

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2015)
Heft: 127

Artikel: Le chantier perpétuel = The permanent building site
Autor: Gasparina, Jill
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-846766>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**Jill
Gasparina**

**Le chantier
perpétuel**

111

Gaspar

Gaspar

Gaspar

Jill Gasparina

The Permanent
Building Site

on page 47

Le chantier
perpétuel

Maeva ^{→ p. 5} mesure 1,74 m. Hippolyte mesure 1,60 m. Iris mesure 1,70 m, elle est plus petite que Loona ^{→ p. 21} (1,81 m), mais plus grande que Jeanne (1,58 m), Ariane ^{→ p. 1} (1,52 m) et qu' Océane ^{→ p. 40} (1,59 m). La série *Better than a coke*, entamée en 2013, est constituée de grandes feuilles de papier peintes à l'encre, dans lesquelles sont découpées de façon imprécise des formes rappelant des contenants de liquide (bouteilles, outres, et gourdes souples plus ou moins rudimentaires). Chaque feuille est le support d'un prénom, dessiné dans un lettrage à chaque fois original. Simplement punaisées au mur, elles sont toutes à échelle humaine, leurs dimensions oscillant entre 1,40 et 1,70 m, comme la plupart d'entre nous.

C'est la récente campagne publicitaire intitulée «Share a Coke» qui a inspiré Thomas Bonny pour cette série. Dans la lignée du mcdonaldien «Venez comme vous êtes», la firme américaine Coca-Cola a développé en 2013 une nouvelle stratégie de marketing basée sur la customisation des bouteilles par des prénoms (originellement 250 par pays, un nombre qui ne cesse d'augmenter depuis). Le principe est simple: donner à chacun envie d'acheter une bouteille portant son nom ou celui d'une de ses connaissances. Il s'agit de déclencher «une avalanche d'associations très personnelles mais surgissant d'une liste publique de désignations communes»¹.

À une échelle plus modeste, Thomas Bonny a développé sa propre interprétation de la customisation, réalisant une série où les peintures à l'encre portent un nom et sont toutes uniques (au contraire des bouteilles de soda qui, bien que personnalisées, restent produites grande série). Il s'est inspiré pour cela de discussions trouvées sur des forums en ligne, dans lesquels des consommateurs mécontents réclamaient à la marque américaine l'intégration de leur prénom aux listes de la campagne publicitaire. S'il faut identifier ici une forme d'ironie, elle est moins à chercher du côté d'une hypothétique critique du capitalisme via celle d'un de ses emblèmes triomphants (ce serait trop évident), que dans le refus d'un partage organisé selon les seuls codes du commerce. Le partage est une idée noble, nous dit Thomas Bonny, mais ni le marketing «one to one» et ses techniques de customisation, ni les grandes institutions publicitaires ou artistiques (et leur désir de contrôle) ne sauraient en circonscrire les modalités. Parce qu'elle permet de saisir l'importance qu'il accorde au partage ainsi qu'à la considération de chaque personne, mais aussi de chaque image et de chaque objet dans sa spécificité, la série *Better than a coke* constitue une introduction parfaite au travail de l'artiste.

«Dans la grande école alternative genevoise»², Thomas Bonny a fondé, puis acti-

1 Allan McCollum, Interview par Paul Bernard, Frog, Numéro 10, été 2011, Les presses du réel, Dijon <http://allanmccollum.net/allanmccollum/frog/interview.html>, dernière consultation 6 décembre 2014. Par une coïncidence curieuse, cette méthode fait écho à une série d'œuvres d'Allan McCollum encore assez méconnues aujourd'hui (*The Small World Drawings, Each and Everyone of you* ou encore *The Shapes Project*), dans lesquelles l'artiste s'intéresse à la constitution de communautés, et à la manière dont chacun peut s'identifier très simplement à elles par un prénom, ou par une forme.

