

0

2



7

9

**Jean-Pascal Flavien**  
**Béatrice Balcou**

**François Piron**  
**Eva Barto**

**Christopher Kulendran Thomas**  
**Alex Cecchetti**

# Christopher Kulendran Thomas

—  
en conversation avec Aude Launay

9<sup>e</sup> Biennale de Berlin,  
4.06-18.09.2016  
11<sup>e</sup> Biennale de Gwangju,  
02.09-6.11.2016

D'aucuns seront sans doute passés à côté, auront traversé sans même y prêter attention le petit salon qui tenait lieu d'installation de Christopher Kulendran Thomas à la dernière biennale de Berlin. Un canapé confortable, une moquette épaisse, des tableaux et bibelots sans trop d'ostentation, un chic international relativement standardisé. Un écran plat diffusait ce qui ressemblait à un docutainment, alternant vues d'archives scientifiques, d'actualité, rendus 3D et images modifiées, mettant en perspective avec l'histoire de l'humanité et de la sédentarité la constitution de l'état d'Eelam Tamoul au Sri Lanka puis la création du géant du commerce Amazon, établissant des liens extrêmement discutables entre marxisme et capitalisme mondialisé, voire suggérant l'abolition de leur antagonisme.

La polémique se dissolvait alors dans un final qui avait tout du spot publicitaire pour une nouvelle proposition immobilière, un nouveau style de vie, une nouvelle société, bref, une nouvelle vie.

Dépassant la condition de consommation immédiate d'œuvres d'art contemporain tel qu'il est généralement de mise dans les biennales que l'on traverse bien souvent au pas de course pour s'assurer des dernières tendances, Christopher Kulendran Thomas utilise l'espace de l'art contemporain comme un espace de test pour un projet qui prend place dans une réalité économique plus vaste que celle du simple marché de l'art, qu'il inclut au passage comme l'une des matières premières de son travail. Nous discutons avec lui de sa conception de l'art comme champ d'efficiency.

**J'aimerais engager cette discussion en revenant sur les fondements de votre travail, c'est-à-dire votre projet *When Platitudes Become Form* (en cours depuis 2013) pour lequel vous achetez des œuvres à des galeries d'art contemporain sri-lankaises et les « reconfigurez pour le marché de l'art contemporain international (occidental) ». Vous avez déjà beaucoup parlé de ce projet ces dernières années mais j'aimerais vous faire préciser la manière dont vous opérez la translation entre les deux sens du terme « contemporain », et particulièrement visuellement. Votre manière de « re-configurer » ces œuvres pour le regard occidental et le marché occidental est-elle purement empirique, c'est-à-dire basée sur l'esthétique des œuvres qui se vendent bien ?**



Christopher Kulendran Thomas, *New Eelam*, 2016. 9<sup>th</sup> Berlin Biennale, avec des œuvres originales de / featuring original artworks by Asela Gunasekara, Nuwan Nalaka, Muvindu Binoy (achetée à / all purchased from Artspace Sri Lanka) et du mobilier de / and furniture by NEW TENDENCY et / and e15.



Christopher Kulendran Thomas, *New Eelam*, 2016. 9<sup>th</sup> Berlin Biennale, avec / featuring 'Skin Deep I' de / by Asela Gunasekara (achetée à / purchased from Artspace Sri Lanka). Photo: Laura Fiorio.



Christopher Kulendran Thomas, *Extrait du projet en cours / From the ongoing work When Platitudes Become Form*, 2013. Store vertical et / Vertical blind and 'Untitled I' (2012) de / by Pramith Geekiyanage (achetée à / purchased from Saskia Fernando Gallery, Colombo, Sri Lanka).

Eh bien, c'est une question de contexte historique: les artistes dont j'acquiers les œuvres — que j'utilise ensuite comme matériaux, comme composants pour les miennes — connaissent un véritable succès sur le nouveau marché de l'art contemporain régional qui s'est développé au Sri Lanka ces cinq ou six dernières années à la suite des crimes de guerre brutaux qui ont mis fin à la guerre civile en 2009. La libéralisation économique qui a suivi ce que beaucoup nomment là-bas un génocide a amené avec elle la première génération de galeries commerciales de style occidental créant un nouveau marché régional pour ce qui s'appelle désormais là-bas art contemporain.

Par exemple, pour cette pièce que j'ai réalisée il y a quelques années, j'ai acheté cette peinture d'un jeune artiste nommé Pramith Geekiyanage qui venait juste de commencer à exposer avec la nouvelle galerie la plus influente de Colombo. J'y ai simplement ajouté ces stores verticaux. La translation est toujours basée sur les mêmes récurrents qui circulent parmi mes pairs dans le contexte dans lequel je travaille. Mais les œuvres que j'achète au Sri Lanka sont elles aussi le produit d'une circulation, un peu plus lente, de mêmes — des canons de l'histoire de l'art occidental au contemporain sri-lankais.

Le terme « contemporain » a été utilisé tout au long d'au moins la moitié du siècle dernier pour référer à l'art de ce temps. Mais je pense qu'il signifie

désormais autre chose, je pense que l'art contemporain est devenu un genre — un genre historiquement spécifique qui est apparu à un moment de libéralisation économique mondiale. Et ce que « contemporain » signifie aujourd'hui au Sri Lanka est peut-être la même chose que partout ailleurs: un genre d'art dérivé des canons occidentaux. Ainsi, la translation que j'opère dans ces œuvres se situe entre ce qui est considéré comme contemporain dans un marché, dans un contexte, et ce qui est considéré comme contemporain dans un autre — ce qui, bien évidemment, reflète aussi la différence qu'il y a entre là d'où viennent mes parents et là où je suis maintenant.

