

Kévin Blinderman

You're The Worst

C	O	N	F	O	R	T
M	O	D	E	R	N	E

Kévin Blinderman

You're The Worst

Commissaire d'exposition / Exhibition Curator

Yann Chevallier

C	O	N	F	O	R	T
M	O	D	E	R	N	E

Pour Paul-Alexandre,

06 - 11

You're The Worst
/ You're The Worst
Yann Chevallier

12 - 27

You're the worst
(and lowest form of experience.
But you're still an experience)
You're the worst
(and lowest form of experience.
But you're still an experience)
Lili Reynaud Dewar

28 - 47

Gallien Déjean

49 - 61

Portfolio / Portfolio
Plan de salle / Seating Plan

63

Crédits photographiques /
photography credits
Remerciements /
Thanks

You're The Worst

Following a Bachelor's degree from the ENSAPC, Kévin Blinderman (born in 1994) began his Master of Fine Arts at the Bezalel Art Academy in Tel-Aviv and received his diploma from the Paris-Cergy art school in 2018. He has notably participated in the exhibitions *Se réinventer autrement* at the Musée d'art et d'histoire in Saint-Denis, *A Study in Scarlet* at the Plateau / Frac Ile-de-France, *Futures of Love* at the Magasins Généraux, and at the *Contemporary Istanbul* fair with Extramentale. Last February he presented his work in group shows at the Galerie Sultana (Paris) and the XC Hua Gallery (Berlin).

Kévin Blinderman currently lives and works in Berlin and Paris and participates in the 2020 *Berlin for Artists* (BPA) program. He is a member of the Parisian art space Treize, and is the co-organizer with Paul-Alexandre Islas of the Queer Is Not A Label events. Employing a lateral approach comparable to that of a show runner, his practice emphasizes with love/hate the distances which bring us together, catalyzing the danger represented by the search for a touch of gentleness.

This is Kévin Blinderman's first solo show. It is also the first show of a Kévin at the Confort Moderne. This first name was the most popular in 1994 throughout all of France with the exception of Corsica, as we learn from a map presented in the exhibition. 1994 is also the date of the artist's birth.

You're The Worst

Après un Bachelor obtenu à l'ENSAPC, Kévin Blinderman (n.1994) a passé le début de son Master de Fine Arts à la Bezalel Art Academy à Tel-Aviv et a obtenu son diplôme à l'école d'arts de Paris-Cergy en 2018. Il a notamment participé aux expositions « Se réinventer autrement » au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, à l'exposition « A Study in Scarlet » au Plateau / Frac Ile-de-France, à l'exposition « Futures of Love » aux Magasins Généraux et à la foire « Contemporary Istanbul » avec Extramentale. En février dernier, il a présenté son travail dans des expositions collectives à la Galerie Sultana (Paris) et à la galerie XC Hua (Berlin).

Kévin Blinderman vit et travaille actuellement à Berlin et Paris et participe au programme « Berlin for Artists (BPA) » en 2020. Il est membre de Treize, espace d'art parisien et co-organisateur avec Paul-Alexandre Islas des soirées *Queer Is Not A Label*. Adoptant une approche transversale comparable à celle d'un *show runner*, sa pratique souligne avec violence/amour les distances qui nous rassemblent, catalysant le danger que représente la recherche d'un peu de douceur.

C'est la première exposition personnelle de Kévin Blinderman. C'est aussi la première exposition d'un Kévin au Confort Moderne. Prénom le plus populaire en 1994 sur l'ensemble du territoire français à l'exception de la Corse comme nous l'apprend une carte présente dans l'exposition. C'est aussi son année de naissance.

Kévin Blinderman spent part of the year 2020 in residence at the Confort Moderne. Little is known of this time spent in Poitiers. He made a screen print, perhaps even his “first” screen print, sedately titled *Self-portrait as a young minion raised by pornography (after Benjamin West)*. He also organized a Queer Is Not A Label evening with Paul Alexandre Islas which was a rejuvenating and pleasurable cure for our damaged autumn. He apparently also facilitated the making of a film of which we know almost nothing.

We remember here his dark, very real silhouette roaming the spaces of the site, hands crossed behind his back, perched on platform shoes, sometimes smiling, sometimes absent. It is precisely this image which became the starting point for the exhibition, an image which we quickly associated with the word “*désarroi*”.

The artist has a liking for machines, not so much for their technological capacities as for their evocative anthropomorphism. Here, an audio speaker on a stand vaguely evokes a dancer on a platform, a heat lamp, a being ready to embrace you. The technical equipment of the concert hall becomes a vocabulary for the exhibition, used as much for its capacity to generate sound and light as for its formal qualities.

Without transforming this equipment, he shifts it around to propose an installation that is at times activated with sound from a track by Bulma, a young DJ, producer and former emo scene activist. The cold sensuality of the objects, the emo sound, and the rather vain debauchery of the lighting point us toward a staggering emptiness. We could evoke a history of the various

Kévin Blinderman a passé une partie de l'année 2020 en résidence au Confort Moderne. On sait peu de choses de ces passages à Poitiers. Il a réalisé une sérigraphie, peut-être le premier *meme* sérigraphié sobrement titré : *Autoportrait en jeune mignon élevé par la pornographie (après Benjamin West)*. Il a également organisé une soirée *Queer Is Not A Label* avec Paul Alexandre Islas qui fut une cure de jouvence et de plaisir au cœur de cet automne dégradé. Il aurait également rendu possible le tournage d'un film dont on ne se sait presque rien.

On se souvient ici de cette silhouette noire, bien réelle celle-là arpentant les espaces de la friche, mains croisées dans le dos, perchée sur des chaussures plateformes, tantôt souriant tantôt absent, toujours *moody*. C'est précisément l'image de ce moment qui fut le point de départ de l'exposition, image à laquelle nous avons très vite associé le mot « désarroi ».

L'artiste a une sympathie pour les machines, pas tant pour leur capacité technologique que pour leur évocation anthropomorphe. Ainsi, une enceinte sur son pied évoque vaguement un danseur sur son plot, une lampe chauffante, un être prêt à vous enlacer. Pour l'exposition, l'équipement technique de la salle de concert devient un vocabulaire utilisé autant pour sa capacité à générer du son et de la lumière que pour ses qualités formelles.

Sans les transformer, il les déplace pour proposer une installation qui s'activera par moment au son d'un track de Bulma, jeune dj et producteur, ex activiste de la scène emo. La sensualité froide des objets, le son *emo* et la débauche un peu

exhibitions and attempts to animate the white cube, and imagine a space discovered after the party is over. It would all be very 90's, except that the portrait of artist printed as a postcard using an Instagram filter and the emocore sound quickly remind us that Kévin is indeed a child of the times.

Yann Chevallier

vaine de lumière nous renvoient à un vide sidérant. On pourra convoquer une histoire des expositions et ces tentatives de mettre en mouvement le *white cube*, imaginer découvrir un espace une fois la fête terminée. Cela évoque les 90's sauf que le portrait de l'artiste édité en carte postale avec ce filtre Instagram et ce son *emocore* nous rappelle que Kévin est bien un enfant de son temps.

Yann Chevallier

You're the worst (and lowest form of experience. But you're still an experience)

As I'm writing this text – we are just a few days before December 31st 2020 – a man's figure, fully dressed in black leather, static and not addressing anyone in particular, stands amongst artworks, documents and artefacts, in the middle of a collective exhibition inside an empty Kunsthalle. The exhibition is *No Dandy No Fun* at Kunsthalle Bern, and the figure belongs to a group of objects gathered by Kévin Blinderman, Charles Teyssou and Pierre-Alexandre Mateos in order to draw a portrait of Jacques de Bescher; aesthete, dandy and prominent personality of Paris' nightlife during the 1970s and 1980s. This portrait is as much an artwork as it is a document, a sociological investigation on a given era.