2 Entretien avec l'auteur, octobre 2014, Genève, non publié

vement fait vivre depuis 2000 avec un petit noyau de membres fondateurs³, l'espace d'arts contemporains */Duplex/*, «chantier perpétuel»⁴ situé dans la bien nommée Rue des amis à Genève. Chez Thomas Bonny, l'activisme culturel et la production artistique sont deux pratiques qui, si elles se télescopent parfois (rien de mieux que la gestion/direction artistique/promotion/animation constante et bénévole d'un espace d'art collectif pour siphonner l'énergie vitale nécessaire à la création d'une œuvre), ne peuvent en fait être envisagées que conjointement.

Il ne s'agit pas d'affirmer ici qu'il s'inscrit dans la lignée des curateurs artistes, et que */Duplex/* doit être considéré comme le support d'une performance de longue durée, ou comme une sculpture sociale. Il s'agit simplement de rappeler que ses deux pratiques, menées de front au cours des dernières années, traduisent des convictions et des enjeux similaires; à savoir la nécessité de redistribuer activement des formes, le désir d'alimenter une scène artistique d'une manière réinventée, de générer une dynamique, et de travailler loin de toute logique dogmatique.

«Selon quelles modalités une peinture appartient-elle à un réseau?»

Dans son essai «Painting beside itself», David Joselit s'interroge sur la manière dont une peinture peut appartenir à un réseau⁵. Cette question est particulièrement pertinente pour envisager le travail de Thomas Bonny. Il fait de la peinture. Mais il travaille quasiment exclusivement sur papier (il appartient à «l'école des encres»⁶, non pas à celle de la peinture au scotch). Il a par ailleurs développé une pratique du collage, du dessin, de l'affiche, de la céramique et de la sculpture. Il travaille des styles différents avec des tensions différentes⁷. Sa pratique n'a, de fait, pas grand-chose à voir avec celle du peintre qui s'isole dans son atelier. Ses œuvres, si elles possèdent une autonomie visuelle incontestable, s'insèrent dans un système organisé où les pièces dialoguent entre elles par delà leur hétérogénéité stylistique et s'intègrent à un discours qui les dépasse (certaines de ses peintures foisonnantes venant symboliser cette méthode de travail⁸).

Il lui arrive ponctuellement, par exemple, de changer le titre d'une ancienne pièce, ou de la transformer visuellement. Ainsi *Entre chien et loup*, réalisé en 2004, devient dix ans plus tard *Remix* → p.16, 19. Il a entretemps ajouté sur les peintures des formes noires,

3 Il s'agit de Katrin Kettenacker, Christian Bili, Carl June, Yves Levasseur, Daniel Rosenthal

4 Voir le site : <http://www.aduplex.ch/>, dernière consultation 6 décembre 2014

5 David Joselit, «Painting Beside itself», *October* No. 130, automne 2009, MIT Press, p. 125 «How does painting belong to a network?», en anglais

6 Entretien avec l'auteur, octobre 2014, Genève, non publié

7 Voir à ce sujet la série *Vingt chefs-d'œuvre de la peinture*

8 Voir par exemple *Organizing the Shadows*, 2012, encres, acrylique sur papier, 180 × 150 cm

et réalisé dans chaque feuille de larges découpes. Ici, la peinture traduit visuellement l'univers musical du *DJing* (les peintures évoquant d'immenses disques vinyle avec les traits de pinceau qui empruntent aux courbes des sillons, les découpes renvoyant au *cuts*, et les formes rondes noires créant des rythmes visuels). Mais Thomas Bonny met aussi les principes du *DJing* en application, reprenant un ancien travail pour en livrer une nouvelle version.