**Ajouter une valeur financière à un objet en le camouflant est une manière de subvertir non seulement les paramètres d'un marché de l'art mondialisé mais aussi le principe même des arts visuels, traditionnellement basés sur une relation individuelle entre l'objet et le regardeur. Ce faisant, vous vous posez en tierce partie venant troubler des siècles de certitude esthétique. Cela signifie-t-il, selon vous, que cette idée de l'art comme une relation esthétique personnelle à un objet est absolument contingente ?**

C'est en effet une très bonne manière de le dire. Il me semble que ce paradigme historique — selon lequel l'interprétation du regardeur complète l'œuvre — se dissout dans une époque de connectivité en réseau croissante, une époque dans laquelle il semble de plus en plus approprié de comprendre l'art comme complété par la circulation plutôt que par le spectateur. Au travers de mon travail, j'en suis venu à envisager le rapport au spectateur simplement comme une partie du processus plutôt que comme la fin de l'œuvre. Mais c'est la trajectoire de ce processus qui, finalement, m'intéresse le plus: plus mon travail est suivi, plus j'achète des œuvres de ces jeunes artistes sri-lankais les plus prometteurs. Par exemple, pour certaines des pièces que j'ai commencé à produire en 2013, des dessins de Prageeth Manohansa ont été acquis auprès de la galerie Saskia Fernando à Colombo puis « re-montés », si l'on peut dire, sur des t-shirts Nike tendus sur châssis (des t-shirts pour la plupart fabriqués au Sri Lanka, d'ailleurs). Il y a un véritable engouement pour cet artiste au Sri Lanka mais son travail connaît aussi une circulation internationale en tant que matériau de mon propre travail et se retrouve présent dans des collections et des musées dans lesquels il n'apparaît pas en son nom propre.

Mais plutôt que la conception que l'art contemporain donne habituellement de lui-même comme plateforme d'égalité (au moins en théorie), plus ce travail se déploie, plus il semble intensifier l'asymétrie structurelle entre ses composants. Et tout comme l'asymétrie qu'il y a entre mes origines familiales et le contexte dans lequel j'évolue actuellement, cette asymétrie structurelle se constitue via des écologies complexes de mondialisation — de violence militaire et économique. Au Sri Lanka, la conception des droits de l'homme selon les Nations Unies a fourni une couverture à la communauté internationale pour lui éviter d'intervenir et de prévenir ce qui est désormais de plus en plus unanimement reconnu comme un génocide. Et cette violence se perpétue via un nettoyage ethnique (économique) « soft », les bénéfices de la prospérité récente (comme l'art contemporain) devenant une sorte de justification rétrospective de la violence sur laquelle cette prospérité est fondée. D'une certaine manière, la conception humaniste libérale des droits universels peut être vue comme faisant partie intégrante du problème. Et je pense que c'est la version esthétique de ce problème juridique — ce que Boris Groys nomme « l'égalité des droits esthétiques » — que la trajectoire de ce travail affronte. C'est la curatrice Victoria Ivanova qui m'a fait découvrir le concept de « droits posthumains ». Et réfléchir à ce qu'ils pourraient être est une bonne manière d'appréhender l'éthique de ce travail, et les problèmes qui sont à son origine. C'est une manière d'avoir le problème plutôt que de le désigner depuis le confort d'une certaine distance critique. Je pense que c'est la trajectoire de l'œuvre telle qu'elle se déploie qui fait la véritable « œuvre » de l'œuvre. Mais c'est une trajectoire instable. Par exemple, les prix des œuvres de Prageeth Manohansa ont augmenté très vite et si sa carrière explose internationalement, alors il serait possible qu'à un moment les composants de mon œuvre valent plus cher que mon œuvre elle-même. Elle pourrait alors s'autodétruire économiquement.

Mais il est difficile de prévoir les conséquences que la trajectoire de ce travail pourraient avoir sur le marché émergent de l'art contemporain sri-lankais. La disproportion de circulation entre mon travail et les œuvres que j'y utilise pour matériaux est devenue extrêmement importante. L'une des galeries les plus influentes du Sri Lanka a engagé une collaboration avec un nouvel artiste qui est présenté comme l'artiste

«post-Internet» du Sri Lanka: acquérir ses œuvres m'a donc amené à modifier l'esthétique de mon travail pour produire ces peintures abstraites sur lesquelles intégrer ses collages numériques, que j'enveloppe ensuite d'un filet de pêche.

**Mais l'on pourrait aussi voir ce type de peinture que vous produisez comme étant parfaitement dans la lignée de ce retour à des manières plus expressives de faire de l'art qui est désormais très populaire.**

Tout à fait, et je pense que c'est pour cela que je peux le faire. Mais peut-être que ce qu'«expressive» signifie, est, en soi, ce qui est intéressant. Peut-être que ce qui est exprimé n'est pas tant un «soi» qu'une circulation de mêmes par laquelle se co-constitue ce qui ressemble au fait d'être humain et de s'exprimer, comme une sorte d'ADN synthétique. Mon travail opère, selon moi, une sorte de translation machinique au travers de ces flots de données bio-culturelles.