But for now, I'm only thinking about this figure. It is a mannequin wearing the clothes designed by Karl Lagerfeld and Jacques de Bescher for Pierre Chatel's theatre play given at the Théâtre du Lucernaire in 1979, an adaptation of "Leather man" the long interview that Hubert Fichte conducted with Hans Eppendorfer over the course of a quite a few years (1970, 1973, 1976). In the interviews conducted by Fichte with patients and doctors in psychiatric hospitals, with artists, sorcerers, vagabonds, musicians, workers and so on in New York, Dakar, Hamburg, Salvador de Bahia and elsewhere, an insisting, heady vitality can be found, invariably. It has to do with the German

You're the worst (and lowest form of experience. But you're still an experience)

Au moment où j'écris ce texte – nous sommes quelques jours avant le 31 décembre 2020 – une silhouette d'homme intégralement vêtue de cuir noir se tient debout, figée et ne s'adressant à personne en particulier, au milieu d'œuvres d'art, d'artefacts, de documents, bref, au milieu d'une exposition collective, dans une Kunsthalle vide. L'exposition c'est « No Dandy No Fun » à la Kunsthalle Bern, et la silhouette appartient à un corpus d'objets réunis par Kévin Blinderman, Pierre-Alexandre Mateos et Charles Teyssou pour produire un portrait de Jacques de Bascher ; esthète, dandy, figure de la nuit parisienne des années 70 et 80. Ce portrait acquiert le statut d'œuvre d'art autant qu'il est un document, une recherche sociologique sur une époque donnée.

Mais je pense à cette silhouette, pour le moment : il s'agit d'un mannequin qui porte les vêtements conçus par Karl Lagerfeld et Jacques de Bascher pour la pièce de Pierre Chatel au théâtre du Lucernaire en 1979, une adaptation de « L'homme de cuir », le long entretien avec Hans Eppendorfer qu'Hubert Fichte mena sur plusieurs années (1970, 1973 et 1976). Dans les entretiens menés par Fichte avec des patients et des docteurs dans des hôpitaux psychiatriques, des artistes, des sorciers, des vagabonds, des musiciens, des ouvriers, etc. à New York, Dakar, Hambourg, Salvador de Bahia et ailleurs encore, on retrouve invariable-

ethnologist's method. Fichte compared his investigations to flirting, being absorbed in the quest, simultaneously distracted and obstinate, for sexual partners, in a word: to cruising. He was leading these interviews with assiduity and nonchalance, spending time, searching for gossip, details and a great deal of practical, logistical, emotional information that may seem irrelevant, but that in fact convey the feeling of "truth", of raw life inside the text. The reality of life, between the commonplace of everyday events and the desire for extreme experiences, be they sexual, aesthetical, romantic, intellectual. The life of Eppendorfer, who in the first part of the book describes his years in the one the hardest prisons of Germany, the prison of Kiehl, after being found guilty of the brutal murder of a woman at the age of 17, and then his involvement in the leather and sado-masochist milieu, is reconstructed and presented to us as if it was literally unfolding under our eyes; raw, precise and complete. Eppendorfer describes these extreme experiences: either sexual, criminal, institutional (inside the family, the prison environment, or the German S&M scene which was indeed, at the moment when Eppendorfer encountered it, on the verge of institutionalizing) with critical distance and cold ambivalence, sometimes as if he wasn't the protagonist of these events, but rather a witness, just like us readers. For instance, Eppendorfer says: "I have a certain objectivity in regards to these things, because of a certain suspicion... I am a human being who hasn't yet learnt real trust, who doesn't open easily, who opposes a certain scepticism towards the typical behaviour of the outsider, the cult of leather, the clichés. I can honestly say that I always suspiciously detect

ment une vitalité insistante, entêtante, qui tient à la méthode de l'ethnologue allemand : Fichte comparait ses enquêtes au fait de draguer, d'être plongé dans la quête, à la fois distraite et obstinée, de partenaires sexuels ; bref, à une forme de *cruising*. Il menait ces entretiens avec assiduité, nonchalance et avec beaucoup de temps aussi ; à la recherche du *gossip*, du ragot, du détail, de tout un tas d'informations pratiques, logistiques ou émotionnelles pouvant sembler sans importance, mais qui produisaient un effet « vérité », qui produisaient de la vie brute à l'intérieur du texte : la réalité de la vie prise en étau entre la banalité des gestes quotidiens et la recherche d'expérience ultimes, soient-elles amoureuses, sexuelles, esthétiques, intellectuelles. La vie de Hans Eppendorfer, qui évoque dans un premier temps le meurtre d'une femme dont il fut reconnu coupable à l'âge de dix-sept ans et ses années au sein de l'environnement carcéral le plus dur d'Allemagne, dans la prison de Kiehl, puis son implication dans les milieux cuir et sado-masochistes, est restituée et présentée - quasiment dépliée sous nos yeux - de manière brute, précise, entière. Eppendorfer décrit ces expériences extrêmes : sexuelles, criminelles, institutionnelles (familiales, carcérales ou au sein du milieu cuir allemand en passe de s'institutionnaliser, justement) avec une distance critique, une ambivalence, une froideur parfois troublante, presque comme s'il n'en était pas protagoniste, mais plutôt témoin, au même titre que nous, lectrices. Eppendorfer dit par exemple : « J'ai une certaine objectivité à l'égard de ces choses, à cause d'une certaine méfiance... Je suis un être humain, qui n'a pas encore appris la vraie confiance, qui ne s'ouvre pas souvent, qui oppose un cer-

in leather the whiff of operetta.” This irony and this distance make us readers, who haven’t wandered and fucked in the S&M nights along with Eppendorfer, feel closer to him, and so do the profusion of details and the meticulous descriptions he provides, encouraged by Fichte’s myriad of marvellously pervert and prosaic questions.

Therefore, my question is: between a text full of the vitality I have just discussed and a static, opaque (the face of the figure is hooded) silhouette standing in the middle of an empty Kunsthalle, what has been lost? Or rather, what is left from Eppendorfer’s experience? What does this mannequin, dressed with a leather costume designed for a theatre play performed more than 40 years ago, do? What does it say? And what do the clothes it is wearing say? What do an exhibition, or a sculpture, or an artefact, or an installation convey? What type of experience is this exactly, especially when this exhibition, sculpture, artefact, or installation are referring to an extreme experience? These are matters of philosophy or questions of aesthetics, and I do not read philosophy: I only read literature, interviews and poems.

As Kévin Blinderman’s exhibition *You’re the Worst* at Confort Moderne in Poitiers will open, on January 21 2021, the leather man will still be standing inside Kunsthalle Bern, for the very last days of the exhibition *No dandy No Fun*. And it’s funny because I find morphological similarities between this figure and the main sculpture in Kévin’s exhibition; this speaker mounted on a tripod and sitting on a pedestal, with its anthropomorphic qualities, its skinny little legs and black chest, yelling Bulma’s

tain scepticisme au comportement d'*outsider*, au culte du cuir, aux clichés. Je peux dire honnêtement que je soupçonne toujours dans le cuir un relent d'opérette. » Ce sont cette ambivalence et cette ironie qui nous font nous sentir proches d'Eppendorfer, nous lectrices qui n'avons pas déambulé ou baisé dans les nuits sado-maso en sa compagnie. Et bien sûr, la profusion de détails et de descriptions minutieuses qu'il divulgue, en réponse à la multitude de questions merveilleusement perverses et prosaïques de Fichte.

Alors ma question est : entre un texte plein de cette vitalité dont j'ai parlé et une silhouette immobile, opaque (le visage cagoulé), dressée au milieu d'une Kunsthalle vide, que s'est-il perdu ? Ou plutôt, que reste-t-il de l'expérience d'Eppendorfer ? Qu'est-ce c'est que ce mannequin habillé d'un costume de cuir pour une représentation théâtrale donnée il y a plus de 40 ans ? Que raconte-t-il ? Et que racontent ces vêtements ? Que produisent une exposition, une sculpture, un artefact, une installation ? De quel type d'expérience s'agit-il, à fortiori quand l'exposition ou l'œuvre font référence à une expérience physique et émotionnelle forte, voire extrême ? Il s'agit de questions d'esthétique et de philosophie, et je ne lis pas de philosophie, seulement de la littérature, des entretiens et des poèmes.