Si l'on peut regarder ses peintures sous l'angle du réseau, c'est aussi parce que certaines fonctionnent comme des matrices qui viennent engendrer d'autres œuvres. L'exemple le plus spectaculaire de cette méthode de production serait *Mother Painting* ^{→ p.30}, large peinture réalisée en 2012 figurant la superposition de couches colorées (marron, bleu, jaune, vert, anthracite, rouge, gris). La matière peinte semble se déployer à la manière d'une racine, ou d'une souche. L'artiste a peint après coup, pour la déstructurer, une grille sur la peinture. Prélevant certains éléments de cette grille, il les a ensuite intégrés dans d'autres peintures (trois au total) de la série intitulée *N.G.* ^{→ p.17}, comme Nouvelle Génération. *Mother Painting* est donc une peinture mère d'autres peintures (l'artiste se permettant au passage un gag sur la mode de l'approche générationnelle de l'art).

C'est bien dans un imaginaire organique (la racine, la feuille, la souche, la bouture) que le peintre, dont les goûts dépassent largement le seul attrait pour la géométrie stricte, puise pour formaliser sa pratique. Mais cet imaginaire ne vaut pas tant parce qu'il mettrait en avant une supériorité des formes ou des matières naturelles (après tout, rien de moins naturel que le papier, qui est du bois hautement transformé, les encres, les gouaches ou les vernis anti-UV qu'il utilise), que parce qu'il pointe vers la nécessité de s'inscrire dans un flux vivant. Au «chantier perpétuel» du collectif qui anime **/Duplex/** répond en effet dans sa production artistique propre le mouvement permanent des formes, des idées, des matières. Pour le dire autrement, les références à un règne naturel sont surtout des manières de pointer vers le processus de production des formes, un manifeste appelant leur création et leur circulation dynamique.

Le papier et le vinyle

L'usage dominant qu'il fait du papier le montre assez clairement. Le papier, avant d'être un matériau artistique, est un support d'impression et, par conséquent, un canal de diffusion de l'information. C'est donc en tant que réflexion élargie sur ses usages que l'on peut comprendre l'ensemble de son travail. Prenons la série de collage *NNZZ* ^{→ p.6-9} (pour *Neue Neue Zürcher Zeitung*, 2013–2014). Chaque jour, Thomas Bonny réalise des collages de photographies d'actualité à l'intérieur des pages financières du *Neue Zürcher Zeitung* (la plupart des images sont trouvées dans les autres cahiers),



créant des rencontres étranges entre l'abstraction de la finance, le vocabulaire publicitaire ou l'imagerie pop. On pourra voir dans cette pièce un écho du *Edmonton Journal*, édition du Zurichois Hans-Rudolph Lutz, dans lequel il réédite intégralement le journal de la ville d'Edmonton paru le 16 août 1977 (date de décès d'Elvis Presley) en effectuant un «inventaire de l'information non-verbale»⁹ de

l'édition, supprimant donc tout le texte pour ne laisser apparaître que les images, schémas et traces de mise en page. Lutz, qui fut graphiste et typographe, mais aussi auteur et éditeur, était porté par le souci de faire circuler les contenus par le biais éditorial. Un même projet d'une redistribution infinie habite les *Silent Posters* → p. 18, 23, une série d'une petite vingtaine de posters (imprimés chacun à une vingtaine d'exemplaires). L'artiste réalise des collages à partir de très belles photos de magazines (très souvent, des photographies d'expédition tirées de National Geographic), de morceaux d'aquarelle, de formes abstraites. Mais le collage n'est pas la forme terminale: il est numérisé, et multiplié. Là encore, le papier de l'impression devient un moyen de faire circuler les images. Même chose dans *Solution 23* (2012) → p. 2, sculpture réalisée en papier mâché à partir de photocopies et de journaux, et à propos de laquelle il souligne avec malice que plus le contenu d'un journal est bon, plus le papier mâché qu'on pourra en tirer sera de qualité.

Si le papier comme le vinyle¹⁰ sont des matières devenues véhicule d'information, et si elles s'identifient désormais à cette fonction, on comprend dès lors les difficultés de l'artiste avec la peinture traditionnelle sur châssis : le châssis est ce qui fait basculer la peinture dans la sculpture, et cette lourdeur s'oppose à la fois matériellement et symboliquement à un projet de circulation dynamique. Comme Joëlle Tuerlinckx, qui fut sa professeure à l'ERG à Bruxelles, Thomas Bonny défend donc «une position de négation de la stabilité, de la cohérence et du contrôle»¹¹.

