là inconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information.

Chopin, figure relativement obscure mais importante de l'avant-garde française d'après-guerre, père du dactylo-poème, poète concret et poète sonore, peintre, graphiste, typographe, éditeur indépendant et cinéaste fut, comme nous le raconte Vonna-Michell, son voisin pendant quelques années, au cours de sa jeunesse. Le fait, étrange, qu'une telle figure vivant à proximité du futur artiste-conteur (qui, à l'instar de Chopin, utilise sa voix comme médium principal), est devenu la matière première des enquêtes imaginaires de Vonna-Michell. Pour comprendre pourquoi et comment lui et sa famille sont allés habiter précisément dans ce lieu, l'artiste est parti à la recherche de Chopin. En conséquence, les œufs de caille, une maison enlisée en Angleterre, un homme négligent du nom de Krzysztof et le poète éponyme devinrent les protagonistes des diverses manifestations de Finding Chopin. Je dois cependant souligner que ses activités ne sont jamais purement personnelles parce que l'Histoire (avec un grand H) fait toujours une apparition dans ses his-

legedly been stolen a few years prior. The coincidence seemed too meaningful to ignore. They met at a nearby café. As the artist described it: "When excited Chopin spoke French, I attempted to understand but often didn't. When excited, I spoke fast, he attempted to understand but probably didn't. I drank two cups of coffee. He drank three glasses of red wine. Neither ate breakfast. Before leaving he asked me to photograph him, I obliged." Three weeks later, on January 3, 2008, Chopin was dead. Death necessarily shifts things. Shortly after, Vonna-Michell went again in search of him, roaming around Paris, he said, to find the surviving acquaintances and colleagues of the poet and any remaining photographs, film, publications and other material attesting to the deceased poet's prolific but largely unknown output. What he collected, mostly, were scraps of paper and trash that he came across in Paris. None evidently manifests Chopin.

For storytelling is always the art of repeating stories, and this art is lost when the stories are no longer retained. It is lost because there is no more weaving and spinning to go on while they are being listened to.

Vonna-Michell's vocal reveries are based on elaborate research, fact-collecting, coincidental encounter, and personal investigation, but also on repetition. He weaves stories around a subject and then does so again, and again, but each time slightly differently. You could hardly call the difference between them "advancement". For everything

toires, car Vonna-Michell les ancre dans la réalité des événements et des faits du monde. Ainsi l'installation, le son et les performances, qui émergent d'un point de départ apparemment aussi personnel que la recherche d'un voisin, deviennent inévitablement une exploration des origines, non seulement de l'artiste lui-même, mais aussi de l'avant-garde d'après-guerre et des lacunes de l'histoire (de l'art) qui a délaissé quelqu'un comme Chopin.

L'artiste a réellement rencontré Chopin une fois. Après des années de rendez-vous manqués avec lui, après avoir réalisé de nombreuses performances à son sujet, Vonna-Michell l'a enfin rencontré, pour de vrai. Chopin faisait une performance à Bruxelles, dans la même institution où les éléments de la première exposition personnelle de Vonna-Michell auraient été volés quelques années auparavant. La coïncidence avait trop de sens pour être ignorée. Ils se rencontrèrent dans un café à proximité. Comme le décrit l'artiste : « Quand Chopin, tout excité, a parlé en français, j'ai essayé de comprendre mais souvent sans y parvenir. Alors que, passionné, j'ai parlé vite, il a tenté de comprendre mais probablement sans succès. J'ai bu deux tasses de café. Il a bu trois verres de vin rouge. Aucun de nous deux n'a mangé de petit déjeuner. Avant de partir, il m'a demandé de le photographier, je me suis exécuté. » Trois semaines plus tard, le 3 janvier 2008, mourait Chopin. La mort change nécessairement les choses. Peu de temps après, Vonna-Michell est de nouveau parti à sa recherche, traînant

about his subjects and method deliberately eschews the usual celebration of the unflappable forward movement of progress, or history. His method is “circular more than linear”, he would tell you if you asked. And a circle never really begins or ends, it always returns on itself. With very few projects behind him, each of which have continuously evolved over the years, the artist also admits that even when it seems a project is a new one – the subject apparently different, the stakes in new places – deep, inexplicable links tether it to a previous project, and maybe even all others before it.

This circular practice is always in dialogue with materiality and thus with questioning the idea of a work of art as a concrete and fixed object – a permanently exhibitable thing. It seems that it has always been that way with him. He studied photography at art school in Glasgow. But making photographs and placing them on the wall was utterly dissatisfying, he conceded. Maybe that’s why, for his degree show, he rented a former GDR Plattenbau in which he holed himself up to hand-shred all his personal photographs documenting his entire life up until that point and including all the images he had taken of his family, friends, and journeys. He also slated for destruction much of the memorabilia he had collected on journeys taken over the course of his life, but not before he photographed each one of them first, using up a full roll of 35mm film for each object. The shredded and disappeared remnants were never exhibited, and instead became what the artist calls a “translation

dans Paris, dit-il, pour trouver des survivants parmi les connaissances et les collègues du poète et n’importe quelle photographie, n’importe quels films, publications et autres documents attestant de la production du défunt poète, prolifique mais largement inconnu. Il recueillait principalement des bouts de papier et des éléments sans importance sur lesquels il tomba à Paris. Aucun d’entre eux ne dénote Chopin de manière évidente.

L’art de raconter les histoires est toujours l’art de reprendre celles qu’on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Il se perd, parce qu’on ne file plus et qu’on ne tisse plus en les écoutant.

Les rêveries vocales de Vonna-Michell sont basées sur une recherche élaborée, sur la collection de faits, les rencontres fortuites et les enquêtes personnelles, mais aussi sur la répétition. Il tisse des histoires autour d’un thème, puis le fait, encore et encore, mais à chaque fois un peu différemment. C’est à peine si l’on peut qualifier la différence entre chacune d’entre elles de « progrès ». Car tout, de ses sujets à sa méthode, échappe délibérément à l’habituelle célébration de l’imperturbable avancée du progrès ou de l’histoire. Sa méthode est « circulaire plus que linéaire », vous dirait-il si vous le lui demandiez. Et jamais un cercle ne commence ou ne se termine, il tourne indéfiniment sur lui-même. Avec très peu de projets à son actif dont chacun n’a cessé d’évoluer au fil des ans, l’artiste admet également que, même lorsqu’un projet semble

and material compression act” and catalyst for the production of narrative. Thus for all the seeming concern with materiality that the project implied (even a negative materiality, if one can call it that), the ephemeral story resulting from the act of transubstantiation from object to process to narrative is more the artwork than the evidence of an entire (photographed) history subject to being cut and spliced, or the existence of so many apparently “documentary” photographs of his memorabilia, none of which will ever manage to be the now-destroyed originals.

In the years since, the artist has expanded and shifted that practice, often composing an image that he then rephotographed, showing that he is holding the image in his hands. Or, he will place, say, a tiny scrap of paper, a used napkin, or a mini plastic magician’s wand on top of a photographed image, creating a mise-en-abyme of memory and meaning. He might then take a photograph of the photograph with the stuff on it and then rephotograph it again, this time with him holding it in his hand and revealing an indiscernible landscape in the background. This layering of place and time is another version of the repetition and recycling that he uses for the objects in his installations. But it also more profoundly functions as a mirror to his storytelling, in which collage, pasting, and the repeated return of disparate elements is central to his way of creating new histories.

“A narrative of form” is how the artist describes what he makes.

nouveau – le sujet est apparemment différent, les enjeux nouveaux – au fond, d’inexplicables liens l’attachent à un projet précédent, et peut-être même à tous les autres avant lui.

