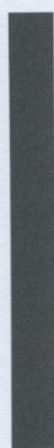


Emily Mast



Interview by
Mehdi Brit



Emily Mast, 2010
Detail from live performance at Human Resources, LA
Photo: Marty Schnapf

Emily Mast's creations combine art, dance, theatre and poetry. During the course of her experimentations, the artist, whose look is both enigmatic and striking, defies the boundary between mise-en-scène and visual epics. Her collaborations are multiple and her practice is in a state of constant mutation. In trying to translate uncertainty as an ephemeral sculptural material, these works raise numerous questionings, as much about language as about the modes of communication that rule our society.

Emily Mast put on a procession of 18 small performances at the Los Angeles County Museum of Art (LACMA). She showed her work at: Performa, Simone Subal Gallery and Robert Rauschenberg Foundation Project Space in New York; at Hammer Museum, REDCAT, LAXART, LACE, Public Fiction, Human Resources, Night Gallery and China Art Objects in Los Angeles. In 2015 she presented several projects in Paris: *INDEX*, a performance presented at Silencio then at Mona Bismarck American Center, and her first personal French exhibition: *Missing Missing* at La Ferme du Buisson in near-by Noisiel.

Les créations d'Emily Mast mêlent art, danse, théâtre et poésie. Au fil de ses expérimentations, l'artiste au regard à la fois énigmatique et saisissant se joue de la frontière entre la mise en scène et la fresque plastique. Ses collaborations sont multiples et sa pratique est en constante mutation. En cherchant à traduire l'incertitude comme un matériau sculptural éphémère, ces œuvres soulèvent de nombreux questionnements tant sur le langage que sur les modes de communication qui régissent notre société.

Emily Mast a récemment mis en scène une procession composée de 18 petites performances au Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Elle a montré son travail à Performa, Simone Subal Gallery, Robert Rauschenberg Foundation Project Space (New York) ; la Galeria Luisa Strina (São Paulo) ; Hammer Museum, REDCAT, LAXART, LACE, Public Fiction, Human Resources, Night Gallery, China Art Objects (Los Angeles). En 2015, elle a présenté plusieurs projets à Paris : *INDEX*, performance réalisée au Silencio puis au Mona Bismarck American Center et sa première exposition personnelle en France, *Missing Missing* à la Ferme du Buisson (Noisiel).



The Stage Is A Cage, 2015
Detail from rehearsal at MaRS, LA
Photos: Emily Mast



Mehdi Brit — **Emily, your work immerses the viewer in a singular experience on the verge of the uncertain. The eyes go through a world of chimeras and poetry close to the foreign and the wonderful. In your performances and videos, I can see the spectrum of a Shakespearian epic, at once funny, troubling and magical.**

Emily Mast — It sounds like you're describing a Fellini film, what a compliment! I'm really just interested in creating strange and poetic experiences with familiar means. I often think of my work as a landscape, although a panorama is probably more accurate. I try to include all sorts of different terrains because I want to take the viewer on a dynamic journey of some sort. I juxtapose disparate images, feelings and thoughts, in an attempt to try to create new and improbable meaning. I used to think of this way of working as a sort of live collage, but I think that's actually too static. The idea of the chimera is more suitable somehow — like I'm trying to mix various species that don't normally have anything to do with one another. The fun part is seeing what wild creature enters the world as a result.

Lately I saw *The Prince of Hombourg* by Marco Bellocchio, a film from 1997 adapted from the play by Heinrich Von Kleist. The power of the images held by the sensuality of the light brings a plastic presence to the film, playing between dream and reality. To me, it is a dimension that seems very present in your work.

I used to collect dreams — my own and other artist's dreams (about art, in particular). I created an online collective dream journal called *thisisdreamingalso.com* where you could read other people's

dreams on top of a slowly-fading firefly-lit landscape, but the texts would gradually disappear as you were reading them. Sadly, the website disappeared also.

I suppose I am a bit of a Neo-Surrealist in that I am interested in both the well-known (the ultra familiar) and the un-known. And I think the un-known aspects of my work sometimes present themselves as more absurd than dream-like. I am very wary of so-called facts and the idea of truth. I think life (and death) are too mysterious, flexible and surprising to be static, and immobility is something I associate with truth. Sometimes the nonsensical, irrational and even ludicrous make more sense to me — the universe is not always logical! As a result, I think I have developed a sort of near-sightedness in the way I make work. I tend to focus on details rather than the big picture. Sometimes an entirely new world can be created from one simple score. In these instances, the least important things in life, the most minute and seemingly unpronounced particulars, can take on profound status.

Has Simone Forti's dance heritage been very important to you?

Simone was one of the first artists I encountered upon my arrival in Los Angeles in 2007. She led a class at the Mountain School of Art which was an experimental art school I attended in the back of Jorge Pardo and Steve Hansen's Mountain Bar in Chinatown. Simone came in, took off her shoes and started rolling around on the ground, while simultaneously telling us stories that involved current events and her father. Her work, which has always been made with extremely modest means, blew me away. Two years later I

asked her to sit on my thesis committee (which she did), and she is now both my friend and my hero. She is sharp, humble and delightfully funny. I think all of these traits are evident in her work. But I think the most important thing she taught me is that we can learn and know things through our bodies, not just our minds. There is a real sense of freedom in Simone's work. Her seminal work, *Huddle*, in which performers cluster together and then take turns climbing over the group, is sort of how I like to think about my practice — minds and bodies come together at once to form an unstable, ever-changing object-of-sorts. In addition, we are both deeply invested in collaboration and improvisation.

Aren't your plays inhabited by the same sense of freedom? While preparing *INDEX* for the *Silencio*, the dancers, chief operator and assistants would participate to a work process binding listening, dialogue and collaboration. You often stage your actors, dancers and performers. Can you come back to the means and paths taken in your practice?