Au moment où ouvrira la première exposition personnelle de Kévin Blinderman « You're The Worst », le 21 janvier 2021, au Confort Moderne, à Poitiers, la silhouette de l'homme de cuir sera encore au milieu de la Kunsthalle Bern, pour les tous derniers jours de l'exposition « No Dandy No Fun ». Et c'est amu-

music sporadically, very loudly, standing in the middle of this vast empty space. It has somehow a powerful voice but no face. As a signifier, this sculpture contains and compresses within itself a whole social, emotional, aesthetical and physical experience: that of the club, the night, the music and the drugs, exactly in the same manner that the mannequin / leather man contains and compresses within itself a whole social, emotional, aesthetical and physical experience: that of masochism, BDSM and leather. So, it is pleasant for me to think about these two black figures with no face, simultaneously standing up in the middle of art institutions located 813 kilometres away from one another. Yes, I like to think about these two figures which are substitutes for extreme experiences, poor signifiers which “refer to” something much stronger than themselves.

A couple of years ago with Kévin, during a party or an afterparty (I don't remember if it was during the night or the day) we discussed the poorness of artistic experience, or more precisely the poorness that lies in experiencing exhibitions: in terms of emotions or feelings, it is way below other things we may experience, like sex, drugs, night clubbing, etc. One could also think about films or music: they may move or overwhelm us more than an art exhibition generally does. Well, that's my opinion. I nevertheless cried in some exhibitions, which were in fact more like retrospectives: Michel Auder's at Kunsthalle Basel, Jeff Koons' at the Whitney Museum, when the Whitney was still on the Breuer Building on Madison avenue, Rochelle Feinstein's at the Bronx Museum of Art... I'm not going to mention them all. I am sure I would have cried in Josef Strau's exhibition at Kuns-

sant parce que je lui trouve, à cette silhouette, une ressemblance physique avec la sculpture centrale dans l'exposition de Kévin; cette enceinte montée sur un trépied, puis posée sur un socle, avec son côté anthropomorphe, ses petites jambes maigrettes et son buste noir, sans visage, qui gueule de manière sporadique la musique de Bulma, très fort, qui a en quelque sorte du coffre, au milieu d'un espace très vide et très nu. En tant que signe, elle contient et comprime en elle toute une expérience sociale, esthétique, émotionnelle et sensorielle : celle du club, de la « soirée », de la nuit, de la drogue, tout comme le mannequin / homme de cuir contient et comprime en lui toute une expérience sociale, esthétique, émotionnelle et sensorielle : celle du sado-masochisme, du BDSM, du cuir. Donc, il me plaît de penser à ces deux figures noires sans visage, debout simultanément dans des institutions artistiques situées à 813 kilomètres l'une de l'autre, succédanées d'expériences extrêmes : des signes « qui font référence à » quelque chose de bien plus fort qu'eux.

Avec Kévin il y a un an ou deux nous avons parlé, une nuit ou pendant une *after* - je ne sais plus s'il faisait jour ou non - de la pauvreté de l'expérience artistique, ou plutôt de l'expérience de l'exposition : en général nettement en dessous d'autres expériences que nous pouvons faire, comme le sexe, la drogue, le club, etc... On peut aussi penser aux films ou à la musique, qui nous émeuvent ou nous bouleversent plus qu'une exposition. Enfin je parle pour moi. J'ai pleuré dans quelques expositions, qui étaient d'ailleurs plutôt des rétrospectives : celle de Michel Audebert à la Kunsthalle Basel, celle de Jeff Koons au Whitney Museum (quand le Whitney était encore dans le Breuer Buil-

tverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, where films of Keren Cytter were also presented, but I couldn't go because I would have had to stay quarantined for 7 or 8 days upon entry in Germany, and anyway the Kunstverein had to close due to sanitary restrictions the day when I had planned to go, and Josef Strau's poems, posters and lamps had to remain alone inside the empty Kunstverein.

Kévin's sculpture makes me think about Felix González Torres' gogo dancer, of course. These two are kinds of perfect opposites: while González Torres' gogo dancer is listening to music in his Walkman through headphones, therefore listening to music we can't hear, Kévin's sculpture is projecting loud music throughout the nearly empty space of Confort Moderne, but nobody's dancing, and the sculpture isn't dancing either. González Torres' gogo dancer dances one hour per day, I think, at fixed times in the space where it is exhibited, meaning that when he isn't dancing only the little white podium (or pedestal) decorated with little white light bulbs remains. Kévin's sculpture is a functioning speaker, but only at irregular intervals, one could even say at stochastic intervals, this way it may potentially surprise the visitors of the exhibition with its intensity and loudness or conversely let them experience the show in complete silence. When Kevin's sculpture is not functioning, that is to say when it does not play Bulma's music, I suppose that, just like González-Torres' little podium or pedestal, it is an abstract sculpture or a kind of an assisted ready-made. What they do have in common is that when there is no audience, they still perform their little performance: the gogo dancer is dancing, the speaker is spitting its music, without any regards for the attendance of art institutions.

ding sur Madison avenue), celle de Rochelle Feinstein au Bronx Museum of Art... je ne vais pas les citer toutes. Et je suis sûre que j'aurais pleuré dans celle de Josef Strau à la Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, où il y avait aussi des films de Keren Cytter, mais je n'ai pas pu y aller car il fallait à l'entrée en Allemagne observer une quarantaine de 7 ou 8 jours - je ne sais plus - et puis de toute façon la Kunstverein a fermé ses portes en raison de la crise sanitaire le jour où j'avais prévu d'y aller et les poèmes de Josef Strau et ses lampes et ses posters sont restés seuls dans la Kunstverein.

La sculpture de Kévin me fait penser au *gogo dancer* de Felix Gonzàlez Torres, évidemment. Elles sont presque inversées, ces deux-là : alors que le *gogo dancer* de Torres écoute de la musique dans son Walkman, donc de la musique qu'on n'entend pas, la sculpture de Kévin projette du son dans l'espace presque vide du Confort Moderne, mais personne ne danse, et la sculpture ne danse pas non plus. Le *gogo dancer* de Torres danse une heure par jour, je crois, à heure fixe, dans le lieu où il est exposé, et quand il ne danse pas ne subsiste que le socle / podium blanc ourlé de petites ampoules. La sculpture de Kévin est une enceinte fonctionnelle, mais seulement à un rythme irrégulier, on pourrait même dire stochastique, de ce fait pouvant surprendre à tout moment la spectatrice par son intensité sonore ou inversement la laisser visiter l'exposition dans le silence le plus complet. Et quand elle n'est pas fonctionnelle, c'est-à-dire quand elle ne diffuse pas la musique de Bulma, je suppose que, comme le socle / podium du *gogo dancer* de Torres, elle est une sculpture abstraite ou un genre de ready-made « aidé ».

The body of the gogo dancer who turns up in the space every day at fixed times for one hour, and remains radically absent for the rest of the day, is beautiful. It reminds me that there is a hidden movie somewhere, or rather that there exists a pornographic movie that has been subtracted from Kévin's exhibition: an approximately 20 minutes-long static shot, taken from afar, and then closer, on two men making love in front of the back entrance of Confort Moderne. The film is not presented in the exhibition but it does exist, I have seen it, I have watched it even. It is a Crunchboy production, that is to say made with Crunchboy's technical means and actors – the website speaks of models: they are generally young thin muscled men with beautiful long slick dicks, brand new colourful sneakers and slim skater jeans and t-shirts. The artistic direction of the film is Kévin Blinderman's. Crunchboy is a gay porn video label, initially amateur. It stands out because of the speed and simplicity of its filming sessions, the quality of its exclusive models, its capacity to follow new trends (like "bareback" said Jess Royan the founder of Crunchboy in a 2019 interview I read today. This remark made me laugh because "bareback" is not exactly a new trend. I thought about Paul Morris, founder of Treasure Island, the first production company of bareback porn videos, in 1996.) But I don't want to further discuss the film here, although I find extremely interesting the act of transforming the art institution into a set for a pornographic film and of adding it, as a courtesy, to the list of Crunchboy's - the success start-up - cool filming

Les deux œuvres ont en commun que lorsqu'il n'y a pas de public elles font quand même leur petite performance : le *gogo dancer* danse, l'enceinte crache la musique de Bulma, sans égard pour la fréquentation des institutions artistiques. Deux performances abîmées dans leur solitude, leur mélancolie, leur indifférence à celle - la spectatrice - qui les regarde ou pas.