Cette pratique circulaire dialoguée toujours avec la matérialité et, donc, avec le fait d’interroger l’idée d’une œuvre d’art comme un objet concret et fixe – une chose présente d’une façon permanente. Il semble qu’il en ait toujours été ainsi pour lui. Il a étudié la photographie dans une école d’art à Glasgow. Mais faire des photos et les accrocher au mur était totalement insatisfaisant, concède-t-il. C’est peut-être la raison pour laquelle il a loué, pour son diplôme, une ancienne Plattenbau de RDA avec laquelle il a lui-même perforé à la main l’ensemble de ses photos personnelles documentant sa vie entière – toutes les images qu’il avait prises de sa famille, de ses amis et pendant ses voyages. Il a également détruit beaucoup de souvenirs recueillis au cours de voyages, mais pas avant d’avoir préalablement photographié chacun d’entre eux, utilisant un rouleau de film 35 mm entier pour chaque objet. Les restes déchiquetés n’ont jamais été exposés, et sont plutôt devenus ce que l’artiste appelle un « acte de traduction et de compression matérielle » et un catalyseur de production du récit. Ainsi, pour toutes les apparentes préoccupations avec la matérialité que le projet impliquait (même une matérialité négative, si l’on peut la qualifier ainsi), l’histoire éphémère résultant de l’acte de transubstantiation de l’objet dans le processus et la narration est



Indeed, maybe that is the only way to speak about what he does. For precisely that conjunction of words tell you that it is a narrative that he constructs, above all, and it is concerned with form (even if we typically think of form/the formal being connected to material things), but the result often thwarts becoming a definable object. Does that make sense? This is getting contradictory, I know. His projects are, at times, undeniably material. Indeed, you have already been told, they are often scattered with stuff: every narrative is accompanied by images and objects, scraps of detritus or snapshots of memorabilia that somehow stand in for the artist's own experience in a particular place and time. Not props or relics (he hates it when they get referred to that way), they sit parallel to his aural collages of fact and fiction, as if serving as reminders for the artist and ambiguous evidence to his listeners for the meaning or origins of a story. These images and the arrangement of objects in a space are even, I insist, carefully constructed, precise, and rigorous in their formalism. Yet no one thing-not a toothpick, not a quail egg, not even an apparently composed photograph or slide image in a slide projector-stands alone. None is meant to represent any single project, subject, or narrative. And given that the installations the artist has made so far have never taken a fixed, permanent form but instead allow their constituent parts to be constantly recycled into other narratives, performances, and more temporary installations, Vonna-Michell's art ends up disavowing whatever materiality it

plus l'œuvre d'art que le témoignage d'une complète histoire (photographiée) vouée à la coupe et la greffe, ou que l'existence d'un très grand nombre de photographies apparemment < documentaires > de ses souvenirs, dont aucune ne réussira jamais à être les originaux désormais détruits.

Au cours des années qui ont suivi, l'artiste a évolué et élargi cette pratique, composant souvent une image qu'il rephotographie ensuite, le montrant en train de tenir l'image dans ses mains. Ou bien il place, disons, un petit morceau de papier, une serviette en papier usagée ou une mini baguette de magicien en plastique au-dessus d'une image photographiée, créant une mise en abyme de la mémoire et du sens. Il peut alors prendre une photographie de la photographie avec les objets dessus et puis rephotographier à nouveau le tout, cette fois avec lui tenant dans sa main la diapositive reproduisant l'image et révélant un paysage indiscernable à l'arrière-plan. Cette superposition de temps et de lieu est une autre version de la répétition et du recyclage dont il se sert pour les objets de ses installations. Mais cela fonctionne aussi plus profondément comme un miroir de son récit, dans lequel le collage, l'acte de coller et le retour répété d'éléments disparates est au cœur de sa manière de créer de nouvelles histoires.

< Un récit de la forme > est la manière dont l'artiste décrit ce qu'il fait. Et, en effet, peut-être est-ce la seule façon de parler de ce qu'il fait. Car cette conjonction de mots dit

might seem to have. The only elements that have a fixed shape, that last as they are, you could say, are his performances. And they, precisely, don't last at all.

It has seldom been realized that the listener's naive relationship to the storyteller is controlled by his interest in retaining what he is told. The cardinal point for the unaffected listener is to assure himself of the possibility of reproducing the story. Memory is the epic faculty par excellence.

It is perhaps no coincidence that clocks and egg-shaped timers feature in his performances and installations. They remind you, should you have a tendency to forget, that an interest in materiality, history, and time go together. Sometimes the artist will ask the audience to determine the length of the story to be told for a performance. Ask him to recite for 5 and a half minutes and his spoken narrative will end (as if it had always already been written that way), almost to the second. This eerie punctuality bespeaks someone who knows time and sculpts it as much as his words. No matter that, as a visitor to his performance, you know and might even have decided how long it will last, to hear him perform is also to be aware that one loses the story almost as soon as it is spoken. After all, his art is precisely one that constantly evades the listener. As fugitive as memory or passing time, his tale, once spoken, cannot be retained in the way that images or text on the page can.

précisément que c'est un récit qu'il construit par-dessus tout, récit qui est préoccupé par la forme (même si l'on conçoit généralement la forme / le formel comme étant connecté à des choses matérielles), le résultat échouant souvent à devenir un objet défini. Est-ce compréhensible ? C'est contradictoire, je le sais. Ses projets sont en même temps indéniablement matériels. En effet, on vous l'a déjà dit, ils sont souvent parsemés de choses : chaque récit est accompagné par des images et des objets, des morceaux de détritiques ou des photos de souvenirs qui évoquent d'une certaine manière l'expérience propre de l'artiste, dans un lieu et une temporalité particuliers. Ni accessoires ni reliques (il déteste quand on s'y réfère de cette façon), ils siègent parallèlement à ses collages sonores de faits réels et de fiction, comme pour faire office de rappel à l'artiste et, à ses auditeurs, de preuves ambiguës de la signification ou des origines d'une histoire. Ces images et l'agencement des objets dans un espace sont même, j'insiste, soigneusement construits, précis et rigoureux dans leur formalisme. Pourtant, aucune chose - pas un cure-dent, pas un œuf de caille, pas même une photo apparemment composée ou une diapositive dans un projecteur - n'est autonome. Aucune n'est censée représenter un seul projet, sujet ou récit dans sa totalité. Et, étant donné que les installations que l'artiste a réalisées jusqu'à présent n'ont jamais pris une forme fixe, permanente, mais qu'elles ont plutôt permis à leurs éléments constitutifs d'être constamment recyclés dans d'autres

Nothing is more dubious than this sentence.

Walter Benjamin is speaking of remembrance when he cites a phrase from a novel (as opposed to a storyteller's tale) and, no sooner than citing it, comments about it: "Nothing is more dubious than this sentence". He then dissects the citation, revealing its utterly questionable claims. Dubiousness, it would seem for Benjamin, is at the core of the novel (not of the story), in part, because the story is grounded in experience. Yet it is hard to write about Vonna-Michell's work without relying on a vocabulary of doubt. One can hardly believe his tales convey facts and truth. Still, relayed in Vonna-Michell's soft-spoken but intensely persuasive way, they seem to become so. And this even as everything about the artist's spoken performances advances at such a pace so as to make total comprehension impossible, not to mention being filled with information as convoluted as the network of tunnels that he speaks about in hahn/huhn (2003-ongoing), one of his stories. But then, even if and especially when one becomes entangled in his tale, which is to say, begins to believe it, there comes a moment when one cannot escape the sheer tenuousness of it all, the seeming impossibility of the chain of coincidences and actual historical facts that drive his narratives forward. Suddenly, even the true and verifiable come into question. Were there really secret underground tunnels traversing East and West Berlin used as Nazi headquarters and bombed since to hide that fact? Do shredded Stasi files contain the

récits, d'autres performances et installations temporaires, l'art de Vonna-Michell finit par renier le semblant de matérialité qu'il pourrait avoir. Les seuls éléments ayant une forme fixe, une durée en tant que telle, pourrait-on dire, sont ses performances. Et, justement, elles ne durent pas du tout.

