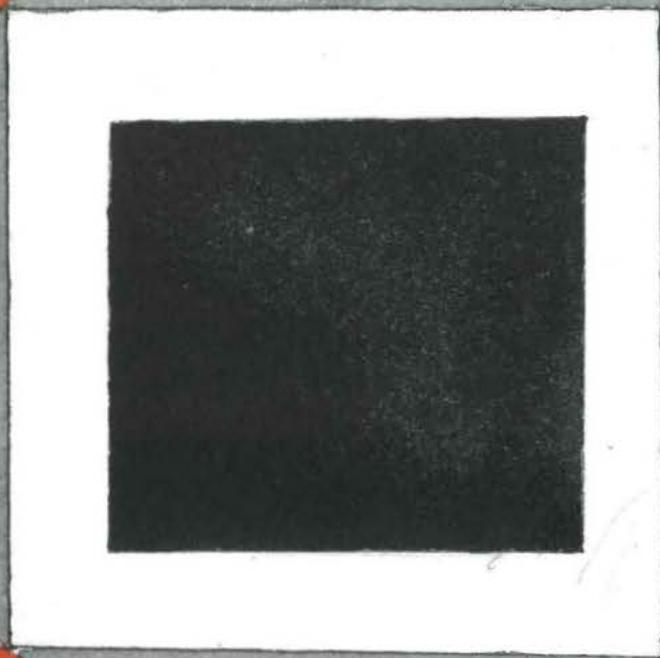


L'OFFICIEL

PARIS

N°18 JUIN-JUILLET-AOÛT 2014 WITH ENGLISH TEXT



PAVEL PEPPERSTEIN

SPÉCIAL RUSSIE, UKRAINE, GÉORGIE, TURQUIE,
IRAN, AZERBAÏDJAN, KAZAKHSTAN

P.P. 2014





SAINT LAURENT
MONOGRAM



AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

BOUTIQUE AUDEMARS PIGUET
380, RUE SAINT-HONORÉ 75001 PARIS
01 40 20 45 45

PROUD PARTNER OF **Art | Basel**

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.*

* POUR BRISER LES RÈGLES, IL FAUT D'ABORD
LES MAÎTRISER.

EN 1993, AUDEMARS PIGUET RÉVOLUTIONNAIT
À JAMAIS L'UNIVERS DE LA MONTRE SPORTIVE.
L'ARCHITECTURE PUISSANTE DE LA ROYAL OAK
OFFSHORE S'IMPOSAIT ALORS COMME
L'EXPRESSION ULTIME DE LA HAUTE
HORLOGERIE BÂTIE POUR LA PERFORMANCE.

EN 2014, LA COLLECTION ROYAL OAK OFFSHORE
POSE UN NOUVEAU JALON. SA MASSE
OSCILLANTE EN OR 22 CARATS GRAVÉE MAIN SE
DÉVOILE DÉSORMAIS PAR LE FOND SAPHIR,
TELLE UNE VITRINE SUR 139 ANNÉES DE MAÎTRISE
HORLOGÈRE.



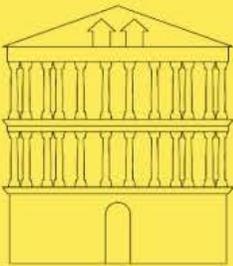
ROYAL OAK
OFFSHORE
EN ACIER.
CHRONOGAPHE.

Fondazione Prada

ART OF



CA'
CORNER
DELLA
REGINA





SOUND

CA' CORNER DELLA REGINA, VENISE
7 JUIN — 3 NOVEMBRE 2014
WWW.FONDAZIONEPRADA.ORG



AN AMERICAN SUMMER

SALZBURG, SUMMER 2014

VILLA KAST
ALEX KATZ 45 YEARS OF PORTRAITS. 1969–2014

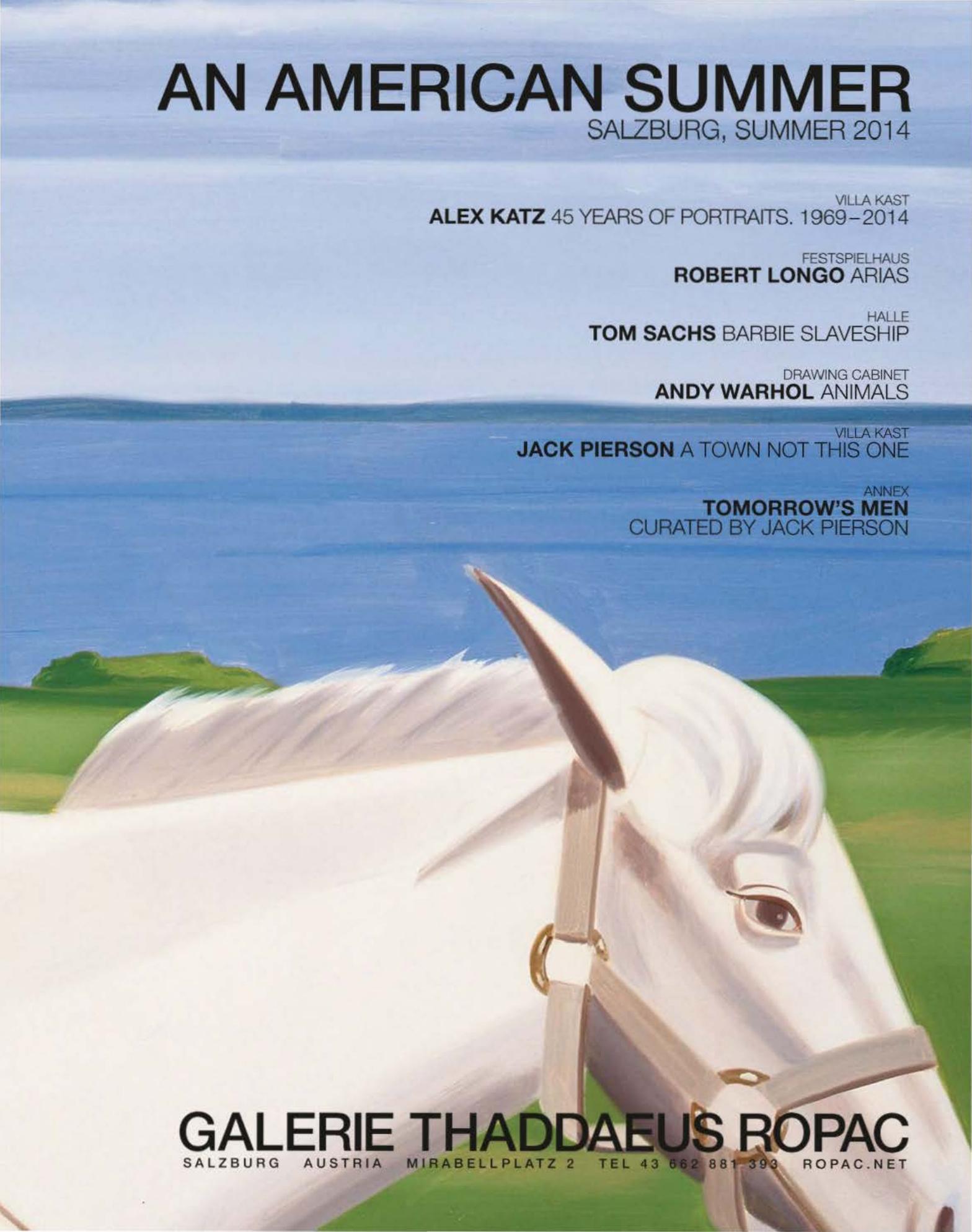
FESTSPIELHAUS
ROBERT LONGO ARIAS

HALLE
TOM SACHS BARBIE SLAVESHIP

DRAWING CABINET
ANDY WARHOL ANIMALS

VILLA KAST
JACK PIERSON A TOWN NOT THIS ONE

ANNEX
TOMORROW'S MEN
CURATED BY JACK PIERSON



GALERIE THADDAEUS ROPAC

SALZBURG AUSTRIA MIRABELLPLATZ 2 TEL 43 662 881 393 ROPAC.NET

ÉDITEUR

MARIE-JOSÉ SUSSKIND-JALOU

DIRECTEURS DE LA PUBLICATION

VICTOIRE DE POURTALÈS
BENJAMIN EYMÈRE

DIRECTEUR DE CRÉATION

HERVÉ MIKAELOFF

MANAGING EDITOR

WILLIAM MASSEY

RÉDACTRICE MAGAZINE

YAMINA BENAÏ

SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

DE LA RÉDACTION
YAMINA BENAÏ

PRODUCTRICE

MARGAUX BÂLON

DIRECTEUR ÉDITORIAL

EMMANUEL RUBIN

CONSULTANT À LA CRÉATION & DIRECTEUR ARTISTIQUE

ALDO BUSCALFERRI

ASSISTANTE À LA DIRECTION ARTISTIQUE

ALMA DE RICOU

PHOTO EDITOR

CARA SCOUTEN

CONSULTANTE MODE

VANESSA BELLUGEON

TRADUCTEURS

GABRIEL BALDESSIN, GILLES BERTON,
SIMON JOHN, DARIA MOZEL, DELIA ROUBTSOVA, MARIA SAYAG

CORRESPONDANTS UK / USA

NEVILLE WAKEFIELD, OLYMPIA SCARRY

CONTRIBUTEURS

RÉDACTEURS

Autoban, Marion Bonraisin, Timothée Chaillou, Joanna Chevalier, Kate Fowle, Suad Garayeva, Ekatherina Iragui,
Pierre Lefort, Marie Maertens, Shirin Melikova, Viktor Misiano, Isabella Seniuta, Payam Shafiri, Joanna Warsza.

PHOTOGRAPHES/ILLUSTRATEURS

Autoban, Jonathan Frantini, Boris Mikhaïlov, Gianpaolo Pagni, Pavel Pepperstein, Stella Schwendner.

DIRECTRICE SHOPPING

Samia Kisri

Précision : dans le numéro 9 de *L'Officiel Art*, les photos de l'entretien entre Cesar Cervantes
et Daniel Guzman ont été réalisées par Fernando Etulain (<http://fernandoetulainstudio.blogspot.fr>).

Édité par LES ÉDITIONS JALOU

SARL au capital de 606 000 € – Siret 33 532 176 00087 – CCP n° 1 824 62 J Paris - 5, rue Bachaumont, 75002 Paris,
téléphone : 01 53 01 10 30 – Fax : 01 53 01 10 40

FONDATEURS

Georges, Laurent & Ully Jalou †

Neuflyze Vie,
est partenaire de
la Maison Européenne
de la Photographie
pour l'exposition
« Martin Parr, Paris »,
du 26 mars au 25 mai 2014



Valoriser
Révéler
Garder les yeux ouverts sur le monde

Neuflyze Vie, 20 années d'engagement
pour le rayonnement de la photographie contemporaine

Nous avons l'expérience de l'avenir



GRAND MÉCÈNE
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE



DIRECTION

Gérants - Coprésidents des boards exécutif et administratif
MARIE-JOSÉ JALOU, MAXIME JALOU

Directeur général - Directeur des boards exécutif et administratif
BENJAMIN EYMÈRE (b.eymere@editionsjalou.com)

Assistante de direction - MICHÈLE BLAUSTEIN

PUBLICITÉ

Directeur général publicité - Membre du board exécutif OLIVIER JUNGERS
(o.jungers@editionsjalou.com)

Directrice commerciale ANNE-MARIE DISEGNI
Tél. 01 53 01 88 34 (a.mdisegni@editionsjalou.com)

Directrice de publicité MARINA DE DIÉSBACH
Tél. 01 53 01 88 35 (m.diesbach@editionsjalou.com)

Manager publicité trafic JULIE EDERY Tél. 01 53 01 88 30
(j.edery@editionsjalou.com)

DIRECTION ÉDITORIALE

Directeur éditorial - Membre du board exécutif EMMANUEL RUBIN
(e.rubin@editionsjalou.com)

Coordinateur éditorial : EDSON PANNIER

DIRECTION DE LA PRODUCTION

Margaux Bâlon, Joshua Glasgow

ADMINISTRATION ET FINANCES

Tél. 01 53 01 10 30 - Fax 01 53 01 10 40

Directeur administratif et financier - Membre du board administratif
THIERRY LEROY (t.leroy@editionsjalou.com)

Directrice des ressources humaines - ÉMILIA ÉTIENNE
(e.etienne@editionsjalou.com) Responsable comptable & fabrication -
ÉRIC BESSENIAN (e.bessenian@editionsjalou.com)

Contrôleur administratif & financier - FRÉDÉRIC LESIOURD
(f.lesieur@editionsjalou.com) Trésorerie - KARINE TAN (k.tan@editionsjalou.com)

Diffusion - LAHCENE MEZOUAR (l.mezouar@editionsjalou.com)

Clients - NADIA HAOUAS (n.haouas@editionsjalou.com)

Facturation - BARBARA TANGUY (b.tanguy@editionsjalou.com)

ABONNEMENTS

i-ABO : 11, rue Gustave-Madiot, 91070 Bondoufle.

Tél. 01 60 86 03 31. Fax 01 55 04 94 01

PUBLICATIONS DES ÉDITIONS JALOU

L'OFFICIEL DE LA MODE, JALOUSE, L'OFFICIEL VOYAGE,
L'OFFICIEL HOMMES, L'OPTIMUM, LA REVUE DES MONTRES,
L'OFFICIEL 1000 MODÈLES, L'OFFICIEL CHIRURGIE ESTHÉTIQUE,
L'OFFICIEL ART, L'OFFICIEL SHOPPING, L'OFFICIEL HOMMES
ALLEMAGNE, L'OFFICIEL ASIE CENTRALE, L'OFFICIEL AZERBAÏDJAN,
L'OFFICIEL BRÉSIL, L'OFFICIEL CHINE, L'OFFICIEL GRÈCE, L'OFFICIEL
MEXIQUE, L'OFFICIEL SUISSE, JALOUSE CHINE, L'OFFICIEL HOMMES
CHINE, L'OFFICIEL ART CHINE, L'OFFICIEL HOMMES CORÉE,
L'OFFICIEL INDE, L'OFFICIEL INDONÉSIE, L'OFFICIEL ITALIE,
L'OFFICIEL HOMMES BRÉSIL, L'OFFICIEL HOMMES ITALIE,
L'OFFICIEL LETTONIE, L'OFFICIEL LIBAN, L'OFFICIEL HOMMES LIBAN,
L'OFFICIEL LITUANIE, L'OFFICIEL MAROC, L'OFFICIEL HOMMES
MAROC, L'OFFICIEL MOYEN-ORIENT, L'OFFICIEL HOMMES MOYEN-
ORIENT, L'OFFICIEL PAYS-BAS, L'OFFICIEL HOMMES PAYS-BAS,
L'OFFICIEL RUSSIE, L'OFFICIEL SINGAPOUR, L'OFFICIEL THAÏLANDE,
L'OFFICIEL HOMMES THAÏLANDE, L'OPTIMUM THAÏLANDE,
L'OFFICIEL TURQUIE, L'OFFICIEL HOMMES TURQUIE,
L'OFFICIEL UKRAÏNE, L'OFFICIEL HOMMES UKRAÏNE

www.lofficielmode.com - www.jalouse.fr - lofficielhommes.fr -
www.editionsjalou.com - www.larevuedesmontres.com

COMMUNICATION ET RELATIONS PRESSE

THOMAS MARKO & ASSOCIÉS : DAVID LASNE
(david.l@tmarkoagency.com) Tél. 01 44 90 82 60

DÉPÔT LÉGAL À PARUTION

N° DE COMMISSION PARITAIRE : 0717 K 91430 - ISSN 2262-1415
Printed in EU/Imprimé en UE

Imprimé par ROTOLITO LOMBARDA, Via Sondrio 3, 20096 Seggiano
di Pioltello (Mi), Italia -

Suivi de fabrication et Papier fourni par Entagos Group,
3, rue du Pont des Halles, 94150 Rungis.

Photogravure CYMAGINA. Distribué par les MLP.

Fondateurs - GEORGES, LAURENT ET ULLY JALOU (†)

EDITÉ PAR LES ÉDITIONS JALOU

SARL AU CAPITAL DE 606 000 EUROS - SIRET 331 532 176 00087 -
CCP N° 1 824 62 J PARIS

SIÈGE SOCIAL : 5, rue Bachaumont, 75002 Paris - Tél. 01 53 01 10 30 -
www.editionsjalou.com - Fax 01 53 01 10 40

VENTE AU NUMÉRO

FRANCE V.I.P. : LAURENT BOUDERLIQUE - Tél. 01 42 36 87 78 INTERNATIONAL EXPORT PRESS : A. LECOUR - Tél. +331 40 29 14 51

INTERNATIONAL ET MARKETING

Directeur international et marketing - Membre du board exécutif

NICOLAS REYNAUD (n.reynaud@editionsjalou.com)

Directeur du développement - GÉRARD LACAPE - TÉL. 01 45 51 15 15 (g.lacape@gmail.com)

Senior manager international et marketing - ALICE MACPABRO (a.macpabro@editionsjalou.com)

Directrice de la publicité internationale marché italien - ANGELA MASIERO (a.masiero@editionsjalou.com)

Senior manager publicité internationale Milan - CLAUDIA DELLA TORRE (c.dellatorre@editionsjalou.com)

Manager publicité internationale Milan - BARBARA MARCORÀ (b.marcora@editionsjalou.com)

Managers publicité international/Paris - FLAVIA BENDA (f.benda@editionsjalou.com)

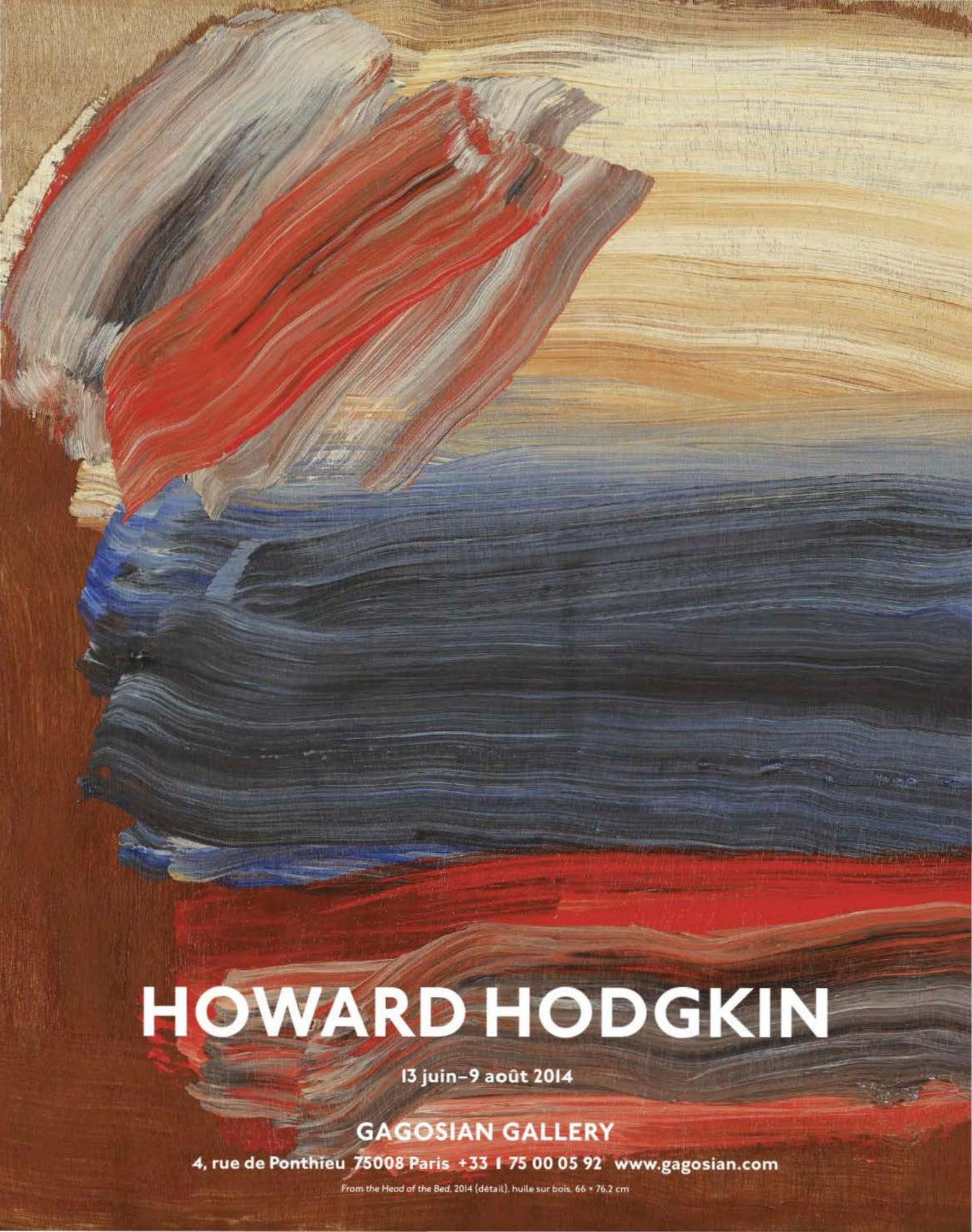
KATHLEEN BUSSIÈRE (k.bussiere@editionsjalou.com)

Manager archives - NATHALIE IFRAH (n.ifrah@editionsjalou.com)

Chef de produit diffusion - JEAN-FRANÇOIS CHARLIER

(jf.charlier@editionsjalou.com)

Ventes directes diffusion - SAMIA KISRI (s.kisri@editionsjalou.com)



HOWARD HODGKIN

13 juin–9 août 2014

GAGOSIAN GALLERY

4, rue de Ponthieu 75008 Paris +33 1 75 00 05 92 www.gagosian.com

From the Head of the Bed, 2014 (détail), huile sur bois, 66 x 76,2 cm

SOMMAIRE

1 CARAMBOLAGES 24 - 39



Ashkat Akhmedyarov - p. 108
Autumn cleaning series, 2012, C-print monté sur aluminium, 60 x 90 cm.

Contributeurs
Artistes invités
20 - 23

2

CHAMP 40 - 163
SPÉCIAL RUSSIE - UKRAINE
GÉORGIE - TURQUIE - IRAN
AZERBAÏDJAN - KAZAKHSTAN

REPÈRES CARTE 42 - 43

RUSSIE

44 Cover story **Pavel Pepperstein**
56 Objet collector **Soyuz-Apollo x Pavel Pepperstein**
58 New space **Garage volume II, Moscou**
62 Rencontre **Recycle Group & Natalia Vodaniova**
70 Art Projects **Masha Baibakova**
76 Collectif **AES+F**
84 Rétrofficiel

UKRAINE

90 Portfolio **Boris Mikhaïlov**

AZERBAÏDJAN

100 Focus **Les "années zéro"**
106 Hotspots **Bakou**

KAZAKHSTAN

108 Portfolio **Les steppes de l'art**

IRAN

118 Événement **"Unedited History, des années 1960 à nos jours"**
124 Portfolio **Mahmoud Bakhshi**
134 Musée **L'héritage de Kamran Diba - Téhéran**



AES+F - p. 76
The Feast of Trimalchio Still 1-30, 2010, from HD video (1-channel version).

TURQUIE

140 Initiative **Saha / Fusun Eczacibasi**

GÉORGIE

146 Cinéma **Otar Iosseliani**
154 Focus **La scène géorgienne**

CAUCASE

158 Marché de l'art **A l'Est, high energy!**
160 Panorama **Total recall**

NOT VITAL HEADS

22 MAI - 12 JUILLET 2014



GALERIE THADDAEUS ROPAC
PARIS FRANCE 7 RUE DEBELLEyme T 331 4272 9900 ROPAC.NET

SOMMAIRE

3

HORS-CHAMP AVANT-PREMIÈRES 164 - 195

166 Exposition **Ballets russes, Monaco**

174 Young artist **Ed Atkins**

180 Événement **Formes simples x Fondation Hermès**

188 World cup **Playlist x Eric Tong Cuong**

192 Biennale d'architecture **Pavillon suisse**



Ed Atkins - p. 174

Even Pricks, 2013, 16:10 HD video with 5.1 surround sound, 8 minutes.

English Text 208 — 216

© ADAGP, Paris 2014 pour
les œuvres de ses membres.

4

CONTRECHAMP 196 - 207

198 Objet utopique **Autoban**
200 Affinités électives **Jacob Kassay**
x Supports/Surfaces
204 Impressions **Wade Guyton**
x Fondation Pinault



Jacob Kassay - p. 200

Vue d'installation, *Off Vendome*, 2013.

FOLLOW US!

INSTAGRAM

@LOFFICIELART



FACEBOOK

<https://fr-fr.facebook.com/LOfficielArt>



30 ANS

Fondation *Cartier*
pour l'art contemporain

EXPOSITIONS
CONCERTS ÉVÉNEMENTS



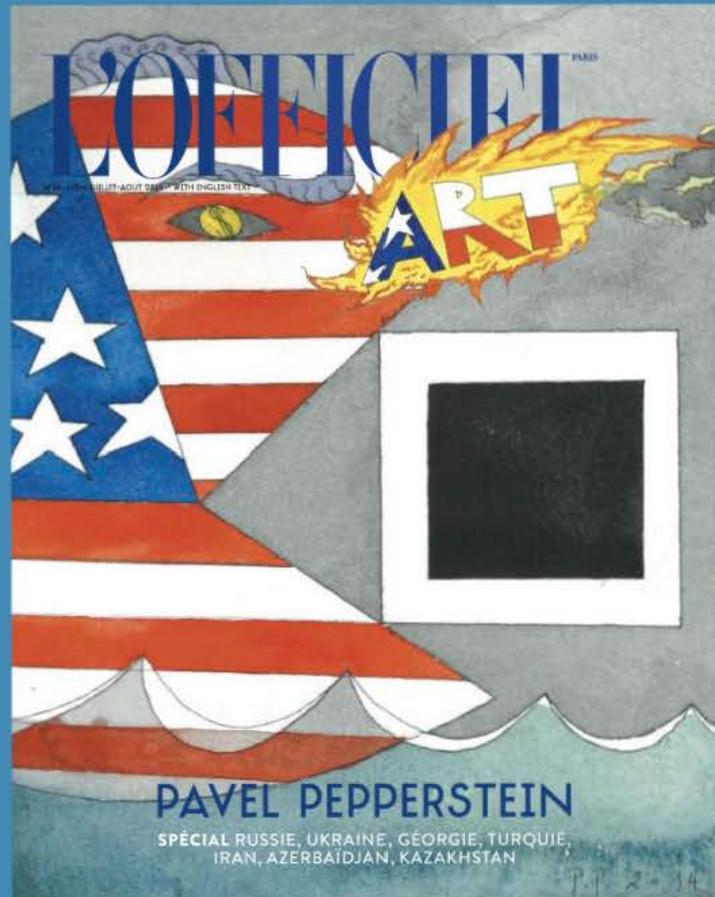
MÉMOIRES VIVES

10 MAI > 21 SEPTEMBRE 2014

261, boulevard Raspail 75014 Paris - fondation.cartier.com

L'exposition Mémoires Vives est organisée avec le soutien de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, placée sous l'égide de la Fondation de France, et avec le parrainage de la société Cartier.

ANATOMIE D'UNE COUVERTURE



L'Officiel Art offre sa couverture à Pavel Pepperstein

L'artiste russe s'est emparé de cette plateforme comme un étendard de sa vision du monde.

Il évoque ainsi la création de son œuvre :

“Inspiré par l'esthétique de l'affiche politique, mais aussi par certaines œuvres classiques du XX^e siècle comme *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch ou *Three Flags* de Jasper Johns, j'ai fait ce dessin avec le désir de créer une image iconographique du conflit et de l'incompréhension, lesquels, ensemble, creusent l'abîme qui s'ouvre périodiquement entre la Russie et les Etats-Unis. C'est précisément le cas en ce moment où nous sommes, une fois de plus, au bord du précipice. L'inscrutabilité russe fait s'étrangler, tel un os resté en travers de sa gorge, le Leviathan américain. Cela ne cause aucune joie au poisson doré qui aspire à la domination mondiale. Pas plus que cela ne réjouit le monde bloqué dans son gosier.”

CHARLES RIVA COLLECTION

MADE IN NEW- YORK

OPENING

April 23rd 2014
6pm – 9pm

EXHIBITION

April 24th – July 19th
thu – sat / 12pm – 6.30pm

21, rue de la Concorde
1050 Brussels
www.charlesrivacollection.com
info@charlesrivacollection.com
+32 (0)2 503 04 98

CHRISTOPHER
WOOL

BLAKE
RAYNE

KELLEY
WALKER

NATE
LOWMAN

SETH
PRICE

JOSH
SMITH

CHEYNEY
THOMPSON

JOHN
MILLER

VALÉRIE
SNOBECK

ÉDITO

BORDERLINE

HERVÉ MIKAELOFF
Directeur de création



Parfois l'histoire devance l'actualité... L'angle géographique de ce numéro a été déterminé bien en amont du déclenchement des événements qui continuent de monopoliser

les observateurs géopolitiques de cette région du monde. L'époque nous rappelle avec force combien elle aime à se répéter. Elle nous dit la mouvance des frontières, soumises aux rêves nationalistes. Ce nationalisme qu'Albert Einstein qualifiait de "maladie infantile" dessine avec l'implacable récurrence des saisons une nouvelle carte des territoires. Mais les artistes, comme les écrivains, ont ceci d'*extra-ordinaire* qu'ils nous aident à traverser nos peurs archaïques et transcendent celles que l'aujourd'hui se fait un sinistre devoir d'attiser. Nous sommes donc, de nouveau, allés à l'avant des scènes artistiques émergentes, dans cette sphère de pays en bordure du Caucase, à travers un prisme qui ne s'en tient pas aux définitions mais à l'émotion. C'est donc une géographie sentimentale, autrement dit subjective, que nous avons retenue. Russie, Ukraine, Géorgie, Turquie, Iran, Azerbaïdjan, Kazakhstan développent à travers nos pages la mixité et la richesse de leur culture et de leur histoire, *via* des rencontres, des analyses,

des entretiens, des portfolios. Du plus vaste pays du monde, la Russie, à une république de steppes et semi-déserts, le Kazakhstan, grande comme cinq fois la France, on circule à différentes échelles, s'attachant à mettre en évidence la singularité de ces terres de création. L'artiste russe Pavel Pepperstein s'est ainsi saisi de la couverture pour livrer en exclusivité un dessin impitoyable où le spectre des deux puissances mondiales entreprennent un combat à forces égales. En adepte de l'extension du domaine de la lutte, il dévoile également la vidéo de *Soyuz Apollo*. Ce rap dont il a écrit les paroles et qu'il interprète avec conviction, constitue notre objet collector dématérialisé. Autre lutteur professionnel, le photographe Boris Mikhaïlov. Il s'est rendu Place Maïden, à Kiev, pour saisir les instantanés d'un pays en plein fracas : le fruit de son observation est publié exclusivement dans *L'Officiel Art*. Et parce que, depuis toujours, la musique adoucit les peurs, nous avons invité Eric Tong Cuong, homme de communication mais surtout expert *ès-musiques*, à mettre au point, Coupe du monde oblige, une *playlist* décalée en considérant la gestuelle footballistique. Ainsi, à l'aune de l'art qui abolit toute frontière, *L'Officiel Art* continue de cultiver la transdisciplinarité, sésame d'un monde en perpétuel mouvement.



J.M. WESTON

MANUFACTURE DEPUIS 1891

LE MOCASSIN 180

Couture petit-point marquée à la flamme, Limoges

LES INVITÉS

PAR YAMINA BENAÏ, MARION BONRAISIN,
PIERRE LEFORT, CHIARA PIRRI, ISABELLA SENIUTA.



PAVEL PEPPERSTEIN

Artiste, écrivain et rappeur russe, Pavel Pepperstein a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Prague avant de fonder, en 1987, le groupe d'artistes Medical Hermeneutics Inspection. Il utilise des symboles politiques et culturels pour évoquer l'influence de l'Occident sur la Russie. Il a notamment exposé au Guggenheim de New York en 2006 et a représenté la Russie à la Biennale de Venise en 2009. Il a réalisé la couverture de ce numéro et la vidéo de la chanson *Soyuz-Apollo* dont il a composé les paroles, objet collector à découvrir à l'aide d'un flashcode (page 57). MB



SUAD GARAYEVA

Suad Garayeva est commissaire d'expositions, consultante et spécialiste de l'art contemporain en Russie, dans le Caucase et en Asie Centrale chez Sotheby's, à Londres. Elle est également commissaire du pavillon de l'Azerbaïdjan pour le Grid 2014, à Amsterdam. Elle évoque, dans ce numéro, la place grandissante des artistes et des collectionneurs du Caucase et de l'Asie centrale sur la scène artistique internationale et sur le marché de l'art. MB



BORIS MIKHAÏLOV

Boris Mikhaïlov est un photographe ukrainien réputé pour ses photographies de l'époque soviétique. Il s'est ensuite intéressé aux personnes victimes de la chute de l'URSS. A travers un style documentaire et acerbe, il s'interroge sur la vie quotidienne de ses sujets et il critique, avec humour, cette société en transition. Il a reçu le Spectrum International Prize for photography en 2012 et participe, cette année, à Manifesta 10. Son portfolio réalisé à Kiev lors de la récente actualité qui a secoué la région est publié en exclusivité dans *L'Officiel Art*. MB



NATALIA VODIANOVA

Natalia Vodianova est une mannequin et actrice née en 1982 en Russie, qui depuis son jeune âge défile pour les plus grands couturiers. Son succès professionnel lui a notamment servi de tremplin pour créer en 2004 la Naked Heart Foundation destinée à créer des aires de jeux et aider les familles d'enfants handicapés. Multipliant les actions caritatives, Natalia Vodianova intègre les artistes et couturiers à sa démarche. Dans ce numéro, *L'Officiel Art* a organisé un entretien mettant en scène le duo Recycle Group et et Vodianova, qui célèbre cette année le dixième anniversaire de sa fondation. IS



CATHERINE DAVID

Catherine David a été conservatrice au musée national d'Art moderne, au Centre Georges Pompidou puis, à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris. De 1994 à 1997, elle a été directrice de la Documenta X à Cassel puis directrice du centre d'Art contemporain Witte de With à Rotterdam. Initiatrice du projet "Représentations arabes contemporaines", elle est directrice adjointe du Musée national d'Art moderne de Paris. Elle évoque ici l'exposition "United History", qui offre un nouveau regard sur l'art iranien de 1960 à nos jours. CP



DINA BAITASSOVA

Dina Baitassova est commissaire d'expositions indépendante et fondatrice de Iada (International Art Development Association). Cette plateforme, basée à Paris, soutient les artistes contemporains du Kazakhstan par des projets d'échanges culturels internationaux, dont l'exposition "One Step/Pe" Forward". En 2014, Iada a été invitée par Slavs and Tatars à participer pendant Art Dubai au programme "Marker" dédié aux acteurs de l'art dans le Caucase et en Asie centrale. Elle présente ici un choix d'artistes kazakhs. PL



KAMRAN DIBA

Kamran Diba est architecte, artiste et collectionneur iranien né en 1937 à Téhéran. Son œuvre comprend des peintures, des installations, des performances, des collages et des photographies toujours en lien avec la mémoire, la calligraphie et l'héritage culturel iranien. Il a fondé et mené le projet du musée d'art contemporain de Téhéran (TMOCA) inauguré en 1977. Ses œuvres furent exposées, entre autres, au Lacma, à la Biennale de Venise et il a également contribué à enrichir la collection du TMOCA. Pour *L'Officiel Art*, il dévoile l'histoire du Musée d'Art contemporain de Téhéran. IS



VIKTOR MISIANO

Viktor Misiano a été successivement conservateur pour l'art contemporain au Musée Pouchkine entre 1980 et 1990, puis directeur du Cac (Center for Contemporary Art) à Moscou jusqu'en 1997. Fondateur du Moscow Art Magazine, il en est le rédacteur en chef depuis 1993. En tant que commissaire d'exposition, il a participé aux biennales de Venise, São Paulo, Istanbul et à la première édition de Manifesta en 1996. Observateur attentif de l'art post-soviétique, il initia également le premier Pavillon d'Asie centrale pour la Biennale de Venise en 2005. Il dresse ici un panorama de la scène artistique du Caucase et d'Asie centrale. PL



MARIA BAIBAKOVA

Maria Baibakova est commissaire d'expositions et collectionneuse. Née à Moscou, elle part aux Etats-Unis à l'âge de dix ans et crée, en 2008, Baibakov Arts Projects, une plateforme d'art contemporain qui encourage la diffusion de la scène artistique contemporaine russe. Autrefois consultante pour la galerie Gagosian et pour Sotheby's, elle ouvre en 2008 l'espace Red October à Moscou, destiné à exposer des artistes contemporains tels que Luc Tuymans ou Olga Chernysheva. Pour *L'Officiel Art*, elle s'entretient avec Payam Sharifi. IS



FUSUN ECZACIBASI

Directrice de Karınca Design, Fusun Eczacibasi est la fondatrice de l'association Saha qui soutient la création contemporaine turque. Née en Turquie en 1960, elle est architecte de formation et contribue à de nombreuses ONG axées sur le droit des hommes, des femmes, la protection de la nature et l'éducation. Membre du Conseil international et du Comité d'Acquisitions d'Afrique du Nord Moyen-Orient du Tate, elle a rassemblé une importante collection d'art contemporain. Pour *L'Officiel Art*, elle évoque son association et l'avenir de la Turquie. IS



ERIC TONG CUONG

Un diplômé d'HEC suivi d'une carrière publicitaire au succès devenu cas d'école : directeur général de BDDP, créateur et président de BETC, fondateur de La Chose, le tout ponctué de campagnes référentes (Air France, Evian, Orange...). Voilà pour la face A car, depuis toujours, la vraie vie d'Eric Tong Cuong est ailleurs. Dans les riffs et les shuffles, au cœur de la musique. Croyant et pratiquant assidu de l'art du son, il se produit au sein du groupe Quark (1998 à 2010), cofonde le label Naïve (1998), dirige EMI France (2003 à 2005). Sa connaissance approfondie de la scène musicale internationale, notamment underground, nous a incités à lui tendre le micro. Dans la perspective de la Coupe du monde de football, il offre à *L'Officiel Art* une BO décalée et exclusive, à écouter sans modération sur www.lachose.fr. YB



JEAN DE LOISY

Critique d'art et commissaire d'expositions, spécialiste de l'art moderne et contemporain, Jean de Loisy a participé à des événements internationaux comme la Biennale de Venise (en 1993 et 2011) et a occupé des fonctions dans de nombreuses institutions culturelles : directeur du Frac des Pays de la Loire, directeur adjoint du Musée de Nîmes, conservateur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain puis conservateur au Musée national d'Art moderne à Paris et, depuis juin 2011, président du Palais de Tokyo. En vue de l'exposition "Formes simples" au Centre Pompidou-Metz, il s'entretient avec *L'Officiel Art*. IS

L'OFFICIEL ART #10

CARAMBOLAGES

1.

CARAM BOLAGES

L'OFFICIEL ART #10

CARAMBOLAGES

24 - 39

GERHARD RICHTER À LA FONDATION BEYELER



Gerhard Richter, *Lesende*,
1994, huile sur toile, 72 cm x 102 cm.

La Fondation Beyeler expose les travaux de l'artiste allemand

Gerhard Richter (né à Dresde en 1932) avec, pour la première fois, un intérêt plus particulièrement porté sur ses séries. Hans Ulrich Obrist, commissaire de l'exposition, répond à 3 questions.

Propos recueillis par William Massey et Yamina Benaï

Comment avez-vous abordé l'exposition de l'œuvre si prolifique et diversifiée de Gerhard Richter ?

Gerhard Richter, que j'ai eu l'occasion de rencontrer en 1985, à l'âge de 17 ans, est un artiste d'une grande complexité. Peu d'artistes permettent d'imaginer une infinité d'expositions. C'est le cas de Richter qui a été l'objet de nombreux événements liés à des typologies fondées sur différents thèmes : le paysage, le portrait... Mais il y a un aspect qui me semble très intéressant et peu exploité, ce sont les séries. Et pourtant, dès ses débuts, il a travaillé en mode séries et cycles. Avec les 48 portraits, par exemple, mais aussi avec les fameuses infirmières mortes et avec son cycle *October*. L'idée est donc de procéder par groupe : tableaux gris, tableaux abstraits colorés, photo peintures... Pour éviter l'aspect schématique et dynamiser l'ensemble, l'idée était d'avoir, comme en musique, un contrepoint dans chaque salle. C'est donc une construction très musicale tout en étant axée sur le mode "répétitions" et "différences", à la manière de Deleuze. Dans la salle des "Gris", par exemple, nous avons bénéficié de nombreux prêts d'œuvres qui n'avaient pas été

exposés ensemble depuis longtemps. Ce cycle de tableaux gris est important car on y observe les répétitions et les différences.

L'exposition qui met en relief sa production "historique" offre-t-elle un volet aux travaux plus récents ?

Effectivement, et cela appelle un autre de ses facteurs caractéristiques : à 83 ans, Gerhard Richter continue à inventer. C'est extraordinaire de constater que ces trois dernières années, il a non seulement imaginé tous ces nouveaux paysages de verts, mais qu'il a également rassemblé ces *strips paintings*, qui sont tout sauf issus d'une toile abstraite des années 1990. Car cette abstraction, il l'a faite travailler en miroir, il l'a multipliée. A partir de détails de ces tableaux abstraits, il a extrait d'autres œuvres avec les grandes *strips*, ce qui en fait une peinture à l'ère digitale. Ces toiles abstraites appelées *Flow* m'évoquent Hokusai. Richter est un inventeur sériel. Je pense qu'à l'instar de la Superstring Theory, il existe au moins onze dimensions. C'est intéressant de noter que, souvent, ces petits tableaux intimident le spectateur d'une manière différente que les grands formats. Ce sont des tableaux singuliers qui entrent en interaction avec la série. J'ai posé la question à Richter de savoir comment il parvient à un tel chef-d'œuvre. Il a simplement répondu

que c'est l'une des qualités propres aux tableaux abstraits, faisant ensuite une

analogie avec la musique en évoquant le fait que lorsqu'on écoute une pièce de Bach, c'est tellement parfait que cela n'a plus besoin de nous. C'est évidemment la grande question : l'art peut avoir une qualité indépendante de nous.

Comment doit-on réellement comprendre l'affirmation de Richter : "L'art, qui fait partie de notre extravagante faculté d'espoir, nous permet de supporter notre démente permanence et notre infinie brutalité." ? Dans une époque où la religion est très en retrait, l'art constitue peut-être la plus grande forme d'espoir. C'est peut-être cela qu'il veut dire.

"Gerhard Richter : tableaux séries", jusqu'au 7 septembre, Fondation Beyeler, Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Bâle.

À NOTER

Hans Ulrich Obrist, en binôme avec Klaus Biesenbach, assure également le commissariat de "14 Rooms" (14-22 juin, Foire de Bâle, Hall 3), exposition au sein de laquelle il a convié 14 artistes internationaux (Marina Abramovic, Allora & Calzadilla, Ed Atkins, Dominique Gonzalez-Foerster, Damien Hirst, Joan Jonas, Laura Lima, Bruce Nauman, Otobong Nkanga, Roman Ondák, Yoko Ono, Tino Sehgal, Santiago Sierra and Xu Zhen) à "activer" une pièce, en explorant les notions de temps, de physicalité et d'espace.

SMART LINES

EN BREF

FROM RUSSIA WITHOUT RUSH

Irina Nakhova représentera le Pavillon russe à la 56^e Biennale de Venise (du 9 mai au 22 novembre 2015). Cette artiste conceptuelle, lauréate du Prix Kandinsky 2013, a choisi un projet inspiré de l'architecture du bâtiment conçu en 1914 par Alexei Viktorovitch Tchchoussev.

SHANGAI, 2^E

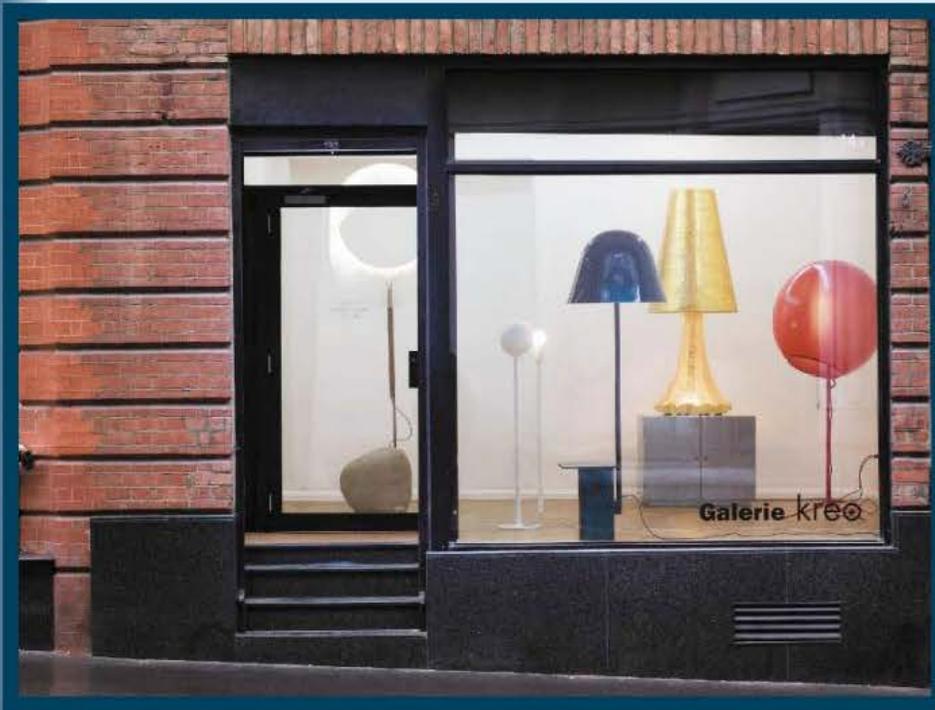
Le couple de collectionneurs chinois Liu Yiqian et Wang Wei a inauguré au printemps un nouvel espace à Shanghai. Une superficie de 33 000 mètres carrés dont 16 000 mètres carrés de surface d'exposition mis en scène par l'architecte Liu Yichun. Ce lieu situé au cœur du West Bund est dédié à l'art moderne et contemporain s'oriente vers l'international, il complète le musée initial établi fin 2012.

CHEVILLÉ AU CORPS

Le spirituel et le solide, c'est une histoire qui dure, avec un coup d'accélérateur parfois trop appuyé, incontournable air du temps oblige, mais cette fois-ci, le point de vue se place du côté de l'artiste et de sa manière d'explorer la nourriture. Œuvres contemporaines (Winchluss, Martine Camillieri, Mathilde de l'Ecotais, Gilles Barbier...) mais aussi performances (*Food Sound System* de Don Pasta, *De la poule aux mots ou l'art de la découpe*, de Wissam Arbache), dédicace (Pascal Ory, *L'Identité passe à table... L'avenir gastronomique de l'humanité et la France en particulier*, le 4 septembre)...

Une programmation dégustable à discrétion.

"L'art fait ventre", Musée de la Poste, Paris 15, T. 01 42 79 24 24, www.ladressedemuseedelaposte.fr



La galerie Kreo de Londres.

A quinze ans de l'ouverture de leur première galerie rue Louise-Weiss, à Paris, Clémence et Didier Krzentowski ont inauguré début mai un nouvel espace au cœur de Mayfair, à Londres. Une façon de réduire la distance avec les clients internationaux présents dans la capitale britannique et les designers collaborateurs de la galerie (Jasper Morrison, Marc Newson...). Un espace concis (50m²) qui en manière d'*opening night* expose les luminaires d'un demi-douzaine de designers de la maison (Mendini, Bouroullec, Charpin, Bauchet...). En septembre se tiendra la véritable exposition d'ouverture dont le thème sera prochainement dévoilé.
Galerie Kreo, 14a Hay Hill, www.galeriekreo.fr

COULEURS PURES

Pour la première exposition personnelle d'Howard Hodgkin à Paris depuis 1972, la galerie Gagosian a privilégié les nouvelles peintures de l'artiste britannique né en 1932. Une plongée dans la couleur pure, le trait au plus près du geste originel et spontané décrivent le parcours de cet éternel jeune homme au geste simple mais longuement réfléchi. Réalisées entre Londres, la Normandie et Bombay, ces œuvres jouent ainsi de lumière, de l'ombre et du souvenir.
"Howard Hodgkin, du 13 juin au 9 août, Gagosian gallery, 4, rue de Ponthieu, Paris 8.



Howard Hodgkin, *Sea*, 2010-2012, huile sur bois, 21 x 27 x 6,4 cm.

MANIFESTA 10 - SAINT-PÉTERSBOURG

MARCHE EN AVANT

Née en 1993, dans la mouvance de la chute du mur de Berlin et l'amorce de la Pérestroïka, Manifesta, la biennale européenne itinérante, prend cette année ses quartiers à Saint-Petersbourg. Elle affiche avec vitalité son soutien aux artistes russes et ses projets d'avenir. L'occasion de poser deux questions à son commissaire, Kasper König.

Comment abordez-vous la conception de cette 10^e édition de Manifesta et quel bilan établissez-vous de la vingtaine d'années d'existence de cet événement ?

Cette 10^e édition a été imaginée suivant la perspective d'un regard porté sur la ville la plus à l'Est depuis un point de vue le plus à l'Ouest et vers la ville la plus à l'Ouest de la cité la plus à l'Est. Un jeu de miroirs. Saint-Petersbourg étant historiquement une passerelle complexe entre l'Est et l'Ouest

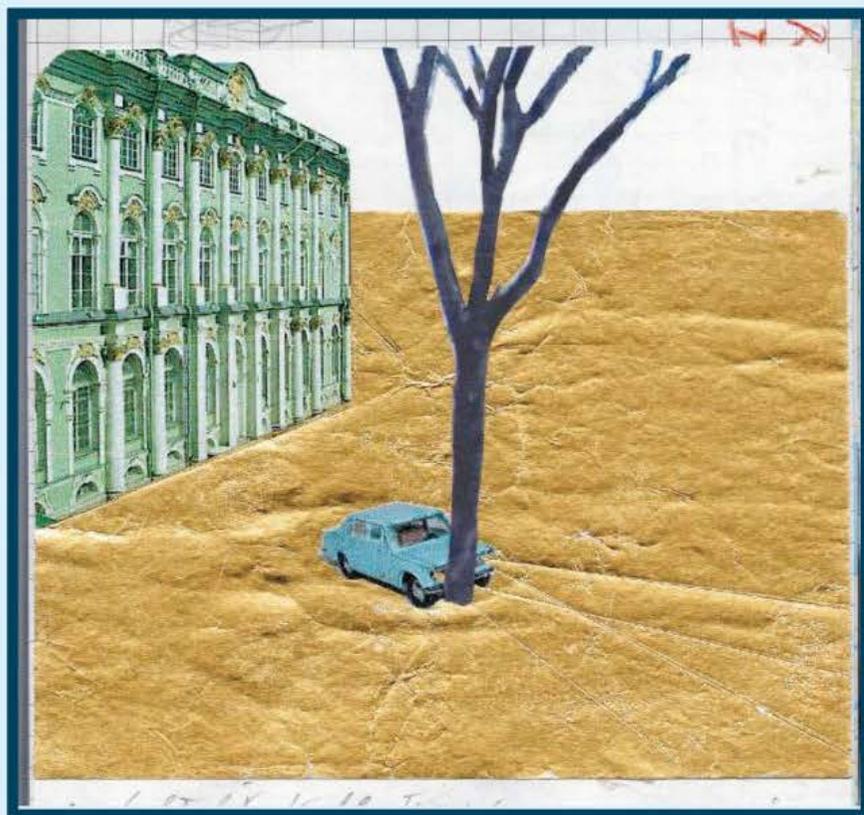
mais soumise aux influences culturelles par un faisceau de points de vue occidentaux. L'angle de Manifesta recouvre ainsi un champ allant des domaines politique, culturel et économique dans l'après-Guerre froide. Manifesta a été initiée il y a vingt ans comme une plateforme critique et un lien vital entre l'Est et l'Ouest de l'Europe. Ce principe de dialogue est fondamental et a, pour une large part, emporté ma décision d'accepter l'invitation du Musée de l'Hermitage d'accueillir Manifesta 10, à l'occasion de son 250^e anniversaire. Les éditions passées avaient pour objet d'explorer les mutations de l'ADN culturel européen, et de créer des interactions entre passé et présent en fixant notre objectif de recherche sur l'histoire d'une ville ou d'une région. Dans le cas présent, nous nous sommes concentrés sur la riche histoire du Musée de l'Hermitage et sa collection, associées à celle de la ville.

Manifesta semble s'inscrire dans la pérennité, comment percevez-vous son avenir en termes d'expansion, et, peut-être, d'intégration de nouveaux médiums représentés ?

Le futur de Manifesta est conditionné par l'urgence de notre besoin à explorer l'Europe dans toutes ses subtilités et complexités. De même que ses relations avec les autres continents et la mondialisation culturelle, en regard d'elle-même et des événements qui ont ponctué son histoire. Il n'y a pas une histoire unique qui caractérise l'Europe mais une diversité de réalités qui peuvent évoluer, comme nous avons pu le constater récemment avec l'annexion de la Crimée. C'est pourquoi il est fondamental de creuser inlassablement l'histoire de notre continent, et de mettre ce savoir en lien avec l'immédiat contemporain, notamment du point de vue culturel. Même s'il est impossible de dresser un tableau de l'Europe à venir en se fondant sur le paramètre politique, les artistes et les intellectuels devraient relever ce défi et utiliser leur vocabulaire et leur imagination pour faire voler en éclats le regard à très court terme de l'Europe politique. Manifesta met en scène des artistes qui prennent part à ce dialogue suivant le médium et la langue de leur choix, de façon à contribuer à l'amorce des changements et faire partie de ce mouvement progressiste de culture contemporaine, pas seulement en Europe mais dans le monde.

**Manifesta 10 Saint-Petersbourg,
28 juin-31 octobre,
<http://manifesta.org/tag/manifesta-10>**

Francis Alÿs, *Draft for Lada project*,
2014, collage à la feuille d'or,
11,5 x 13 cm.



TOUCH THE SKY

EN BREF

VENTE CARITATIVE

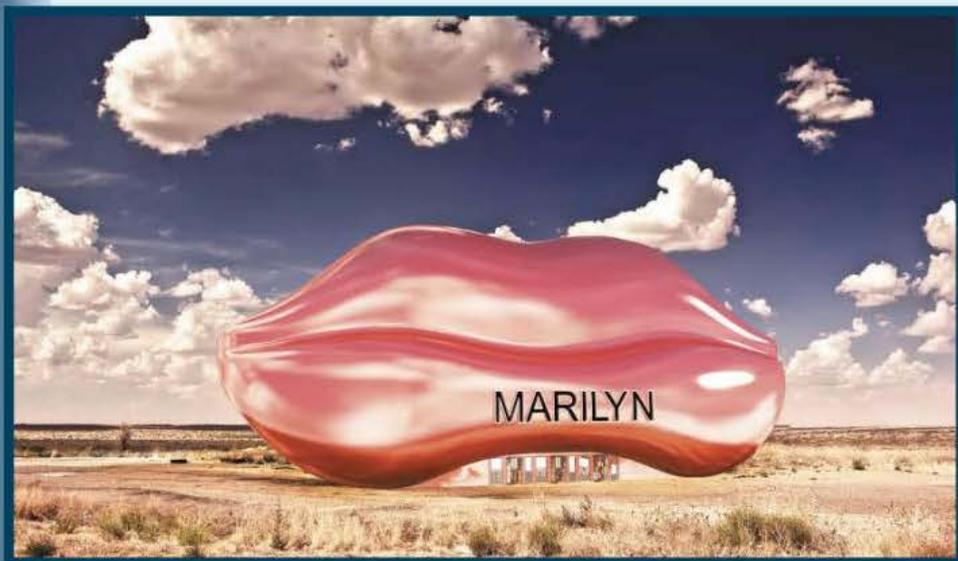
La maison Tajan organise une vente aux enchères sous la thématique Disney au profit de La Source, fondée par Gérard

Garouste. Une vingtaine d'artistes, stylistes, acteurs... ont offert une œuvre dont le fruit de la vente soutient cette association créée en 1991 pour venir en aide aux enfants et jeunes en difficulté. Parmi les œuvres exposées

Collage en fils à coudre par Lionel Estève qui y voit le regard hypnotique de Kha, un Flip book de Benjamin Renner évocation d'*Alice aux Pays des Merveilles*, mais aussi 2 heures en cuisine avec Philippe Conticini pour réinventer

La Ratatouille, une peinture digitale de Christian Lacroix, ou encore un coffret de deux flacons Lalique de parfums par Francis Kurdjian...

“Le mal pour le bien”, exposition (10, 11 juin) et vente aux enchères (12 juin) à l'Espace Communes, Paris 3.



Projet de gratte-ciel imaginé par l'architecte Vasily Klyukin.

Lorsqu'un homme d'affaires, architecte de surcroît, ne touche plus terre, il lui prend souvent des envies de grands espaces, ou plutôt d'espace tout court. Le Russe Vasily Klyukin caresse l'espoir de réitérer l'exploit d'Armstrong en mettant pied hors terre. Lors d'une soirée caritative Amfar, il a ainsi acheté un billet pour un vol à bord de Virgin Galactic, en compagnie de Leonardo Di Caprio. En attendant, et pour rester dans les hautes sphères, il a réalisé *Designing Legends*, un ouvrage déployant plus de 50 projets architecturaux à dominante gratte-ciel, où l'audacieux, le faramineux et parfois l'incongru, nous font planer sans quitter le sol.

Designing Legends, éd. Skira, présenté le 6 juin à l'occasion de l'ouverture de la Biennale d'architecture de Monaco.

DANIEL BUREN HAUT EN COULEURS



Les bandes colorées de Daniel Buren affichent leurs mensurations inchangées (8,7cm) via deux nouvelles œuvres conçues spécifiquement pour le Musée d'Art moderne de Strasbourg.

L'une occupe 1 500 m² de la façade vitrée du musée, l'autre se déploie dans les 600 m² de la salle d'exposition temporaire. Une joyeuse plongée visuelle dans l'univers passionnant de l'artiste. L'exposition s'accompagne d'un catalogue raisonné rassemblant, les œuvres qui, depuis 1971, s'inscrivent dans un dialogue étroit avec l'architecture (texte de Marie-Ange Brayer et entretien inédit de Daniel Buren).

Musée d'art moderne de Strasbourg,
“Comme un jeu d'enfant, travaux in situ, 2014”,
du 14 juin 2014 au 4 janvier 2015

Daniel Buren, Photo-souvenir / Un bouquet :
cinq couleurs moins une, travail in situ. La Pyramide,
Istres, juillet-décembre 2013. Détail.



Alexander Singh, *The (Collective Noun)*
Humans, 2012, 96 x 77 cm.

À VOS PAPIERS

Le Prix Canson, créé en 2010 pour récompenser le travail d'artistes utilisant le papier, a désigné les cinq finalistes dont le lauréat (qui recevra une dotation en papier Canson d'une valeur de 10 000 €), sera connu le 12 juin. Le jury, présidé par Yan Pei-Ming, opérera un choix entre les œuvres de Gilles Barbier, Simon Evans, Deborah Grant, Bayrol Jimenez, Alexandre Singh.

Nouveauté : le prix sera désormais annuel.

www.canson.com

CENTRE POMPIDOU/ NOUVEAUX MAGICIENS DE LA TERRE

En 1989, "Les Magiciens de la terre" – exposition présentée conjointement au Centre Georges-Pompidou et la Grande Halle de la Villette – révolutionnait la scène artistique du XX^e siècle. A l'occasion du 25^e anniversaire de cette exposition, le Centre Pompidou présente une exposition documentaire accompagnée d'un nouvel ouvrage. L'objet de cette manifestation était de présenter des œuvres d'une cinquantaine d'artistes originaires des cinq continents, dont Frédéric Bruly Bouabré disparu en début d'année, aux côtés de celles d'artistes de la scène contemporaine tels que Daniel Buren ou Marina Abramovic. Elle représentait l'aboutissement d'un mouvement débuté dans les années 1970, qui remettait en cause la notion d'œuvre d'art, le statut du commissaire d'exposition, du critique, du musée et la conception homogène de la culture occidentale. Elle démontrait aussi une volonté d'affronter le passé colonial et ses lourdes conséquences pour les pays colonisés, et d'établir de nouveaux rapports entre les cultures. "Magiciens de la Terre" explorait notamment le discours des sciences humaines questionnant les rapports entre identité, culture et territoire. "Magiciens de la terre" fut un événement culturel qui a fortement marqué la critique, les anthropologues et les historiens. L'exposition est surtout devenue un objet de débats – dont les problématiques sont toujours d'actualité – car elle a donné lieu aux premiers questionnements sur la notion de globalisation.



Frédéric Bruly Bouabré, *L'Univers*, 1987-1988, 15 x 9,6 cm, ensemble de 16 dessins et 1 texte, crayon et stylo-bille sur carton d'emballage.

"Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire", du 2 juillet au 8 septembre, Centre Pompidou, Paris 4.

PHOTO CALL

Pour célébrer sa dixième année de participation à la Fashion Week de Paris, Albert Kriemler, le créateur de la maison Akris a sollicité Thomas Ruff pour mettre en scène la collection Automne-Hiver 2014. Le photographe a ainsi puisé dans ses archives pour en extraire sept photographies à thématique liée à l'univers et aux galaxies, issues des séries "Stars", "Nights", "ma.r.s.", "cassini at Photograms" qui ont servi de source d'inspiration à Kriemler.

www.akris.ch



Akris A/H 2014-2015.

SENTIER LUMINEUX

A l'initiative de Marion Papillon, près de 35 galeries du Marais, de Saint-Germain-des-Près et de Belleville ouvrent leurs portes aux collectionneurs, professionnels et amateurs d'art français et internationaux, un nouveau jalon destiné à faciliter l'échange. Pour l'occasion, certains lieux ont réservé une programmation spécifique, d'autres ont préféré conserver leur calendrier. Pour marquer le

coup d'envoi, une exposition rassemblant un artiste par galerie sera présentée au Palais des Beaux-Arts et pour renforcer l'initiative, un groupe de jeunes commissaires, animé par Nicolas Bourriaud, proposera un parcours de présentation des œuvres. Parmi les galeries : Suzanne Tarasieva, In Situ / Fabienne Leclerc, Chantal Crousel, Max Hetzler...
Choices Collectors Weekend, 23-25 mai,
www.choices.fr



Khaled Jarrar, *Concrete Palestine # 3*, 2012, ciment, pièce unique, diamètre 16 cm.

MÉMOIRE

Le Musée des Beaux-Arts de Nantes a sollicité Anne et Patrick Poirier pour assurer le commissariat de l'exposition "Musée nomade 2" dans le cadre du Voyage à Nantes 2014. Le couple a puisé dans les collections publiques nantaises (Musée des Beaux-Arts, Musée d'Archéologie Dobrée, Museum d'Histoire naturelle, patrimoine industriel naval, collections privées) et leurs propres créations pour définir un parcours d'environ 80 œuvres et objets où cohabitent l'intime et la mémoire autour de la ville de Nantes, lieu de naissance de d'attaches familiales de Patrick Poirier. "Curiositas, Anne et Patrick Poirier", du 27 juin au 31 août, divers lieux de Nantes dont Le Lieu unique, 2, quai Ferdinand Favre, 44000 Nantes.



Raymond Hains, *Seita*, 1970, bois peint 111 x 90 x 30 cm.

HORS-FRONTIÈRES



Bertrand Lavier, *Gabriel Gaveau*, 1981, piano à queue, peinture acrylique liquitex (édition unique)
151 x 200 x 104 cm.

Si tu ne viens pas au Palazzo Grassi, Grassi viendra à toi, enfin presque puisque qu'il faudra franchir les frontières monégasques pour découvrir "Art Lovers", l'exposition au titre sans équivoque qui rassemble artistes et collectionneurs atteints de cette maladie grave mais sans conséquence, si ce n'est pour la position de son compte. La volonté de démontrer les filiations incite ici à une progression originale qui met en lumière le fait que

"Maurizio Cattelan, Jeff Koons ou Giulio Paolini contiennent dans leurs profondeurs, le souvenir d'Ingres, de Raphael ou Giambologna", indique Martin Bethenod, commissaire de l'exposition. Plusieurs dizaines d'œuvres parmi les 3 000 de la collection de François Pinault dessinent ainsi une nouvelle histoire de l'art. "Art Lovers", du 12 juillet au 7 septembre, Espace Ravel du Grimaldi Forum Monaco.

EN BREF

ART VIRTUEL

Gucci a annoncé le lancement de son site Internet de visite en ligne de son musée de Florence, ouvert en 2011 pour célébrer les 90 ans de la griffe...

www.guccimuseo.com

LE BON AIR D'HYÈRES

Le jury de la 29^e édition du Festival international de mode et de photographie à Hyères (du 25 au 28 avril) était composé, notamment, de Spike Jonze. Les expositions des travaux des finalistes photo (lauréat du prix, Lorenzo Vitturi), des silhouettes du lauréat mode (Kenta Matsushige) se tiennent jusqu'au 25 mai.

Villa Noailles,
Montée Noailles,
83400 Hyères,

villanoailles-hyeres.com/fr/actualites

DÉMULTIPLICATION

La Galerie Skarstedt

(fondée en 1994) a inauguré début mai un nouvel espace à Chelsea, ajoutant ainsi à ses lieux de l'Upper East side et de Londres. En ouverture, une confrontation entre les *Oxidation Paintings* d'Andy Warhol et les *Fire Paintings* d'Yves Klein. Skarstedt, 550 West 21st street, New York.

LA VIE EN GRAND

L'exposition universelle pose sa monumentalité à Milan, du 1^{er} mai eu 31 octobre 2015. Près de 150 pays participants planteront pavillon sur les 110 hectares réservés aux portes de la ville, pour se pencher sur la question fédératrice de l'événement : "Comment assurer à toute l'humanité une alimentation suffisante, de qualité, saine et durable ?" La France a opté pour un bâtiment low-tech constitué de bois locaux et réalisé par la cabinet XTU.