Il est beau le corps du *gogo dancer* qui se pointe une heure par jour à heure fixe et qui le reste du temps est absent, radicalement. Il me rappelle qu'il y a un film caché, ou plutôt soustrait à l'exposition de Kévin : un film pornographique d'une vingtaine de minutes. Il s'agit d'un plan fixe et assez éloigné, puis plus zoomé, sur deux hommes qui font l'amour devant l'entrée de service du Confort Moderne. Ce film n'est pas montré dans l'exposition mais il existe, je l'ai vu, je l'ai regardé. C'est une production Crunchboy, c'est-à-dire avec les moyens techniques de Crunchboy et ses acteurs – le site de Crunchboy parle de modèles : généralement de jeunes mecs musclés, minces avec de belles bites longues et lisses, et bien lookés, avec des sneakers neufs et colorés et des vêtements un peu skate : jeans moulants, t-shirts bien repassés – ; la direction artistique est de Kévin Blinderman. Crunchboy est label de vidéos porno gay, initialement amateur, qui se singularise par la rapidité et la simplicité de ses tournages, la qualité de ses modèles, sa capacité à épouser les nouvelles tendances (« comme le *bareback* », ai-je lu dans une interview de juin 2019 du fondateur de Crunchboy, Jess Royan, et là bon... j'ai rigolé, parce que ce n'est pas spécialement nouveau, et j'ai pensé à Paul Morris, le fondateur de la première

locations. How to privatize and sexualize the public institution. One thinks of Alberto Sorbelli turning tricks at the Louvre in the 1990s. What I want to discuss here is Kévin's decision not to show the film inside the exhibition. I understand this subtraction – together with the entire scenography of *You're the Worst* – as a melancholic meditation on the experience of the exhibition, generically speaking. The club or the party (for instance, the recurring party Queer is Not a Label) are represented inside *You're the Worst* - but rather as shadows or skeletons of themselves, as zombies even, or signifiers reduced to their most simple, puny expression. They are naked and they are shivering. At least that's how I see things. And I find it crucial to produce an exhibition of such nature, to express a certain negativity towards the tradition of exhibitions - with their dead ends, reductionism, coldness and specific language -, to not celebrate the exhibition and its visitors, to subtract the bodies of Crunchboys' models fucking in the film, the dancers, the life and the sweat from the exhibition. This experience is indubitably of inferior quality than the experiences it refers to. But this low form of experience is no less an experience and besides, it is an experience of great singularity; it is an intellectual exercise. You're the worst (and lowest form of experience. But you're still an experience).

This brings me back to Fichte and Eppendorfer's conversation, when they evoke the sadism in Pier Paolo Pasolini's last movie *Salò*. Eppendorfer comments: "One plays with the spectator (...). One deceives the spectator, lures him into dead ends and traps

structure de production de films porno *bareback* : Treasure Island, en 1998).

Mais ce n'est pas du film dont je veux parler ici, quoique je trouve extrêmement intéressant le geste qui consiste à transformer l'institution artistique Confort Moderne en lieu de tournage de film pornographique et à l'offrir sur un plateau au catalogue des destinations de Crunchboy, *success start up*. Sexualiser et privatiser l'institution. On pense par exemple à Alberto Sorbelli qui tapinait au Louvre dans les années 90. Non, ce dont je veux parler, c'est de la décision de Kévin de ne pas montrer le film dans l'exposition. J'interprète cette soustraction - et la scénographie tout entière de « You're the Worst » - comme une méditation mélancolique sur l'expérience de l'exposition. Le club ou la soirée (la soirée *Queer Is Not A Label*, par exemple) sont représentés dans cette exposition mais ils sont des squelettes d'eux-mêmes, ou des zombies, des signes réduits à leur expression la plus chétive, complètement dénudés, et ils ont froid. Bon, enfin, c'est comme ça que je vois les choses. Et il me semble crucial de produire une exposition de cette nature, d'assumer une certaine négativité face à « l'objet exposition », ses impasses, son réductionnisme, la spécificité de son langage, sa froideur. Surtout ne pas célébrer l'exposition et sa spectatrice ; leur soustraire les corps des modèles de Crunchboy en train de baiser, leur soustraire les danseurs et la vie et la sueur. Cette expérience, de qualité inférieure à celles auxquelles elle fait référence, cette expérience de basse qualité, n'en est pas moins une expérience, et c'est une expérience d'une grande singularité : une opération intellectuelle. You're the worst (and lowest form of experience. But you're still an experience).

where he's left abandoned and alone. The impression is that of hearing a loud burst of laughter. It's not a film made for those who wants to watch, it's a film made against them."

Lili Reynaud Dewar

Et cela me ramène de nouveau à Eppendorfer et Fichte, lorsque tous deux évoquent le sadisme du dernier film de Pier Paolo Pasolini, *Salò*. Eppendorfer dit « On joue avec le spectateur. (...) On berne le spectateur, on l'attire dans des impasses et dans des pièges où on l'abandonne tout seul. On avait l'impression d'entendre un éclat de rire. Ce n'est pas un film fait pour celui qui veut observer, c'est un film fait contre lui. »

Lili Reynaud Dewar

Exterior, night. The courtyard of the Confort Moderne situated behind the exhibition space is empty, lit by a few fluorescent lights. We can hear crickets, summertime. A man enters the frame from the left. His back is turned, he is stocky. Shorts, sneakers, cap on backwards. He walks energetically towards the back of the yard and disappears behind some parked vans. The courtyard is once again empty for a few seconds. Another man, younger, more slender, enters the frame from the left. He is wearing slim pants; a tight burgundy tank top reveals his bare shoulders. He seems to hesitate, looks around him and then toward the walkway, crosses the yard and exits the frame on the right. During this time the first man reappears at the back of the yard and moves quickly back toward the camera. He asks the other man, still out of the frame, if the car which is blocking the gate belongs to him. No. He then speaks to a third person, also off screen. Not either. Shit! He swears, he looks like he's not there to fool around, and then he leaves the frame. The scene is again empty for a few seconds. The third man finally enters the frame from the left. Blue t-shirt, white shorts, black sneakers. He also hesitates, looking for something. He greets the man in the tank top, still off screen, before going to lean against a pillar lit by the fluorescent lights underneath the walkway to the artists' residence. The man with the tank top returns to the

Extérieur nuit, la cour du Confort Moderne située à l'arrière de l'espace d'exposition est vide, éclairée par quelques néons. On entend les grillons, c'est l'été. Un homme entre dans le champ par la gauche. Il est de dos, plutôt baraqué. Short, baskets, casquette retournée. Il se dirige d'un pas énergique vers le fond de la cour et disparaît derrière des utilitaires garés. La cour est de nouveau vide pendant quelques secondes. Un autre homme, plus jeune, plus élancé, entre à son tour dans le champ par la gauche. Il est en slim, un débardeur moulant de couleur bordeaux montre ses épaules nues. Il semble hésiter, regarde autour de lui puis vers la cour, traverse la cour et sort à droite du plan. Pendant ce temps, le premier homme réapparaît du fond de la cour et revient vers la caméra d'un pas rapide. Il demande à l'autre, toujours hors-champ, si la voiture qui gêne le portail lui appartient. Non. Il s'adresse alors à un troisième personnage, également hors-champ. Non plus. Putain ! Il jure, il n'a pas l'air d'être là pour rigoler ; d'ailleurs, il sort du plan. La scène est de nouveau vide pendant quelques secondes. Le troisième homme rentre enfin dans le champ par la gauche. T-shirt bleu, short blanc, baskets noires. Il hésite lui aussi, cherche quelque chose. Il salue l'homme au débardeur, toujours hors-champ, avant d'aller se poster contre un pilier sous les néons de la cour des chambres de la résidence d'artiste. L'homme au débardeur