I think this circles back to my wariness of ideas about "truth" or "right" and "wrong." I have a unique vision that I want to share with the viewer, but I'm aware that the path to getting there always varies, thanks to the people I decide to work with. I make art to generate what I call "eureka moments" or moments of personal discovery. Play is very important to me, because it is only by playing, experimenting and trying new things that we learn something new. Executing what I already know or trust is boring.

I should also say that I assisted Philippe Parreno (and, by extension, worked with Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Liam

1 — Born in 1935 in Florence (Italy), Simone Forti is an American choreographer and dancer.



Mehdi Brit — **Emily, tes œuvres plongent le spectateur dans une expérience singulière, à la lisière de l'incertain. L'œil traverse un monde de chimères et de poésie proche de l'étrange et du merveilleux. Dans tes performances et vidéos, je vois le spectre d'une fresque shakespearienne, à la fois drôle, inquiétante et magique.**

Emily Mast — On dirait la description d'un film de Fellini, quel compliment ! En réalité, ce qui m'intéresse c'est seulement de créer des expériences étranges et poétiques avec des moyens familiers. J'imagine souvent mon travail comme un paysage, même si le mot « panorama » est peut-être plus juste. J'essaie d'y inclure toutes sortes de terrains car je veux emmener le spectateur dans une forme de voyage dynamique. Je juxtapose des images, des sentiments et des pensées disparates dans le but de créer un sens nouveau et improbable. Avant, je voyais cette façon de travailler un peu comme un collage vivant, mais je pense que c'est finalement encore trop statique. Curieusement, l'idée de la chimère convient mieux — comme si j'essayais de croiser différentes espèces qui n'ont normalement rien à voir entre elles. De ce fait, ce qui est amusant, c'est de voir quelle créature dingue va venir au monde.

Dernièrement, j'ai vu *Le Prince de Hombourg* de Marco Bellochio, un film de 1997 adapté de la pièce de Heinrich Von Kleist. La puissance des images portées par la sensualité de la lumière apportent au film une présence plastique jouant entre le rêve et la réalité. C'est une dimension qui me semble très présente dans ton travail.

Il y eut une période où je collectionnais des rêves — les miens, mais aussi les rêves d'autres artistes (ceux ayant trait à l'art en particulier). J'avais créé un journal collectif de rêves en ligne nommé *thisisdreamingalso.com* où l'on pouvait lire les rêves des gens dans un paysage éclairé par des lucioles et cette lumière s'estompait doucement. Les textes disparaissaient ainsi graduellement au fil de la lecture. Le site a malheureusement disparu lui aussi. J'imagine que je suis un peu néo-surréaliste, je m'intéresse à la fois au bien-connu (l'ultra familier) et à l'inconnu. Et je pense que l'aspect inconnu de mon travail se présente parfois comme plus absurde qu'onirique. Je me méfie beaucoup des soi-disant faits établis et de l'idée de vérité absolue. Je pense que la vie (et la mort) sont trop mystérieuses, trop flexibles et trop surprenantes pour être figées, et c'est cette notion d'immobilité que j'associe à la vérité. Parfois l'absurde, l'irrationnel et même le ridicule ont plus de sens à mes yeux — l'univers n'est pas toujours logique ! Par conséquent, je pense avoir développé une sorte de myopie dans ma façon de travailler. J'ai tendance à me concentrer sur les détails plutôt que sur le tableau d'ensemble. Parfois un monde complètement nouveau peut émerger d'une seule et unique partition. Dans ces cas-là, les choses de la vie les plus anodines, les détails les plus infimes et ceux non évoqués peuvent prendre un tout autre sens.

L'héritage de Simone Forti¹ dans la danse a-t-il été important pour toi ?

Simone a été une des premières artistes que j'ai rencontrée en arrivant à Los Angeles en 2007. Elle dirigeait un cours à la Mountain School of Art qui était

une école d'art expérimentale où je me rendais, au fond du bar de Jorge Pardo et Steve Hansen, le Mountain Bar, à Chinatown. Simone est entrée, a enlevé ses chaussures et a commencé à se rouler par terre tout en nous racontant des histoires impliquant l'actualité et son père. Son travail, qui a toujours été fait avec des moyens extrêmement modestes, m'a bluffée. Deux ans plus tard, je lui ai demandé de faire partie de mon comité de thèse (ce qu'elle a fait), et aujourd'hui elle est à la fois mon amie et mon héros. Elle est très intelligente, humble et délicieusement drôle. Je pense que tous ces traits sont apparents dans son travail. Mais je crois que la chose la plus importante qu'elle m'ait enseignée est que l'on peut apprendre et comprendre des choses par notre corps, et pas simplement par notre cerveau. Il y a un vrai sentiment de liberté dans le travail de Simone. Son œuvre fondatrice, intitulée *Huddle*, dans laquelle les performeurs s'agglutinent les uns contre les autres et escaladent ensuite le groupe à tour de rôle, reflète en quelque sorte la façon dont j'aime penser ma pratique artistique — esprit et corps s'unissent pour former une sorte d'objet instable et en perpétuel mouvement. De plus, nous sommes toutes deux profondément investies dans la collaboration et l'improvisation.

Tes pièces ne sont-elles pas habitées par la même liberté ? Lors de la préparation d'*INDEX* pour le *Silencio*, danseurs, chef-opérateur et assistants participaient à un processus de travail liant l'écoute, le dialogue et la collaboration. Tu mets souvent en scène acteurs, danseurs et performeurs. Peux-tu revenir sur les moyens et les chemins empruntés dans ta pratique ?

1 — Née en 1935 à Florence (Italie), Simone Forti est une chorégraphe et danseuse américaine.



