

# Caroline

BOURSES  
DÉLIÉES

# Schattling Villeva Des fleurs et des rats

fr

Les contraintes et les expériences ordinaires se sont souvent révélées fondatrices pour de nombreuses artistes. Au milieu des années 1960, l'artiste américaine Mierle Laderman Ukeles (\*1939), alors jeune maman, traverse des journées remplies de tâches domestiques chronophages qui l'éloignent de son travail d'atelier. Portée par les contraintes du contexte, elle décide de s'approprier les gestes de son quotidien pour en faire sa pratique d'artiste. En 1969, elle écrit le *Manifesto for Maintenance Art*, un manifeste radical qui consacre les gestes des soins (du *care*) comme ceux de sa propre pratique créative, qu'elle déploie dès lors de multiples manières. Lorsque Tony Conrad (1940-2016) réalise ses « *cooked films* » dans les années 1973-1974, il se trouve dans une période où les soins domestiques à son jeune fils l'absorbent quotidiennement. Ses questionnements sur une politique des processus de production des médias trouvent alors une parfaite incarnation dans les tâches culinaires et domestiques qu'il transfère sur la pellicule. Cette effronterie face aux conglomérats industriels est ici doublée d'une inversion des rôles de genre pour des gestes encore généralement associés, à cette époque, à un travail presque exclusivement féminin.

En 2020, alors jeune étudiante en Master et mère d'une fille de 2 ans, Caroline Schattling Villeva s'empare du vocabulaire visuel du monde de la maternité, de l'enfance et des objets pour bébés – par exemple dans la série *No Kids, More Coke!* (2021), des sculptures de fleurs réalisées en tissu dans un esprit Arts and Crafts, ou avec *A Happy Narrative Song* (2020), une sorte de comptine musicale pseudo-sentimentale. De manière très pragmatique, elle rationalise son temps et son énergie, tout en contaminant politiquement l'espace de l'école d'art par le simple fait de vivre pleinement son activité d'étudiante et son statut de jeune mère.

Dans la lignée d'artistes comme Marie Laurencin (1883-1956), Judy Chicago (\*1939) et Karen Kilimnik (\*1955), elle s'empare d'une gamme de couleurs et de formes identifiables à un statut social et de genre. Par cette appropriation et ce transfert de signes spécifiques de l'espace domestique à celui de l'art, Caroline Schattling Villeva répond à l'attente de la société, voulant qu'une jeune mère produise de telles formes. Si cette performativité rend compte chez l'artiste d'un des moments les plus beaux de la vie, elle en souligne tout autant les projections stéréotypées des regards extérieures.

Aussi merveilleuse qu'une maternité puisse être, elle se révèle en outre complexe et particulièrement désocialisante pour les parents, d'autant plus lorsque ceux-ci portent le statut d'étudiantes ou étudiants. Ainsi, nous pouvons lire sous la couche onirique du travail de l'artiste l'esquisse d'une trame plus sombre. Judy Chicago avait déjà très justement souligné combien l'apparence douce et inoffensive des femmes peintes par Marie Laurencin cache en réalité une tristesse et une rage contenue. La rage de celle et ceux qui sont maintenues dans le confinement d'une situation sociale ou culturelle paralysante.

Caroline Schattling Villeva construit ainsi son travail sur ces lignes de tensions irréconciliables. C'est le cas pour certaines de ses œuvres textuelles, qui proviennent de messages de séduction abusifs reçus sur internet et qu'elle reformule à travers un travail d'écriture, en musique, ou en sculpture. L'appropriation de ces formes langagières de séduction intrusive trouve son écho dans les rats qui s'introduisent peu à peu dans l'espace de son travail. Pourtant revêtus de couleurs vives et de motifs

rappelant les effets digitaux, ces rats deviennent les métaphores d'un harcèlement dont l'artiste a été la proie. Pour les œuvres *Inhale The Peace, Dear Mian, What we Play is Life* et *Prat Rat* (toutes réalisées en 2019), elle s'empare des énoncés du séducteur abusif pour le réintégrer discrètement dans son travail. Ces phrases pseudo-poétiques, témoin de la médiocrité et des faiblesses émotionnelles de cet homme, deviennent le vocabulaire de l'artiste et se fondent dans son corpus.

Ce surgissement de la figure du rat alors débusqué complexifie l'édifice que l'artiste met en place. Dans le film *Red Dancing Flowers* (2020), elle met en scène un rat gris jouant de manière perverse avec des fleurs abîmées sur un fond d'effets optiques radiaux. La bande-son provient d'une vidéo d'hypnose censée augmenter la force de séduction de celui qui la regarde. Elle rend compte des désirs frustrés d'hommes délestés de leur timidité par leur masque numérique, s'enfonçant dans le cyberharcèlement. La séquence se termine par une dissolution digitale du rongeur intrusif dans une grande ablution d'eau.