On s'est rarement rendu compte que la relation naïve de l'auditeur avec le conteur est dominée par l'envie de reténir l'histoire racontée. Pour l'auditeur sans parti pris, l'essentiel est de s'assurer qu'il pourra restituer fidèlement ce qu'il a entendu. La mémoire est, entre toutes, la faculté la plus nécessaire à l'épopée.

Ce n'est peut-être pas par hasard si des horloges et des minuteurs en forme d'œuf apparaissent dans ses performances et ses installations. Ils vous rappellent, au cas où vous l'auriez oublié, que l'intérêt pour la matérialité, l'histoire et le temps vont de pair. Parfois, l'artiste demandera au public de déterminer la longueur de l'histoire à raconter pour une performance. Demandez-lui de parler pendant 5 minutes et demie et son récit parlé se terminera (comme s'il avait toujours été écrit de cette façon), presque à la seconde près. Cette étrange ponctualité témoigne de quelqu'un qui connaît le temps et le sculpte autant que ses paroles. Peu importe que, comme visiteur de sa performance, vous sachiez et ayez peut-être même décidé combien de temps elle durera : l'entendre effectuer sa performance, c'est aussi être conscient de perdre l'histoire

answers? Could Reinhold Hahn, Reinhold Huhn and Otto Hahn be connected? Were such apparently inconsequential objects as scraps of paper, an orange pen, many Ferrero Rocher chocolate wrappers and the plastic wrapper for quail eggs belonging to Vonna-Michell and attesting to his research actually stolen from the artist's first solo show in Brussels? Was Henri Chopin really the neighbour to the young future storyteller-artist? Did Vonna-Michell truly wait more than a year for a certain Krzysztow, living in Cromer, to transport the artist's gift of quail eggs stored in a Ferrero Rocher chocolate box to Chopin? And when Krzysztow didn't deliver on his promise, did the artist imagine he himself might, in fact, serendipitously encounter Chopin by simply walking around Paris with quail eggs in his hands?

Any examination of a given epic form is concerned with the relationship of this form to historiography. In fact, one may go even further and raise the question whether historiography does not constitute the common ground of all forms of the epic. Then written history would be in the same relationship to the epic forms as white light is to the colours of the spectrum.

This cultivation of dubiousness has a purpose. It exposes as much as it conceals. "Paradoxically, it is the misinterpretation of these pieces of information and the confusion that they generated that set it all off", the artist offers by way of explanation for much his practice. It is thus that Vonna-Michell combines fact and fic-

presque aussitôt qu'elle est dite. Après tout, son art est précisément celui qui échappe constamment à l'auditeur. Aussi fugitif que la mémoire ou le temps qui passe son récit, une fois raconté, ne peut pas être conservé comme des images ou du texte sur une page.

Rien de plus douteux que cette phrase.

Walter Benjamin parle de la mémoire lorsqu'il cite une phrase d'un roman (par opposition au récit du conteur) et, dès qu'il l'a citée, la commente : « Rien n'est plus douteux que cette phrase. » Il dissèque la citation, révélant ses affirmations hautement discutables. Il semble que le doute, pour Benjamin, soit au cœur du roman (non pas du conte), en partie parce que le conte est ancré dans l'expérience. Or, il est difficile d'écrire sur l'œuvre de Vonna-Michell sans se reposer sur un vocabulaire de doute. On a peine à croire que ses récits transmettent des faits réels. Même si, relayées par la voix douce mais intensément persuasive de Vonna-Michell, elles semblent l'être. Et ce alors même que tout au sujet des performances parlées de l'artiste avance à un rythme tel qu'une compréhension totale est impossible, sans parler du fait que l'on est submergé d'informations aussi alambiquées que le réseau de tunnels dont il parle dans hahn / huhn (2003-en cours), l'une de ses histoires. Mais même, et surtout, si l'on se trouve empêtré dans son récit, c'est-à-dire que l'on commence à y croire, il arrive un moment où l'on se rend compte de l'incroyable fragilité de

tion, the carefully controlled and the merely coincidental, the concrete and the imagined, the contradictory and the plausible. Yet whatever the explicit subjects to which his voice turns (a crumbling post-industrial Detroit, a forgotten 1980s film, a defunct music scene, secret German tunnels, three similarly named men, buildings ruined by aerial bombings, the artist's family's move to Southend), his actual subject is, perhaps always and inescapably, History. And the ways History-of necessity and by definition-tells and hides, constructs and, ultimately, lies.

For it is granted to him to reach back to a whole lifetime (a life, incidentally, that comprises not only his own experience but no little of the experience of others; what the storyteller knows from hearsay is added to his own). His gift is the ability to relate his life; his distinction, to be able to tell his entire life. The storyteller: he is the man who could let the wick of his life be consumed completely by the gentle flame of his story.

For Proust the recollection of memory and history was as easy as eating cake. For Vonna-Michell, memory and history might not exist at all as a solidly retrievable past, but can instead perhaps only be conjured up through speech, to then be overturned and reconstituted again, and then again, except slightly differently each time.

All underlined passages excerpted from Walter Benjamin's essay

tout cela, de l'apparente improbabilité de la chaîne de coïncidences et de la réalité des faits historiques qui le font évoluer. Tout à coup, même le vrai et le vérifiable devient douteux. Des tunnels secrets traversant Berlin-Est et Berlin-Ouest, utilisés comme quartier général nazi et bombardés depuis pour cacher ce fait, ont-ils vraiment existé ? Les fichiers déchiquetés de la Stasi contiennent-ils les réponses ? Reinhold Hahn, Reinhold Huhn et Otto Hahn pourraient-ils avoir un lien ? Des objets apparemment sans importance, tels que des morceaux de papier, un stylo orange, de nombreux emballages de chocolat Ferrero Rocher et l'emballage plastique pour œufs de caille appartenant à Vonna-Michell et attestant de ses recherches, ont-ils réellement été volés à l'artiste, lors de sa première exposition personnelle à Bruxelles ? Henri Chopin a-t-il vraiment été le voisin du jeune futur artiste-conteur ? Vonna-Michell a-t-il vraiment attendu plus d'un an qu'un certain Krzysztof, vivant à Cromer, transporte son cadeau à Chopin, des œufs de cailles stockés dans une boîte de chocolats Ferrero Rocher ? Et lorsque Krzysztof n'a pas tenu sa promesse, l'artiste a-t-il lui-même imaginé qu'il pourrait rencontrer Chopin par hasard, en se promenant simplement dans Paris avec des œufs de caille dans les mains ?

On ne saurait étudier une forme épique sans tenir compte de la relation qu'elle entretient avec l'historiographie. On peut même aller plus loin et se demander si l'historiographie ne représente pas, parmi toutes

"The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov" (1936). [Essay read by the artist as a first year art student, inspiring his practice, "propelling it", he would say.]

les formes de l'épopée, le point d'indifférence créatrice. L'histoire écrite serait alors à ces autres formes ce que la lumière blanche est aux couleurs du spectre.