FONDATION CARTIER

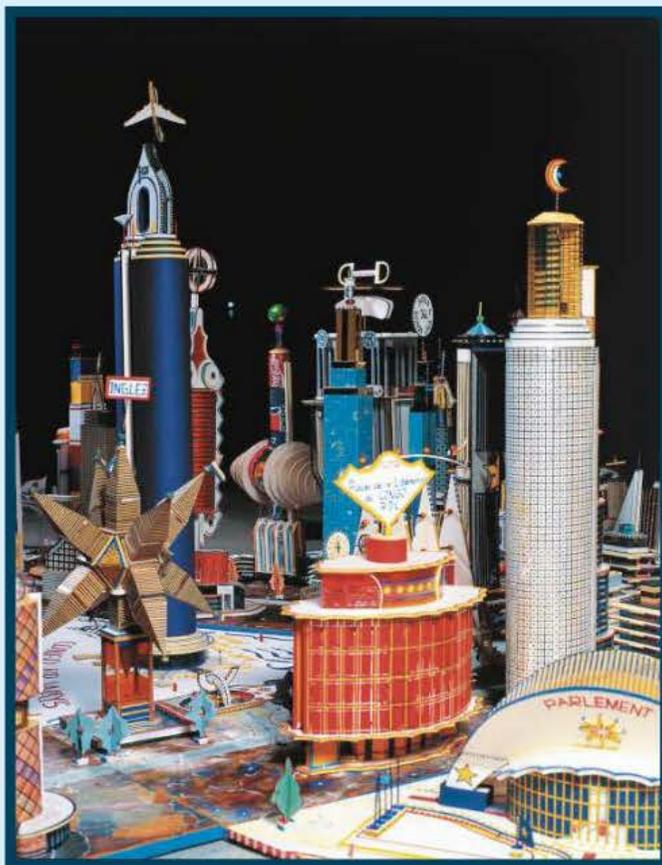
Pour célébrer sa trentième année, la Fondation Cartier – dont la Collection est constituée de plus de 1300 œuvres réalisées par 350 artistes –, propose un calendrier d'événements destinés à mettre en lumière sa richesse. L'exposition "Mémoires vives" (jusqu'au 21 septembre) rassemble ainsi ses œuvres les plus emblématiques, à cette occasion, quatre questions à Grazia Quaroni, conservateur en charge de la collection.

Toutes les œuvres de "Mémoires vives" sont issues de la collection à savoir les acquisitions effectuées depuis 1984, quel est le fil directeur de cette exposition, comment les choix ont-ils été opérés ?

Nous avons travaillé d'un point de vue visuel, en nous attachant à mettre l'œuvre à l'honneur. Des œuvres acquises à des moments très différents fonctionnent harmonieusement ensemble, elles partagent un même esprit. C'est le cas, par exemple, des œuvres de David Lynch et Dennis Oppenheim qui se répondent. Sans volonté délibérée de notre part, les cinq continents sont représentés ainsi que de nombreux médiums. La plupart des œuvres proviennent de la collection, à l'exception de celles de Cai Guo Jiang. En 1993, ce dernier a été résident à la Fondation, alors située à Jouy-en-Josas, où il a produit des œuvres qui sont siennes, mais son travail recrée bien l'atmosphère de l'époque, c'est pourquoi il était important qu'elles soient présentes. Autre exemple, Alessandro Mendini a proposé d'intervenir sur une œuvre de Peter Halley. Il a ainsi dessiné un mur et a proposé un motif de couleur pour servir de fond à la toile de Peter Halley. L'accrochage de "Mémoires vives" fonctionne ainsi en communauté d'artistes significatifs. Le plus important à nos yeux est la rencontre entre les artistes.

L'accrochage est destiné à varier au fil du temps de cette exposition, à quel rythme et suivant quels critères avez-vous décidé cette intervention.

Jusqu'à fin juin il s'agira d'un glissement de quelques tableaux qui changent, de légères



Bodys Isek Kingelez, *Projet pour le Kinshasa du troisième millénaire*, 1997, bois, carton-plume, papier, métal, matériaux divers, 332 cm, 100 cm.
Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

modifications. Puis, début juillet le *Kelvin 40* de Marc Newson va notamment laisser place à l'œuvre de Panamarenko, et nous proposerons un accrochage axé sur la photographie. Il s'agit d'un changement radical de concept et d'occupation au sol.

En juillet, Patti Smith rendra hommage au cinéaste arménien Artavazd Pelechian, auteur notamment de *Notre Siècle*. En septembre, une œuvre de James Lee Byars investira l'espace de façon presque exclusive.

Après trente ans d'existence, quel état des lieux du travail accompli établissez-vous ?

La collection et la programmation accomplies jusqu'à ce jour laissent entrevoir un bon reflet de ce qui s'est passé dans l'art contemporain ces trente dernières années. Si ces vingt dernières années beaucoup de lieux axés sur l'art contemporain ont ouvert et peuvent avoir en commun certaines spécificités avec la Fondation Cartier, il reste tout de même l'empreinte d'une entité pionnière et visionnaire.

Quels sont les domaines sur lesquels la Fondation Cartier envisage de porter l'accent dans les années à venir ?

Nous allons poursuivre notre soutien à la jeune création. Nous avons, par exemple, été les premiers à exposer Matthew Barney hors des Etats-Unis (en 1995). Toutes les générations sont passées ici, et nous resterons attentifs à faire dialoguer les artistes historiques. Certaines grandes figures adulées aux Etats-Unis mais qui bénéficient de peu de visibilité en Europe, ont été exposées à la Fondation Cartier, William Eggleston, par exemple. Le dialogue transdisciplinaire est également au cœur de notre travail. Nous resterons attentifs à ce qui se passe de nouveau dans le monde tout en conservant ce lien assidu aux artistes que nous avons eu l'occasion d'exposer : la nouveauté et la fidélité sur le long terme. Les œuvres sont là pour toujours, on ne peut les ignorer. Chaque nouvelle œuvre est une bonne nouvelle.

"Mémoires vives", jusqu'au 21 septembre, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 261, bd Raspail, Paris 7.

LES 45^E RENCONTRES

Les 45^e Rencontres photographiques d'Arles marquent également la dernière édition de son charismatique directeur, François Hébel. Cette année, rassemble une affiche de haute volée (Raymond Depardon, Christian Lacroix, Martin Parr, Lucien Clergue, Erik Kessels, Bill Hunt, Joan Fontcuberta, Luce Lebart...): Rencontres internationales d'Arles, 7 juillet-21 septembre.

W.M. Hunt collection, exposition des téléphones Bell-Exposition universelle de New York, Opératrices 1-19, 1939, par "Press Dept. 140 West St., New York City".



VISIONNAIRE

Artiste aux centres d'intérêt multiples, Hiroshi Sugimoto a posé son regard sur... deux montures optiques réalisées par la prestigieuse maison Selima optique. A l'invitation de Liz Swig, créatrice de LizWorks, fondation destinée à mettre en valeur des liens entre marques et artistes, Sugimoto (né en 1948) a conçu notamment The Oculist Witness, présentée dans le cadre de "Aujourd'hui le monde est mort/Lost Human Genetic Archive", au Palais de Tokyo jusqu'au 7 septembre.

The Oculist Witness, édité en 25 exemplaires par Selima optique.

FONDATION BERNAR VENET

Présent dans les collections internationales, Bernar Venet inaugure en juillet sa propre fondation, établie sur le domaine du Muy, dans l'arrière-pays varois. Les pièces monumentales en acier investiront le parc de sculptures mais l'artiste donne également à voir également sa propre collection d'art conceptuel et minimal riche d'une centaine d'œuvres d'environ 80 artistes, parmi lesquels Donald Judd, Richard Serra Sol LeWitt, François Morellet. L'inauguration de la Chapelle de Frank Stella constitue également un moment attendu de la visite. Une fois repu d'art, on pourra poursuivre avec quelques gorgées sur le même thème puis l'artiste appose son nom sur une cuvée spéciale AOP Côtes de Provence rouge 2011, Domaine de Peyrassol, dont l'étiquette toute de noir vêtue s'annonce déjà comme collector.

Fondation Venet, 365, chemin du Moulin des Serres, 83490 Le Muy, www.venetfoundation.org



Œuvres de **Frank Stella, Richard Long et Dan Flavin** dans le salon du moulin des Serres, Muy.

EN BREF

PLANCHES À PART

Quelque 150 plans issus de l'imagination sans frontières des collaborateurs des deux revues de référence, Métal Hurlant et (A suivre), livrent leurs univers aux nuances infinies. Philippe Druillet, Jacques Tardi, Jean Giraud/Moebius, François Schuiten, François Bourgeon, Hugo Pratt... hissent ainsi la bande dessinée au rang de genre artistique à part entière, via une épopée éditoriale passionnante. "Métal Hurlant, 1975-1997/ (A suivre)", Musée de la bande dessinée d'Angoulême.

REPAS DE FAMILLES

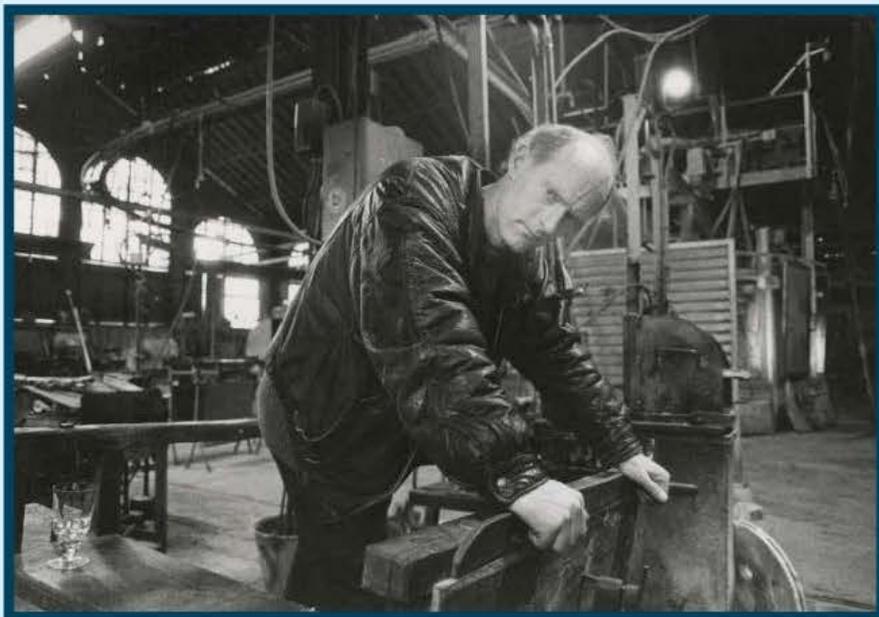
Parallèlement à Monumenta Grand Palais, le Musée Maillol expose Cuisine communautaire, installation d'Ilya et Emilia Kabakov en forme de salle de lecture de bibliothèque, où consulter ouvrages et documentation.

Musée Maillol, jusqu'au 22 juin, 59-61, rue de Grenelle, Paris 7.

TATTOO EST À NOUS

Autrefois signe de reconnaissance des bagnards, marins au long cours et autres mauvais garçons, le tatouage fait recette depuis le début des années 2000. Pas toujours pour le meilleur, parfois même pour le pire. La montée en puissance côté Occident de cette pratique, ancestrale et très codifiée dans certaines civilisations, est le sujet de l'exposition du Musée du Quai Branly. Une galerie de portraits des plus diversifiés décline une cartographie des us et coutumes : des guerriers iroquois aux membres des terrifiantes maras d'Amérique centrale, en passant par les boxeurs thaïlandais : 300 pièces historiques et contemporaines (moulages réalistes des parties du corps humain) racontent cet art de la guerre et de la parure.

"Tatoueurs tatoués", jusqu'au 18 octobre 2015, Musée du quai Branly, Paris 7.



ABORDS FRANCS

Quelques photographes sont parvenus à déflorer le fantôme qui rôde au cœur des ateliers d'artistes. Lieu de la création, parfois de la destruction, mais lieux toujours vivants. Des liens solides se sont ainsi constitués au gré des artistes, qui, toujours, disposent. Liens défaits aussi, parfois de manière tonitruante. A la manière d'une saga, l'exposition organisée par la galerie du Conseil général des Bouches-du-Rhône fait défiler les noms et les lieux de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Picasso saisi par Brassai et André Villers, Tal Coat par Jean Dieuzaide, Calder ou Miro par Clovis Prévost...

L'œuvre photographiée : les ateliers d'artiste de Picasso à Warhol, Galerie du CG13, du 20 juin au 21 septembre.

Tony Cragg photographié par Gérard Rondeau, mars 1988, 32,5 x 42.

LOFT IS IN THE AIR

Art is a dirty job but somebody got to do it, avec une telle maxime dogmatique en guise d'illustration de son état d'esprit, la griffe Loft ne pouvait ignorer plus longtemps l'attrait irrésistible de l'art. En ouvrant en 2013 un nouvel lieu, la griffe créée en 1989 par Patrick Frèche a souvent frayé avec les territoires de la création, notamment avec l'édition de recueils de poésie. Situé rue des Vinaigriers, dans le swinging 10^e, cet espace développe un nouveau concept de boutique où sont, bien entendu, mises en scène les collections de vêtements, mais également des œuvres d'art et des livres. Entre la galerie et la boutique, Loft design by opère une transversalité des genres, façon lifestyle.

Loft design by, 29, rue des Vinaigriers, Paris 10, T 09 80 94 55 59.



CÔTE EST

La Collection Charles Riva expose huit artistes américains, nés pour la plupart entre 1970 et 1980, et associés à la scène new-yorkaise, illustrant l'émergence d'un nouveau langage pictural né sur la côte Est. A l'heure où les technologies numériques surinvestissent les codes de représentation, ils interrogent le statut de la peinture. A l'image de Nate Lowman (1979) et Valérie Snobeck (1980), Josh Smith (1976), Cheyney Thompson (1975), Seth Price (1973), Kelley Walker (1969) qui travaille sur le recyclage d'images, ou encore le vétéran, Christopher Wool (1955). Tous ces artistes démontrent combien la peinture n'a de cesse de se réinventer, notamment en explorant les voies offertes par les technologies numériques.

"Made in New York", jusqu'au 19 juillet, Charles Riva Collection, 21, rue de la Concorde, 1050 Bruxelles.

Vue de l'exposition de la Collection Charles Riva : de gauche à droite : deux œuvres de Kelley Walker, une œuvre de Josh Smith.

ŒIL ABSOLU

Une galerie de portraits signés Hedi Slimane investit les cimaises de la Fondation Pierre Bergé. Issus d'une quinzaine d'années d'archives, ces photographies fixent en noir et blanc à la manière Slimane, subtile et puissante, les figures héroïques du rock, de Lou Reed, à Brian Wilson, de Keith Richards à Amy Winehouse. Une installation vidéo traitée sous forme de documentaire, définit également les cycles musicaux londoniens (2003-2007) et californiens (2007-2014) mettant en parallèle deux générations de performers et de leurs suiveurs assidus.

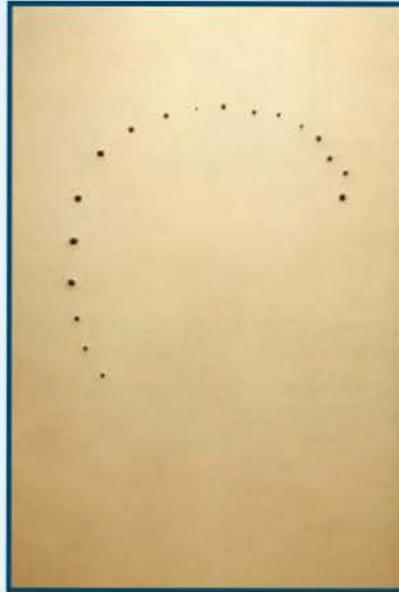
Long live rock'n'roll.

"Sonic", Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, du 18 septembre 2014 au 11 janvier 2015, 5, avenue Marceau, Paris 16.

MATIÈRE VIVANTE

Partir de l'unique pour découvrir la multiplicité, voilà ce que suggèrent deux événements consacrés à Lucio Fontana (1899-1968). La galerie Tornabuoni expose en effet *Le Jour*, une toile perforée de Fontana, acquise auprès d'un collectionneur après des années de recherches. Peinte par Jef Verheyen, perforée en 1962 par Fontana, sous la caméra qui immortalisa le geste, cette toile enrichit désormais la collection de Michele Casamonti, forte d'une cinquantaine d'œuvres de l'artiste, dont une dizaine a été prêtée au MAMVP. Le Musée, quant à lui, offre une rétrospective couvrant l'ensemble de la production de l'artiste, soit de la fin des années 1920 à sa mort en 1968.

"Lucio Fontana, autour d'un chef-d'œuvre retrouvé", jusqu'au 21 juin, Galerie Tornabuoni, 16, avenue Matignon, Paris 8 ; "Lucio Fontana, rétrospective" jusqu'au 24 août, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 11, av. du Président Wilson, Paris 16.

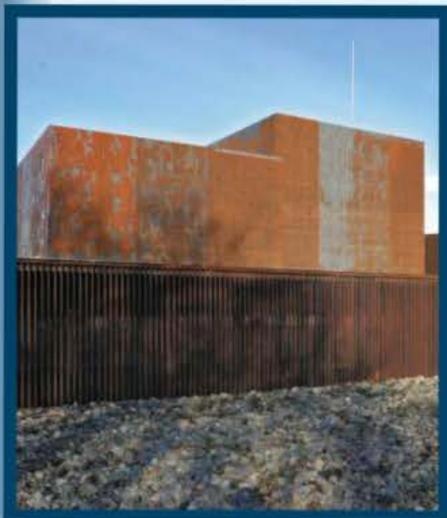


Lucio Fontana, *Le Jour*, 1962, huile et perforations sur toile, 211 x 140 cm.

SO COOL!

En instaurant une étroite collaboration avec les musées et les Fondations, Easy Art est parvenue à composer un catalogue de copies d'originaux, exécutés, donc, avec l'aval des artistes et légataires, dans le plus grand souci du détail et de la couleur. Résultat, une émotion nouvelle à s'offrir avec ces reproductions de photos et toiles (de l'impressionnisme à l'art abstrait), faites main en Grande-Bretagne et disponibles sur la boutique d'Easy Art, placée sous la direction de James Bidwell qui déclare "La France est un marché non exploité avec beaucoup de potentiel et cette année nous nous lançons à sa conquête!"

www.easyart.fr



PIERRE SOULAGES

A l'aube de ses 95 ans, Pierre Soulages voit sa ville natale lui consacrer un musée destiné à accueillir les donations du peintre et de son épouse, Colette. Etablie au cœur de Rodez, ce vaste édifice d'acier oxydé, appelé donc à porter les stigmates du temps, abrite en exposition d'ouverture vingt-quatre *Outrenoir(s)* réalisés par l'artiste de 1979 à 2011.

Musée Soulages, "Outrenoirs(s)", du 31 mai au 5 octobre, Jardin du Foirail, avenue Victor Hugo, Rodez,

Le Musée Pierre Soulages à Rodez

EN BREF

LE CORPS MOUVANT

Issue de la danse classique et contemporaine, Vanessa Le Mat a collaboré plusieurs années avec William Forsythe, s'est produite sur les scènes de New York (Bam), Moscou (Bolchoï), Paris (Chailot), Londres (Sadler's Well) ou Berlin (Hau). Gorgée de ces expériences et rencontres, elle développe depuis quelques années un travail chorégraphique personnel (Palais de Tokyo, Théâtre de la Bastille, Galerie Anne de Villepoix...) qui peu à peu navigue vers les rives des créateurs de mode. Ses performances *7 choreographic objects for fashion* (2013) et *Switch Collection* (présentée à Francfort en mars dernier) réinventent l'approche des défilés. Elles ont incité Eric Chevallier à la convier à mettre au point un dispositif chorégraphique, dévoilé à l'Ecole des Beaux-Arts en juin lors de la Fashion week Homme.

A suivre.

<http://vanessalemat.com>

Performance par Vanessa Le Mat.



FOIRES

FRANCE

Paris

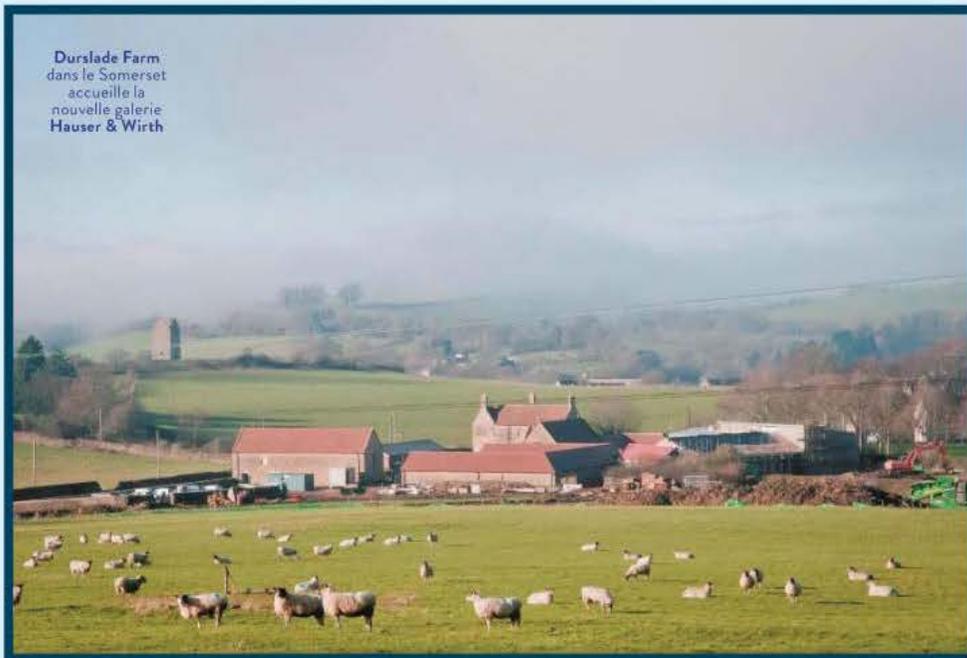
Biennale des antiquaires,
11-21 septembre
Grand Palais,
3, avenue du Général
Eisenhower, Paris
www.sna-france.com

Province

Dock Art fair,
5-28 septembre
59, quai Rambaud
Lyon
docksartfair.com

HAUSER & WIRTH

Durslade Farm
dans le Somerset
accueille la
nouvelle galerie
Hauser & Wirth



La galerie Hauser & Wirth, présente à Zürich, Londres et New York, ouvre en juillet un nouvel espace dans le Somerset (Durslade Farm), placé sous la direction d'Alice Workman, et dont la mise en valeur végétale a été confiée au paysagiste Piet Oudolf, auteur, entre autres, de la High Line à New York et du Pavillon de Peter Zumthor (2011) à la Serpentine Gallery de Londres. L'occasion de faire réagir les deux protagonistes.

L'Officiel Art : Alice Workman, pourquoi avoir choisi la campagne du Somerset pour créer un lieu appelé à accueillir des expositions d'envergure internationale ?

La Galerie Hauser & Wirth a déjà un lien très fort avec le Somerset, à travers Iwan et Manuela qui sont établis dans le comté. Ils ont été subjugués par Durslade Farm, les bâtiments aussi bien que leur situation géographique à la lisière de la ville de Bruton. Ils ont immédiatement évalué le potentiel de cette propriété, bien qu'elle fut laissée à l'abandon durant des années, de même que la communauté dans lequel elle s'inscrit. A savoir, qu'elle est à la fois réceptive et créative. En outre, la région bénéficie d'un bon réseau d'enseignement doté de plusieurs écoles, et le caractère intrinsèque à Durslade Farm permettra la mise en œuvre d'expositions différentes. Enfin, ce nouveau lieu nous autorise à un rythme moins soutenu que dans nos galeries de Londres et New York, de ce fait nous prévoyons un programme de résidences d'artistes, qui offrira aux créateurs, temps et espace.

Vous consacrez votre exposition inaugurale de juillet à Phyllida Barlow, qu'est-ce qui a motivé votre choix et quelle est la nature de la commande que vous lui avez-vous passée ?

Phyllida Barlow est l'une des artistes britanniques actuelles parmi les plus intéressantes. Elle a immédiatement saisi les desseins et les ambitions du lieu et son étroite relation avec l'environnement et la communauté locale. A partir de là, elle a décidé de réaliser un travail qui célèbre le lieu, à la manière d'une fête champêtre. Elle a créé cinq groupes ou scènes différentes, très colorées et symboles de réjouissances. Son travail a cette extraordinaire capacité à inspirer et impliquer le spectateur. C'est donc un choix particulièrement approprié à l'inauguration de Hauser & Wirth Somerset.

Piet Oudolf, comment avez-vous envisagé votre intervention pour mettre en valeur le domaine dans lequel s'inscrit Hauser & Wirth et comment les végétaux évoluent-ils au fil des saisons ?

Il ne s'agit pas d'un paysage classique mais d'une prairie de vivaces, ce qui signifie que les plantes auxquelles j'ai eu recours sont durables, elle restent attractives sur une longue période. Ainsi, le lieu restera végétalement "habité" tout au long des mois, même en automne par l'utilisation d'herbes et de plantes spécifiques. En hiver les "squelettes" des plantes peuvent ainsi se révéler séduisants et au printemps le bourgeonnement sera également intéressant au plan visuel, avant l'entière floraison du nouveau cycle.

FOIRES

EUROPE / MONDE

Art Berlin Contemporary,
18-21 septembre
Berlin, Allemagne
artberlincontemporary.com

Berlin Art Week,
16-21 septembre
Berlin, Allemagne
berlinartweek.de

DesignSeptember,
10 septembre-25 janvier
Bruxelles, Belgique
designseptember.be

Brussels Art Days,
13-14 septembre
Bruxelles, Belgique
brusselsartdays.com/2014

Vienna International Art Fair,
2-5 octobre
Messe Wien, Messeplatz 1
Vienne, Autriche
viennafair.at

BolognaFiere SH contemporary,
12-14 septembre
Shanghai Exhibition Centre
No.1000 Yan An Road
Shanghai, Chine
shcontemporary.info

KIAF,
25-29 septembre
159 Samsung-dong,
Kangnam-gu
Séoul, Corée du Sud
kiaf.org

Art Copenhagen,
19-21 septembre
Julius Thomsens Plads 1,
1925 Frederiksberg
Copenhague, Danemark
artcopenhagen.dk

Loop fair,
5-7 juin
Barcelone, Espagne
loop-barcelona.com

Summa Art Fair,
18-21 septembre
Paseo de la Chopera,
14/Madrid, Espagne
summafair.com

Swab Barcelona,
2-5 octobre
Avenida de la Reina Maria
Cristina Barcelona, Espagne
swab.es

FONDATION VINCENT VAN GOGH ARLES



Vincent van Gogh, Autoportrait à la pipe et au chapeau de paille, 1887
Huile sur toile, 41,8 x 30,1 cm © Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

VAN GOGH
LIVE !

:

INAUGURATION

:

07.04 – 31.08
2014

VINCENT VAN GOGH
THOMAS HIRSCHHORN
ELIZABETH PEYTON
RAPHAEL HEFTI
GARY HUME
BERTRAND LAVIER
CAMILLE HENROT
BETHAN HUWS
GUILLAUME BRUÈRE
FRITZ HAUSER

35 RUE DU DOCTEUR FANTON, 13200 ARLES, FRANCE

FONDATION-VINCENTVANGOGH-ARLES.ORG

ASPEN ART MUSEUM

Le nouvel Aspen Art Museum (AAM) sera inauguré en août dans la chic ville du Colorado.

Orchestré par le japonais Shigeru Ban, l'architecture (33 000 square foot) met à profit la lumière à travers un système de claustra qui court le long des façades soient sur quatre niveaux. Plusieurs expositions inaugurales sont au programme de l'été : Yves Klein et David Hammons, Cai Guo-Qiang et son roof deck sculpture garden, Rosemarie Trockel, Tomma Abts et l'architecture humanitaire de Ban. AAM, 637 East Hyman Avenue, downtown Aspen.



Aspen Art Museum par Shigeru Ban.

ASIA, ICI ET MAINTENANT

La première édition d'Asia now se propose de rassembler à Paris les acteurs asiatiques et européens de la scène artistique actuelle de cette région du monde, soit treize pays et près de 80 galeries, réunis sous le commissariat d'Ami Barak.

Asia Now, 9 au 12 octobre, Carrousel du Louvre, Paris 1^{er}.



Dewar et Gicquel, *La Mode*, 2014, béton.

FORCE VIVE

Quel autre univers convoque la notion de temps de façon plus poignante que le milieu carcéral ? La prison désaffectée d'Avignon accueille ainsi des œuvres de la collection Lambert, dans chacune des cellules, les couloirs et certaines cours de l'établissement. En effet, les 556 œuvres d'art contemporain confiées par Yvon Lambert à l'Etat français devraient être abritées à partir de l'été 2015 dans un édifice à la mesure de l'ampleur de cette donation. Dans l'attente, la collection investit ce lieu d'isolement, avec des pièces issues d'autres collections publiques et privées (dont celle d'Enea Righi), en empruntant à Pasolini le titre de l'un de ses textes phares (1975), ici parabole de l'espoir vacillant mais persistant...

"La disparition des Lucioles", jusqu'au 25 novembre, Prison Sainte-Anne, rue Bannasterie, 84000 Avignon.

ONE SHOT SCULPTURE

Dans l'esprit qui a présidé aux interactions avec l'art contemporain souhaitées par le Musée Rodin, le duo d'artistes Daniel Dewar et Gregory Gicquel, lauréats du Prix Marcel Duchamp 2012, présente une série d'œuvres réalisées spécialement. Ces neuf sculptures en béton ont été modelées, coulées et assemblées par les artistes eux-mêmes, suivant les techniques traditionnelles de la sculpture. Fragments de corps monumentaux parfois environnés de vêtements (gilets en laine torsadée, chaussures de marque), ou d'objets du quotidien (accessoires de salle de bain).

Un cheminement en forme d'interprétation de l'histoire de l'art et de mise en lumière des savoir-faire artisanaux, où chaque pièce est unique, le moule étant détruit par les artistes après utilisation.

"La jeune sculpture, Daniel Dewar et Gregory Gicquel", du 27 mai au 26 octobre, Musée Rodin, Paris 7.



Markus Schinwald, *Ivy*, 2008, huile sur toile.

FOIRES

Art Hamptons,
10-13 juillet

60 Millstone Rd.
Bridgehampton, Etats-Unis
arthamptons.com

Art Santa Fe,
10-13 juillet

201 W. Marcy,
Santa Fe, Etats-Unis
www.artsantafe.net

Biennale
d'architecture
de Venise,

7 juin-23 novembre
Venise, Italie
www.labiennale.org

Art Osaka,
11-13 juillet

Hotel Granvia Osaka, 3-1-1
Umeda Kita-ku Osaka, Japon
www.artosaka.jp

Beirut Art Fair,
18-21 septembre

Beirut International
Exhibition & Leisure Center
(Biel) Beyrouth, Liban
www.menasart-fair.com

Art Vilnius,
18-21 juin

LITEXPO Laisves av.
5, Vilnius
Vilnius, Lituanie
www.artvilnius.com

Fotofestival,
5-15 juin

Tymienieckiego
3 Łódź, Pologne
www.fotofestival.com

Pinta London,
12-15 juin

Earls Court Exhibition
Centre, Warwick Road
Londres, Royaume-Uni
www.pintalondon.com

Art Moscou,
17-21 septembre

Central House of artists,
10 Krymsky Val
Moscou, Russie
www.art-moscow.ru

Art Basel,
19-22 juin

10 Messeplatz
Basel, Suisse
www.artbasel.com

JGM GALERIE
S'AGRANDIT ET DEVIENT
GALERIE MITTERRAND

À PARTIR DU VENDREDI 13 JUIN 2014

79 RUE DU TEMPLE 75003 PARIS

CHAMP

2.

CHAMP

L'OFFICIEL ART #10

CHAMP

40 - 163

44 RUSSIE

44
Cover story
Pavel Pepperstein

56
Objet collector
Soyuz-Apollo
x
Pavel Pepperstein

58
New space
Garage volume II,
Moscou

62
Rencontre
Recycle Group
& Natalia Vodaniova

70
Art Projects
Maria Baïbakova

76
Collectif
AES+F

84
Rétrofficiel

90 UKRAINE

Portfolio
Boris Mikhaïlov

100 AZERBAÏDJAN

100
Focus
Les "années zéro"

106
Hotspots
Bakou

108 KAZAKHSTAN

Portfolio
Les steppes de l'art

118 IRAN

118
Événement
"Unedited History, des
années 1960 à nos jours"

124
Portfolio
Mahmoud
Bakhshi

134
Musée
L'héritage de
Kamran Diba - Téhéran

140 TURQUIE

Initiative
Saha /
Fusun Eczacıbası

146 GÉORGIE

146
Cinéma
Otar Iosseliani

154
Focus
La scène géorgienne

158 CAUCASE

158
Marché de l'art
A l'Est, high energy!

160
Panorama
Total recall

RUSSIE

MOSCOU

UKRAINE

KIEV

MER NOIRE

KRASNODAR

ISTANBUL TBILISSI

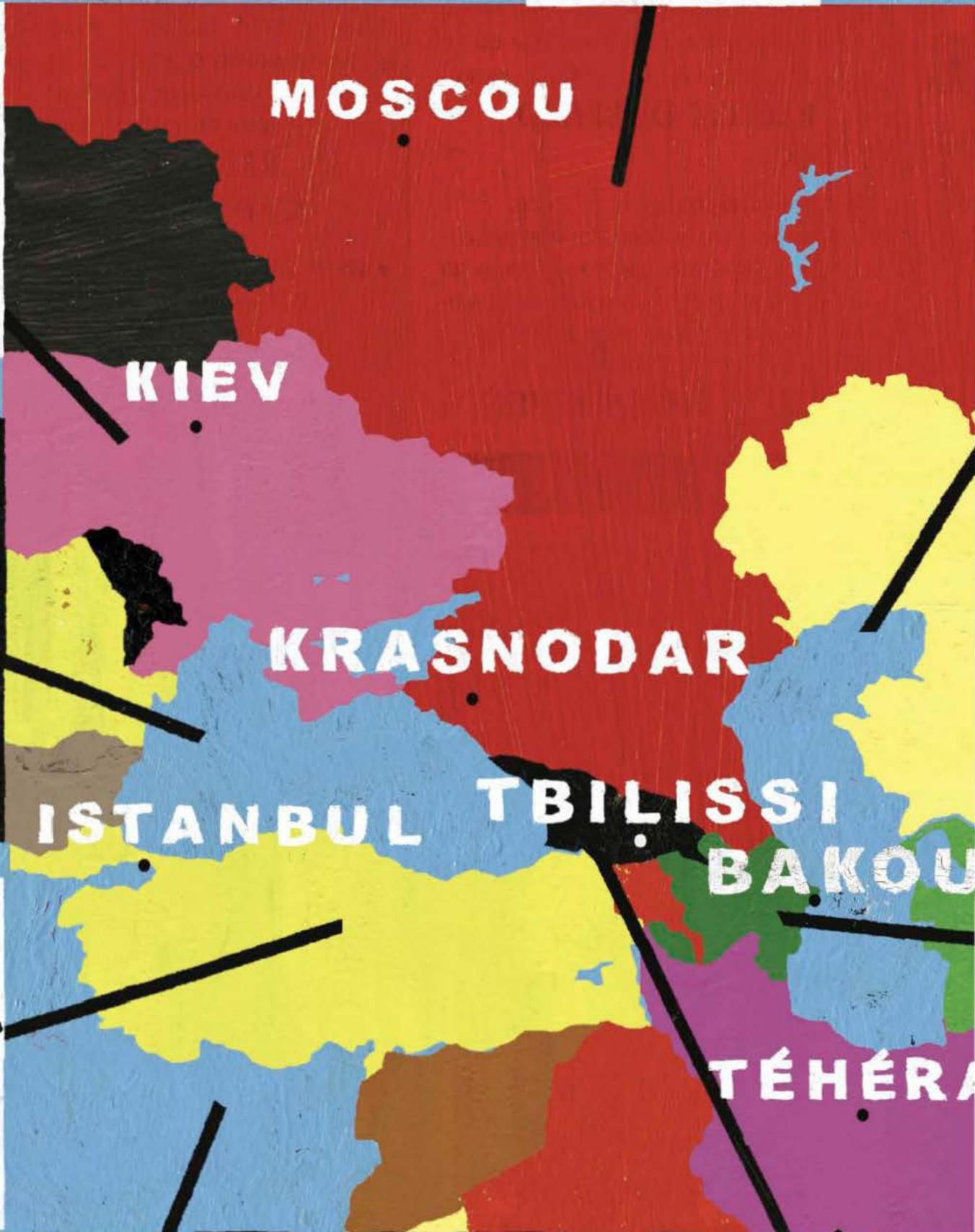
BAKOU

TURQUIE

TÉHÉRA

MER MÉDITERRANÉE

GÉORCIE



MER CASPIENNE

KAZAKHSTAN

ASTANA

ALMATY

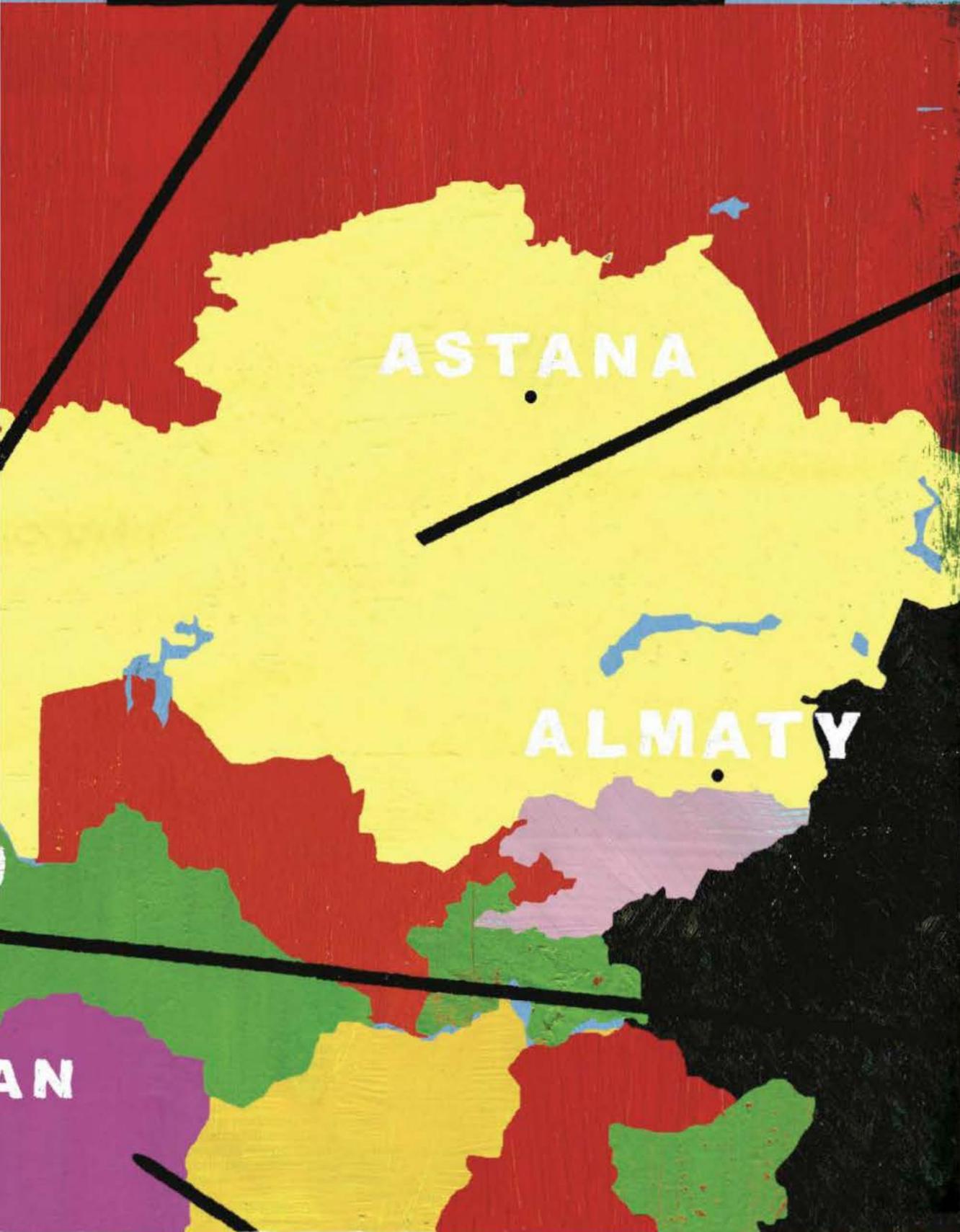
AZERBAÏDJAN

AN

GIE

IRAN

ILLUSTRATION : GIANPAOLO PAGNI



С У П Р Е

RUSSE

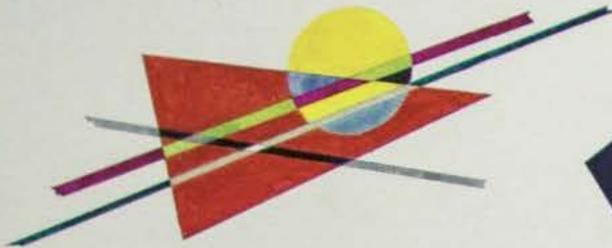


PHOTO © PAVEL PEPPERSTEIN/COURTESY NAHODKA ARTS & PACE LONDON.



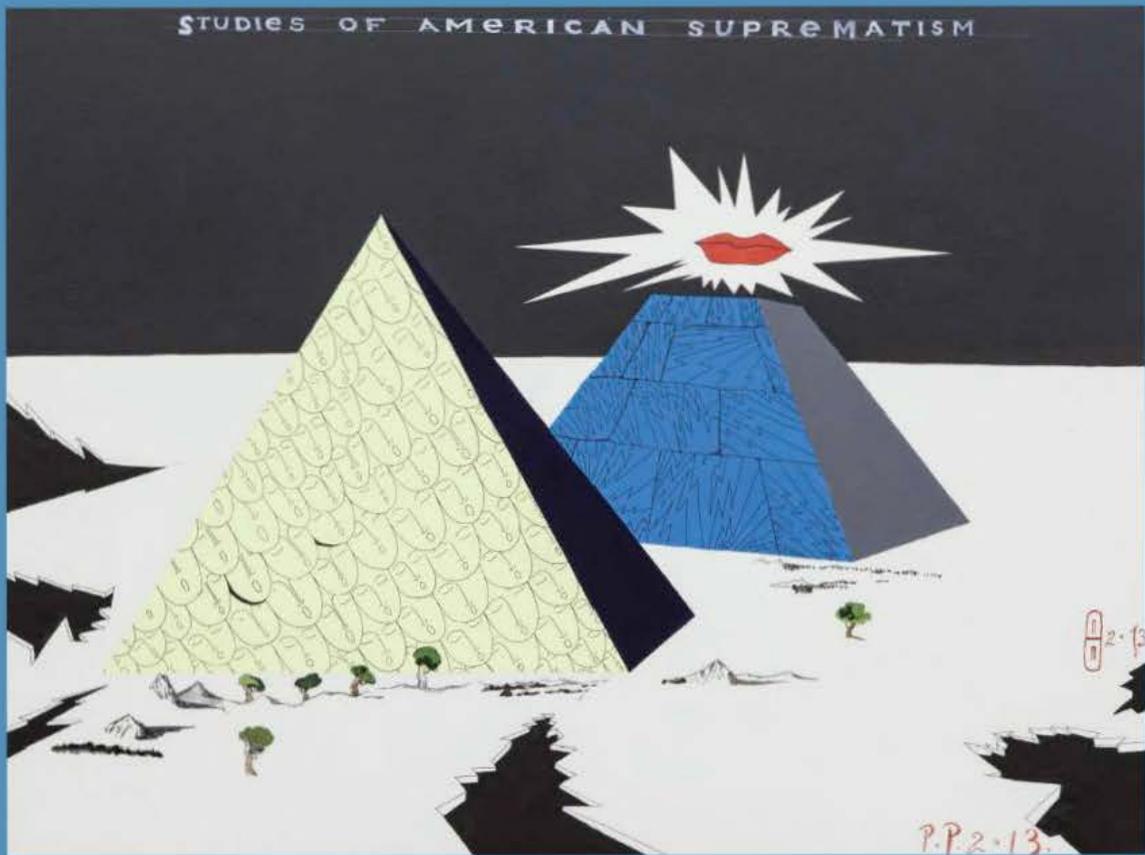
PAVEL PEPPERSTEIN L'AGENT DE LA LANGUE RUSSE

RUSSIE

Figure éminente de l'art contemporain russe, Pavel Pepperstein (né à Moscou en 1966) est aussi réputé dans sa ville natale que méconnu en France.

Pour *L'Officiel Art*, il s'entretient avec Ekatherina Iragui, galeriste moscovite et amie, des principaux thèmes qui fondent sa pratique protéiforme et définissent sa place singulière entre engagement fidèle au conceptualisme et enjeux du langage.

Pavel Pepperstein, *Supreme of Control*, 2013, acrylique sur toile, 150 x 200 cm.



Ci-dessus, Pavel Pepperstein, *Studies of American Suprematism*, 2013, acrylique sur toile, 60 x 80 cm.
Ci-dessous, Pavel Pepperstein, *Birth of the Red Triangle*, 2013, acrylique sur toile, 60 x 80 cm.



"LA LANGUE ANGLAISE EST LE PRINCIPAL PROBLÈME ET DOIT ÊTRE LA CIBLE PRIORITAIRE DE MÉDITATION DE LA LANGUE RUSSE, ET PAR CONSÉQUENT DE TOUTES LES PERSONNALITÉS DE LA CULTURE RUSSE. TELLE EST MON ACTIVITÉ. J'ESSAIE DE VOIR L'ENNEMI EN FACE."

EKATHERINA IRAGUI : Le critique d'art et philosophe Boris Groys a introduit, en 1979, le terme de "conceptualisme romantique moscovite", notion qu'il distinguait du conceptualisme occidental. Selon vous, en quoi consiste essentiellement cette différence ?

Pavel Pepperstein : Un critique d'art soviétique aurait écrit dans un article que le conceptualisme occidental était une réaction aux processus intenses dans la conscience publique occidentale, amorcés après la Seconde Guerre mondiale. Par conséquent, le conceptualisme occidental doit être analysé d'un point de vue historique aussi bien qu'esthétique, au même rang que le modernisme occidental. Il s'inscrit facilement dans sa logique qui, pour ainsi dire, est une logique de libération. On peut considérer de manière pessimiste le résultat de ce processus, douter de l'énoncé même du problème, quoi qu'il en soit, le modernisme c'est l'histoire d'une grande et progressive libération. Du figuratif, du narratif, de la littérarité, en premier lieu, puis de la forme, du narratif de la forme, du narratif de l'idéologie et ainsi de suite. Une libération en cascade, dont les paramètres découlent les uns des autres. Une sorte d'émancipation fondamentale qui aurait dû s'achever par une révélation : comme une analyse scientifique, telle la découverte du noyau atomique.

D'une part, le conceptualisme occidental se trouvait au sein de ce débat moderniste de libération, d'autre part, il a toujours voulu être intégré à l'histoire de l'art, et il en fait partie. Dès les années 1960 et 1970, le conceptualisme occidental s'est également retrouvé dans le contexte de la culture New Age, de l'ésotérisme et du mouvement hippie. Seul cet axe était proche du conceptualisme moscovite.

Pour le reste, le conceptualisme moscovite s'est développé à l'intérieur d'un macro-exposé, d'une macro-narration totalement différente.

Et génétiquement, il n'est absolument pas lié aux circonstances qui ont fait naître le conceptualisme occidental. Il n'a jamais fait partie du débat sur la libération. Il a toujours été un élément du débat sur la dévastation. Ces deux courants de pensée sont certes liés, en ce sens que la dévastation peut être conçue comme une libération ou même comme la seule et vraie libération. Néanmoins, la notion même de liberté au sein du conceptualisme moscovite était plutôt perçue comme illusoire, comparée à la notion de vide. Si bien que le statut même du conceptualisme moscovite dans l'histoire universelle de l'art est remis en question. Mais il mérite incontestablement d'être ce dont il s'est autoproclamé. Pour être conceptualiste, il suffit de se dire "je suis conceptualiste", ce qui est déjà un acte très conceptuel.

Par ailleurs, il est tout à fait possible qu'il ne soit pas intégré à l'art contemporain et qu'il fasse plutôt, de par sa nature, partie du développement de la littérature russe. Sans pour autant être concentré sur la littérature, ni sur le volume de texte. On touche alors à des notions bien plus essentielles : pourquoi existe-il ? On peut avancer

qu'il est un des phénomènes au service de la langue russe. C'est ainsi que je le perçois. Et quand on me demande d'apprécier mes propres fonctions, intérieurement je me considère non pas peintre ou philosophe, mais écrivain. En bref, je peux me définir comme agent de la langue russe.

Vous avez participé à un projet avec Ilya Kabakov et Boris Groys, où vous échangez des phrases écrites sur un tableau sous forme de questions-réponses. Ce projet est-il construit à la manière occidentale ou dans l'esprit du conceptualisme moscovite ?

Dans l'ensemble, ce projet fait partie de la vie du conceptualisme moscovite, étant donné que c'est le produit d'un travail commun. Toutefois, au plan formel, visuel, les œuvres du conceptualisme moscovite peuvent revêtir un aspect occidental. Ce n'est pas la consistance qui importe, c'est la fonction : pourquoi tout cela ? Il faut comprendre que la langue russe agit bien au-delà des frontières géographiques du pays, on sent toujours sa présence parmi les autres langues. Du chemin a donc été parcouru mais en tentant de comprendre la situation actuelle, nous nous heurtons de nouveau au problème de la langue. Les anglophones occupent une position dominante dans le monde global, si bien qu'aujourd'hui, les artistes, écrivains et musiciens qui, tout comme moi, se définissent comme agents de la langue russe, doivent avoir pour objectif non pas d'étudier le russe ou son potentiel linguistique, ni de le développer, mais avant tout d'analyser et de comprendre au plan fondamental la langue des contre-nuances – l'anglais. La langue anglaise est le principal problème et doit être la cible prioritaire de méditation de la langue russe et, par conséquent, de toutes les personnalités de la culture russe. Telles sont mes activités. J'essaie de voir l'ennemi en face.

Votre renommée en Russie est surtout liée à votre activité littéraire, notamment *L'Amour mythogène des castes*, roman culte des années 1990.

Ce livre est une partie de la production du groupe Inspection herméneutique médicale. Le premier tome a été écrit en collaboration avec Sergeï Anufriev. Et j'ai écrit une grande partie du second tome seul, mais cela ne change rien à la situation fondamentale : ce roman est le huitième tome des douze volumes de l'Inspection herméneutique médicale. Il a été conçu et écrit de manière à être lu par ceux qui ne savent rien de tout cela et ne savent rien de l'Inspection herméneutique médicale. Cela suppose une lecture à deux niveaux minimum. Le lecteur ignorant du contexte est en position privilégiée, c'est même pour ce lecteur "méconnaissant" que cela a été écrit. Dans un grand respect et estime. Voilà pourquoi Internet a, à différents égards, détruit l'impact de notre activité. Car l'esprit de "méconnaissance" a disparu.

RUSSIE

Pavel Pepperstein,
*We promise to be brave and rational
when we see Debris of the Future,*
2013, aquarelle sur papier,
45,5 x 30,5 cm.

PHOTO © PAVEL PEPPERSTEIN / COURTESY NAHODKIN GALLERIES & PACE LONDON.

WE PROMISE TO BE BRAVE AND RATIONAL WHEN



RUSSIE

we see DeBRIS of the FuTURE.

P.P. 2013

Pavel Pepperstein,
Europa in Trouble, 2013,
aquarelle sur papier,
32,5 x 25 cm.

RUSSIE

À VOIR

Manifesta 10,
28 juin-31 octobre,
Musée de l'Hermitage,
Saint-Petersbourg, Russie,
<http://manifesta10.org>
Before Normal :
Concept after concept
(avec Inspection
herméneutique médicale),
10 mai-28 septembre,
Roskilde Museum of
Contemporary Art, Roskilde,
Danemark,
www.samtidskunst.dk

À LIRE

Pavel Pepperstein,
Prague Night,
éditions Artwords, 2014.





RUSSE

Europa in trouble. 2012
P. Pepperstein

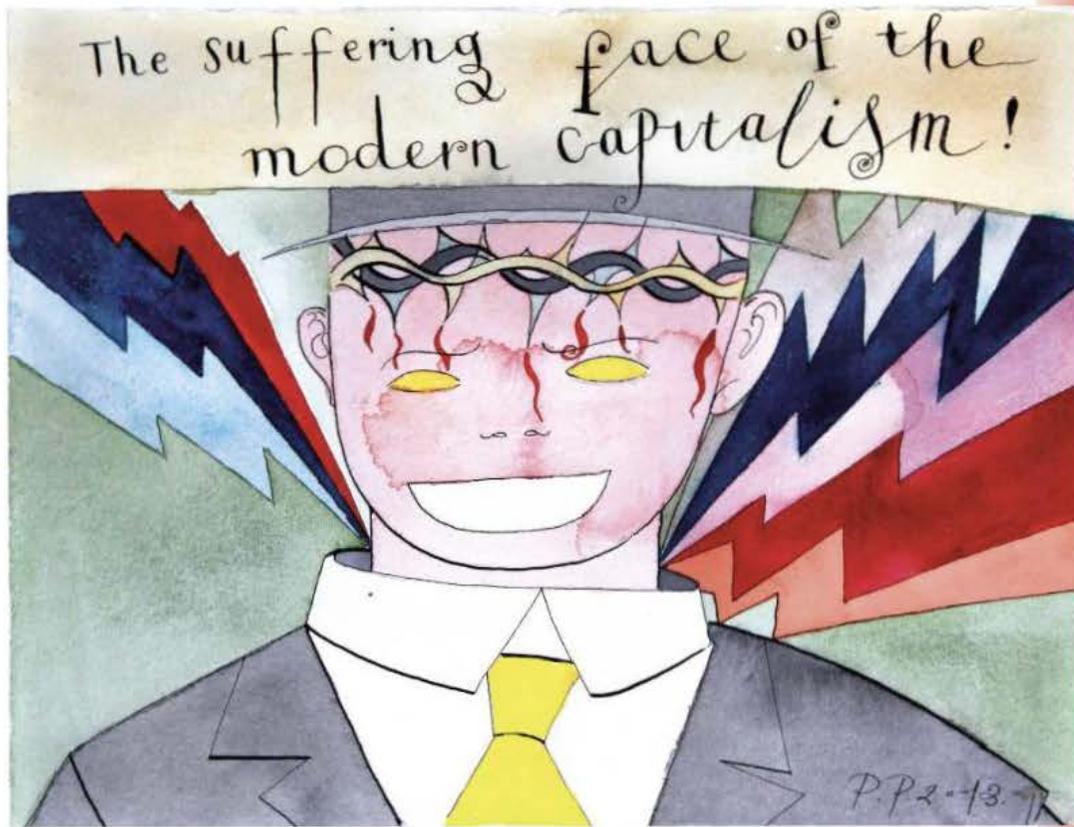
STORM

RUSSIE

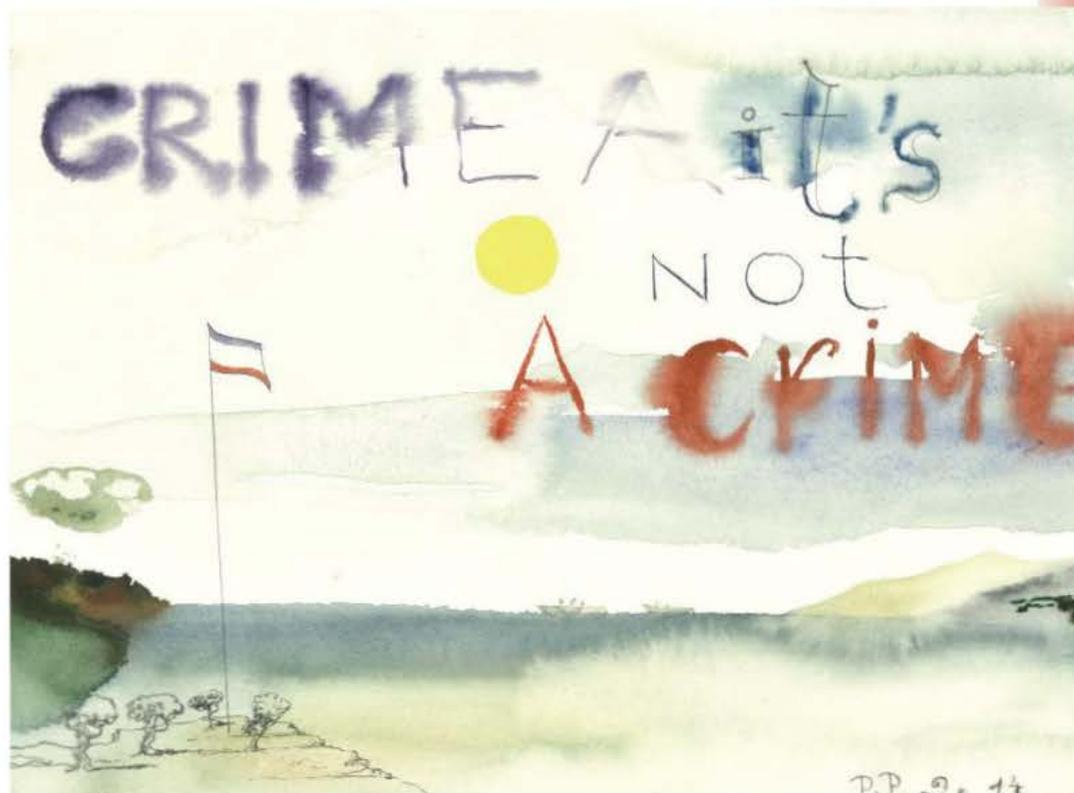
Pavel Pepperstein,
*Storm and Rain. In our times every
weather report has a political
meaning.*, 2013 acrylique sur toile,
150 x 200 cm.

RAIN





Ci-dessus, Pavel Pepperstein, *The suffering face of the modern capitalism*, 2013, aquarelle sur papier, 32,5cm x 25cm.
Ci-dessous, Pavel Pepperstein, *Crimea. It's not a crime!*, 2014, aquarelle sur papier, 30 cm x 40 cm.



"POUR TUER, IL SUFFIT DE FERMER L'ESPACE DE TRAVAIL. C'EST PRÉCISÉMENT CE QUI EST ARRIVÉ AU CONCEPTUALISME MOSCOVITE."

Tous ces groupes – "Actions collectives", "Inspection herméneutique médicale" – ont inventé un langage interne, secret ; ils existaient pratiquement comme une sorte de secte, où seuls les initiés pouvaient comprendre de quoi il s'agissait.

En même temps cela revêtait une forme de jeu, un aspect esthétisé.

Tous ceux qui étaient, d'une manière ou d'une autre, intéressés par ce cercle, pouvaient librement connaître toutes les langues et codes secrets, que l'on dévoilait joyeusement à chaque coin de rue.

En fait, il n'y avait pas de secrets, ce qui ne rendait pas les événements moins ésotériques. Le côté ésotérique était moins dû à nos efforts qu'à la situation même.

Souvent, on accuse le conceptualisme moscovite d'être incompréhensible, difficile à déchiffrer, de manquer d'universalisme.

Il serait naïf de croire que cela concerne uniquement le conceptualisme moscovite. C'était une position délibérée : les principes de méconnaissance, d'ignorance avaient une place très importante ; ils étaient vénérés. C'était une toute autre orientation culturelle que l'orientation actuelle, celle des réseaux sociaux. Le conceptualisme moscovite est incompatible avec la civilisation des réseaux sociaux.

Le conceptualisme moscovite se rapporterait donc à une période bien définie, déjà révolue ?

Andreï Monastyrski a écrit un essai portant sur ce thème : *L'Homme est mortel*, mais le conceptualisme n'est pas un homme. Naturellement, le conceptualisme n'est ni un homme, ni une communauté de gens, c'est une méthode. Il ne peut être vivant ou mort. Il s'active dans les périodes, où l'on en a besoin. Il existe en tant qu'éventualité. On, a le sentiment que le conceptualisme a été liquidé afin de muséifier, de tuer quelque chose. Il n'est pas tombé en désuétude, il représente un potentiel énorme. Pour tuer, il suffit de fermer l'espace fonctionnel, l'espace de travail. C'est justement ce qui est arrivé au conceptualisme moscovite. On lui a fermé l'espace de travail, moyennant quoi il a été muséifié et maintenant il est hautement vénéré, exclusivement en tant

qu'élément du passé. Toutes tentatives d'activités réelles dans le cadre de ce courant, en tant que courant actuel et bien vivant, se heurtent à la même résistance qu'autrefois. En réalité, on peut éluder tout cela, il faut seulement apprendre à déjouer les chausse-trappes de cette situation.

Quelles sont les perspectives de l'art contemporain russe ?

La situation actuelle est odieuse. Avant, l'art contemporain était un territoire non contrôlé par l'idéologie dominante ou par d'autres situations extérieures, c'était une aire de liberté, liberté intérieure et de communication. Et bien que le conceptualisme moscovite n'ait pas été orienté vers le débat sur la libération, le degré de liberté au sein du conceptualisme moscovite était extrêmement élevé. Dans l'art contemporain, il n'y a, bien sûr, rien de tout cela. On est constamment confrontés à la censure, la bigoterie. C'est l'art contemporain qui a fait ressurgir ce mot, pourtant oublié pendant longtemps. C'est un monde d'hypocrisie obsédante : on fait semblant de protester, d'avoir une activité émancipée, mais en réalité ce ne sont que des ruisseaux suivant des voies tracées à l'avance. Faire ceci, dire cela, lire ça, ne rien penser d'autre, ne pas parler – c'est une idéologie de caserne. Ce qui est imposé suscite d'abord un rejet naturel, de l'humour, de l'ironie, bref, une réaction normale. Aujourd'hui, cette attitude naturelle disparaît à vue d'œil. Les gens sont réellement conditionnés – partout. L'humour est interdit. Dire quelque chose contre les homosexuels ou quelque chose de raciste est impossible : toute déclaration impertinente est défendue. Parler librement, c'est avant tout avoir la possibilité de dire le contraire de ce que l'on vient de déclarer.

Est-ce à dire qu'il n'y aura rien d'intéressant prochainement ?

Malgré le tragique de la situation, il se passe quelque chose d'intéressant, même à l'intérieur de ces manifestations. Car il y a toujours des gens brillants et des phénomènes passionnants. Dans l'art contemporain russe, je peux citer le courant des Colonisateurs et Néocolonialistes au sein desquels on rencontre des personnalités talentueuses, des œuvres admirables. Je suis suis également les réalisations du groupe Voïna (guerre).

LES MAÎTRES DE LA CULTURE ; DE QUEL CÔTÉ ÊTES-VOUS ?



“Autrefois Jésus demanda aux hommes de choisir entre Dieu et Mammon, car nul ne peut servir deux maîtres. Aujourd’hui, le choix est encore plus radical ; il s’agit de choisir entre l’humanité et la biosphère. Pour ma part, j’ai pris mon parti – je suis contre l’humanité et déterminé à servir la biosphère. Le discours écologiste actuel est insuffisant. La terre a besoin d’une nouvelle divinisation, car seuls les dieux survivent. C’est pourquoi les maîtres de la culture – écrivains, compositeurs, chanteurs, rappeurs, hip-hoppers, punks, dessinateurs de mode, scientifiques orthodoxes... – sont les seuls à pouvoir aider notre planète. Je les exhorte tous à contribuer à la nouvelle sacralisation de la Terre.”

PAVEL PEPPERSTEIN, OCTOBRE 2012.

Ci-dessus, Pavel Pepperstein.
Page de droite, visuels extraits du clip *Soyuz Apollo* de Pavel Pepperstein.

OBJET COLLECTOR

SOYUZ-APOLLO – PAVEL PEPPERSTEIN, 2009

[TRANSLATED BY CATHY YOUNG]



L'Officiel Art vous offre Soyuz-Apollo, un objet collector dématérialisé sous forme de flashcode contenant une chanson dont les paroles sans concession ont été écrites par Pavel Pepperstein et traduites du russe vers l'anglais. L'interprétation-performance par l'artiste a eu lieu à la galerie Iragui de Moscou en octobre 2012.

RUSSIE

For ten years our country has lived without hope,
just like Adam and Eve lived without clothes;
for twenty years our country's lived without the Soviet Union,
just like a child who dreams of sweet watermelons but has never
had one; for thirty years this planet's hardly a planet anymore,
no more winter or spring, just an endless awful summer for
evermore; for forty years, our fucking cosmos has remembered the
fucked-up holiday that a certain mischievous fucker set up
one day, it's like a watermelon's been sliced with a knife –
Soyuz and Apollo met in orbit and began a new life!
Forty years ago, the world's last-ever spring turned to shit,
sixty-eight, tanks in Prague, Paris, Berlin, and all Europe couldn't sleep;
for fifty years, humanity has been trying very hard
to decide whether to wolf down the nuclear magic mushroom –
we're out of our fucking minds.
On the Bikini atoll, Venus was born in a bikini,
just imagine that picture, it's a real mini!
For sixty years, the two fathers, Uncle Joe and Uncle Adolph, have been
gone, all that's left is a giant graveyard, now converted for playing golf;
for seventy years, we cannot forget the morning
when Kiev was bombed – a kama sutra of war, that was the warning;
for eighty years, it's been only the most stubborn
who survive, the ones who jerk off to the sky and the Earth, not stupid porn,
to stay alive; ninety years ago, those brave little seamen
from Kronstadt led the way to turn a country called Russia into a
communist U.S. of A. the churches where there used to be praying
and singing were blasted to fucking bits, and the
bourgeois hung from lampposts like toys from a Christmas tree
a hundred years ago, the black

square was revealed to the world;
it is clearly stated: that's it, you're fucked, end of the road;
a single step backward, or left, or right, and you're dead;
generations roll by like waves in the sea,
one after the next; people fuck, kiss on the lips, lick sweet cunt
and suck cock, and know if they must croak, it's better not to squeal when
you croak each organism wants to live on through
a new baby; why these endless babies? waiting for a Messiah, maybe?
think someone will save you, pat you on the head, give
you some candy? No one gives a fuck about this world
anymore! Enough already! In the ocean of generations, there
are hundreds of millions of jellyfish; what do they have to remember
for a thousands years of doubts and hellishness?
The joining in orbit: Soyuz-Apollo! That was sweet!
We fucked the Americans, they fucked us back,
what a way to meet!
We loved each other and the cosmos itself laughed
like a girlfriend who has come five times and
can't get enough; and if the Earth suddenly groans and farts like a
punctured balloon, we will still have that memory left: Apollo-Soyuz!
Fuck it, we had in our lives a little moment of golden sex!
Even dying is sweet when one has tasted such
sweet cakes! And now, that's enough! time for nations to tumble
into the abyss! You fucking predators, murderers of nature,
you deserve no better than this!
Everything you call progress just breeds freaks and makes freakish faces.
Need air, you shit-ass scum? Want to fuck, fill your belly, go places?
No questions asked, boys, all this shit is at your service and your disposition.
This world is in a very uninteresting condition!