Les denrées de l'esprit et l'amour de l'art

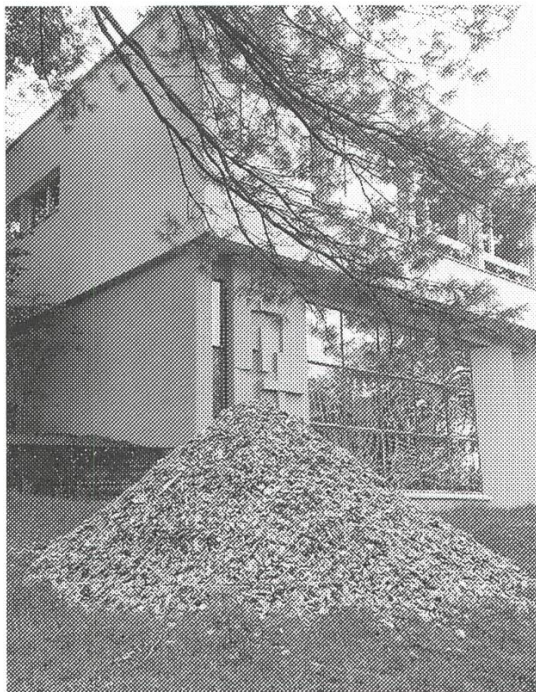
Cette position s'applique aux formes, mais aussi à sa *persona*. Avec *Raison Sociale* (2010) → p. 14, 15, il laissait ouvert le projet de définition de son identité d'artiste: quelque chose restait à inscrire. Mais ce vide symbolisait-il un doute,

9 Voir <http://lutz-verlag.ch/edmonton/>, dernière consultation 6 décembre 2014

10 «Le vinyle a survécu car il est un outil» explique l'artiste. Entretien avec l'auteur, octobre 2014, Genève, non publié

11 Rozenn Canevet, «Joëlle Tuerlinckx», compte-rendu de l'exposition WOR(LD)K IN PROGRESS au Wiels, Bruxelles, du 22 septembre 2012 au 6 janvier 2013 <http://www.zerodeux.fr/specialweb/joelle-tuerlinckx/>, dernière consultation 6 décembre 2014

ou le désir de sans cesse remettre en chantier, justement, cette raison sociale de l'artiste, et de faire advenir quelque chose sur la page blanche de la ville? La série des *Wonderblazers* → p. 3, 13, 25, 35, entamée en 2013, pourrait être une réponse. Pour réaliser cette série, il a cousu sur le dos de blazers d'occasion des figures de héros de *comics* plus ou moins super : du pataud Sammy de Scoubidou au taiseux et conquérant Albator, se déploient toutes



les nuances de l'héroïsme, et toutes les formes possibles de l'être-artiste. À la résistance qu'il oppose à l'idée d'adopter un style spécifique, Thomas Bonny ajoute donc un refus, celui de figer son personnage et d'arrêter sa position dans la scène artistique.

My ultimate research → p. 38/39, entamé en 2013, est son dernier projet en date; il a le statut d'un processus toujours en cours. Chacune des peintures de la série représente une forme de tas (le degré zéro de la forme), dont *Mother Painting* semble être la préfiguration. Montée sur une plaque de bois d'un noir profond, chaque peinture se trouve ensuite légèrement surélevée grâce à

des boîtes de conserve. On peut penser d'abord aux sérigraphies sur boîte de Guyton/Walker. Mais c'est plutôt à ce qu'il appelle le «syndrome des écoles d'art»¹² que l'artiste renvoie. Dans les ateliers de peinture en désordre, on pose les œuvres sur tout et n'importe quoi, pourvu qu'on ne les pose pas par terre. Et c'est la traduction la plus basique, la plus modeste, d'un désir d'élévation symbolique. Thomas Bonny met en scène humblement, dans cette série, le commerce quotidien et durable avec l'art qui advient dans les écoles, les espaces associatifs ou les ateliers d'artistes. Il s'en amuse, comme toujours: l'amour de l'art y est envisagé sous l'aspect d'un simple tas constitué par l'accumulation des heures de travail. Mais c'est non sans une certaine gravité qu'il réaffirme aussi que la peinture est une «nourriture spirituelle»¹³ et qu'on ne la trouve ni en boîte, ni en bouteille.