Cet entretien du doute a un but. Il révèle tout autant qu'il cache. « Paradoxalement, c'est l'interprétation erronée de ces éléments d'information et la confusion que cela engendre qui donnent vie au tout », affirme l'artiste à titre d'explication pour bien des aspects de sa pratique. C'est ainsi que Vonna-Michell combine réalité et fiction, contrôle soigneux et simple coïncidence, réel et imaginaire, contradictoire et plausible. Pourtant, quels que soient les sujets explicites vers lesquels se tourne sa voix (l'effritement post-industriel de Detroit, un film oublié des années 1980, une scène musicale éteinte, des tunnels allemands secrets, trois hommes portant des noms similaires, des bâtiments détruits par des bombardements aériens, le déménagement de la famille de l'artiste à Southend), son objet véritable est peut-être toujours et invariablement l'Histoire. Et la manière dont l'Histoire – par nécessité et par définition – révèle et dissimule, construit et, en fin de compte, ment.

Car il lui a été donné de remonter tout le cours d'une vie. (Une vie d'ailleurs qui n'inclut pas seulement son expérience propre, mais pour une bonne part aussi celle d'autrui. Ce qu'il sait par ouï-dire, le conteur l'assimile à sa propre substance.) Son talent est de raconter sa vie, sa dignité de la raconter toute entière. Le

conteur, c'est l'homme qui pour-  
rait laisser la mèche de sa vie  
se consumer entièrement à la  
douce flamme de ses récits.

Pour Proust, l'évocation du souvenir et l'histoire revenaient à un acte aussi simple que celui de manger un gâteau. Pour Vonna-Michell, la mémoire et l'histoire pourraient très bien ne pas exister du tout comme un passé pleinement recouvrable ; elles pourraient peut-être être seulement évoquées par la parole, pour être ensuite transformées et puis reconstituées, encore et encore, mais un peu différemment à chaque fois.

Traduit de l'anglais par Sophie  
C. Bernhard

Les passages souligné sont ex-  
traits de l'essai de Walter  
Benjamin, « Le conteur » (1936),  
Œuvres, tome III, Paris, Gal-  
limard, 2000. [Lu par l'artiste  
pendant la première année de  
ses études d'art, cet essai a  
inspiré sa pratique, « l'a pro-  
pulsée », dirait-il.]



I read this newspaper clipping, with my hesitant German, and used it as a kind of trajectory for my work.

They were the origins of the work. And they were the origins that were needed to inform the spoken word. But now the spoken word is actually well beyond any reference. It doesn't need it anymore. Blank slides can exist now.

I consider that there is an overall clarity connecting my different projects, like the different chapters of a novel. My performances also come into play here. They are the real testing points. When I activate my installations, I test the crossovers.

J'ai lu cette coupure de journal avec mon allemand rudimentaire, et j'ai utilisé son contenu comme une sorte de trajectoire pour mon travail.

Elles sont les origines de l'œuvre. Et elles constituent les origines permettant de donner une forme à la parole. Mais, en réalité, la parole est désormais bien au-delà de toute référence. Elle n'en a plus besoin. Il peut y avoir des diapositives vides aujourd'hui.

J'estime qu'une clarté générale relie mes différents projets, à l'instar des différents chapitres d'un roman. Mes performances entrent également en jeu ici. Elles constituent de véritables points de test. Quand j'élabore mes installations, j'en teste les alliages.

And when they rotate... they almost become like, decoys. I mean, I could explain every image in the sense of their origins. And in the sense of where it was shot and why it was created. What's happened here, what they're supposed to connote. Compressed archival tape ball given to me by a 'Puzzler' while visiting the Stasi reconstruction workers in Zirndorf in 2005

Speech is the perfect instrument to develop associations between heterogeneous elements.

Et lorsqu'elles alternent... elles deviennent presque comme des leurres. Je veux dire, je pourrais expliquer chaque image en termes de ses origines. Dans quelle intention elle a été prise et pourquoi elle a été créée. Ce qui s'y est passé, ce qu'elles sont censées représenter. Boule de ruban adhésif d'archive compressé, reçue d'un « Puzzler » lors d'une visite aux employés à la reconstruction de la Stasi à Zirndorf, en 2005

La parole est l'instrument idéal pour développer des associations entre des éléments hétérogènes.









But I had all these... these... fragments that I wanted to place over it and incorporate into the images... somehow-as an attempt to continue this idea of referral.

80 images: and out of that... probably 30 of them are images from this pile, which are the images of government officials working in Zirndorf, near Nuremberg.

My speech naturally goes in that direction: I am saying this, which brings me there and maybe back there. 1950s airline suitcase containing autobiographical photographic shards, filled in 2005, while in Leipzig

Mais j'avais tous ces... ces... fragments que je voulais superposer et intégrer aux images... d'une certaine manière - comme une tentative de poursuivre cette idée de référence.

80 images : et parmi elles... probablement 30 d'entre elles sont de la pile des images de fonctionnaires travaillant à Zirndorf, près de Nuremberg.

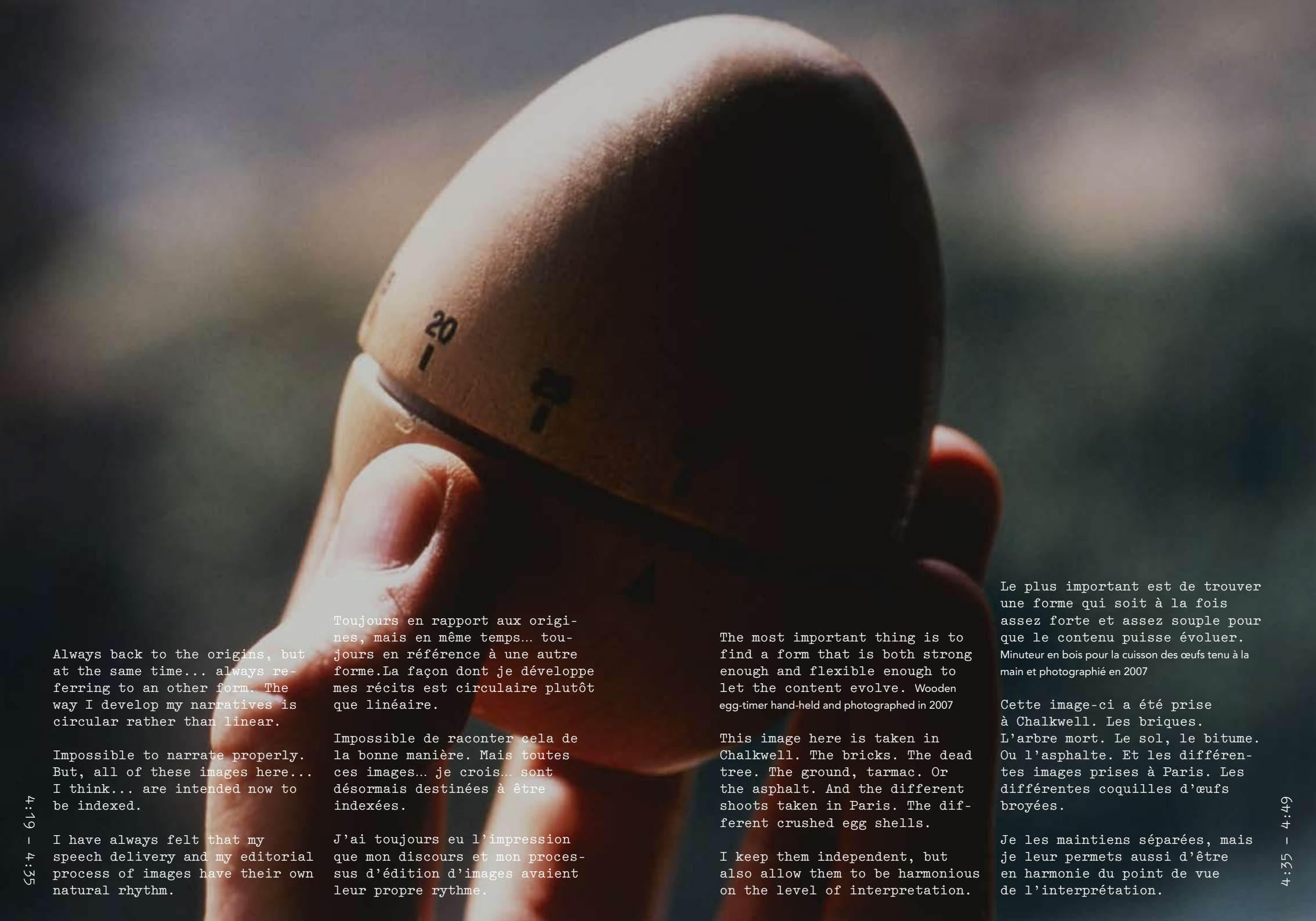
Mon discours s'oriente naturellement dans cette direction : je dis ceci, ce qui m'amène là et peut-être là-bas. Valise de compagnie aérienne des années 1950 remplie avec des fragments photographiques autobiographiques, lors d'un séjour à Leipzig en 2005