GARAGE VOLUME 2

En à peine six ans, **le Garage** s'est imposé comme un acteur incontournable de l'art contemporain en Russie. Arrivée à Moscou dans une période charnière pour l'institution, sa commissaire d'exposition, **Kate Fowle**, présente les nouvelles ambitions du Garage et sa vision des transformations en cours et à venir au Parc Gorki.

PROPOS RECUEILLIS PAR
PIERRE LEFORT

Kate Fowle, à droite, en compagnie de Dasha Zhukova, créatrice du lieu.

L'OFFICIEL ART : Garage se définissait depuis sa création en 2008 comme un centre pour la culture contemporaine.

Le 1^{er} mai, il est devenu un musée d'art contemporain.

Qu'attendez-vous de ce changement ?

KATE FOWLE : Diverses raisons ont amené à ce changement d'appellation, la plus simple étant qu'en russe le terme Garage n'exprime pas vraiment la mission que s'est fixé Garage auprès du public. Cela fait plus penser à un club privé ou à une crèche qu'à un lieu consacré à l'art contemporain. Quand nous avons discuté de la façon de rendre plus explicite notre volonté de développer un centre d'art contemporain capable d'accueillir les artistes et de faire découvrir les pratiques actuelles au public moscovite, il nous a semblé que l'utilisation du terme "musée" était le point de départ le plus direct. Le changement de nom résulte également de trois années d'un développement structurel significatif qui a transformé la plateforme d'idées nouvelles et le lieu d'accueil qu'était Garage en un lieu

de production. En 2010, sa fondatrice Dasha Zhukova a proposé à Anton Belov de devenir le directeur de Garage afin qu'il préside à la création des départements éducation, archives, édition et marketing, et supervise le déménagement au

parc Gorki. En 2013, lorsque j'ai été engagée comme commissaire en chef, nous avons commencé à formaliser pour l'institution une vision créatrice à long terme capable de coupler des programmes d'éducation, de formation, d'édition et de recherches à l'ambitieux projet de constitution d'une collection d'archives, ainsi que des expositions d'art, de design et d'architecture aussi bien russes qu'internationaux. Ainsi, Garage correspond beaucoup plus étroitement au modèle de musée à financement privé et à objectif public que l'on rencontre, par exemple, aux Etats-Unis avec le Musée d'Art moderne, le Whitney Museum ou le New Museum, qu'à un centre culturel tel que Garage avait été conçu au départ. Ce qui est intéressant est qu'actuellement en Russie, la qualification de "public" n'implique pas une responsabilité civile. La notion n'existe pas non plus du point de vue fonctionnel, dans la mesure où il n'existe que des entreprises "privées" ou "d'Etat". Pour cette raison la création du Musée d'art contemporain Garage implique également le développement futur de différentes possibilités infrastructurelles dans le domaine de la culture, parmi lesquelles de nouveaux modèles de mécénat qui soient à même de fonctionner dans le cadre d'un système russe en pleine évolution. Pour l'instant, ce n'est pas seulement le changement de nom qui est important, mais aussi le débat public autour de ce que signifie le fait d'être un musée, notamment parce qu'en russe il n'existe qu'un seul terme pour désigner les notions de "moderne" et de "contemporain", et que par conséquent

la notion même de musée d'art contemporain n'est pas inhérente à la langue russe. C'est pour cette raison que nous avons organisé une conférence internationale – "Le musée réfléchi : espaces réactifs pour l'art, le public et les idées" – au moment où nous avons annoncé notre changement d'appellation. Cette conférence s'est penchée sur les débats actuels autour de la notion de public, du musée comme lieu dépositaire d'expérience et du développement d'espaces culturels en tant que laboratoires de production artistique et de réflexion créative. Première conférence à être organisée dans le pays au sujet des musées contemporains, cet événement a permis à d'importants directeurs, conservateurs et universitaires du monde entier de rencontrer à Moscou plus de trois cents artistes, amateurs d'art et professionnels issus du milieu muséographique, qui ont réfléchi ensemble à ce que cela signifie de créer un établissement réactif.

Ce fut le premier d'une série d'événements et d'ouvrages que nous avons l'intention de réaliser autour de cette question. Nous comptons

en développer une grande partie en collaboration avec d'autres musées moscovites également conscients de l'urgence qu'il y a à avoir ce débat aujourd'hui.

"Le débat public autour de ce que signifie être un musée est crucial, car la notion même d'art contemporain n'est pas inhérente à la langue russe."

Après avoir dans un premier

temps occupé l'ancien dépôt de cars de Backhmetevsky, puis un pavillon temporaire conçu par Shigeru Banu dans le parc Gorki, il est prévu que Garage s'installe en 2015 dans un espace permanent conçu par Rem Koolhaas dans ce même parc. Qu'est-ce que ces nouveaux locaux apporteront au musée ?

Grâce au lieu permanent que l'atelier d'architecture Oma de Rem Koolhaas a conçu pour Garage, nous serons en mesure d'offrir un accès plus large à nos différentes activités et aussi de proposer en permanence au moins une exposition, ce qui est un élément important pour attirer et fidéliser notre public. Le musée sera installé au milieu du parc Gorki, dans les locaux rénovés du célèbre restaurant Vremena Goda (Les Quatre Saisons), un bâtiment en béton préfabriqué des années 1960 qui était laissé à l'abandon depuis plus de deux décennies. Le projet élaboré par Oma pour ce bâtiment de 5 400 mètres carrés prévoit des espaces d'exposition, une médiathèque permettant d'accéder à notre corpus d'archives, des espaces éducatifs parmi lesquels un centre créatif à l'attention des plus jeunes, une salle de projection et un auditorium, et enfin une grande librairie et un café. Ce projet, dont l'achèvement est prévu à l'été prochain, est unique dans son approche de la rénovation d'un bâtiment de cette époque, car il réduit au minimum les interventions sur la structure en béton originelle et préserve plusieurs éléments de l'époque soviétique comme des mosaïques et des parements en brique qui sont habituellement

considérés comme n'ayant guère de valeur architecturale ni d'intérêt historique. La façade en revanche sera entièrement neuve. Elle sera composée d'un double écran de polycarbonate translucide descendant jusqu'à deux mètres du sol afin que l'intérieur du musée soit relié directement au parc. Pour Koolhaas, la conservation d'éléments historiques non spectaculaires et une modification minimale du bâtiment permettent d'éviter ce qu'il appelle "l'inflation des normes et de l'échelle" dont il constate l'omniprésence dans les nouveaux lieux artistiques du monde entier. Pour Garage, le bâtiment sera une métaphore visuelle du projet qui, comme je l'ai mentionné, est conçu pour proposer de nouvelles perspectives à l'art contemporain, à ses histoires et à ses contextes.

Vu qu'il est devenu un musée et qu'il est désormais installé dans un lieu permanent, Garage va-t-il se mettre à constituer une collection ?

Nous avons commencé par rassembler une collection d'archives, qui représente la première ressource publique de matériel documentaire sur la vie artistique à

Moscou, Saint-Petersbourg et d'autres villes de Russie depuis les années 1950. Cette collection comprend des articles publiés par la presse locale et étrangère ; des textes inédits d'artistes et de spécialistes de l'art datant des années

1960 aux années 1990 ; des biographies d'artistes ; des communiqués de presse, catalogues et autres documents publiés à l'occasion d'expositions (de 1985 à aujourd'hui) ; et aussi un fonds contextuel de photographies, scènes filmées et diapositives historiques de la seconde moitié du XX^e siècle. La collection comprend également des documents audiovisuels, tels des enregistrements d'interviews d'artistes (années 1960-années 1990), des publications numérisées et une vidéothèque de films et documentaires ayant un rapport avec l'art contemporain en Russie depuis 1994. La Collection d'archives Garage est un legs du Soros Center for Contemporary Art qui a été actif en Russie de 1992 à 1999. En 2001, après la fermeture du Centre Soros, la collection a été transmise à l'Art Projects Foundation grâce à une subvention de l'Open Society. Pendant les onze années suivantes elle s'est enrichie de nouveaux documents, ressources et publications. Pour empêcher sa dispersion, Garage l'a acquise en septembre 2012 et continue à l'enrichir.

Vous qui venez de New York, comment voyez-vous l'art contemporain en Russie ?

Je suis basée à New York depuis 2009, date à laquelle j'ai été nommée directrice d'Independent Curators International, une organisation qui est très engagée dans différents mondes artistiques et dans les questions curatoriales auxquels ils sont confrontés. Auparavant, j'avais vécu deux ans à Pékin, et avant cela, à partir de 2001, à San Francisco. En fait

je suis originaire du Royaume-Uni, où, après une formation artistique, j'ai commencé à travailler comme commissaire au début des années 1990. Bref, ma perception de l'art contemporain russe n'est pas particulièrement fondée sur mon expérience new-yorkaise, mais plutôt sur mon implication dans le potentiel de nouvelles institutions et l'émergence ou la réémergence d'écosystèmes artistiques internationaux. Je m'intéresse d'abord et avant tout à la façon dont ces initiatives peuvent contribuer à créer des opportunités permettant de changer notre engagement auprès des artistes et la façon dont nous partageons leurs préoccupations et intérêts. Nous ne pouvons plus continuer à appréhender l'art contemporain mondial à partir des modèles historiques occidentaux.

La Russie accueille aujourd'hui des événements artistiques majeurs comme la 5^e Biennale de Moscou en septembre dernier, la prochaine Manifesta 10 à Saint-Petersbourg, mais il semble qu'il y ait un hiatus entre ces grands événements et la scène artistique locale qui paraît

sous-représentée au niveau international.

Quelles sont à votre avis les raisons de ce hiatus ?

Pour qu'une ville et une scène artistique fassent réellement partie d'un réseau international – plutôt que de rester une simple date sur un calendrier – et

permettent aux artistes de développer eux-mêmes leurs propres relations, vous devez avoir au niveau local des institutions qui, douze mois sur douze, procurent des opportunités d'échanges internationaux. Ce n'est que lorsque ce processus est amorcé que les débats locaux sur ce qui constitue une pratique internationale commencent à se développer et à acquérir leur propre forme. C'est ce qui est en train de se produire à Moscou. Nous verrons quels en seront les résultats dans les années qui viennent.

Garage a-t-il des projets concernant la région du Caucase et l'Asie centrale ?

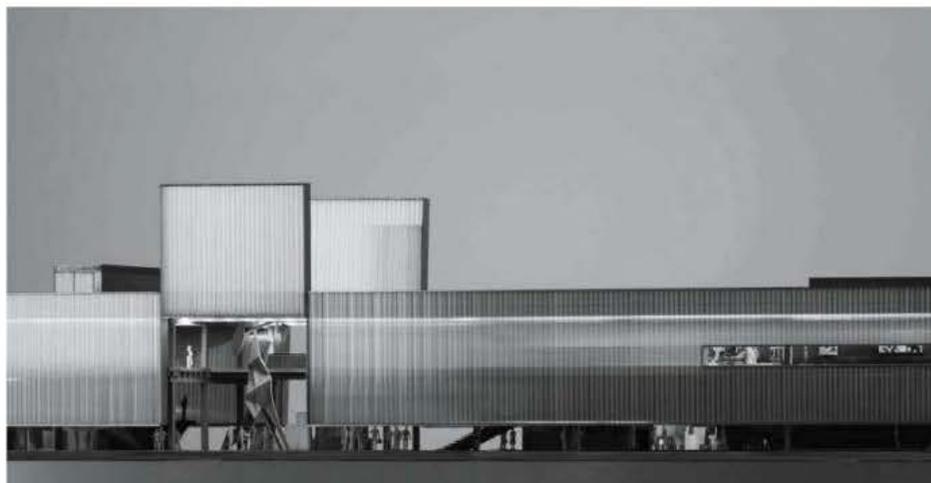
Oui, dans le cadre du travail que nous effectuons pour découvrir et présenter les artistes et idées en provenance d'Europe centrale, méridionale et orientale, de la Baltique, du Caucase et d'Asie centrale, même si nous envisageons plus nos projets sous l'angle conceptuel que géographique. Récemment, l'artiste Anton Vidokle s'est rendu, entre autres, au Kazakhstan et dans l'Altaï, dans le cadre du programme Garage Field Research, pour un projet qu'il mène sur l'héritage du communisme. Le curateur adjoint de Garage, Viktor Misiano, est en train de monter une exposition consacrée à l'expérience de deux générations d'artistes nés dans la République socialiste soviétique du Caucase à l'époque de l'URSS et à ce que cela signifie aujourd'hui pour eux du point de vue de leur identité dans un monde globalisé.

“Le bâtiment de Garage sera une métaphore visuelle du projet visant à proposer de nouvelles perspectives à l'art contemporain et à ses histoires.”



Ci-dessus et ci-contre, vues de l'exposition "Futurologia" au Garage Center for Contemporary Culture en 2010, œuvre de **Peter Belyi**, *Silence*, 2010, bois, métal, 350 cm ; et œuvre d' **Irina Korina**, *The Grove*, 2010, métal, papier, bois, dimensions variables.

En bas, rendering du nouveau bâtiment conçu par Rem Koolhaas pour Garage.



RECYCLE GROUP X NATALIA VODIANOVA



RUSSIE

Natalia Vodianova, Georgiy Kuznetsov et Andrey Blokhin (Recycle Group)
photographiés pour *L'Officiel Art*, dans la galerie Suzanne Tarasiève Loft 19, Paris.

L'Officiel Art a réuni le duo d'artistes russes **Recycle Group** (Andrey Blokhin, Georgiy Kuznetsov) et **Natalia Vodianova**, égérie de mode et actrice qui célèbre cette année le dixième anniversaire de sa fondation Naked Heart, à laquelle de nombreux artistes continuent d'apporter leur soutien.

PROPOS RECUEILLIS PAR YAMINA BENAÏ AVEC PIERRE LEFORT
PHOTO JONATHAN FRANTINI



L'OFFICIEL ART :

Georgiy Kuznetsov, Andrey Blokhin vous êtes établis à Krasnodar. Que signifie pour vous aujourd'hui vivre et travailler en Russie, et pourquoi avoir choisi cette ville du Caucase ?

ANDREY BLOKHIN :

Vivre à Krasnodar nous convient à différents égards. En premier lieu, la production et tous ses aléas nécessitent de nous moins de temps.

Nous sommes ici à deux heures d'avion de Moscou, nous pouvons nous y rendre aisément si nous avons des obligations professionnelles, mais la vie sociale y est chronophage : fêtes, vernissages... chaque soir serait préempté. Nous n'aurions plus le temps nécessaire pour le travail, la famille ou pour soi. Le temps est ce qu'il y a de plus important dans une vie. Nous prévoyons juste le temps nécessaire à chaque œuvre.

GEORGIY KUZNETSOV :

Demeurer à Krasnodar est aussi intéressant d'un point de vue logistique puisque nous nous fournissons généralement en matériaux (plastiques et silicones) en provenance de Chine ou des Etats-Unis, livrés au port de Norma Reziski. Notre ravitaillement est ainsi facilité, et par la même la production de nos œuvres.

AB : Sans parler de la nature : Krasnodar est très beau avec ses paysages de montagne et de mer.

La communauté artistique y est-elle développée ?

AB : Elle existe bel et bien. Quelques galeries ont ouvert, comme l'Institut des artistes auto-proclamés, qui organise de nombreuses d'expositions ici. Par ailleurs, des artistes autrichiens que j'ai eu l'occasion de

rencontrer ont ouvert un espace au centre-ville et y organisent une sorte de résidence, des stages, des conférences. Ils soutiennent les jeunes artistes et le marché de l'art.

Vous êtes âgés respectivement de 26 et 28 ans : quelle "mémoire" avez-vous de l'histoire de la Russie du XX^e siècle, et plus précisément la deuxième moitié, quels stigmates en portent votre travail ?

AB : La Russie est comme un pont entre l'Europe et l'Asie, l'art russe fait ce grand écart entre les deux grands courants culturels. Voilà pourquoi beaucoup d'artistes russes du XX^e siècle et antérieurement avaient tendance à associer avec aisance les deux cultures. Je ne connais aucune autre occurrence d'un art capable de concilier deux cultures de cette manière. C'est un particularisme de l'art russe, une sorte de compétence innée.

Rares sont les artistes travaillant en duo, notamment sous une appellation anonyme (Recycle Group) : qu'est-ce qui vous a incité à associer vos pratiques et réaliser une première exposition en 2008, et comment se déroule votre processus créatif ?

AB : Nous fonctionnons en allers-retours d'idées permanent. C'est bien plus prolifique que de rester enfermé en soi. Sans cela, on se perdrait en considérations techniques, alors qu'avec un partenaire, on dispose en permanence d'un miroir critique. Et nous réalisons tout ensemble. C'est également l'un des points positifs du travail à deux : on peut faire plusieurs choses différentes en même temps. Je peux être à Moscou alors que Georgiy est à Saint-Petersbourg. Travailler, se rendre aux vernissages, tout est tellement

plus facile à deux. Nous sommes, l'un pour l'autre, à la fois partenaire et assistant, c'est une machine bien rodée.

Le nom que vous avez choisi est explicite, pourquoi avoir voulu transposer dans un acte artistique une préoccupation de plus en plus présente dans le débat politique : le recyclage, donc la préservation de la planète ?

AB : C'est une question qui touche tout le monde. En Russie, les problèmes environnementaux existent de la même manière qu'ailleurs, et c'est un sujet très important pour nous car ici, le recyclage est tout simplement inexistant. C'est une problématique moderne et très présente dans notre vie, parce que si nous continuons à vivre comme nous le faisons, la contamination de la Russie sera telle que nos enfants ne pourront même plus y vivre.

C'est une situation dont beaucoup ne semblent pas se soucier. Dans la région où j'ai fait mes études, par exemple, se trouvent des garages, des stations-services, des entrepôts, mais nul ne se préoccupe de l'environnement.

Il suffit pourtant d'ouvrir les yeux pour évaluer l'ampleur du problème, mais parlez-en à un voisin pollueur et il vous répondra : "Qui êtes-vous pour me parler comme cela ?". Le recyclage n'est pas inscrit culturellement dans l'esprit des gens.

GK : Il n'est jamais trop tard pour se préoccuper de ces questions-là. Agir aujourd'hui pour préserver l'environnement revient à agir pour son propre bien avant celui d'autrui. Mais force est de reconnaître que recycler, plutôt que brûler tous les déchets, n'est absolument pas au programme des autorités, et à ma connaissance, rien

n'est prévu dans ce sens-là. En Russie, on se contente d'entasser les déchets dans un lieu inhabité, et personne n'en comprend les conséquences.

AB : Il y a aussi un sens conceptuel au recyclage. Pour notre collectif, c'est l'idée de la réincarnation des matériaux. Toutes nos œuvres peuvent être recyclées. Si l'acquéreur de l'une de nos œuvres en est lassé, il a tout loisir d'en faire du mobilier de jardin ou de la déposer dans la benne à ordures spécifique !

NATALIA VODIANOVA : Quand on vend une œuvre à prix d'or, on ne peut pas dire cela, c'est limite insultant pour votre entourage, pour les gens dont le travail en dépend.

AB : C'est juste des ordures très chères, non ? Surtout après recyclage.

NV : Quand les prix de vos œuvres auront atteint une somme à sept chiffres, il va falloir que vous changiez de discours !

Justement, le caoutchouc polyuréthane, comme tous les matériaux que vous avez choisis, est soumis à l'usure du temps – bien que dans le cas de ce

polymère, il perdure 300 ans – cela influera nécessairement sur l'aspect de vos œuvres, ce phénomène naturel entre-t-il en ligne de compte de votre production artistique ?

AB : A la sortie de l'usine, ces œuvres dureront 300 ans en théorie, mais dans la réalité, ce genre de matériau est infiniment plus facile à conserver que du papier ou de la toile.

GK : Et ces matériaux sont comme un miroir : ils représentent notre vie, notre siècle, notre époque. L'artiste est un miroir, une représentation de l'époque : et les matériaux que nous choisissons vont dans ce sens.

Si nous étions dans le passé, notre vocabulaire artistique serait différent – la couleur, le geste, tous ces éléments symbolistes – mais aujourd'hui nous disposons de davantage d'outils, on n'utilise plus la couleur de manière symbolique, mais en employant du plastique dans un canapé... Cela a une double signification, comme dans le passé.

Comme les archéologues procédant à la mise au jour de vestiges ou de fossiles, vous semblez révéler les empreintes (traces de pneu, stèles et bas-reliefs réinterprétés...), en utilisant le passé pour comprendre le présent et, dans votre cas, s'interroger sur le futur.

AB : Notre domaine, c'est la futurologie. Nous réfléchissons constamment à l'avenir. Les structures légales de l'avenir, l'archéologie du futur... Nous voulons "vous" montrer à quoi ressemblera "votre" avenir, "votre" maison, "votre" voiture. Ces choses-là nous intriguent. Depuis environ deux ans, nous travaillons avec une équipe d'ingénieurs

"NOTRE DOMAINE, C'EST LA FUTUROLOGIE. NOUS RÉFLÉCHISSONS CONSTAMMENT À L'AVENIR."

numériques dans le domaine de la réalité virtuelle. Par exemple, l'année dernière nous avons mis en ligne une exposition sur Facebook, que nous avons créée lorsque nous étions en résidence à Helsinki. Notre première étape a été de reprendre le modèle des Dix commandements de la Bible : c'est drôle, avec tous ces "tu dois, tu ne dois pas, tu feras, tu ne feras pas...". Au bout d'un moment, tu ne peux pas, tu ne peux plus, et si tu enfrens la moindre règle, la vie éternelle sur le réseau social t'est refusée.

Traces, empreintes, souvenirs... cela nous mène à la notion de legs à la postérité, située au cœur de votre travail. Dans le domaine concret comme dans le virtuel on observe une inquiétante longévité des informations, comme le démontre le caractère indélébile des données enregistrées sur Facebook, présentes et actives longtemps après leur suppression. Comme si ces informations demeuraient

dans les limbes, en manière de double identité de l'individu. C'est une problématique qui vous taraude ?

AB : Rien n'est juste une trace. Et dans le virtuel, rien n'est temporaire. Il existe une dichotomie entre les choses concrètes que l'on peut toucher, et celles virtuelles qui paraissent concrètes alors qu'elles sont juste une illusion au sein d'un monde virtuel. Nous faisons parfois le parallèle entre le monde virtuel et la religion, parce que dans les deux cas, ce n'est ni matériel, ni spirituel. Le monde virtuel se situe entre les deux.

GK : Ce qui est important, c'est que Facebook promet de faire de votre profil une vie éternelle. Si vous suivez tous les commandements, votre profil perdurera à jamais dans une monde-illusion de la vie.

Beaucoup de vos œuvres ont un thème religieux, par ailleurs le "f" minuscule de facebook apparaît dans une de vos installations en taille monumentale, tel le totem d'une nouvelle croyance, quelle est votre perception de l'époque actuelle ?

AB : Dans l'un de nos bas-reliefs, *Le Jugement dernier* est représenté comme la sécurité à l'aéroport : pour aller au ciel, on doit débayer toutes ses affaires. C'est un parallèle amusant entre deux mondes que la plupart des gens ne remarquent pas. On traverse le purgatoire de l'enregistrement pour parvenir au paradis du duty free, mais avec plein d'autres parallèles du même genre.

Comme dans votre Cène, traitée en manière de bas-relief, où vous faites apparaître Jésus de dos, contrairement aux représentations traditionnelles. Pourquoi avoir choisi ce point de vue ?

AB : Personne ne s'intéresse à ce que regardent les personnages. C'est effectivement un changement de point de vue. En changer fréquemment donne de meilleurs résultats.

De même, vos "vitraux" – acrylique et fourchettes plastiques recyclées – mettent en scène des figures du dessin animé Homer



RUSSIE

RUSSIE



Recycle Group, *The Last Judgement*, 2010, filet plastique thermoformé, 600 x 600 cm.

À VOIR

IV Moscow International
Biennale For Young Art,
26 juin - 10 août, Moscow Museum
of Modern Art, Moscou,
www.youngart.ru

Recycle Group est représenté par les
galeries Suzanne Tarasieva (Paris),
Triumph (Moscou),
Gazelli Art House (Londres),
Richard Taittinger (New York).

PHOTOS ROMAN SUSLOV/COURTESY OF GARAGE CENTER FOR CONTEMPORARY CULTURE. RECYCLE GROUP.

RUSSE

Recycle Group, *I want to be a part of the moment*, 2013, polyuréthane, bois (socle),
sculpture 100 x 46 x 40 cm, socle 45 x 100 x 100 cm.



Recycle Group, vue de l'exposition "Paradise network", Multimedia Art Museum, Moscou, 2012.

Simpson ou des superhéros, qu'y a-t-il à célébrer chez ces "nouveaux saints" ?

AB : Oui, South Park mais aussi Futurama ?

L'histoire de Futurama est très drôle : un mélange de cultures asiatiques et européennes. Alors on fait un parallèle entre les mille bouddhas et mille Bender. C'est une forme d'archéologie du faux, une plaisanterie pour les générations futures qui s'interrogeront, car c'est le pire personnage de ce dessin animé : il fait ce qu'il veut et n'est honnête qu'avec lui-même, du coup, on en fait une nouvelle icône.

Quelle est votre position vis-à-vis de l'appropriation dans l'art ?

AB : C'est comme un outil. Nous vivons dans une époque chargée de symboles, ils nous entourent, et comme la fonction fondatrice de l'artiste est finalement de présenter l'époque dans laquelle il vit, il prend ces symboles et les montre aux gens, pour leur faire comprendre.

GK : Faire appel à des symboles délivre une

multitude de significations. C'est important dans un travail artistique de ne pas se borner à une seule signification. S'il y a deux ou trois points de vue différents, cela devient de la 3D. Tout le monde peut y trouver son compte.

Natalia Vodianaova, par le biais de votre fondation Naked Heart – créée en 2004 à la suite de la tragédie de Beslan –, vous collectez des fonds destinés à créer des aires de jeux pour les enfants en Russie. Quels sont vos projets à moyen terme, notamment à l'égard des enfants autistes, syndrome dont souffre votre jeune sœur ?

NV : L'association vient en aide aux enfants qui présentent des handicaps physiques ou mentaux. Je suis convaincue de l'importance de ces terrains de jeux, notamment en banlieue ou dans les quartiers défavorisés, où les enfants n'ont nulle part où jouer, pas d'environnement qui les stimule au plan physique ou mental. Il me semble que pouvoir bénéficier d'un terrain de jeux attrayant, coloré et sans danger contribue à

l'évolution harmonieuse d'un enfant. J'ai vécu ma propre enfance en accéléré : à onze ans, je travaillais déjà, si bien que dix ans plus tard, j'avais déjà beaucoup d'expérience, aussi bien en mannequinat que de la vie en général. A vingt-et-un ans, j'étais prête à mener à bien un tel projet, j'étais alors en mesure de mettre ma famille à l'abri du besoin, mais je ressentais un immense vide dans mon travail. J'apprécie l'univers de la mode, mais j'étais également confrontée à son aspect trop matérialiste. Si le côté créatif de la mode m'inspire du respect, j'ai ressenti la nécessité de me concentrer sur ma capacité à survivre en tant qu'individu, d'exploiter la force que je me suis découverte toute petite. Telle est ma nature, et dans l'univers de la mode, un milieu créatif avant tout, c'est comme si je m'étais détachée de cette volonté et des outils que j'avais développés et que je savais utiliser. Je me sentais un peu perdue. Cela n'a pas duré longtemps, mais c'était un sentiment très profond dont le déclin a effectivement été la prise d'otages de Beslan en 2004. Evénement

tragique, bien sûr, et levier qui m'a incitée à me poser des questions essentielles. J'ai donc interpellé mes contacts dans le monde de la mode, et cela m'a permis de voir l'utilité potentielle de l'industrie à laquelle je participe. Tout prenait sens d'un coup, et dix ans plus tard, c'est toujours le cas.

Vous avez récemment débuté un projet avec Carsten Höller, quels sont vos liens avec les artistes contemporains ?

L'association a initié de nombreuses collaborations avec des artistes. Le monde de l'art a été très sensible à l'appel dès lors que Damien Hirst nous a offert son immense peinture de cœur en 2008, que nous avons vendue aux enchères à Moscou pour 1,2 million d'euros. Une collecte de fonds de cette

envergure est rarissime en Russie.

C'était un soutien crucial, et le geste de Damien Hirst était admirable. Mais tout a commencé plus tôt, en 2004, avec Irving Penn et Bruce Weber puis Julian Schnabel qui nous ont offert une œuvre. Ensuite, nous avons

organisé un événement à Londres où de nombreux artistes nous ont soutenus – les frères Chapman, Tracy Emin, Keith Tyson, Jeff Koons, Pavel Pepperstein... Les collaborations entre entité caritative et artistes sont synergiques.

L'art est un produit très coûteux à commercialiser ; on ne peut pas mettre des centaines d'objets aux enchères, l'enjeu est de lever des fonds significatifs avec très peu d'objets. Pour ce qui est du projet avec Carsten Höller, c'est une révélation qui arrive au terme d'années de collaborations artistiques. Ce sont les valeurs de cet artiste qui le placent à part, l'importance qu'il donne au jeu, valeurs en osmose avec l'esprit de la Naked Art Foundation. Höller exprime quelque chose d'enfantin que toute personne à l'écoute de ses émotions conserve au fond de soi. Nous avons ainsi commandé un toboggan pour la fondation – rouge et en forme de cœur – qui sera dévoilé le 10 décembre au Barclays Center, le nouveau stade de Brooklyn, où est basée l'équipe de basket des Nets.

L'enseignement des arts plastiques est-il un domaine qui, à moyen terme, pourrait trouver sa place dans votre fondation ?

Nous travaillons justement avec des enfants handicapés mentaux pour lesquels l'art représente souvent une clef capable de déverrouiller un jeune être, à travers des stimuli visuels ou sensoriels. Nous avons donc déjà engagé une démarche dans ce sens, notamment grâce aux nouveaux équipements que nous développons, ou en collaborant avec les sous-traitants qui réalisent nos aires de jeux, ainsi qu'avec nos experts. Cela, afin d'apporter des éléments esthétiques dans les jardins d'enfants, qui permettent de stimuler les enfants, notamment les

"NOTRE GÉNÉRATION N'ATTEND PAS QUE L'ON AGISSE POUR ELLE. ELLE CONSIDÈRE QUE TOUT EST POSSIBLE."

autistes pour lesquels les petits détails sont d'une importance déterminante. La thérapie artistique est un aspect très important au sein de notre centre de soutien familial. Il n'y a pas de programme d'ensemble établi, mais nous y réfléchissons.

Quels sont vos espoirs pour l'avenir de la Russie ?

La Russie est très imprévisible au plan politique, mais notre génération m'inspire confiance. Et les générations plus jeunes sont encore plus intéressantes. Je suis consciente que c'est sans doute pareil partout, mais en Russie, il y a quelque chose de particulier. Ma mère a beaucoup souffert durant l'époque soviétique, comme ses parents ont souffert durant la Seconde Guerre mondiale. C'était une période de grande dépression. Les gens n'étaient pas en mesure de penser par eux-mêmes. Ce qui est le cas de ma mère qui ne peut toujours pas s'imaginer accomplir

quelque chose. Pour elle, ce n'est même pas envisageable alors que pour ma génération, et encore plus pour la génération suivante, tout est possible : c'est cela la force de l'avenir. Les jeunes n'attendent pas que que l'on agisse à leur place. Notre génération est celle qui réalise, qui choisit d'agir de son plein gré car dotée d'une confiance en soi bien plus développée que chez les générations précédentes. C'est peut-être naïf, mais la naïveté a parfois du bon, elle permet de voir le but au-delà de l'obstacle. Pour des raisons très personnelles, je ne peux pas retourner vivre en Russie, mais le pays me fascine en ce moment. Nous vivons un tournant de l'histoire, un moment où l'Europe s'assoupit car elle est repue, a déjà tout vécu.

Mais les Russes, eux, ne sont pas satisfaits, ce qui génère de formidables mouvements.

AB : Il est important de garder espoir mais il y a un problème de taille : beaucoup de Russes, notamment les plus intelligents, vivent actuellement à l'étranger.

Il faut vraiment espérer que certains d'entre eux rentrent au pays dotés d'un bon diplôme. Actuellement, 90 % d'entre eux émigrent en Amérique, en Europe, ou ailleurs.

GK : Pour ma part, j'estime que ce n'est pas ainsi qu'il faut envisager l'avenir de la Russie, ni d'ailleurs celui de la France ou de l'Amérique... Nous vivons sur Terre, une petite planète qui se trouve être la nôtre. Alors nous ne sommes ni Russes, ni Français, ni Américains ; nous sommes des êtres humains qui devons prendre soin de notre Terre. Dès lors que l'on comprend cela...

NV : Ce que vous évoquez est le sentiment de responsabilité qui nous fait souvent défaut vis-à-vis de la planète. Si chacun comprend qu'il faut répondre de ses actions, non pas uniquement à l'égard de sa famille, sa société, son pays, mais du monde entier... Cela peut sembler grandiloquent mais en réalité, c'est la seule manière viable de voir les choses : dans tout ce que l'on fait, jour après jour, il faut se comporter de façon responsable, parce que demain, ce sera trop tard...

FROM RUSSIA WITH ART MARIA BAIBAKOVA

INTERVIEWÉE PAR PAYAM SHARIFI

Née en Russie, **Maria Baibakova** part aux Etats-Unis à l'âge de dix ans et étudie l'histoire de l'art au Barnard College, puis au Courtauld Institute, suivi par un MBA à Harvard. A la tête de Baibakov Art Projects depuis 2008, elle participe activement à la promotion de la scène contemporaine russe par le biais d'expositions et de publications. Elle s'entretient avec l'artiste Payam Sharifi à l'occasion de sa nomination au conseil d'administration du Barnard College et de sa contribution à l'exposition Malevitch qui débutera en juin au Tate Modern de Londres.

Maria Baibakova.



"POUVOIR ÉTABLIR DES PASSERELLES ENTRE CULTURES EST L'UN DES ASPECTS POSITIFS DE MON TRAVAIL."

PAYAM SHARIFI : Lors de notre première rencontre, il y a près de cinq ans, nous étions tous les deux sur le point de quitter la Russie qui était, jusque-là, notre base permanente. Aujourd'hui tu vis entre Londres, New York et Moscou. Quel effet cela te fait-il de revenir en Russie ?

MARIA BAIBAKOVA : En réalité je crois que je ne l'ai jamais vraiment quittée ! En 2008 j'ai créé à Moscou une organisation appelée Baibakov Art Projects qui fait découvrir l'art russe au public occidental et dans le monde entier. Cela se fait au travers d'expositions, de publications, de débats publics et d'autres formes d'initiatives philanthropiques, comme par exemple de soutenir les expositions organisées par les musées et d'agir en tant que consultant. J'interviens par exemple en tant que conseillère auprès du Lincoln Center for Performing Arts à New York et participe à son programme international qui prodigue des conseils à des organisations du monde entier sur la façon de mettre en place une activité à but non lucratif. C'est quelque chose qui me passionne car je pense qu'un des éléments essentiels pour parvenir à faire naître une scène artistique forte en Russie et dans la CEI (Communauté des Etats indépendants) est de créer des institutions artistiques durables.

En 2011, tu as cédé ton espace d'exposition. J'aimerais savoir comment ton rôle dans les arts a évolué depuis lors, en particulier en ce qui concerne le second volet de ta mission, qui est de soutenir les artistes russes vivant à l'étranger.

Je crois que posséder un espace à soi est une formidable opportunité pour accomplir quelque chose de précis en direction d'un public particulier, alors que le fait d'avoir plus de souplesse sans être en quelque sorte liée par un espace peut vous permettre d'avoir un impact plus fort sur un public plus large.

Peux-tu donner quelques exemples ?

Il y a mon engagement auprès du Russian Eastern European Acquisitions Committee, qui s'occupe d'acquérir de l'art russe et d'organiser des expositions d'artistes russes pour la Tate Modern. Cet été par exemple, la Tate organise une rétrospective majeure de Kasimir Malevitch à Londres. L'été prochain également, le Lincoln Center fera venir le Ballet du Bolchoï à New York pour la première fois en plus de dix

ans, et tu peux imaginer que l'impact d'une telle initiative est bien plus important que d'avoir un simple espace physique en Russie, notamment dans une période de tensions renouvelées entre la Russie et l'Occident. Pouvoir établir ce genre de passerelle internationale entre cultures, et présenter la Russie sous un jour différent de celui des gros titres de la presse est un aspect profondément positif de mon travail.

Cela indique-t-il chez toi une réorientation en direction d'artistes établis comme Malevitch, de préférence à de jeunes artistes qui n'ont pas encore fait leurs preuves ?

La moitié à peu près de ce que je fais est à but non lucratif, l'autre moitié visant à la rentabilité, mais les deux aspects veulent répondre au besoin urgent de création d'institutions artistiques en Russie. Je pense que les initiatives lucratives du monde de l'art sont essentielles pour contribuer au développement, notamment pour les jeunes artistes. Alors que des personnalités artistiques historiquement établies comme Malevitch sont soutenues par de grosses institutions comme la Tate, les jeunes artistes doivent l'être par un réseau de galeries qui pour l'instant fait défaut en Russie. Un des outils grâce auxquels j'essaie de remédier à cette situation est une start-up baptisée artspace.com. Elle fournit une plate-forme de vente en ligne à l'intention des galeries, institutions et artistes et permet de présenter des artistes originaires de régions reculées à un vaste public occidental.

Bien entendu, l'aspect commercial implique obligatoirement une responsabilité éducative. Dans un premier temps, les collectionneurs sont sans doute plus enclins à acheter une œuvre décorative ou facile à accrocher chez soi plutôt qu'une œuvre présentant un abord complexe. Dans quelle mesure tes initiatives éducatives contribuent-elles à former la prochaine génération de collectionneurs ? ArtSpace en particulier agit selon un programme éditorial qui comporte un contenu

pédagogique à l'intention de cette nouvelle génération de collectionneurs. Baibakov Art Projects assure une présence numérique sous forme d'un blog bilingue orienté sur notre région. Ce blog donne accès à des sources exclusives sur ce qui se passe en Russie ; mais les russophones peuvent également y apprendre ce qui se passe dans leur région. Cela dit, nous n'arriverons pas à éduquer à nous seuls tous ces nouveaux collectionneurs !

Et quel était le rapport du régime communiste au féminisme ?

Le communisme a toujours promu l'idée de l'égalité entre les sexes. Dans les années 1950, à l'époque où régnait aux Etats-Unis la mentalité des "Mad Men" et que les femmes étaient censées rester à la maison, une femme qui faisait cela en URSS était qualifiée de tuneyadets, de parasite social. Cela a donc imposé une certaine égalité des sexes, mais en même temps il existait une nette différence de salaire entre hommes et femmes.

J'ai lu récemment une entrée de blog que tu as écrite pour Bureau 24/7 ou pour Artspace. J'ai constaté que ton activité d'écriture occupait désormais une place plus importante dans ta vie. Tu arrives à être à la fois très intime et très informative à propos d'une région qui, par ton héritage, est chère à tes yeux – le Caucase.

Oui, je suis Russe mais mon père et sa famille ont vécu à Bakou pendant quatre générations, et ma grand-mère est Arménienne de Bakou. Aujourd'hui, la riche tradition des Arméniens établis à Bakou appartient désormais au passé. Cela montre une fois de plus combien l'histoire complexe de nos différents pays se répercute dans nos histoires personnelles.

Au cours de ta vie, tu as été prise sous l'aile de différents mentors et à présent, de plus en plus, c'est toi qui assumes ce rôle vis-à-vis d'autres personnes. Cela peut sembler paradoxal pour quelqu'un qui n'a pas encore atteint la trentaine ! Comment définirais-tu la responsabilité en général ?

J'ai siégé récemment comme juré au sein d'un comité chargé de sélectionner l'architecte qui devra réaliser le Centre national des arts contemporains dont la construction débutera à Moscou en 2015. Un jour, une jeune femme m'a dit : "Votre histoire personnelle m'a énormément



Vue d'installation d'œuvres de
Walead Beshty dans l'exposition "Five", mai à juillet
2009, au Baibakov Art Projects à Moscou.



En haut : vue d'installation de **Sterling Ruby**, *Big Grid/Solo Tear*, 2007, dans l'exposition "Five", mai à juillet 2009, au Baibakov Art Projects à Moscou. En bas : Vue d'installation d'œuvres de **Wade Guyton** dans l'exposition "Five", mai à juillet 2009, au Baibakov Art Projects à Moscou.

"JE CROIS PROFONDÉMENT AU PARTAGE DE L'INFORMATION, AUX BONNES PRATIQUES, À L'EXPÉRIENCE."

ment inspirée. Je suis en train de finir mes études universitaires et je voudrais percer dans le monde de l'art, mais cela représente pour moi un énorme défi. Vous, vous avez ouvert votre propre chemin."

Parlons justement du risque. Il est facile, pour quelqu'un qui t'observe de l'extérieur, de se dire que du fait que tu viens d'un milieu privilégié, tu n'as couru aucun risque. Je crois que les gens ne se rendent pas compte de ce que l'on attend en Russie d'une jeune femme qui vient du milieu dont tu es issue.

Tu veux dire, à part épouser un homme riche ? [rire] Lorsque j'ai terminé ma maîtrise à l'institut Courtauld de Londres, j'ai décliné plusieurs propositions d'emploi intéressantes dans le monde de l'art occidental parce que je préférerais rentrer en Russie. Je savais qu'il existait une forte demande de la part des institutions occidentales pour effectuer des recherches ou monter des expositions en Russie. Or, il n'existait que de très rares lieux et institutions capables de participer de manière appropriée à ce dialogue est-ouest, d'accueillir des expositions en provenance d'Occident ou de nouer des liens avec les artistes. J'ai négocié avec les promoteurs qui avaient racheté l'ancienne chocolaterie industrielle Octobre rouge, qui m'ont autorisée à occuper provisoirement 3 000 mètres carrés de leurs locaux, dans lesquels j'ai inauguré Baibakov Art Projects en 2008. Je crois profondément au partage de l'information, aux bonnes pratiques et à l'expérience.

A quoi cela ressemble-t-il de travailler en Russie ?

C'est un contexte qui n'est pas facile. La Russie ne dispose pas encore d'une culture sophistiquée de la gestion, de sorte que vous avez constamment l'impression de devoir concilier des exigences contradictoires.

Et le fait d'être une femme ne facilite sans doute pas les choses...

C'est évident. Quand on se met à réfléchir au chauvinisme mâle, je crois que la Russie est l'un des premiers pays qui vient à l'esprit. Il en va de même pour la région du Caucase.

C'est une société très machiste.

Et pourtant, regardez tout ce que les femmes sont parvenues à y accomplir ! Au début, ayant été éduquée en Occident, j'étais décidée à agir sans penser aux conséquences – je pensais qu'être exposée publiquement me protégerait. Je croyais que j'échapperais ainsi aux tentatives de corruption, d'intimidation et d'extorsion – choses habituelles quand vous travaillez en Russie. J'ai vite constaté qu'il n'en était rien.

C'était là une idée très américaine.

En Amérique, vous pouvez partir du principe que si vous bénéficiez du soutien de l'opinion publique cela peut devenir un outil très efficace. Cela n'est pas le cas en Russie. Les structures du pouvoir ne s'inquiètent pas des réactions des médias occidentaux.

La Russie ne croit pas au soft power, dont la culture fait partie. La Russie ne croit qu'au pouvoir dur.

Exactement et je pense que réaliser des choses de manière locale, comme le fait le Centre national pour les arts contemporains à Vladikavaz, est une manière beaucoup plus efficace de provoquer le changement. Pour un Américain, dire quelque chose comme ça peut paraître contraire au bon sens, mais c'est une attitude parfaitement adaptée à notre pays. Et peut-être est-ce pour cette raison que les femmes y réussissent si bien.

Parce qu'elles sont capables de négocier ou de comprendre la complexité ?

Absolument, elles sont capables de s'encourager mutuellement et d'amener peu à peu le changement. Et à un certain moment des organisations comme Dubai Art apparaissent pour leur fournir une tribune publique et amplifier leur voix.

Oui, on nous répète souvent que nous devons être reconnaissants à l'Occident pour les opportunités qu'il nous offre, mais il est également essentiel de donner en retour ou, comme on dit en français, de "renvoyer l'ascenseur" à ces cultures, traditions et peuples orientaux qui ont joué un rôle aussi central dans nos existences.

COLLECTIF

AES + F

Icônes satires

RUSSIE



Propos recueillis par **Timothée Chaillou**

Rencontre avec le collectif russe **AES+F** – né en 1995 de la collaboration entre le graphiste Evgeny Svyatsky, le photographe Vladimir Fridkes et le couple d'architectes Tatiana Arzamasova et Lev Evzovich – qui puise son inspiration dans l'imagerie glamour de la mode, du cinéma et de la publicité qui inondent la Russie depuis la chute de l'Union soviétique.

Leurs sculptures, photographies et fresques vidéos reprennent l'esthétique visuelle, la dramatisation et la sur-expression des jeux vidéo et de la réalité virtuelle. Un art néo-baroque ?



RUSSIE

Page de gauche, AES+F, *Last Riot 2, Tondo #2*, 2007, collage numérique.
Ci-dessus, AES+F, *The Feast of Trimalchio, Allegoria #1 (Triumph of America)*, 2010, collage numérique.

PHOTOS © AES+F, COURTESY OF TRIUMPH GALLERY MOSCOW / @AAGP-PARIS 2010



RUSSE

AES+F, *The Feast of Trimalchio, Arrival of the Golden Boat*, 2010, collage numérique.

À VOIR

EXPOSITIONS MONOGRAPHIQUES

**AES+F : LAST RIOT AND OTHER
CONTEMPORARY WORKS FROM
THE COLLECTION
OF DR. DICK QUANBRAG**
(Bathurst Regional Art Gallery),
Bathurst Jusqu'au 1^{er} juin

AES+F : THE LIMINAL SPACE TRILOGY
Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-
Fonds, du 6 juillet au 28 septembre.

EXPOSITION COLLECTIVE

**Detective, Moscow Museum of Modern
Art, Moscou, du 10 juin au 10 août.**

**AES+F est représenté par Triumph Gallery
(Moscou) ainsi que par les galeries
Anna Schwartz (Melbourne, Sydney),
Ruzicska (Salzbourg), Knoll (Vienne,
Budapest), Charlotte Moser (Genève),
Juan Ruiz (Miami, Maracaibo), Noire
(Turin), Art Statements (Hong Kong,
Tokyo), Loop (Séoul) et Aratio (Pékin).**





RUSSIE

PHOTOS: AES+F, COURTESY: THE TRUUMPHER GALLERY, MOSCOW; VIA DAGP, PARIS 2014

AES+F, *Allegoria Sacra, The Battle*, 2011, collage numérique.

“Il est évident que le langage de la violence, lié d’ailleurs à l’érotisme, fait partie des structures humaines subconscientes fondamentales.”

L’OFFICIEL ART :

Vous dites être “omnivores et vampiriques”, que vous puisez votre “énergie partout, depuis les jeux vidéos jusqu’à l’art totalitaire”. Pour quelle raison estimez-vous que le langage visuel de ces formes très différentes d’“art figuratif” convient particulièrement bien à l’expression de la vie contemporaine ?

AES+F :

Nous pensons que ce langage varié, avec son parti pris figuratif, est plus pertinent que, par exemple, l’art conceptuel. Celui-ci est fondé sur un jeu d’idées tantôt abstraites, tantôt ironiques. Nous pensons que l’esthétique figurative hypervisuelle que nous pratiquons est plus démocratique et qu’elle est en mesure de toucher à la fois l’intellectuel et le citoyen lambda.

Vous souhaitez “utiliser le ‘langage commun’ de la culture du spectacle des médias de masse et, simultanément, le déconstruire”. Qu’en est-il de cette déconstruction de la culture médiatique de masse présente dans votre trilogie, composée de *Last Riot*, *The Feast of Trimalchio* et *Allegoria Sacra* ?

La culture médiatique de masse entraîne presque toujours une réponse positive. Elle ne suscite que très rarement une réaction négative. Elle est toujours claire et évidente. En ce qui nous concerne, nous ne garantissons pas systématiquement un tel résultat positif chez la personne qui contemple nos œuvres. Elles sont susceptibles de provoquer chez le spectateur une série de réactions complexes, qui peuvent aller de la frustration et de la perplexité jusqu’à la honte ou l’abattement. Elles sont d’abord et avant tout une invitation à réfléchir sur soi.

Dans *Last Riot*, vous vous intéressez à la violence qui a envahi l’espace virtuel, le cinéma et les mass-media. Dans

vos films, l’absence de sang dans les scènes de combat fait référence à cette violence omniprésente et impunie.

Force est de constater que le langage de la violence fait partie des structures humaines subconscientes fondamentales. C’est tellement évident qu’il n’est guère besoin de le démontrer. Il est tout aussi évident que ce langage est lié à l’érotisme, qui est lui aussi une caractéristique humaine essentielle. Cela explique le goût universel et permanent de l’humanité pour la violence, qu’elle se manifeste dans les loisirs, les actualités, l’histoire ou l’art. C’est aussi la raison pour laquelle elle est largement exploitée par les médias de masse.

A l’occasion d’un voyage dans le Sinaï, vous avez séjourné dans un hôtel dont les murs étaient décorés de fresques peintes à la manière égyptienne antique. En quoi cela a-t-il inspiré *The Feast of Trimalchio* ?

Durant notre séjour dans cet hôtel de Charm el-Cheikh, nous avons constaté une ressemblance surprenante entre les services prodigués aujourd’hui dans ce genre de station balnéaire et ceux de l’Égypte antique. La masseuse faisait irrésistiblement penser à un prêtre procédant à l’embaumement d’un défunt. D’autres séances de remise en forme ne semblaient pas très éloignées des anciens rites funéraires égyptiens représentés sur les murs. Tous ces éléments, associés au célèbre passage du *Satyricon*, nous ont inspiré *The Feast of Trimalchio*.

La deuxième partie du roman de Pétrone, *Satyricon*, décrit un somptueux banquet donné au domicile de l’esclave affranchi Trimalcion. Que signifie pour vous cette référence et l’analogie que vous établissez avec les Saturnales romaines ?

La culture romaine nous paraît importante, non seulement par sa littérature, mais aussi pour ses fêtes sacrées traditionnelles, sa maîtrise de la fresque (comme dans la Villa

des Mystères à Pompeï) et en particulier pour ses Saturnales, une semaine de fêtes durant lesquelles maîtres et esclaves échangeaient leurs rôles. Nous avons intégré ces changements de rôles dans l’aperçu d’histoire contemporaine que décrit notre vidéo. Le spectateur peut y reconnaître certains traits allégoriques du colonialisme et du post-colonialisme, et l’avenir incertain qu’impliquent la permutation et l’inversion permanentes des rôles et des positions.

Dans *The Feast of Trimalchio*, votre intention était de “mettre mal à l’aise le ‘spectateur libéral’ en lui présentant une image ‘politiquement incorrecte’”.

Même le procédé consistant à proposer un contenu critique sous une apparence superficielle de jeunesse, de beauté et d’immortalité est une mise à l’épreuve du public. Ainsi, les scènes érotiques dans lesquelles les personnages se trouvent impliqués expriment un intérêt implicite et explicite vis-à-vis de l’exotisme, du différent. Il s’agit évidemment d’une provocation dans la mesure où cela renvoie à des relations sociales prosaïques et à des vérités géopolitiques que beaucoup de gens ont encore du mal à intégrer.

Votre travail évoque souvent la traditionnelle admiration occidentale à l’égard de l’Autre, de son exotisme, de son “innocence”, de sa “naturalité”.

The Feast of Trimalchio exprime clairement ce phénomène. Les “anges” qui peuplent le paradis contingent de l’hôtel sont tous d’origine exotique, ils proviennent du tiers-monde, des pays du sud. En revanche les clients (représentatifs du milliard de privilégiés) vont dans cet hôtel précisément pour y trouver cet exotisme. Clients et serveurs tombent inévitablement amoureux les uns des autres, un peu comme cela se passait durant les Saturnales romaines. Il s’agit naturellement d’un point de vue ironique sur ce genre de tourisme.



En haut, AES+F, *The Feast of Trimalchio Still 1-09*, 2010, issu d'une video HD (1-channel version).
Ci-dessous, AES+F, *Allegoria Sacra, Still #1-30*, 2011, issu d'une video HD (1-channel version).



VINTAGE

RÉTROFFICIEL

“

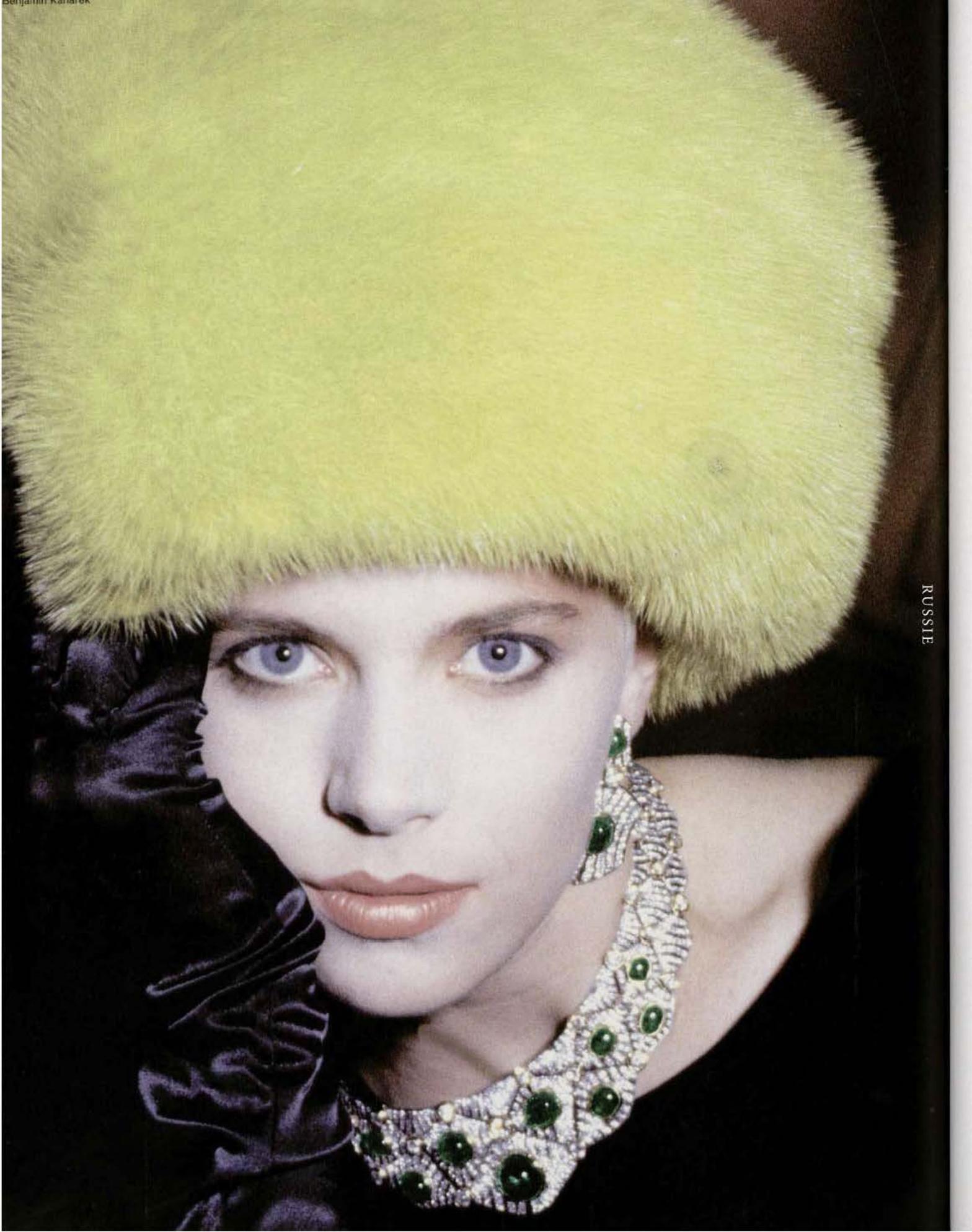
Je ne sais si c'est ma meilleure collection, mais c'est la plus belle" disait Yves Saint Laurent à propos de sa collection Opéra-ballets russes de l'automne-hiver 1976. A l'occasion de ce numéro, *L'Officiel Art* se plonge dans les archives de *L'Officiel de la Mode*. Des années 1960 à 1980, une très nette influence russe se fait sentir à travers les collections de la Haute Couture revêtant les femmes de toques, de redingotes, de robes soulignées de fourrures et de broderies dorées rappelant l'or des icônes. Ces éléments inspirés des tenues du folklore russe évoquent non sans nostalgie une Russie à l'apogée des tsars en décalage avec les tenues vestimentaires de l'époque soviétique. La mode en URSS se résumait alors aux jeans vendus au marché noir et les usines de confection soumises au plan quinquennal se montraient peu enclines à épouser le rythme saisonnier de la mode. Depuis la chute du rideau de fer, la Russie accueille une nouvelle génération de créatrices talentueuses telles que Vika Gazinskaya ou Ulyana Sergeenko qui ont réinventé la mode russe. Plus récemment, les œufs de Fabergé, le joaillier des Romanov, inspirent au directeur artistique de Balmain, Olivier Rousteing, des robes entièrement brodées de fausses perles et Karl Lagerfeld crée une pré-collection en automne 2009 intitulée "Paris-Moscou" (avec en prélude un court-métrage muet réalisé par Karl Lagerfeld relatant les amours de Gabrielle Chanel et du grand-duc Dimitri, cousin du tsar Nicolas II.)

Par Isabella Seniuta



Ci-dessus et page de droite, *L'Officiel*, décembre 1986.

САБА СТР



RUSSIE



Substant en bon
montage créé par Rod,
sur le page de gauche,
en regard rose de Casade
dans les pieds
mousses ont un aspect
résistant
de chaleur et aussi
de douceur angule.
L'agneau essorin.
De même travail.
Sur la page de gauche,
montage couleur
de cuir noir, en passe
de panthère garni
de marmotte de Russie.
Toujours également
en marmotte, plongeant
l'eau sur le front.
Pantalone, suite Cardin.
Haltere.
Sur cette page,
cousure, attrayant,
en long peloton en gros
linceul sans bride
dans les boucles
et la boucle sont courtoise
en regard blanc.
Pantalon, bonnet Maffia.



Ci-dessus, L'Officiel, décembre 1973.
Ci-dessous, L'Officiel, septembre 1970.



LE COURT EST MORT

La mode est fermée... elle est captivée ! Si elle ne l'était pas, elle serait étonnée et nous en l'attendant pas chaque saison avec cette fièvre impatience. Malgré les pronostics, les « on-dit », il y a toujours le choc de la révélation, l'émotion de la présence d'une élégance nouvelle. Cette fois-ci, parlons d'abord des couturiers, le « long » a débouché le court. Plus aucune robe jusqu'à nos genoux : les jupes écarquillées s'apparaissent plus que dans les fortes bordes qui, à la fin, disparaissent dans un autre type de féminité parfaite. Oui, vraiment, comme ailleurs au cours et comme à venir le long a comme jadis qui était une fois.
Depuis le moment nous devons parler l'histoire d'été de ces femmes, nous devons transformer en parties fines, certains chaussettes et baby-verts. Repliez, nous l'étoiles abstraites mais peut-être aussi l'étoile-rose en peu trop ! L'ajout était remonter, la féminité était comble en extrême. Il fallait réagir : il fallait être les normes de son respect les pages longues qui se devaient être toujours avec tellement aménageables. Cette fois-ci, les vides pour de bon. Plus voyez les brèches, les fissures, les trous... nous sommes habitués à la beauté ou au motif de la couleur. L'air il est déjà fait car durant les mois d'été, bien des femmes avaient adopté une nouvelle manière de l'élégance et y abandonner totalement du court. Le mode de leur, avec le court, les « on-dit » et les jupes, abstraites plus que jamais, les jupes sont les jupes de l'histoire. Le long, le gracieux, le gracieux, le court, le court, le court, le court, le court, le court, les jupes sont et quelle sont abstraites sous par le mode d'élégance d'un court plus ou le court plus d'un été de Charles. Les jupes sont toutes fines, mais certainement, ils offrent tel que peut être une femme élégante. Le court fait une robe en court, il fait à la fois une robe et court, tout à fait le court et le court de sport. Les jupes de sport, le court, les chemises, les chemises abstraites font des coupes dans les collections. Les jupes de sport sont abstraites, bien sûr d'ailleurs, apparemment leur présence à cette mode peut-être qui fait le court. Charles, regardant les femmes de vêtements masculins et les court de sport dans le court. Le court a fait des robes à Paris, et la robe est faite simple dans le court en regard par les robes de sport. Le court fait le court, en comprenant sa page de sport, réajustant la robe dans le court. Le court fait le court.

ut, un
n foulard
x et sur
mmettes

lage dit
l faudra
onner du
masquant
n visage
lement,
sh dans
œil, une
a pointe
s légère.
un fard
nette en
dans la

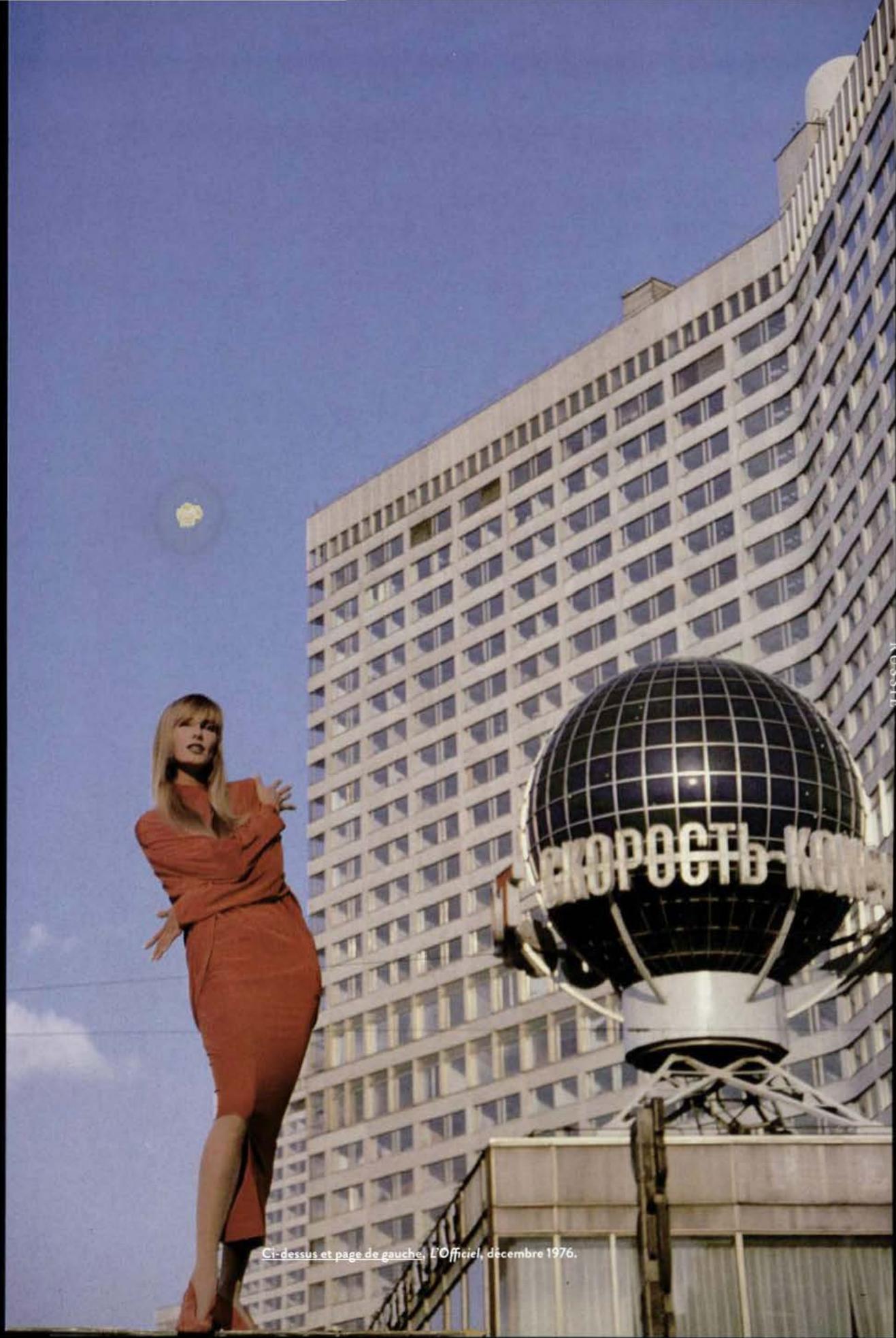
oisir des
rouge-
d'abord
usqu'aux
acile ; il
ait, tout
blique le
iliser un
rt d'être
Ne pas
eau bien
st, recti-
res trop
scrètes ;
à l'exté-
artifice ;
contour
les tons
die et le
crayons
mptueux
femme
chauds
d'or").
squerait
nétrable
du kajal,
ofondeur
agrandir
e pli de
on peut
ère pour
atineau),
plicateur
blanche
ntité de
Crayon-
aupière ;
illeté ou
résultat

: le teint
"Doré" et
ues sont
périeure
re dorée
"Noir"
ntique".