**Pour approfondir cette réflexion, et anticiper un peu sur notre temps, se pourrait-il que ce que vous nommez cette «connectivité en réseau croissante» annonce la fin de la subjectivité individuelle autonome telle que nous la connaissons?**

Il me semble que l'un des mythes les plus répandus de notre temps est l'idée selon laquelle les humains sont catégoriquement distincts de tout ce qui n'est pas humain. Mais les conséquences écologiques désastreuses de cette illusion de supériorité sont désormais plus largement reconnues, ouvrant la voie à une compréhension de la réalité comme ne tournant pas nécessairement autour de nous.

Les plateformes numériques omniprésentes aujourd'hui peuvent être envisagées comme des points d'intersection entre la matérialité humaine et la matérialité non humaine. De mon point de vue, il est peu probable que les générations à venir comprennent les limites de leurs corps de la même manière que nous le faisons avant notre immersion totale dans la technologie en réseau. Nous sommes plus le médium que le médium est *pour* nous. Et je pense que l'art doit évoluer dans le sens de cette nouvelle compréhension.

Bien évidemment, l'art a toujours été produit par (et a contribué à) produire la réalité qui lui est contiguë. Mais les opérations structurelles de l'art — notamment, au premier plan de la mondialisation, le fait de prototyper le travail dématérialisé, contribuant

ainsi au processus de gentrification qui reformate les villes de par le monde — par lesquelles l'art est effectivement efficace, sont généralement désavouées en faveur de discussions au sujet des conséquences de l'art principalement en termes d'interprétation du regardeur, comme si la réalité dépendait de l'interprétation que l'on en fait.

**Et il est trop tentant, à lire que vous considérez «le rapport au spectateur simplement comme une partie du processus plutôt que comme la fin de l'œuvre», de vous demander quelle serait cette fin de l'œuvre?** Ces dernières années, au Sri Lanka, s'est développé en accéléré ce microcosme au cœur duquel ces opérations structurelles se déroulent de façon frappante comme le produit d'une violence brutale et de la libéralisation économique.

J'ai alors commencé ce travail dans le but de surmonter ma distance d'avec là d'où vient ma famille, et de faire face à ce qui se passait au Sri Lanka à ce moment-là. Mais cela m'a forcé à affronter des questions plus simples — comme l'intégration, ou plutôt comme le désir de s'intégrer tout en ne croyant pas en ce dans quoi l'on cherche à s'intégrer. Peut-être est-ce là une histoire classique d'immigrant de deuxième génération.

Je pense que, pour moi, la chose la plus importante dans le fait de faire de l'art est d'être capable d'extérioriser ces conflits ou ces contradictions intérieurs et, en les surmontant, d'ainsi parvenir à une compréhension plus subtile de ce qui est en jeu. C'est l'explication la plus claire que je puisse donner au fait de faire de l'art. À un niveau moins personnel, je pense que mon travail est pour moi une manière de parler de l'efficacité de l'art dans le monde. Et c'est ce qui m'a mené à une nouvelle phase de ce projet, avec l'idée de produire quelque chose de constructif à partir des opérations structurelles de l'art.

**Oui, *New Eelam*, votre projet à long terme dont le branding a été discrètement introduit lors de l'exposition «Co-workers» au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (à l'automne 2015) puis lancé plus officiellement lors des biennales de Berlin et de Gwangju (en cours), et dont *When Platitudes Become Form* fait désormais partie intégrante. *New Eelam* se présente comme «une proposition alternative dédiée au développement, de manière non conflictuelle, d'un nouveau système économique à partir du système existant, par le luxe du communalisme plutôt**



Christopher Kulendran Thomas, Extrait du projet en cours / From the ongoing work *When Platitudes Become Form*, 2013. Bois, acrylique / Wood, acrylic, 'Lion' de / by Prageeth Manohansa (acheté à / purchased from Saskia Fernando Gallery, Colombo, Sri Lanka) et /and Nike New Distance singlet (blue/volt/ re active).

**que de la propriété privée» au moyen d'un système d'habitat en streaming qui permettra ce que le film publicitaire présente comme «une forme de citoyenneté plus liquide et transfrontalière». Pouvez-vous préciser ce qu'un tel projet commercial a à voir avec le monde de l'art?** Pour moi, l'art a toujours été un bon prototypeur de nouveaux modes de vie. Le fait de vivre dans des lofts en est un bon exemple: apparu dans le monde de l'art il y a plus d'un demi siècle, il est maintenant devenu une aspiration du grand public en matière d'habitat.

Plus les tâches sont automatisées, plus ce que font les artistes, à mon avis, devient une manière de prototyper le futur du travail dématérialisé pour une économie post-travail, tandis que l'habitat (plutôt que l'usine ou le bureau) devient un site de production important. L'entreprise que je lance avec mon équipe développe un système de logement à la carte à l'échelle mondiale sur abonnement pour faire de ce moyen de production une propriété collective. Un forfait mensuel offrira à ces citoyens du monde un accès permanent à des appartements de standing un peu partout dans le monde pour qu'ils puissent évoluer librement entre les villes du réseau. Et chaque souscripteur de *New Eelam* accumulera des parts dans le portefeuille renouvelable des propriétés. Au fil du temps, la valeur croissante des parts de chaque

citoyen pourrait abaisser de plus en plus le coût de leur abonnement.