12 Entretien avec l'auteur, octobre 2014, Genève, non publié

13 Entretien avec l'auteur, octobre 2014, Genève, non publié

Jill Gasparina

Le chantier
perpétuel

en page 41

The Permanent Building Site

Maeva ^{→p. 5} is 1.74 m tall. Hippolyte is 1.60 m. Iris is 1.70 m; she is shorter than Loona ^{→p. 21} (1.81 m), but taller than Jeanne (1.58 m), Ariane ^{→p. 1} (1.52 m) and Océane ^{→p. 40} (1.59 m). The series *Better Than a Coke*, begun in 2013, consists of large sheets of paper painted in ink and cut to resemble a container for liquid (bottles, goatskins and supple gourds, some more rudimentary than others). Each sheet carries a name, each of which is penned in original lettering. Simply tacked to the wall, they are all life-size and, like most of us, vary in height between 1.40 and 1.70 m.

This series by Thomas Bonny was inspired by the recent advertising campaign entitled “Share a Coke”. In a similar vein to McDonald’s French campaign “Come as You Are”, the US company Coca-Cola developed a new marketing strategy in 2013 which involved customising their bottles with first names (originally 250 per country, a number which has since steadily increased). The premise is simple: make everyone want to buy a bottle with his or her name on it, or that of a friend. The idea is to trigger “an avalanche of extremely personal associations, but arising from an extremely public list of common assignations”.¹

On a more modest scale, Thomas Bonny has interpreted the idea of customisation in his own way; he created a series of ink paintings, each bearing a name and – unlike the admittedly personalised but still mass-produced bottles of coke – each unique. He took his inspiration from discussions on online forums, where unhappy customers clamoured for the American brand to include their names in the lists for its advertising campaign. We should see the irony at work here less as an (all too obvious) potential critique of capitalism by way of one of its most triumphant logos, than as a rejection of sharing as organised by commercial codes alone. Sharing is a noble idea, Thomas Bonny tells us, but the ways we go about it cannot be defined either by one-to-one marketing with its customisation techniques, or by major advertising or art institutions (with their desire for control). *Better Than a Coke* helps us to understand the significance that sharing has for the artist, his respect for every person and also for every image, and the specific nature of every object, making the series a perfect introduction to his work.

“Studying at Geneva’s alternative art school”,² Thomas Bonny is one of a small network of co-founders³ of */Duplex/*, a contemporary art space and “permanent building site”⁴ located on the aptly named Rue des amis in Geneva, which he has been actively promoting since 2000. While cultural

1 Allan McCollum, Interview by Paul Bernard, *Frog*, Number 10, Summer 2011, Les presses du réel, Dijon [http://allanmccollum.net/allanmccollum.net/frog/interview.html](http://allanmccollum.net/allanmccollum.net/allanmccollum.net/allanmccollum.net/frog/interview.html), last accessed 6 December 2014. By a curious coincidence, this technique echoes a series of works by Allan McCollum still little known today (*The Small World Drawings*, *Each and Everyone of You* and *The Shapes Project*), in which the artist concerns himself with the formation of communities and the way in which everyone can very simply identify themselves through just a forename or a shape.

2 Interview with the author, October 2014, Geneva, unpublished

3 Katrin Kettenacker, Christian Bili, Carl June, Yves Levasseur and Daniel Rosenthal

4 Cf.: <http://www.aduplex.ch/>, last accessed 6 December 2014

activism and artistic production sometimes collide in Thomas Bonny's work (there is nothing better than the constant yet benevolent management/artistic direction/promotion/activity of a collective art space for siphoning off the vital energy needed to create artwork), it is impossible to imagine one without the other.