PHOTOS MICHEL PICARD, THIERRY MUGLER..

Devant l'immeuble de l'Aeroflot à Moscou, une robe d'Adeline André, maquillages Jasmine pour Shiseido, Coiffures Bruno pour Luce Saint Clair.



RUSSIE

Ci-dessus et page de gauche, L'Officiel, décembre 1976.

UKRAINE



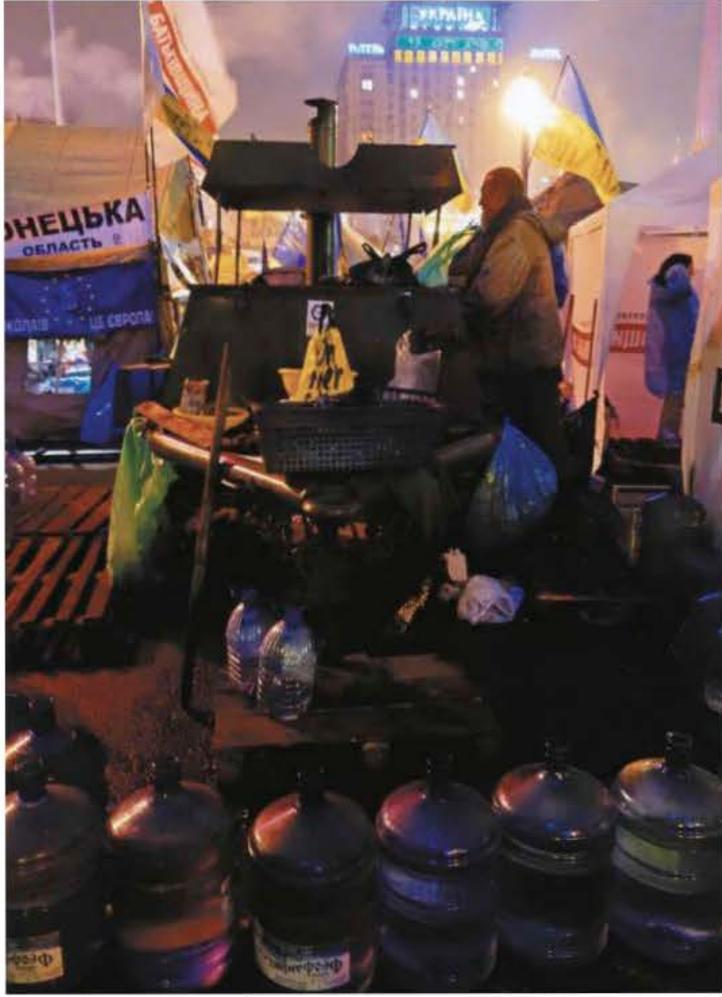
BORIS MIKHAÏLOV

BORIS MIKHAÏLOV (NÉ EN 1938 À KHARKIV) A CHOISI DE QUESTIONNER LA RÉALITÉ CONTEMPORAINE EN UKRAINE EN POSANT SON REGARD SUR LES MANIFESTANTS DE LA PLACE MAÏDEN À KIEV, HAUT LIEU DE CONTESTATION CONTRE LE GOUVERNEMENT DEPUIS NOVEMBRE 2013. LE PHOTOGRAPHE PRÉSENTE EN EXCLUSIVITÉ À *L'OFFICIEL ART* LE FRUIT DE SON TRAVAIL. VIA DES PRISES DE VUES PEU DISTANCÉES, IL S'INSPIRE DE L'ICONOGRAPHIE SOVIÉTIQUE EN CRÉANT UN JEU SUR LES SYMBOLES ET L'ARCHITECTURE. INTÉGRANT PARFOIS DE LA PEINTURE, IL SE RÉVÈLE ÊTRE UN OBSERVATEUR QUI, MÊME DANS DES SITUATIONS EXTRÊMES, CONSERVE LE SENS DE LA COMPOSITION. LES IMAGES PORTENT TOUTEFOIS EN ELLES UNE TENSION CAR CETTE SÉRIE EST EN MÊME TEMPS UN MANIFESTE CONTRE LA GUERRE ET L'OPPRESSION. AINSI, EN PRODUISANT UN CONSTAT DISTANT, PRESQUE "OBJECTIF" LE RÉSULTAT EST D'AUTANT PLUS EFFICACE.

Pour toutes les images de ce sujet : **Boris Mikhaïlov, *The Theater of war, second act, time out***, décembre 2013.
Courtesy of the artist & Galerie Suzanne Tarasieva, Paris. © ADAGP, Paris 2014.



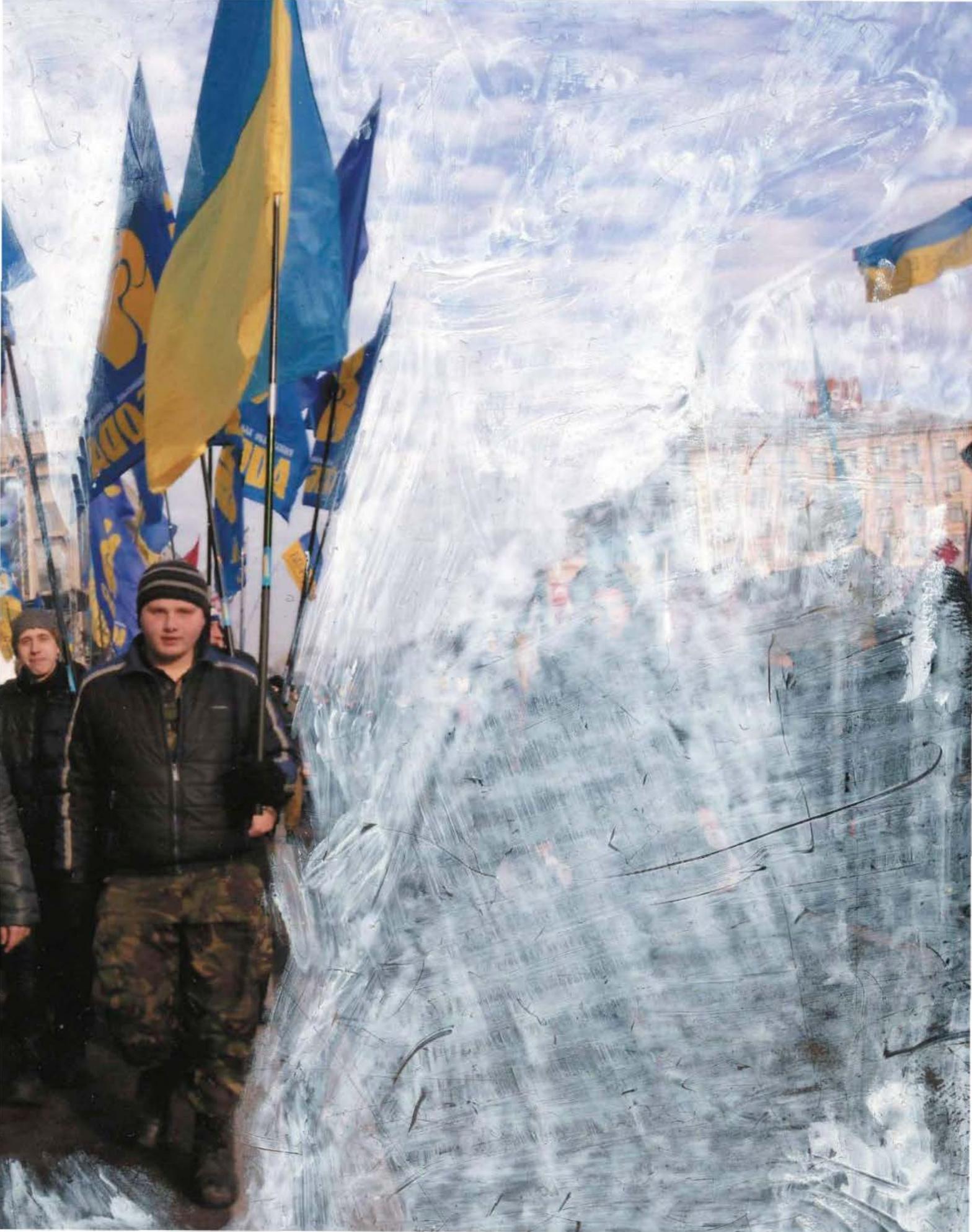
UKRAINE

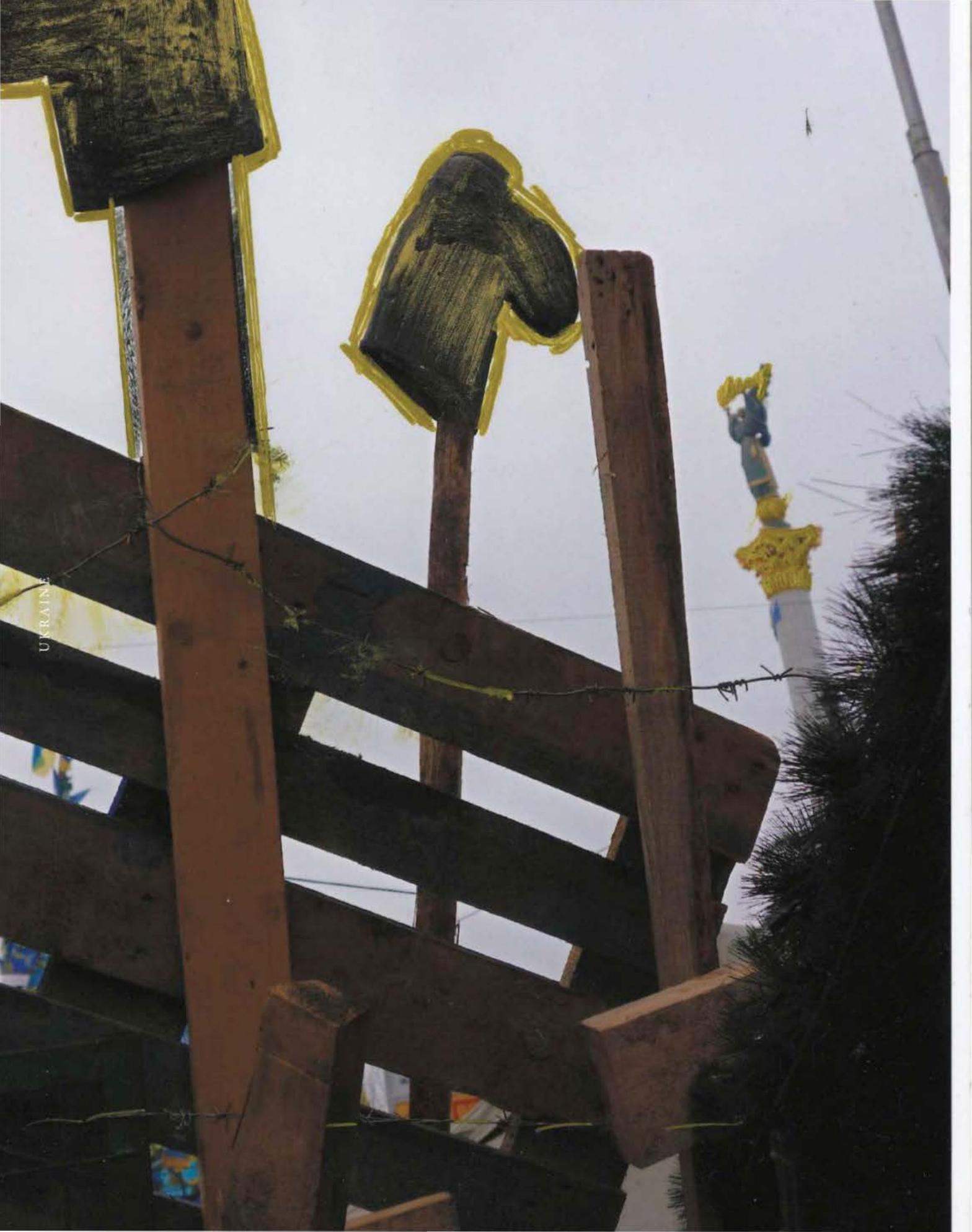






UKRAINE





UKRAINE



UKRAINE



Chingiz, *Flags*, œuvres issues du projet "My history" (2010), réalisées à Basel, en taille réelle, soie 50 x 100 cm.

QUAND L'HISTOIRE REPART À ZÉRO

AZÉRBAÏDJAN

Les “années zéro”, période charnière post-Pérestroïka, furent pour l'Azerbaïdjan chargées d'espoir et de promesses de changements. C'est à cette époque qu'est créée à Bakou l'union des peintres “Les Ailes du Temps”, formant une nouvelle génération d'artistes qui pensent autrement. L'universitaire Shirin Melikova explore l'évolution de cette dynamique.

PAR SHIRIN MELIKOVA



AZERBAIDJAN

am i lovin' it ?

Chingiz, *Flags*, œuvre réalisée à Zürich en taille réelle, soie, 50 x 100 cm.

"NOUS AVONS LONGTEMPS VÉCU DANS UNE SOCIÉTÉ FERMÉE. LE RIDEAU DE FER NOUS SÉPARAIT DE TOUT."

Montre-moi l'art est le titre de l'installation de Rashad Alakbarov, l'un des jeunes artistes les plus prometteurs. Alakbarov travaille l'installation lumière, joignant ainsi la pensée complexe d'un ingénieur à celle plus conceptuelle d'un artiste, dans laquelle est intégré un message codé à l'attention de spectateurs. Ses installations sont faites de matériaux divers (récemment surtout des armatures en métal) et se montrent comme des œuvres d'art autonomes, telles des sculptures qui se regardent sous différents angles de vue. Il n'est pas toujours facile de suivre le lien entre l'entrelacement alambiqué du métal et son ombre précise sur le mur. L'artiste utilise parfois cette même technique pour réaliser un portrait ou un autoportrait, pour créer la subtile composition d'une miniature orientale ou pour dépeindre un paysage. Parfois, pour faire réfléchir le spectateur, il introduit un message. "Si vous pensez que ceci n'est pas de l'art, montrez-moi ce qui est art !" Difficile de dire si cette ombre projetée sur le mur est de l'art en soi, ou si c'est plutôt l'Idée qui est ici mise en lumière. Telle ère, tel art. Dès le début des années 2000 en Azerbaïdjan commencent les grands changements qui apportent une certaine stabilité économique. Cela permet de dégager des fonds pour le développement des arts dans le pays. La Biennale d'Art contemporain baptisée Aluminium est ainsi organisée à Bakou avec le soutien de l'Etat. Elle réunit des artistes réputés du monde entier qui présentent des installations, des vidéos, des performances et d'autres formes d'art conceptuel. C'est une vraie révélation pour le grand public de Bakou. Mais une rupture se produit alors, séparant les fidèles de l'art classique et la jeunesse avant-gardiste qui coupe les ponts avec ses précurseurs. Cette génération a la possibilité d'exposer ses œuvres au même titre que les artistes occidentaux, d'acquérir une expérience et de créer des liens lui permettant d'élargir son horizon. Grâce au nouveau festival de photographie Aina, né au même moment, les galeries de Bakou accueillent des expositions collectives où l'on

peut découvrir les œuvres des plus grands photographes d'art et photographes documentaires du monde entier. Tous ces événements marquent profondément les esprits. Nous avons longtemps vécu dans une société fermée, privés d'information. Le rideau de fer nous séparait de tout ce qui se passait dans le monde. Nous avions notre monde à nous, avec l'interdiction de franchir ses frontières. Ce monde avait de bons côtés que l'on ne peut nier. Mais l'individu n'avait pas le droit de faire son propre choix. Seules Moscou et Leningrad, les deux plus grandes villes de l'Union soviétique, pouvaient percevoir un peu de l'information qui filtrait de l'Occident. Dans ces villes ont eu lieu des expositions venues de pays étrangers, l'art occidental était largement représenté dans leurs musées. Des journaux et des livres clandestins circulaient de mains en mains, le milieu *underground* créait des liens secrets avec l'Occident. Mais Bakou se trouvait à la périphérie de l'empire soviétique, restant ainsi privée de cette possibilité. Seul un petit groupe d'artistes azéris ayant étudié à Moscou ou à Leningrad, y vivaient ou y retournaient régulièrement, et avaient ainsi l'opportunité d'entrevoir cet art interdit et bourgeois. Ce n'est qu'au moment de la perestroïka qu'à Moscou des expositions de Robert Rauschenberg, Francis Bacon ou Jasper Johns sont devenues possibles. Au même moment et pour la première fois, les œuvres de non-conformistes soviétiques étaient présentées chez Sotheby's à Moscou. Tous ces bouleversements n'ont pas pu ne pas affecter le milieu artistique d'Azerbaïdjan. Le temps des grands changements était enfin arrivé, et il a été impitoyable. D'un côté les peintres non-conformistes – qui vivaient en opposition constante au rigide pouvoir soviétique et qui pour cette raison étaient repoussés à la périphérie de la vie sociale et

artistique – cessèrent du jour au lendemain d'être des dissidents. Ils eurent enfin carte blanche, mais au détriment de leurs convictions. Sans cette opposition ancrée au plus profond d'eux-mêmes, ils se sentirent perdus, ne sachant plus que faire de cette liberté inespérée. De l'autre côté, le puissant empire

de l'Union soviétique s'enfonçait lentement dans les gouffres d'Histoire. Dans le macabre tourbillon des événements, disparut la stabilité économique, politique et sociale de millions de citoyens. Ces gens étaient pris au dépourvu face à des problèmes insolubles, tandis que le monde était entièrement redécoupé. La guerre du Haut-Karabakh éclata, et 20% du territoire d'Azerbaïdjan fut occupé par des Arméniens. Un Etat s'était effondré, et une fois l'indépendance acquise, un nouvel Etat était en train de se former. Paradoxalement, c'est durant cette période chaotique que les artistes connurent un véritable envol créatif, grâce au nouvel environnement artistique qui était en formation. Ce sont les artistes eux-mêmes qui prirent les rênes du pouvoir à la place de l'Etat : ils s'associèrent dans des groupes, éditèrent leurs manifestes, essayant de rattraper en un temps record l'expérience que l'art occidental avait accumulée depuis les décennies. Au début des années 1990, le Centre des Arts de Bakou joua un rôle important dans l'émergence de nouvelles formes d'art. Le Centre possédait son espace et travaillait avec les critiques et les commissaires d'expositions. Il réunissait des peintres, des sculpteurs, des musiciens dans le but de repousser les frontières du possible dans le processus de la création, et d'acquérir une connaissance des progrès de la culture occidentale. De nombreux colloques, conférences et expositions eurent lieu. Les peintres sortirent enfin de leurs ateliers. Ils s'ouvrirent à toute la nouveauté, à la communication, à l'absorption de l'information. Auparavant, l'art était refermé sur lui-même, laissant apparaître sur sa voûte céleste quelques rares figures-planètes brillantes et talentueuses, qui tournaient sur elles-mêmes. Mais le rapport à l'art

"AUJOURD'HUI, L'ART EN AZERBAÏDJAN EST DEVENU L'UNE DES PRIORITÉS DE LA POLITIQUE EXTÉRIEURE."

commençait à se modifier. Ainsi fut créé en 1997 le groupe Labyrinthe. Commissaires d'expositions, peintres, sculpteurs, photographes et musiciens se rassemblèrent autour d'une idée : comment sauver l'écosystème mondial par l'intermédiaire de l'art. Ou plutôt par de spectaculaires actions de land art qui attirent l'attention du grand public. Cette génération avait bénéficié de la liberté absolue et errait dans le labyrinthe d'un monde nouveau et inconnu. Cependant, il lui manquait une des composantes très importantes pour son épanouissement : les moyens financiers nécessaires pour vivre et réaliser ses projets artistiques. L'ancien système soviétique favorisant des commandes d'Etat ne fonctionnait plus. Aucun mécène n'était porté sur l'art contemporain. Les musées n'achetaient plus d'œuvres pour leurs collections. Les peintres n'intéressaient pas. La société était préoccupée par d'autres problèmes : se reconstruire dans un nouveau contexte politique, avec des millions de réfugiés et un effondrement économique total. Il fallait remettre sur pied tout un pays, repartir à zéro. Mais les artistes continuèrent à travailler malgré tout. Ils survécurent tant bien que mal, sans trahir leur vocation. En eux commencèrent à naître d'habiles managers, qui arrivaient à trouver des financements auprès des sponsors ou à recevoir des bourses. C'était déjà une génération différente, qui, malgré sa grande vulnérabilité sociale, a eu accès à beaucoup plus de choses que ses prédécesseurs. Elle ne copiait pas à l'aveugle les exemples de l'art occidental, elle cherchait sa propre voie, y compris en recourant aux traditions de son pays. L'artiste avait enfin la liberté de s'exprimer, d'expérimenter, de chercher dans les formes d'art les plus inattendues, voire les plus incongrues. Impossible de ne pas citer le nom du premier performer en Azerbaïdjan, un artiste talentueux et polyvalent, Ali Hasanov. Il surprenait le public avec les métamorphoses de ses états d'âme. Sa performance la plus connue est une interprétation personnelle du destin tragique du héros de Kafka dans

La Métamorphose. Se réveillant un matin, Gregor Samsa découvre qu'il est transformé en insecte géant. Hasanov apparaissait devant des spectateurs en homme-araignée étouffant dans sa carcasse étroite et sombre. Pour se sauver il doit redevenir lui-même et se libérer d'une structure noire et oppressante. Tout un symbole pour une génération au passé soviétique, qui avait dû prendre le long chemin d'une renaissance... Un autre artiste, Chingiz Babayev, expérimente également avec diverses formes d'art contemporain : installations, vidéos, photos, land-art... Il crée en 1997 le Centre de la Culture moderne Arts etc., dont l'objectif est une meilleure intégration des artistes d'Azerbaïdjan dans le contexte de l'art mondial. Le Centre dispose d'une grande bibliothèque sur l'art contemporain qui permet aux jeunes artistes de se former et de se familiariser avec les tendances actuelles de l'art d'aujourd'hui. Babayev travaille également en tant que critique et commissaire de nombreux projets, donnant des conférences et participant à des colloques internationaux. Dans les années 1990, il était l'un des premiers artistes du pays à réaliser des projets d'envergure à l'étranger, ce qui était également important autant pour sa propre carrière que pour l'Azerbaïdjan qui commençait tout juste à exporter l'art azéri au-delà de ses frontières. Le parcours de la génération des "années zéro" est moins épineux. Aujourd'hui, l'Azerbaïdjan a tout pour voir son art s'épanouir. On y investit beaucoup de moyens. L'art joue un rôle important dans la construction de l'image du pays, et il est devenu l'une des priorités dans la politique extérieure de l'Azerbaïdjan. Depuis 2007, l'Azerbaïdjan participe à la Biennale de Venise : c'est la première fois que le pays présente des œuvres d'artistes des années 2000 à un événement aussi important. Désormais en accord avec son temps, l'art se

tourne vers la pensée conceptuelle et non plus sur les mouvements de l'âme. En 2009 à Bakou est ouvert le Musée d'Art moderne. C'est à Altay Sadihzade, un artiste renommé, que l'on doit la conception du projet ainsi que l'organisation des œuvres. Une grande importance

est accordée à la restauration des musées nationaux, ainsi qu'à la construction de nouveaux centres d'art dotés d'équipements modernes et des toutes nouvelles technologies. Il faut également souligner le réapprovisionnement des collections des musées, l'ouverture de galeries privées, et le soutien des artistes de toutes générations. On pourra par ailleurs saluer le travail de Yarat, qui réunit derrière son slogan "Crée !" la jeunesse créative du pays et des artistes des générations précédentes. Leurs projets font participer des artistes de tous âges pour essayer de chercher des points de croisement entre différentes époques. Une des plus grandes expositions itinérantes de ces dernières années était l'exposition "Fly to Baku", organisée par la Fondation de Heydar Aliyev, qui a toujours apporté son soutien au développement des arts. Cette exposition – une rétrospective de trois générations d'artistes azéris et de différents aspects de l'art contemporain – a été montrée dans six villes européennes avant de retourner à Bakou au Centre de Heydar Aliyev. Ce centre immense, conçu par l'architecte Zaha Hadid, est devenu depuis son ouverture l'un des symboles incontournables de la ville. Le lieu accueille de nombreux concerts et conférences, ainsi que des expositions jusqu'alors inédites à Bakou (comme par exemple la rétrospective d'Andy Warhol). Il faut signaler que des œuvres d'artistes azéris commencent à apparaître aux enchères de Sotheby's. Les "années zéro" ont constitué un début prometteur pour l'Azerbaïdjan. Elles ont apporté une base solide et généreuse pour l'épanouissement de l'art. Mais il faudra du temps pour comprendre pleinement tout ce qu'a conquis cette nouvelle génération d'artistes, qui a remis à zéro l'histoire des arts plastiques en Azerbaïdjan.

BAKOU LA VILLE QUI S'ÉVEILLE

Par Joanna
Chevalier

Leyla Aliyeva, vice-présidente
de de la fondation
Heydar Aliyev



DANS BAKOU, IL Y A UN PEU D'ISTANBUL, DES RESTES DE L'EMPIRE SOVIÉTIQUE, UNE PROMENADE DES ANGLAIS, DES BÂTIMENTS À LA FRANÇAISE OU À L'ITALIENNE RELIQUATS DU BOOM PÉTROLIER AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE. UN SHANGHAI EN DEVENIR, PAR SON URBANISME MUTANT, SES QUARTIERS EN RÉHABILITATION ET SES BÂTIMENTS SIGNÉS PAR LES PLUS GRANDS ARCHITECTES. LA CAPITALE DE L'AZERBAÏDJAN MÉRITE D'ÊTRE EXPLORÉE. SON PAYSAGE ARTISTIQUE TOUCHE PAR SON INGÉNUITÉ. BAKOU OFFRE LA POSSIBILITÉ DE DÉCOUVRIR UNE AUTHENTIQUE SCÈNE CRÉATIVE. VOICI CINQ POINTS D'ANCRAGE POUR METTRE LA CAPITALE DE L'AZERBAÏDJAN SUR SON AGENDA CULTUREL, RENCONTRER LES ARTISTES ET FAIRE SORTIR LES ŒUVRES DES RÉSERVES. AVEC COMME GUIDE, LEYLA ALIYEVA, VICE-PRÉSIDENTE DE LA FONDATION HEYDAR ALIYEV.

CENTRE CULTUREL HEYDAR ALIYEV
Un monument conçu en hommage au défunt président Heydar Aliyev, l'homme qui a réussi à libérer son pays de l'empire soviétique et créer un état indépendant en 1991. Cet incroyable ruban blanc tout en courbes et rondeurs, inauguré en novembre 2013, a été pensé par Zaha Hadid. Dernier-né des bâtiments iconographiques de la ville, il trône au milieu d'une place immaculée. Le visiteur pénètre dans une sorte de vaisseau spatial. Les propositions sont multiples, en prime la visite à travers un parcours interactif développe l'histoire du pays et celle du défunt Heydar Aliyev. La mezzanine offre un panorama de maquettes représentant les bâtiments phares nouvellement construits. Un espace dédié aux expositions aussi variées que celles d'un artiste historique azéri Tahir Salakhov, suivie de celle du Britannique Tony Cragg, ou de "Paparazzi" actuellement à Pompidou-Metz qui devrait démarrer en automne 2014. L'auditorium est constitué de rubans de bois qui se déploient en strates courbes. Ce lieu exceptionnel accueille

une programmation de concerts de musique classique, jazz, Mugham, ballets...
Heydar Aliyev prospekti,
Baki AZ1033,
www.heydaraliyevcenter.az

Q GALLERY

Logée dans la vieille ville juste derrière la Maiden Tower (la tour de la Vierge), cet espace présente une large palette de ce qu'a pu être l'art Azéri depuis les années 1930 jusqu'à nos jours. L'enseigne est plutôt classique, un écran qui transpose dans un style d'agencement proche des salles de Drouot. De véritables pépites se cachent dans ce lieu. A voir : les tableaux d'Azim Azimadé, Elbey, de Tofia Iavadov et Tahir Salakhov. Ces peintures sociales dépeignent l'univers ouvrier ou les champs pétroliers du siècle dernier. A découvrir également les toiles de Mikayil Abdullayev, proche de l'univers paysan, sa palette aux tons chaleureux est plus douce que celle de ses pairs. Les toiles mélancoliques de Chingiz ou les dessins d'Altay l'artiste azéri vivant le plus connu illustrent aussi le panorama artistique



1. Usine Zavod. 2. L'aéroport international Heydar Aliyev par Autoban. 3 et 4. Centre Heydar Aliyev, par Zaha Hadid.

contemporain. A noter, le galeriste organise la visite d'ateliers comme celui de Husseyn Haqverdiyev situé dans un lieu désuet mais plein de charme, un ensemble d'immeubles vétustes qui renferment des dizaines d'ateliers. Le passage obligé est la visite du studio de Rasad. Cet homme affable et discret allie en virtuose le dessin traditionnel et une patte contemporaine. Ses toiles proches de l'univers de la BD peuplé d'hommes hurlants appellent le regard.

Q Gallery, Baku AZ1004, Qulle str. 6,
www.QGallery.net.

MUSÉE D'ART MODERNE DE BAKOU

Il a été conçu par un seul homme. L'artiste Altay Sadikhzade en est l'architecte, le designer, le responsable de l'accrochage, du choix des œuvres ainsi que des expositions. Un homme dont n'importe quel conservateur envierait la marge de liberté. Son lieu est une curiosité qui n'a pas son pareil, tout comme la collection inégale et hétéroclite faite de plus de 800 artistes

régionaux, leurs œuvres côtoient celle de Dali, Picasso, Chagall ou Kandinsky... Cet ensemble joyeux et insolite vous séduira. Musée d'art moderne de Bakou, Khatai - 5 Yusuph Safarov, AZ1025 Baku.

YARAT

Aida Mahmudova, jeune plasticienne formée à la St Martins School of Art décide de fonder Yarat en 2010, après avoir compris la nécessité "d'aider les artistes, de leur donner un lieu d'échange, une infrastructure, une visibilité". Depuis, cette association, réel incubateur de projets, a fait un travail remarquable, elle a généré une vingtaine d'événements. Les artistes se sentent soutenus, compris, ils ont enfin une visibilité. Les résultats sont flagrants, les expositions se multiplient sur une scène locale mais aussi à l'international "Love me Love me not" a pu être montrée à la Biennale de Venise 2013. Les œuvres d'une vingtaine d'artistes ont été présentées à la foire de Dubaï, dont celles de Faig Ahmed, Farid Rasulov et Rashad Alakbarov... qui avaient déjà participé au Festival d'art islamique de Sharjah.

A Bakou, des initiatives dans des lieux inédits surprennent et intéressent les habitants de la ville. Une de ces initiatives est l'exposition Yasod qui s'est déroulée dans une usine désaffectée ainsi que le festival d'art public qui investit les quartiers de la ville et les transforme en scènes de concerts, installations, happenings et de performances. Yarat, www.yarat.az

YAY! GALLERY

Cette galerie d'art est en lien direct avec Yarat. Elle présente la scène contemporaine azérie et permet aux artistes de vendre leurs œuvres en bénéficiant d'une vraie structure. Logé dans le vieux quartier de Bakou on peut y découvrir et acquérir les photos scénographiées de Fakhriyya Mammadova, les paysages de Aida Mahmudova, les tapisseries de Faig Ahmed, découvrir projections de Rashad Alakbarov, les dessins de Reza Altzare ou les sculptures de Farid Rasulov... Yay! Gallery, Kiçik Qala döngsi 5, Baku, www.yaygallery.com

LES STEPPES DE L'ART

CHOIX D'ARTISTES PAR DINA BAITASSOVA

Texte par Isabella Seniuta

Entre songe et réalité, fiction et documentaire, les artistes du Kazakhstan évoluent entre les ruines du post-soviétisme, les paysages urbains et les steppes devenues des ateliers à ciel ouvert. Interrogeant tantôt l'identité kazakh, tantôt les bouleversements politiques liés à l'indépendance, les artistes explorent la nature qui devient le point de départ de la création. Maîtrisant aussi bien la photographie, la vidéo, les installations et la performance, cette nouvelle génération d'artistes réinvente sa propre école d'art kazakh. Le paysage en tant qu'espace imaginé et composé par les artistes arpenteurs convoque le chamanisme, l'expérience psychique et émotionnelle. Exilé dans un lieu désertique sur la nouvelle route de la soie, Askhat Akhmediyarov trouve dans les steppes le moteur d'une réflexion sur les changements de modes de vie dus aux processus de globalisation.

Alexander Ugay crée des mises en scène presque surréalistes avec des animaux, du feu et des installations hors-normes. Almagul Menlibayeva combine le documentaire social et la fiction dans des questionnements liés à la mémoire et à la place de la femme dans la société kazakh. Le couple d'artistes Yelena et Victor Vorobyev s'intéresse à la nouvelle identité kazakh, et Blue period interroge les dimensions sociales et symboliques des couleurs rouge, rappelant l'ère soviétique, et bleu incarnant le nouveau drapeau du pays. Dans la même lignée, Saïd Atabekov mixe les symboles religieux culturels de l'Est et de l'Ouest, et s'inspire de l'héritage nomade. C'est bien par la mobilité, que ces artistes tentent de produire un autre point de vue, souvent critique sur le monde, une vision mise en forme par et dans le mouvement.





KAZAKHSTAN

PHOTO © ASHKAT AKHMEDYAROV / COURTESY OF IADA.

ASHKAT AKHMEDYAROV
Autumn cleaning series, 2012.
C-print monté sur aluminium,
60 x 90 cm.



KAZAKHSTAN



KAZAKHSTAN

PHOTO ©ALMAGUL MENLIBAYEVA/COURTESY AMERICAN-EURASIAN ART ADVISORS, LLC

ALMAGUL MENLIBAYEVA
Foxy Charms, 2010, Lambda print
sur papier aludisband, 71 x 107 cm.

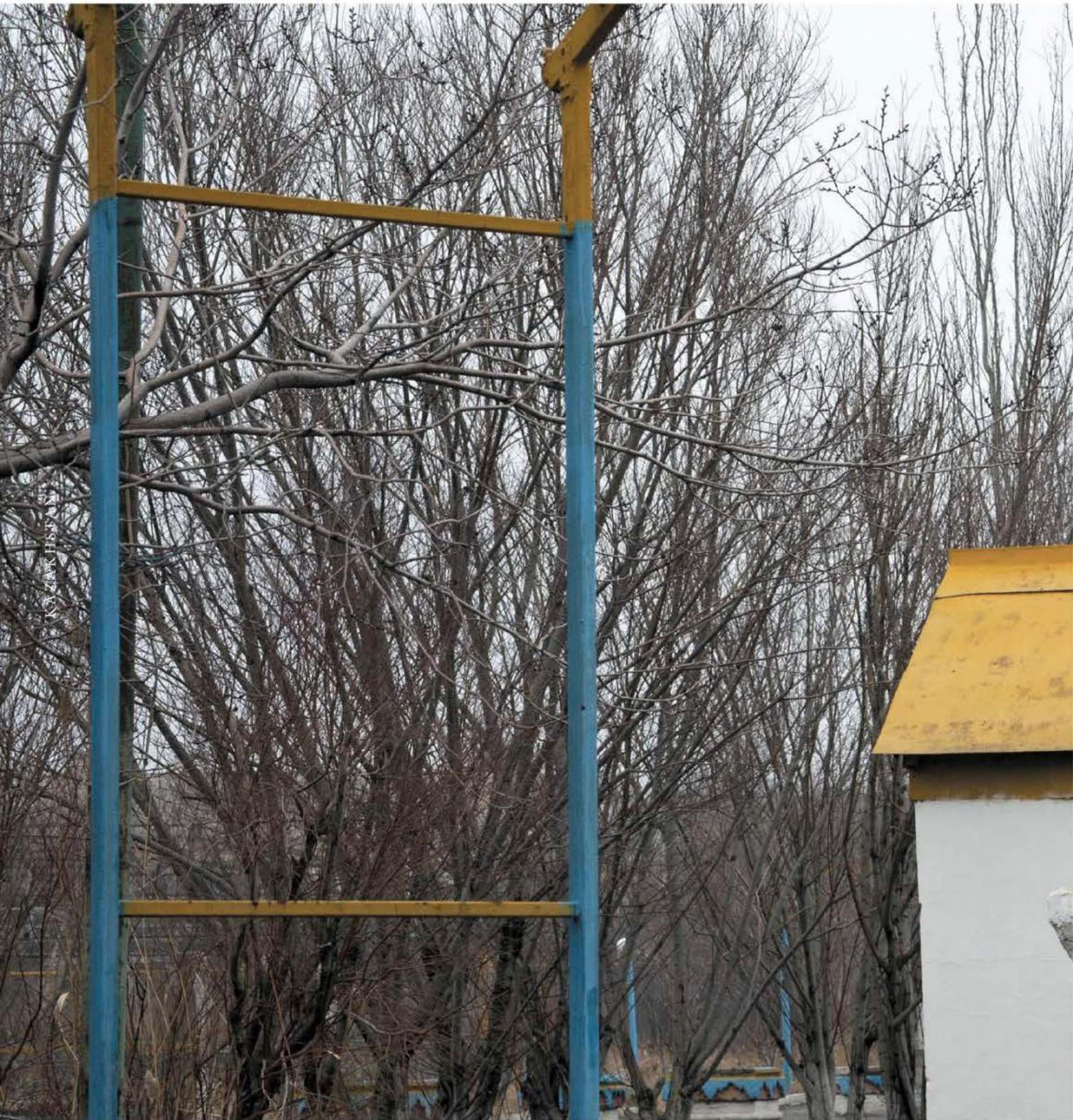
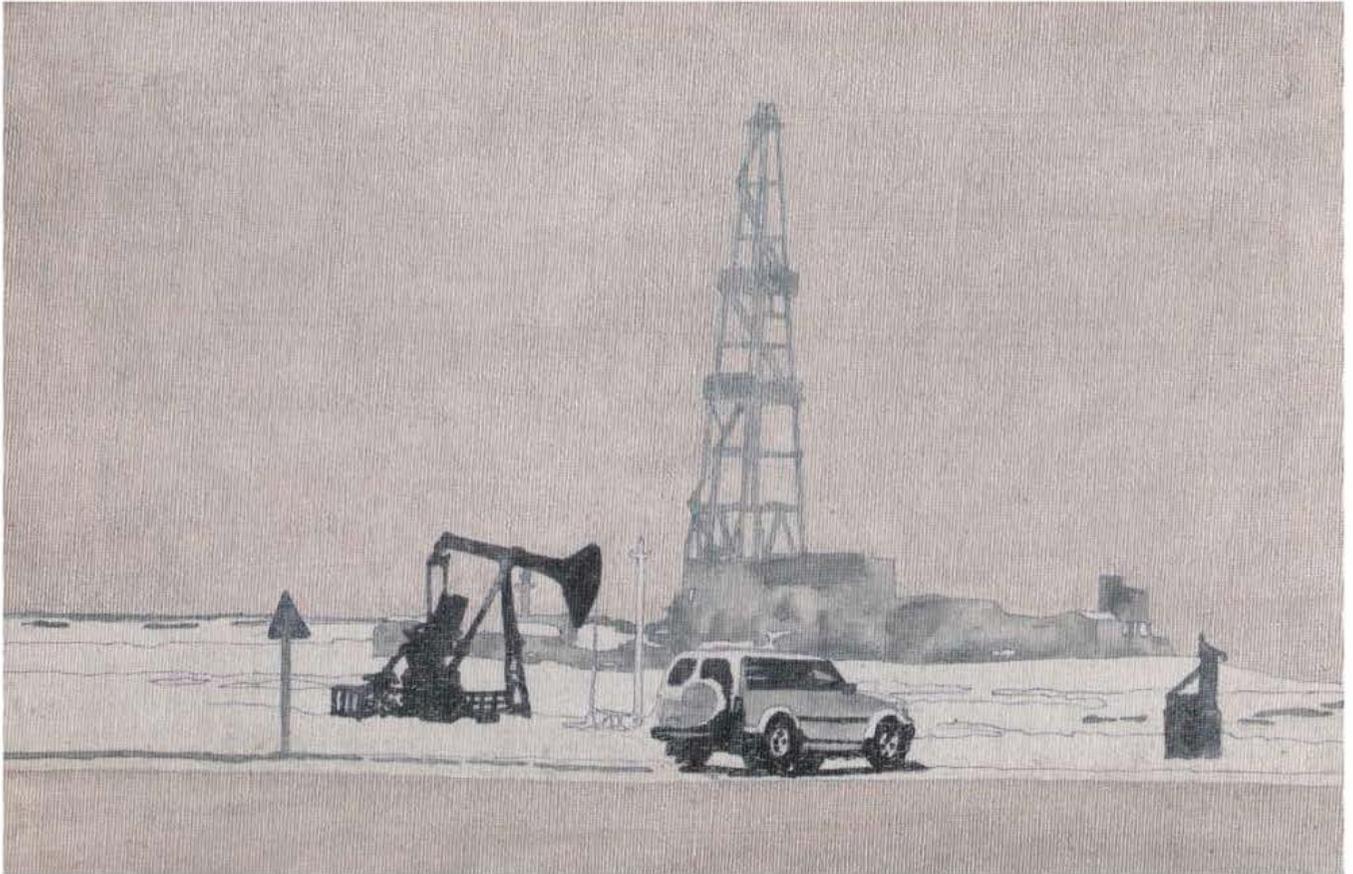




PHOTO © ALEXANDER UGAY/COUMPTON SYDNEY/ARDA

ALEXANDER UGAY
*Red Capital, Kyzylorda (ex-capitale
du Kazakhstan 1925-1929), 2009,
séries de photo couleur, 36 x 70 cm.*



“Maîtrisant aussi bien la photographie, la vidéo, les installations et la performance, cette nouvelle génération d’artistes réinvente sa propre école d’art kazakh.”

GALIM MADANOV /
ZAURESH TEREKBAY
Oil-derrick, 2007-2011,
(issu de *Transgression project*), acrylique sur toile.



KAZAKHSTAN

ADA YU
Counterpoint, 2013, C-print monté
sur aluminium, 156 x 125 cm.

PHOTOS COURTESY OF ADA

KAZAKHSTAN





KAZAKHSTAN

SAID ATABEKOV
My Navy de la série "The Dream of
Gengis Khan", 2013, C-print monté
sur aluminium, 100 x 150 cm.

PHOTO COURTESY LAURA BULLIAN GALLERY, MILAN.

Affiche créée par Ghobad Shiva
pour le quatrième Festival des
arts Shiraz-Persepolis
(27 août-6 septembre 1970).

THEATRE OF RITUAL



FESTIVAL OF ARTS SHIRAZ 27 AUG.
PERSEPOLIS 6 SEP.70

IRAN MOOD

Pour la première fois, la production artistique de l'Iran de 1960 à nos jours est dévoilée en France à travers une exposition organisée par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

A cette occasion, **Hervé Mikaeloff** s'entretient avec **Catherine David**, directrice du Musée national d'art moderne (MNAM) et commissaire adjointe de l'exposition.

PROPOS RECUEILLIS PAR YAMINA BENAÏ

HERVÉ MIKAELOFF

Depuis des années, et de façon récurrente, l'Iran est au cœur de l'actualité. Ce regard monofocal n'a-t-il pas porté préjudice à un intérêt orienté sur l'histoire culturelle de ce pays.

CATHERINE DAVID

Effectivement, toutefois, la récente exposition organisée à l'Asian Society permettait de découvrir la richesse culturelle et artistique de l'Iran, mais la tranche chronologique choisie s'arrêtait à la Révolution de 1979. Il nous a donc semblé qu'à défaut de traiter toute la période moderne, nous allions nous concentrer sur l'histoire moderne récente en prenant comme point de départ les années 1960 où se sont amorcées de nombreuses mutations. Nous avons donc rassemblé plus de deux-cents œuvres, en majorité inédites en France, d'une vingtaine d'artistes, avec un accent particulier sur l'art et la culture visuelle.

Comment avez-vous procédé pour mettre au jour la forme de modernisme apparue en Iran dans les années 1960 ?

Depuis la révolution, le Musée d'art moderne de Téhéran – qui, indépendamment de la collection d'art occidentale, abrite des pièces iraniennes de premier ordre – a été fermé par intermittence. L'accès au musée n'était pas aisé et les collections ne permettaient pas de se forger une vision précise des développements de l'art après les Qadjars – dynastie qui a régné sur l'Iran de 1796 à 1925. Nous avons donc choisi comme point initial les passionnantes années 1960 : la révolution blanche. Cette séquence est d'autant plus légitime que ce que les Iraniens affichent comme les pionniers correspond à ce qui se fera jour dans certains pays arabes.

Cette période est aussi celle de la gestation de la révolution, elle est, à mon sens, primordiale, et d'autant plus captivante à explorer que l'histoire culturelle en est assez méconnue.

Quels en sont les pionniers ou les bases ?

Nous avons prévu trois séquences : les années 1960-1970, l'époque de la révolution de 1979 et la guerre Iran-Irak (1980-1988), puis l'après-guerre à aujourd'hui. Dans le découpage correspondant à la dizaine d'années pré-révolution, notre choix s'est porté sur deux pionniers : Bahman Mohassess et Bejat Sadr, ainsi que sur le festival de Chiraz et le travail réalisé par Kâveh Golestan dans le quartier rouge de Téhéran. De ces deux figures, Mohassess me semble l'exception mais aussi la règle d'une éducation artistique complexe entre l'Europe et l'Iran, une personnalité rebelle qui invente sa position d'artiste, un style. Il est, selon moi, l'un des seuls peintres iraniens dans l'idée du travail des matières et de ce dont une texture peut être le vecteur. Mes confrères ont souhaité avoir une autre figure, Bejat Sadr, une artiste abstraite qui a longtemps vécu à Paris. Ces deux personnalités sont légitimes en temps qu'artistes singuliers, autonomes et se sont développées bien au-delà des débats dominants à l'époque en Iran, sur l'identité, la spécificité ou non d'une culture et d'un style iraniens. Ensuite, se trouvent deux événements qui sont aussi des séquences dans la séquence, moments très importants que constituent le travail de Kâveh Golestan. Ces images de prostituées qu'il réalise pendant plusieurs mois sont de véritables portraits issus d'une enquête. Golestan enregistre leurs témoignages c'est un vaste travail de fond.

Cette approche documentariste est-elle ancrée dans la pratique iranienne ?

Effectivement, ce type de sujet est récurrent car, depuis des générations, le travail documentaire est très important dans ce pays, et continue de scruter très précisément tout ce qui constitue les marges, les forces de résistances de la société. Qu'il s'agisse des prostituées ou de l'addiction massive à l'héroïne. Dans le cas de l'opium, cela a un impact moindre et les effets dévastateurs de cette substance sont moins immédiatement visibles. Il est d'ailleurs intéressant d'observer combien l'Iran présente de très graves problèmes d'addictions. Et cela de façon historique, sans lien aucun avec la révolution.

Le parcours de l'exposition permet-il de parler d'un art engagé, même pré-révolutionnaire ? Par ailleurs, un pan est consacré au festival de Chiraz, qui est issu de la volonté d'une élite proche du pouvoir de montrer une élite occidentale. Même s'il instaurait, quelques années après sa création, un dialogue avec l'Orient.

Lorsqu'on observe l'histoire moderne de l'Iran, celle du XX^e siècle, et plus précisément le moment où l'on commence à prendre conscience de l'obsolescence de certains schémas économiques, tel le rapport propriétaire terrien/ville, il y a en Iran, et ce avant la découverte de la photographie, une dynamique de l'ordre d'une passion documentaire, un intérêt assidu pour l'identification, la description des lieux, des gens. Du fait des sursauts historiques, l'information culturelle de l'Iran est extrêmement complexe et hétérogène, polyphonique, polycentrique. L'Iran étant justement défini par des stratégies renouvelées parfois bouleversées. Tout cela

À VOIR

“Unedited history, Iran 1960-2014”,

commissaires : Catherine David, Morad Montazami,

Odile Burlureau, Narmine Sadeg,

Vali Mahlouji (archéologie de la décennie finale),

16 mai-24 août, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

11, avenue du Président Wilson, Paris 16.

génère un regard inquiet, une attention qui ne prévaut peut-être pas dans d'autres pays.

Et sur le chapitre du festival Chiraz-Persépolis, véritable plateforme du régime qui a suscité des débats extrêmement vifs voire des polémiques à l'intérieur de la gauche iranienne, on en a confié la lecture à Vali Mahlouji qui a beaucoup travaillé sur ce sujet.

La photographie, introduite sous les qadjars, occupe donc une place primordiale.

Elle entre très tôt à la cour de Mohammad Shah et prend toute son importance sous Nassreddin Shah qui se montre très motivé. Il y a, en Iran, une façon d'utiliser l'appareil photographique extrêmement inventive, ludique, performative qui n'existe pas dans le reste du Moyen-Orient.

De Sevrujin à Kâveh Golestan en passant par Kamran Shirdel, c'est toute une nouvelle génération de photographes dont le travail n'est jamais exposé en Europe car jugé peu “glamour”. Mais ces documentaristes de haut vol ont été reconduits par les nouvelles générations. On peut penser à Bahman Kiarostami, fils d'Abbas, qui a constitué une œuvre avec des films très importants sur le Tazié. Que signifie aujourd'hui pour un sujet contemporain de participer à un Tazié ? qu'est-ce que cela révèle de la société, du fait religieux ? comment cette forme théâtrale ancienne se réinvente-elle dans une société en transformation ? L'axe photographique est donc important dans l'exposition, nous montrons, par exemple, Mazdak Ayari et Tahmineh Monzavi.

Cette dernière travaille avec Tina, un travesti, dans un refuge pour femmes droguées. Nous avons également choisi une autre série : un très beau travail documentaire sur des ateliers où des hommes confectionnent des robes de mariées. Tous ces photographes sont

des étudiants de Jalali, grand photographe et brillant passeur. Il a collectionné, conservé, restauré.

Dans le volet photographie, vous montrez également les images de jeunes photographes, dont certains ont travaillé dans les madrasa.

Parmi eux, donc, Behzad Jazebi, depuis des années, se rend dans les écoles religieuses où l'on forme les talibans au sens strict du terme. Son travail est absolument extraordinaire. Il est très au fait de son sujet, et a su ménager la juste distance, qui n'est pas empathie mais à la façon d'un hors-champ car il connaît parfaitement ces gens. Notre sélection parmi sa centaine d'images montre la complexité d'un fait religieux qui ne peut se réduire à “l'essentialisation”. Il a capté des jeunes, des vieux, certains qui viennent se perfectionner ou prier après le travail, les profils sont très divers.

Le débat suscité par les pour ou contre Chiraz-Persépolis fait partie, selon moi, d'un débat pré-révolutionnaire. On peut dire aussi que c'est une forme d'obscurantisme, qui n'est pas issu de la révolution mais de la guerre. Et utilisé comme une sorte de chape de plomb sur la population iranienne. La révolution portait en elle un espoir de renouveau. C'était une révolution relativement intellectuelle, même si elle a été largement relayée par le peuple.

Le problème c'est que c'était une révolution... Au début, il était clair qu'il s'agissait d'un événement où tout le monde était impliqué. Le peuple également mais par d'autres voies et canaux. Ce qui s'est passé – et on le voit très bien dans certains travaux documentaires dont ceux de Bahman Jalali qui couvre la guerre jour après jour – est que quelque chose est en train de se dérouler relevant de la confiscation de la révolution

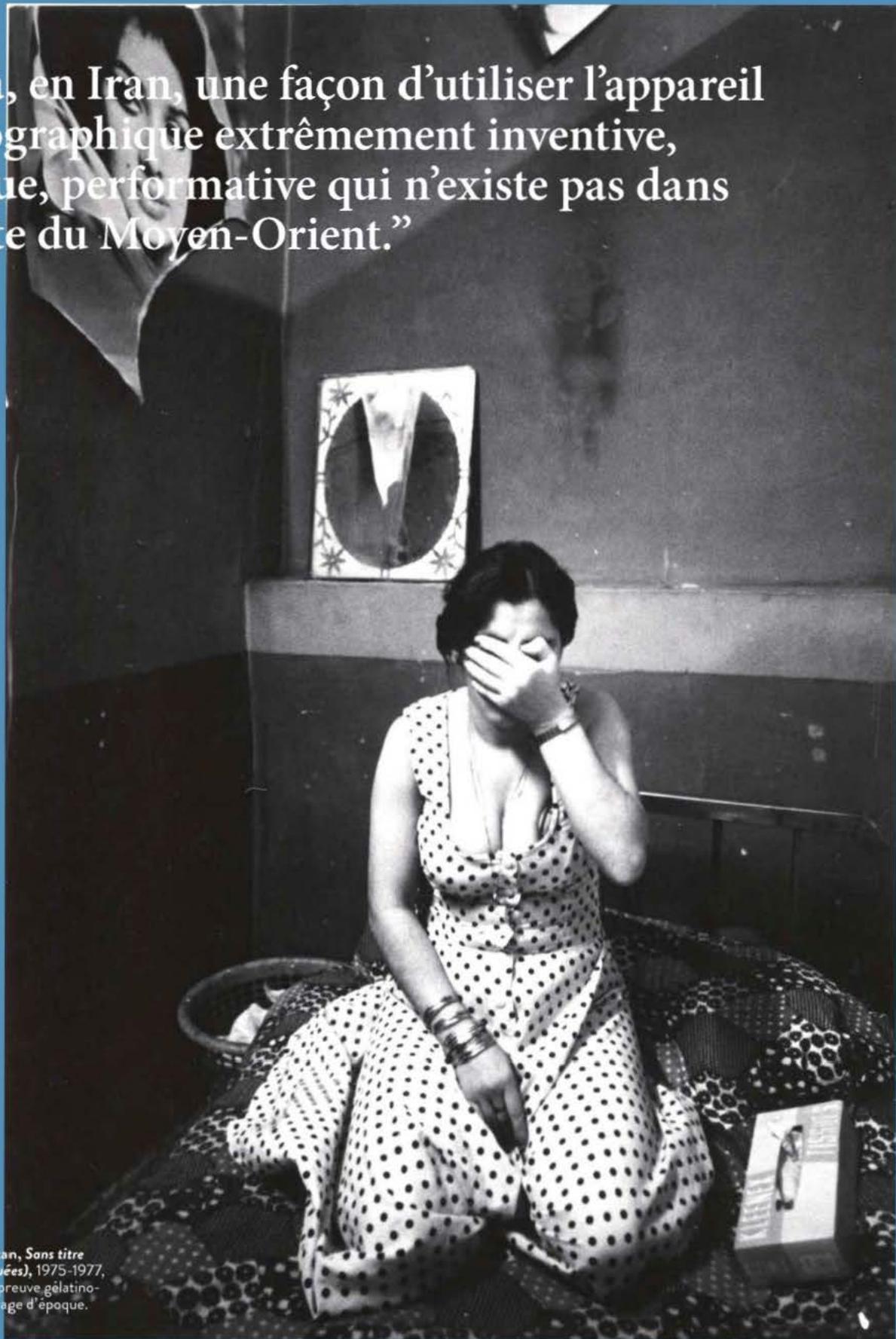
par un certain nombre de forces religieuses.

Ensuite, les choses empirent, sachant que je ne mets pas au même plan Montazeri et Khomeini. Puis, il y a tout le chapitre des assassinats ciblés, mais la guerre est incontestablement une stratégie pour Saddam Hussein. Car il faut garder en tête que 1979 coïncide avec la prise du pouvoir finale par Saddam Hussein, la révolution iranienne, la prise de la grande mosquée de la Mecque, et le début des troubles en Afghanistan. Tous ces événements quasi concomitants vont inciter le régime à utiliser la guerre pour se consolider. Ce qui est frappant en Iran, c'est que la guerre a été faite par le peuple, envoyé de son plein gré à l'abattage, ce qui n'est pas le cas en Iraq où tout le monde faisait la guerre, c'était obligatoire. Cet événement a généré des changements dans l'iconographie, car elle fait appel à une imagerie chiite parfois simplifiée, c'est ce qu'on nomme manipulations idéologiques de la religion. Avec la guerre, certains artistes modernes se sont mis de côté, car d'une certaine manière, ils n'avaient rien à dire, sauf sur l'affiche, mode de réaction limité. D'où l'importance du médium photographique. Et puis, il y a des cas complexes et intéressants comme, par exemple, dix artistes polémiques révolutionnaires qu'il ne faut pas identifier comme mains de la révolution, cela se perçoit lorsqu'on dialogue séparément avec chacun d'eux. Parmi eux, le plus spectaculaire et talentueux est Kazem Chalipa.

Quel était l'état du cinéma à cette époque ?

Le cinéma de la guerre est composé de fictions documentaires, et il y énormément de cinéastes qui racontent des histoires de soldats. Après la guerre cela se poursuit. Il y a un cas extrêmement particulier qui est le travail de Morteza Avini, un

“Il y a, en Iran, une façon d'utiliser l'appareil photographique extrêmement inventive, ludique, performative qui n'existe pas dans le reste du Moyen-Orient.”



Kaveh Golestan, *Sans titre*
(série des *Prostituées*), 1975-1977,
photographie, épreuve gélatino-
argentique, tirage d'époque.



En haut, Ardeshir Mohassess, *Jeune Afrique*, numéro 626, 1973.

Ci-contre, Kazem Chalipa, *Bosjiy*, 1985, huile sur toile, 200 x 180cm.

“Les jeunes Iraniens vont danser et boire à Dubai, et quand c’est diffusé sur Youtube, cela provoque un scandale...”

documentariste qui, au départ, est un cinéaste expérimental qui va s’autoriser à travailler pour la télévision iranienne et produire des heures innombrables de documents avec des soldats dans les tranchées, quotidiennement présentées en *prime time* à la télévision iranienne.

A l’époque, cela a pu être considéré par les Iraniens comme de la propagande, à savoir que des personnes exprimaient pourquoi les soldats vont se battre. Mais avec le recul, Avini est d’abord un très grand cinéaste, dans sa manière de filmer qui ne ressemble pas du tout à ce que l’on connaît du cinéma dans les armées. Il y a vraiment une utilisation de la caméra tout à fait exceptionnelle. Ce sont, à mon sens, des images qui doivent être regardées, analysées. Mais qui n’ont rien à voir avec les images de martyrs du Hezbollah ou du Hamas.

Le graphisme était et reste en Iran un outil artistique à fort potentiel.

Il y a une tradition graphique très marquée, reconduite par la révolution, c’est-à-dire que les graphistes continuent de travailler et de s’exprimer, pas tous à la gloire du pouvoir. Et on s’aperçoit que des publications telles que *La Guerre imposée* (11 ou 12 volumes) sont mises en pages avec un très grand soin.

Les cinq premiers volumes sont de la patte de Momayez. C’est intéressant de voir qu’il y a des circulations, pas de ruptures complètes, que la guerre est instrumentalisée par le régime pour consolider la révolution.

Après la guerre, quel état des lieux faites-vous de la culture ? Peut-on parler d’une forme de renaissance ?

Je ne parle pas de renaissance car tout n’est pas mort et je crois qu’on ne peut pas travailler sur l’Iran si on ne va pas sur place, si on n’a pas accès aux discours, aux témoignages, à ce que vivent les gens qui étaient et qui sont encore là-bas. Quand on se trouve à Téhéran, on observe des continuités. Beaucoup de gens sont

morts ou partis et parmi ceux qui sont restés, il y a beaucoup d’artistes qui, d’une certaine façon, ont été capables de prendre un relais qui fonctionne dans le cadre d’une culture iranienne complexe, et non des gens qui ont recours à la simplification et se placent dans l’esthétisation.

Vous ne montrez pas ceux qui sont partis – pour des raisons politiques et économiques –, s’établir à Dubai ou à Paris, et sont devenus un peu les stars du marché.

Parce que je trouve que ce sont des œuvres superficielles, situées dans l’auto-exotisme. Cette veine satirique, grotesque, violente dans l’art iranien présente, par exemple, chez Ardeshtir Mohassess. Cela nous a semblé plus intéressant d’inviter Khosrow Khorshidi un ancien décorateur de théâtre, qui a travaillé pour le Met, avant de rentrer en Iran. Les dernières années, il a dessiné au stylo Bic de mémoire des lieux qu’il a connus quand il était jeune. C’est un peu notre minute “proustienne”. Nous avons également une œuvre de Chohreh Feyzdjou, grande installation déposée par le Cnap au CAPC de Bordeaux, de même qu’une installation inédite de Narmine Sadeg réalisée *in situ*, sur le thème de l’histoire de la conférence des oiseaux. C’est un conte persan du XIII^e siècle qui évoque l’histoire d’oiseaux à la recherche d’un idéal que certains vont parvenir à atteindre. Sadeg reprend ce thème en créant une interactivité car des ordinateurs permettent aux visiteurs de l’exposition de répondre à un questionnaire évoquant l’idéal et comment les trajectoires de vie peuvent être déviées.

Le public appréhende donc la production artistique contemporaine iranienne à travers un prisme tronqué, et éloigné de la réalité de la scène.

Effectivement, l’angle connu convoque des figures qui “carnavalisent” ou au mieux sont dans l’esthétisation. Ce qui instaure des malentendus. Je pense, par exemple,

à Farad Moshiri, devenu lui aussi une star du marché. Il serait d’ailleurs intéressant de voir comment cette bulle expérimentale de Dubai arrange tout le monde. Les jeunes vont y danser, boire et quand c’est diffusé sur Youtube cela provoque un scandale. Si ça va trop loin on arrête tout, et si cela reste discret, cela permet d’avoir une élite formée, qui maîtrise bien l’anglais. Jusqu’à quand cela va-t-il durer ? Pas indéfiniment, mais c’est quand même très pervers.

Avez-vous pu exporter les œuvres que vous souhaitiez sans difficulté ?

Le musée d’art contemporain de Téhéran prête pour la première fois plus de quinze œuvres de Bahman Mohassess et de Behdjat Sadr. On a pu contourner tous les embargos qui s’appliquent sur l’Iran, notamment sur les biens culturels, mais au prix de nombreux détours... Travailler avec l’Iran n’est pas chose aisée, nous n’avons bénéficié d’aucune aide diplomatique. En revanche, *in situ*, nous avons échangé avec des ministres qui se sont montrés d’autant plus enthousiastes que nous avons consulté de nombreuses archives dans différentes institutions : musée d’art contemporain, musée de la révolution, musée de la guerre...

Le musée de Téhéran est-il juste un réceptacle ou développe-t-il une politique d’acquisitions et de soutien ?

Il y a un nouveau directeur animé d’une forte volonté de collaborer et de montrer la culture iranienne. Nous avons été très bien reçus et nous avons pu voir leurs réserves impeccables. Récemment, il y a eu une exposition de Chalipa, l’artiste de la révolution. Ils poursuivent leur politique d’acquisitions, mais nous n’avons pas eu accès aux inventaires. De notre côté, nous avons passé commande à Barbad Golshiri en nous concentrant sur son travail sur les tombes. Cet artiste vit aujourd’hui principalement en Iran, où il réalise ses photographies.