And these are the 31 people who are daily piecing together the Stasi files that were torn... and that's basically their job: with the Sellotape and an iron... with fake wood veneer table. This is a farmer from Romania.

Having images subordinated to speech or speech subordinated to images are two configurations that never really worked for me. Plastic 35mm slide archive box photographed on a wooden dining room table in Chalkwell, 2007

Et voici les 31 personnes qui ré-assemblent quotidiennement les dossiers déchirés de la Stasi ... c'est leur travail : avec du Scotch et un fer à repasser... avec une table en faux bois vernis. C'est un agriculteur de Roumanie.

Les images subordonnées à la parole ou le discours subordonné à des images sont deux configurations qui n'ont jamais vraiment fonctionné pour moi. Boîte en plastique de diapositives 35mm photographiée sur une table de salle à manger en bois, à Chalkwell en 2007



Always back to the origins, but at the same time... always referring to an other form. The way I develop my narratives is circular rather than linear.

Impossible to narrate properly. But, all of these images here... I think... are intended now to be indexed.

I have always felt that my speech delivery and my editorial process of images have their own natural rhythm.

Toujours en rapport aux origines, mais en même temps... toujours en référence à une autre forme. La façon dont je développe mes récits est circulaire plutôt que linéaire.

Impossible de raconter cela de la bonne manière. Mais toutes ces images... je crois... sont désormais destinées à être indexées.

J'ai toujours eu l'impression que mon discours et mon processus d'édition d'images avaient leur propre rythme.

The most important thing is to find a form that is both strong enough and flexible enough to let the content evolve. Wooden egg-timer hand-held and photographed in 2007

This image here is taken in Chalkwell. The bricks. The dead tree. The ground, tarmac. Or the asphalt. And the different shoots taken in Paris. The different crushed egg shells.


I keep them independent, but also allow them to be harmonious on the level of interpretation.

Le plus important est de trouver une forme qui soit à la fois assez forte et assez souple pour que le contenu puisse évoluer. Minuteur en bois pour la cuisson des œufs tenu à la main et photographié en 2007

Cette image-ci a été prise à Chalkwell. Les briques. L'arbre mort. Le sol, le bitume. Ou l'asphalte. Et les différentes images prises à Paris. Les différentes coquilles d'œufs broyées.

Je les maintiens séparées, mais je leur permets aussi d'être en harmonie du point de vue de l'interprétation.





I think this image is from 2007. This image here of the flattened grass was taken in Stockholm... somewhere probably on a mound or by the water, down by Fridhemsplan. And this image is in relation to the other images of footprints and journeys, and documenting different terrains.

I think the combination of these different rhythms creates a space for the viewer. Emptied chocolate box left on a marble elevated side-walk in Paris, 2009 I always speak fast, which might generate a certain frustration for the viewer, but there is a slower and more delicate pace for the images. Henri Chopin portrait taken at the Greenwich café, Brussels, on December the 15th 2007

Je crois que cette image date de 2007. Cette image d'herbe aplatie a été prise à Stockholm... probablement quelque part sur un monticule ou au bord de l'eau, vers Fridhemsplan. Et cette image est en relation avec les autres images d'empreintes de pas et de voyages, et documente différents terrains.

Je pense que la combinaison de ces différents rythmes crée un espace pour le spectateur. Boîte de chocolat vide laissée sur un rebord de trottoir en marbre, quelque part dans Paris, 2009 Je parle toujours vite, ce qui peut engendrer une certaine frustration chez le spectateur, mais le rythme des images est plus lent et plus délicat. Portrait d'Henri Chopin pris au café Greenwich, Bruxelles, le 15 décembre 2007







Significant moments. That I bought in Delhi. And this is like the backdrop of it. This kind of really nice starchy paper, or cardboard-looks almost like Spam... the thickness of the cardboard. And I remember having that on the plane, traveling with me, even though it was a big bulky thing.

I studied photography in Glasgow. I remember printing photographs and sticking them to the wall and feeling dissatisfied. Performance still of Henri Chopin performing at the Bozar in Brussels on December the 15th 2007

This is this is... in Paris. This is somewhere in the north, when I walked quite far. And this broken branch... this twig-jolted in there by somebody. Where obviously this other structure has been removed. And that was an image that I remember, in the sunshine, walking around: giving up at that point. Collecting my eggs. I thought it was a beautiful image with the shadow as well. Norwich Gallery invitation flyer for Henri Chopin's exhibition in 1998, photographed on a wooden dining room table in Chalkwell, 2007

There was so much more that I wanted to say behind those photographs.

Moments significatifs. J'ai acheté cela à Delhi. Et ceci en est la toile de fond peinte. Ce type de beau papier amidonné ou de carton - ressemble presque à du Spam... l'épaisseur du carton. Et je me souviens d'avoir ça dans l'avion avec moi, malgré le fait que c'était énorme et volumineux.

J'ai étudié la photographie à Glasgow. Je me souviens que j'imprimais des photos et que je les collais au mur et que j'avais un sentiment d'insatisfaction. Cliché d'une performance d'Henri Chopin réalisée au Bozar de Bruxelles, le 15 décembre 2007.

C'est à, c'est à... à Paris. Ça, c'est quelque part dans le Nord, au cours d'une longue marche. Et cette branche cassée... cette brindille - brutalement jetée là par quelqu'un. Là où cette structure a manifestement été supprimée. Et c'est une image dont je me souviens, moi déambulant sous le soleil : pensant abandonner à ce moment-là. Collectant mes œufs. Je pensais que c'était une belle image, avec cette ombre aussi. Carton d'invitation de la Norwich Gallery à l'exposition d'Henri Chopin en 1998, photographiée sur une table de salle à manger en bois, à Chalkwell en 2007

Ces photos révèlent beaucoup plus de choses que ce que j'étais prêt à dire.

In London. And wondering about this paint splatter over the tree. But at the same time this was referring back to Humpty Dumpty narratives. Dead tree. Relationships to structures like walls or the floor.