BIRDBRAIN (Addendum), 2012
Still from HD color video with sound
Photo: Antonio Cisneros

Gillick, etc.) when I was in my twenties, so I have a rooted relationship with Relational Aesthetics². But even before I started working for Philippe, I always had a very deep interest in working with other people. For years I was collaborating with friends, neighbours and, even more frequently with total strangers.

Art, for me, is a way to have exchanges about the things we care about, no matter how absurd or useless they may seem. It's a way to understand the world through collective experience. Questioning and being questioned is very valuable to me. I spent many years writing fiction but it was too solitary a practice for me.

If one looks at your work like they look at landscapes, the alchemy of the place, the volume of the spaces and the luminous intensity play a significant role in its making.

Yes, absolutely. My background is actually in photography. I was taught that one could not make a decent image without good light and that good light could make the most banal scene magical. I no longer subscribe to these beliefs but I think my eye was trained to look for the magic light from a relatively young age.

Light, like sound, is a vital theatrical device. Even when I make more "classical" or object-based exhibitions, like the one I just did at La Ferme du Buisson³, light plays a very important role. In fact, I started with the light in that exhibition. I knew I wanted to design a path for the viewer to follow that was dictated, in part, by theatrical lighting. The first room in the exhibition, which was conceived as a sort of "lab" or intro to the show, featured a number of illuminated props and art objects.

We programmed the gallery lights so that they varied in intensity over time. Another room had an entire light show that activated a performance set, and set off by physical movement. The final room in the show consisted solely of a flickering red light projected on the floor and a very brief video involving the light of a match.

Experience is ultimately much more important to me than objects. One of my favourite moments in *INDEX* is when a performer's commonplace gestures turn into living creatures thanks to the simple use of a flashlight that allows for the creation of strange shadow puppets.

In your work, bodies are similar to images that travel and elude us. How did you imagine *INDEX*'s principles?

I imagined it like a game, similar to one I created with *BIRDBRAIN* in 2012 at Public Fiction in Los Angeles. *BIRDBRAIN* is a performance that is comprised of vignettes that were named and printed on "playing cards". The audience could choose which vignette they wanted to see live, and in whatever order they wished. They even had the performers repeat their favourite vignettes over and over.

I am always looking for new ways to present performances in space and I wanted to try an approach that felt more like sculpture and less like theatre. This is one of the reasons I painted the performers' bodies — because it disembodied them and turned them into humanised "objects" and therefore set them apart from the viewers. I left their faces bare because I wanted the viewers to still be able to empathise with them as fellow, vulnerable human beings. I've been working with vignettes as a form since 2012 and I wanted to see what would happen if I approached

my own body of work as if it were a collection of words, or a set vocabulary. What would happen if I shuffled the content around and tried to create new phrases and therefore new meaning? Would this even work? Could the work take on new life or a sort of afterlife in its re-presentation? I wanted to quote myself but I also wanted to create new content in doing so. It was my hope that people who had seen the exhibition at La Ferme du Buisson would recognise elements of it in the live performances of *INDEX*. In the end, I was delighted and surprised at how rich the experience was. The material ended up feeling very fresh to me, despite its familiarity.

In Paris you showed *INDEX*⁴ at the Silencio, then at the Mona Bismarck Art Center. The set-up of the stages, the two performers, the props and the music were the same, although I found myself facing two completely different performances. One was mysterious, close to Lynch's cinematographic universe, whereas the other one was telling a sculptural game close to the wonderful.

In addition to the two performances you describe, I presented *INDEX* at China Art Objects, a commercial gallery in LA, and again, it was completely different. For one thing, the performers performed the piece on a loop for 5 hours straight whereas in Paris both performances were roughly 45 minute long.

This was really the goal of the piece — to see just how malleable it could be in reaction to the context in which it was presented. Each time I felt like I was communicating with the space and articulating what its idiosyncrasies were. At Silencio I knew I wanted to showcase all the various rooms in the space because each one felt so special,

2 — "One of the first attempts to analyze and categorize art from the 1990s, the idea of Relational Art was developed by Nicolas Bourriaud in 1998 in his book *Esthétique relationnelle (Relational Aesthetics)*. Bourriaud wishes to approach art in a way that ceases "to take shelter behind Sixties art history", and instead seeks to offer different criteria by which to analyse the often opaque and open-ended works of art of the 1990s. To achieve this, Bourriaud imports the language of the 1990s Internet boom, using terminology such as user-friendliness, interactivity and DIY (do-it-yourself). In his 2002 book *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Bourriaud describes Relational Aesthetics as a book addressing works that take as their point of departure the changing mental space opened by the Internet."

3 — Emily Mast, *Missing Missing*, exhibition, directed by Julie Pellegrin, La Ferme du Buisson, Noisiel, 22nd March — 28th June 2015.

4 — Emily Mast, *INDEX*, performance with Jos Mc Kain, Teilo Troncy (dancers) and Martin Dickey (video). The performance was shown in Paris at the SILENCIO, on Thursday, 18th June, then at the Mona Bismarck American Center, on Sunday, 21st June.

Je crois que ça renvoie à ma méfiance des idées sur la « vérité », ou sur ce qui est « bien » ou « mal ». J'ai une vision unique de ce que je veux partager avec le spectateur, mais j'ai conscience que le chemin pour y arriver varie toujours, grâce aux personnes avec lesquelles je décide de travailler. Je fais de l'art pour générer ce que j'appelle "les moments Eureka" ou moments de découverte personnelle. Le jeu est très important pour moi, car c'est seulement en jouant, en expérimentant et en essayant des choses inédites que l'on apprend quelque chose de nouveau. Faire ce que j'ai déjà fait ou ce en quoi je crois déjà m'ennuie.