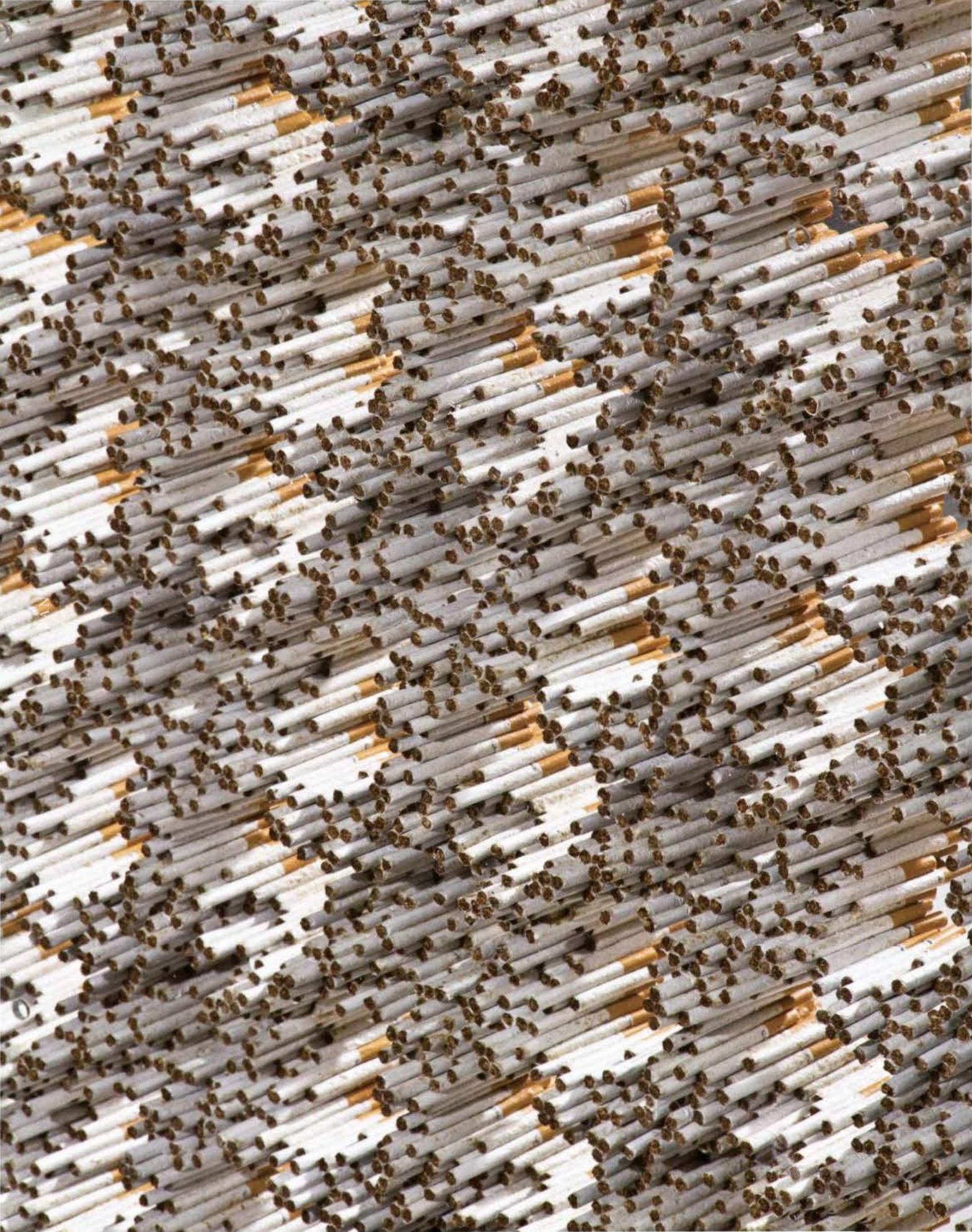
MAHMOUD BAKHSHI

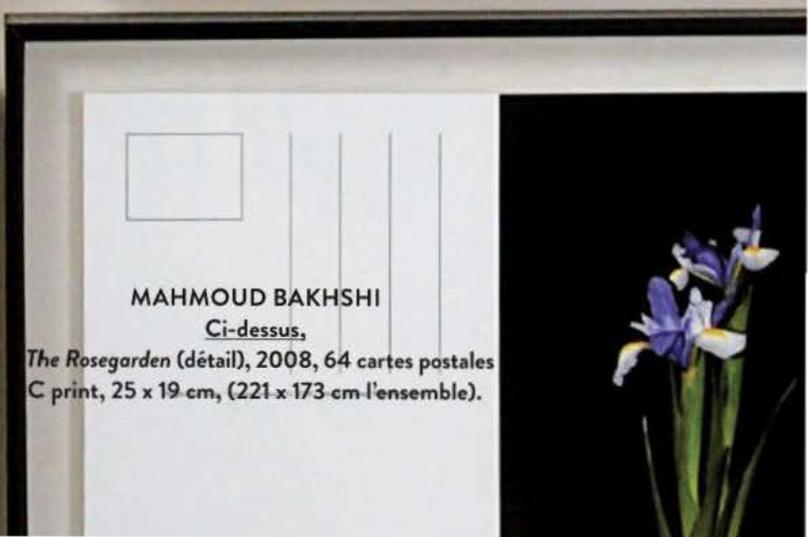
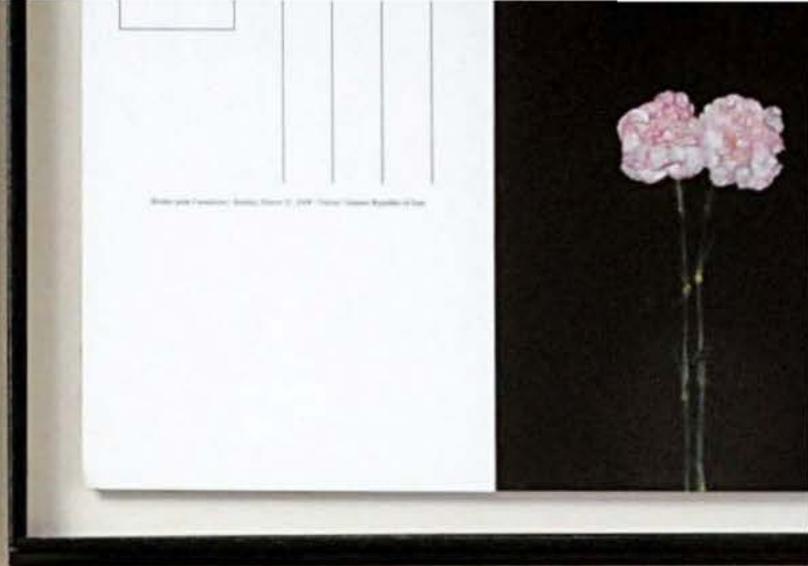
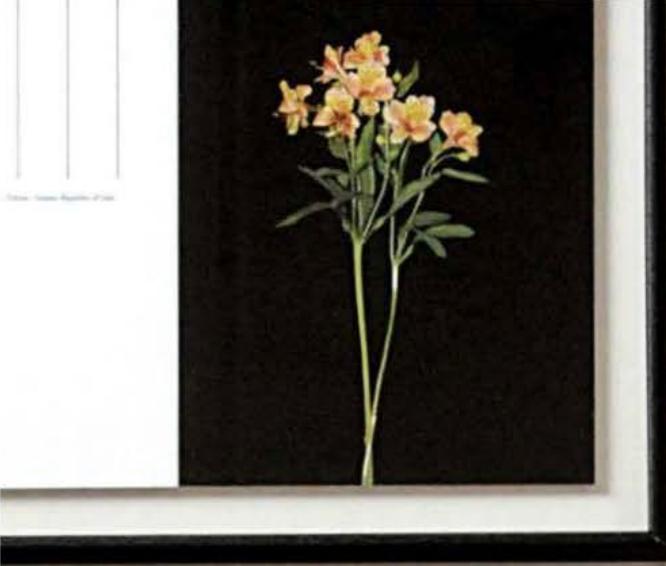
Mahmoud Bakhshi (né en 1977 à Téhéran) s'intéresse à l'esthétique visuelle qui s'est développée en Iran à la suite de la révolution de 1979. Il réfléchit à l'histoire récente de son pays au travers d'une recontextualisation du symbolisme de l'art propagandiste officiel et, sur le plan formel, fait appel à de solides références historiques et traditionnelles pour inscrire cette période récente dans le cadre plus large de l'identité iranienne. Dans un pays où la politique s'entrelace étroitement avec l'existence quotidienne des gens ordinaires, et où le moindre choix personnel acquiert immédiatement une signification politique, le travail de Mahmoud Bakhshi exprime la lutte entre un art conscient de son indépendance et la propagande étatique. Dans le même temps, les matériaux industriels variés et les banals objets trouvés qu'il utilise dans ses œuvres attestent de la fascination de l'artiste pour la matérialité et l'esthétique brute de l'Arte Povera.



IRAN

Mahmoud Bakhshi dans son atelier travaillant
à *Halal (large)*, 2013, fer et ampoules fluocompactes,
270 x 304 x 45,5 cm.





MAHMOUD BAKHSHI
Page de gauche,
Wall, 2010 (détail), cigarettes,
fer blanc, 100 x 250 x 40 cm.

MAHMOUD BAKHSHI
Ci-dessus,
The Rosegarden (détail), 2008, 64 cartes postales
C print, 25 x 19 cm, (221-x-173 cm-l'ensemble).

PHOTO: MAHMOUD BAKHSHI / COURTESY OF THE ARTIST.

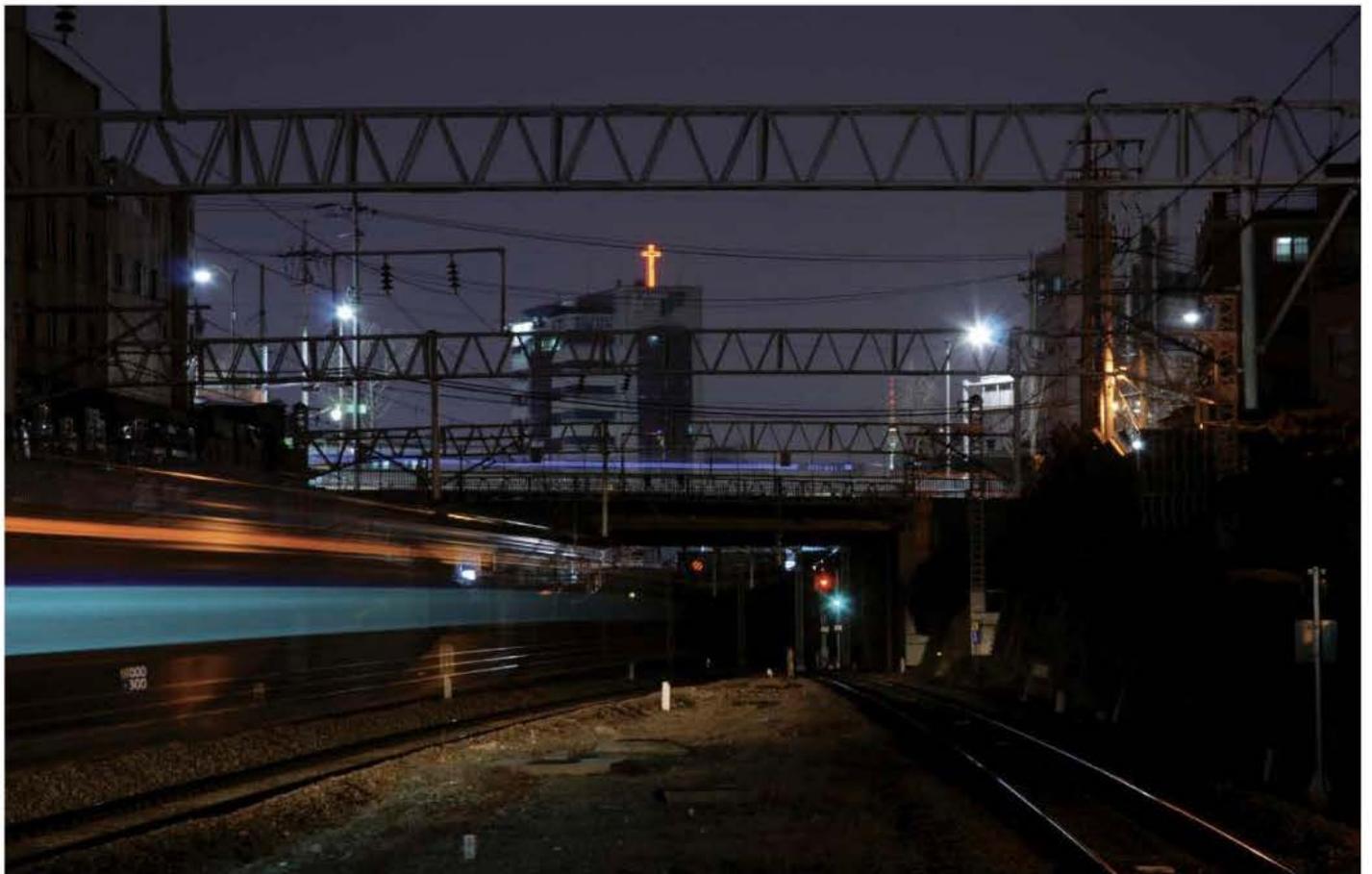


MAHMOUD BAKHSI
Halal, 2013, fer galvanisé
et ampoules fluocompactes,
117 x 132 x 20 cm.



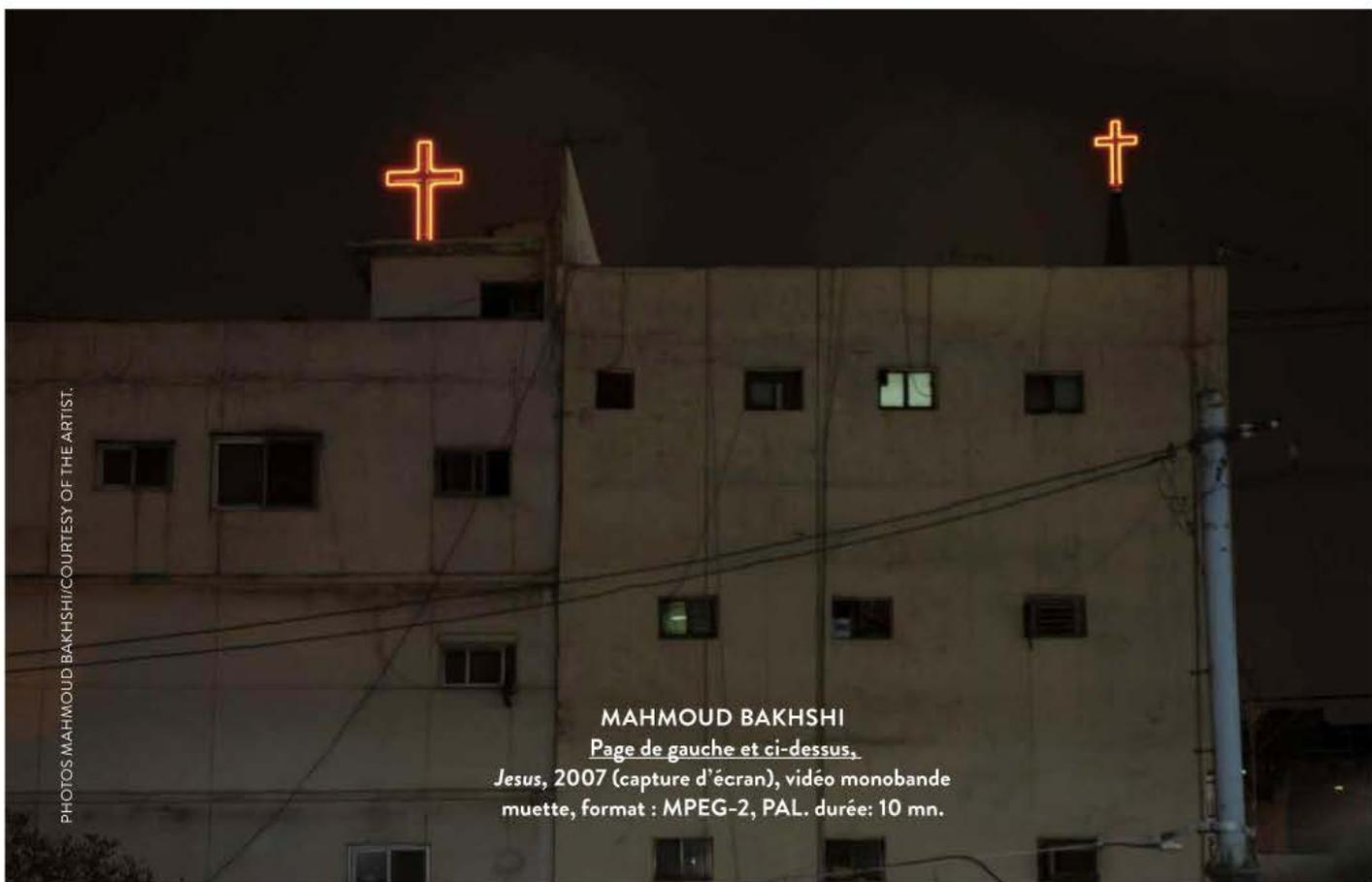
IRAN

MAHMOUD BAKHSI
*Anonymous Martyr (détail), Air Pollution
of Iran Series, 2004-2006, trois
visionneuses, diapositives, 32 x 47 x 75 mm.*





IRAN

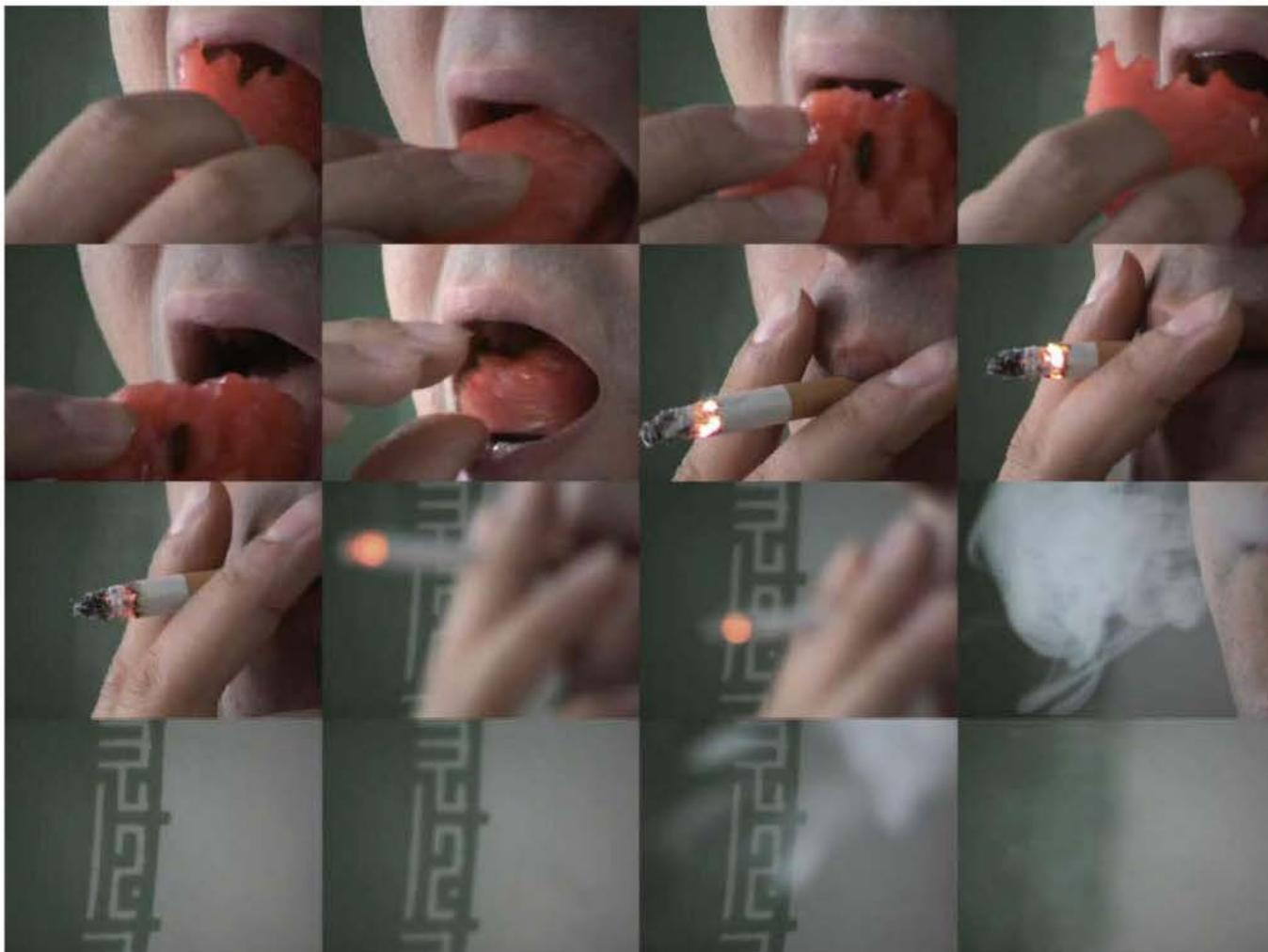


PHOTOS MAHMOUD BAKHSHI/COURTESY OF THE ARTIST.

MAHMOUD BAKHSHI

Page de gauche et ci-dessus,

Jesus, 2007 (capture d'écran), vidéo monobande
muette, format : MPEG-2, PAL. durée : 10 mn.



"EN IRAN, LES ARTISTES SONT ASSEZ LIBRES. SI L'UN DE NOUS VENAIT À ÊTRE ARRÊTÉ, CELA NE FERAIT QU'ATTIRER L'ATTENTION SUR NOTRE TRAVAIL."

MAHMOUD BAKHSHI

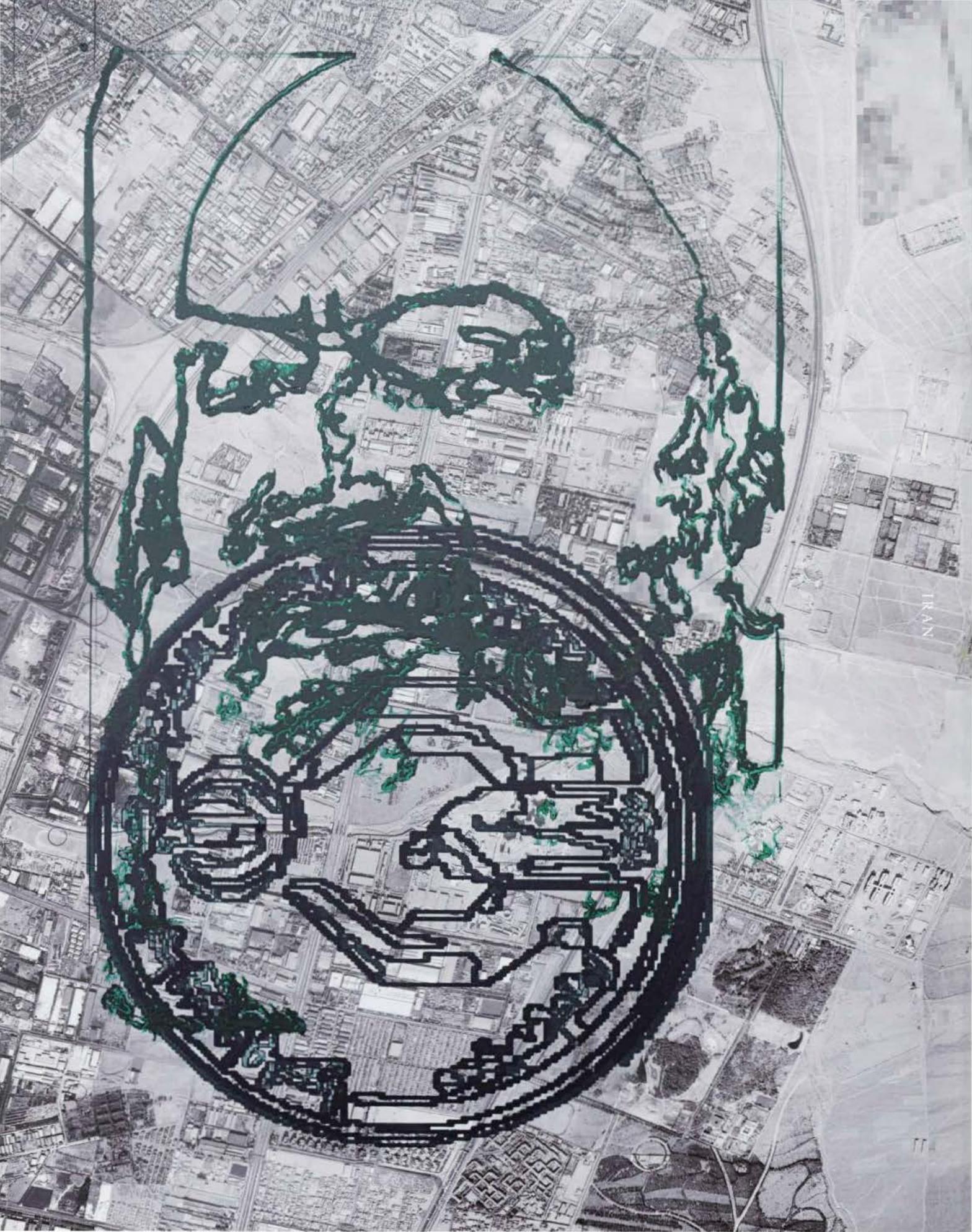
Ci-dessus,

Military Service under the Flag, 2004 (capture d'écran), vidéo monobande diffusée dans un judas, boucle de 5 mn.

MAHMOUD BAKHSHI

Page de droite,

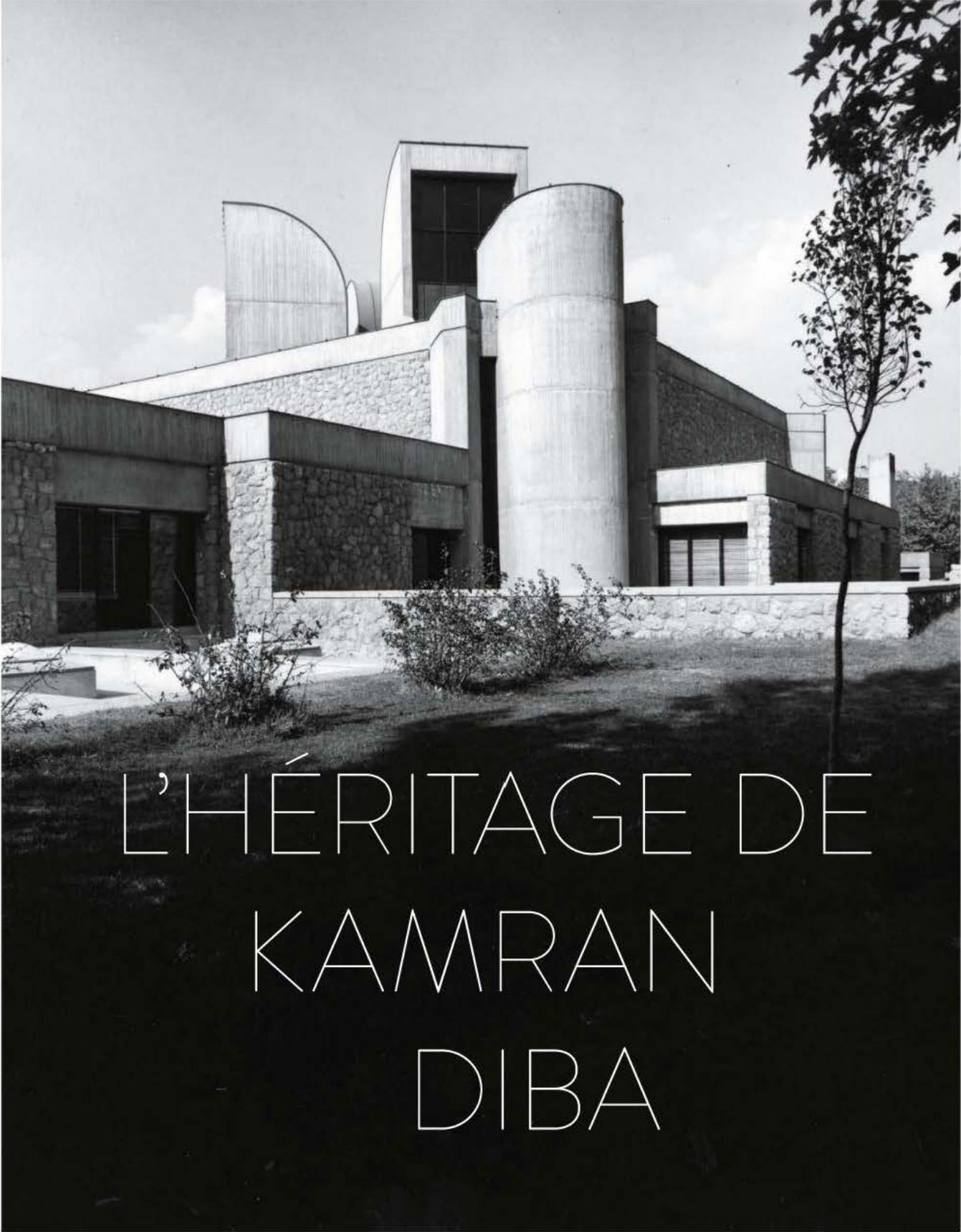
Untitled 91-10 (Hard Copy series), 2012, dessin sur papier, 70 x 55 cm.



IRAN

MUSÉE

IRAN



L'HÉRITAGE DE
KAMRAN
DIBA

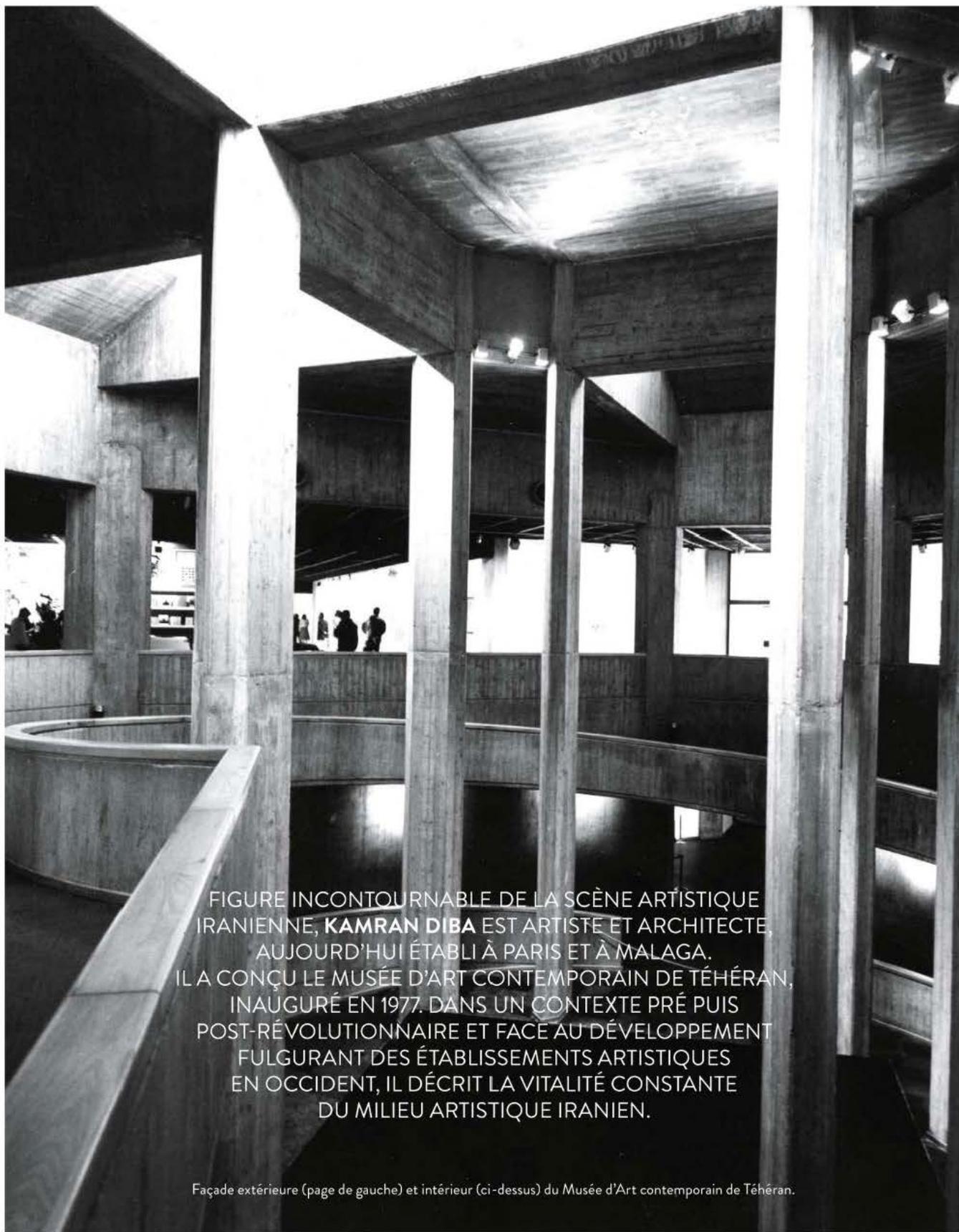


FIGURE INCONTOURNABLE DE LA SCÈNE ARTISTIQUE IRANIENNE, **KAMRAN DIBA** EST ARTISTE ET ARCHITECTE, AUJOURD'HUI ÉTABLI À PARIS ET À MALAGA. IL A CONÇU LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE TÉHÉRAN, INAUGURÉ EN 1977. DANS UN CONTEXTE PRÉ PUIS POST-RÉVOLUTIONNAIRE ET FACE AU DÉVELOPPEMENT FULGURANT DES ÉTABLISSEMENTS ARTISTIQUES EN OCCIDENT, IL DÉCRIT LA VITALITÉ CONSTANTE DU MILIEU ARTISTIQUE IRANIEN.

Façade extérieure (page de gauche) et intérieur (ci-dessus) du Musée d'Art contemporain de Téhéran.

Vues du Musée d'Art contemporain de Téhéran.



Letztlich aber ist es immer die



Leistung bietet. Ein Be



Gründlichkeit und Gewissen



Arbeitsplätze für 48 Handsetzer.

"J'AI TOUJOURS ÉTÉ CONVAINCU QUE L'ART EST LA VRAIE VALEUR DES GRANDES VILLES COSMOPOLITES."

HERVÉ MIKAELOFF : **Pourquoi avez-vous décidé de fonder et mener le projet architectural du Musée d'art contemporain de Téhéran (TMOCA)?**

KAMRAN DIBA : A cette époque, je peignais énormément. Pendant mes années d'études en Occident, j'allais régulièrement dans les galeries et les musées d'art moderne (New York, Londres et Paris). J'ai toujours été convaincu que l'art est la vraie valeur des grandes villes cosmopolites. J'étais fasciné par l'avant-garde et l'idéologie qui sous-tend les mouvements artistiques du XX^e siècle. Je suis rentré en Iran en 1965, après avoir passé neuf ans à l'étranger. J'ai beaucoup lu sur l'art occidental. De retour en Iran, mon travail a été exposé : tableaux, mais aussi installations et performances. Mais je me suis senti désœuvré et frustré. J'avais une formation de sociologue architecte et je m'intéressais à l'urbanisme mais je ne réalisais que des travaux architecturaux mineurs et n'avais pas suffisamment de travail. Je recherchais un ou plutôt des objectifs : j'aime mener plusieurs projets à la fois. L'idée de créer un musée d'art contemporain avec le soutien de la reine Farah Diba me semblait parfaitement réalisable. J'appris rapidement qu'elle ne disposait pas d'un budget propre pour soutenir ce genre d'idées. Nous étions en 1966 et Farah Diba n'était pas intégrée à l'establishment politique ou économique. La seule possibilité était de lui demander un capital d'amorçage afin de pouvoir présenter un avant-projet et définir le programme du futur musée. A l'époque nous avions un Ministère de la Culture très actif qui organisait des événements en Iran

et participait aux biennales internationales. Sur les conseils de la reine, j'ai donc présenté ma maquette au ministre de la culture, qui en a beaucoup apprécié l'architecture : le projet était accepté. Mais les années ont passé et le ministère n'a jamais réservé les fonds nécessaires. Le gouvernement ne m'a donc apporté aucun soutien, mais la reine est parvenue à rassembler des fonds pour la construction du bâtiment et la constitution de la future collection. Nous avons commencé à travailler sur le projet en 1966-1967, mis en œuvre la construction en 1974 et le bâtiment a enfin été inauguré le 22 octobre 1977, le jour de l'anniversaire de l'impératrice (elle obtient, en effet, ce titre en 1967). Nous avons donc commencé à mettre en place ce musée bien avant le Centre Pompidou, et le TMOCA a été inauguré avant le Centre Pompidou. Au début, je n'étais pas responsable de la collection : ma tâche consistait à créer physiquement et institutionnellement le musée. Je jouais le rôle de conseiller en art et architecture auprès de l'impératrice, de façon officieuse, puisque je n'avais ni bureau ni salaire. Il arrivait donc que des initiatives soient prises à mon insu. Au départ, l'idée était de créer un musée national dotée d'une collection iranienne. Le mouvement iranien d'art moderne est devenu très dynamique à partir des années 1960, notamment grâce au soutien de l'impératrice. Lorsque j'ai décidé de constituer une collection d'art

occidental, elle a évoqué l'acquisition d'œuvres impressionnistes. Cela m'a paru mal avisé et j'ai dû intervenir pour l'en dissuader. Dans les années

1970, il ne paraissait guère pertinent d'acheter des impressionnistes français. Nous avions déjà une collection d'art iranien postérieur à la Seconde Guerre mondiale et j'estimais que la collection d'art occidental devait lui correspondre au plan chronologique. Les artistes iraniens devaient pouvoir s'inspirer de l'art contemporain. A l'époque, le milieu artistique iranien n'était pas très riche, il y avait une trentaine ou une cinquantaine d'artistes sérieux. Certains gagnaient leur vie en enseignant à l'université. L'impératrice a été plus convaincue par la seconde partie de mon argumentation, dans laquelle je soulignais la rareté des œuvres impressionnistes de qualité sur le marché et leur prix exorbitant. Pendant la construction du musée, je lui ai donc suggéré d'engager un conservateur de stature internationale. Elle me confia cette mission, je pris alors contact avec Harald Szeemann, Robert Hobbs, Richard Koshalek et quelques autres. Mais tous étaient déjà engagés et, aucun n'a pu se rendre disponible suivant l'agenda qui était le nôtre. L'impératrice m'a alors demandé d'assurer moi-même la direction du musée, comme cela avait été prévu à l'origine. J'hésitai à accepter car j'étais, par ailleurs, à la tête d'un atelier d'architecture assez important. Mais je me suis ravisée en estimant que je devais mener à bien personnellement ce projet tel que je l'avais envisagé. Dès le départ, j'avais choisi de le baptiser Tehran Museum of Contemporary Art.

"ENVERS ET CONTRE TOUT, LES ARTISTES IRANIENS CRÉENT DANS TOUS LES DOMAINES : PEINTURE, SCULPTURE, VIDÉO, PERFORMANCES..."

Qu'est-il advenu du TMOCA après la révolution de 1979 ?

Dans l'atmosphère embrumée de la période pré et post-révolutionnaire, tout se mélangeait : police secrète, torture, avant-garde, festival des arts iraniens de Shiraz que les conservateurs jugeaient trop osé. Beaucoup d'Occidentaux de gauche affirmaient que le musée était un écran de fumée destiné à masquer l'atrocité du régime. Ils l'appelaient "la collection du shah" ou "la collection de l'impératrice". En fait, la collection impériale, de taille modeste et de qualité médiocre, était dispersée dans les différents palais du shah. Dès le départ, le TMOCA et ses collections ont appartenu au peuple iranien. Le problème de la torture n'avait rien à voir avec l'art. Si l'on considère, par exemple, les œuvres récentes de Jenny Holzer autour des documents secrets sur les tortures de la CIA : personne n'aurait l'idée de discréditer la National Gallery de Washington ou le Moma en prétendant qu'ils servent à détourner l'attention d'actes inavouables. Pour autant, il est impossible de répondre de façon satisfaisante à votre question sans la replacer dans son contexte socio-politique. La révolution iranienne a été encouragée par la jeunesse de la classe moyenne, des révolutionnaires d'extrême gauche qui avaient pour héros Mao, Fidel Castro, Pol Pot et autres autocrates. La guerre froide se ressentait fortement et l'Iran avait pour voisin l'URSS, l'une des deux superpuissances mondiales. Pendant mes années universitaires en Iran, Staline était la figure paternelle la plus révéérée : les forces contestataires, urbaines et à tendance nationaliste ont utilisé des

personnalités religieuses pour remplacer l'intouchable shah. Elles ont réussi à renverser la royauté, mais ont été rapidement mises sur la touche, puis évincées par la gauche religieuse. Le musée, dans cette ambiance, paraissait singulièrement déplacé. La méritocratie du régime déchu n'avait pas été suffisamment élargie pour permettre le nécessaire renouvellement de l'élite. Le nouveau régime a rejeté les symboles de la société occidentale et s'est employé à éliminer les technocrates et les membres de la classe gestionnaire. Sous un régime régressif, il n'y a pas de place pour la culture telle que nous la connaissons. Quand les nouvelles autorités ont découvert les vertus de l'art révolutionnaire de propagande, elles ont décidé de rouvrir le musée. Après la révolution Saddam Hussein a envahi le sud-est de l'Iran pour s'emparer des gisements de pétrole du pays, qui a connu des années difficiles avant de parvenir à repousser les forces irakiennes. Après la guerre, dans la période de reconstruction et de retour à la normale, le musée a repris ses activités et est devenu florissant sous la direction de Sami-Azar. Une ère nouvelle s'est ouverte pour les arts.

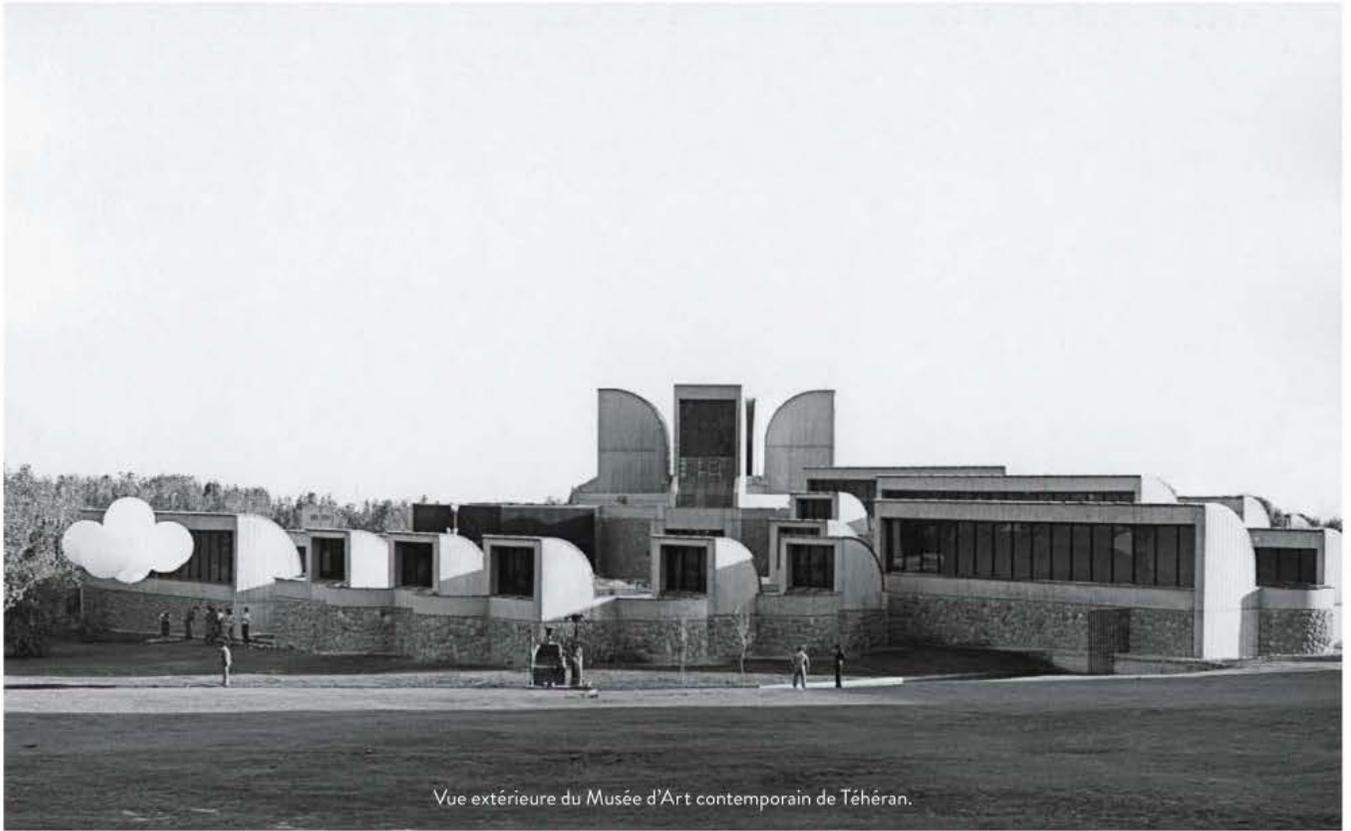
Quelle est la spécificité de l'art contemporain iranien ?

La caractéristique essentielle est d'ordre institutionnel. Examinons le développement du secteur artistique dans le monde au cours des quatre dernières décennies. On a assisté dans les années 1980 à l'émergence de grands collectionneurs

comme Charles Saatchi, Eli et Edy Broad, François Pinault et d'autres. Le secteur artistique privé s'est hissé au niveau

des établissements artistiques publics.

Il a engagé des commissaires, organisé des expositions et collectionné activement les œuvres. Alors qu'ils étaient cantonnés dans quelques grandes villes, les fondations et établissements publics ont essaimé dans les provinces. Les manifestations artistiques attirent désormais un public aussi nombreux que les compétitions sportives. Or, en ce qui concerne l'Iran, force est de constater que rien de tout cela ne s'est produit, ni dans le domaine public, ni dans le secteur privé. C'est pourquoi le fait que le milieu artistique iranien ait su conserver sa vitalité durant toutes ces années est proprement incroyable. Envers et contre tout, les artistes iraniens créent dans tous les domaines, puisque outre les peintres et les sculpteurs, nombreux sont ceux qui produisent des œuvres vidéo, des performances et des installations. Le poids de l'économie des arts visuels en Iran est inférieur au budget annuel d'un grand musée occidental. Pour maintenir la vitalité de l'art iranien, il est indispensable que le gouvernement procède à des réformes, comme la mise en place de dispositions fiscales favorables ou la création d'établissements publics ou semi-publics, ce qui nécessiterait environ cinq années de plans d'investissement sérieux. Mais je ne suis pas certain qu'il existe une volonté politique en ce sens. Quant à mes œuvres personnelles, elles sont exposées dans des galeries de Téhéran, et j'ai rassemblé une assez belle collection d'œuvres d'artistes iraniens.



Vue extérieure du Musée d'Art contemporain de Téhéran.

IRAN



Une ouverture intérieure offre une perspective originale.

ASSOCIATION

TURQUIE

SAHA/ ISTANBUL INITIATIVE IN PROGRESS

Collectionneuse d'art contemporain établie à Istanbul, **Fusun Eczacibasi** a créé Saha, une association de soutien aux artistes turcs via les institutions, ses interlocuteurs privilégiés. Conversation avec **Hervé Mikaeloff**.

PROPOS RECUEILLIS PAR
YAMINA BENAÏ

Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK), Suat Ögüt, *The First Turk Immigrant or The Nameless Heroes of The Revolution*, 2013, bronze et plâtre, boîte en bois, remorque.

PHOTO SUAT ÖGÜT



TURQUIE

“Nous avons interrogé de nombreux artistes sur leurs besoins, tous ont répondu qu’ils souhaitaient le silence. Nous avons donc conçu un modèle à l’écart de l’arène principale.”

TURQUIE

HERVÉ MIKAELOFF :

Qu’est-ce qui vous a conduit à l’art contemporain ?

FUSUN ECZACIBASI :

J’ai étudié l’architecture aux Beaux-Arts, dont le programme reprenait certains cours d’arts plastiques. Mon époux, Farouk, est issu du milieu de l’art – son père a été à l’origine de la fondation de la biennale d’Istanbul. Cet intérêt s’est développé entre nous de manière très naturelle, d’ailleurs il ne s’agissait pas d’art contemporain au début, mais d’art moderne turc. Puis, il y a une quinzaine d’années, nous avons réalisé qu’il fallait engager un dialogue entre différentes cultures et un art authentiquement contemporain. A partir de là, nous nous sommes régulièrement rendus à Art Basel. Nous avons tenté de comprendre comment traduire l’art dans une autre culture. Et nous avons commencé à collectionner des œuvres d’artistes turcs et étrangers.

Indépendamment de la collection, comment avez-vous rejoint la communauté artistique ?

Cela a débuté durant mes études. A l’époque, je cherchais une autre manière de m’engager dans le monde de l’art. En tant que collectionneuse, ma passion était d’abord pour les objets, puis au bout d’un moment, je me suis tournée vers les idées. Peu à peu, des artistes sans soutien financier sont venus à ma rencontre, parce que l’Etat turc ne finance pas l’art contemporain. Au bout d’un moment, j’ai proposé à mes amis de mettre en œuvre un projet, une sorte de système. L’association Saha est ainsi

née, il y a près de trois ans, avec neuf personnes. Il y a de nombreuses démarches possibles dans le monde de l’art et, trop souvent, elles ont tendance à mettre en avant le mécénat au détriment de l’art et des artistes. Nous avons donc interrogé de nombreux artistes sur leurs besoins. Ils ont tous répondu qu’ils souhaitaient le silence. Nous avons donc conçu un modèle à l’écart de l’arène principale. Ce qui a donné un système où le pouvoir est entre les mains des professionnels de la sphère artistique. Nous avons donc décidé de ne rien donner directement aux artistes, mais aux projets en tant que tels, c’est-à-dire à l’institution qui désire organiser une exposition en faisant intervenir un artiste ou un commissaire turc. C’est leur décision : nous n’avons rien à ajouter, ils ont juste à apporter leur projet.

Combien de projets avez-vous soutenus depuis ?

Enormément, et nous y sommes parvenus en travaillant avec des institutions. Notre stratégie en relations publiques est la discrétion. Les artistes et les institutions nous connaissent, c’est l’essentiel. Aujourd’hui, nous avons 62 membres, fondateurs compris, tous d’origine turque, c’est une obligation légale. La plupart sont collectionneurs et croient au principe du mécénat. Nous essayons d’encourager la création et les écrits sur l’art en faisant intervenir les différents acteurs. Nous prenons ainsi en charge les frais de production d’une œuvre, et si elle est acquise par un musée ou un collectionneur privé, nous ne réclamons pas le moindre remboursement à l’artiste.

Notre raison d’être est de donner, pas de prendre. Tenter d’obtenir quoi que ce soit, insinuerait une zone d’ombre malvenue.

Comment est organisé Saha, quelle est la constitution du comité de sélection ?

Les fondateurs font office de comité de direction qui se réunit toutes les six semaines, et reçoit, via des institutions, les candidatures des artistes turcs qu’ils ont sélectionnés au plan international. Le comité procède ensuite à son propre choix. Il détermine les besoins des artistes et reste à l’écoute de leurs commentaires sur l’association, ce qui permet de moduler certains aspects du fonctionnement. Nous avons également un comité de conseil, auquel on se réfère en cas de doute sur un choix que nous souhaitons opérer. Ce comité est d’ailleurs en cours de renouvellement, jusqu’à présent il était constitué de Caroline Christophe et Jessica Morgan. Nous refusons les professionnels de l’art qui ont une activité commerciale : galerie, maison de ventes aux enchères. Nos membres sont donc tous des collectionneurs privés ou des personnes en phase avec notre démarche. Nous percevons une contribution annuelle ainsi que des dons privés et des financements de nos partenaires institutionnels. Notre budget annuel est d’environ 450 000 €.

Votre démarche paraît proche des actions du British Council au Royaume-Uni.

A la seule exception, et non des moindres, que nous nous ne bénéficions pas de soutien gouvernemental. Rassembler des membres n’a pas été chose aisée... l’association n’est pas un outil marketing, le nom du donateur n’apparaît nulle part, en dehors de notre site. Et les dons ne sont pas déductibles des impôts. Etre membre réserve toutefois des avantages, notamment la participation, à des conditions tarifaires minimales, aux voyages organisés lors d’événements artistiques : Venise, la biennale de Berlin, et São Paulo cette année. Nous organisons également des conférences d’artistes, et des soirées privées autour d’un artiste, auxquelles nous sommes de plus en plus nombreux.



Fusun Eczacibasi et Hervé Mikaeloff sur la terrasse de la résidence de la collectionneuse à Istanbul.
Au premier plan, une œuvre d'Antony Gormley, *Apart VI*, 2002, blocs d'acier brillant,
25 x 25 x 50 mm ; 25 x 25 x 25 mm ; 80 x 49 x 68 cm.



De haut en bas,
Helsinki Photography Biennial 2014, Barbaros Kayan,
Occupy Taksim, 2013, photographie.

La Triennale 2012, Sarkis, *The Frieze of War Trophies*,
2012, vue d'installation.

Spike Island, Cevdet Ereğ, *Alt Üst*, 2014, vue d'installation.

“Nous recherchons la pérennisation, c’est pourquoi, d’ici à trois ans, il serait souhaitable de passer au statut de fondation, pour atteindre les générations suivantes.”

Comment prenez-vous la décision de soutenir un projet, un commissaire, un artiste en particulier ?

Si, par exemple, l’une des deux biennales avec lesquelles nous travaillons (Venise et Istanbul) recherche un financement pour exposer un artiste turc, notre association se porte candidate. De ce fait, nous ne décidons pas du choix de l’artiste. En juin, la Turquie présente son pavillon à la Biennale d’architecture de Venise, auquel nous avons contribué pour un montant de 120 000 €.

Ainsi, il arrive que vous souteniez des artistes que vous n’appréciez pas ?

Peu importe l’artiste, ce n’est pas la question. Notre action est guidée par le respect et le soutien de l’écosystème artistique dans son ensemble. Plutôt que d’agir selon nos inclinations personnelles, il s’agit d’amorcer un dialogue. Mais en même temps, nous tentons d’exercer une certaine influence afin d’encourager des commissaires de différents pays à sélectionner des œuvres d’artistes turcs. Nous invitons ainsi souvent des commissaires en Turquie pour les besoins de leurs recherches, et les mettons en contact avec des interlocuteurs variés : artistes, bien sûr, mais aussi jeunes commissaires en début de carrière.

Pensez-vous que la couverture des événements du pays par les commissaires d’exposition est suffisante ?

Nos jeunes commissaires sont très intéressants, ils viennent généralement de grandes écoles à l’étranger, et sont en pleine ascension. Je suis convaincue que la génération suivante sera très forte, grâce à son réseau. Mais pour le moment, je ne suis pas sûre que les jeunes commissaires soient sur tous les fronts. Le pays connaît de trop nombreux problèmes.

Au fil de mes différents voyages à Istanbul, il me semble que la notion de passerelle entre Orient et Occident a disparu.

L’idée d’être une passerelle a toujours existé, et nous en avons recueilli les fruits. On nous a longtemps martelé que cela nous conférait une grande importance, mais maintenant c’est fini. C’était une histoire bâtie sur un terrain mouvant, surtout avec les événements actuels. Ce qui nous caractérise

davantage, c’est notre statut à la fois islamique et démocratique, mais ce modèle-là est aussi ébranlé, depuis l’été dernier.

Comment les artistes répondent-ils à cela ?

D’une manière formidable, parce que l’art est fondamentalement démocratique, libéral, un univers où toutes les voix peuvent être entendues. Bien sûr, la démocratie sous-entend davantage d’opinions divergentes, mais c’est une chose plutôt saine.

Avez-vous pensé à ouvrir un lieu d’exposition ou un musée par le biais de votre association ?

Le moment n’est pas venu. Notre rôle est de soutenir la production artistique, et nous n’avons pas besoin d’espace pour cela.

Comment votre association pourrait-elle optimiser sa visibilité ?

Ce genre de visibilité ne nous est pas utile. La visibilité, c’est pour les institutions. Celles-ci savent qu’il existe une association à laquelle ils peuvent s’adresser pour obtenir un financement pour des artistes turcs, et c’est bien suffisant. Nous créons et envoyons à nos membres un rapport annuel, et apportons notre soutien financier à des projets de publications artistiques liées aux projets que nous soutenons.

Envisagez-vous un programme éducatif ?

C’est un domaine crucial, mais on ne peut pas s’occuper de tout. Si quelqu’un déjà impliqué dans le domaine nous contactait, alors nous le soutiendrions.

Le pays manque cruellement d’écoles et d’universités d’art, tout comme de lycées.

Mais ce n’est pas quelque chose que nous saurions mettre en œuvre par nous-mêmes.

Comment voyez-vous l’avenir de l’association à moyen terme ?

Nous recherchons la pérennisation, aussi d’ici trois ans, il serait souhaitable de passer au statut de fondation, pour atteindre les générations suivantes. Ça permettrait aussi d’asseoir nos principes fondateurs, alors que dans la cadre d’une association, tout peut changer à l’arrivée d’un nouvel intervenant.

Selon vous, quels sont les besoins de la Turquie ?

La Turquie manque d’une éducation artistique, d’un environnement propice à la production. Les fonds consacrés aux arts diminuent, comme partout ailleurs, mais paradoxalement les musées s’améliorent. Cette corrélation est néfaste à bien des niveaux. On construit de plus en plus d’espaces, mais il y a moins d’argent. Traditionnellement, on soutient plus les jeunes artistes que les artistes établis, mais ces derniers sont encore soutenus.

Etes-vous optimiste quant au futur du pays ?

J’aimerais l’être. La jeune génération est formidable mais les événements récents nous ont un peu démoralisés. La communauté artistique est toujours très forte à Istanbul. Beaucoup d’artistes turcs vivant à l’étranger rentrent au pays. Parfois même, ils refusent de partir en résidence : il se passe tellement de choses ici qu’ils ne veulent rien manquer. Avec tous les musées, ils disposent de plus en plus de possibilités d’espaces pour exposer.



© GEORGE

CINÉMA

CINÉMA CAUCASIEN LEVER DE RIDEAU

GEORGIE

PAR YAMINA BENAÏ

C'est un cinéma longtemps méconnu en Europe car soumis, des décennies durant, à la métallique censure soviétique. Les distinctions et prix récents obtenus lors de festivals internationaux par les cinéastes issus du Caucase et de sa région, fixent les projecteurs sur les regards à la fois poétiques et incisifs, parfois désabusés de cette *young old* création.

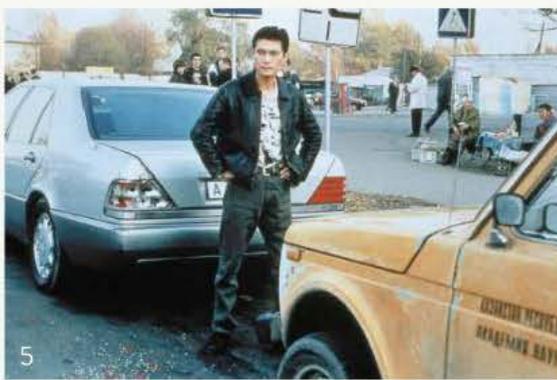
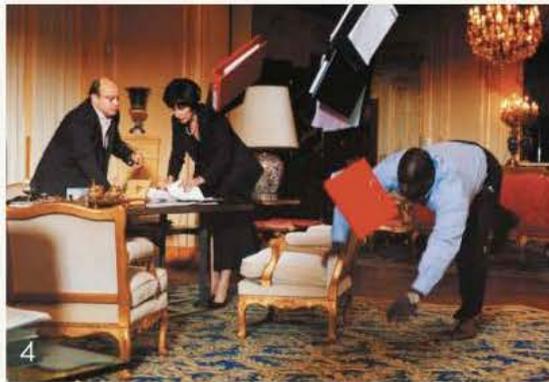
PHOTO COLLECTION CHRISTOPHE L.

Kairat de Darezhan Omirbaev (1992).

En attribuant, en mars dernier, le Lotus du meilleur film à *Nagima*, cinquième long-métrage de la kazakh Zhanna Issabayeva, le Festival du film asiatique de Deauville rappelle combien les cinquante dernières années ont fait affleurer de talents de cette région du monde, la plupart nourris de parcours hors-caméra. Artavazd Pelechian (né en 1938) fait exception à la règle, il est formé au VGİK de Moscou, célèbre école de cinéma soviétique, aux côtés d'un certain Andreï Tarkovski. Il est parmi ceux qui aura été le plus célèbre en France, où Serge Daney et Jean-Luc Godard contribuent à faire connaître son œuvre expérimentale, dans laquelle musique et bruitages tiennent un rôle prépondérant. Un cinéma bref (ses films durent souvent moins de 60 minutes), sans acteurs, sans dialogues, sans histoires. Un cinéma lyrique gorgé de matière filmée, que Pelechian caractérise ainsi dans une interview à Godard : *"Le cinéma s'appuie sur trois facteurs : l'espace, le temps, le mouvement réel. Ces trois éléments existent dans la nature, mais, parmi les arts, seul le cinéma les rassemble. Grâce à eux, il peut trouver le mouvement secret de la matière. Je suis convaincu que le cinéma est capable de parler à la fois les langues de la philosophie, de la science et de l'art. Peut-être est-ce cette unité que cherchaient les anciens."* Et pour expliciter sa démarche il ajoute : *"Afin de retrouver ce langage, j'utilise ce que j'appelle les images absentes. Je pense qu'on peut entendre les images et voir le son. Dans mes films, l'image se trouve du côté du son et le son du côté de l'image. Ces échanges donnent un autre résultat que le montage du temps du muet, ou plutôt du 'non-parlant'".* Notre *Siècle* (1982) étant la parabole de cette approche. Son aîné, Sergueï Paradjanov (1924-1990) également issu du VGİK déploie plusieurs médiums. Il est musicien, plasticien, peintre. Ses films puisent dans la mythologie et le folklore, à la manière de contes en costumes d'époque. *Les Chevaux de feu* (1964) et *Sayat-Nova* (1968) sont emblématiques d'un travail qu'il poursuivra malgré le poids de la censure et des années de détention. Personnalité singulière, Otar Iosseliani (né en 1934, voir interview pages suivantes) est issu d'une formation scientifique. Il déploie un regard passant

de la sobriété visuelle à la manière d'une fable (*Il était une fois un merle chanteur*, 1970) à un baroque flamboyant (*Adieu plancher des vaches !* 1999). Le cinéma de Iosseliani est un cinéma qui "transporte", un peu comme celui de Terrence Malick lorsque, dans *La Ligne rouge*, il filme les animaux et les insectes morts parmi les hautes herbes après les bombardements. Quand on demande au cinéaste ce qui l'a poussé à faire des films, il répond : *"Cela est né de mon désir de ne pas fabriquer de missiles. J'étais mathématicien de formation. Le cinéma était un moindre mal."* Un accéléré de l'humour désabusé de Iosseliani, qui ne manque pas non plus de préciser en réponse à la nationalité de ses films, *"Ils sont géorgiens. Optimistes, sans oublier que tout finira mal"*. Dans la génération plus récente, le couple Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian adopte une réelle démarche de plasticiens, avec le *found footage*, technique de cinéma expérimental consistant à retravailler une pellicule déjà impressionnée. Dans le magnifique *Pays barbare* (2013), le duo s'est penché sur *"des matériaux filmiques relatifs à l'Éthiopie coloniale italienne (Abyssinie), récemment découverts dans des archives de particuliers."* Avec Nana Djordjadze, architecte et designer de formation née en 1948, on approche un monde vibrionnant qui, sous couvert de belles images, trouve des solutions pour aborder l'intime d'une façon originale (*Les Tribulations de mon grand-père anglais au pays des Bolcheviks*, 1987). Chez Darezhan Omirbaev (né en 1958) la dureté des réalités sociales, la pesanteur de l'ennui, la peur sont restitués de façon subtile (*Tueur à gages*, 1998, *Kairat*, 1992). Les trentenaires Nana Ekvimishvili (née en 1978) et Simon Gross utilisent, quant à eux, dans leur récent *Eka et Natia* (novembre 2013) l'apparente banalité du quotidien de deux adolescentes de 14 ans, pour souligner les difficultés de la jeunesse géorgienne aux prises avec le patriarcat. Là aussi, Eka et Natia trouvent des solutions... radicales.

Remerciements à Ronald Chamah, co-commissaire de l'exposition "Mémoires vives" à la Fondation Cartier pour l'Art contemporain, en charge, notamment, et en collaboration avec l'équipe interne, des images animées et de la programmation des œuvres vidéos, cinéma et archives de la collection de la Fondation Cartier.



1 et 2. *Sayat Nova* de Sergueï Paradjanov (1969). 3. *Oh, Uomo* de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (2004). 4. *Adieu, plancher des vaches!* d'Otar Iosseliani (1999). 5. *Tueur à Gages* de Darezhan Omirbaev (1998).

6. *Notre Siècle* d'Artavazd Pelechian (1982). 7. *The Rainbowmaker* de Nana Djordjadze (2008). 8. *Eka & Natia* de Nana Ekvtimehshvili et Simon Grob (2013).



Lundi Matin d'Otar Iosseliani (2002).

"QUAND IL DEVIENT IMPOSSIBLE POUR CERTAINS CINÉASTES DE S'EXPRIMER AVEC L'IMAGE ET LE SON, ILS UTILISENT LA MUSIQUE COMME UN ÉTAI. POUR MA PART J'AI EXCLU LA MUSIQUE DE MES FILMS COMME ACCOMPAGNEMENT DE L'IMAGE."
OTAR IOSSELIANI

À VOIR

6 DVD de films restaurés et distribués en salles par Ronald Chammah : *The Connection* et *Portrait of Jason*, de Shirley Clarke, avec Potemkine Video. *Sweetgrass*, de Lucien Castaing-Taylor, avec Indipendencia Video. *Some Call It Loving*, de James B. Harris. *Wanda*, de Barbara Loden et *La Ragazza con la Valigia*, de Valerio Zurlini : ces trois derniers films avec SND/M6 Video. Le 9 juillet distribution en salle du dernier film de Hong Sang Soo primé au Festival de Locarno (Léopard d'Argent).

OTAR IOSSSELIANI

UN HOMME À PART

Par l'intermédiaire de **Ronald Chammah**, producteur et commissaire d'expositions, *L'Officiel Art* a rencontré **Otar Iosseliani**. Erudit, humaniste, le cinéaste géorgien évoque à bâtons rompus sa conception du temps, son métier, et l'actualité récente en Russie et en Ukraine.

Propos recueillis par
Yamina Benai

L'OFFICIEL ART : Vos films développent une notion du temps très particulière, comme s'il s'écoulait en temps réel. Comment abordez-vous la notion temporelle ?

OTAR IOSSSELIANI : Notre rôle est d'offrir au spectateur un témoignage de tout ce que l'on vit et ce que l'on voit, de tenter de fixer nos sympathies et nos antipathies. Comme l'art cinématographique se déroule dans le temps, je suis tout naturellement arrivé à la conclusion qu'il est préférable de ne pas utiliser la forme dramaturgique car ce n'est ni du théâtre, ni un roman, mais de mettre à profit les formes musicales. On peut ainsi avoir quelques éléments qui changent de tonalité ici et là pour tenir la composition mais tout ce qui indique l'écoulement temporel est propre à la musique, au ballet, à la pantomime, à tous les arts construits sur une suite de séquences dans le temps. Pour évaluer la partition propre à cette composition, je prépare dès le début des découpages minutieux qui, tels une partition, se lisent dans le temps. Le principe est de ne jamais répéter le même plan, ne jamais être "bavard", le cinéma n'est pas l'art de la parole. Or, on observe que le cinéma est devenu très bavard, si vous ne comprenez pas la langue vous ne comprenez rien du tout. Et, si vous comprenez la langue, vous pouvez fermer les yeux et tout comprendre. L'essentiel est donc de créer un modèle, d'un autre point de vue, pas le mien spécifiquement mais celui correspondant à toute une partie de la société qui, je suppose, pense comme moi. Afin de les soutenir dans leurs pensées, leur indiquer qu'ils ne sont pas les seuls à penser ainsi. Pour ma part, je suis

toujours enchanté quand je vois quelqu'un qui formule bien tout ce que je n'arrivais pas à énoncer, que ce soit en littérature, ou au cinéma. Il y a des films qui parviennent à exprimer les images et les sons. Quand on combine ces deux éléments, on atteint un langage proprement cinématographique, c'est cela mon but. Quand il devient impossible pour certains cinéastes de s'exprimer avec l'image et le son, ils utilisent la musique, comme un étai. Notamment dans les films américains où la musique se fixe du début à la fin du film. Elle avertit du danger, elle souligne les sentiments, les moments triomphaux. Pour ma part, j'ai exclu la musique de mes films comme accompagnement de l'image. Je cherche les sources de la musique, s'il y a un train qui passe cela appartient au son, s'il y a des chansons, on doit identifier la source : qui chante et pourquoi...