My performances partly come from this interest. In my works, I often use the same images but I continuously reinvent their order. Ferrero Rocher chocolate paper wrappers photographed on a wooden dining room table in Chalkwell, 2007

Prompt the next narrative of the spoken word. And again this image here, is in Paris. Thought it almost as an omen. Basically somewhere in a market in Marais. A little egg crushed there. Very fine, like salt grain. Segment left there...

I explore the flexibility of meaning that exists between the image and the spoken word.

C'est à Londres. Je m'interroge sur ces éclaboussures de peinture sur l'arbre. Mais en même temps, c'était en référence aux histoires de Humpty Dumpty. Arbre mort. Relations à des structures comme les murs ou le plancher.

Mes performances proviennent en partie de cet intérêt. J'utilise souvent les mêmes images dans mon travail, mais je réinvente leur ordre sans arrêt. Papiers d'emballage de chocolats Ferrero Rocher photographiés sur une table de salle à manger en bois, à Chalkwell en 2007.

Invite au prochain récit de la parole. Et cette image est à nouveau de Paris. Je l'ai conçue presque comme un présage. C'est en fait quelque part sur un marché dans le Marais. Un petit œuf écrasé là. Très fin, comme du grain de sel. Un sédiment, laissé là...

J'explore la flexibilité du sens qui existe entre l'image et la parole.

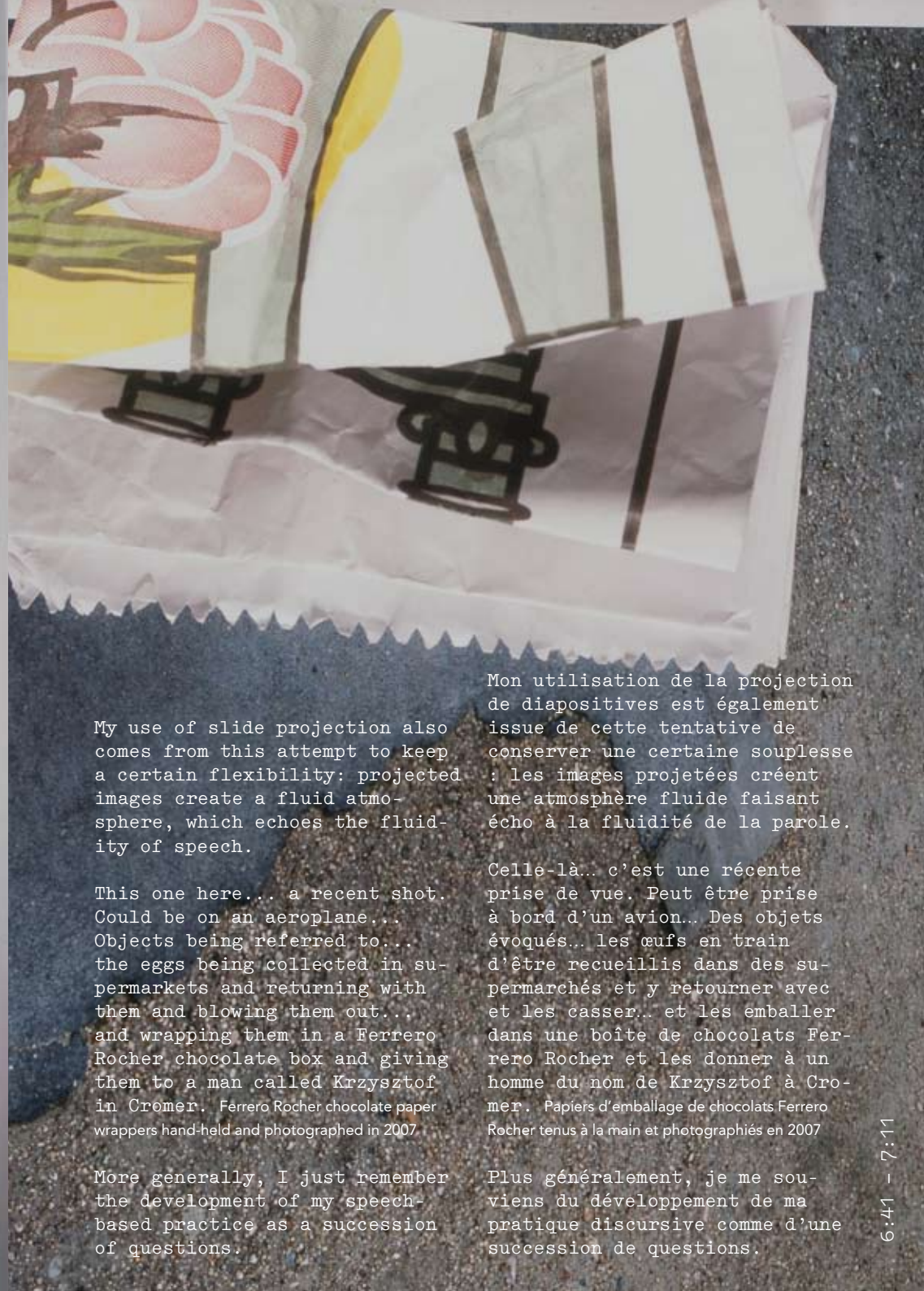




My use of slide projection also comes from this attempt to keep a certain flexibility: projected images create a fluid atmosphere, which echoes the fluidity of speech.

This one here... a recent shot. Could be on an aeroplane... Objects being referred to... the eggs being collected in supermarkets and returning with them and blowing them out... and wrapping them in a Ferrero Rocher chocolate box and giving them to a man called Krzysztof in Crömer. Ferrero Rocher chocolate paper wrappers hand-held and photographed in 2007

More generally, I just remember the development of my speech-based practice as a succession of questions.



Mon utilisation de la projection de diapositives est également issue de cette tentative de conserver une certaine souplesse : les images projetées créent une atmosphère fluide faisant écho à la fluidité de la parole.

Celle-là... c'est une récente prise de vue. Peut être prise à bord d'un avion... Des objets évoqués... les œufs en train d'être recueillis dans des supermarchés et y retourner avec et les casser... et les emballer dans une boîte de chocolats Ferrero Rocher et les donner à un homme du nom de Krzysztof à Crömer. Papiers d'emballage de chocolats Ferrero Rocher tenus à la main et photographiés en 2007

Plus généralement, je me souviens du développement de ma pratique discursive comme d'une succession de questions.





When I went to Paris in 2005, at the beginning of the FINDING CHOPIN project, I came back with quail eggs, with various objects and photographs. Paris pavement formation photographed in 2005, paper grocery bag collated in 2009

Quand je suis allé à Paris en 2005, au début du projet FINDING CHOPIN, je suis revenu avec des œufs de caille, avec divers objets et de photographies. Segment de chaussée dans Paris photographiée en 2005, sac d'épicerie en papier, rassemblés en 2009

The countryside. Or the notion of growth. The beginnings of the story. In England. Or the garden, the back garden. A familial construct of tea or coffee.

Everything was there, in my studio, and I started to ask myself how to connect all these objects. Quail eggs in plastic packaging photographed on a red wooden table in Glasgow, 2005, plastic wrapped wooden toothpick collated in 2009 I realized that a transformation had to be made in my practice.

La campagne. Ou la notion de croissance. Les débuts de l'histoire. En Angleterre. Ou le jardin, le côté jardin. Une conception familiale du thé ou du café.

Tout était là, dans mon studio, et j'ai commencé à me demander comment connecter tous ces objets. Œufs de caille dans un emballage plastique photographiés sur une table en bois rouge à Glasgow, en 2005 Je me suis rendu compte que la transformation devait s'opérer dans ma pratique.