Je devrais aussi dire que j'ai assisté Philippe Parreno (et donc, par extension, que j'ai travaillé avec Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, etc...) quand j'avais la vingtaine ; j'ai donc un lien profond avec le mouvement de l'Esthétique relationnelle². Mais même avant d'assister Philippe, j'ai toujours été extrêmement intéressée par l'idée de travailler avec d'autres personnes. Pendant des années, j'ai collaboré avec des amis, des voisins et même, plus fréquemment, avec de parfaits inconnus. Pour moi, l'art est un moyen d'échanger sur des choses qui nous touchent, aussi absurdes ou inutiles qu'elles puissent paraître. C'est une façon de comprendre le monde à travers une expérience collective. Poser des questions et être questionné sont des démarches de grande valeur à mes yeux. J'ai passé des années à écrire de la fiction, mais c'était une activité beaucoup trop solitaire pour moi.

Si l'on regarde tes œuvres comme des paysages, l'alchimie du lieu, les volumes de l'espace, l'intensité lumineuse jouent considérablement

dans leur fabrication.

Oui, absolument. En fait, j'ai commencé par faire de la photographie. On m'a enseigné qu'on ne peut pas faire une image digne de ce nom sans une bonne lumière et qu'une bonne lumière peut rendre magique la plus banale des scènes. Je ne partage plus cette opinion aujourd'hui, mais mon regard a été formé relativement jeune à chercher cette lumière magique.

La lumière, comme le son, est un outil théâtral vital. Même quand je fais des expositions plus "classiques" ou à base d'objets, comme celle que je viens de réaliser à la Ferme du Buisson³, la lumière joue un rôle très important. J'ai d'ailleurs commencé par la lumière pour cette exposition. Je savais que je voulais créer pour le public un chemin à suivre qui soit en partie dicté par un éclairage théâtral. La première salle de l'exposition, qui était conçue comme un "labo" ou une introduction au spectacle, présentait plusieurs accessoires et objets d'art illuminés. Nous avons programmé les lumières de la galerie de façon à ce qu'elles varient en intensité dans le temps. Une autre salle avait un jeu de lumière intégral qui lançait une performance, ça se déclenchait grâce à un détecteur de mouvement. La dernière salle de l'expo consistait simplement d'une lumière rouge vacillant sur le sol et une vidéo très courte avec laquelle on pouvait écouter l'embrasement d'une allumette.

L'expérience est en fin de compte bien plus importante pour moi que ne le sont les objets. Un de mes moments préférés dans *INDEX* c'est quand les gestes ordinaires des performeurs deviennent des créatures vivantes simplement à l'aide d'une lampe torche qui fait se dessiner d'étranges marionnettes faites d'ombre.

Dans tes œuvres, les corps s'apparentent à des images qui voyagent et nous échappent. Comment as-tu imaginé le principe d'INDEX ?

Je l'ai imaginé comme un jeu, semblable à celui que j'avais créé avec *BIRDBRAIN* en 2012 au Public Fiction de Los Angeles. *BIRDBRAIN* est une performance composée de vignettes qui étaient nommées et imprimées sur des "jeux de cartes". Le public pouvait choisir quelles vignettes il voulait voir en live, et dans quel ordre. Les gens pouvaient même demander à ce que les performeurs répètent en boucle leur vignette favorite.

Je suis toujours à la recherche de nouvelles façons de présenter mes performances dans l'espace, et je voulais tenter une approche qui rappelle plus la sculpture et moins le théâtre. C'est l'une des raisons pour laquelle j'ai peint le corps des performeurs — car ça les désincarnait et les transformait en "objets" humanisés et par conséquent ça les distinguait du spectateur. J'ai laissé leurs visages nus car je voulais que le spectateur soit encore capable de compatir avec eux en tant qu'être semblable et vulnérable.

Je travaille sur les vignettes en tant que forme d'expression depuis 2012 et je voulais voir ce qu'il se passerait si j'appréhendais le corps de mon travail comme une suite de mots, comme un vocabulaire en soi. Que se passerait-il si j'en mélangeais le contenu et tentais de créer des phrases d'un genre nouveau, et donc de nouvelles significations ? Cela fonctionnerait-il ? Ce travail pourrait-il avoir une nouvelle vie ou prendre la forme d'une autre vie dans sa re-présentation ? Je voulais me citer, mais aussi, ce faisant, créer de nouveaux contenus. J'espérais que les gens qui avaient vu l'exposition à La

2 — L'Esthétique relationnelle telle que la conçoit Nicolas Bourriaud pourrait être résumée par cette phrase de son essai : « L'art est un état de rencontre ». Loin de se limiter à un art "interactif", il s'agit de montrer comment la sphère des relations humaines, au même titre que celle de la consommation dans les années 1960, reconfigure les pratiques artistiques et produit des formes originales.

3 — Emily Mast, *Missing Missing*, exposition, dirigé par Julie Pellegrin, La Ferme du Buisson, Noisiel, 22 mars — 28 juin 2015.

like a movie decor, with a very specific aesthetic that is, well, very Lynchian (i.e. sort of spooky and very sexy). Projecting live feed video on the main stage therefore made a lot of sense because it gave viewers the opportunity to either see the performance live in the small spaces or larger-than-life on a projected screen. No more than twenty people at a time could really follow the live performance due to space restrictions; so most people experienced it on screen. The result felt cinematic, and therefore rather narrative, with beautiful close-ups and juxtapositions that were worked out in advance by me and my video collaborator.

In contrast, the Mona Bismarck American Center is a beautiful, old, bourgeois apartment on the Seine just across from the Eiffel Tower. It's filled with chandeliers and wall moulding and intricate parquet floors. These architectural and contextual details immediately bring another flavour to the actions performed within them. In both cases, the dancers were directed to work directly with the space. For example, certain choreographed moves in a vignette I call *Diagonals* echo specific angles of the parquet floor. The piece ends with a score that involves the Corona⁵ song "The Rhythm of the Night." At Silencio we staged this on the main stage with coloured disco lights and a smoke machine. At Mona Bismarck we shined a flashlight on a crystal chandelier to form a dazzling disco ball effect on the walls of a dark room. The audience was physically very close to the performers, at Silencio the video component offered a certain amount of distance. There, people were often surprised when the dancers they were watching on screen suddenly appeared next to them in the room.