RONALD CHAMMAH : La musique doit donc revêtir une réalité.

La musique entre dans un niveau de son identique à tous les autres sons, et pénètre dans la trame. On peut comparer cela au rituel des tapis persans dont la confection était accompagnée de chants. Les artisans faisaient les nœuds, et à proximité, des chanteurs avec instruments rythmaient le tissage. Ainsi, la musique qui se déroulait dans le temps était fixée dans la matière colorée, au croisement des différents fils de couleurs variées. Un tapis est une musique figée. Je procède donc d'une façon similaire : je prépare les découpages avec la description des mouvements, le déplacement des acteurs et de la caméra. Cela fait partie de la

partition. J'essaie de filmer de longues séquences, et je ne répète jamais le même plan. Je tente d'abolir ce qui est très à la mode lorsque deux personnes engagent un dialogue au cinéma, on voit la nuque de l'un et le visage de l'autre et vice versa en fonction de celui qui prend la parole. Il ne se passe rien et le "temps" du film passe.

L'OFFICIEL ART : Cette lutte contre la répétition est-elle inscrite dans l'histoire du cinéma ?

C'est effectivement ancien. Elle a commencé avec Buster Keaton, Abel Gance, Orson Welles, Jean Vigo, qui mettaient un point d'honneur à ne jamais répéter le même plan. Sans parler de Jacques Tati dont les films étaient des mouvements permanents. Et cette narration dans le mouvement crée un effet de ballet. Dans *Miracle à Milan* (1953), Vittorio de Sica estimait infamant de réitérer le même plan qu'il assimilait à une perte de temps : le cinéaste pense économiser avec la méthode de champ, contrechamp de deux personnages qui parlent, "gagner" quinze minutes de temps qui se déroulent pour rien, mais cela n'est rien d'autre qu'une perte de temps.

L'OFFICIEL ART : Comment ce modèle de cinéma s'applique-t-il à la sphère du Caucase ?

En ce qui concerne le cinéma caucasien, on tente de créer le modèle du monde que l'on voit ensemble. La richesse de l'art cinématographique est que le même phénomène est parfois vu de différents points de vue qui, ensemble, peuvent créer une

narration complète. Par exemple, je ne crois pas qu'il existe un cinéma documentaire, dès qu'une paire de ciseaux intervient sur la pellicule, ce n'est plus un document, c'est le mensonge, la volonté de celui qui coupe. Et tout ce qui est hors-champ est peut-être justement le plus intéressant. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'apprécie les films de propagande, car on peut les démonter et remonter pour obtenir un résultat exactement opposé à celui voulu par son auteur.

RONALD CHAMMAH : J'ai distribué un film du cinéaste roumain, Andrei Ujica, *Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, (sélectionné à Cannes en 2010), construit sur ce concept-là. Il s'agit d'un film de montage d'archives de propagande roumaine et de films de la famille de Ceausescu qu'Ujica a monté comme un film dont le résultat se retourne contre son personnage principal.

"L'UNE DES RAISONS POUR LESQUELLES J'APPRÉCIE LES FILMS DE PROPAGANDE EST QUE L'ON PEUT LES DÉMONTER ET REMONTER POUR OBTENIR UN RÉSULTAT EXACTEMENT OPPOSÉ À CELUI VOULU PAR SON AUTEUR."

Aucune musique n'est ajoutée, tous les discours sont de lui, certains sont muets car parfois la télévision roumaine manquait de moyens pour filmer avec le son.

Ce modèle est très intéressant, tout est modèle dans l'art, surtout dans les sciences et la musique. Il y a les modèles en mathématique pour décrire les équations à plusieurs inconnues, avec des théorèmes universels comme le binôme de Newton, par exemple. Cette notion de modèles est passionnante, on l'utilise comme un instrument de compréhension du fonctionnement du monde. Les événements récents en Russie sont, à cet égard, très touchants, c'est de la propagande pure, on revient au même modèle de mensonge, tout ce que l'on nous montre est faux. Ce modèle de mensonge était propre au cinéma de Leni Riefenstahl et, malheureusement, de Poudovkine et d'Eisenstein : tous les modèles étaient des modèles de propagande brillamment faits. Dans le modèle de rêve du cinéma hollywoodien, tout n'est pas vrai, c'est la mythologie et, en filigrane, cela rejoint la méthode utilisée par Homère, Sophocle,

Euripide. Dans les modèles, il y a également quelque chose relevant de la fable, c'est également une méthode. Dans les fables d'Esoppe, par exemple, on ne sait plus qui était le corbeau, qui était le renard. La Fontaine a ensuite repris le flambeau avec brio. Dans l'antiquité, les gens pouvaient identifier le renard et le corbeau, ce n'était pas une légende. Par ailleurs, la parabole était très utilisée dans le texte biblique pour donner du relief à une idée abstraite, mais c'est d'un tel abstrait que l'on comprend le contenu du phénomène. Le modèle de parabole était ainsi très souvent utilisé par les écrivains et les peintres en Union soviétique. On décrivait quelque chose qui n'existe pas dans la nature, par exemple l'histoire de Pinocchio est une des plus brillantes paraboles. Mikhaïl Boulgakov était un grand modéliste, dans *Le Maître et Marguerite*, Satan est transposé dans le Moscou des années 30, pour semer le chaos et il découvre qu'il n'y a rien à faire, tout a déjà été

fait. La censure décryptait tout cela et dans la presse s'il y avait un article à charge pour le régime et de l'autre côté un portrait d'un dirigeant, cela avait un sens... Le lecteur a alors commencé à savoir lire entre les lignes. Cette façon de toujours chercher les paraboles relevait de la paranoïa. Pour ma part, j'y ai été confronté dans *La Chute des feuilles* : en résumé un jeune homme lutte pour que le mauvais vin rouge produit par la communauté ne soit pas mis en bouteilles. Lorsque j'ai écrit le scénario, cinq ans avant le tournage, j'ai fait placer le nombre 49 sur le tonneau, or, la sortie du film correspondait au 50^e anniversaire de la Révolution d'octobre, le vin en question était rouge et de mauvaise qualité : tout était clair. Ces paramètres ont empêché les spectateurs d'appréhender le film naturellement, car ils estimaient avoir déjà tout décrypté... ce n'était pourtant pas dans mes intentions.

L'OFFICIEL ART : Cela impliquait donc une éducation particulière du spectateur afin qu'il soit en mesure de lire ce schéma. Effectivement, tout était codé. Le film doit

normalement être lu, ça peut être une fable, sans être "traduit" par les paroles, car accompagné par les paroles et le commentaire des paroles, cela devient un langage, comme celui des idéogrammes. Savez-vous, par exemple, que les idéogrammes sont lus par les Cantonais, par les gens qui parlent mandarin ou ceux de la province de Sichuan : mais les idéogrammes sont lus sans être prononcés, comme une image. Le cinéma c'est pareil, on peut tout saisir sans comprendre la langue.

RONALD CHAMMAH : Quand vous avez quitté la Géorgie pour la France, votre prédisposition pour les langues a dû faciliter votre travail.

J'ai tout d'abord essayé de faire des films au pays basque. Mais il y a la musique de la langue et la mise en scène est telle que c'est compréhensible. Si je filme un monastère en Toscane, il n'y a pas de paroles du tout : il y a la messe, les paysans

qui chantent et boivent... Après, je me suis rendu en Afrique, j'ai tourné en langue diola, et placé une vingtaine de boîtes utilisées comme tam tam, pour former un langage. La langue du film est le diola mais la mise en scène est telle que l'on peut comprendre sans maîtriser la langue. Le malheur est arrivé lorsque mon assistant a montré le film dans le village des diolas. Cela a alors pris une tournure très concrète : toutes les exclamations, les querelles étaient en diola, immédiatement compréhensible. J'ai tourné *Pastorale* en Géorgie, où l'on parlait un dialecte mingrélien, usité et compris par seulement 4/5^e de la population de Géorgie. Dans *Avril*, j'ai mis au point un langage inexistant et j'ai tenté de faire parler les acteurs du film, une langue, donc, inventée mais la mise en scène permet de saisir la teneur du film.

L'OFFICIEL ART : Quel regard portez-vous l'actualité récente ?

J'aime beaucoup une formule d'Anatole France qui dit approximativement : le malheur de la révolution c'est qu'elle rend les gens heureux et nobles, mais quand on décide d'atteindre cet

objectif, inévitablement surgit l'envie de les tuer tous. L'être humain n'est décidément pas fait pour cela, il rêve de rendre le monde parfait mais invariablement la tentative échoue. Robespierre voulait établir la justice, il a instauré la terreur. Marat recherchait l'égalité, il a demandé 250 000 têtes. C'est la parabole du lit de Procruste, à savoir l'uniformisation au prix d'une dégradation ou d'une élimination de ce qui ne rentre pas dans le schéma décidé. Avec les révolutions, les intentions sont toujours nobles... Mais souvent les seules idées nobles sont éliminées et arrivent alors le profiteur, le sale petit bourgeois, le voleur, le dictateur, etc. La Géorgie est un pays très ancien où la Bible a été traduite tout de suite après la mort du Christ. Dans l'évangile de Judas, ce dernier apparaît comme le plus fidèle des disciples qui, d'une certaine façon, répond à la demande du Christ lorsque, durant *la Cène*, il affirme que l'un d'entre eux va le trahir. C'était une

de traducteurs russes qui a brillamment traduit toute la littérature mondiale, notamment les œuvres des philosophes allemands (Hegel, Schopenhauer...). Homère est traduit en vers dès le début du XIX^e siècle. L'administration russe a fortement irrité la population géorgienne, de ce fait, la Géorgie est revenue à sa langue ancienne qui n'a pas changé. Revenir à la langue est ce qui a sauvé la Géorgie. Mais on a jeté l'eau et l'enfant, qui est la langue russe. Aujourd'hui, on parle anglais mais peu russe. Les Géorgiens lisent Joyce dans le texte, alors que les Anglais eux-mêmes ne le lisent pas forcément. L'utilisation massive de l'anglais va beaucoup nuire à la santé de la pensée en Géorgie. Du fait des traductions en russe des grands textes de la littérature mondiale, les Géorgiens disposaient d'un matériau inestimable qui, hélas, a pâti de la haine qu'ils avaient envers l'administration russe, en éliminant dès que cela a été possible l'enseignement du russe. En même temps, en

traversé le Caucase. Le temps a passé depuis ce découpage mais en Ossétie c'est le désastre, de même qu'en Abkhazie où les bases russes militaires se sont développées, en même temps qu'une corruption galopante.

RONALD CHAMMAH : Quels souvenirs gardez-vous de Paradjanov et Tarkovski ?

Tous deux étaient des proches. Ma pratique du cinéma est assez éloignée de la leur, je n'ai jamais fait de films d'époque en costumes, qui constituaient d'ailleurs un moyen pour construire des paraboles, comme dans *Andrei Roublev*, sur la vie d'un artiste. Moi, naïvement, je faisais des films contemporains. En France, j'ai aussi heurté la censure via le public. Le public est élevé suivant les clichés américains, pratiquement hollywoodiens.

RONALD CHAMMAH : Il s'agit donc d'une censure d'ordre culturel...

"L'ÊTRE HUMAIN RÊVE DE RENDRE LE MONDE PARFAIT, MAIS INVARIABLEMENT LA TENTATIVE ÉCHOUÉ. ROBESPIERRE VOULAIT ÉTABLIR LA JUSTICE, IL A INSTAURÉ LA TERREUR. MARAT RECHERCHAIT L'ÉGALITÉ, IL A DEMANDÉ 250 000 TÊTES.

injonction de sa part, à laquelle chaque disciple a répondu négativement, pour ne pas être maudit pendant des siècles.

L'OFFICIEL ART : C'est une appréciation optimiste de la réalité humaine.

C'est polyphonique, on chante à plusieurs voix. Quatre minimum, chaque voix possède son timbre et cette tradition persiste. La Géorgie possédait une intelligentsia d'un niveau tel que dans la logique soviétique il fallait l'éliminer. Lénine, qui avait quelques remords à ce propos, a fait embarquer tous les intellectuels dans un bateau et les envoyés en Occident pour ne pas avoir à les exécuter. La Géorgie est pareille à une forêt dont les arbres auraient été coupés quatre fois. Plus rien ne repousse, c'est le malheur de ce pays aujourd'hui : il n'y a plus d'intelligentsia. Traditionnellement les Géorgiens méprisent les commerçants, aujourd'hui ce sont de redoutables hommes d'affaires, c'est-à-dire des voleurs et menteurs. Le plus tragique, c'est que l'administration russe n'a jamais été fair-play. La langue russe absorbe tout. C'est une langue tellement riche, sans complexes. Il y a une école

Géorgie il y a une certaine tolérance. Si l'on considère le peuple russe, on observe qu'il a été colonisé par le tsarisme puis le bolchévisme. La Révolution d'octobre n'a rien apporté en dehors de l'invention des goulags. L'administration russe actuelle semble être dérangée par cette idée de reconstitution de la grande Russie, mais la réanimation d'un cadavre est une chose sans espoir. En Crimée, il leur faut la base navale, c'est tout. Les pleurs de la population abêtie, qui pense qu'elle est sauvée est une chose étrange à observer. Peu à peu l'Ukraine va se calmer, si elle parvient à étouffer les bandes d'extrême droite l'incendie peut être maîtrisé. L'Ukraine est un joli pays, mais dans l'air flotte toujours l'ombre d'une dictature.

RONALD CHAMMAH : La Géorgie aussi a été morcelée.

La Géorgie a été découpée en petites régions par Staline. Ainsi, avant son intervention, l'Ossétie du Sud n'existait pas. Il l'a inventée car c'était la terre d'accueil des Ossètes qui fuyaient le Caucase du Nord. C'est aussi la terre des abkhazes, qui ont été très malmenés et ont

Le public constitue une censure terrible car les producteurs sont en permanence contraints de lui fournir cette nourriture médiocre à laquelle il est habitué. Il ne s'agit donc pas d'une censure idéologique mais commerciale. En Italie, il y a eu l'explosion du néo-réalisme, en France, la Nouvelle Vague. Mais en France, tout est devenu cliché, classique, intimiste, très bavard. La méthode cinématographique commence à presque disparaître.

RONALD CHAMMAH : Elle s'efface derrière la littérature.

Aujourd'hui, la tendance est de faire des *remakes*. En France, comme aux États-Unis. Ainsi que des adaptations de texte. Si le texte est bon; mieux vaut le laisser au lecteur. Parce que dès que vous filmez un texte, vous ne faites plus lire le roman car inévitablement, dans l'inconscient du lecteur potentiel surgissent les visages vus au cinéma. Quand mon père est rentré des camps, il a vu *Guerre et paix* de Bondartchouk et s'est exclamé : ce prince a des manières de laquais, car Bondartchouk ne connaissait pas les bonnes manières.



SCÈNE GÉORGIENNE Comme l'Italie, mais marxiste

PAR JOANNA WARSA

Commissaire d'exposition spécialisée dans les arts visuels, la performance et l'architecture, **Joanna Warsza** était commissaire du pavillon géorgien à la dernière Biennale de Venise. Elle se consacre à des sujets politiques et sociaux tels que la réutilisation des ruines de projets utopiques dans le Caucase post-soviétique. Elle est commissaire du programme public de Manifesta 10.

Projet "Frozen Moments : architecture Speaks Back",
Ministère des transports, Tbilissi, 2010.

« La Géorgie, c'est comme l'Italie, mais marxiste. » Voilà comment les Géorgiens définissent parfois leur petit pays post-soviétique aux étrangers, pour

lesquels c'est généralement une zone d'ombre sur la carte culturelle et géopolitique. Même si actuellement, le pays serait sur la voie de l'économie de marché et un modèle démocratique occidental, son côté caché du monde est encore bien présent, pas seulement à cause du climat de la mer Noire, sa viticulture, son régime patriarcal ou ses paysages caucasiens spectaculaires, mais également pour l'esprit communautaire, organisé de manière autonome, d'un peuple ostensiblement sûr de ses choix. Ces facteurs ont tous contribué à un environnement artistique indépendant, hétérogène et politisé, qui s'est remis en route depuis la chute de l'Union soviétique. Née en Pologne, j'ai grandi avec la conviction que mon pays se situait à l'extrémité orientale du vieux continent. Et comme la Pologne est traditionnellement tournée vers l'Occident, j'ai trouvé plus intéressant de faire de Tbilissi, la capitale de la Géorgie, l'un des points centraux de mon activité de commissariat d'art. Les rencontres que j'ai pu faire dans l'univers artistique de cette ville, très réactive à son environnement, auto-organisée, qui m'ont amenée à intervenir comme commissaire du pavillon géorgien lors de la 55^e biennale de Venise, ont mis au jour des sujets tels que l'appropriation par le pays de son passé soviétique, le rôle d'une architecture parasitique et vernaculaire ainsi que son potentiel émancipateur et progressif, et enfin les diverses formes d'agencement qui découlent d'une implémentation sur le terrain de concepts urbains, artistiques ou théoriques. L'une des premières personnes que j'ai rencontrées à Tbilissi était Gio Sumbadze, l'un des fondateurs d'un collectif dirigé par des artistes, Urban Research Lab (URL), qui travaille sur un projet continu d'archives qui documente la réadaptation des infrastructures soviétiques en étudiant son lien avec l'érosion de l'idéologie marxiste. URL réalise également une base de données des logements sociaux de Tbilissi – surtout constitués de microrayons, grands édifices résidentiels modernistes situés en banlieue – ainsi que d'autres bâtiments teintés d'idéologie tels que l'université technique géorgienne en forme de faucille et marteau.

C'est Sumbadze qui me fera connaître les kamikaze loggia, ces extensions précaires ajoutées aux côtés des tours datant de la période soviétique afin d'agrandir la superficie des appartements ; elles sont utilisées comme terrasses, pièces supplémentaires, réfrigérateurs ouverts, ou encore, pour Sumbadze, ateliers d'artistes. Voilà donc l'origine de l'idée de faire du pavillon géorgien à Venise une sorte de kamikaze loggia, construction annexée à une construction existante de l'arsenal, qui a accueilli, en 2013, un certain nombre d'artistes : Bouillon Group, Thea Djordjadze, Nikoloz Lutidze, Gela Patashuri avec Ei Arakawa et Sergei Tcherepnin. Ces structures caractéristiques, bricolées, représentent des stratégies d'improvisation qui reconnaissent

“Dès le Moyen-âge, sur les pentes raides du Caucase, on a bâti des maisons sur d'autres structures existantes... Ici, on enrichit le passé.”

l'héritage de l'infrastructure des plans directeurs soviétiques, tout en les améliorant. La Géorgie a été l'une des républiques les plus aisées de l'Union soviétique, mais ces structures datent des années 1990, époque moins glorieuse, souvent appelée “période sombre” à cause des fréquentes coupures d'électricité. Construites en contreplaqué ou en ferraille, elles représentent ainsi un substitut post-soviétique du luxe. C'est peut-être la forme la plus emblématique d'une réaction aux restes matériels des idéologies du XX^e siècle : approprier plutôt qu'abandonner, commenter, réutiliser les ruines des utopies du passé afin de faire écho aux conditions de vie et de l'environnement contemporains. Pourquoi kamikaze ? On raconte que c'est un journaliste russe qui les aurait nommés ainsi en référence à l'aspect romantique et casse-cou de ces projets, évoquant à la fois les terribles missions suicides japonaises et un suffixe courant dans les noms de famille géorgiens : -adze. C'est grâce à Levan Asabashvili, architecte et chercheur de Tbilissi, que je me suis aperçue que les kamikaze loggia

ne sont pas une nouveauté dans la région : ici, des structures en palimpseste dialoguent avec le patrimoine depuis des siècles. Dès le Moyen-âge, sur les pentes raides du Caucase, on bâtit des maisons sur d'autres structures existantes, ou juste à côté, les couches des constructions précédentes faisant office de permis de construire. Ici, on ne transforme pas le passé en monuments, on l'enrichit. J'ai visité Tbilissi pour la première fois en 2008, envoyée par Other Space Foundation, une ONG polonaise, travailler sur un projet à Betlemi, un quartier médiéval de la ville. Des travaux de reconstruction s'y déroulaient sous le patronage du conseil international des monuments et sites. Betlemi est donc sans doute la seule partie de Tbilissi qui n'a pas été reconstruite selon des critères esthétiques – même si, là encore, d'anciennes églises arméniennes et quelques maisons du XIX^e siècle ont été menacées par le développement. Ces recherches ont émergé dans un projet artistique public que j'ai organisé en octobre 2009 sous le titre “Betlemi Microrayons” pour laquelle un nombre d'artistes ont produit des œuvres qui réagissent à la fois à ce quartier en particulier et à la réalité de la Géorgie en général. Bouillon Group, collectif de Tbilissi, a mis en scène une démolition publique

d'un appartement du XIX^e siècle dans une œuvre intitulée Apartment 4 qui traite à la fois de problèmes de conservation et de l'art “participatif”. Au terme d'un travail important, le site a fini par ressembler à n'importe quelle autre bâtisse délaissée de la vieille ville, en danger, de Tbilissi. Pas loin, Bouillon a également organisé un dîner d'anniversaire sous la forme de performance intitulée *Supra*, en hommage à la statue monumentale *Kartlis Deda*, personnage incarnant la mère-Géorgie, érigé en 1958 sur un site surplombant la vieille ville. Cette sculpture profondément propagandiste inspirait une sorte d'aliénation chez de nombreux habitants, même s'ils ont fini par s'y habituer. Au cours de ce dîner organisé par Bouillon, de nombreux artistes et intellectuels ont entrepris un travail de déconstruction du personnage depuis des perspectives queer, post-humaines, ou relatives aux études du genre, afin de l'approcher au travers d'un regard contemporain, et non seulement en tant que relique soviétique. La réceptivité des artistes vis-à-vis de l'architecture,



“En travaillant et en voyageant en Géorgie, j’ai souvent ressenti une étrange ‘vision du futur’”.

Ci-contre, en haut :
Joanna Warsza dans le Pavillon géorgien
de la 55^e Biennale d’art de Venise ;
en bas : vue extérieure du Pavillon.

Ci-dessous, *Kamikaze Loggia* du Pavillon géorgien
de Thea Djordjadze, (*Abanotubani*, 2013).



les modes critiques de leur lecture du passé soviétique et leurs stratégies d’organisation autonome, comme autant de moyens de résister, sans parler de mon propre intérêt pour l’univers de la performance comme un médium à la fois subversif et fonctionnel, a donné lieu à un autre projet situé dans l’un des édifices les plus spectaculaires du pays : l’ancien siège du ministère des autoroutes de la République soviétique de Géorgie, conçu en 1975 par les architectes George Chakhava et Zurab Jalaghania. Exemple d’“utopie réalisable”, il mêle la notion communiste de l’avenir à une architecture organique, à multiples couches (qui évoque une forêt du Caucase, avec les noyaux centraux construits à la manière de troncs d’arbres, les parties horizontales comme branchages). En 2010, avant qu’il ne soit converti en siège de la banque nationale de Géorgie, l’immeuble a accueilli une exposition intitulée “Frozen Moments: Architecture Speaks Back” (“Instants figés : l’architecture rétorque”). Ce projet, que j’ai organisé avec l’aide de GeoAir, une initiative artistique locale, comportait plus de trente artistes, activistes, architectes, chercheurs et ingénieurs de Géorgie

et d’ailleurs qui ont présenté des œuvres d’art, des conférences, des excursions, des lectures, parmi d’autres événements, dont des performances liées à l’environnement initiées par Ei Arakawa et Gela Patashuri, des installations de lumière dans les fenêtres de l’immeuble représentant des lettres de l’ancien alphabet géorgien par Kote Jincharadze, artiste de Tbilissi ; ou encore une performance de Nikoloz Lutidze, jeune artiste de la région, pour laquelle il a rénové une petite chambre de l’immeuble dans un style euroremont – néologisme apparu dans les pays post-soviétiques qui représente la re-décoration d’appartements selon des normes “européennes”. En témoignant d’un désir d’effacer soigneusement les résidus de l’ère précédente afin de rejoindre le narratif occidental “officiel”, l’euroremont est un nouvel exemple de la redéfinition du lien entre architecture et individu : comme la réappropriation des kamikaze loggia, cela représente à la fois une idéologie du fait-main et une architecture chargée de désir. En travaillant et en voyageant en Géorgie, j’ai souvent ressenti une étrange “vision du futur”. Les méthodes

d’organisation autonome adoptées par les Géorgiens dans leur architecture et qu’on retrouvera plus tard en tant que ready-mades dans les sculptures et installations méticuleuses de Thea Djordjadze, ainsi que dans l’univers artistique géorgien au sens large, semblent anticiper toutes les théories contemporaines sur la structure ascendante et l’urbanisme participatif, même si ces approches ciblées n’ont généralement pas été articulées ni rendues légitimes au sein d’un discours critique international, ou n’ont pas encore profité d’une résonance globale. De la production agricole régionale et durable, à la volonté d’innover en matière d’urbanisme (immeubles réalisés à bas coût, peut-être construits partiellement et finis par leurs habitants), le Caucase pourrait bien servir de modèle d’expérimentation dans le domaine du mode de vie, à un niveau social et politique. Les nombreuses kamikaze loggia à Tbilissi pourraient être perçues comme des schémas directeurs, non seulement de la scène artistique et architecturale géorgienne mais également de la construction de l’avenir lui-même, de son potentiel d’organisation autonome, à la fois responsable et exaltante.

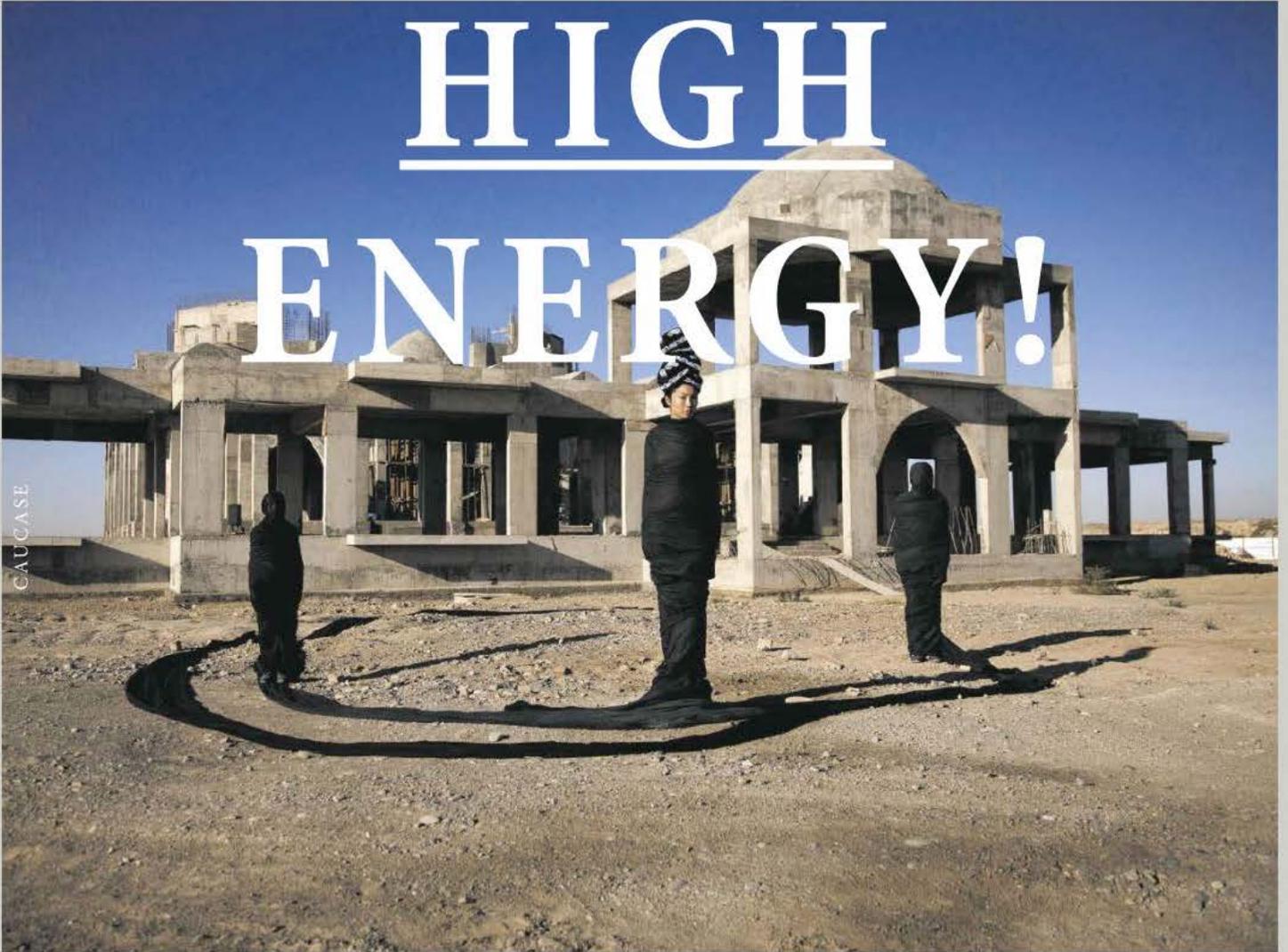
MARCHÉ DE L'ART

À L'EST,

HIGH

ENERGY!

CAUCASE



Dans un champ artistique de plus en plus livré aux regards, les scènes nationales locales prennent une ampleur appelée à peser dans le marché de l'art international. Suad Garayeva, experte de cet endroit du monde auprès de Sotheby's, a orchestré, en 2013 à Londres, la première vente d'art contemporain du Caucase et d'Asie centrale. Elle dresse un état des lieux.

PAR SUAD GARAYEVA

Almagul Menlibayeva, The Global Entry I, 2011, 90 x 122 cm, duratrans in lightbox, Collection de la Fondation Louis Vuitton.

Depuis quelques années, la mobilité et l'internationalisation croissante des artistes, collectionneurs, experts, ainsi que l'augmentation du nombre de foires et de biennales ont contribué à un regain d'intérêt pour l'art provenant des "terres lointaines". Ces régions à l'écart des sentiers battus de l'art contemporain occidental se sont récemment ancrées dans les programmes institutionnels et les collections des grands musées.

Les anciens pays de l'URSS sont parmi les derniers arrivés sur la scène artistique internationale. Cette zone couvre huit états indépendants et de plus petites fédérations et nations : il est donc plus aisé pour l'œil néophyte de les considérer comme un ensemble. Ce regroupement est naturel du fait du passé commun de ces pays en tant que Républiques soviétiques et du contexte historique, culturel, linguistique et économique qu'ils partagent. Leurs arts visuels, leur artisanat auront également évolué en tandem durant des siècles, stimulés par des échanges

culturels qui se déroulent le long de la route de la soie.

La recherche d'une nouvelle identité dans le but de réconcilier des traditions abandonnées de force, une éducation communiste, ou les idéaux du capitalisme mène au développement de pratiques artistiques intéressantes. Les artistes répondent aux changements

qui se déroulent chez eux, et offrent une perspective nouvelle sur les réalités universelles en introduisant de nouvelles techniques au discours de l'art contemporain. L'intérêt du monde de l'art pour le Caucase et l'Asie centrale a été déclenché par l'émergence de fortunes personnelles depuis l'éclatement de l'URSS. L'Azerbaïdjan et le Kazakhstan se démarquent particulièrement, avec l'apparition d'une nouvelle démographie d'individus pour lesquels la collection représente un attrait croissant. La prospérité économique et la stabilité politique ont attiré des entreprises étrangères, encouragé le tourisme, et entraîné un basculement de l'opinion dans la société en faveur des arts. Même si les collaborations entre artistes et les expositions de groupes sont choses communes depuis les années 1990, elles sont à cette époque financées par la Fondation Soros. Ces dernières années, une présence plus forte sur le circuit des grandes expositions s'est établie. Par exemple, la Biennale de Venise accueille depuis 2005 un pavillon d'Asie centrale, et les pays du Caucase disposent de leur propre pavillon.

Le mécénat et les initiatives locales sont également devenus plus importants, et les artistes lancent parfois eux-mêmes de nouveaux projets. Des événements internationaux d'art contemporain réussissent à construire au fil des ans une liste non négligeable d'artistes et de commissaires : la biennale de Bichkek, l'Artisterium annuel et le festival bisannuel Aluminium à Bakou. Le plus connu de tous, Yarat, organisation d'art contemporain fondée à Bakou en 2011, contribue à faire naître des projets innovants, du Festival public Art annuel à Bakou au premier pavillon collatéral à Venise en 2013, qui expose des œuvres d'Azerbaïdjan et de pays voisins lors d'une exposition intitulée "Love Me Love Me Not." Outre ces expositions locales et internationales, l'art de l'axe géographique Caucase-Asie centrale se dévoile au monde à travers des initiatives lancées par des sociétés privées. L'exposition "At The Crossroads" (mars 2013), financée par Sotheby's Londres, a marqué un tournant dans la production de ces pays vis-à-vis du marché de l'art. A travers une cinquantaine d'œuvres présentées, allant du

réalisme socialiste des années 1960 et de l'anticonformisme underground jusqu'aux pratiques plasticiennes les plus récentes qui font appel à des supports différents, l'exposition a tout autant intéressé les collectionneurs privés que publics. Elle a démontré l'engouement d'un public d'acheteurs européens pour ces œuvres et également

"LE MÉCÉNAT ET LES INITIATIVES LOCALES ONT PRIS DE L'AMPLEUR, ET LES ARTISTES LANCENT PARFOIS DES PROJETS."

l'existence d'un vivier de collectionneurs dans la région. Après l'exposition, l'Azéri Javad Mirjavadov et le Géorgien Merab Abramishvili, ont vendu leurs œuvres à des prix records lors de la vente aux enchères de Sotheby's Contemporary East en novembre 2013. Cette année, la suite de l'exposition de Sotheby's, "At The Crossroads 2: Art from Istanbul to Kabul" a mis en scène l'art de cette zone dans un contexte élargi, grâce à la présence d'artistes de Turquie, d'Iran et d'Afghanistan. Enfin, il faut aussi noter le rôle que jouent les foires dans le développement de ce marché. Des artistes et des espaces de création de la région sont représentés à Vienna Art Fair: The New Contemporary depuis 2012. Quant à Art Dubai, elle a mis l'accent cette année sur le Caucase et l'Asie centrale dans son programme à but non lucratif Marker. Organisé par le collectif d'artistes Slavs and Tatars, ce projet comprenait des visites guidées pour collectionneurs et un programme de conférences par des artistes, commissaires et mécènes de la région et d'ailleurs.



CAUCASE

PANORAMA POST-SOVIÉTIQUE

TOTAL RECALL

CAUCASE

Au cours des deux dernières décennies, les artistes du Caucase et d'Asie centrale n'ont cessé d'interroger leur passé soviétique commun. Historien d'art russe et observateur averti de la période post-soviétique, Viktor Misiano analyse l'évolution d'un héritage qui va bien au-delà des frontières de l'ex-URSS.

PAR VIKTOR MISIANO



Double-page précédente : Yelena et Viktor Vorobyev, Kazakhstan. *Blue Period*, 2002-2005, photographie.
 Ci-dessus, Vahram Aghasyan, *Ruins of our times*, 2005, série de 12 photographies, 70 x 100 cm.
 Ci-dessous, Said Atabekov, *Genghis Khan's Grave*, 2007, photographie, 60 x 90 cm.



“Le passé soviétique ‘est notre antiquité’ puisqu’il était la seule modernité qui nous était donnée à vivre.”

La démarche poétique chez beaucoup d’artistes durant les années 1990 est le fruit d’une tentative d’un usage optimisé de la défaite en tant que ressource. L’impuissance de l’art face au spectacle offert par sa réalité la plus flagrante est souvent admise comme expérience moins encline à se traduire en actions qu’une simple observation ou une incarnation détachée. L’œuvre qui illustre ce système serait *War from My Window*, créée par Koka Ramishvili, aux balbutiements de la première décennie post-soviétique. Elle est composée d’une série de photographies dans lesquelles l’artiste documente le paysage urbain de Tbilissi durant les journées de guerre civile en 1991. Sans le moindre lien émotionnel avec la réalité, Ramishvili appuie sur le déclencheur d’un appareil posé devant sa fenêtre, une fois par jour, durant les douze jours de cet événement. Avec ce travail, le geste détaché de l’enregistrement et de la consignation sublime l’élément esthétisant, contemplatif. Sur un plan programmatique, la seconde décennie post-soviétique s’établit comme une période de stabilisation dans tout l’espace anciennement soviétique. Aussi fictive soit cette stabilité, un point important se démarque : la conscience actuelle commence à ne plus se reconnaître dans la sphère de l’instant présent. La tournure des événements se détache de l’imprévisibilité qu’elle entretenait : l’orientation au sein de la réalité du moment nécessite un système d’analyse autrement plus compliqué. Annihilée par le désastre social de la fin des années 1980, toute vision d’ensemble du passé a été perdue : les images qui resurgissent sont privées de tout lien causal. On fait logiquement appel à une forme de néo-mythologie pour classer ce type de textes artistiques. Ce modèle de l’imagination mytho-poétique, bâti sur l’*“éternel retour du même”*, est interprété par les artistes contemporains comme la libre manipulation d’un système de leitmotifs prévisibles, qui leur permet d’*“envelopper”* de telles images obsédantes dans des constructions narratives abstraites. La mythopoeia de Saïd Atabekov est ainsi inspirée par une mission ambitieuse, l’union œcuménique des principales confessions religieuses. À côté de cela, on trouve des idoles archaïques, la tombe de Genghis Khan, un cavalier nomade, un fusil d’assaut kalashnikov et une étoile rouge : ces motifs, ainsi que d’autres, dans le travail d’Atabekov, réduisent cette histoire à un mythe cyclique qui forme un tout. Dans la deuxième décennie post-soviétique, la priorité pour les artistes est de travailler avec la réalité elle-même et sa source plutôt qu’avec une conscience individuelle ou collective. Avec la stabilisation sociale, l’art se libère de son complexe d’infériorité vis-à-vis de la réalité.

Kazakhstan. *Blue Period*, recherche photographique de Yelena Vorobyeva et Viktor Vorobyev, est une classification monumentale de telles particularités. Le “meilleur des mondes” post-soviétique fait partie intégrante du passé soviétique, en tant que version légèrement corrigée de celui-ci. Rien n’est mystérieux : le seul moyen de subsister en est la commercialisation. C’est ce que nous apprend une autre œuvre de recherche des Vorobyev, *Bazaar*. Le passé soviétique “est notre antiquité” puisqu’il était la seule “modernité” qui nous était donnée à vivre. Telle est la conclusion que l’on peut tirer de l’archéologie de la modernité dans l’œuvre *Ruins of Our Time* de Vahram Aghasyan. Le regard critique renouvelle la prise de conscience que la démocratie est identique à la solidarité humaine, le sens de la vie à la quête spirituelle, la culture à l’utopie. Ainsi, la plupart des prises de position qui aujourd’hui se situent en contrepoint à la décennie passée rétablissent le lien avec la période précédente. L’installation vidéo *Schizo-Reality* d’Azat Sargsyan est l’une des premières œuvres indéniablement politiques à éclore dans l’espace post-soviétique. Tout comme *War from My Window* de Koka Ramishvili, elle s’inspire des élections arméniennes de 2003, dont les résultats sont considérés comme frauduleux. Cependant, à la différence d’une autre œuvre de Ramishvili de 1991, *Schizo-Reality*, produite plus de dix ans plus tard, ne laisse aucun doute quant à l’engagement politique et émotionnel de l’artiste vis-à-vis des événements qui se sont déroulés. Alors qu’il ranime la prise de position de l’artiste engagé, canon de la culture soviétique, Sargsyan revisite le régime visuel de l’art soviétique. La rhétorique du montage vidéo dépouillé, les coupes entre gros-plans et plans d’ensemble, les motifs récurrents des foules révolutionnaires et des portraits de face de politiciens corrompus, tout ceci représente un rappel de l’univers visuel de l’art soviétique des années 1920. Reconnaître l’échelle et la signification du passé revient à questionner la légitimité d’une politique qui a justifié ses erreurs, ses crimes, par une mission : nous faire sortir du passé, un *“trou noir qui a duré soixante-dix ans.”* La rencontre de la volonté politique et de l’Histoire dans l’œuvre des artistes contemporains témoigne de manière parlante d’un *“travail de deuil”* accompli. Établir un dialogue avec le passé nous permet de nous libérer de son fardeau tout en reconnaissant sa signification universelle. Une telle reconnaissance nécessite d’avoir fait l’expérience de ces vingt dernières années, et non seulement pour les citoyens de l’ancienne Union soviétique. Comme l’intellectuelle américaine Susan Buck-Morss l’a déclaré : *“Nous sommes tous post-soviétiques”*. *Five Lectures on curating*, V. Misiano, éd. Ad Marginem, 256p.

166

Exposition
Ballets russes, Monaco

174

Young artist
Ed Atkins

188

World cup
Playlist
x Eric Tong Cuong

180

Événement
"Formes simples"
x Fondation Hermès

192

Biennale d'architecture
Pavillon suisse

HORS-CHAMP

3.

**HORS-
CHAMP**
Avant-premières

L'OFFICIEL ART #10

AVANT-PREMIÈRES

164 - 195

EXPOSITION

BALLETS RUSSSES



PAR YAMINA BENAÏ

Après avoir célébré, en 2009, le centenaire de la création des **Ballets russes** avec une exposition placée sous le commissariat de Nathalie Rosticher-Giordano, la **Villa Sauber à Monaco** convie à travers "Portraits d'intérieurs" à une interprétation laissée à l'imagination de cinq artistes, l'immense legs de Serge Diaghilev et de la troupe qu'il a su rassembler autour de lui.



Page de gauche, costumes par Joan Miro pour *Jeux d'enfants*, 1932, tirage argentique vintage, 13 x 18 cm.
Ci-dessus, Christian Bérard, *Monte-Carlo me plaît tellement, c'est la ville de Dalí*, c. 1932, encre de Chine sur papier, 27 x 21,1 cm.

DIAGHILEV MET UN POINT D'HONNEUR À CHOISIR LES MEILLEURS INTERPRÈTES, DÉCORATEURS, CHORÉGRAPHERS...

L'exposition présentée à la Villa Sauber est l'occasion de s'interroger sur l'apport de Diaghilev et des Ballets russes à l'univers de la danse et des arts en général. Lui qui intensifie le croisement des disciplines en conviant très tôt des artistes à offrir une interprétation des décors et costumes des ballets qu'il inscrit à son répertoire, Diaghilev fait figure de pionnier révolutionnaire. Entouré de sa troupe, son ambition est de redonner ses lettres de noblesse à un art tombé au stade "du divertissement", destiné à agrémenter un opéra trop long : on le nommait alors ballet "intercalaire". Ainsi, le choix de la France pour la première représentation des Ballets Russes n'était pas anodin. Inventé à la cour de Versailles, il avait été exporté en Russie, et son enseignement perpétué par des maîtres français, dont le célèbre Marius Petipa. Mais, paradoxalement, ce sont les Russes qui font redécouvrir au monde, à Paris en premier lieu, un art que les Français avaient inventé mais qui s'était perdu. Diaghilev est le chantre du perfectionnisme.

Il met un point d'honneur à choisir les meilleurs interprètes, décorateurs, chorégraphes, compositeurs... et à les faire travailler ensemble parvenir à un art total. Un rêve de création qui demeure le Graal aujourd'hui. Diaghilev n'avait, semble-t-il, pas un but précis pour chaque création. Sa célèbre phrase "Étonne-moi !" lancée à Cocteau résume bien ce qu'il attendait des créateurs auxquels il faisait appel. *"Nous possédons, dans nos archives, un précieux carnet de notes de Diaghilev, provenant des archives Lifar et que nous avons acquis en vente aux enchères. On observe que Diaghilev établit des listes, prend des notes dans tous les sens, note des chiffres... il était toujours préoccupé par l'argent, indispensable à sa très coûteuse entreprise"*, indique Nathalie Rosticher-Giordano, conservateur en chef au Nouveau Musée national de Monaco (NMNM), placé sous la direction de Marie-Claude Beaud (voir interview pages suivantes). La première saison de 1909 connaîtra un sérieux déficit qui l'amènera d'ailleurs à vendre les costumes des productions pour payer son créancier Gabriel Astruc. L'impact des origines russes de Diaghilev en termes de dramaturgie, de sensibilité, d'innovation et de choix des artistes peintres sollicités pour les décors et costumes est manifeste. Lors de la première

saison, son but est avant tout de faire connaître la culture de son pays natal à l'étranger, via son répertoire et les artistes retenus. Lors des premiers spectacles tout apparaît comme nouveau et exotique pour le public : la virtuosité des danseurs (Nijinsky et Pavlova), l'argument qui puisait en grande partie dans le folklore russe, de même que les décors et les costumes somptueux et réalisés avec le plus grand soin. Le tout étant réglé dans les moindres détails, et servi par l'audace de la musique et de la chorégraphie... Au début, tout est "made in Russia", la troupe emploie des artistes travaillant principalement à Saint-Petersbourg. Puis, la troupe se forme de manière autonome et s'affranchit peu à peu de ses racines pour se mêler aux créateurs occidentaux tels Picasso, Matisse ou Derain.

Pendant un temps, les Ballets Russes n'auront plus de russe que le nom. Diaghilev reviendra à sa source initiale dans les années vingt – quelques années, donc, avant sa disparition – en sollicitant des créateurs de l'Avant-garde russe (Naum Gabo et Antoine Pevsner par exemple) pour créer des décors et costumes. Un constant renouvellement, l'audace, la liberté de créer sans concession et la personnalité de Diaghilev, ancrée dans la ténacité et la force de persuasion à défendre ce en quoi il croit sont indéniablement les tenants de ce vaisseau protéiforme. Adossés, également, à l'époque et au contexte, particulièrement fertiles du point de vue de la création.

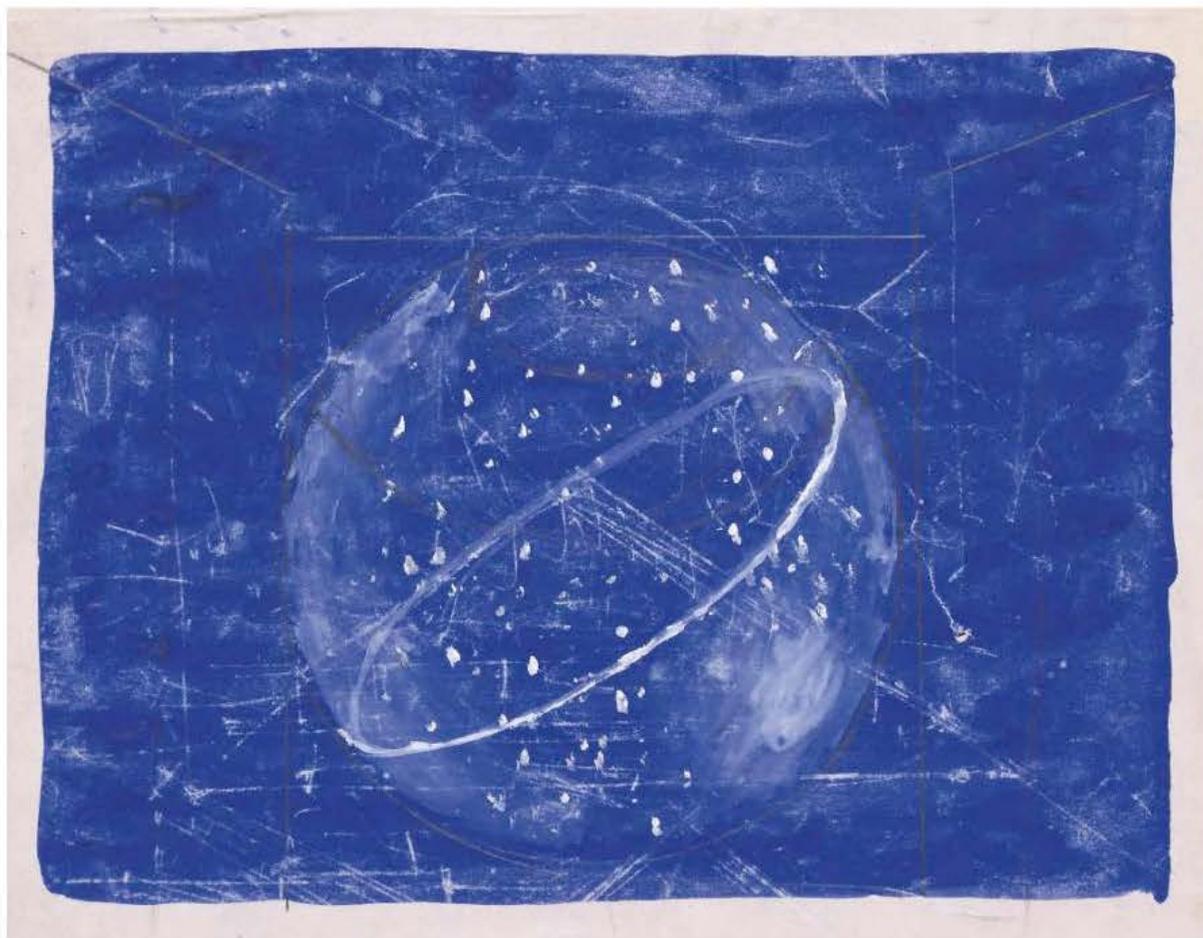
Les Ballets Russes s'éteignent avec la disparition de Diaghilev en 1929. Ses deux principaux héritiers seront Serge Lifar et Boris Kochno qui se partageront l'héritage des collections proprement dites (partitions manuscrites, bibliothèque, esquisses de décors, costumes, ...). Mais ce legs spirituel est également exploré par aussi d'autres

créateurs comme Léonide Massine, Michel Fokine, Balanchine, et d'autres imprésarios tels René Blum, Marcel Sablon ou le Marquis de Cuevas. Des compagnies tenteront la renaissance des Ballets russes, comme les Ballets Russes de Monte-Carlo, l'appellation "Ballets russes" devenant ensuite un label.

Mais qu'est-ce qui a suscité la "résidence" des ballets russes à Monaco au début du siècle ? La saison de concerts russes organisés par Diaghilev à Paris en 1907 avait déjà bénéficié de l'appui de la

Princesse de Polignac. Son neveu, le Prince Pierre, deviendra le mécène providentiel de la troupe. La famille de Polignac (Pierre de Polignac épouse la Princesse Charlotte de Monaco) et Camille Blanc, l'administrateur de la Société des Bains de Mer vont tout simplement sauver Diaghilev de la faillite en 1922. De novembre à mai, la troupe prendra ses quartiers d'hiver à Monte-Carlo pour y donner une saison de ballets de novembre, jusqu'à la saison d'opéra à laquelle les danseurs participent également quand ces derniers comportent des ballets. Au printemps, les Ballets russes partent ensuite à l'étranger pour des tournées. Cet accord présentait un double avantage : fournir du travail à la compagnie durant l'hiver, et lui permettre de préparer sereinement de nouveaux spectacles. Elle bénéficie d'un atelier de création. Les répétitions du Sacre du Printemps auront ainsi lieu à Monte-Carlo.

A l'origine de "Portraits d'Intérieurs" se trouvent Jean Cocteau et Christian Bérard (peintre, illustrateur, décorateur et costumier). Tous deux ont séjourné et travaillé à Monaco dans la première moitié du XXe siècle. Cocteau a travaillé avec les Ballets Russes dès 1911, en créant, notamment, les affiches du Spectre de la Rose pour l'Opéra de Monte-Carlo puis en concevant Parade (1917). Cocteau rencontre Bérard en 1925, qui devient son plus fidèle complice et réalisera les décors et costumes de la Voix Humaine, La Belle et la Bête, Orphée... En 1991, le NMNM a acquis une partie de la collection de Boris Kochno, contenant de nombreux dessins de Christian Bérard. Outre les études de costumes pour différents ballets, un ensemble unique de neuf dessins plonge le spectateur dans l'appartement qu'il occupait avec Kochno, rue Casimir Delavigne à Paris : lieu de vie



Pavel Tchelitchev, projet de décor pour **Ode**, 1928, gouache et crayon sur papier, 21 x 25 cm, ancienne Collection Serge Lifar, Don Simone Del Duca.

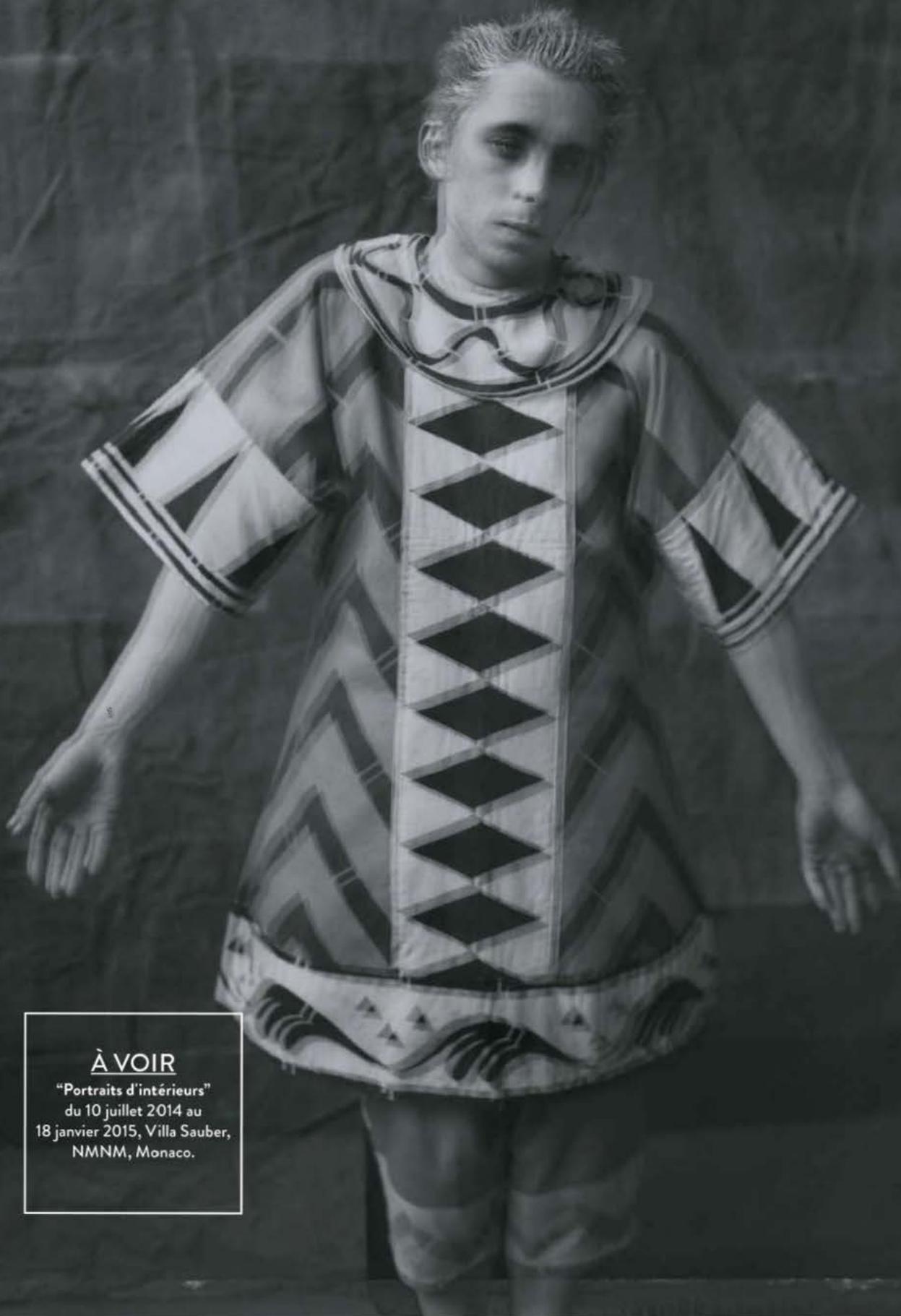
du peintre et du décorateur, mais aussi atelier où s'élaborent tous les projets artistiques. En 2013, deux installations réalisées par des artistes contemporains, à partir de décors de Bérard et Cocteau sont repérées chez un collectionneur privé. Nick Mauss a réalisé en 2012 la reprise d'une antichambre décorée par Christian Bérard en 1939 dans le premier institut de beauté de Guerlain, une pièce de velours jaune et appliqué de coton. Marc-Camille Chaimowicz a conçu en 2003 une chambre imaginaire de Jean Cocteau, inspirée du décor des *Enfants Terribles* (1929). Ces deux pièces de Mauss et Chaimowicz, écho à la collection du MNM et aux portraits d'intérieurs de la rue Casimir Delavigne, ont fixé le thème de cette exposition, consacrée aux décors reconstitués d'après un lieu réel ou fictionnel, d'après un livre, une œuvre ou un artiste. Le Musée a ensuite souhaité introduire des œuvres vidéo

traitant de cette question de l'espace scénique de façon à mettre en lumière la dimension théâtrale de ces décors et installations. "*Brice Dellsperger s'est imposé, par son travail de reprises de films cultes produits par Hollywood, qu'il regroupe sous le titre générique de Body Doubles. Danica Dakic fait aussi partie de la collection du MNM, et son installation vidéo Isola Bella est empruntée à un décor panoramique de papier peint créé par la maison Züher en 1842. Enfin, nous avons voulu présenter l'installation vidéo Wantee conçue par Laure Prouvost, créée dans le cadre d'une exposition consacrée à Kurt Schwitters par la Tate Britain, qui interroge la postérité du créateur des merzbau,*" indique Célia Bernasconi. Chaque artiste a donc repensé son installation pour la Villa Sauber, et l'a réactivée pour lui donner une nouvelle manière de fonctionner. Et chacun d'eux a souhaité produire une pièce particulière pour

la villa. Nick Mauss, par exemple (voir interview pages suivantes) investit les niches de l'une des grandes salles de l'étage, pour y présenter ses peintures et dessins.

Ainsi, en associant le point de vue patrimonial et le regard et l'énergie d'artistes contemporains, "Portraits d'intérieurs" est dans la lignée des fondements du MNM, qui, outre son activité de conservation, d'étude, et de publications de ses collections cultive un regard prospectif, en invitant artistes et chercheurs à réaliser des projets autour des collections et de l'histoire d'un lieu.

Remerciements à Mmes Nathalie Rosticher-Giordano (conservateur en chef) et Célia Bernasconi (conservateur et commissaire de l'exposition "Portraits d'intérieurs").



À VOIR

"Portraits d'intérieurs"
du 10 juillet 2014 au
18 janvier 2015, Villa Sauber,
NMNM, Monaco.

LORS DES PREMIERS SPECTACLES DES BALLETS
RUSSES, TOUT APPARAÎT COMME NOUVEAU ET
EXOTIQUE POUR LE PUBLIC : LA VIRTUOSITÉ DES
DANSEURS (NIJINSKY ET PAVLOVA), L' ARGUMENT
QUI PUISAIT EN GRANDE PARTIE DANS LE
FOLKLORE RUSSE, DE MÊME QUE LES DÉCORS ET
LES COSTUMES SOMPTUEUX.



Page de gauche, Sarah Moon, costume pour un brigand, d'après Léon Bakst dans *Daphnis et Chloé*, (1912), tirage argentique viré, 60 x 40 cm.
Ci-dessous, scène de *Ode*, 1928, photographie de Boris Lipnitski, Paris, 11,1 x 8,6 cm, ancienne Collection Serge Lifar.

MARIE-CLAUDE BEAUD DIRECTRICE DU NMNM Propos recueillis par Yamina Benai

L'OFFICIEL ART : Les travaux de réaménagement de la Villa Sauber qui avaient été jugés nécessaires sont-ils toujours d'actualité ?

MARIE-CLAUDE BEAUD : L'envie est, bien sûr, toujours présente, mais plus que cela, il s'agit d'une véritable nécessité ; au-delà des besoins de restauration de la Villa, ce réaménagement est essentiel pour des raisons techniques, mais aussi et surtout pour l'accueil des personnes à mobilité réduite qui aujourd'hui est très difficilement possible. La Villa Sauber est un bâtiment patrimonial, chose de plus en plus rare à Monaco, il est impératif de la protéger, comme cela a été le cas avec le second lieu d'exposition du NMNM, la Villa Paloma. Le temps nous a montré, après quelques années de fonctionnement, que le dialogue entre ces deux lieux était à la fois passionnant et indispensable.

Maintenez-vous le découpage thématique des expositions entre la Villa Sauber et la Villa Paloma ?

Les deux Villas sont complémentaires. La politique du Musée est globale, et les thématiques abordées dans les différents projets sont tout à fait liées au contexte monégasque et à l'histoire des collections, tout en étant pertinentes par rapport à notre époque. Sur le principe, rien n'interdit un jour de faire une exposition commune sur les deux sites – comme cela a été le cas l'an dernier – ou encore de montrer la collection de façon semi-permanente dans l'un ou l'autre lieu.

A l'automne dernier, vous avez initié le principe d'une "Promenade d'amateurs", allez-vous renouveler ce principe de rencontre entre un collectionneur et un artiste ?

Ce principe est toujours d'actualité, mais il n'est plus désigné par ce nom générique. En réalité, c'est une rencontre entre un artiste, un collectionneur et un musée, une véritable discussion à trois. Il y a des collectionneurs privés bien sûr, mais aussi des collectionneurs publics et, finalement, un Musée est aussi un collectionneur ! Gilbert & George Art Exhibition, que nous présenterons cet été à la Villa Paloma, s'inscrit également dans cette logique puisqu'il s'agira d'une rétrospective du travail de Gilbert & George – conçue par les artistes eux-mêmes – et que les 46 œuvres qui

seront présentées appartiennent à une même collection familiale basée à Monaco. Pour Portraits d'Intérieurs aussi cette idée est présente ; le projet s'est en effet construit autour des pièces de Nick Mauss et de Marc-Camille Chaimowicz, appartenant là encore à un collectionneur ayant des relations fortes avec la Principauté.

Ces collaborations avec des collectionneurs – surtout s'ils ont un lien avec Monaco – concourent à renforcer notre rôle culturel. Elles contribuent, à long terme, à donner une image de Monaco différente de celle que l'on se représente d'habitude.



Marie-Claude Beaud.

Quel regard portez-vous sur le cheminement que votre équipe et vous-même avez accompli au sein du NMNM, depuis votre arrivée au printemps 2009 ? Quels projets allez-vous mener à moyen terme ?

Le temps nous a permis de mieux définir le rôle d'un musée au XXI^e siècle, et d'affiner le contexte local et régional afin de mieux répondre aux attentes du public.

Ainsi, nous avons développé des outils permettant de donner accès à des ressources, et par là même de prolonger la visite au musée : La Table des matières à la Villa Paloma et le Salon de Lecture à la Villa Sauber sont des espaces propices à la lecture, à la transmission et aux échanges. D'autre part, depuis trois ans, nous éditons un Journal du Musée qui présente bien sûr nos expositions, mais qui permet aussi un éclairage particulier sur des pièces de la collection, nos publications ou encore nos boutiques. C'est évidemment un formidable moyen d'une part de faire connaître le musée, tout en s'adressant

également à un public habitué, et intéressé par nos projets. En plus d'un travail avec les institutions en Principauté (Musée anthropologique, Ballets de Monte-Carlo, Musée océanographique), nous avons intensifié les collaborations avec les écoles d'art autour de nous (l'ESAP – Pavillon Bosio de la Ville de Monaco, la Villa Arson...),

l'appartenance à des réseaux, aussi bien régionaux (Botox[s]) qu'internationaux. Il est évident que l'ouverture sur le monde est une absolue nécessité. C'est, entre autres, ce qui nous a permis d'être contactés par le Whitney Museum et de pouvoir présenter, après New York, Los Angeles et Munich, la rétrospective Richard Artschwager ! à la Villa Paloma du 20 février au 11 mai. En cinq années, nous avons également défini une certaine façon de concevoir les expositions, mais aussi de parler du patrimoine existant en l'éclairant grâce au regard d'artistes. Ce mode opératoire permet d'effectuer le travail de conservation de façon plus dynamique puisqu'il est lié aux projets d'exposition et que nous pouvons montrer le résultat de ces campagnes régulièrement.

L'idée est de partir de l'existant, de l'enrichir, le mettre à niveau et le renforcer en le plaçant à disposition du public avec l'aide de créateurs, inventeurs, commissaires, etc.

C'est aussi dans cet esprit que nous faisons appel à des commissaires internationaux, ou des artistes, pour concevoir avec nous des expositions, comme cela a été le cas avec Thomas Demand pour la "Carte d'après Nature", Mark Dion pour "Oceanomania" ou encore Simone Menegoi pour "Le Silence Une Fiction". En dehors du projet de rénovation de la Villa Sauber, nous travaillons entre autres sur un projet autour d'Hercule Florence, ce Monégasque d'origine – illustrateur dans l'expédition Langsdorff - qui découvrit en 1831 au Brésil le procédé photographique, et fut le premier à utiliser le terme Photographie, presque dix avant John Herschel. Il est également le créateur de la zoophonie. Ce projet de grande envergure impliquera Monaco, la Russie et le Brésil, où ses descendants résident toujours.

Avant cela, en fin d'année 2014, nous proposerons à la Villa Paloma "10 ans d'acquisitions", une exposition qui sera en quelques sortes un bilan des acquisitions faites depuis la "reprise en main" du Musée national, initiée par mon prédécesseur Jean-Michel Bouhours et poursuivie à mon arrivée avec l'équipe du NMNM. Nous réfléchissons également avec Jean-Pascal Flavien sur un projet lieu convivial qui pourrait être installé dans le jardin de la Villa Paloma à l'été 2015.