And these wrappers here are actually the Ferrero Rocher chocolate wrappers that I kept... Transition from the bag to the box to the chocolate box to the Lübeck marzipan chocolate box. Cardboard sheet and box placed on a Paris side-walk, photographed in 2005 while in search of quail eggs. Twisted corrugated cardboard band collated in 2009

The presence of the audience, fear, acceleration, anxiety and adrenaline managed to transform the material into something very much visceral and evocative.

Et ces emballages sont en fait les emballages de chocolat Ferrero Rocher que j'ai gardés... Le passage du sac à la boîte, à la boîte de chocolat, à la boîte de pâte d'amandes de Lübeck. Panneau et boîte de carton placés sur un trottoir de Paris, photographiés en 2005 lors de la recherche d'œufs de caille, bande torsadée de carton ondulé, rassemblés en 2009

La présence du public, la peur, l'accélération, l'anxiété et l'adrénaline ont réussi à transformer la matière en quelque chose de très viscéral et d'évocateur.



Having memories of people coming by to my family's home. Flattened wet grass photographed in Stockholm, 2005, Seven Eleven crumpled paper tissue collated in 2009 They always brought Ferrero Rocher chocolate boxes and I remember that so well.

This is also the reason why I often give the audience a timer, with which they can choose the duration of the narrative.

J'ai des souvenirs de personnes venant à mon domicile familial. Herbe mouillée aplatie photographiée à Stockholm en 2005, serviette en papier Seven-Eleven chiffonnée, rassemblées en 2009 Elles apportaient toujours des boîtes de chocolat Ferrero Rocher, je m'en souviens très bien.

C'est aussi la raison pour laquelle je donne souvent une minuterie au public, avec laquelle il peut choisir la durée du récit.



And then the idea of the eggs and that I couldn't meet Henri Chopin, but I wanted to give him a gift - I felt it was perfect with him being French and the Ferrero Rocher chocolates as a memory of someone visiting the house or entering the house. And this gift, an acceptance. I thought it was perfect. Grand but almost folly.

It is a way to push the narrative further, to tweak it more and more.

Et puis l'idée des œufs et le fait que je ne pouvais pas rencontrer Henri Chopin, mais que je veuille lui donner un cadeau - j'ai senti que c'était parfait parce qu'il était français et les chocolats Ferrero Rocher sont comme un souvenir de quelqu'un qui rend une visite chez quelqu'un ou qui se rend dans une maison. Et ce cadeau, c'était comme une acceptation. Je pensais que c'était parfait. C'est grand, mais c'est presque de la folie.

C'est une façon de faire avancer le récit, de l'affiner toujours plus.

This image... again, refers back to the journeys and markings on the floor. Markers. Footprints and steps. Parking space reservation constructed by a MDF table and plastic produce crate, photographed while lost in Budapest in 2004, twisted paper administration stump collated in 2009

Yes, I took them in December 2007 in Brussels. It was Chopin's last performance. He died a few weeks later.

Cette image... à nouveau, fait référence aux voyages et aux marquages au sol. Les repères. Les empreintes et les pas. Réservation d'espace de stationnement constituée à partir d'une table basse en MDF et d'une caisse à claire-voie en plastique, photographiées alors que j'étais égaré à Budapest en 2004, fragment de papier administratif des douanes, collecté en 2009

Oui, je les ai prises en décembre 2007 à Bruxelles. C'était la dernière performance de Chopin. Il est mort quelques semaines plus tard.



3.19) Paris

Ostaufahrt des Eiffelturms, rechts vom Kiosk für  
Souvenirs (vgl. Foto).



Nr 47



I had like... 6 or 7 sheets of paper. A3 sheets of paper. This was the very beginning of the whole work. Almost like an abstract of intent. Stasi document photographed while visiting the "Puzzlers" in Zirndorf in 2007, waiting-line paper ticket collected from an unknown German administration and collated in 2009

With the whole development of FINDING CHOPIN, he had almost become a fictional character for me, but I eventually decided to go and see him perform.

J'avais quelque chose comme... 6 ou 7 feuilles de papier. Des feuilles de papier A3. Ce fut le tout début de l'œuvre dans son ensemble. Un peu comme un résumé d'intention. Document de la Stasi photographié lors d'une visite aux « Puzzlers » à Zirndorf en 2007, ticket de file d'attente en papier collecté dans un bureau administratif allemand inconnu et rassemblés en 2009

Avec le développement complet de FINDING CHOPIN, il était presque devenu un personnage de fiction pour moi, mais j'ai finalement décidé d'aller le voir accomplir une performance.

Cut it off. And then-stuck it back again. With this kind of Sellotape. Like the archival tape here. There's this idea of a cohesion of narratives being fractured the whole time. They stuck it back together again.

That's not a healthy way to work... because I was putting original documents out on the table. They were always getting vandalised or destroyed. Discarded broken glass picture frame, photographed while returning home from the Berlin-Lichtenberg Stasi museum in 2005, cracked plastic razor blade lid collated in 2009

The way I perform is definitely a byproduct of the way I approach the question of information.

Our interpretation of the world is very much aligned by pace, and I thought that I had to directly respond to that in my speech delivery.

Couper. Et puis - recoller. Avec ce genre de Scotch. À l'instar de cette bande d'archive. Il y a cette idée d'une cohésion de récits étant fracturée en permanence. Ils ont à nouveau collé le tout.

Ce n'est pas une bonne manière de travailler... parce que je mettais les documents originaux sur la table. Ils étaient toujours vandalisés ou détruits. Cadre photo cassé, photographié en revenant du musée de la Stasi de Berlin-Lichtenberg en 2005, couvercle brisé de lame de rasoir en plastique, rassemblée en 2009

La façon dont j'accomplis mes performances est résolument un sous-produit de la façon dont j'aborde la question de l'information.

Notre interprétation du monde est complètement dictée par le rythme, et j'ai pensé devoir répondre directement à cela par le biais de mon débit de parole.





I had these 3 calendars which I always narrated: April May June. April. Football. 1997. Football calendar. Liverpool. And then-May. Which was a Van Gogh calendar. And I chose May, The Bedroom. June was a Picasso calendar, in which I chose June, 1922, Women Running on a Beach.

If we are always bombarded by information, what is the point of going 10 minutes linear when it could be lateral and going everywhere? Crushed egg shells on the pavement in Paris, photographed in 2005 while in search of quail eggs, disheveled British Airways Fragile cardboard tag for hold luggage collated in 2009

J'avais ces trois calendriers à propos desquels je racontais toujours : avril mai juin. Avril. Football. 1997. Calendrier de football. Liverpool. Et puis - mai. Qui provenait d'un calendrier Van Gogh. Et j'ai choisi la page du mois de mai, La Chambre à coucher. Juin était issu d'un calendrier Picasso dans lequel j'ai choisi la page du mois de juin : 1922, Deux Femmes courant sur la plage.

Si nous sommes constamment bombardés d'information, quel est l'intérêt de passer 10 minutes linéaires alors qu'elles pourraient être latérales et circuler partout ? Coquilles d'œufs broyées sur le trottoir à Paris, photographiées en 2005 lors de la recherche d'œufs de caille, étiquette en carton British Airways déchirée portant la mention « Fragile » pour bagages de soute, rassemblées en 2009



As the narratives continued... as I began to expand the spoken word, 7 was not enough. Was always inadequate, but somehow it sounded good. But in time the symbolism disappeared.

I started archiving all kind of objects and documents as a teenager and, somehow, I have incorporated this activity in my work.