C'est une alternative à l'échec de la stratégie politique si désastreusement défaite au Sri Lanka. Au lieu d'une révolution militaire qui établirait un état autonome, nous ambitionnons de faire de l'habitat du futur l'élément d'un réseau plutôt que d'une nation territorialement délimitée, et ce en développant un nouveau modèle économique et non en s'opposant à l'existant.

Nous commençons par présenter cette entreprise dans le champ de l'art et, en collaboration avec la curatrice Annika Kuhlman, nous explorons les manières d'utiliser l'espace artistique pour une communication commerciale et politique plus complexe et plus intense que nous pourrions le faire dans tout autre contexte. En préparant ces expositions, nous nous sommes demandé: comment une marque peut-elle communiquer à la manière d'un artiste?

**Lorsque j'ai rencontré Annika Kuhlman, elle m'a dit que «New Eelam n'est pas quelque chose qui ressemble à une start-up, c'est une start-up. New Eelam est ce qu'il présente, il ne représente pas.» Pour la biennale de Gwangju, vous avez développé les images de la campagne de publicité pour New Eelam, faisant de l'espace dévolu à votre solo show un espace de branding à 360°. Diriez-vous que la fusion du domaine de l'art et du domaine de l'entreprise que vous opérez et que la manière dont vous venez de la décrire en disant que votre idée était de «développer un nouveau modèle économique et non de s'opposer à l'existant» est une stratégie d'infiltration mise en place sur la base d'un choix volontaire ou qu'elle vous a été imposée par le système économique lui-même? Autrement dit, acquiescez-vous avec Metahaven lorsqu'ils écrivent: «Le réalisme capitaliste fonctionne comme un cadre qui force ses opposants politiques à "parler le même langage que lui". [...] toute alternative (mise en place par les opprimés) doit d'abord être présentée dans le langage et selon le protocole de l'opresseur<sup>1</sup>»?**

Je suis parfaitement d'accord avec cela mais je pense aussi qu'une transformation politique réelle sur le long terme a plus de chances d'aboutir en produisant quelque chose qui fonctionne mieux (quelque chose que les gens souhaitent) qu'en requérant un choix moral. Nous cherchons donc à permettre une plus grande liberté et une plus grande flexibilité



Christopher Kulendran Thomas, *New Eelam*, 2016. 9<sup>e</sup> Berlin Biennale, avec des œuvres originales de / featuring original artworks by Asela Gunasekara, Nuwan Nalaka, Muvindu Binoy (achetées à / purchased from Art Space Sri Lanka). Photo: Laura Fiorio.

par la propriété collective qu'il serait possible par la propriété privée individuelle, en faisant fonctionner l'habitat plus comme un bien informationnel. Et pour que cela fonctionne, il n'y a pas besoin que cela ressemble à une révolution politique, il faut simplement que cela fonctionne mieux que le système en alternative auquel *New Eelam* se pose — c'est-à-dire le marché de l'immobilier qui concrétise un antagonisme fondamental entre location et possession.

**Justement, vous vous placez dans la lignée de cette prise de conscience que vous évoquez comme inspirant votre réflexion, qui est de considérer les plateformes technologiques omniprésentes aujourd'hui — comme Google, Amazon, Facebook ou Apple — comme des états transnationaux. Diriez-vous que vous essayez de positionner *New Eelam* comme un contrepoint post-capitaliste à ces plateformes tout en utilisant une conception relativement similaire? Et, puisque toute utopie révèle un jour une face sombre, quelle pourrait être celle de *Eelam*?**

Malgré la résurgence actuelle des politiques nationalistes à certains endroits du monde, je pense qu'à plus long terme l'état nation est une forme d'organisation qui deviendra de moins en moins signifiante. Tandis que, comme vous

le dites, les plateformes mondiales commencent à agir comme des états nations et qu'à l'inverse, certains gouvernements actuels (comme celui de l'Estonie) se considèrent comme des start-ups. Dans ce paysage extra-étatique transnational, mes collègues et moi voyons le potentiel du modèle de propriété collective de *New Eelam* à surpasser les économies capitalistes du profit par-delà les frontières nationales. Mais je ne pense pas que nous envisagions cela comme une entreprise utopique car nous n'avons pas défini, idéalisé, un endroit à atteindre; notre entreprise est plutôt fondée sur une rénovation de processus existants qui ne peut être imposée à personne mais ne peut réussir que si elle offre aux gens ce qu'ils souhaitent.

Je vois cela comme une sorte de science-fiction de proximité, en ce que nous proposons une réalité alternative très proche de la réalité que nous connaissons mais avec une part cruciale de sa logique rénovée, spécifiquement le type de relations de propriété que nous essayons de reformuler. L'excitation artistique vient, pour ma part, de la traduction, au fil du temps, de cette proposition originale en une réalité potentiellement source de transformations.

<sup>1</sup> Metahaven, *Can jokes bring down governments?*, Strelka Press, 2013, p.14.



Christopher Kulendran Thomas, *Extrait du projet en cours / From the ongoing work New Eelam*, 2016.  
Acrylique sur toile, étagère en béton, LEDs, plantes et version longue du film promotionnel pour New Eelam / Acrylic on canvas, concrete shelf, LEDs, plant and extended promotional film for New Eelam. Photo: Laura Fiorio.