NICK MAUSS ARTISTE INVITÉ

Propos recueillis par Yamina Benai

-

L'OFFICIEL ART : Qu'est-ce qui vous a incité à accepter l'invitation à participer à l'exposition "Portraits d'intérieurs" ?

NICK MAUSS : Il est inhabituel que des expositions de groupes ne soient pas corsetées par un thème, réunies par une "tendance" ou quelque autre caractéristique commune qui en réalité ne fait que fausser l'expérience du spectateur, c'est pourquoi j'ai été très séduit et curieux de recevoir la proposition des "Portraits d'intérieur", dont la thématique ouvre un large espace au sein duquel peuvent se confronter des approches différentes de la vie des intérieurs.

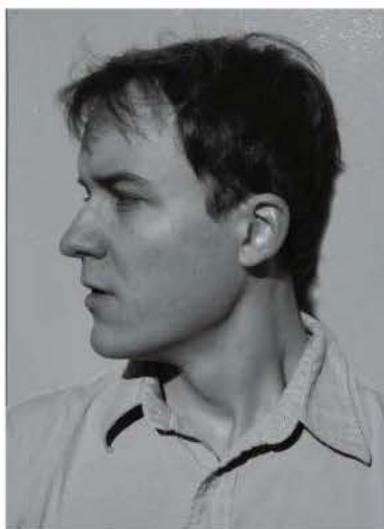
Que représentent pour vous les Ballets russes ? En aviez-vous une connaissance préalable ?

Les Ballets russes de Diaghilev constituent un précurseur absolument central d'une forme de collaboration interdisciplinaire radicale dans la modernité. La connaissance que j'ai de leurs productions est fonction de l'approche et de l'intérêt que j'éprouve à l'égard de leurs différents protagonistes, mais est due surtout à l'attrait magnétique des décors et costumes incroyablement innovants, parfois insoucians, qui représentent eux-mêmes une histoire de la peinture en tant qu'application liée à d'autres formes d'expression. La question de la "connaissance préalable" est importante dans la mesure où mon travail oscille en permanence entre connaissance et non-connaissance : il approche de très près un objet et le découvre extrêmement étrange, ce qui lui permet alors de l'aborder à nouveau d'un œil vierge.

De quelle manière avez-vous traité ce thème ? Vous avez par exemple choisi les décors et costumes de Pavel Tchelitchev pour le ballet L'Ode, ainsi qu'une œuvre de Natalia Gontcharova. Comment avez-vous sélectionné ces pièces d'archives ?

L'installation que je présente dans Portraits d'intérieurs est, en quelque sorte, à la fois souple et rigide. Ce sera la troisième fois que je la montrerai, et chaque itération me permet de la repenser entièrement. Une voie d'itération possible est de réagir à l'institution même qui organise l'exposition, et j'ai eu la chance de constater que la collection du NMNM recèle un matériel important relatif à la vie de Christian

Bérard, dont la présence et l'absence sont, entre autres, évoquées dans cette œuvre. Je travaille lentement, de manière réfléchie, en laissant libre cours au plaisir et à la dissolution, jusqu'à ce que les différentes pièces se mettent en place. Un autre facteur est l'architecture du lieu d'exposition, lequel a d'abord été un cube blanc, puis un musée d'art brut et, pour cette exposition-ci, une villa fin de siècle entourée d'un jardin planté de palmiers (et qui s'ouvrait autrefois sur la mer). Je cherche des façons nouvelles de mettre les choses en relation, de proposer des constellations alternatives, d'opérer des



Nick Mauss.

corrélations problématiques. Ma quête dans les archives du NMNM et la sélection que j'y ai opérée a été guidée par de telles questions, car je voulais éviter l'illustration et trouver un moyen de créer un espace avec de nombreuses ouvertures différentes.

Pourquoi avez-vous choisi de travailler autour de l'antichambre de Christian Bérard (réalisée en 1939 pour l'institut Guerlain) et de quelle façon avez-vous interprété cette œuvre décorative ?

Je n'ai interprété d'aucune façon l'antichambre que Bérard avait conçue pour l'institut Guerlain, mais la question de l'interprétation est en effet centrale. Et cette interprétation réside peut-être dans l'adoption d'un point de vue inédit, puisque j'ai situé l'antichambre dans un nouveau type de configuration. Celle-ci ne prétend ni à l'exactitude historique, ni à la cohérence stylistique, ni à une quelconque lignée artistique vérifiable. Elle sert seulement

de cadre à l'expérience déroutante que procure le fait de se trouver dans cette salle, en tant qu'élément du pastiche, sans savoir où situer cet espace dans l'histoire, la mémoire, l'art, la mode, le théâtre ou le décor. La salle devient dès lors un filtre, ou si vous voulez, littéralement, un seuil à l'intérieur de l'exposition, quelque chose de transformatif. Bérard est un personnage que je n'ai cessé de croiser à la périphérie d'autres périphéries – et il me semble qu'il a eu une influence plus grande que celle qu'on lui prête généralement. Le fait de m'immerger dans son travail, ou de m'y reconnaître, m'a en quelque sorte soulagé car j'ai eu le sentiment de me débarrasser de certaines hégémonies.

"MON TRAVAIL
APPROCHE DE TRÈS
PRÈS UN OBJET ET LE
DÉCOUVRE ÉTRANGE,
CE QUI LUI PERMET
DE L'ABORDER
À NOUVEAU D'UN
OÛL VIERGE."



Nick Mauss, *Concern, Crush, Desire*, 2011, coton appliqué sur velours, poignées de portes en laiton et arrêt de porte, 335 x 240 x 295 cm (collection Nicoletta Fiorucci, Londres), vue de l'installation de la Whitney Biennale 2012.

ARTISTE ÉMERGENT

ED ATKINS CHOCS ANALOGIQUES

Propos recueillis par
Timothée Chaillou

Ed Atkins (né en 1982 à Londres) utilise les conventions du cinéma d'animation pour mettre en évidence les mécanismes en action dans nos productions culturelles. Il explore la virtualité de notre univers visuel et interroge la perfection technique des images, leurs potentialités, leurs idéologies et leurs effets sur nos vies. Il évoque ici ces thèmes de prédilection : la fragmentation, l'incarnation et la mort.

Ed Atkins, *Even Pricks*, 2013, vidéo HD
16:10 avec son surround 5.1, 8 minutes.



PHOTO COURTESY THE ARTIST AND CANNET, LONDON

L'OFFICIEL ART :

Vos premiers films sont des films numériques-structuraux, constitués d'un ensemble de fragments d'images, de raccords heurtés et de distorsions audio.

Vous avez été influencé par les films structuralistes, comme ceux d'Hollis Frampton ou de Stan Brakhage.

ED ATKINS :

J'étais intéressé par la structure en tant qu'outil de révélation et de réflexion critique. Là où ces artistes étaient capables de saper les illusions et les idéologies du cinéma en exposant leurs structures et matériaux sous-jacents, je voulais savoir s'il était possible de faire tout cela en utilisant la vidéo numérique, dont la structure et les relations avec le matériau sont incroyablement occluses, complexes et différées. En fait, on s'aperçoit très vite, quand on utilise les caméras numériques, les logiciels de montage, etc. que ce travail est fondé sur une ignorance partielle de la façon dont les images sont faites et construites. On prend vite conscience qu'une bonne partie des processus analogiques impliqués dans le développement et la projection de pellicules celluloid sont devenus skeuomorphiques : leur réalité en tant qu'objet physique est devenue une simple décoration exprimant une concession systématique destinée à la fois à amortir le choc que représentent réellement les médias numériques et à réaffirmer l'illusion de l'image animée – son illusion et, potentiellement, ses possibilités idéologiques.

Comment ces assemblages de fragments fonctionnent-ils en tant que micro-récits ? Mettez-vous en avant le fait que ces films sont des constructions, des collages numériques ?

En effet, cela ressort clairement. Cette façon insistante dont les raccords, fondus enchaînés et autres indications analogiques apparaissent (comme autant de fausses réinterprétations de leurs antécédents physiques) sert à attirer l'attention sur elles et donc sur leur identification en tant qu'effets, en tant que tropes manipulateurs.

Vous aimez *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) de Stan Brakhage. Film constitué d'images d'autopsies pratiquées dans une morgue de Pittsburgh. Le thème de la mort est présent dans toutes vos œuvres, et les cadavres sont devenus pour vous "la meilleure façon d'examiner la représentation et, notamment, les technologies récentes de la représentation".

"LA STRUCTURE ET LES RELATIONS ENTRE LA VIDÉO ET LE MATÉRIAU SONT OCCLUSES, COMPLEXES ET DIFFÉRÉES."

La vidéo de Brakhage constitue pratiquement le dernier mot de la représentation, de la spécificité du médium et de la mortalité. On découvre dans cette œuvre le déroulement et l'expression littérale de tout un univers de métaphores et d'analogies : le "corps du médium", l'indice, la coupe, l'image, le cadavre en tant que représentation ultime, etc. Ce genre de lieu poétique – où la littéralité percute de plein fouet la figuration là où la figuration est un processus éthique et affectivement réelle – est, je crois, l'endroit dans lequel j'entends inscrire mon travail. Du moins je le ressens de plus en plus ainsi. La figure (mais aussi la discrète et terrible réalité) du cadavre a été incroyablement importante pour mon œuvre – et cela s'est d'autant plus vérifié depuis mon accident et la mort de mon père suite à un cancer. Ce qu'a écrit Maurice Blanchot sur la mort et la représentation – leur relation intime – m'a permis de comprendre des choses que je n'avais jusqu'alors que ressenties. Le moment à partir duquel les technologies de la représentation atteignent une sorte d'image excessive – quelque chose de trop réel, comme cela est manifestement le cas avec l'imagerie haute définition – est aussi celui où elles se rapprochent de leur caractère mortel, de leur représentation parfaite. L'abjection, la mort, la présence, le poids terrible – mais aussi l'élévation éthérée, spirituelle, mémorielle et émotionnelle – que suscite la confrontation avec un cadavre constitue probablement l'expérience la plus déterminante – et la plus extrême – que je

puisse imaginer. Elle est excessive au point qu'elle constitue le summum de la tentative représentationnelle – tout en étant totalement impossible à représenter.

Nous sommes face à un paradoxe dans lequel la réalité scintille, chatoie et, finalement, échoue.

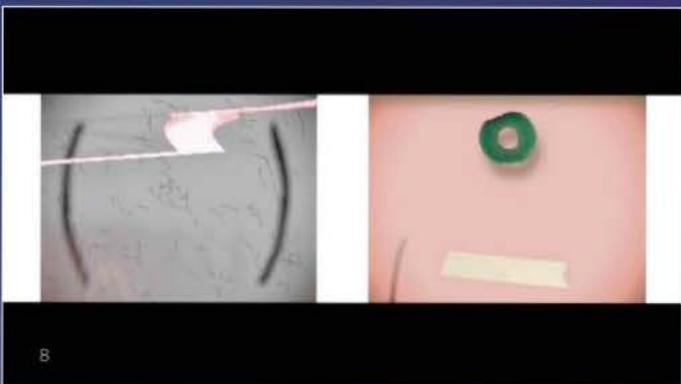
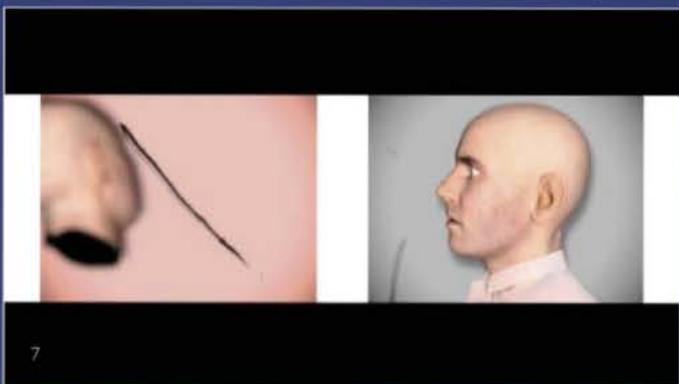
Vos écrits sont incroyablement foisonnants et ressemblent à de l'écriture automatique.

J'ai tendance à voir l'écriture et la vidéo comme des processus de plus en plus proches et interchangeable. L'écriture procure une expérience et le montage vidéo une sensation structurelle, la sensation d'utiliser des outils, des logiciels, des tropes, techniques et modèles préexistants ; mais depuis quelque temps les deux domaines se sont beaucoup rapprochés. Tout comme l'écriture se préoccupe de plus en plus des effets, des tropes et des moments manipulateurs qui servent, d'une certaine façon, à convaincre, la réalisation d'une vidéo est devenue une expérience beaucoup plus facile ; les outils de montage et l'ordinateur sont devenus tellement pratiques que je me heurte de moins en moins souvent à des blocages technologiques susceptibles d'entraver la réalisation et le montage. Les problèmes que rencontrent respectivement l'écriture et la vidéo sont désormais très similaires. Si elles ont jamais été différentes dans leur objet final, l'une et l'autre sont à présent confrontées à peu près aux mêmes problèmes.

Fragmentations, interruptions, répétitions et faux raccords sont très fréquents dans les accompagnements sonores de vos vidéos. A quel moment intégrez-vous le son dans vos œuvres ?

Au même moment que l'image. L'image de l'œuvre ne peut être séparée du son et de la musique ; je ne vois pas l'accompagnement audio comme une piste sonore – quelque chose d'extérieur contribuant à déterminer a posteriori l'image – mais comme quelque chose de totalement immanent, d'inhérent aux vidéos. L'aspect sonore est bien entendu parfaitement conscient de ses antécédents au cinéma, notamment sur le plan de la manipulation émotionnelle – trop souvent, le son et la musique dictent au spectateur ce qu'il doit ressentir. J'aimerais que l'on ressente dans le son et la musique une expérience explicite de la façon dont les œuvres se meuvent, dont elles passent d'un extrême pathétique à l'autre. Mais en tout cas oui, son et musique se développent en même temps que les visuels.

"L'ÉCRITURE PROCURE UNE
EXPÉRIENCE ET LE MONTAGE
VIDÉO UNE SENSATION
STRUCTURELLE, LA SENSATION
D'UTILISER DES OUTILS, DES
LOGICIELS, DES TROPES,
TECHNIQUES ET MODÈLES
PRÉEXISTANTS ; MAIS DEPUIS
QUELQUE TEMPS LES DEUX
DOMAINES SE SONT
BEAUCOUP RAPPROCHÉS."



Ci-dessus, 1 et 2 : Ed Atkins, *Even Pricks*, 2013, vidéo HD 16:10 avec son surround 5.1, 8 minutes.
 3 à 6 : Ed Atkins, *Ribbons*, 2014, trois canaux 4:3 en vidéo HD 16:9 avec canal 4.1 surround soundtracks. 7 et 8 : Ed Atkins, *Us Dead Talk Love*, 2012, trois canaux vidéo HD (4:3 en 16:9) et son surround 5.1, 37mins 24sec, édition de 5 et 2 épreuves d'artistes.



Ed Atkins, *Even Pricks*, 2013, vidéo HD 16:10 avec son surround 5.1, 8 minutes.

Comment avez-vous produit les images de vos films les plus récents ?

Sont-elles toutes composées sur ordinateur ou filmées par une caméra ?

Je filme certaines scènes, généralement avec des incrustations. Et bien entendu la "performance" est "filmée" avec une caméra Kinect dotée d'un capteur de mouvement, qui sert entre autres à collecter des données que les logiciels vont ensuite interpréter, comme des contrôleurs, afin d'animer les visages des personnages. Je travaille de plus en plus – notamment pour les effets de liquide, les mouvements, etc. - avec un animateur 3D extrêmement talentueux. J'ajoute ensuite des images "réelles", qui sont souvent traitées en fonction des spécificités de tel ou tel logiciel. Par exemple des images de fleurs peuvent être tracées sur un fond

transparent, puis exportées comme fichier .png et intégrées à une autre image. Bref, il s'agit en quelque sorte d'un analogue numérique du collage papier. En fait, sur internet, on désigne souvent ce genre d'images par le terme de scraps.

Comment travaillez vous avec cet animateur ?

Nous travaillons à distance. Je lui soumetts des dessins, sans trop savoir ce qu'il va me renvoyer en retour. C'est une expérience passionnante aussi bien pour lui que pour moi, car il joue un rôle créatif dans le processus, et je "redécouvre" les scènes filmées, avec tout une série de modifications et d'inflexions que je n'aurais pas conçues moi-même, mais qui d'une façon ou d'une autre permettent à l'œuvre de voir le jour.

À VOIR

EXPOSITIONS MONOGRAPHIQUES

Serpentine Gallery,

Londres du 11 juin au 25 août

Palais de Tokyo, Paris du 6 juin au 7 septembre

EXPOSITIONS COLLECTIVES

"14 Rooms",

Fondation Beyeler, Bâle du 14 au 22 juin.

Biennial of Moving Images, Genève du 18 au 22 septembre.

Ed Atkins est représenté par les galeries Cabinet (Londres) et Isabella Bortolozzi (Berlin).

Brassaï, Oiseau 2, 1960,
marbre noir, 11 x 5,5 x 1,5 cm,
Centre Pompidou, Musée
national d'art moderne, Paris.



À L'ORIGINE
ÉTAIT LA FORME

A l'initiative de **Jean de Loisy** et avec le soutien de la **Fondation d'entreprise Hermès**, le centre Pompidou-Metz met en scène près de 250 œuvres réunies au sein de l'exposition "Formes simples", et qui, de la préhistoire à la période contemporaine, éclairent notre fascination pour cette simplicité formelle, en mettant en lumière leur rôle essentiel dans l'émergence de la modernité.

JEAN DE LOISY

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

Hervé Mikaeloff engage une conversation avec **Jean de Loisy**, président du Palais de Tokyo, concepteur et commissaire de l'exposition "Formes simples".

PROPOS RECUEILLIS PAR YAMINA BENAÏ

HERVÉ MIKAELOFF : Le thème fédérateur de cette exposition est contenu dans son titre, très justement et volontairement élémentaire. Mais que se profile-t-il derrière cette limpidité ?

JEAN DE LOISY : Depuis une quinzaine d'années, je me penche sur la fascination qu'exercent sur nous les formes simples. Quelles soient objets naturels, formes archaïques ou formes modernes réalisées par Brancusi, Arp, Tony Smith ou Giacometti. Cette question de l'attraction est très énigmatique car la forme simple nous retient tout en étant un archétype de la forme moderne, au point d'en être presque une caricature. La parodie de la sculpture moderne est perceptible chez Bertrand Lavier lorsqu'il réalise sa série sur Mickey : forme simple percée en son centre. On assiste à un croisement entre Gilioli, Arp et Moore.

Comment l'Occident appréhende-t-il son intérêt pour les formes simples ?

Il y a plus de trois mille ans, des formes simples apparaissent dans les Cyclades, disparaissent pendant deux mille ans après la Grèce préhellénique, puis surgissent de nouveau au XIX^e siècle. Cette longue absence est probablement liée au fait que ce ne sont pas des formes discursives, or l'art était essentiellement discursif pendant cette période. Il portait en lui des messages théologiques, politiques. Ces formes-là sont laconiques, elles ne portent pas de récit. En amorçant le travail de préparation, je n'avais pas le projet de faire une exposition spirituelle, mais plutôt formelle. Et je me suis rendu compte, chemin faisant, que c'est une exposition qui sans doute contiendrait une dimension spirituelle sur les forces qui engendrent les formes, le mutisme qui crée du recueillement, de la contemplation.

Le parcours met en relief le croisement des disciplines, notamment scientifiques, avec la volonté de démontrer en quoi les débats nés au tournant des XIX^e et XX^e siècles (physique, mathématique, phénoménologie, esthétique)

ont eu de notables conséquences, notamment sur l'histoire de l'art. Quels exemples illustrent plus spécifiquement ce mouvement ?

Leur réapparition est régie par une triple impulsion : les nombreuses découvertes archéologiques, notamment celle des idoles cycladiques (vers 1857-1860) et leur diffusion initiale en France vers 1900, qui éveillent l'intérêt et la passion de Brancusi et Giacometti, par exemple : tous deux en font un sujet d'étude de dessin. Par ailleurs, l'apparition de nouveaux matériaux et l'essor de l'industrialisation permettent une régularité des formes, une tension, dans leur apparence. Le renouvellement des travaux sur la biologie est également partie prenante du mouvement avec, en particulier, *On Growth and Forms*, un texte de D'Arcy Thompson sur la croissance du vivant publié en 1917, qui a captivé Barbara Hepworth, Henry Moore et d'autres. De même que la philosophie, et à cet égard, le vitalisme de Bergson, figure-clé pour l'aventure de toutes ces formes, est repris par Deleuze dans son ouvrage *Le Pli*. Ainsi, l'effervescence intellectuelle dans le monde scientifique apporte une large contribution : on observe l'apparition des sculptures mathématiques qui montrent le déploiement d'une forme dans l'espace, les travaux sur la géologie, les nouvelles classifications qui démontrent le déploiement des atomes lors de la cristallisation. Autant de domaines scrutés, étudiés, collectionnés par les artistes, aussi bien que par des poètes (Valéry) et les historiens d'art (Focillon). Etienne-Jules Marey, médecin, étudie ces formes dans leur tracé au milieu des événements aérodynamiques et les fixe sur plaque de verre, photographies reprises par Marx Ernst. L'attention est portée sur la forme de ces corps dans un espace dynamique. Un intérêt que Duchamp, Brancusi et Léger ont pu ressentir lors de leur visite au salon de l'aéronautique en 1913. Ils voient une hélice et s'interrogent : qui fera mieux que cette forme, comme issue des forces du monde, réalisée sans la main de l'homme ? Cette anecdote peut être racontée d'une façon subjective et c'est le sujet

de l'exposition. En dessinant l'exposition de façon intuitive, en imaginant un ensemble de facultés que ces formes simples peuvent revêtir et qui instaurent un lien entre des œuvres du passé et des œuvres d'aujourd'hui, on parvient peu à peu à comprendre l'origine de notre fascination.

Quel cheminement avez-vous privilégié ?

L'exposition débute sur la question de l'informe. Que se passe-t-il avant la forme ? Comment naît-elle à l'intérieur de la matière ? J'ai donc fait une association entre la cape du Balzac de Rodin, agitée par les forces du monde comme les capes le sont dans tout l'âge baroque. Ce vêtement donne l'impression de la puissance du génie de celui qui la revêt, dont le vent est une métaphore. Les plis créés sur cette cape évoquent une docilité de la matière à épouser les forces qui la gonflent. Les pulpes de Medardo Rosso sont le point de départ de cet informe. Les derniers blocs de béton infects de Kapoor en font partie. Les mers de Sugimoto non encore agitées par l'énergie du monde qui leur impulsera une forme, et permettra au navigateur d'identifier une vague du Pacifique bien ronde, une vague dure de l'Atlantique ou un clapot de Méditerranée. Jusque-là, on est avant la forme. Ensuite, et cela constitue la deuxième partie de l'exposition, est que ce qui nous apparaît en premier ce sont les formes du Cosmos, la Lune par exemple qui se dévoile comme une forme immédiatement cyclique, c'est-à-dire qu'elle nous informe sur le fait que les formes simples ne sont que des formes arrêtées dans le temps au cours d'un processus plus long, dont l'objet tel qu'il se manifeste est la stase. Les hommes ont toujours considéré la lune comme un cycle. C'est ainsi que se révèlent les dix téléviseurs du *Moon TV* de Nam Jun Paik : un cycle. L'une des raisons de l'existence des formes simples, c'est la correspondance, la résonance presque, entre la façon dont l'artiste exprime une forme, comme le feu de Klein ou le dessin de Lee Ufan, et les mouvements du monde. Dans ce sens-là, on peut dire que la

“CES FORMES DONNENT LA SENSATION QU'ELLES SONT FABRIQUÉES PAR DES ÉNERGIES HORS LA MAIN DE L'HOMME.”

forme simple n'est pas produite mais coproduite avec les énergies du monde dont l'artiste est l'élément magnétique, le paramètre de mise en résonance. Il y a, par exemple, Eliasson avec son grand disque qui tourne dans l'espace simplement agité par le mouvement des personnes sur le tour, nimbé d'un aspect planétaire. Le troisième volet est la façon dont les forces vont créer des formes. A chaque fois, il y a un exemple d'histoire de la modernité, comme les Lunes de Laszlo Moholy-Nagy, accompagné d'un exemple poétique ou plus ancien, voire archaïque, telles les peintures zen du XVIII^e siècle ou encore les disques de pierre d'il y a deux mille ans que l'on trouve le long du Mississippi, et dans lesquels les Indiens ont recherché le noyau qui évoquait une extension de ces disques, objets très mystérieux, en correspondance avec un exemple d'aujourd'hui, comme Eliasson. Car il y a systématiquement une correspondance sur chacun de ces sujets, de façon à voir ces questions qui ont marqué la modernité et sont présentes dans l'histoire de l'observation des hommes. Aujourd'hui encore, elles prennent un sens particulier pour les artistes.

Brancusi occupe une place majeure dans l'idée de la forme simple, représente-t-il, selon vous, le début de la modernité ?

Dans l'histoire de la sculpture, il y a eu ceux qui sont partis de Rodin et ceux dont le point de départ est Brancusi. Medardo Rosso s'inspire de Rodin, il y a eu une suite jusqu'à Henry Moore. Et puis il y a Brancusi qui nous oriente vers la sculpture minimale de Barbara Hepworth plutôt que de Moore. Les deux sont évidemment présents dans l'exposition. De Barbara Hepworth, nous présentons les grandes stèles pareilles à des étraves de bateau ou des ailes d'avion. Ce système était déjà intuitivement, pragmatiquement, contenu par les flotteurs des catamarans conçus par les Polynésiens : ils avaient analysé l'effet hydrodynamique de ces formes et la taille adéquate pour accroître la vitesse de l'embarcation ou passer la vague. Les Occidentaux ne sont pas les inventeurs de l'hydrodynamique, ils sont les premiers à l'avoir formulée.

Quel est le dispositif scénographique prévu ? Y a-t-il une place laissée à la dimension sensible que suscite la vision de ces œuvres ?

La scénographie est assez belle car très fluide, très courbe. Ces formes donnent la sensation, et la clé est là au fond, qu'elles sont fabriquées par des énergies intérieures ou extérieures, dont l'Homme est absent. Elles participent à l'un des grands événements modernes : la disparition de l'expression psychologique de l'individu ce qui leur permet d'atteindre, comme dirait Duchamp, “une beauté d'indifférence”. Elles sont dans une beauté d'indifférence par rapport à l'Homme, elles ne l'expriment pas. C'est la raison pour laquelle on peut regarder ces formes infiniment, qu'elles soient issues de l'épigénèse d'une vie à l'intérieur d'un œuf ou le souffle du vent sur les dunes, créateur d'autres formes simples. Ces formes sont simplement le théâtre de la nature à l'œuvre et on peut les regarder comme on observe un feu, la mer ou les nuages. De la même façon que l'on ne finit pas de regarder cette force à l'œuvre dans la mer en mouvements, on peut, à ce titre, regarder ces formes qui en sont l'expression. C'est aussi cela que nous retenons : l'usure d'une main sur un pilon de Côte-d'Ivoire, un couteau épuisé par la suite des mouvements, une meule quasiment effilée à force de broyage.

L'exposition aborde également la question de la forme géométrique, en la contournant.

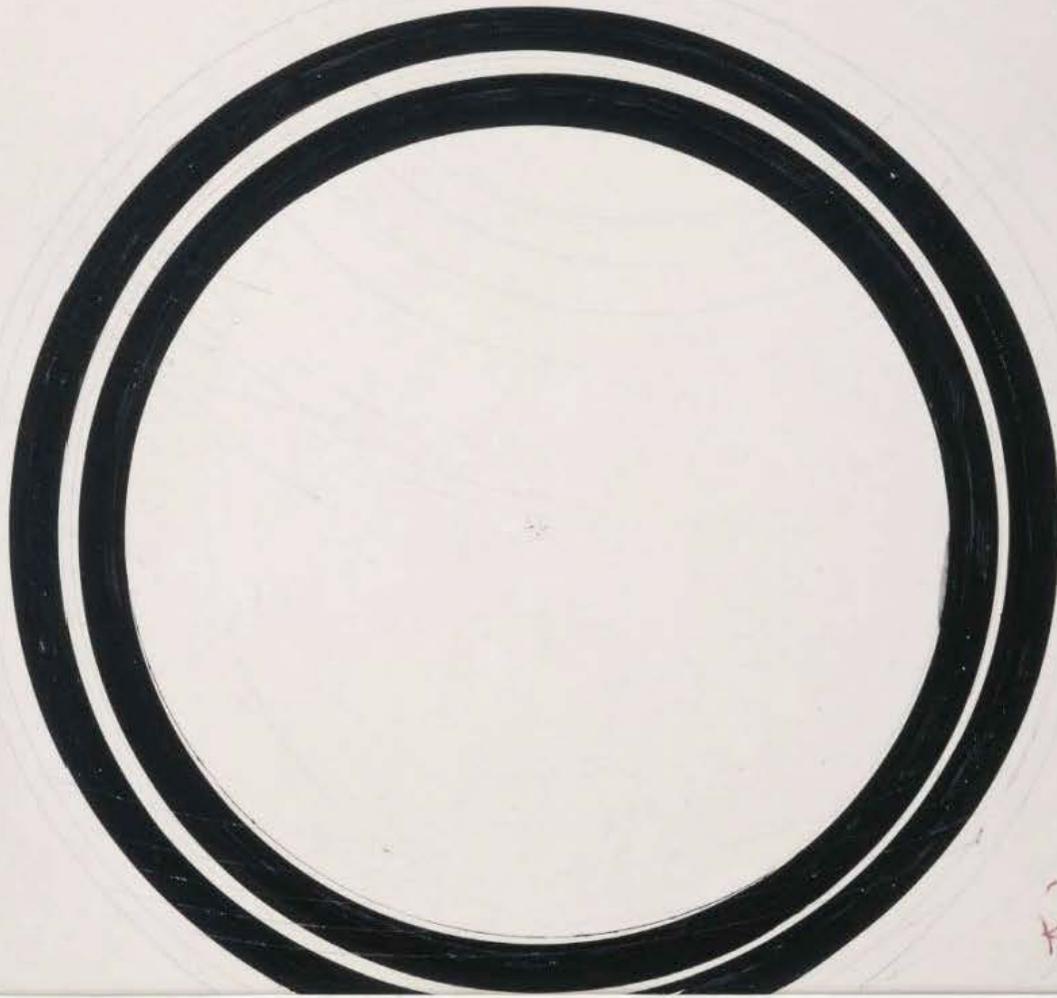
Les formes simples, contrairement aux formes géométriques, ne sont pas des formes simplement mentales qui sont destinées à montrer l'architecture secrète du monde. Elles sont des formes physiques construites par les forces du monde. C'est pour cela que je les aborde en indiquant qu'elles sont outrepassées par les formes simples. Ces formes géométriques ont comme corollaire les grandes études des XVIII^e et XIX^e siècles sur la cristallisation, la géologie, la formation des roches et des cristaux, et leur importance jusqu'au surréalisme, sur la construction rêvée des formes. Il y a les formes mathématiques, comme celles sur l'Institut Henri Poincaré (fondé en 1928) qui seront dans l'exposition, avec leur influence sur Antoine Pevsner et Naum Gabo par exemple. Et puis, il y a les questions de la croissance du biomorphisme, de la croissance des plantes, de la germination,

illustrée magnifiquement par les photographies de Karl Blossfeldt et, quelques années auparavant, par Ernst Haeckel dans son travail sur les organismes sous-marins. On voit très bien l'apparition de cela chez Paul Klee, Odilon Redon, dans les dessins de Ellsworth Kelly ou les végétaux d'Hans Arp. Tout cela est réuni pour évoquer ces questions mais apparaît également dans un plat japonais du XVII^e siècle ou une figure à col de cygne iranien de la même période. Ces pièces, dans leur esthétique, peuvent nous amener à l'adoration des formes simples. En outre, les formes simples intègrent aussi les représentations du phallus et de la vulve, tel le lingam des indiens, *L'Objet désagréable* de Giacometti, l'objet d'art de Duchamp, ou les pierres roulées par le Gange elles aussi représentation du lingam de Shiva, les grands monolithes ou les menhirs de Bretagne. Il s'agit aussi de formes simples adorées pour leur puissance fécondante présentes également dans l'art tantrique ou dans *Le Solitaire* de Arp. Du point de vue féminin, il y a la forme gonflée par la vie, comme le fameux grand mur *When I am Pregnant* d'Anish Kapoor, ou tout simplement un œuf, tel l'œuf d'autruche conservé par Auguste Perret dans son atelier car, selon, lui forme la plus parfaite que l'on puisse atteindre. Cela nous amène à nous interroger sur *La Muse* de Brancusi ou la tête de Kéros, chef-d'œuvre prêté prêté par le musée du Louvre. Ces visages font apparaître leur relation avec l'idée d'un œuf cosmique, chez Brancusi, et dans les Cyclades, il s'agit certainement d'un visage anonyme, montré comme puissance expansive, à peine souligné par la ligne d'un sourcil et la base de l'arrête d'un nez, présents uniquement pour que la lumière et l'ombre, en glissant dessus, signalent que ce n'est plus tout à fait un œuf mais déjà un visage. Quand on observe, par exemple, les silhouettes de Matisse dans *Jazz*, des petites idoles violon du musée cycladique, ou certaines formes de l'Égypte archaïque, on s'aperçoit que ce ne sont jamais des corps individuels, mais toujours collectifs, “émus” par l'énergie vitale de la danse, de la vie contenue à l'intérieur d'elles-mêmes.

Ces formes demeurent-elles immuables ?

C'est également l'une des questions abordées par l'exposition qui s'interroge sur l'usure, le poids des choses, et s'achève sur la notion de l'énigme. Car ces formes muettes ne sont énigmatiques uniquement par la fascination qu'elles suscitent. Elles sont énigmatiques en elles-mêmes. L'exposition abrite ainsi des sortes de tabourets d'accouchement éthiopiens, composés d'un disque de bois rouge sur lequel la femme va faire apparaître la vie, et à côté se trouvent des stèles éthiopiennes gardées près de

**Kupka (Kupka Krantisek, dit),
Abstraction Noir et Blanc,**
vers 1930-1933, gouache noire et
blanche et mine graphite et
sur papier, 28,3 x 28 cm,
Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne, Paris.



l'homme né sur ce disque, et qui veillent sur ses rêves. Ces formes nous demeurent énigmatiques car on ne sait pourquoi ils les ont choisies : ils auraient pu aussi bien donner la vie sur une natte, pourquoi ont-ils décidé de naître sur un disque et de mettre au point cette forme en sentinelle de leur sommeil ?

Quel volet clôture l'exposition ?

Il y a tout d'abord une séquence du milieu sur *La Mélancolie* de Dürer, qui veille sur un ange. Cette forme, incarnation de la mélancolie, donne l'impression d'être un mystère absolu

dont on ne sait d'où il vient. Quand Giacometti reprend cette forme exactement mais la débarrasse de toute humanité, on s'aperçoit que l'un des mystères de cette forme simple, est qu'elle se passe de l'Homme, ou bien de la figure de l'Homme. Et quand on voit apparaître cette forme simple, sous différents atours, à la naissance de l'humanité dans *2001 Odyssée de l'espace*, on assiste, à la fin du film, à la mort de l'humain, donc de l'enfant cosmique du début. Ainsi, ce grand parallélépipède veille toujours, antérieur à l'histoire de l'humanité, postérieur à sa disparition, comme une énigme absolue.

Le fait que l'exposition soit présentée au Centre Pompidou-Metz et non au Palais de Tokyo que vous dirigez change-t-il votre approche ? Le lieu a-t-il une résonance ?

D'une part le Centre Pompidou-Metz est un musée d'art moderne, et cette forme est une clef de la modernité. D'autre part, ce musée a été créé comme une forme simple par Shigeru Ban qui s'est inspiré d'un chapeau chinois pour en créer la grande couverture du musée. C'est une exposition sur la forme simple dans une forme simple.

“LES PRINCIPES DE FIDÉLITÉ ET DE SOLIDARITÉ SONT ESSENTIELS : EN TANT QUE PRODUCTEUR D’OBJETS, HERMÈS COLLABORE AVEC DES CRÉATEURS, INSTAURANT AINSI DES PROXIMITÉS.”



Tête d'une grande statuette féminine du type des Idoles aux bras croisés, 2700-2300 avant notre ère, Cycladique ancien II, marbre, 27 × 14 × 10 cm, Musée du Louvre, Paris.

CATHERINE TSEKENIS

DIRECTRICE DE LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Hervé Mikaeloff s'entretient avec **Catherine Tsekenis**, directrice de la Fondation d'entreprise Hermès, qui a apporté son soutien à la mise en œuvre de "Formes simples".

PROPOS RECUEILLIS PAR YAMINA BENAÏ

HERVÉ MIKAELOFF : Hermès, entité familiale fondée en 1837, a tissé une relation forte avec le mécénat artistique quels sont les principaux moments de cette politique tournée vers la création ?

CATHERINE TSEKENIS : Chez Hermès, la richesse est d'abord humaine. La volonté d'entreprendre est profondément inscrite dans les gènes de la Maison mais se renforce d'un mouvement vers ce qui est extérieur à l'entreprise. A ce titre, les principes de fidélité et de solidarité sont essentiels : en tant que producteur d'objets, Hermès collabore avec des créateurs, instaurant ainsi des proximités. Dans le prolongement de cet esprit, Hermès a été sensible à l'idée de soutenir des expositions. Le premier jalon en ce sens, et non des moindres par la fréquentation exceptionnelle, a été l'exposition "Toutankhamon et son temps", tenue en 1967 au Petit Palais, et pour laquelle Hermès avait réalisé un carré en soie vendu au profit de cette manifestation inaugurée par André Malraux, alors Ministre des Affaires culturelles. Depuis, de nombreuses autres initiatives ont été menées mais la politique d'Hermès est de faire preuve de grande discrétion, allant même, dans certains cas, jusqu'à ne pas souhaiter être cité. Le mouvement s'est amplifié sous la présidence de Jean-Louis Dumas, de 1978 à 2006. Il a ainsi été à l'origine de l'ouverture de lieux d'exposition dans les bâtiments Hermès, puis il a découvert le potentiel de La Verrière à Bruxelles, et a décidé d'en confier la programmation d'expositions à Alice Morgaine. Il s'agissait non pas de stratégie marketing mais d'intuition. La volonté de créer des lieux spécifiquement destinés à montrer de l'art s'est ensuite formalisée avec l'immeuble Hermès à Tokyo puis à Séoul. Au début des années 2000, des expositions de photographies ont été organisées au dernier étage du magasin à New York, puis la Suisse a souhaité une galerie, installée à Berne. L'enchaînement s'est fait naturellement.

Quelle a été la force motrice qui a incité à la création en 2008 de la Fondation dont vous assurez la direction ?

Lorsque Pierre-Alexis Dumas, président de la Fondation Hermès, est arrivé à la direction artistique, l'un de ses projets majeurs était de développer le mécénat, point de vue partagé par Patrick Thomas. En 2007, lorsque je suis entrée chez Hermès, la H Box (programme de création artistique basé sur des commandes à des artistes vidéastes et la circulation d'une architecture nomade), était nouvellement initiée, de même que le prix Emile Hermès de Design. Il y a donc eu volonté et nécessité de créer une entité structurée afin de coordonner les énergies et de gagner en lisibilité. Notamment en distinguant les collaborations d'ordre commercial avec un créateur, et les séquences de soutien aux artistes. La Fondation a ainsi d'abord regroupé les initiatives qui avaient été lancées par souci de supervision, pour créer une identité propre et affiner cette politique de mécénat. Notre première intention est le soutien au savoir-faire, à toute personne issue d'un apprentissage et placée dans une situation de "faire". A travers trois principes – artisanat, transmission et prospective –, deux axes ont été définis : "savoir-faire et création" et "savoir-faire et transmission". Pour cela, nous nous sommes fondés sur les valeurs très fortes de la Maison, mais en nous différenciant d'elle. Croiser les savoir-faire permet de créer un levier essentiel à l'inventivité, à l'ingéniosité.

La structure développe donc son rôle de mécène d'un grand nombre de projets artistiques, mais assure également une dynamique via ses six espaces d'expositions internationaux (Bruxelles, Berne, New York, Tokyo, Séoul, Singapour), comment est organisée la programmation dans ces lieux ?

Dans le volet "savoir-faire et création", nous avons intégré la supervision des galeries. Il y a désormais un commissaire local par galerie, qui connaît le milieu artistique du pays, dispose de son propre maillage local tout en possédant une

vision internationale. Chacun des commissaires me rend compte de ses projets et réalisations, nous échangeons avec Pierre-Alexis Dumas et les membres du Bureau de la Fondation puis nous mettons au point la programmation un an en amont. Au sein de ce réseau, nous produisons quinze à dix-huit expositions par an. Nous laissons carte blanche à l'imagination des responsables de galerie : nous recherchons la cohérence et la qualité des artistes, sans imposer aucune ligne. Par exemple, Guillaume Désanges, nouveau directeur artistique de La Verrière, a eu l'idée du cycle "Des gestes de la pensée" en partant de la figure de Marcel Duchamp et en sélectionnant des artistes conceptuels attentifs à la méticulosité de l'acte de faire, Duchamp étant lui-même très obsessionnel quant à la production de ses objets.

La Fondation développe également, depuis 2010, quatre résidences annuelles d'artistes accueillis dans les ateliers de fabrication, et dont le fruit du travail est ensuite exposé, qu'est ce qui en a motivé le principe et l'idée de parrainage pour chacun d'eux par un artiste d'envergure ?

La transmission est une donnée essentielle, nous avons donc proposé à des artistes matures d'être les parrains de jeunes artistes qu'ils nous proposent. Le but de la résidence est de leur donner la possibilité de bénéficier des savoir-faire Hermès et des matériaux pour créer autre chose qu'un objet de la marque. Le protocole est le suivant : après une période d'observation des métiers au sein de la manufacture où nous choisissons de l'envoyer, l'artiste bénéficie d'une initiation pour saisir le potentiel des techniques artisanales. S'ensuit une réflexion autour du projet qu'il va devoir mettre en œuvre avec les artisans in situ. La pièce est ensuite exécutée en deux exemplaires, dont l'un est acquis à l'artiste et l'autre intègre la Fondation. Ces seize résidences – dont chacune fait l'objet d'une publication par Actes Sud – ont donné lieu à l'exposition "Condensation" au Palais de Tokyo dans le cadre de "Nouvelle Vague".

“NOTRE SPÉCIFICITÉ EST D’AIDER À FAIRE’ CE QUI, POUR NOUS, EST FONDAMENTAL ET IMPLIQUE LA QUESTION DES MODES OPÉRATOIRES.”

Parallèlement, vous avez développé la programmation de New Settings, dédié aux arts vivants, qui vous fait renouer avec vos fonctions précédentes de conseillère pour la danse du Ministère de la Culture, et votre récente nomination comme présidente du conseil d’administration du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, quels sont les projets de la Fondation dans ce domaine ?

New Settings répond à cette même conception de croisement des savoir-faire, au principe de dialogue entre les disciplines pour créer une œuvre inédite. Avant mon arrivée, Hermès avait déjà démontré une vraie appétence pour le spectacle vivant, et développé des actions de mécénat en ce sens. En regard de l’art contemporain, le spectacle vivant a éminemment besoin de soutien, et cela ne concerne pas uniquement la danse. New Settings évolue et tente d’élargir son champ d’action. Ainsi, la prochaine édition met à l’honneur plusieurs disciplines, à travers une création du chorégraphe Hervé Robbe avec le designer Benjamin Graindorge. Chaque initiative donne lieu à un appel à projets. Nous opérons une sélection parmi les propositions puis mettons en place une coproduction afin de rendre possible la réalisation du spectacle, dont nous prenons en charge les représentations. Nous avons instauré un partenariat avec le Théâtre de la Cité internationale qui dispose de trois salles, ce qui nous permet de présenter plusieurs spectacles dans la même soirée. Le théâtre, quant à lui, met son équipe au service du projet, c’est un travail collectif. En 2013, nous avons étendu notre soutien puisque certaines compagnies ont donné des représentations à New York. Nous avons ainsi aidé Gilles Jobin, chorégraphe suisse, à mener à bien sa pièce avec le plasticien Julius von Bismarck, qui a été présentée au Bam. Notre rôle se situe ainsi dans la production et la diffusion.

En examinant la cartographie des actions menées par la Fondation depuis sa création, on observe une réelle prise de risque,

quelle est, selon vous, la singularité de la Fondation Hermès dans le paysage du mécénat artistique en France ?

Notre prise de risque est effectivement réelle car pour le Prix Emile Hermès du Design, de même que pour New Settings, nous nous engageons avant d’avoir vu la création. Notre spécificité est d’“aider à faire” ce qui, pour nous, est fondamental. Cela implique la question des modes opératoires, ce qui est en marche et en jeu dans l’homme quand il crée, ce moment est vraiment crucial, et le résultat est, bien entendu, important, évidemment. Les artistes sont accueillis dans nos galeries, nous produisons l’exposition et ensuite, les œuvres sont leur propriété. Certains artistes optent pour une exposition éphémère, Monique Frydman avait ainsi recouvert les murs de La Verrière de papier de riz, c’était magnifique. On marchait et ça voletait, elle n’a donc évidemment pas emporté son œuvre, en revanche, elle a reproduit le concept dans un autre espace.

Comment voyez-vous, dans les prochaines années, l’évolution du mécénat à la Fondation ? Envisagez-vous d’explorer de nouveaux champs ?

Cette année nous avons créé, dans la partie “savoir-faire et transmission”, une académie des savoir-faire et un programme en interne. Tous les collaborateurs de la Maison Hermès ont la possibilité, dès lors qu’ils sont bénévoles et engagés dans une association qui œuvre dans les champs de la Fondation à la pérennité et au maintien des savoir-faire, de déposer un dossier pour solliciter un soutien. C’est une pratique courante dans les Fondations d’entreprise, qui nous a ainsi permis de découvrir des projets passionnants. A moyen terme, nous souhaitons consolider et promouvoir notre activité qui, rappelons-le, n’est pas rattachée à un lieu, ce qui génère une moindre visibilité. Nous sommes dans une logique d’approfondissement et de perfectionnement des programmes que nous avons mis en place.

Quel a été l’élément déclencheur de l’implication de la Fondation dans la conception et la coproduction de l’exposition “Formes simples” au Centre Pompidou-Metz, sous le commissariat de Jean de Loisy ?

C’est avant tout une relation humaine liée à la rencontre avec Jean de Loisy, en 2011, avant sa nomination à la présidence du Palais de Tokyo. Après cinq ans d’existence, la Fondation dispose de moyens accrus. Nous souhaitons produire une exposition, pour ce faire, il nous fallait trouver les bons interlocuteurs aptes à créer un projet un peu emblématique. Dans la plupart de nos réalisations, il y a cette idée du “faire”, de la transformation de la matière et donc de l’objet d’art. Aussi, nous recherchions une exposition qui puisse mettre en lumière ces valeurs. Nos échanges avec Jean de Loisy nous ont convaincu que nos préoccupations étaient susceptibles de rejoindre celles de Laurent Lebon, directeur du Centre Pompidou-Metz.

L’exposition “Formes simples”, qui se déroule à partir de juin, sera-t-elle adaptée à l’étranger et dans un autre contexte muséal en France ?

Effectivement, une extension aura lieu au Japon à partir d’avril 2015, à l’issue d’une collaboration avec les commissaires du Mori Museum. Par ailleurs, un projet à la Cristallerie Saint-Louis, dans l’espace temporaire de son superbe musée, devrait être concrétisé. Nous allons dialoguer avec des institutions locales, en Lorraine, pour animer cet espace. Il s’agira d’une sorte d’écho à “Formes Simples” sous le commissariat de Sandra Adam-Couralet, collaboratrice de Jean de Loisy, intitulé “Gestes simples”, et dont l’inauguration est prévue en septembre.

Selon Laurent Lebon, directeur du Centre Pompidou-Metz, “l’avenir des aventures culturelles se situe dans un partenariat public et privé d’éthique fort”.

Que vous inspirent ces propos ?

L’éthique, c’est s’engager auprès des gens avec générosité. On tente toujours de les accompagner au plus juste, cela demande du temps. Nous allons poursuivre notre soutien à de grandes expositions, mais toujours sur un mode collaboratif. Il y a deux sortes de fondations, celles qui acceptent ou non les projets qui leur sont proposés, elles sont dites de flux. Et puis celles qui, dans l’art contemporain, deviennent une institution muséale privée mais structurée comme un Frac. Nous nous situons entre les deux. Nous initions un projet culturel sans pour autant disposer d’un lieu. Jusqu’à présent, nous considérons cela comme une richesse. Nous souhaitons poursuivre ce type de collaborations avec d’autres interlocuteurs.



Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919-1939,
Collection David Fleiss, Paris,
Galerie 1900-2000, Paris.

VOUS PRENDREZ BIEN UNE COUPE ?

LPM 44.018

Polydor
de luxe



À ÉCOUTER : LA PLAYLIST
D'ÉRIC TONG CUONG POUR L'OFFICIEL ART
sur www.lachose.fr ; rubrique "Musik !"

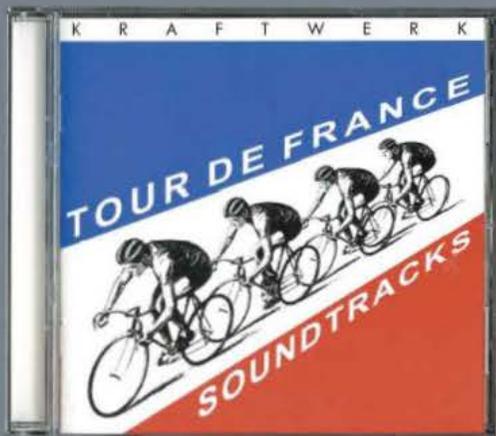
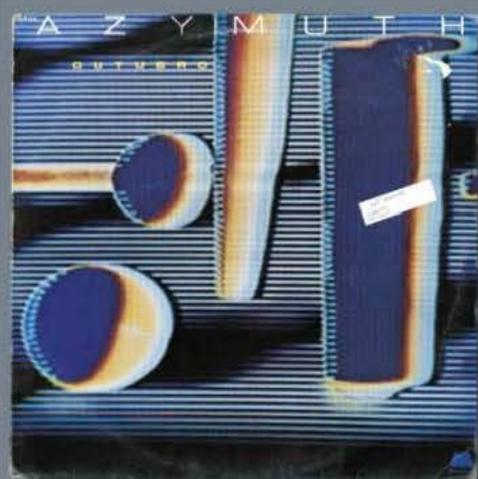
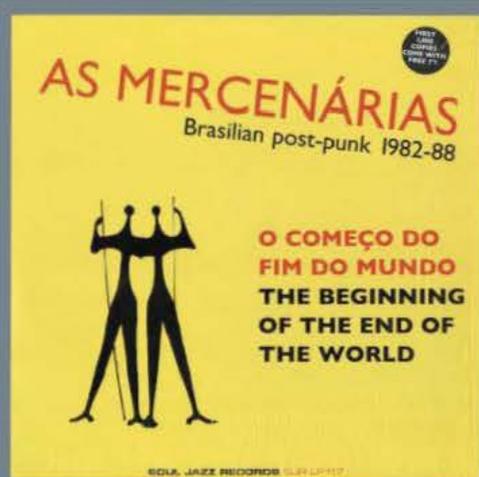


Assez de la malédiction des “hymnes” officiels scandés tout au long des Coupes du monde de football, oscillant invariablement entre carton jaune et carton rouge – le *We are One*, cru 2014 émis par Jennifer Lopez et Pitbull ne fait, hélas, pas exception à la teinte... La prévision de ce pénible paradoxe nous a incités à composer une BO underground, avec l’oreille éclairée et l’œil attentif d’**Eric Tong Cuong**, fondateur de BETC Euro RSCG, ex-président d’EMI, créateur du label Naïve et de La Chose. Honneur au pays organisateur ! 1968 débute donc notre passage des troupes en revue, car en cette grande année, le légendaire Pelé remportait la Supercoupe des Champions intercontinentaux et une bande de mutants à forte pilosité faisait vibrer les fréquences *do Brasil*...

Propos recueillis par Yamina Benäi

Double-page précédente, albums d'Os Mutantes.

Ci-contre, de haut en bas et de gauche à droite : les albums de *As Mercenarias* (*O começo do fim do mundo*) ; *Os Mutantes* (*A divina comédia ou*) ; *Azymuth* (*Outubro*) et *Kraftwerk* (*Tour de France Soundtracks*).



Quel buteur pour "fusiller le gardien" sans autre forme de procès ?

Pelé est un tacticien hors pair doublé d'un as des pleins et déliés, autrement dit un artiste du mouvement quasi chorégraphique, l'inventeur du football moderne. Il est buteur infailible parce qu'imprévisible. Son règne s'étend de 1958 à 1970, période durant laquelle le Brésil passe de la démocratie à la dictature militaire après le coup d'état du 31 mars 1964. En réaction, naît le mouvement culturel Tropicalia qui mêle théâtre, poésie, musique, et milite contre la mainmise militaire, le repli nationaliste et la privation des libertés individuelles. On est en 1968, le Tropicalia prône l'ouverture tous azimuts, et la musique est un vaste mélange mondial psychédélique.

Gilberto Gil, Gaetano Veloso, Milton Nascimento, Jorge Ben en sont les figures connues, mais mon truc à moi c'est Os Mutantes, les mutants. Leur premier album éponyme paru en 1968 est le *Sgt Pepper*

brésilien. Gil, Veloso et Ben signent plusieurs titres. C'est un voyage entre bossa nova psychédélique, guitares fuzz, pop culture, expérimentations LSD : ce disque est un puissant anti-dépresseur. Et s'il ne faut retenir qu'un titre, ce sera *Paris et circenses*, qui démarre l'album et en contient toute la variété.

Et pour placer "la virgule" au bon endroit ?

Incontestablement, *Morse*, titre en ouverture du premier album de Som Imaginario, le groupe de Milton Nascimento. On est en 1971, on perçoit l'influence des Doors sur un furieux groove brésilien, le latino funk n'est pas loin. Comme le premier Os Mutantes, Som Imaginario est un opus du psychédélisme brésilien.

Qui pour un "triple crochet" après tricotage cadencé ?

Là, il faut de l'endurance, on passe donc en 1980, avec un titre soufflé par Yamani de

Blue Cheese Records : *Maracana* de Azymuth. Rien de tel pour célébrer le temple du football brésilien que ce groupe de jazz rock qui, en général, n'est pas du tout ma tasse de thé, mais là, on est instantanément téléporté au Studio 54, à danser le mia, l'air béat.

En cas d'altercation générale, qui pourrait ramener le calme au risque de prendre "un râteau" ?

Os Mutantes *again!* Leur deuxième album, *Mutantes*, sorti en 1969 est à la hauteur du premier. David Byrne, Stéréolab et Kurt Cobain ont revendiqué l'influence d'Os Mutantes, à l'écoute de ce disque on comprend pourquoi. Les arrangements biscornus et renversants pour Byrne, les voix de filles très haut perchées comme dans une BO de film de la nouvelle vague pour Stéréolab et le côté pop mélodique au beau milieu d'un grand bordel pour Cobain. Pour instaurer un semblant de calme, *Magica*, le neuvième titre,

"REFUSE/RESIST DE SEPULTURA, GROUPE BRÉSILIEN PHARE DU DEATH METAL DES 90'S, INCORPORAIT DES PERCUSSIONS D'AMAZONIE DANS SON MUR DU SON."

accompagné de champignons devrait faire l'affaire, mais je lui préfère *Caminhante Noturno*, (le marcheur nocturne), une épopée sonore entre les Beatles de *Tomorrow Never Knows* et les Pink Floyd période Syd Barrett. Mais si on ne goûte guère les morceaux cinématiques, c'est la tuile, enfin... le râteau assuré.

Et pour exécuter une "aile de pigeon" sans prendre du plomb dans l'aine ?

Jorge Ben avec, pour le coup, *Ponta de Lança Africano (Umbabarauma)*, une chanson sur le football, ou plus exactement sur un joueur qui s'est pris une bonne tôle, malade à crever sur le terrain. Son accès de faiblesse ne s'entend vraiment pas musicalement, au contraire, on est dans le croisement entre le Brésil et le funk de la Blaxploitation, les guitares wah wah de Shaft et le groove lourd.

Pour un "hocus pocus", qui s'y collerait sine die ?

Buraka som systema, le groupe qui a réadapté les rythmes et les chants brésiliens pour la génération électro rave. Ils sont Portugais et Africains, on reste donc en territoires frères, pas vraiment arnaque sur la personne, la musique brésilienne vient de là : ils ont toute légitimité pour une réinvention en mode électronique. Ces lascars ont collaboré avec M.I.A, chez qui on observe aussi l'influence de la rythmique brésilienne.

Qui pour pratiquer "la bicyclette" sans perdre les pédales ?

D'abord on ne touche plus terre, direction l'Afrique du Sud - de sinistre mémoire pour les Français -, avec Spoek Matambo et une reprise de *She's lost control* de Joy Division. On se cale un moment dans cette ambiance vaudou, avec un clip par ailleurs très réussi sur ce thème. Puis on poursuit avec *Tour de France Soundtracks* de Kraftwerk, une formation de fous pratiquants obsessionnels du vélo. L'influence sur la musique des trente dernières années de ce groupe né à Düsseldorf est immense : il est la pierre angulaire du hip hop et de l'électro. En outre, il est avisé de ne jamais négliger le facteur Allemagne dans une phase finale de Coupe du monde.

Quelques noms pour les habitués de la touche de remplacement ?

Projection en 2005 avec CSS, Cansei sei sexy, un groupe de filles furieuses, des riot girls brésiliennes, un premier album mêlant punk, post punk et disco 80's sur des paroles drôles et sacrément culottées (*Art Bitch, Meeting Paris Hilton, Css Suxxx*). Et... plus rien d'intéressant depuis. *One hit wonder*. Vingt-cinq ans plus tôt, en 1980, les AC mercenarias font figures de mères spirituelles. Comme les Slits ou les Raincoats en Angleterre, ou encore la No Wave à New York avec Lydia Lunch, on se situe dans le féminisme post punk, une musique sans concession, urbaine et froide, avec la langue portugaise pour seule réminiscence brésilienne. Là aussi, carrière courte, ça faisait partie de l'éthique.

Et pour une bonne "frappe enroulée" sans bourse délier ?

Pas d'hésitation : Youtube, pour découvrir toutes ces raretés y compris celles jamais rééditées et certains moments d'anthologie, comme Os Mutantes à la télévision française en 1968.

Qui pour assurer un "double contact" sans perdre de vue l'objectif ?

En 1968, sur la scène Tropicalia, le double contact est permanent, tout le monde joue avec tout le monde, et en particulier Os Mutantes se retrouve derrière Gil, Veloso ou Ben. L'époque est au jam, à l'improvisation et à l'expérimentation. Hautement recommandable, le double contact entre Gaetano Veloso et Os Mutantes, l'album du même nom, ultra-politique. Il est interdit d'interdire, pièce centrale du disque, est un stand up de Veloso sur une improvisation d'Os Mutantes proche du free jazz de Coleman, des Stooges et du MC5.

Si l'on oublie *in cauda venenum*, qui pourrait atténuer l'angoisse du gardien de but au moment du penalty en effectuant le "coup du scorpion" sans pour autant que ce soit trop piqué des hannetons ?

La question me remplit de perplexité... Pour apaiser mon stress au moment de répondre j'écoute Rive Razao sur l'album *Cru de Seu Jorge*. Ce musicien et acteur ne masque pas ses

influences : Milton Nascimento, Jorge Ben, Gilberto Gil. La boucle est bouclée, Tropicalia a ses héritiers de plein droit.

Sachant que moins de 2% des attaques conduisent au but contre 80% au basket-ball, et que le principe du football consiste à "mettre l'adversaire en crise de temps et d'espace", quel morceau dépressif préconisez-vous contre l'équipe adverse ?

Refuse/Resist de Sepultura, le groupe brésilien phare du death metal des 90's qui incorporait des percussions d'Amazonie dans son mur du son. Pendant trois minutes, ça peut avoir son charme, ensuite ça vrille la tête. Le genre de morceaux utilisés à Guantanamo, dit on.

Quel technicien de surface de réparation ?

Il n'y a pas mieux que *Cosa Nostra* pour nettoyer une surface. Ce morceau d'Erlon Chavez (1971) est encore une trouvaille de l'expert Yamani. D'une simplicité confondante, la chanson liste ceux qui font et ce qui fait notre cause, de Jorge Ben au king Pelé, à la Coupe du monde, aux filles métisses, au rhum et au carnaval. BO idéale pour un petit *shoot best of* des buts brésiliens sur Youtube.

Et pour le "coup de sombrero", qui porterait le chapeau ?

Ceux qui l'ont porté, c'est Gilberto Gil et Gaetano Veloso. A l'époque, l'activisme de Tropicalia et de ses leaders ne plaît pas du tout à la dictature militaire. Gil et Veloso sont emprisonnés en 1969, Tropicalia, *Paris et circenses* (1968) est le disque manifeste du mouvement, un impeccable coup de sombrero.

Enfin, qui pour célébrer la 91^e minute ?

Super god de Som Imaginario tiré du premier album du groupe. Si après cela vous n'avez pas la banane, il faut consulter, c'est grave docteur.

Coupe du monde 2014, 12 juin-13 juillet.

*Big Smile Bazaar, 6, rue du Ponceau, Paris 2, T. 09 83 89 83 32, Yamani a rassemblé un fonds de 30 000 vinyls collectés de par le monde.

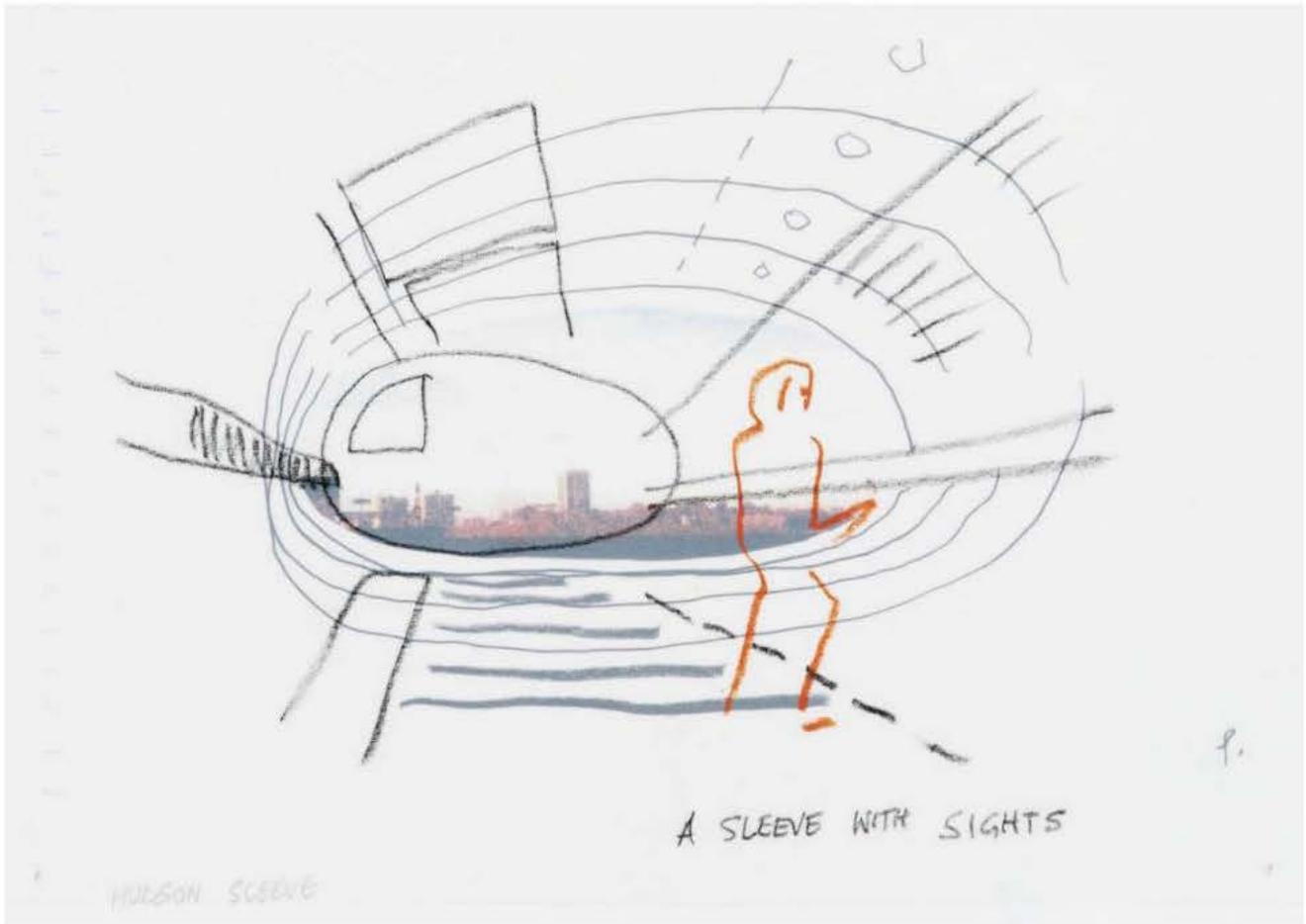
ARCHITECTURE STATION

A l'occasion de la 14^e édition de la **Biennale d'Architecture de Venise** qui débute en juin, **Hans Ulrich Obrist** (né en 1968 en Suisse) a été invité à assurer le commissariat du Pavillon suisse. Dirigée par Rem Koolhaas, cette édition se propose de jeter un regard sur les grands développements architecturaux du XX^e siècle. L'occasion pour Hans Ulrich Obrist d'adresser un hommage à Lucius Burckhardt et Cedric Price, deux grands penseurs utopistes qui ont marqué l'histoire de l'architecture.