frame, pretends to hesitate for a few seconds and joins the man with the blue t-shirt who is waiting leaning against the pillar, his foot nonchalantly resting on it. They kiss and fondle each other. The difference between their physiques is striking. The camera hasn't moved. It is in fact quite far from the action and it will remain that way until the end, as if keeping its distance, surprising for a porn film. Because it is far off, the camera starts to zoom in on the two guys. We hear the sound of the camera being manipulated. The optical tracking is bizarre, a bit clumsy, too visible. We can sense an off-screen presence, the cameraman. We wonder if the person zooming might not be the first guy, the guy with the backwards cap who looked like he was there working. It might be Jess Crunchboy, the founder of the production company, who decided to make a Hitchcock-like cameo, a fleeting apparition, in the film he is producing. While I am speculating about this set-up, the heavier guy kneels down and starts to blow the other one, who has lowered his pants and pushed up his tank top. The size of his cock contrasts with the slenderness of his smooth adolescent body lit by the cold fluorescent light. The camera zooms again. The guy keeps sucking, every now and then taking a cock slap on his cheek. On several occasions the cock sticks in the back of his throat and is withdrawn when he suffocates, *deep throat* style. After a few minutes the kneeling guy rises while continuing to blow his partner, who takes this opportunity to lubricate the other's anus with some saliva from his hand. The two men, topless, pants around the ankles, are now seen in profile, one behind the other. The more muscular one, leaning against the walkway pillar, body arched and legs bent, in

rentre dans le champ, fait semblant d'hésiter quelques instants et va rejoindre l'homme au t-shirt bleu qui attend, adossé, le pied droit nonchalamment posé sur le pilier. Ils s'embrassent en se tripotant. La différence entre les deux gabarits est flagrante. La caméra n'a pas bougé. Elle est d'ailleurs assez éloignée de la scène— et le restera jusqu'à la fin, comme si elle se tenait à distance —, c'est étonnant pour un film de cul. Puisqu'elle est éloignée, la caméra commence à zoomer sur les deux mecs. On entend les cliquetis de la manipulation de l'appareil. Le travelling optique est bizarre, un peu maladroit, trop visible. On ressent une présence qui émane du hors-champ, celle du cadreur. On se demande alors si la personne qui zoome n'est pas le premier mec, celui avec la casquette retournée qui avait l'air d'être là pour bosser. Il s'agit peut-être de Jess Crunchboy, fondateur de la boîte de prod, qui a décidé comme Hitchcock de faire un caméo— une apparition fugace — dans le film qu'il produit... Pendant que je suis en train de spéculer sur le dispositif, le personnage le plus baraque s'est accroupi pour commencer à sucer l'autre qui a baissé son slim et remonté son débardeur. La taille de sa bite contraste avec la minceur de son corps imberbe d'adolescent qui reflète la lumière froide des néons. Ça zoome à nouveau. Le mec continue à sucer, se prend au passage quelques coups de bite sur la joue. À plusieurs reprises, la bite se bloque au fond de la gorge puis se retire quand il suffoque, en mode *deep throat*. Au bout de quelques minutes, celui qui était accroupi se relève tout en continuant à sucer son partenaire qui en profite pour lui lubrifier l'anus avec de la salive qu'il a récoltée avec sa main. Les deux hommes, torses nus, le pantalon

a very graphic position, is being fucked by the tall thin guy with the adolescent physique. At that moment the camera zooms out. At first this seems surprising. Why move back from the scene just when it is getting hotter? Is it to remind the viewer that the two men can be surprised at any moment in the rear courtyard of the Confort Moderne? Is it to better zoom in again? The thinner of the two lies down on the ground, facing us. The other, back turned, positions himself above and then squats, completely impaling himself on his partner's cock. And we zoom back in! The two guys fuck like that for several minutes with a rather even rhythm, accompanied by the sound of belly slapping against ass. The close-up shot isn't bad: the action is happening in front of a pile of metal scaffolding tubes in a corner of the yard. With the fluorescent lighting it lends an "industrial" atmosphere. All of a sudden the guy on top stops and turns toward the camera. He listens attentively to the cameraman who tells him something. Then the action continues. After two minutes the guy on top stands up. The two men masturbate. The one who was getting fucked is now standing, in profile, jerking off over the adolescent-looking guy who is lying down masturbating and waiting patiently. The camera zooms out. The guy lying down sits up to lick the other guy's balls. Another zoom in. I imagine that it ends with a facial ejaculation but I can't see it as the camera is too far away. He stands up. The two men kiss and then get dressed while talking. End of scene.

Shot in July 2020 with actors Picwik and Alexis Tivoli, this film is produced by Crunchboy, a label founded in 2008 specia-

sur les chevilles, sont maintenant de profil, l'un derrière l'autre. Le plus musclé, appuyé contre le pilier de la coursive, cambré, les jambes fléchies – dans une position très graphique –, se fait enculer par le grand maigre au physique d'adolescent. À ce moment-là, la caméra dézoome. Cela peut sembler étonnant, de prime abord. Pourquoi s'éloigner de la scène alors qu'elle devient de plus en plus hot ? Est-ce pour rappeler au spectateur que les deux hommes peuvent se faire surprendre à tout moment dans l'arrière-cour du Confort Moderne ? Est-ce pour mieux rezoomer ensuite ? Les deux, mon colonel... Le plus mince des deux s'allonge par terre, face à nous. L'autre, de dos, se positionne au dessus de lui et fléchit les jambes pour s'empaler complètement sur sa bite. Ça y est, ça rezoome ! Les deux mecs baisent comme ça pendant plusieurs minutes sur un rythme plutôt cadencé, accompagné par le bruit du clapotement des fesses contre le bas-ventre. Le plan resserré est pas mal : la scène se passe devant un tas de tubes métalliques d'échafaudage entreposés dans un coin de la cour. Avec les néons, ça crée une ambiance « indus ». Tout d'un coup, celui qui est au dessus s'arrête et tourne la tête vers la caméra. Il écoute attentivement le cadreur qui lui raconte un truc. C'est assez inaudible car la voix est située derrière le micro directionnel de la caméra. Puis la scène reprend. Au bout de deux minutes, celui qui est au dessus se redresse. Les deux hommes se masturbent. Celui qui s'est fait sodomiser est maintenant debout, de profil, et se branle au dessus du mec au look d'ado qui est resté allongé et attend sagement. La caméra dézoome. Le mec allongé se redresse pour lécher les couilles de celui qui se masturbe. Nouveau zoom avant. Je présume qu'il finit par se prendre une éjac faciale

lizing in bareback ¹ sextapes “made in France”. The sequence was shot by Fabien Crunchboy following a proposal by Kévin Blinderman in the context of a residency of several months he spent as an artist invited by the Confort Moderne. Kévin himself produced nothing: at most he voiced an intention. And the film is not the result of outsourcing or sub-contracting, which is the case for so many projects developed by a whole sector of art practice since the emergence of the pop, conceptual, and minimal neo-avant-gardes, since it is signed and distributed by the Crunchboy label. Nothing then, apart from a simple link-up between a production company and the staff of the Confort Moderne... This isn't the first time in his career as an artist that Kévin has collaborated with the gay hardcore scene. In 2018 he contacted Masternantes, an organizer of BDSM ² sessions. In order to participate in these sessions, one must fill out a form on their website. Based on this information and ensuing exchange, Masternantes develops a scenario for a session and often archives the resulting visual material (photos, videos) on its site. In turn, Kévin proposed that Masternantes process this body of images in editorial and curatorial contexts. The objective was not however to transform Masternantes into an artist, nor to reevaluate the status of this iconographic material. As is the case for the film by Fabien Crunchboy, the added value of art is not required here: the aesthetic of BDSM is utilitarian; its purpose is to give form to relations of domination. This self-sufficiency interests Kévin Blinderman because he finds within symbolic practices which go beyond the field of art: profane rituals, specific languages (a foot, a hand, or a belly transmit emotions),

même si je ne la vois pas, la caméra étant trop loin. Il se relève. Les deux hommes s’embrassent puis se rhabillent en discutant. Fin du plan-séquence.