Christopher Kulendran Thomas, *New Eelam*, 2016.  
9<sup>th</sup> Berlin Biennale. Photo: Laura Fiorio.



Christopher Kulendran Thomas, *New Eelam*, 2016.  
9<sup>th</sup> Berlin Biennale. Graphisme / Graphics: Manuel Bürger & Jan Giesecking, images: Joseph Kadow.  
Photo: Laura Fiorio.

# Christopher Kulendran Thomas

—  
*in conversation with Aude Launay*

9<sup>th</sup> Berlin Biennale,  
4.06-18.09.2016  
11<sup>th</sup> Gwangju Biennale,  
2.09-6.11.2016

Passers by may have walked through without even noticing it: the small lounge with a comfy sofa, thick carpet, paintings on the walls and bibelots without too much ostentation—all in keeping with chic internationally standardized style—was in fact Christopher Kulendran Thomas's installation for the 9th Berlin Biennale. On a large screen played what looked like a docutainment film: archive footage from news, science, history documentaries and 3D rendered images together narrating the history of the state of Tamil Eelam in Sri Lanka and the subsequent ascendance of retail giant Amazon, told in the context of a story about citizenship in relation to sedentary lifestyles which polemically suggests an eventual dissolving of the antagonism between Marxism and global capitalism. This speculative controversy then dissolves into a sort of promotional film for a new real estate offer proposing a new lifestyle for a new kind of society.

Going beyond the immediate consumption of artworks into which biennales tend to lead their viewers—with visitors passing through works very quickly just to glance at the latest trends—Christopher Kulendran Thomas steps away from this model with a long-term strategy that uses the context of art as a test space for a project which takes place in an economic reality wider than the mere contemporary art market, while including even that market within his own work as a material. We discussed with him his understanding of the art world as a space geared to efficiency.

**I'd like to start this discussion coming back to the basics of your work, that is to say your ongoing project (since 2013) *When Platitudes Become Form*, for which you purchase contemporary artworks in galleries in Sri Lanka and "reconfigure them for the international (Western) contemporary art market". You've already**

**said a lot about that project over the last years, but I'd like to hear you more precisely on the way you operate the translation between the two meanings of the term contemporary, and especially on a visual level. Is the manner you "re-configure" these artworks for Western eyes and Western markets purely empirical, that is to say based on the aesthetics of the artworks that sell well?**

Well, by way of historical context: the artists whose work I buy—and then use as my materials, as components in my work—have become successful in the new regional market for contemporary art that has developed in Sri Lanka over the last five or six years following the brutal war crimes that ended the Sri Lankan civil war in 2009. The economic liberalisation that followed what many people call a genocide there brought with it the first generation

of Western-style commercial galleries that are creating a new regional market for what is now called there contemporary art.

For example, in this work from a few years ago, I bought this painting by a young artist called Pramith Geekiyanage who had just started showing with the most influential new commercial gallery in Colombo. In this case, I simply added these vertical blinds. The translation is always based on the recurring memes that are in circulation amongst my peers in the context into which I'm working. But the original works that I'm purchasing in Sri Lanka are also the product of a slower flow of memes—from the Western art historical canon to Sri Lankan contemporary.

The term 'contemporary' has been used throughout at least the last half-century to refer to art being made at the time. But I think it means something else now, in that I think Contemporary Art has become a genre—a historically specific genre which came about at a time of globalising economic liberalisation. And what 'contemporary' means now in Sri Lanka is perhaps what it actually means anywhere: it refers to a genre that is at least derived from the Western canon. So the translation in the work I'm doing is from what counts as contemporary in one market/context into what counts as contemporary in another—which is of course also the difference between where my parents are from and where I am now.

**Adding economic value to an object by camouflaging it is a way of subverting not only the parameters of the global art market but also the essence of visual art, which is traditionally based on a one-to-one relation between the object and the viewer. In doing so, you act as a third party troubling centuries of aesthetic certainties. Does that mean that, according to you, this idea of art as a personal aesthetic relationship to an object is absolutely contingent?**



Christopher Kulendran Thomas, *Extrait du projet en cours / From the ongoing work When Platitudes Become Form*, 2013.  
Bois, acrylique / Wood, acrylic, 'Ganesh XII' de / by Prageeth Manohansa (acheté à / purchased from Saskia Fernando Gallery, Colombo, Sri Lanka) et / and Nike Pro Combat compression shirt.

I think that's a really good way of putting it. It seems to me that this art historical paradigm—by which the viewer's interpretation completes the artwork—may be unravelling in an age of increasing networked connectedness; an era in which it seems more and more relevant to understand art as being completed by circulation rather than spectatorship. Through the work that I've been doing, I've come to understand spectatorship as simply part of the process rather than the purpose of the work. But the trajectory of the process is what's become most interesting to me: the more that the work I'm doing is taken up, the more I buy of these original artworks from Sri Lanka's most promising young artists. For example, in some of the works that I started doing in 2013, drawings by the artist Prageeth Manohansa were purchased from Saskia Fernando Gallery in Colombo and 're-mounted', you could say, on stretched Nike t-shirts (many of which are also made in Sri Lanka). So that artist is becoming a big deal in Sri Lanka but his work is also circulating internationally as materials in my work and in collections and museums where his work is not circulating on its own terms.