Etant donné que les récits ont évolué... à mesure que j'ai commencé à développer la parole, 7 minutes n'étaient pas suffisantes. C'était toujours insuffisant, mais bon ça sonnait bien. Mais avec le temps, le symbolisme a disparu.

Adolescent, j'ai commencé à archiver toutes sortes d'objets et de documents et, d'une certaine manière, j'ai repris cette activité et je l'ai incorporée à mon travail.

And then work warped and turned into more circular motions. Repetition. Around and around and around. Like this one: an aeroplane. Wind-blown grass photographed on the way to a photography lab in Maryhill, Glasgow, in 2005, crumpled paper aeroplane (constructed in Würzburg in 2008 at an award's ceremony) collated in 2009

It could be a massive collection of objects – a crushed peanut, a toothpick, a shoe sole, a train ticket, a variety of things – not depicting the history of Brussels but my relation to the city.

Et puis le travail s'est déformé et s'est transformé en mouvements plus circulaires. De répétition. En rond et en rond et en rond. Comme lui : un avion. Herbe balayée par le vent, photographiée sur le chemin d'un laboratoire de développement photographique à Maryhill, Glasgow, en 2005, avion en papier froissé (fabriqué à Würzburg en 2008 lors d'une cérémonie de remise de prix), rassemblés en 2009

Cela pourrait être une énorme collection d'objets – une cacahuète écrasée, un cure-dent, une semelle de chaussure, un billet de train, une variété de choses – n'illustrant pas l'histoire de Bruxelles mais ma relation à la ville.



These images start to decline, in the sense of having an affirmative reason for existence—in terms of a sequence. Wrist marked by a black ink X, photographed in Southwark, London, after a night-out in 2005, black oscillating rubber band collated in 2009

In a sense, the objects I collect function as words, as a vocabulary to work from.

Ces images commencent à décliner, leur motif d'existence commence à décliner – en termes de séquence. Poignet marqué d'un X à l'encre noire, photographié à Southwark, à Londres, après une sortie en 2005, élastique noir oscillant, rassemblés en 2009

Dans un sens, les objets que je collectionne fonctionnent comme des mots, comme un vocabulaire à partir duquel je travaille.





Hand-torn autobiographical photographic fragments photographed on a black MDF table in Leipzig, 2005 Unfolds and rotates... again and again and again. And I just keep performing the different narratives, not looking behind me.

Fragments photographiques autobiographiques déchirés à la main, photographiés sur une table en MDF noir à Leipzig, en 2005 Ils se déploient et alternent... encore et encore. Et je continue à présenter les différents récits, sans regarder derrière moi.



## Biography

Tris Vonna-Michell (b. 1982, Southend-on-Sea, England) obtained a BA in Photography from the Glasgow School of Art, Scotland, in 2005, and continued his studies at the Städelschule, Frankfurt am Main, Germany, until 2007. He has had solo exhibitions at X Initiative, New York (2009), Kunsthalle Zürich, (2008 and 2009), GAMeC, Bergamo (2009), Witte de With, Rotterdam (2007), Braunschweig Kunstverein Cuboid (2007), and Palais de Beaux-Arts, Brussels (2006). He has also performed and participated in group exhibitions worldwide, including at Creative Time, New York; the Tate Triennial, Tate Britain, London; The Generational: Younger Than Jesus, New Museum, New York; and MUDAM, Luxembourg (all 2009), as well as the Yokohama Triennial and the 5<sup>th</sup> Berlin Biennial (both 2008). In 2008, he was awarded the Bâloise Art Prize, the Ars Viva Prize, and a IASPIS Residency in Stockholm.

## Biographie

Tris Vonna-Michell (né en 1982 à Southend-on-Sea, Angleterre), a obtenu un BA de photographie à la Glasgow School of Art, en Écosse en 2005, et a ensuite poursuivi ses études en Allemagne, à la Städelschule de Francfort-sur-le-Main, jusqu'en 2007. Des expositions personnelles lui ont été consacrées à X Initiative, New York (2009), la Kunsthalle de Zürich (2008 et 2009), au GAMeC de Bergame (2009), au Witte de With à Rotterdam (2007), au Braunschweig Kunstverein Cuboid (2007) et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (2006). Il a également réalisé des performances et participé à des expositions collectives dans le monde entier, entre autres en 2009 : à Creative Time, New York, à la Tate Triennial, Tate Britain, Londres, à « The Generational: Younger Than Jesus », New Museum, New York, au MUDAM, Luxembourg) ; en 2008 à la Triennale de Yokohama et à la 5<sup>e</sup> Biennale de Berlin. En 2008, il a reçu le Prix de la Bâloise, le Prix Ars Viva et une résidence IASPIS à Stockholm.

Colophon / Colophon

Cet ouvrage est publié à  
l'occasion de l'exposition de

## TRIS VONNA-MICHELL

FINDING  
CHOPIN  
ENDNOTES  
2005 - 2009

présentée au Jeu de Paume - Con-  
corde à Paris du 20 octobre 2009  
au 17 janvier 2010.

Cette exposition est organisée  
dans le cadre de la programma-  
tion Satellite

Direction du Jeu de Paume :  
Marta Gili

### Exposition

Commissariat : Elena Filipovic

Coordination : Edwige Baron

Régie technique : Olivier Fil-  
ippi

Régie audiovisuelle : Alain Tan-  
guy

Régie des œuvres : Maddy Cougou-  
luègnes

### Catalogue

Édition : Françoise Bonnefoy et  
Lætitia Moukouri

Fabrication : Aurélia Monnier

Traduction : Sophie C. Bernhard

Conception graphique : Manuel  
Raeder

© éditions du Jeu de Paume,  
Paris, 2009

© Tris Vonna-Michell

ISBN : 978-2-91570-418-X

Achevé d'imprimer XXXX

Dépôt légal : octobre 2009

### Remerciements

Le Jeu de Paume, Tris Vonna-  
Michell et Elena Filipovic  
remercient vivement toutes les  
personnes ayant apporté leur

concours à la réalisation de  
cette exposition et de cette  
publication :

Marco Altavilla, Heidi Bal-  
let, Claudia Campagnano, Bri-  
gitte Morton, Philip Morton,  
Anna Clifford, Krzysztof Fi-  
jalkowski, Christophe Gallois,  
Paola Guadagnino, Christer Ham-  
marborg, Bart van der Heide,  
Diana Kaur, Martin McGeown,  
Aldy Milliken, Gianni Morghen,  
Lynda Morris, Jan Mot, Manuel  
Raeder, Caterina Riva, Bojan  
Sarcevic, Barbara Sommermeyer,  
Andrew Wheatley et Hanna Worman  
+ British Council (Sarah Bag-  
shaw, Laëtitia Manach) + ENSBA  
(Henry-Claude Cousseau, Amélie  
Darras, Jany Lauga) + Cité in-  
ternationale des arts (Sidney  
Peyroles, Corinne Loisel) ?

Le Jeu de Paume est subventionné  
par le ministère de la Culture  
et de la Communication.

Il bénéficie du soutien de Neu-  
flize Vie, mécène principal.  
(+ logos du Ministère + Neufli-  
ze)

L'exposition de Tris Vonna-  
Michell « Finding Chopin:  
Endnotes 2005 - 2009 » est  
organisée avec :

le concours de la (logo FNAGP)

la collaboration :

- du (logo British Council)
- de la (logo Cité internation-  
ale des Arts)
- des (logo ENSBA)

et en partenariat avec :

- (logo Artpress)
- (logo Mouvement) et (logo mou-  
vement.net)
- (logo Nova)
- (logo Souvenirs from Earth TV)