Tourné en juillet 2020 avec les acteurs Picwik et Alexis Tivoli, ce film est une production Crunchboy, label fondé en 2008, spécialisé dans les sextapes *bareback*¹ « made in France ». La séquence a été réalisée par Fabien Crunchboy à partir d’une proposition de Kévin Blinderman, dans le cadre d’une résidence de quelques mois qu’il a effectuée en tant qu’artiste invité au Confort Moderne. Kévin n’a donc rien produit, tout au plus une intention. Ce film n’est pas non plus le résultat d’un processus de délégation ou de sous-traitance – comme ceux qui ont pu être développés par tout un pan de la création contemporaine depuis les néo-avant-gardes pop, conceptuelles et minimales –, puisqu’il est signé et distribué par le label Crunchboy. Rien d’autre, donc, qu’une simple mise en relation entre la boîte de prod et l’équipe du Confort Moderne... Ce n’est pas la première fois, dans sa carrière d’artiste, que Kévin collabore avec le milieu du sexe hard gay. En 2018, il contacte Masternantes, organisateur de séances BDSM². Pour y participer, il faut d’abord remplir un formulaire sur son site internet. En fonction de la rencontre et des échanges qui s’ensuivent, Masternantes élabore un scénario dont le récit en image (vidéos, photos) est parfois archivé sur le site. Kévin, à son tour, a proposé à Masternantes de prendre en charge le traitement de ce corpus d’images dans des contextes éditoriaux ou curatoriaux. L’objectif, cependant, n’a pas été de transformer Masternantes en artiste, ni de réévaluer le statut de ce matériel iconographique. Comme pour le film de Fabien Crunchboy,

unusual unions between bodies and objects (a sneaker taped to a face, a penis between two slices of bread, etc.). These activities explore the fetishized nature of merchandise because the most trivial consumer objects become receptacles for our affects, like the sensitive and clumsy “breathing” of the camera which films the embraces of the two porn actors in Crunchboy’s film. Kévin Blinderman is himself, and even in his art practice, a product of a consumer society: he likes objects; he prefers to buy them rather than make them. He buys, therefore he exists... But on the other hand, he deplores the conventional and laborious uses to which we generally put our merchandise. Objects are often poorly used, he observes, in contrast to the inventiveness of so-called minority practices such as BDSM. This is the case for example of the robots used for lighting discotheques which he has installed in the show at the Confort Moderne in order to experience them differently. Art, by taking inspiration in the alternative practices and hijacking experimented by marginal and underground communities (such as BDSM or fetishism), and sub-genres (bareback gay porn, for example), can enact a critical relation with our behaviors, habits and feelings by employing the objects which surround us.

The description of Crunchboy’s film at the start of this text is inspired by a performance by Lili Reynaud-Dewar in which she describes to the audience a gay porn film that she is watching on her computer screen. This performance was part of a program dedicated to pro-sex feminism conceived by Gina Fistamante and the Les vagues collective in conjunction with the exhibition

pas besoin de la plus-value de l'art : l'esthétique BDSM est utilitaire, elle a pour fonction de mettre en scène des rapports de domination. Cette autosuffisance intéresse Kévin Blinderman car il y décèle des pratiques symboliques qui échappent au champ artistique : rituels profanes, langages spécifiques (un pied, une main, un ventre transmet une émotion), unions insolites entre les corps et les objets (une basket scotchée sur un visage, un pénis et deux tranches de pain, etc.). Ces activités explorent le caractère fétiche de la marchandise car les objets de consommation les plus triviaux sont les réceptacles de nos affects, à l'instar de la « respiration » maladroite et sensible de la caméra qui filme les ébats des deux acteurs porno dans le film de Crunchboy. Kévin Blinderman est lui-même, et jusque dans sa pratique artistique, un produit de la société de consommation : il aime les objets, il préfère les acheter plutôt que de les produire. Il achète, donc il existe... Mais il déplore, en revanche, l'usage conventionnel et laborieux que nous faisons généralement de ces marchandises. Les objets sont souvent mal utilisés, constate-t-il, contrairement à l'inventivité des pratiques dites minoritaires, comme le BDSM. C'est le cas, par exemple, des robots servant à l'éclairage des discothèques qu'il a installés dans l'exposition du Confort Moderne pour les éprouver différemment. L'art, en s'inspirant des usages alternatifs et des détournements expérimentés par les pratiques communautaires, underground (comme le BDSM ou le fétichisme), et les sous-genres (la pornographie bareback gay, par exemple), permet d'établir un rapport critique à nos comportements, nos habitudes et nos sentiments au travers des objets qui nous entourent.

“A Study in Scarlet” which I organized in 2018 at the Plateau/ Frac Ile-de-France and in which K evin also participated. If I felt the need in the present text to plagiarize Lili’s method, it is because the film is not shown in the exhibition at the Confort Moderne, although it is evoked in a photograph. Since it was produced onsite during an artist’s residency preceding the show, this absence may seem surprising. As a consequence it becomes remarkable. As remarkable as the off-screen presence which it a recurring motif in Crunchboy’s film (the entries and exits of the characters at the start of the film, the discreet but insistent presence of the cameraman who zooms in and out and speaks to the actors near the end), a motif which, through the simplicity of the filmic and narrative structure associated with apparently “amateur” porn genre, takes on even more importance in this sequence. From here, it is interesting to note that, through its invisibility, the film itself becomes the off-screen space of the exhibition. This motif isn’t new in K evin Blinderman’s work. It even seems to be part of the range of conceptual methodological tools which he employs in his practice. Already, when he was working from the Masternantes archives, the process involved bringing to light an off-screen space: the space in which Masternantes was operating, since it never appeared in the documentation except in fragments. By revealing its absence, K evin Blinderman turned it into an object of fascination, thereby overturning the relation of domination since the dominator became in turn the artist’s model. With the Crunchboy film however, the method is different. If it is not shown in the exhibition space, it is obviously not due to self-censorship (to avoid being forced to restrict entrance

La description du film de Crunchboy au début de ce texte est un procédé inspiré d'une performance de Lili Reynaud-Dewar dans laquelle elle décrit au micro un film porno gay qu'elle visionne sur son écran d'ordinateur. Cette performance faisait partie d'une programmation dédiée au féminisme pro-sexe conçue par Gina Fistamante et le collectif Les vagues dans le cadre de l'exposition « A study in Scarlet » que j'ai organisée en 2018 au Plateau / Frac Île-de-France et à laquelle participait également Kévin. Si j'ai éprouvé la nécessité, dans ce texte, de plagier la méthode de Lili, c'est parce que ce film n'est pas projeté dans l'exposition du Confort Moderne, bien qu'il y soit évoqué par une photographie. Ayant été produit sur place, dans le cadre d'une résidence artistique précédant l'exposition, cette absence peut sembler étonnante ; elle en devient, par conséquent, remarquable. Aussi remarquable que le hors-champ, motif récurrent du film de Crunchboy (les entrées et les sorties des personnages au début du film, la présence discrète mais insistante du cadreur qui zoome et dézoome et s'adresse à la fin aux acteurs) – motif qui, par la simplicité de la structure filmique et narrative associée au genre pornographique d'apparence « amateur », prend d'autant plus d'importance dans ce plan-séquence. Dès lors, il est intéressant de noter que, par son invisibilité, le film lui-même devient le hors-champ de l'exposition. Ce motif n'est pas nouveau chez Kévin Blinderman, il semblerait même qu'il fait partie de l'éventail des outils méthodologiques conceptuels dont il dispose dans son œuvre. Déjà, lorsqu'il travaillait à partir des archives de Masternantes, le processus participait de la mise en lumière d'un espace hors-champ : celui depuis lequel Masternantes opérait puisqu'il n'apparaissait jamais que par fragment

to viewers over 18), but because the film has no place there. The film was not made by K evin, it has its own distribution network (porn sites), its own public, and therefore doesn't need the Confort Moderne to facilitate its circulation. By favoring the context of the film's production, K evin Blinderman reveals the off-screen space of the institution in the rear courtyard of the Confort Moderne: the material conditions of the exhibition's production (workshops around the yard, tool storage, means of transportation), work relations, hook-ups. Everything which is usually excluded from the *white cube*. With the transformation of the courtyard into a *cruising*³ zone, the film becomes to the art exhibition what pornography is to culture: a marginal cartography. The raw material of pornography is precisely composed of all that is excluded from the rest of culture. This dialectical relation which pornography maintains with mainstream culture means that it is no less than a form of cultural critique. Pornography confronts us with our own hypocrisy...and with our unconscious. In a similar movement, the absent Crunchboy film incarnates all that is repressed from the *white cube*, a normative "straight" space, the inheritor of modernism, which in K evin's show is practically empty.