But rather than contemporary art's usual projection of itself as a platform of equality (at least in theory), the more this work unfolds, the more it seems to be intensifying the structural asymmetry between its materials. And just like the asymmetry between my family's origins and my current context, this is constituted through complex ecologies of globalisation—of military and economic violence. In Sri Lanka, the United Nation's conception of human rights gave cover for the international community to avoid intervening to prevent what is coming to be more widely recognised now as a genocide. And that violence continues through 'soft' (economic) ethnic cleansing, with the spoils of new-found prosperity (like contemporary art) becoming a sort of retrospective justification for the violence which that prosperity is based on. In a way, the liberal humanist conception of universal rights could be seen as part of the problem. And I think it's contemporary art's aesthetic version of that juridical problem—what Boris Groys calls "equal aesthetic rights"—that the trajectory of this work confronts. Curator Victoria Ivanova introduced me to the idea of 'posthuman rights'. And thinking about what that could be is perhaps a good way into the ethics of this work and the problems it comes from. And that's the thing: it's a way of *having* the problem

rather than pointing to it from a safe critical distance. I think it's the trajectory of the work as it unfolds that does the actual 'work' of the work. But this is a volatile trajectory. For example, Prageeth Manohansa's prices have been increasing fast and if his career really takes off internationally then there could come a point when the components of my work might be worth more than the work itself. So it could economically rip itself apart.

But also it's hard to calculate the consequences that the trajectory of this work could have on the emerging market for Sri Lankan contemporary art. For example, as the circulatory discrepancy between my work and the artworks I use as my materials has become increasingly extreme, one of the important galleries in Sri Lanka has taken on a new artist who is being billed as Sri Lanka's 'post-Internet' artist. So buying his work has meant flipping the aesthetics of my work to make these abstract paintings on which to mount his digital collages, all of which is then wrapped in fishing net.

**But you could see this type of painting that you're doing as being very much in line with a return to more expressive ways of making art that has now become popular amongst your peers. Absolutely; and I think that's why I'm able to do it. But perhaps what "expressive" means is, in itself, pretty interesting. Maybe what's being expressed is not a 'self' as much as a circulation of memes through which is co-constituted what it looks like and feels like to be human and to express oneself, like a sort of synthetic DNA. I guess my work operates a kind of machinic translation across these flows of bio-cultural data. So, to push this reflection further—and here I'm anticipating a bit ahead of our time—could what you referred to as the "increasing networked connectedness" we're facing be announcing the end of the autonomous individual subjectivity as we know it?** It seems to me that perhaps one of the most pervasive myths of our time is the idea that humans are categorically distinct to everything that's not human; and the ecologically devastating consequences of these illusions of superiority are now more widely recognised, giving way to an understanding of reality as not necessarily revolving around us. Today's most ubiquitous digital platforms could be understood as sites of intersection between human and non-human materiality. And I think it's unlikely that future generations of our species will

understand the limits of their bodies in the same way we might have before our total immersion in networked technology. We are the medium more than the medium is *for* us. And I think art has to evolve in line with this shift in understanding.

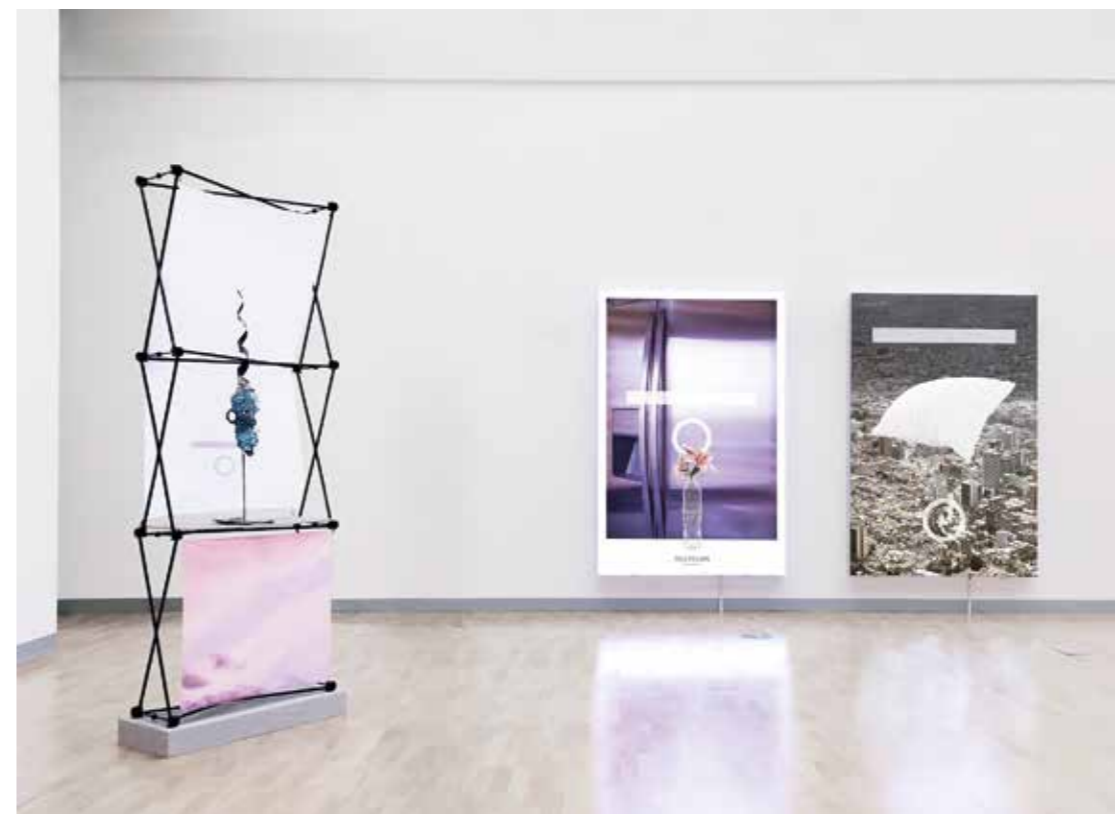
Of course art has always been produced by (and helped produce) its contiguous reality. But art's structural operations—for example on the front line of globalisation, prototyping immaterial labour, as part of the processes of gentrification by which cities around the world are remade—all these structural operations, at which art is actually incredibly effective, are typically disavowed in the era of contemporary art in favour of discussing art's consequences primarily in terms of the viewer's interpretation; as if reality revolves around our interpretation of it.