This is not to suggest that he forms part of the long line of artist-curators, or that **/Duplex/** should be seen as a support for a long-term performance, or as a social sculpture. The point is simply to remember that his twin practices, pursued in recent years, are translations of similar beliefs and issues: namely the need for an active redistribution of forms, the desire to reinvent ways of feeding an artistic scene, to create a dynamic and to work free from any kind of dogmatic logic.

How does painting belong to a network?

In his essay *Painting Beside Itself*, David Joselit asks "How does painting belong to a network?"⁵ This question is particularly relevant when we consider Thomas Bonny's work. He paints. But he works almost exclusively on paper. He belongs to the "school of ink",⁶ rather than painting with masking tape. In addition, he has branched out into collage, drawing, poster art, ceramics and sculpture. He works different styles with different tensions.⁷ In fact, his practice has little in common with painters isolated in their studios. While his works have an undeniable visual autonomy, they form part of an organised system where the pieces are in dialogue with each other beyond their stylistic heterogeneity and engage in a discourse that goes beyond them: some of his rich and varied paintings have come to symbolise this way of working.⁸

He occasionally changes the title of an old piece, for example, or transforms it visually. Thus, ten years after *Entre chien et loup* was created in 2004, it became *Remix*.^{→ p.16, 19} In the meantime, he has added black shapes to paintings and has boldly cut into each sheet. Here, his paintings are a visual interpretation of the musical world of DJing: they suggest huge vinyl records, with sweeping brushstrokes giving ridges to the curves and cut-outs invoking *cuts*, while the black circular shapes create visual rhythms. However, Bonny also applies the principles of DJing by creating a new version of an old work.

Another reason for seeing his paintings as part of a network is that some of them function as matrices which give rise to the existence of new works. The most spectacular example of this means of production is undoubtedly *Mother Painting*,^{→ p. 30} a large painting created in 2012 featuring superimposed layers of colour (brown, blue, yellow, green,

5 David Joselit, 'Painting Beside Itself', October No. 130, Fall 2009, MIT Press, p. 125

6 Interview with the author, October 2014, Geneva, unpublished

7 On this subject, see also the series *Vingt chefs-d'œuvre de la peinture*

8 Cf. for example, *Organizing the Shadows*, 2012, ink, acrylic on paper, 180 × 150 cm

anthracite, red, grey). The painted material seems to unfurl like a root or a trunk. The artist has overpainted a grid onto the painting to dismantle it. Having extracted certain elements from the grid, he then integrated them into other paintings (three in all) in the series entitled *N.G.*, → p.17 short for New Generation. *Mother Painting* is thus the mother of other paintings (the artist allows himself to joke in passing about the fashion for a generational approach to art).

It is precisely by using organic imagery (roots, leaves, stumps, cuttings) that the painter, whose taste generally goes beyond a simple attraction to strict geometry, lends his work a formal structure. However, the value of this imagery is less in promoting the superiority of natural shapes or materials – after all, there is nothing less natural than paper, made of utterly transformed wood, or the inks, gouaches or anti-UV varnishes that he uses – than in pointing out the need to form part of the ebb and flow of life. The “permanent building site” of the collective behind **/Duplex/** corresponds in his own artwork to the perpetual movement of forms, ideas and materials. To put it another way, his references to a natural kingdom are principally ways of pointing out the process by which shapes are produced, a manifesto calling for them to be created and circulated dynamically.