The exhibition is composed of an ensemble of small minimal sparkles which induce a mutual dazzlement. Autobiographical traces disseminated in the space evoke the lingering presence of the evanescent yet omnipresent figure of the artist (the normative recurrence of the first name K evin on a map of France is an insipid and simultaneously hyperbolic clue). Various tech-

dans la documentation. En révélant son absence, Kévin Blinderman a fait de lui un objet de fascination, renversant ainsi les rapports de domination puisque le dominateur devient à son tour le modèle de l'artiste. Avec le film de Crunchboy, cependant, la méthode est différente. S'il n'est pas projeté dans l'espace d'exposition, ce n'est évidemment pas par auto-censure (la crainte d'être forcé d'interdire l'exposition aux – de 18 ans), mais parce qu'il n'a rien à y faire. Le film n'a pas été réalisé par Kévin, il dispose de son propre réseau de distribution (les sites porno), de son propre public, et n'a donc pas besoin d'être pris en charge par le Confort Moderne pour être diffusé. En favorisant le contexte de production du film, Kévin Blinderman révèle dans l'arrière-cour du Confort Moderne le hors-champ de l'institution : les conditions matérielles de production de l'exposition (les ateliers qui donnent sur la cour, l'outillage entreposé, les moyens de transport), les relations de travail, les histoires de cul. Tout ce qui est habituellement exclu du *white cube*. En transformant la cour en territoire de *cruising*³, le film est à l'exposition d'art ce que la pornographie est à la culture : une cartographie marginale. La matière première de la pornographie est précisément constituée de tout ce qui a été évincé du reste de la culture. Cette relation dialectique que la pornographie entretient avec la culture *mainstream* n'en fait rien de moins qu'une forme de critique culturelle. La pornographie nous confronte à notre hypocrisie – et à notre inconscient. Dans un mouvement similaire, le film absent de Crunchboy incarne ce qui a été refoulé du *white cube*, espace de normativité *straight*, héritier du modernisme, et qui, dans l'exposition de Kévin, devient quasiment vide.

nological, cultural, generational and sentimental fragments (for example, a speaker playing an emocore track), are activated from time to time, turning the Confort Moderne into a blaring sound and light show. After having conceived exhibitions which “make you hot” (the *X* series, industrial radiators which the artist has shown on several occasions in recent years), Kévin Blinderman thinks that this show will “scream at us”. Even if the exhibition, through the principle of communicating vessels, is emptied as the off-screen (pornographic) space is revealed, it still retains its capacity for activation, as if the set of rules which composes it, and the relation of this normative ensemble with the public and the resulting interplay, constitute a device which despite it all remains operational for the artist. This dialectic between tacit acceptance of the rules and their hijacking or negation is not without similarities to the definition of dandyism given by Barbey d’Aurevilly in the thin volume which he devoted to the life of George Brummell: “Thus, one of the consequences of dandyism, one of its principal characteristics – or to be more precise its most general characteristic – is to always produce the unexpected, that which a mind accustomed to the straightjacket of rules cannot in good logic expect. Eccentricity, that other fruit of English soil, also produces this but in another manner, in a frantic, savage, blind way. (...) Dandyism, on the contrary, plays with the rules and yet still respects them. It suffers and takes its revenge while under their submission; it calls out to them when it escapes their grasp; it dominates them and is dominated in turn: a double and immutable character! In order to play this game, one must have at one’s service all the flexibilities

L'exposition est composée d'un ensemble de petits éclats minimaux qui s'éblouissent mutuellement. Quelques traces autobiographiques disséminées dans l'espace laissent planer la figure à la fois évanescence et omnipotente de l'artiste (la récurrence normative du prénom Kévin exposée sur une carte de France en est l'indice insipide et, simultanément, hyperbolique). Quelques fragments technologiques, culturels, générationnels et sentimentaux (par exemple, l'extrait d'un morceau d'*emocore* diffusé sur une enceinte) s'activent de temps à autre pour transformer le Confort Moderne en un son & lumière tonitruant. Après avoir conçu des expositions « qui donnent chaud » (la série des X, des radiateurs industriels que l'artiste a exposés à plusieurs reprises au cours des dernières années), Kévin Blinderman pense que celle-ci va « nous crier dessus. » Même si l'exposition, par un effet de vases communicants, se vide à mesure qu'on en révèle le hors-champ (pornographique), elle reste pourtant activable – comme si l'ensemble des règles qui la composait, la relation de cet ensemble normatif avec le public et le jeu qui en résultait, constituait un dispositif qui demeurerait malgré tout opérant pour Kévin Blinderman. Cette dialectique entre l'acceptation tacite de la règle, son détournement ou sa négation n'est pas sans rappeler la définition du dandysme donnée par Barbey d'Aurevilly dans le petit livre qu'il consacre à la vie de George Brummell : « Ainsi, une des conséquences du dandysme, un de ses principaux caractères – pour mieux parler, son caractère le plus général –, est-il de produire toujours l'imprévu, ce à quoi l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut pas s'attendre en bonne logique. L'excentricité, cet autre fruit du terroir anglais, le produit aus-

which constitute grace, as the nuances of the prism form an opal, by coming together.”⁴ By emptying out his exhibition, Kevin Blinderman makes space for bodies and experience within a codified system of rules and values which he stages in order to engage them in play. This is how the dialectic of the exhibition and its off-screen space is articulated (be it partying – the strobe lights of the emocore sound and light show – or bareback porn and BDSM). Like the filming of a sextape or a BDSM session, Kévin Blinderman conceives an exhibition as a scenario, a game board; in other words an ensemble composed of rules and possible openings which participate in an eroticization of strategic relations.

Gallien Déjean

1. *Barebacking* is a term which designates the practice of engaging in unprotected sexual relations, and by extension, a polymorphic current advocating the cult and right to practice this activity. Arising in the early 1990's during the AIDS crisis in the gay community of San Francisco, *barebacking* was the subject of violent polemics in the media. In France, the writer Guillaume Dustan popularized this practice and participated in the definition of its theoretical and political contours. On this subject I highly recommend the text by Reynaud-Dewar entitled “My epidemic” (in Lili Reynaud-Dewar, *My epidemic (texts about my work and the work of other artists)*, Paragay Press, Paris, 2015, p. 17-37). Today, a significant portion of gay pornographic production is openly bareback.

2. i.e. “bondage, discipline, domination, submission, sadomasochism”.

3. In gay culture, *cruising* designates deambulatory techniques associated with pick-up practices developed in public spaces (parks, public toilets, parking lots, warehouses, river banks, etc.) The term refers to an activity as

si, mais d'une autre manière, d'une façon effrénée, sauvage, aveugle. [...] Le dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé à son tour : double et immuable caractère ! Pour jouer ce jeu, il faut avoir à son service toutes les souplesses qui font la grâce, comme les nuances du prisme forment l'opale, en se réunissant. »⁴ En vidant son exposition, Kevin Blinderman fait de la place pour les corps, pour l'expérience, au sein d'un système codifié de règles et de valeurs qu'il met en scène pour jouer avec. C'est ainsi que s'articulent dialectiquement l'exposition et ses hors-champs (qu'il s'agisse de la teuf – les stroboscopes du son & lumière *emocore* –, de la pornographie *bareback*, du BDSM). À l'instar d'un tournage de *sextape* ou d'une séance BDSM, Kévin Blinderman conçoit l'exposition comme un scénario, un plateau de jeu, c'est-à-dire un ensemble constitué de règles et d'ouvertures possibles qui participent d'une érotisation des rapports stratégiques.