**And, as it's tempting when reading you considering "spectatorship as simply part of the process rather than the purpose of the work", what would be the purpose of the work?**

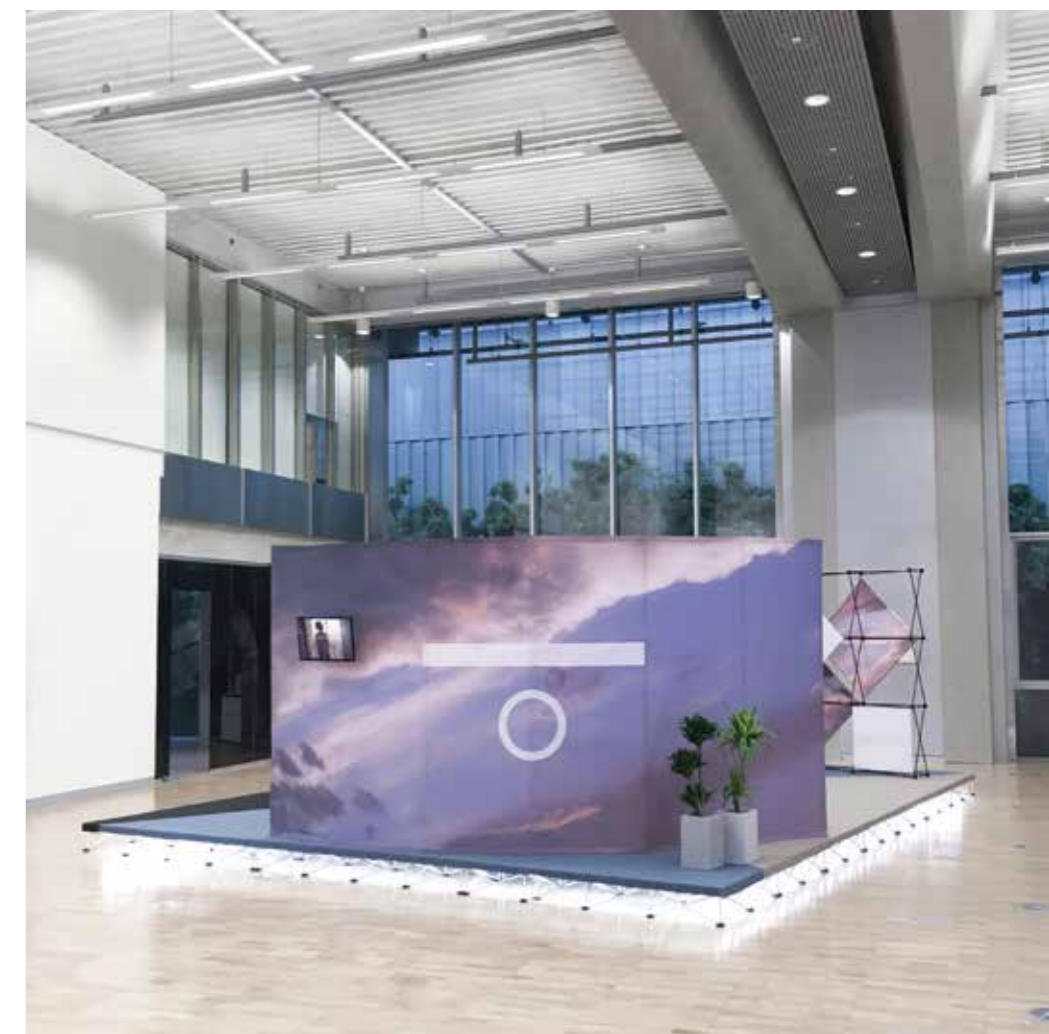
In Sri Lanka, over the last few years, you have this accelerated microcosm in which to see these structural operations play out quite vividly as a product of brutal violence and as a function of economic liberalisation. So I started doing this work to negotiate my distance from where my family is from and to come to terms with what I found difficult to face about that distance and what was going on in Sri Lanka at the time. But doing it has forced me to confront much simpler issues—about fitting in; or maybe wanting to fit in but not even believing in what I want to fit in with. Perhaps that's a classic second generation immigrant story.