Paper and vinyl

He demonstrates this rather clearly by predominantly using paper. Paper was used as a print medium before being an artistic one, and is thus a means of spreading information. We must therefore reflect in detail on its uses before we can understand his work as a whole. Take the collage series *NNZZ* → p.6–9 (for *Neue Neue Zürcher Zeitung*, 2013–2014): every day, Bonny made collages of press photographs with the financial pages of the *Neue Zürcher Zeitung* (most of the images having been found in other supplements), creating strange encounters between the abstract nature of finance and the language of advertising or pop imagery. We can see in this piece an echo of the Zurich artist Hans-Rudolph Lutz’s edition of the *Edmonton Journal*, in which he entirely re-edited the newspaper of 16 August 1977 (the day on which Elvis Presley died) to make “an inventory of all the non-verbal information contained in a daily newspaper,”⁹ cutting out all the text and leaving only the images, diagrams and the traces of its layout. Lutz, who was a graphic designer and typesetter as well



⁹ See: <http://lutz-verlag.ch/edmonton/>, last accessed 6 December 2014

as an author and editor, wanted to circulate the content by editorial means. *Silent Posters*, a series of twenty or so posters, in an edition of 20 each, pursues the same aim: infinite redistribution. The artist creates collages using incredibly beautiful magazine photos, often of expeditions taken from the *National Geographic*, in addition to fragments of watercolours and abstract shapes. But the collage itself is not the final product: it is digitised and multiplied. Here again, newspaper print becomes a means of circulating images. It is the same with *Solution 23* (2012), a papier mâché sculpture using photocopies and newspapers, through which he maliciously underlines the fact that the better the content of a newspaper, the better the quality will be of the papier mâché you can make from it.

If paper, like vinyl,¹⁰ is identified as a material that has become a medium for information, we can understand the difficulties that the artist has with traditional framed painting: the frame tips painting over into sculpture, and that heaviness is both physically and symbolically opposed to his aim of dynamic movement. Like Joëlle Tuerlinckx, his teacher at the ERG in Brussels, Bonny thus takes “a negative stance towards stability, coherence and control”.¹¹

Spiritual nourishment and love of art

This stance applies both to form and to his own *persona*. In *Raison Sociale [Company Name]* → p. 14, 15 (2010), he left his proposed identity as an artist open: there was still something to be recorded. But did this void symbolise a doubt, or the desire to go back to the drawing board, or perhaps a reference to the artist’s own “perpetual building site”? The *Wonderblazers* series, → p. 3, 13, 25, 35 begun in 2013, could be a response. To create it, he sewed comic book characters — some more super than others — on the backs of second-hand blazers: from clumsy Shaggy in Scooby-Doo to the taciturn, victorious Captain Harlock, they display every nuance of heroism and every possible way of being an artist. Thus, Bonny not only resists the idea of adopting a specific style but also refuses to take on a set character or to establish his position in the art scene.

My Ultimate Research, → p. 38/39 begun in 2013, is his latest project to date; its status is that of an ongoing process. Each of the paintings in the series represents a kind of pile (the lowest category of shape), apparently prefigured by *Mother Painting*. Mounted on a sheet of deep black wood, each painting is then raised slightly on tin cans. Our thoughts might turn initially to Guyton/Walker’s screen prints set on paint cans. But the artist is referring rather to what he calls

10 “Vinyl has survived because it is a tool,” explains the artist. Interview with the author, October 2014, Geneva, unpublished

11 Rozenn Canevet, *Joëlle Tuerlinckx*, report on the exhibition WOR(LD)K IN PROGRESS at Wiels, Brussels, from 22 September 2012 to 6 January 2013 <http://www.zerodeux.fr/specialweb/joelle-tuerlinckx/>, last accessed 6 December 2014



“art school syndrome”.¹² In painters’ chaotic studios, works are put on anything and everything but the floor. And this is the most basic, the humblest manifestation of a symbolic desire for elevation. In this series, Thomas Bonny modestly features the daily and enduring trade off with art present in schools, community spaces or artists’ studios. He is having fun, as always: the love of art is envisioned as a simple pile of accumulated hours of work. All the same, there is a seriousness with which he reiterates that painting is “food for the spirit”¹³ that can be found in neither bottles nor cans.

12 Interview with the author, October 2014, Geneva, unpublished

13 Ibid.