The entire project is a sort of metaphor for the imprecision of language and the myriad of ways it can be delivered and understood.

The visual strength of the elements, the precision in the movements, the bodies' presence and the phantasmagorical colours... Could one consider your performances like enigmas?

People sometimes tell me they did not "get" a piece or necessarily understand what it was all about. I do not mind that at all, as long as they enjoyed the attempt to understand it. I like to create absurd, entertaining, emotional, physical environments and experiences in which the viewer can get lost and start to become comfortable with this sense of confusion and disorientation. If a viewer takes some sort of pleasure in this experience of perplexity, I have done my job. That is not to say that I didn't make work with a specific intention in mind, but I do tend to make things that encourage mental projection.

What was your first performance?

I think the first complete performance I ever did in front of a live audience was a concert I staged in two canoes in the summer of 2006. I spent nine weeks at an artist residency in upstate Maine, during which time I became enamoured with the final dance scene by Denis Lavant in Claire Denis's film *Beau Travail*. This dance takes place to the song "The Rhythm of the Night", thus the reference for the finale of *INDEX*. At the end of the summer, I organised a night-time concert on a lake in which a trumpeter and a saxophonist performed an improvised cover of the song in two canoes moving in opposite directions on the lake. They did their best to stay in

synch as the boats moved further and further apart. One of the rowers actually got lost and I had to fake a sort of Morse code using the residency's porch lights to help get him back to shore. After that performance I felt like I finally understood what I needed to be doing.

Which body types are you after? Which ones do you like to work with?

I don't seek bodies; I seek people who are comfortable with their bodies, whether they are professional dancers or self-confident kids. What I specifically seek really depends on each project, but I always make a conscious effort to cast people who are a good psychic fit for the piece in terms of mind-set, attitude and intelligence. With *INDEX*, for example, I knew that I wanted the piece to be very precise, highly choreographed and somewhat repetitive so I decided to work with seasoned dancers who also have a meditation practice and one like-minded actress who has an exceptional amount of what I would call "dancerly" control over her body. I look for performers who have both a commanding physical and mental presence. The mind and body go hand in hand for me.

Are Los Angeles and its cinematic world part of your inspirational decor?

Well, I certainly take advantage of what this city has to offer — amazing performers and collaborators, abundant light, ample space, a community of dedicated creators and an ever-enthusiastic audience. There are also some incredible (and incredibly strange) venues here like the Velaslavasay Panorama Theater, which is a tiny 90 seat theatre with a hand-painted arctic panorama upstairs and a secret garden in which live bunnies hop about. It is also where I presented Peter Handke's

5 — Corona is a Eurodance music band that was mainly known in the 1990's.

Ferme du Buisson en reconnaîtraient des éléments dans les performances live d'*INDEX*. Au final, j'étais enchantée et surprise de voir à quel point cette expérience fut riche. Le contenu a fini par me paraître très original, malgré sa familiarité.

À Paris, tu as présenté *INDEX*⁴ au Silencio puis au Mona Bismarck Art Center. La configuration des scènes, les deux interprètes, les accessoires, la musique étaient les mêmes et pourtant je me suis retrouvé face à deux performances totalement différentes. L'une était mystérieuse, proche de l'univers cinématographique de Lynch, tandis que l'autre nous racontait un jeu sculptural proche du merveilleux.

En plus des deux performances dont tu parles, J'ai présenté *INDEX* au China Art Objects, une galerie de Los Angeles, et c'était à nouveau complètement différent. D'un côté, les performeurs ont joué la pièce en boucle pendant 5 heures d'affilée, alors qu'à Paris, chaque performance a duré à peu près 45 minutes. C'était vraiment l'objectif de la pièce — de voir à quel point elle pouvait être malléable en fonction du contexte dans lequel elle était présentée. Chaque fois, j'ai eu l'impression de communiquer avec l'espace des lieux, dans leurs singularités respectives. Au Silencio, je savais que je voulais mettre en avant les différentes salles du lieu et leurs particularités, comme des décors de cinéma, avec une esthétique bien spécifique, très Lynchienne en fait (c'est à dire un peu étrange et très sexy). La projection live sur la scène principale faisait sens car elle permettait au public de voir la performance live dans les petits espaces ou dans sa globalité.

Pas plus de vingt personnes à la fois ne pouvaient vraiment suivre le live à cause de la taille limitée des espaces, donc la plupart des gens ont vécu l'expérience à travers l'écran. Le résultat donnait une impression cinématographique, donc plutôt narrative, avec des plans larges, des zooms magnifiques et des juxtapositions que j'avais élaborées en amont avec mon vidéaste.

En revanche, le Mona Bismarck American Center est un très bel et ancien appartement bourgeois des bords de Seine, juste en face de la Tour Eiffel. C'est rempli de lustres, de moulures et de parquets à l'ancienne. Ces détails architecturaux et contextuels donnent immédiatement une autre saveur aux mouvements de la performance. Dans les deux cas, j'ai demandé aux danseurs de travailler directement avec l'espace. Par exemple, certains gestes chorégraphiés dans une vignette appelée *Diagonals* renvoyaient à des lignes spécifiques du parquet. La pièce s'est terminée par une bande-son comportant la chanson de Corona⁵ *The Rhythm of the Night*. Au Silencio, on l'a mise en scène sur la scène principale avec des lumières disco et une machine à fumée. Au Mona Bismarck, on a pointé une lampe torche sur un lustre en cristal pour créer un effet boule à facettes éblouissant les murs d'une pièce sombre. Le public était physiquement très proche des performeurs ; au Silencio, les éléments vidéo permettaient de garder une certaine distance. Là-bas, les gens étaient souvent surpris quand les danseurs qu'ils regardaient à l'écran apparaissaient soudainement à côté d'eux dans la pièce. Le projet dans son ensemble est une espèce de métaphore sur l'imprécision du langage et la myriade de façons dont il peut être transmis et compris.