I guess for me the most valuable thing about doing art is to be able to externalise these inner conflicts or contradictions; and then by putting these problems out there and negotiating them I end up coming to a more sophisticated understanding about what's at stake. I think that's the clearest thing I can say about why I do art. But on a less personal scale, I think the work I've been doing has been a way of engaging what art actually does in the world. And that's led me to a new phase of this work which is more about doing something constructive with art's structural operations.

**New Eelam, yes, a long-term project, the branding for which I noticed was introduced subtly in the "Co-workers" exhibition at the Paris Musée d'Art moderne (Oct. 2015-Jan. 2016) and then launched more fully as part of the**



Christopher Kulendran Thomas, **New Eelam**, 2016. 11<sup>th</sup> Gwangju Biennale, avec / featuring 'Mask' de / by Sanjaya Geekiyanage (acheté à / purchased from Saskia Fernando Gallery, Colombo, Sri Lanka)



Christopher Kulendran Thomas, **New Eelam**, 2016. 11<sup>th</sup> Gwangju Biennale.

**9<sup>th</sup> Berlin Biennale and the 11<sup>th</sup> Gwangju Biennale, and of which *When Platitudes Become Form* is now part and parcel. The statement for it says it is “an alternative proposal for how a new economic system could evolve, without friction, out of the present one—through the luxury of communalism rather than private property” by way of a streaming system of housing to enable what the promotional film introduces as a “more liquid form of citizenship beyond borders”.**

**Could you specify what such a business project has to do with the art world?**

I think art has always been good at prototyping new lifestyle formats, new ways of living. Loft living is an obvious example of something that the art world did more than half a century ago and that has since become a mainstream lifestyle aspiration. But the more jobs are automated, the more that what artists do becomes a way of prototyping the future of immaterial labour for a post-work economy, while the home (rather than the factory or office) becomes a primary site of production. So the company that I’m starting with colleagues is developing a flexible global housing subscription to take collective ownership of that means of production—the home. A flat-rate monthly subscription will give global citizens continual access to high-quality apartments around the world so you can move around freely between cities. And each of New Eelam’s subscribers will accumulate shares in the revolving portfolio of properties. So over time the growing value of each citizen’s stake could increasingly subsidise the cost of their subscription.

It’s an alternative to the defeated political strategy that was crushed so disastrously in Sri Lanka. Rather than a military revolution to establish a self-governing state, we want to make the home of the future part of a distributed network rather than part of a territorially bounded nation, by growing a new

economic model instead of opposing the present one. We’re initially introducing this venture in the art field and, in collaboration with curator Annika Kuhlman, we’re interested in how the space of art could be used to do commercial or political communication with more depth and complexity than we could do in other contexts. So in making our current exhibitions, we’ve been asking ourselves: how could a brand communicate as an artist?

**When I met Annika Kuhlman, she told me that New Eelam “is not something that looks like a start up, it *is* a start up. It is what it presents, it doesn’t represent”. For the Gwangju Biennale, you developed images for New Eelam’s ad campaign, turning the space devoted to your solo show into a 360° branding space. So, could you say this merging of art and business you operate and the way you just described it saying your idea was “growing a new economic model instead of opposing the present one”, is an infiltration strategy set up as a self-willed choice or rather imposed by the economic system itself? Otherwise put, do you agree with the way Metahaven put it when writing: “Capitalist realism functions as a frameset which forces its political opponents to ‘speak the same language’. [...] any alternative (by the oppressed) must first be rendered in the language and protocol of the oppressor”?**

I do entirely agree with that but I also think that real long-term political transformation is more likely to be achieved by making something that works better (by making something that people want) than by requiring a moral choice. So we want to enable greater freedom and flexibility through collective ownership than would be possible through individually owned private property, making housing function more like an information good. And for that to work, it need not feel like a political revolution; it just has to work better than what it’s

an alternative to—which is real estate markets that concretise a fundamental antagonism between renting and owning.

**Precisely, you act in the wake of this awareness you evoke as part of your reflection, which is to envision “today’s most ubiquitous technology platforms – like Google, Amazon, Facebook or Apple – as transnational states”. Would you say you could envision New Eelam as a post-capitalist counterpoint of those platforms while using a somewhat similar conception? And, as every utopia has proven to have a dark side, what would New Eelam’s be?**

Despite the current resurgence of nationalist politics in certain parts of the world, more long-term I think the nation state is an organisational form that will become less and less significant. Meanwhile, as you say, global platforms are beginning to act like nation states, whilst actual governments (like Estonia’s) are understanding themselves as startups. Within this transnational extra-state landscape, my colleagues and I see the potential for New Eelam’s collective ownership model to potentially out-compete profit-making capitalist economies beyond national borders. But I don’t think we see this as a utopian endeavour because we don’t have a defined, idealised place to get *to*; rather the venture is grounded in a re-wiring of existing processes that can’t be imposed on anyone. So we can only be successful if we can give people what they want. I see this as a sort of proximal sci-fi, in that it proposes an alternate reality that’s very close to the reality that we would recognise but with a crucial part of its logic rewired, specifically the type of property relations that we are attempting to reformulate. The artistic excitement for me is in translating, over time, this imaginative proposition into a potentially transformational reality.

—  
1 Metahaven, *Can jokes bring down governments?*, Strelka Press, 2013, p.14.

Christopher Kulendran Thomas,  
*New Eelam advertising*, 2016.  
Graphisme et rendu / Graphic and rendering:  
Manuel Bürger & Jan Giesecking,  
image: Joseph Kadow.