Gallien Déjean

1. Le *barebacking* est un terme qui désigne la pratique de rapports sexuels non protégés et, par extension, un courant polymorphe prônant le culte et la revendication de cette pratique. Apparu au début des années 1990 pendant la crise du sida dans la communauté gay de San Francisco, le *barebacking* a donné lieu à de vives polémiques médiatiques. En France, l'écrivain Guillaume Dustan a popularisé cette pratique et a participé à la définition de ses contours théoriques et politiques. Sur le sujet, je recommande fortement le texte de Lili Reynaud-Dewar intitulé « My epidemic » (in Lili Reynaud-Dewar, *My epidemic (texts about my work and the work of other ar-*

well as to a state of mind and a phenomenology which is both sexual and geographic. It participates in the notion of “sexual orientation” developed in both the literal and figural sense by Sara Ahmed in order to designate the process by which bodies orient themselves in relation to others in environments organized by norms and hierarchies of sexuality, genre, race, and class. (Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham, 2006).

4. Barbey d’Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, Rivage, Paris, 2018, p. 46-47. This reference to dandyism is not incidental since it evokes Kévin Blinderman’s existential interest in the decadence and superficiality of someone like Jacques de Bascher (1951-1989) who, having squandered everything in a dizzying present, left little behind him except for traces of fascination. Kévin Blinderman, Charles Teyssou and Pierre-Alexandre Mateos dedicated an exhibition to the search for these traces (« ‘Jacques de Bascher’ An Exhibition », Treize, 2020).

tists), Paragay Press, Paris, 2015, p. 17-37). Aujourd'hui, une part importante de la production pornographique gay est ouvertement *bareback*.

2. Pour « bondage, discipline, domination, soumission, sadomasochisme ».

3. Dans la culture gay, le *cruising* désigne des techniques de déplacement associées aux pratiques de drague développées dans les lieux publics (parcs, toilettes publiques, parkings, hangars, bords de rivières, etc.). Le terme recouvre à la fois une activité, un état d'esprit et une phénoménologie à la fois sexuelle et géographique. Il participe de la notion « d'orientation sexuelle » développée au sens propre comme au figuré par Sara Ahmed pour désigner les processus par lesquels les corps s'orientent les uns par rapport aux autres, dans des environnements organisés par des normes et des hiérarchies de sexualité, de genre, de race et de classe (Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham, 2006).

4. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, Rivage, Paris, 2018, p. 46-47. Référence au dandysme non fortuite puisqu'elle renvoie à l'intérêt existentiel de Kévin Blinderman pour la décadence et la superficialité d'un Jacques de Bascher (1951-1989) qui, pour avoir tout dilapidé dans un présent vertigineux, n'aura pas laissé grand-chose derrière lui, à part un peu de fascination. Kévin Blinderman, Charles Teyssou et Pierre-Alexandre Mateos ont consacré une exposition à la poursuite de ses traces (« 'Jacques de Bascher' An Exhibition », Treize, 2020).



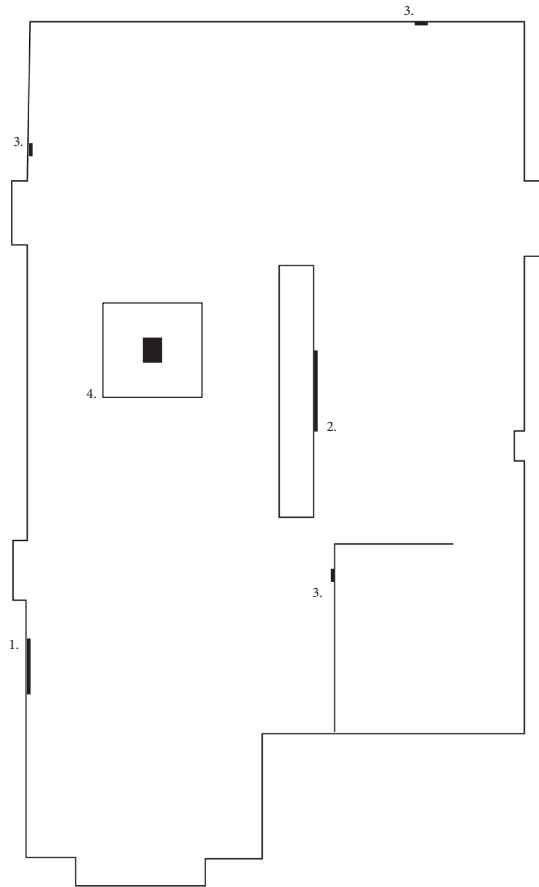












1 . *Self-portrait as a young artist with a mainstream name*, impression laser, laser printing, 200 x 153 cm, 78 x 60 inch, 2021

2 . *Kévin Blinderman : Crunchboy*, capture d'écran / impression laser, screen capture / laser print, 143 x 200 cm, 56 x 78 inch, 2021

3 . *You're the Worst*, cartes postales, structure en aluminium, postcards, aluminum structure, dimensions variables, variable dimensions, 2021

4 . *Player One Vip*, Kévin Blinderman, Bulma, Piste audio, Custom track 20min., dimensions variables, variable dimensions, 2021

Crédits photographiques / photography credits

Pages 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, Photo / photography : Kévin Blinderman

Remerciements / Thanks

Cette édition a été publiée à l'occasion de l'exposition de Kévin Blinderman, « You're The Worst » au Confort Moderne à partir du 21 janvier 2021 /
this edition is published on the occasion of the solo exhibition of Kevin Blinderman, *You're The Worst*, at le Confort Moderne from 21 January 2021

*L'artiste remercie tout particulièrement /
the artist wishes to specifically thank*

*Pour sa contribution artistique à l'exposition /
for his artistic contribution to the exhibition*
Bulma

*Pour leurs contributions à cette publication /
for their contributions to this publication*
Yann Chevallier
Gallien Déjean
Lili Reynaud-Dewar

*Le Confort Moderne, au service de la conception et de la production de l'exposition /
le Confort Moderne, in the development and production of the exhibition*

*et plus particulièrement /
to specifically thank*

Yann Chevallier, Directeur, Commissaire d'exposition / Director, Exhibition Curator
Lionel Ferry, Régisseurs Audiovisuels / Audiovisuals Registrars
Greg Léonard, Régisseurs Audiovisuels / Audiovisuals Registrars
Jean-Michel Rousseau, Régisseur d'exposition / Exhibition Registrar
Emma Reverseau, Responsable de la communication et des relations publiques /
Communication and public relations manager
Jocelyn Moisson, Responsable de la médiation des expositions /
Head of exhibition mediation

*Pour leur engagement et leur soutien /
for their commitment and support*

Pierre-Alexandre Mateos, Charles Teyssou, Juliette Desorgues, Alban Diaz, Anina Troesch, Rob Kulisek, Thomas Liu Le Lann, Berlin Program For Artists, Thomas Butler, Clémentine Deliss, Flora Citroën, Mikaël Kamaji, Olga Rozenblum, Julia Marchand, Fabrice Defferrard, Samuel Bencheikh, Nathan Rebussi, Jess Crunchboy, Alex Tivoli, Picwik

C	O	N	F	O	R	T
M	O	D	E	R	N	E

conception, production / conception, production

Jocelyn Moisson

impression / printing

LE CONFORT MODERNE

185 Rue du Faubourg du Pont Neuf, 86000 Poitiers

*Le Confort Moderne bénéficie du soutien de la Ville de Poitiers, du Ministère de la Culture -
DRAC Nouvelle Aquitaine, de la
Région Nouvelle Aquitaine et du Département de la Vienne.*

*Le Confort Moderne is supported from the City of Poitiers, the Ministry of Culture - DRAC
Nouvelle Aquitaine,
the Nouvelle Aquitaine region and the Vienne department.*

C	O	N	F	O	R	T
M	O	D	E	R	N	E