La force visuelle des éléments, la précision des gestes, la présence des corps, les couleurs fantasmagoriques... Peut-on envisager tes performances comme des énigmes ?

Les gens me disent parfois qu'ils n'ont pas "capté" une pièce ou qu'ils n'ont pas particulièrement compris ce dont il s'agissait vraiment. Cela ne me pose aucun problème, tant qu'ils ont pris du plaisir dans leur tentative de compréhension. J'aime créer l'absurde, le divertissant, l'émotionnel : des environnements physiques et des expériences dans lesquelles le spectateur peut se perdre avant de commencer à se sentir à l'aise dans cet état désorienté et confus. Si le spectateur prend du plaisir à éprouver une certaine perplexité, alors j'ai bien fait mon travail. Ce qui ne veut pas dire que je n'avais pas une intention spécifique à l'esprit, mais j'ai tendance à faire des choses qui encouragent la projection mentale.

Quelle était ta première performance ?

Je pense que la première performance complète que j'ai réalisée en public était un concert que j'avais mis en scène dans deux canoës durant l'été 2006. J'ai passé neuf semaines en résidence d'artiste dans l'état du Maine, période pendant laquelle je suis tombée amoureuse de la danse finale de Denis Lavant dans le film *Beau travail* de Claire Denis. Cette danse prend place sur le morceau *The Rhythm of the Night*, d'où la référence pendant le final d'*INDEX*. À la fin de l'été j'ai organisé un concert nocturne sur un lac pendant lequel un trompettiste et un saxophoniste faisaient une reprise improvisée de cette chanson, dans deux canoës navigant dans des directions opposées. Ils ont fait de leur mieux pour rester synchro pendant que les bateaux

4 — Emily Mast, *INDEX*, performance avec Jos McKain, Teilo Troncy (danseurs) et Martin Dicitco (video). La performance a été présentée à Paris au SILENCIO, jeudi 18 juin 2015 puis au Mona Bismarck American Center, dimanche 21 juin 2015 puis au China Art Objects Galleries, Los Angeles, samedi 11 juin 2015.

5 — Corona est un groupe de dance music principalement connu dans les années 1990.

Offending the Audience starring seven children in 2011. Or The Onion, an all-wood dome-shaped Unitarian church, in which I staged a performance with six very pregnant women. LA is a wonderful place for escape — you can easily hibernate here and create your own world. Everyone seems to be living in their own bubble and performance is a way to break, or merge, bubbles.

You speak about LA like a place of escape, a city where you create your own world. In my imagination, LA is a city where many bodies discover and pass one another; whilst at the same time, artificial, strange, superficial and incredible. It is a city where diversity and variety seem to arrange the colours of the town. Does the city relate to this hybridity, to this landscape where performance has the whole space?

Yes, I think you're right. LA is a very strange mix of things — here you have a strong presence of the artificial and superficial but also an equally strong presence of the natural and supernatural, or what some might call spiritual. There is as much plastic surgery as there is yoga and meditation. While you have body sculpting gyms, protein shake stands and a countless number of over-the-top malls, you also have Café Gratitude, raw juice bars and hippy venues that exists on economies of exchange. There is truly something for everyone here, well, just as long as you have a driver's licence. I suppose these strange and improbable juxtapositions echo the way I spoke about my work earlier. Things here are rarely harmonious and logical; they don't often make sense. For example, yesterday I saw a woman sitting in her electric car smoking a cigarette right outside of Whole Foods — that kind of irony is very LA.

You have been in LA for the past eight years, but you stayed in Paris for many years. How do you look at Parisian bodies?

When I think of French people and their bodies, I think of confidence that sometimes verges on cockiness, ease, passion, pride and pursed lips. I love the French.

END



Emily Mast
Photo: Gaea Woods

s'éloignaient de plus en plus l'un de l'autre. D'ailleurs un des rameurs s'est perdu et j'ai dû simuler un genre de code morse en utilisant la lumière du perron de la résidence pour l'aider à rejoindre la rive. Après cette performance j'ai eu l'impression d'enfin comprendre ce que j'avais besoin de faire.

Quels types de corps cherches-tu ? Avec lesquels aimes-tu travailler ?

Je ne cherche pas de corps, je cherche des gens qui soient à l'aise avec leur corps, qu'ils soient danseurs professionnels ou juste des gamins sûrs d'eux. Ce que je recherche précisément va dépendre de chaque projet, mais je fais toujours l'effort délibéré de choisir des personnes ayant un bon ajustement mental pour la pièce en terme de pensée, d'attitude et d'intelligence. Avec *INDEX* par exemple, je savais que je voulais une pièce très précise, extrêmement chorégraphiée et assez répétitive. J'ai donc décidé de travailler avec des danseurs expérimentés qui ont aussi une pratique méditative, et une actrice avec le même état d'esprit et avec ce que j'appellerais un "contrôle corporel de danseur". Je recherche des performeurs qui ont une présence imposante, à la fois physique et mentale. Le corps et l'esprit vont de pair pour moi.

Est-ce que Los Angeles et son cinéma font partie du décor d'inspiration ?