En filigrane, ce regard sarcastique sur les rapports humains, qui peut se lire dans toutes les productions de l'artiste, se révèle une des grandes forces de son travail et de la manière dont elle se saisit du réel pour faire œuvre.

Balthazar Lovay

eng

### *Flowers and Rats*

Ordinary constraints and experiences have often proved to be foundational for many artists. In the mid-1960s, American artist Mierle Laderman Ukeles (\*1939), then a young mother, found her days filled with time-consuming domestic tasks that distracted her from her studio work. Carried away by the constraints of her situation, she decided to appropriate the features of her daily life to turn them into her practice as an artist. In 1969, she wrote the *Manifesto for Maintenance Art*, a radical manifesto that enshrined the features of care as those of her own creative practice, which she then deployed in many ways. When Tony Conrad (1940-2016) made his "cooked films" in 1973-1974, the domestic care of his young son absorbed him daily. His questioning of the politics of media production processes found a perfect embodiment in the culinary and domestic tasks he transferred to film. This brazenness in the face of industrial conglomerates is here coupled with a reversal of gender roles for features still generally associated, at that time, with almost exclusively female work.

In 2020 as a young MA student and mother of a two-year-old daughter, Caroline Schattling Villeval used the visual vocabulary of the world of motherhood, childhood and baby objects – e.g. in the series *No Kids, More Coke!* (2021) featuring flower sculptures made of fabric in an Arts & Crafts spirit, or in *A Happy Narrative Song* (2020) and its pseudo-sentimental nursery rhyme. In a very pragmatic way, she rationalises her time and energy, while politically contaminating the art school space by the simple fact of living to the full her student activity and her status as a young mother. In the tradition of artists such as Marie Laurencin (1883-1956), Judy Chicago (\*1939) and Karen Kilimnik (\*1955), she calls on a range of colours and forms that are identifiable with social and gender status. Through this appropriation and transfer of specific signs from the domestic space to that of art, Caroline Schattling Villeval responds to

society's expectation that a young mother should produce such forms. While this performativity reflects one of the most beautiful moments in her life, it also underlines the society stereotypical projections.

As wonderful as motherhood can be, it is also complex and particularly de-socialising for the parents, especially when they are students. Thus, under the dreamlike layer of the artist's work we can read the outline of a darker plot. Judy Chicago has already rightly pointed out that the sweet and harmless appearance of the women painted by Laurencin in fact conceals a form of sadness and contained rage – the rage of those who are kept in the confines of a paralysing social or cultural situation.

Caroline Schattling Villeval thus builds her work on these lines of irreconcilable tension. This is the case for some of her textual works, which come from abusive seduction messages received on the Internet, which she reformulates through writing, music or sculpture. The appropriation of these linguistic forms of intrusive seduction is echoed in the rats that gradually make their way into her work. Despite being dressed in bright colours and patterns reminiscent of digital effects, these rats become metaphors for the harassment to which the artist has fallen prey. For *Inhale the Peace, Dear Mian, What we Play is Life* and *Prat Rat* (all made in 2019), she uses the statements of the abusive seducer and discreetly reintegrates him into her work. These pseudo-poetic phrases, evidence of the mediocrity and emotional weaknesses of this man, become the artist's vocabulary and merge into her corpus.

This emergence of the figure of the rat complicates the edifice that the artist is putting in place. In the film *Red Dancing Flowers* (2020), she stages a grey rat playing perversely with damaged flowers against a backdrop of radial optical effects. The soundtrack comes from a hypnosis video that is supposed to increase the viewer's power of seduction. It captures the frustrated desires of men who are relieved of their shyness by their digital masks, sinking into cyberstalking. The sequence ends with a digital dissolution of the intrusive rodent in a great ablution of water.

Implicitly, this sarcastic view of human relationships, which can be read in all of the artist's productions is one of the great strengths of her work and one way she grasps reality to make her work.

Texte rédigé pour les Bourses déliées (Halle Nord, 07–29.10.22), coédition FCAC et HEAD – Genève.

Caroline Schattling Villeval est lauréate 2021 des Bourses du Fonds cantonal d'art contemporain pour les diplômé-e-s de la HEAD – Genève.



F C A C  
onds antonal  
d' rt ontemporain

Halle Nord



— HEAD  
Genève

Hes-SO // GENÈVE  
Mairie de Genève  
Rue de la République

Graphisme : Sonia Dominguez  
Traduction anglaise : AJS Craker