Bien sûr, je profite évidemment de ce que cette ville a à offrir — des performeurs et des collaborateurs géniaux, une lumière abondante, d'immenses espaces, une communauté de créateurs impliqués et un public toujours plus enthousiaste. Il y a aussi ces lieux incroyables (et aussi incroyablement étranges) comme le Velaslavasay Panorama Theater, qui est un petit théâtre de 90 places avec à l'étage ce panorama arctique peint

à la main et ce petit jardin secret où sautillent de vrais lapins. C'est aussi ici que j'ai présenté en 2011 *Offending the Audience* de Peter Handke mettant en scène sept enfants. Ou encore The Onion, une église unitarienne toute en bois et en forme de dôme, où j'ai mis en scène cette performance avec six femmes enceintes. Los Angeles est un formidable échappatoire — on peut facilement hiberner ici et créer son propre monde. Chacun donne l'impression de vivre dans sa bulle et la performance est un moyen de faire éclater ou se rencontrer ces différentes bulles.

Tu parles de LA comme d'un endroit pour s'échapper, une ville pour créer son propre monde. Dans mon imaginaire, LA est une ville où de nombreux corps se découvrent et se croisent, artificiels, étranges, superficiels et incroyables. C'est une ville où la mixité et la diversité semblent en composer les couleurs. Est-ce que la ville participe de cette hybridité, d'un paysage où la performance a toute sa place ?

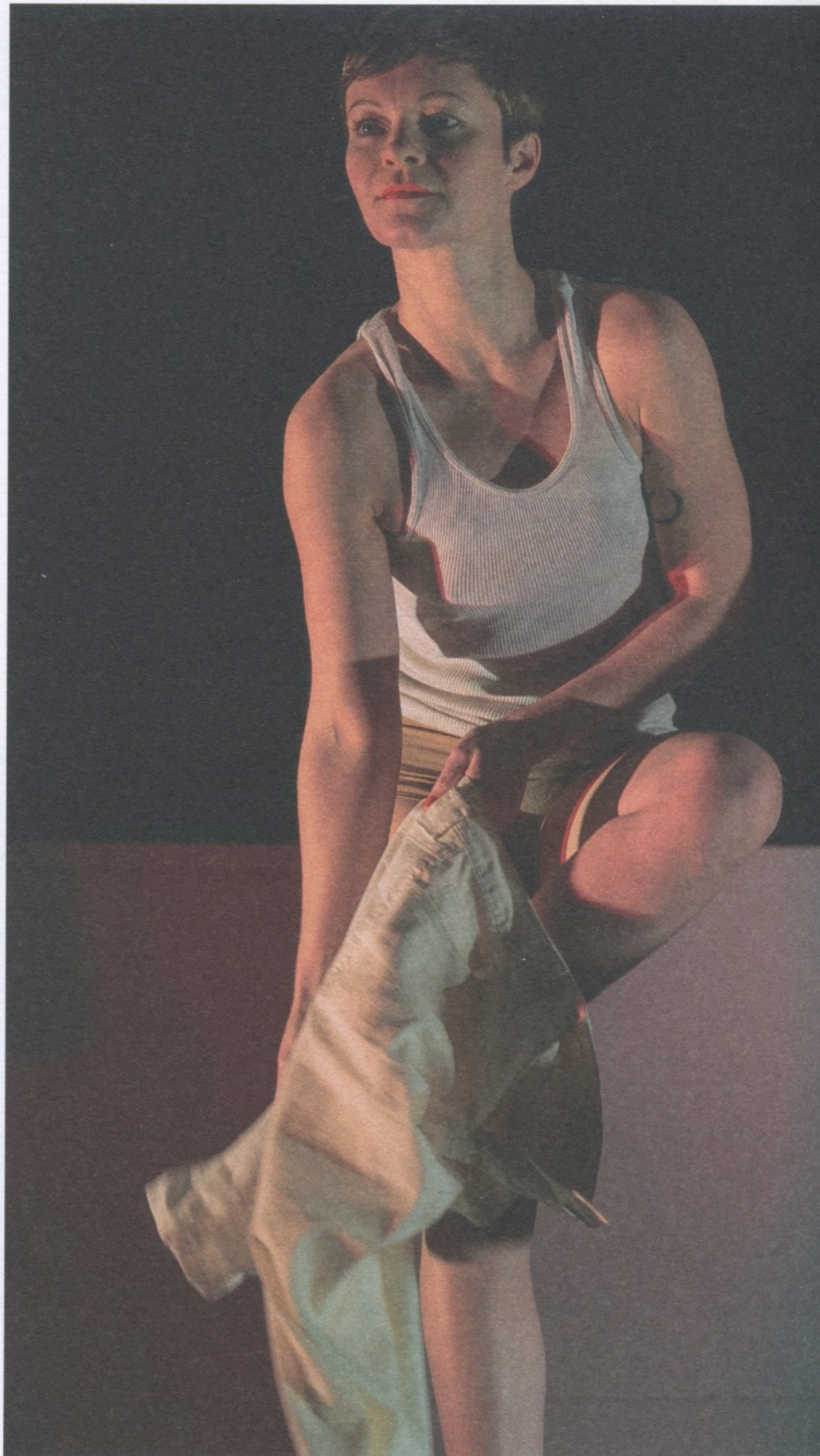
Oui, je pense que tu as raison. LA est un étrange mélange de choses — ici il y a cette forte présence de l'artificiel et du superficiel, mais aussi une présence tout aussi forte du naturel et du surnaturel, ou ce que certains appelleraient le spirituel. Il y a autant de chirurgie esthétique qu'il y a de yoga et de méditation. Alors qu'il y a tous ces clubs de gym, ces bars à boissons protéinées, et un nombre incalculable de centres commerciaux plus dingues les uns que les autres, il existe aussi Café Gratitude, des bars à jus et ces endroits hippy qui fonctionnent avec une économie basée sur l'échange. Il y a vraiment quelque chose pour tout le monde ici, enfin, tant que tu as ton permis de conduire. J'imagine que ces juxtapositions

étranges et improbables font écho à la façon dont je parlais de mon travail un peu plus tôt. Les choses ici sont rarement harmonieuses et logiques ; elles n'ont pas souvent de sens. Par exemple, hier, j'ai vu une femme assise dans sa voiture électrique, fumant une cigarette sur le parking juste en face de l'entrée de la boutique bio Whole Foods. C'est très LA, ce genre d'ironie.

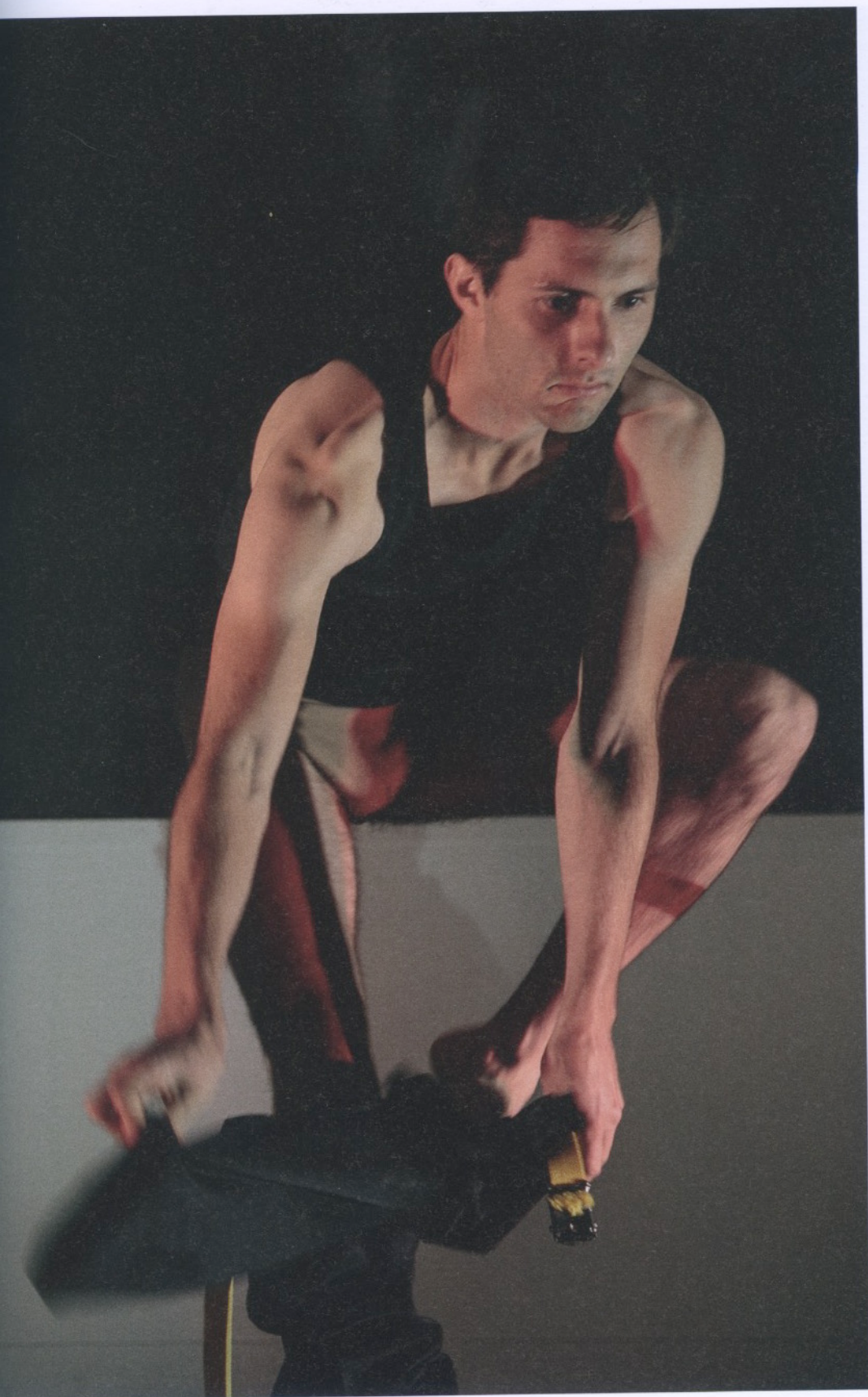
Tu es basée à LA depuis huit ans, mais tu as passé de nombreuses années à Paris. Comment regardes-tu les corps parisiens ?

Quand je pense aux Français et à leur corps, je pense à une confiance en soi parfois à la limite de l'arrogance, à une certaine facilité, une fierté, et à des lèvres pincées. J'adore les Français.

FIN



The Least Important Things, 2014
Detail from live performance at LACMA, LA
Photo: Amanda Jane Shank





INDEX (Silencio), 2015
Detail from live performance at the Mona
Bismarck American Center, Paris
Photo: Martin Diccio



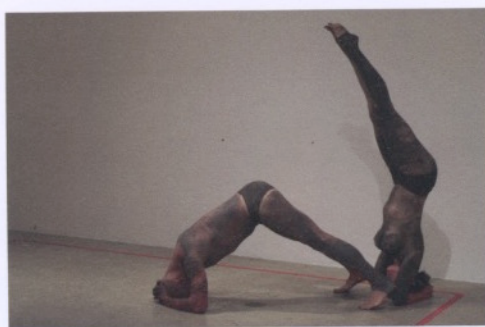
BIRDBRAIN, 2012
Performance view at the Black Box, LA
Photo: Betsy Lin Seder



ENDE (Like a New Beginning), 2014
Detail from live performance at the Hammer Museum, LA
Photo: Martin Diccio



INDEX (Silencio), 2015
Detail from live performance at Silencio, Paris
Photo: Benedicte Karyotis



INDEX (China Art), 2015
Detail from live performance China Art Objects Galleries, LA
Photo: Martin Diccio