Propos recueillis par William Massey

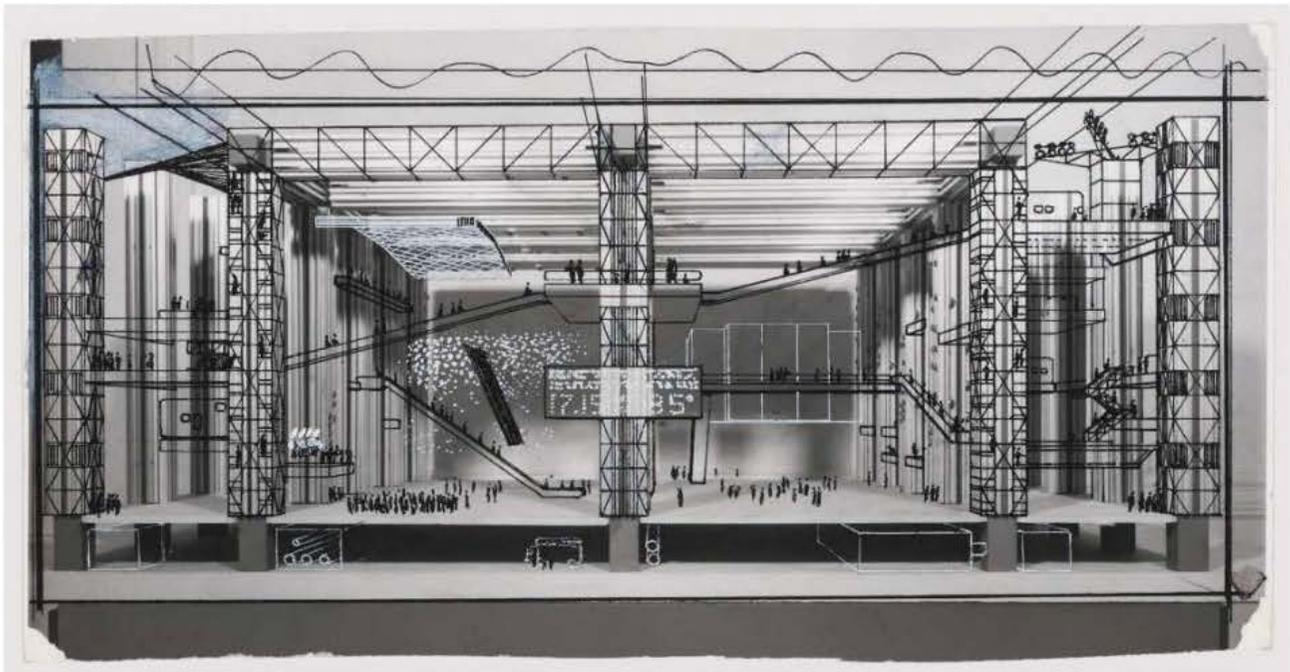
Lucius Burckhardt, *Die Landschaftsfalle* (Le piège du paysage), 1986, multiple. Ce multiple de Burckhardt suggère que la perception du paysage est un processus fictionnel, une illusion semblable aux "trous" dans un morceau de gruyère.





Cedric Price, IFCCA Prize: entry by Cedric Price (A sleeve with sights / Hudson sleeve), 1999.
Crayon de couleur sur papier calque appliqué sur une impression électrostatique, graphite sur papier.

Cedric Price, Fun Palace, vue intérieure, 1964, encre sur tirages argentiques 12,6 x 24,8 cm. Création la plus célèbre de Cedric Price, le grand intérêt du Fun Palace réside dans sa dépendance radicale à la structure et la technologie, son actualisation de notions d'architecture éphémère et d'anticipation.



L'OFFICIEL ART : La biennale conçue par Rem Koolhaas s'intitule "Fundamentals". Comment ce thème a-t-il guidé votre choix vers Lucius Burckhardt (1925-2003) et Cedric Price (1934-2003) pour l'exposition que vous allez montrer dans le Pavillon suisse ?

HANS ULRICH OBRIST : Tout d'abord, j'aimerais souligner que la biennale d'architecture est relativement récente, comparée à la biennale d'art qui est "la mère de toutes les biennales" comme le disait Harald Szeemann, et à la différence de celle-ci qui est toujours dirigée par un commissaire d'exposition dont c'est le métier, la biennale d'architecture est toujours conçue par un architecte. Je pense à David Chipperfield en 2012, Kazuyo Sejima en 2010, ou encore Hans Hollein en 1996 qui vient de disparaître et à qui l'on pourrait dédier cette interview...

Cette année, Rem Koolhaas a voulu établir une nouvelle règle du jeu. Les biennales d'architecture se sont jusqu'à présent attachées à montrer des architectes contemporains ; Rem Koolhaas a voulu prendre le contrepied de ce phénomène et montrer les grands développements de l'architecture au cours des cent dernières années. En effet, bien souvent, le passé très récent tombe dans une sorte d'amnésie comme le dit Walter Benjamin. C'est pour cela que j'ai voulu mettre en lumière deux grands protagonistes de cette histoire de l'architecture, disparus il y a une dizaine d'années : Lucius Burckhardt et Cedric Price.

Quel est le point commun entre ces deux figures et comment allez-vous faire dialoguer leurs travaux ?

Il y a une part d'autobiographie dans ma démarche, puisque ce sont deux personnages qui m'ont profondément marqués. Lorsque j'ai commencé à faire des expositions dans les années 1990, j'avais deux grands mentors, Harald Szeemann et Cedric Price. Puis plus tard, j'ai rencontré Lucius Burckhardt. J'ai présenté les travaux de ces deux derniers dans le contexte de "Migrateurs" – le projet que nous avons mené au Musée d'Art moderne de la ville de Paris avec Suzanne Pagé. J'ai constaté un point commun entre les deux pratiques : ni Cedric Price ni Lucius Burckhardt n'ont véritablement ajouté d'objets au monde, ils n'ont pas construit de stades pharaoniques ou de grands hôtels. Très peu de leurs projets ont vu le jour et malgré ce peu de moyens, ils ont marqué l'histoire de l'architecture.

L'exposition dans le Pavillon suisse va s'articuler autour de leurs inimitables dessins. La similitude entre ces derniers étant le point de départ pour montrer ces deux archives, j'ai ensuite demandé le concours d'Herzog et de Meuron

pour la recherche des archives et la mise en scène de l'exposition, avec des étudiants de la ETH (École polytechnique fédérale) de Zurich. Puis nous avons nommé comme directrice scientifique du pavillon Lorenza Baroncelli, découverte par le formidable architecte italien Stefano Boeri.

Herzog et de Meuron étaient les premiers architectes que j'ai rencontrés. Lorsque, encore lycéen, je commençais à aller à la rencontre des artistes, Bice Curiger m'avait emmené leur rendre visite. Eux-mêmes élèves de Burckhardt, ils m'ont guidé dans ma découverte du monde de l'architecture.

“Je suis convaincu que nous appartenons tous à de multiples géographies. Le Pavillon suisse joue ainsi sur la post-nationalité, de manière complexe.”

Le titre de l'exposition "A stroll through a fun palace" (une déambulation dans un fun palace) suggère une véritable dynamique au sein de l'exposition. Vos expositions sont souvent de vrais laboratoires, quelle place est ici accordée au dialogue et à l'expérimentation ?

Burckhardt et Price avaient de nombreux liens avec les artistes. Aussi mon idée était de demander à des artistes tels que Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Asad Raza et Tino Sehgal de participer à l'exposition et de trouver des façons de présenter ces deux archives, avec le regard de l'atelier d'Herzog et de Meuron, de la Lucius & Annemarie Burckhardt Foundation et de Martin Schmitz pour l'archive de Lucius Burckhardt et le regard de Mirko Zardini du Canadian Centre for Architecture pour l'archive de Cedric Price.

Lorsque Pro Helvetia m'a demandé de faire le Pavillon suisse, le jury avait en tête le projet Utopia Station que j'ai organisé en 2003 avec

Rikrit Tiravanija. C'était un vrai paradoxe car une utopie n'a pas de lieu. Nous avons donc créé une plateforme, une "station", tel un lieu de passage, rassemblant de nombreux artistes. Le Pavillon suisse va donc s'insérer dans la continuité de différents laboratoires que j'ai initiés. Durant la Biennale, l'exposition sera en transformation permanente : chaque jour des étudiants de la ETH, choisis et formés par Tino Sehgal (le grand expert du casting dans le monde de l'art) seront présents pour accueillir le visiteur dans le pavillon. Ce sera une zone résolument active.

Pour vous qui avez quitté la Suisse à 21 ans et qui n'avez cessé de sillonner le monde dès lors, quel sentiment vous procure le fait de diriger le pavillon de votre pays d'origine ?

Je suis convaincu que nous appartenons tous à de multiples géographies. Je suis Suisse, j'ai quitté la Suisse lors de l'obtention de la bourse de la Fondation Cartier, et je n'y suis jamais retourné. Mon voyage a continué. Je vis entre les géographies comme beaucoup de gens aujourd'hui. C'est un pavillon qui joue sur la post-nationalité, et j'espère qu'il le fait de manière plus complexe que si l'on avait décrété de donner le pavillon suisse à un artiste d'une autre nationalité. Herzog et de Meuron sont Suisses, tout comme l'était Burckhardt. Cedric Price était Anglais. Il y aura des artistes et des institutions du monde entier. C'est comme un film qui serait coproduit par la Suisse, la France, la Grande-Bretagne, le Canada et l'Italie.

Vos projets s'inscrivent toujours dans la durée. Comment cette exposition se prolongera-t-elle au-delà des murs du pavillon et de la durée de la Biennale ?

Il y a une véritable volonté de dissémination de l'exposition au-delà du pavillon avec cette fenêtre vers la mer... car souvent en Suisse, les montagnes bloquent la vue. J'ai toujours eu ce sentiment très fort lorsque j'étais enfant, de ne pouvoir voir la mer à cause des montagnes. C'est pour cela que l'on veut pénétrer le mur pour l'ouvrir vers l'extérieur... La même chose est vraie pour la distribution du catalogue de l'exposition, sur lequel nous travaillons avec l'agence suisse Norm. C'est un petit livre qui sera imprimé à 100 000 exemplaires et qui sera offert à chaque visiteur. C'est tout le contraire d'un catalogue cher qui serait à vendre... Nous allons également distribuer 50 000 exemplaires du Point d'ironie que je coédite avec agnès b. et dont Cedric Price avait réalisé un numéro pour nous en 2001. Gilbert and George disent "Art for all !". Nous disons "Architecture for all !"

CONTRECHAMP

4.

CONTRE- CHAMP

CONTRECHAMP

L'OFFICIEL ART #10

196 - 207

198

Objet utopique
Autoban

200

Affinités électives
Jacob Kassay
x **Supports/Surfaces**

204

Impressions
Wade Guyton
x **Fondation Pinault**



Official Art
UTOPIAN OBJECT
4 - 2014
TT
Autobon

NO-GRAVITY DISC BY AUTOBAN

Concevoir des espaces ou des objets indépendants de la force de gravitation ?

Le *No-Gravity Disc* d'Autoban rend cette idée réalisable et ouvre de nouvelles possibilités créatives dans le design de produit et l'architecture.

Comme l'indique son nom, le *No-Gravity Disc* est un objet défiant la loi de la gravitation. Il s'agit d'un minuscule dispositif anti-gravité qui pourrait potentiellement bouleverser notre monde. Et surtout modifier la façon dont nous vivons notre existence quotidienne... Tout comme les téléphones cellulaires ont changé le monde et quasiment transformé les téléphones fixes en "objets utopiques", ce petit disque pourrait en un rien de temps faire de la chaise standard à quatre pieds un objet utopique. Parce que toutes les caractéristiques de la matière changent dès que l'on entre dans le domaine de l'antimatière...

Le premier impact du *No-Gravity Disc* devrait être observé dans la façon dont il modifie l'aspect des meubles.

Le divan ou le fauteuil n'ont plus besoin d'être munis de pieds ;

ils peuvent simplement flotter dans l'air, à la hauteur désirée par leur propriétaire. Quand on voudra fixer un tableau au mur, il suffira de le positionner à l'endroit souhaité, et il y demeurera sans aucune fixation. Un mur n'est même pas nécessaire : l'œuvre peut tout simplement flotter dans l'air. Jusqu'ici le travail des architectes, designers d'intérieur ou designers de produit consistait à façonner l'espace par le design. Désormais, voici "l'espace" dans tous les sens du terme. Le *No-Gravity Disc* permet ainsi d'être plus créatif et de s'affranchir de la loi de la gravitation. La plupart des chaises possèdent quatre pieds, et il faut au minimum trois pieds pour qu'un objet tridimensionnel soit stable... Il va falloir, désormais, revoir toutes les idées préconçues.



Jacob Kassay, vue d'installation
Untitled (disambiguation), The Kitchen, 2013.

JACOB KASSAY



SUPPORTS/ SURFACES

Propos recueillis par
Marie Maertens

COMME CERTAINS AUTRES PLASTICIENS AMÉRICAINS DE SA GÉNÉRATION, **JACOB KASSAY** (NÉ EN 1984) A DÉVELOPPÉ UNE RÉFLEXION AUTOUR DE LA TOILE, DU SUPPORT ET DU CHÂSSIS, RAPPELANT CELLE DU GROUPE SUPPORTS/SURFACES À LA FIN DES ANNÉES 1960. L'OCCASION DE S'INTERROGER SUR SES AFFINITÉS AVEC CE MOUVEMENT FRANÇAIS, ET SUR SES PROPRES INVESTIGATIONS SUR LE CORPS MÊME DE LA PEINTURE.



À VOIR

**Love Story – The Anne
& Wolfgang Titze Collection,**
Palais d'Hiver et 21er Haus/
Le Belvédère, Vienne,
15 juin-5 octobre, commissaires :
Mario Codognato, Luise Ziaja
et Severin Dünser.

Jacob Kassay est représenté
par les galeries 303 (New York),
et Art Concept (Paris).

Jacob Kassay, *Eternal Neither*,
acrylique sur toile, 2013.

“J’ai, au départ, approché la peinture à travers la reproduction de toiles dans des ouvrages. Mon travail vient de là et a rassemblé d’autres expériences...”

L’OFFICIEL ART :

Le groupe Supports/Surfaces a été actif seulement quelques années, mais en 1969, pour une exposition au musée du Havre intitulée “La peinture en question”, Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, Vincent Bioulès, Noël Dolla et Jean-Pierre Pincemin déclarent “L’objet de la peinture, c’est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu’à eux-mêmes. Ils ne font pas appel à un ailleurs... et n’offrent point d’échappatoire...”

Qu’en pensez-vous ?

JACOB KASSAY : Il est impossible pour une toile de ne référer qu’à elle-même et je dirais que c’est davantage de l’ordre de la déclaration ou d’une fausse promesse... Une peinture est toujours dépendante de sa relation aux autres choses. Elle n’existe pas dans un vide, sans objets et certainement pas sans un discours qui l’entoure. Si vous regardez la trajectoire de Supports/Surfaces, vous pouvez observer que les propos ou écrits ont d’ailleurs parfois remplacé la production d’œuvres, et il serait vain de dire qu’une peinture peut générer de l’intérêt sans assumer sa paternité ou de multiples données sociales ou financières. Un geste radical ne peut être maintenu dans la pratique de la peinture, dont je me demande comment les limites peuvent être atteintes...

D’autant plus dans un monde de l’art aujourd’hui plus étendu et professionnalisé qu’il ne l’était à l’époque de Supports/Surfaces, ces déclarations d’autonomie ne sont plus viables, mais elles peuvent nous rappeler certaines valeurs.

Ces artistes s’inscrivaient de manière plus globale dans une réflexion partagée par ceux de l’art minimal ou l’Arte Povera, rejetant une certaine tradition de la peinture, comme d’un marché de l’art naissant d’ailleurs...

Si l’on regarde Supports/Surfaces aujourd’hui, en refusant une certaine tradition de la peinture, une autre a finalement été créée avec ses propres problèmes. Leur programme a stagné car il annulait l’objet sur lequel ils avaient au

départ focalisé leurs discussions. Si vous cessez de faire de la peinture et n’en parlez que de manière catégorique c’est comme une mort annoncée, à l’exemple de ce que l’on a vu dans diverses trajectoires de la “dématérialisation” de l’art. Leur mythologie de l’autonomie de la peinture et de l’autoréférence était précaire dès le départ et, honnêtement, la raison pour laquelle nous parlons encore de ce mouvement aujourd’hui est en partie due au fait qu’il est de plus en plus présent sur le marché de l’art.

Un autre point important pour ce mouvement était de considérer à la même échelle les matériaux, les gestes nécessaires à la réalisation de l’œuvre et la pièce finale. Une déhiérarchisation que l’on retrouve dans votre travail, non ?

Oui et c’est finalement le point commun que je peux partager avec ce groupe. J’aime penser que la peinture n’est pas uniquement un assemblage d’éléments matériels, mais un ensemble vital et inextricable.

C’est ce qui vous emmène à dire aussi que vous ne maîtrisez pas la trajectoire d’une peinture et que, dès l’instant où elle est exposée, elle devient indépendante.

Pensez-vous la même chose de la sculpture ?

Il ne me semble pas que le médium fasse une quelconque différence, à l’exception de matériaux qui sont plus durables que d’autres. Mais indépendamment de la forme que cela prend, l’œuvre sera toujours sujette à des contingences imprévues par rapport à nos attentes d’artistes.

Pour vous qui êtes Américain, cette réflexion sur la toile et le châssis peut-elle être également reliée aux travaux de Frank Stella, par exemple ?

Il est vrai que très tôt, dans mon intérêt pour la peinture, Frank Stella s’est imposé comme une référence assez naturelle. Il était aussi Américain, célèbre et l’une de ses peintures, *Jane*, faisait partie de la collection du Albright Knox Museum, à Buffalo, où j’ai grandi. Ce qui m’a attiré dans ses œuvres

était la manière très particulière dont leurs surfaces semblaient repousser le regardeur. Stella employait un geste semi-mécanique, prédéterminé pour diriger l’énergie picturale uniquement dans la forme de l’objet, plutôt qu’en direction et à l’intention du spectateur.

Vous-même mettez en avant une production qui se veut mécanique, notamment dans les *Silver Paintings*, que vous ne réalisez pas et pour lesquelles vous revendiquez une certaine distance et une lecture immédiate. Pensez-vous que c’est aussi lié à vos études de photographie ?

Si ces œuvres ont un quelconque lien avec le médium photographique, c’est davantage dans la manière dont j’ai au départ approché la peinture, à travers la reproduction de toiles dans des ouvrages. Mon travail vient de là et a rassemblé d’autres expériences comme celle de percevoir une peinture en tant qu’objet accroché dans une pièce, situé dans un environnement actif, ou encore de la voir à plat, reproduite sur une page apparaissant comme une surface immobile. Mais là encore, les *Silver Paintings* deviennent de plus en plus indépendantes.

Les membres de Supports/Surfaces avaient souhaité à l’époque dépoussiérer les accrochages trop classiques... Comment décidez-vous de la forme des châssis de vos *Shaped Canvas*, qui se déploient ensuite avec une grande liberté sur les murs ?

Ces œuvres sont réalisées à partir de reliquats de toiles qui émanent de la fabrication d’autres peintures. A ces morceaux de tissu non utilisés, un support est ajouté qui suit les contours de la chute de tissu en question. Ces matériaux viennent de l’activité de l’atelier, de tests que je réalise, voire d’échecs ou de choses qui ont été laissés par d’autres personnes dans leurs ateliers et que j’ai récupérés. Ils m’offrent un potentiel de formes infini, comme un programme ouvert qui serait façonné par l’ensemble de ces différents formats et usages que l’on en fait.

WADE GUYTON PRINTING SYSTEM

A l'invitation de la **Fondation François Pinault**, **Wade Guyton** (né en 1972 aux Etats-Unis) a conçu à Punta della Dogana une œuvre pour le "Cube", espace central de l'édifice. Peintre sans pinceau qui a fait d'une imprimante son outil de travail, l'artiste soumet ses œuvres aux aléas d'un processus mécanique qui forme et déforme les images.

Propos recueillis par
William Massey

Toutes les photos de ce sujet sont reproduites à partir du catalogue *Zeichnungen für ein kleines Zimmer*, Vol. II publié à l'occasion de l'exposition éponyme à la Fondation François Pinault, Venise.



On vous a proposé de créer une nouvelle œuvre pour le cube central de Punta della Dogana à Venise. Vous avez choisi d'exposer dans quinze tables vitrines vos "dessins" : des pages arrachées à des magazines ou des livres d'art que vous avez fait passer dans une imprimante à jet d'encre. De quelle manière ce travail s'insère-t-il dans votre pratique ?

Pour cette exposition à Venise, j'ai décidé de réinstaller une œuvre que j'avais réalisée pour Secession en 2011 : *Zeichnungen für ein kleines Zimmer* (dessins pour une petite chambre). Les dessins étaient exposés à l'étage, dans le Grafisches Kabinett. Comme il s'agit d'une petite salle qui ne pouvait contenir que quatre vitrines, beaucoup de dessins étaient invisibles car j'avais dû les empiler. Au total, l'œuvre compte cent seize dessins sur papier. Vu sa surface, le Cube de Punta della Dogana m'offrait une occasion exceptionnelle d'exposer l'intégralité de la série, ainsi que la possibilité de la découvrir vue d'en haut. Les artistes qui m'ont précédé ont utilisé les murs, j'ai décidé, quant à moi, d'utiliser le sol. La salle peut recevoir quinze vitrines, aussi j'ai pu répartir les cent seize dessins dans tout l'espace. Cela fait plus de dix ans que je réalise des dessins avec cette technique, aussi cela n'a rien de nouveau. Et j'ai l'habitude

d'adapter mon travail aux salles dans lesquelles il est présenté. J'ai exposé des œuvres sur papier dans différents lieux – le musée Ludwig à Cologne, la Kunsthalle de Zurich, le Whitney Museum...

Les dessins sont réalisés en imprimant, sur des pages arrachées à des livres, soit des aplats ou des formes obtenus sous Microsoft Word, soit des informations figurant sur des pages Web ouvertes par mon navigateur.

Mais il arrive parfois que des pages ne comportant aucune impression se retrouvent par hasard dans la pile.

Croyez-vous au pouvoir des formes ? Les formes que vous tracez sur votre ordinateur sont-elles le résultat d'une décision artistique consciente ?

Je ne sais pas très bien ce qu'est le pouvoir des formes. Dans mon travail, les formes ne sont que les véhicules de l'encre. Il y a si peu de volonté qui entre en jeu dans ces dessins qu'il serait embarrassant de parler de

"design", de démarche délibérée. Cela se réduit souvent à la simple frappe d'une touche. Mais c'est moi qui prends les décisions, et généralement de manière consciente.

Votre travail semble explorer une sorte de paysage visuel de l'"ère des écrans" et remettre en question la perception du spectateur en remplaçant le pinceau par l'imprimante. Comment en êtes-vous venu à inventer ces nouvelles règles du jeu ?

Je ne me suis quasiment jamais servi de pinceaux, aussi il n'y a de ma part aucun acte de remplacement d'un outil par un autre. Quand j'ai commencé à réaliser ces dessins, j'avais le sentiment qu'ils avaient un rapport avec l'écriture, et le clavier, ici comme dans la plupart des aspects de notre pratique de l'écriture, a remplacé le stylo.

"DANS MON TRAVAIL, LES FORMES NE SONT QUE DES VÉHICULES DE L'ENCRE. IL Y A PEU DE VOLONTÉ QUI ENTRE EN JEU DANS CES DESSINS."

Mes œuvres imprimées ne peuvent donc voir le jour que parce que nous sommes dans l'"ère des écrans", je ne vois pas comment elles pourraient exister sans cela. Elles ressemblent parfois à des peintures ou à des dessins, mais au fond ce sont surtout des objets d'une espèce différente. Le fait que je les qualifie de dessins ou de peintures n'est qu'une sorte de sténographie, un raccourci, et en tout cas cela ne doit pas limiter leur identité. On pourrait tout aussi bien les qualifier de photos ou de sculptures, ce qui ferait alors ressortir d'autres aspects importants de ces œuvres.

On utilise souvent pour décrire votre travail un vocabulaire qui évoque une certaine forme de violence. On dit par exemple que vous trompez les imprimantes pour qu'elles impriment sur des supports que vous choisissez au préalable, que vous manipulez les images que vous arrachez dans les livres, que vous jouez avec les

limites de la machine. On fait remarquer que l'encre peut baver et que vos œuvres sont en fait le résultat du hasard, de l'échec et d'incidents imprévus survenant pendant l'impression.

Peut-on considérer votre travail comme un combat à la fois contre et avec la technologie ?

Tout cela paraît singulièrement dramatique !

Il y a toujours combat quand il s'agit de réaliser de l'art de qualité, et comme la technologie contemporaine fait partie intégrante de mon travail, il peut lui arriver d'être prise dans la bagarre. Mais ce n'est qu'un aspect du travail. Il s'agit autant d'un enregistrement que d'un processus de production, et les peintures et dessins sont le résultat de ce processus – tout en n'étant encore qu'un commencement.

On a pu vous définir comme adepte de l'appropriation, diriez-vous pour autant que vous êtes lié à une tradition particulière ? Etes-vous plutôt radical ou plutôt traditionnaliste ?

Si j'étais vraiment un artiste appropriatif, je serais sans doute en mesure de répondre à cette question !

Ce projet a donné lieu à la production d'un livre édité par Walther König. Comment l'avez-vous conçu ?

Le livre constitue le second volume des photographies que j'ai faites de mes dessins sur le sol de ma cuisine. Pour le premier volume, publié pour Secession, j'étais arrivé en haut de la pile. Le second volume reprend là où le premier s'était arrêté, et quelques événements surviennent en cours de route.

À VOIR

"Prima Materia", jusqu'au 31 décembre, Punta della Dogana, Dorsoduro, 2, 30123 Venise, arrêt vaporetto: Salute (linea 1), www.palazzograssi.it

Wade Guyton est représenté par les galeries Chantal Crousel (Paris), Gisela Capitain (Cologne), Francesca Pia (Zurich), Gio Marconi (Milan) et Friedrich Petzel (New York).



PHOTOS JAMES CAMPBELL - COURTESY THE ARTIST AND WALTHER KÖNIG, KÖLN.

ENGLISH TEXT

44 →55

PAVEL PEPPERSTEIN: AGENT OF THE RUSSIAN LANGUAGE

By Ekatherina Iragui

A leading figure on the Russian Contemporary Art scene, Pavel Pepperstein is as highly reputed in Moscow as he is little known in France. Here L'Officiel Art finds him in conversation with his Moscow gallerist friend Ekatherina Iragui, as they discuss the main themes of his protean practice and his singular combination of commitment to Conceptualism and involvement in language issues.

Ekatherina Iragui: In 1979 the art critic and philosopher Boris Groys made the first reference to "Romantic Moscow Conceptualism", which he saw as different from Western Conceptualism. For you, what does this difference consist in?

Pavel Pepperstein: A Soviet art critic supposedly wrote an article saying that Western Conceptualism was a reaction to the intense workings of the West's public consciousness triggered after the Second World War. And so, he said, Western Conceptualism has to be analysed as much from a historical point of view as an aesthetic one, just like Western modernism. Western Conceptualism fits readily with modernism's inner logic, which is, so to speak, one of liberation. We might feel pessimistic about the outcome of this process, and have reservations about the way the problem is stated, but whatever, modernism is the history of a major, ongoing liberation: firstly from the figurative, the narrative and the literary, then from form, the narrative of form, the narrative of ideology and so on. A whole string of liberations, a series of ensuing parameters. A kind of fundamental emancipation that should have culminated in a revelation, like a scientific analysis leading to the discovery of the atomic nucleus.

On the one hand Western Conceptualism was an element in the modernist debate about liberation, while on the other it always wanted a place in art history – of which it's a part. In the 1960s–70s it also turned up in the context of New Age culture, esotericism and the hippie movement. This was the only aspect of it close to Moscow Conceptualism.

For the rest, Moscow Conceptualism developed within a macro-exposition, a totally different macro-narrative. And genetically speaking it has absolutely no connection with the circumstances leading up to the birth of Western Conceptualism. It has never been part of the liberation debate. It has always been an element in the devastation debate. True, these two lines of thought are connected, in that devastation can be seen as a liberation – maybe even the sole true liberation – but within Moscow Conceptualism the concept of liberty was seen more as an illusion compared to the concept of emptiness. To the point where the actual status of

Moscow Conceptualism in the global history of art has come under challenge. But it undeniably deserves to be what it proclaimed itself as. To be a Conceptualist all you have to do is say, 'I'm a Conceptualist', which is a very conceptual act in its own right. What's more it's quite possible that it has not been integrated into Contemporary Art and that by its very nature it's part of the development of Russian literature – but without being concentrated on literature or on quantity of text. Here we're dealing with much more basic concepts: why does Moscow Conceptualism exist? You could say it's one of the phenomena serving the Russian language. That's how I see it. And when I'm asked to sum up what I'm all about, inwardly I don't see myself as a painter or a philosopher, but as a writer. In short I can describe myself as an agent of the Russian language.

You took part in a project with Ilya Kabakov and Boris Groys which involved exchanging written question-answer sentences on a blackboard. Was this project structured on Western lines, or in the Moscow Conceptualist spirit?

Overall, the project was part of the life of Moscow Conceptualism, given that it was the outcome of people working together. At the same time, though, in formal and visual terms Moscow Conceptualism works can take on a Western look. It's not the substance that counts, it's the function. What's all this about? You have to understand that the Russian language is active well beyond the country's geographical boundaries; you always feel its presence there among the other languages. So progress has been made, but in trying to understand the current situation we come up against the language problem again. English speakers are now in such

a dominant position globally that artists, writers and musicians who, like me, describe themselves as agents of the Russian language, have to aim not at studying Russian or its linguistic potential, not at developing it, but above all at analysing and grasping at a fundamental level the language of contra-nuance: English. The English language is the main problem and needs to be the priority target for thinking about in Russian and so for all Russian cultural personalities. That's what I'm doing. I'm trying to look the enemy in the eye.

Your reputation in Russia stems mostly from your writing, and in particular *The Mythological Love of Castes*, that cult novel from the 1990s.

That book is part of the output of the Medical Hermeneutics Inspection group. The first volume was written with Sergei Anufriev; I wrote most of the second volume on my own, but that doesn't change the basic situation: the novel is the eighth of the twelve volumes turned out by Medical Hermeneutics Inspection. It was conceived and written to be read by people who know nothing about all this and nothing about Medical Hermeneutics Inspection.. This presupposes a reading on at least two levels. The reader who doesn't know the context is in a special position – you could even say it was written for this 'ignorant' reader. With great respect and esteem. That's why, in different ways, the Internet is undermining the impact of what we're doing. The spirit of 'ignorance' has been lost.

All these groups – 'Collective Actions', 'Medical Hermeneutics Inspection' – invented a secret internal language; they existed almost like kinds of sects, with only the initiates able to understand what it was all about.

At the same time it was a kind of game, it had

Pavel Pepperstein, *Suprematic Northern Light*, acrylic on canvas, 150 x 200 cm, 2014.





Pavel Pepperstein.

an aestheticised side to it. Everyone interested in this circle in one way or another could freely access all the secret languages and codes, which we were only too pleased to reveal anywhere anytime. In fact there weren't any secrets, although this didn't make the events any less esoteric. The esoteric side was due less to our efforts than to the situation itself.

Moscow Conceptualism is often accused of being incomprehensible, hard to decipher and lacking in universality.

It would be naive to think that only applies to Moscow Conceptualism. It was a deliberate stance: the principles of ignorance and incomprehension played a very important part; they were revered. It was a completely different cultural positioning from that of today, of the social networks. Moscow Conceptualism is totally incompatible with the civilisation of the social networks.

So does Moscow Conceptualism have something to do with a well-defined period, one already gone by?

Andrei Monastyrski wrote an essay on the subject: man is mortal, but conceptualism is not a man. Of course Conceptualism isn't a man, or a community of people: it's a method. It can't be living or dead. It's activated at times when it's needed. It exists as contingency. You have the feeling that Conceptualism has been liquidated so as to museumize something, kill it off. It hasn't fallen into disuse, it still represents an enormous potential. To kill something all you have to do is shut down its functional space, its working space. That's exactly what happened to Moscow Conceptualism. Its working space was shut down, which meant it was museumized and

now it's revered exclusively as an element of the past. Every attempt at real activity in the context of this movement as a current, living movement runs into the same resistance as in the past. In reality you can get around all this; you only have to learn to elude the pitfalls of the situation.

What are the prospects for Contemporary Art in Russia?

Right now things are horrible. Back in the day Contemporary Art was a territory outside the control of the dominant ideology or other external factors. It was a zone of freedom, of interior freedom and communication. And even though Moscow Conceptualism didn't have much to do with the liberation debate, the level of freedom within the movement was very high. In Contemporary Art, of course, there's none of that. It constantly confronts you with censorship and bigotry. It's an obsessively hypocritical world: people pretend to be protesting, to be acting freely, but in reality all you've got is streams running along the same old courses. Do this, say that, read that, don't think differently, don't talk – it's a locker room ideology. When things are forced on you they trigger a natural rejection, jokes, irony – normal reactions. Today this natural attitude is vanishing before our eyes. People are really conditioned – everywhere. Jokes are forbidden. It's impossible to make a crack about homosexuals or say something racist: sassy remarks are banned. Free speech is above all the possibility of saying the opposite of what you've just said.

Are you saying there's nothing interesting on the horizon?

The situation might be tragic, but there's something interesting going on even within the context of all this. Because there are still gifted people around and exciting things happening. In Russian Contemporary Art I could mention the Colonisers and Neocolonialists movement: there you find talented people and great artworks. I'm also keeping an eye on the work of the Voina [War] group.



Pavel Pepperstein, *Big Bro is not watching you*, watercolour on paper, 32.5 cm x 25 cm, 2013.

58 → 61

A NEW CHAPTER FOR GARAGE

Kate Fowle interviewed by Pierre Lefort

Since its creation in 2008, Garage has been known as Center for Contemporary Culture, on May 1st, it will become a Museum of Contemporary Art, what do you expect from this change?

There are a number of reasons behind the name change, the simplest being that the word "Center" in Russian does not really communicate Garage's mission to a broad audience. It implies something more like a private club or perhaps a day care center, rather than a place for contemporary art. In discussing how to make evident the organization's commitment towards developing a contemporary institution that provides access to living artists and histories for diverse publics in Moscow, we decided that culturally the use of the word museum was most direct as a starting point.

The change also follows three years of significant structural development, which has transformed Garage from a platform for new ideas (or receiving house) to a production house. In 2010 the founder, Dasha Zhukova, invited Anton Belov to be Garage's Director, to spearhead the creation of the education, archive, publishing and marketing departments, as well as oversee the move to Gorky Park. In 2013, when I was hired as the first Chief Curator, we started to formalize a long-term creative vision for the organization, which unites education, training, publishing, and research programs with expansive plans for an archive collection, as well as exhibitions of international and Russian art, design, and architecture.

As such, Garage is operating much more closely to the privately-funded, publicly-minded model of a museum that we see, for example, in the United States with the Museum of Modern Art, The Whitney Museum of American Art, or The New Museum, than to a center for culture as Garage was first conceived. What's interesting is that in Russia the concept of "public" currently does not imply civic responsibility. It also doesn't exist functionally, insofar as there are only "private" or "state" enterprises. Because of this, the creation of Garage Museum of Contemporary Art also means developing different infrastructural possibilities for culture in the future, including new patronage models that work within the evolving Russian system.

For now, it is not just the name change that is important, but also the public discussion about what being a museum means, not least because the word for modern and contemporary in Russian is the same, and therefore the very concept of a contemporary museum is not one that is inherent in the language. This is why we produced an international conference—The Reflexive Museum: Responsive Spaces for Publics, Ideas, and Art—at the same time as making the announcement. This event focused on current debates around notions

of the public, the museum as a repository of experience, and the development of cultural spaces as laboratories for art production and creative thinking. It was the first conference on contemporary museums in the country, bringing leading international directors, curators, and academics together with over 300 museum professionals, artists and enthusiasts in Moscow to explore what it means to build a responsive institution. It was the first in a number of events and books that we are planning around the subject, many of which we will develop in collaboration with other museums in Moscow who are equally interested in the urgency of this conversation right now.

After its beginning in the former Bakhmetevsky Bus Garage and relocation to Gorky Park in a temporary pavilion by Shigeru Ban, Garage will move to a permanent space in a building designed by Rem Koolhaas in 2015. What will this new home bring to the museum?

With the permanent home Rem Koolhaas' OMA studio has designed for Garage we can consistently provide access to our various activities, as well as always having at least one exhibition open, which is important in terms of sustaining and building our constituency.

The Museum building will be a renovation of the well-known Vremena Goda (Seasons of the Year) restaurant, which is a prefabricated concrete structure from the 1960s that has lain derelict for more than two decades in Gorky Park. OMA's design for the 5,400 square meter building includes exhibition galleries, a mediateque for access to the Archive Collection, education spaces including a creative center for children, a screening room and an auditorium, as well as a large bookshop and cafe.

Scheduled for completion next summer, the project is unique in its approach to renovating a building from this period, making very little intervention into the original concrete structure, as well as preserving of a number of soviet-era elements such as mosaics and brickwork that are generally seen to have little architectural value or historical relevance. What will be completely new is the façade, which will be a double layer of translucent polycarbonate lifted 2 meters from the ground, so that the interior of the museum connects to the park. For Rem, the preservation of unspectacular historical elements and the minimal approach to building avoids what he calls "the exaggeration of standards and scale" that he sees is becoming ubiquitous in new art spaces around the world. For Garage, the building will be a visual metaphor for the program, which as I have said before, is intended to bring fresh perspectives to contemporary art, its histories and its contexts.

Considering its new museum status and having now a permanent building, will Garage start to build an art collection?

We are starting by building an archive collection, which is the first public resource for documentary materials of contemporary art life in Moscow, Saint Petersburg and other cities within Russia from the 1950s on. It includes articles published by local and foreign media; unpublished texts by artists and other specialists (1960s–1990s); artists' biographies; press releases, catalogues, and other ephemera from exhibitions (1985–now); as well as a contextual collection of historic photographs, film footage, and slides from the second half of the 20th century. The collection also includes audiovisual materials, such as recordings of artist interviews (1960s–1990s), digitized publications, and a video library of films and documentaries related to contemporary art in Russia since 1994.

Garage Archive Collection is a legacy of the Soros Center for Contemporary Art, which was active between 1992 and 1999 in Russia. In 2001, after the Soros Center closure, the archive collection was passed to the Art Projects Foundation with the help of a grant from the Open Society. For the next 11 years, it was expanded with new documents, resources and publications. To prevent its dispersal, Garage acquired it in September 2012 and continues to expand the resource.

Coming from New York, what is your perception of contemporary art in Russia?

I've been based in New York since 2009 when I became the director of Independent Curators International, which is an organization that is deeply engaged in multiple art worlds and related curatorial concerns. Before that I was in Beijing for a couple of years, and before that San Francisco since 2001. Originally I am from the U.K, where I started working as a curator in the early 1990s having trained as an artist. In other words, my perception of contemporary art in Russia is not based on my experiences in New York particularly, but more from being engaged in the potential of new institutions and the (re) emergence of art ecosystems internationally. First and foremost I am interested in how any of this can provide opportunities to change how we become involved with artists and their interests. We cannot continue to use historical Western models as the lens through which we understand contemporary art internationally.

Russia is hosting major international art events like the 5th Moscow Biennale in September 2013, and upcoming Manifesta 10 in Saint-Petersburg but there seem to be a gap with a local art scene that still seem to lack representation internationally. In your opinion, why is there such a gap?

To make a city and an art scene truly part of an international network—rather than a date on a calendar—and enable artists to independently develop their own connections, you need institutions locally that provide opportunity for international exchange year round. Only when this begins can local conversations about

what constitutes international practice gain momentum and take their own form. This is now starting to happen in Moscow. Let's see what the next few years bring in terms of outcome.

Does Garage have any projects related to the region of Caucasus and Central Asia?

Yes, as part of the work that we do researching and presenting artists and ideas from across Central, Southern, and Eastern Europe, the Baltic, Caucasus and Central Asia, although we don't usually describe projects through place as much as concept. Most recently, artist Anton Vidokle traveled to Kazakhstan and Altai, among other locations, as part of Garage Field Research, for a project he is developing that looks into the contemporary legacies of cosmism. Currently, Garage assistant curator, Andrey Misiano is developing an exhibition that specifically looks at the experiences of two generations of artists that were born in the Soviet Union in the Caucasus SSR and what that means now, in terms of their identity in a globalized world.

134 → 139

KAMRAN DIBA

Kamran Diba interviewed by Hervé Mikaeloff

Hervé Mikaeloff: How and why have you decided to build and create "TMOCA"?

KAMRAN DIBA: I am an artist and was painting exhaustively at the time. When, as a student, I lived in the west I was a regular modern art gallery and museum visitor, I was fascinated by the avant-garde and all the ideology behind movements of the 20th Century art. I went back to Iran in 1965 having lived abroad from 1956 to 1965. I have learned to read a lot about the Western art. When in Iran I made an exhibition which had to do with installation, performance and actual painting. I always knew the true value of important cosmopolitan cities was art. I frequently visited New York, London and Paris art establishments.

When I came back to Iran, I became bored and restless. I was trained as an architect sociologist and was interested in urban planning at the time with few minor architectural works, and not enough to do, I needed a goal or perhaps a few goals. I am a multitask individual.

The vision of creating a contemporary museum with the support of Farah Diba (queen) seemed quite attainable.

I soon learned that she did not have a budget of her own to support ideas (she did not have the financial means to do it). It was 1966 and Farah was outside of political or economical establishment. The only thing I could do was to ask her for some seed money to make an "avant projet" and a program for a museum. At the time we had an active cultural Ministry, they organised national events participated in



MAM Téhéran.

international bi-annuals. With the advise of the queen I took the model of the museum to the ministry of culture. He admired my architecture, and later I told her we sold the idea to the ministry.

Years passed and the ministry never put the museum in their annual budget and I did not get the commission to design the building for construction with support of government eventually queen attained funding for the building and later collection. We started in 1966-'67, began the construction in 1974, and inaugurated the museum on October 22nd, 1974 on Queen's birthday. We started the institution of the museum far before Centre Pompidou, both the TMOCA and the Pompidou were inaugurated a short while before us (1977).

At the beginning, I was not in charge of the collection, my task was to create this museum physically and institutionally. My role was as an art and architecture consultant to the queen, not officially I did not have a desk or received salary. For this reason sometimes I was bypassed, at the beginning our intention was a national museum with an Iranian collection. Iranian modern art movement became dynamic from 1960ies and on (and the queen's support had a lot to do with it). When I decided to make a Western collection the queen, through her office, started buying impressionism. I became quite concerned and had to convince her. In the 1970ies, it was irrelevant to buy French impressionism. My reason was that we already have had an Iranian post war II collection and the Western collection should be chronologically parallel. The Iranian artists should benefit from the art of today. The idea is not treasure and hunt the utility and dynamics of contemporary Western art, it was of paramount importance

for local art establishment. There were not much people into art at the time we did not have more than 30 to 50 serious artists. Some of them were living by teaching at the University. She was more convinced on the second part of my argument, which was lack of availability of quality impressionist work on the market and their enormous prices. In the middle of the construction I suggested to hire a director curator of international stature. She sent me on a mission to find one. I contacted to name few, Harry Zihman, Robert Hobbs, Richard Koshalek, and a few others. Due to their prior engagements and the short notice, none was available. I came back from abroad empty handed. The queen said you should open the museum as scheduled at the beginning. I hesitated having a sizable architecture and planning office to run. On second thought, I felt this is my baby and I should make it real, as I envisioned it. As the result I made a first world institution in a third world, developing country. I named it from day one as "Tehran Museum of Contemporary Art". TMOCA was born and still kicking.

What happened to TMOCA after the 1979 revolution?

There was a lot of misconception about pre-revolutionary Iran. At the time of the construction some people thought the building was a prison. In the misty pre and post revolutionary atmosphere everything got mixed up: secret police torture avant-garde shiraz art festival which was deemed excessive by conservative elements. A lot of Western leftist quoted the museum as a cover for the regime's atrocity. They called it Shah's collection or queen's collection. The fact is the Royal collection of modest size and quality is in the palaces.

TMOCA and its collection belonged, from the first day, to the people of Iran. The issue of torture has nothing to do with the arts, look at the recent art of Jenny Holzer on CIA torture secret documents, nobody discredits national gallery of Washington or MOMA as a cover to distract from other issues. You asked what happened to TMOCA after revolution. There is no sensible answer without a socio-political context.

Iranian revolution was instigated by the young middle class, leftist revolutionaries whose heroes were Mao, Fidel Castro, Pol Pot and other autocratic authoritarian leaders.

The element of cold war and our super power neighbour Soviet Union should not be taken lightly. During my student era in Iran the father loved figure leader was Stalin : the dissident, urban and somewhat nationalist forces used religious figures to replace the unapproachable Shah. They succeeded to Topple the Royal Regime, but they were soon sidelined and purged by the religious left. In this atmosphere the museum seemed irrelevant. The meritocracy of the previous regime was not large enough to encompass the needed circulation of the elite. The new regime was rejecting symbols of western society and managed to eliminate the technocrats and people of managerial class. In a regressive order there is no room for culture as we know it. When the regime discovered the revolutionary propagandist art, government activated the museum. After the revolution Iraqis under Saddam Hussein invaded the South East region and the oil fields and Iran had many difficult years, pushing Iraqis back. After the war in the period of re-construction and normality, the museum became active again and during the director ship of Sami-Azar flourished and a new era for the arts followed.

Why contemporary art in Iran is different ? This is a good question, the basic difference is institutional.

Let us look at the development of usual art sector in the last 4 decade. The emergence of big collectors from the eighties starting with Saatchi Charles, Eli and Edy Broad, Pinault and others. The arts non-governmental private sector flourished to the level of state institutions. They hired curators, made public shows and aggressively collected art. The governmental institutions and foundations expanded from few major cities to provinces. Art attendance and events parallel popular sport events. Now look at Iran, none of this happened neither on governmental side nor on private sector it is unbelievable and astonishing that up to today the vitality of Iranian art sector is still sustained. In spite of all Iranian art movement is broad and outside of painting and sculpture, there are video, installation and performance art and artists.

If you look at the national economy of visual art sector in Iran, it hardly compares to the annual budget of a single major museum in the western

world. In order to sustain the vitality of the art in Iran, we need governmental reforms from taxation to the creation of public and semi public institutions, which boils down to at least five years serious investment plan. I do not know if there is a political will do this.

Your question about my contact with Iranian artistic community is affirmative. I also show my personal art in Tehran galleries and have collected number of works by Iranian artists.

174 → 179

INTERVIEW WITH ED ATKINS

by Timothée Chaillou

Ed, your early films are digital-structural films, with flickers, fragments, flashing images, jolting cuts, audio glitches and snatches of field recordings. You were influenced by Hollis Frampton, Stan Brakhage and structuralists films.

Predominantly, I was interested in structure as a point of reveal and of reflexive criticality. Where those artists were capable of undermining the illusions and ideologies of cinema by displaying their underlying structures, materials – I was very interested in whether this was even remotely possible using digital video, whose own structure and relationship to material is so incredibly occluded, complex, deferred. In fact, it's very quickly apparent when working with digital cameras, editing softwares, etc. – that it's pretty much predicated on at least a partial ignorance regarding the ways in which images are constructed, of what, etc. And that so much of the analogue processes in developing and screening celluloid had become skeuomorphic: their reality as physical index – so often a mistake – had become decoration, concessional tics to both placate the shock of what digital media really is, and to reassert the illusion of moving image – the illusion and, potentially, its ideological possibilities.

How function these assemblages of fragments as micro-narratives? Do you emphasize that the work is a construction, a digital collage?

I think it's pretty emphatic. The ways in which analogous 'cuts', 'fades', etc, appear (all phony re-enactments of their physical antecedents) is to a point of excess as to draw attention to themselves and so to their identification as effect – as manipulative trope. So that shift from analogue problem to be avoided – a sign of the limits of the medium (lens flares, scratches, hairs trapped in the gate, etc) – to desirable concession to analogue, physical, material excess – this is precisely the point at which the digital appears.

You were influenced by Stan Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971). This film is a direct confrontation with images of autopsies filmed in a Pittsburgh morgue.

The subject of death is present in all your works and cadavers became "the best way to look at representation and, in particular, recent technologies of representation".

Brakhage's video is pretty much the last word in representation, medium-specificity and mortality. For film, you see in that piece the unraveling and literalising of a whole cosmos of metaphor, analogy. The body of the medium, the index, the cut, the image, the dead body as the ultimate representation, etc. This kind of poetic site – where literality collides with figuration – or where figuration is an ethical process, is at least affectively real – is where I want my work to sit, I suppose. Or increasingly so. The figure (and discrete, terrible reality) of a cadaver has been incredibly important for the work – pretty much since my MA and the death of my father at the hands of (brutal turn of phrase!) cancer. Maurice Blanchot's writing on death and representation – their intimate relationship – was a way for me to understand things that I had only felt previously. The point at which technologies of representation reach a kind of excessive image – something too real, as was certainly the case with High Definition imagery – is where they approach their deathliness, their perfect representation. The abjection, the death, the presence, horrible weight – and the ethereal, spiritual, memorial emotional height – in encountering a cadaver, is pretty much the guiding experience – and most extreme experience – I can imagine. It is excessive to a point of being the apex of representational attempt, and being completely unrepresentable. A paradox, in a way, where reality flickers and shimmers and fails. This points to some sort of faith in the irrecuperable in experience: that experience – and by example, those extreme experiences of affective excess (love, death) unavailable to representation.

Your writings are incredibly profuse. The language you "use is all substance and detail. It is very gratuitous writing, in that sense, whereas the basic imagery of the films has a

certain level of economy."

I suppose nowadays I see them as ever-closer, ever more interchangeable processes. Where writing has always offered an expedience and video editing a structural sensation, a sensation of utilizing tools, softwares, prior-existent models and tropes and techniques; they've been approaching the other much more recently. The writing has become more and more concerned with the effect parts, the tropes and manipulative moments that serve to convince in certain ways – like HD writing or lens flare writing or surround sound writing – the videos have become much more expedient an experience in their making; the editing kit and the computer has become so totally convenient, that I less and less encounter technological blockage that would stymie a flow of generation and building. The problems of them are similar now. As in, the problems of making the videos and texts – insofar as they are ever separated in the final object – are very similar.

Fragmentation, interruptions, stutterings, pauses and leaps happen prominently on the audio tracks of your videos. How does sound develop in your work?

Totally at the same time as the visuals. The image of the work is inclusive of the sound and music; I don't think of that stuff as a soundtrack – something extraneous that determines the image in post- – but something totally immanent, innate to the videos. The sound aspect is, of course, very aware of its precedents in cinema and particularly emotional manipulation; that music and sound so often precisely tell you what to feel. I would think that in the sound and music there's a very explicit performance of the way in which the works move, how they lurch between bathetic extremes. But it develops like the visuals, yes.

For your most recent films how do you produce your images? Are they all made in-computer or do you shoot with a camera?

I shoot some tiny bits, usually with chromakeyed



Ed Atkins, *Ribbons*, 2014, Three channel 4:3 in 16:9 HD video with three 4.1 channel surround soundtracks.



Ed Atkins, *Even Pricks*, 2013, 16:10 HD video with 5.1 surround sound, 8 minutes.

stuff, on a camera. And of course, the 'performance' is 'shot' using a Kinect motion capture camera, if only as reference data for the softwares which interpret it as controllers, basically, for the animating of the faces of the protagonists. I work with a terrific CG animator increasingly – particularly for the specific stuff of liquids, movements, etc. There are 'real' images in there, though processed often according to a software specificity. As in, there are photos of flowers that are cut out on a transparent background, exported as a .png file and overlaid into the image. Very, very much a digital analogue of paper collage. In fact, these kinds of images are most often referred to, online, as 'scraps'.

Do you work with an animator?

Yes. Though we work at remove. He generates discrete elements that loiter between being very specific and pretty empty, so that when I get them sent to me, they're as empty as possible before I bring them in and start altering them. I send him drawings, often, and don't really know what he'll send back. It's an immensely satisfying experience, for both of us, I think – as he gets an imaginative role in proceedings, and I get to 'find' the footage again, with a set of foibles and inflections I would not have designed, but which somehow allow the work.

Even Pricks (2013) features downwards pointing thumbs and a kind of desperate chimpanzee. Why was it important for you, that "at the same time as the absencing of the body from the moving image, the images were, are, making greater and greater attempts at a variety of verisimilitude, more and more corporeal privileging, for want of a better term. High-definition technologies in image and sound try to convince us of their absence"? How do those gestures undermine technology? How do they make the technology visible?

It's important for me to understand – initially as a point of faith – that these technologies fail in their attempts – then to comprehend how and what is not possible for the technology – to underscore the limit of the technology.

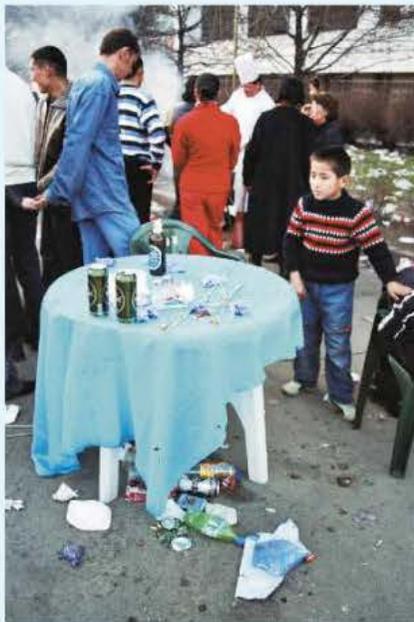
160 →163

"TOTAL RECALL" OR NOTES ON POST-SOVIET ART

by Viktor Misisano

"Art is struggle with reality." This aphorism, which I tossed off in the mid-nineties, was consonant with the general mood. The sense that the post-Soviet reality of those years – a catastrophic reality that had surrendered itself to elemental forces and irrepressible transformations – was beyond the power of consciousness to control was something shared by many people then. Just as many in the art milieu worried that reality, whether experienced personally or viewed on a TV screen, surpassed art's visual-spectacular resources as well as the resources of the artist's imagination. Consequently many people then have to admit that art had lost its fight with reality. Therefore the "apology of defeat" became the most widespread artistic strategy.

This stance was understood in two ways, however, with the emphasis either on the first or the third word. The feeling of doom could be understood as sanction for a desperate gesture or heroic affectation. In other words, social and political catastrophe were subjected to a tautological doubling in the staging of artistic catastrophe. Such was the program (or, rather, the sense of life) that generated the practice of actionism, that spontaneous, provocative, transgressive gesture that came to the forefront in many centers of the post-Soviet world. For



Yelena & Viktor Vorobyev, *Kazakhstan. Blue Period*, photography, 2002-2005.

Russia in the nineties, the Moscow actionism of Alexander Brener and Anatoly Osmolovsky became the most emblematic and in the same time symptomatic trend, while Sergei Maslov, Kanat Ibragimov, Yerbossyn Meldibekov, Almagul Menlibayeva, recognized them-self in a Almaty actionism brand. And it was precisely this idiom that was then chosen by, among others,

Gulnara Kasmalieva in neighboring Bishkek, and by Said Atabekov (in his work with the Kyzyl Tractor performance group) in Chimkent.

The lack of an alternative to staking one's claim on dissolving into reality was born out by an infrastructural catastrophe: generated by the social crisis, the paralysis of professional institutions stripped the notion of art's autonomy of all social foundations. On the contrary, the claim made for the impulsive, transgressive gesture was then also corroborated by the transitional society's overriding concern with "survival." One can survive in extreme conditions only by making maximal use of the scant opportunities offered by the present moment. In an emergency, the past is irrelevant – it teaches us little – and there is no time to think about the future. What counts is surviving "here and now." Yet the poetics of many artists in the nineties were generated by the attempt to make maximal use of the resource of defeat. The inability of consciousness to control reality and art's impotence in the face of the spectacle offered by this reality at hand were recognized by many as an experience that was not so much subject to conversion into action as to detached observation and embodiment.

A programmatic work here is *War from My Window*, produced by Koka Ramishvili at the very outset of the first post-Soviet decade, during its most dramatic period. The work consists of a series of photographs in which the artist pedantically recorded a view of the Tbilisi cityscape during the days of the 1991 civil war. Incapable of emotional contact with reality, Ramishvili impassively clicked the shutter on a camera set up in front of his window once a day over the course of the entire twelve days of the national drama. In this work, the very principle of detached recording and registration sublates the aestheticizing, contemplative element.

The new, second post-Soviet decade programmatically declared itself a period of stabilization throughout the former Soviet space. And however conventional and fictitious this stability might be, one important thing is clear: current consciousness has begun to cease to recognize itself in the dimension of the here and now. The shape of events has lost its previous unpredictability: orientation within reality now requires not intuition but an incomparably more complex system of analysis. Like everyday reality, today's project-based practice assumes that one should measure oneself against a more protracted length of time – in other words, against History. However, having returned after a decade of amnesia, history has hardly manifested itself in a coherent linear narrative. Destroyed by the social catastrophe of the late eighties, the integral picture of the past has been lost: the images of bygone days returned by memory have appeared in ruptured form, bereft of causal connections. In his famous work on the "uncanny," Freud writes that the repressed returns in perverted, monstrous forms. In another of his essays, "Mourning and Melancholia," he argues that mourning is a kind of work, which (like any form

of work) can be completed and successful or, on the contrary, uncompleted and unsuccessful. Failure to complete the work of mourning leads to melancholy, which is defined as the inability to separate oneself from one's loss and the assertion of oneself and one's loss as the center of the universe. And in fact the enormous work with returned memory that began almost simultaneously in the culture of nearly all post-Soviet countries during its first phase produced texts of memory rather than texts about memory. This type of post-traumatic text is customarily termed "acting out": this refers to cases when trauma is transferred into discourse, thus producing endless reproductions and rehashings of haunting images. Neomythologism became the most natural form for organizing such artistic texts. The model of the mythopoetic imagination, which is built on the "eternal return of the similar," has been understood by contemporary artists as the free manipulation of a stable system of leitmotifs, thus enabling them to "package" persistent haunting images into certain abstract narrative constructions. Moreover, the role of the mythmaking artist – the creator of a unique and universal authorial world – has proven to be the most natural form of realizing the post-traumatic urge to situate the self at the center of the universe.

Said Atabekov's mythmaking is thus inspired by the ambitious mission to ecumenically unite all the main confessions: the mythologemes of the cross, the crescent, and the Star of David are leitmotifs in his work. Alongside them we find archaic idols, the tomb of Genghis Khan, a nomad horseman, a Kalashnikov rifle, and a red star: harkening back to various periods in world history, these and other motifs in Atabekov's work reduce this history to a self-enclosed, cyclical myth.

Culture's entry into the second post-Soviet decade has another vector, however. For many artists, it has become a priority to work with reality itself and its resource rather than with individual or collective consciousness. One consequence of social stabilization has been the freeing of art from its inferiority complex vis-à-vis reality: artists have stopped looking for a way out via forays into reality and acquired the capacity to look at it from the outside. Moreover, the spectacle of life has appeared in all its complexity and rhizomaticity. In the nineties, the reductionist gesture of the actionist was essentially adequate to the image of society that had then been established. For all the dynamism and kaleidoscope-like quality of reality during the "transitional period," it was all easily reducible to elementary categories – the dialectic of life and death, success and survival, the triumph of power and the stoicism of powerlessness, and so forth. Today, on the contrary, the picture of the world is such that it would be difficult to define it with a single albeit exhaustive definition, with a single albeit brilliant metaphor. The wholeness of the world is

experienced through a maximal concentration on the fragment: one moves toward the whole via the part. Artists move towards reestablishing life's lost integrity by moving from fragment to fragment. Fragment by fragment, they restore a panoramic vision of the world. Kazakhstan. Blue Period, a photographic investigation by Yelena Vorobyeva and Viktor Vorobyev, is a monumental classification of such particularities. Its informative finding is that the post-Soviet "brave new world" is an inalienable part of the Soviet past, a slightly corrected version of it. There is nothing mysterious about the Soviet legacy nor can there be, for selling it off is our only means of existence: such is the finding of yet another informative research piece by the Vorobyevs, Bazaar. The Soviet past "is our antiquity" for it was the only "modernity" we



Koka Ramishvili, *War from My Window* - 1991-1992, 12, B&W photographs on aluminum 34 X 50 cm.

were given to live through. Such is the conclusion one draws from Vahram Aghasyan's archaeology of the modernity in the work *Ruins of Our Time*. When, however, artists began telling their own stories, the identification of art and life typical for the ideology of the nineties was finally overcome. For these stories belonged to the artists not only because they were facts of their own biographies, but also because they were told in the language of art. Once displayed as signs of themselves, artistic means have now become an active toolkit that guarantees artists control over their own vision. However, this shift has been not only aesthetic, but also political. For earlier, in the nineties, the refusal to recognize art's own status as art and the recognition of reality's aesthetic status were tantamount to a refusal to judge reality in political and ethical terms. And so the revival of the discussion about art's autonomy in the new decade has been accompanied in the art

world by a rejection of compulsory political and moral conformism. The rupture of the equation between art and life in artistic consciousness has coincided with the collapse in social consciousness of the former equation between the market and democracy, individualism and universal prosperity, the fullness of human life and consumption, the dismantling of the state and the flowering of culture. The critical gaze has brought back the understanding that democracy is identical to human solidarity, the meaning of existence to spiritual searching, culture to utopia. And this has been precisely a return insofar as these values formed the foundation for the order of things to which society bid farewell with relief in the previous decade. So whether consciously or not, the majority of stances that today situate themselves in counterpoint to the previous decade restore the connection with the age that preceded that decade. Azat Sargsyan's video installation *Schizo-Reality* is one of the first directly political works in the post-Soviet space. Like Koka Ramishvili's *War from My Window*, it was inspired by a real political event, the 2003 Armenian elections, whose outcome was regarded by the greater public as a fraud. However, unlike Ramishvili's 1991 work, *Schizo-Reality*, which was produced more than a decade later, leaves no doubt as to the artist's emotional and political involvement in the events that took place. As he revives the stance of the committed artist, which was canonical for Soviet culture, Sargsyan simultaneously also revives the visual regime of Soviet art. The rhetorics of the stark video montage, the cuts between close-ups and long shots, the motifs of the revolutionary crowds and frontal portraits of corrupt politicians – all this is an appeal to the visuality of Soviet art from the twenties, from the films of Eisenstein to agitprop posters. This rehabilitation of the revolutionary Soviet legacy in the work of artists who have been mobilized by political confrontation with the post-Soviet authorities is completely logical. Recognizing the scale and significance of the past means questioning the legitimacy of a politics that has justified its mistakes and crimes with its mission to lead us out of the past, which was declared a "black hole that lasted seventy years." The encounter of political will with History in the work of contemporary artists is eloquent testimony to the fact that the "work of mourning" has been completed, the patient has been cured of his melancholy. Constructing a dialogue with the past makes it possible to free ourselves of its traumatic burden while simultaneously recognizing its universal significance. This recognition has required the experience of the past twenty years – moreover, not only for the citizens of the former Soviet Union. As an American intellectual Susan Buck-Morss once declared, "We are all post-Soviet."

Art | Basel

Basel | June | 19–22 | 2014

Galleries | 303 Gallery | **A** | A Gentil Carioca | Abreu | Acquavella | Air de Paris | Aizpuru | Alexander and Bonin | de Alvear | Ammann | Andréhn-Schiptjenko | Approach | Art: Concept | Artiacco | **B** | Baronian | von Bartha | Baudach | Berinson | Bernier/Eliades | Fondation Beyeler | Blau | Blondeau | Peter Blum | Blum & Poe | Boesky | Bonakdar | Bortolami | Bortolozzi | BQ | Gavin Brown | Buchholz | Buchmann | **C** | Cabinet | Capitain | carlier gebauer | Carzaniga | Cera | Cheim & Read | Chemould | Chouakri | Coles | Contemporary Fine Arts | Continua | Cooper | Crousel | **D** | Dane | De Carlo | Dvir | **E** | Ecart | Eigen + Art | **F** | Feigen | Fischer | Foksal | Fortes Vilaça | Fraenkel | Freeman | Friedman | Frith Street | **G** | Gagosian | Galerie 1900-2000 | Galleria dello Scudo | gb agency | Gelink | Gerhardsen Gerner | Gladstone | Gmurzynska | González | Marian Goodman | Goodman Gallery | Grässlin | Richard Gray | Greenberg | Greene Naftali | greengrassi | Greve | Guerra | **H** | Haas | Hauser & Wirth | Hazlitt Holland-Hibbert | Herald St | Hetzler | Hopkins | Houk | Hufkens | Hutton | **I** | i8 | Invernizzi | Ishii | **J** | Jablonka | Jacobson | Jacques | Janda | Jeffries | Johnen | Juda | **K** | Kaplan | Kargl | kaufmann repetto | Kelly | Kerlin | Kern | Kewenig | Kicken | Kilchmann | Klüser | König | Kordansky | Koyama | Koyanagi | Kreps | Krinzinger | Krupp | Kukje / Kim | kurimanzutto | **L** | Lahumière | Lambert | Landau | Lee | Lehmann Maupin | Leighton | Lelong | Lévy | Linder | Lisson | Löhr | Long March | Luhring Augustine | **M** | m Bochum | Maass | Maccarone | Magazzino | Mai 36 | Marconi | Marks | Marlborough | Mathes | Mayer | Mayor | McCaffrey | McKee | Meert | Meier | Meile | mennour | Metro Pictures | Meyer Riegger | Massimo Minini | Miro | Mitchell-Innes & Nash | Mnuchin | Modern Art | Modern Institute | Moeller | Mot | Müller | Munro | **N** | nächst St. Stephan | Nagel Draxler | Nagy | Nahem | Nahmad | Neu | neugerriemschneider | Noero | Nolan | Nordenhake | Nothelfer | **O** | Obadia | OMR | **P** | Pace | Paley | Pauli | Perrotin | Petzel | Pia | PKM | Podnar | Presenhuber | ProjecteSD | Projectos Monclova | **R** | Rech | Reena Spaulings | Regen Projects | Denise René | Reynolds | Riis | Ropac | Rosen | **S** | SCAI | Schipper | Schöttle | Schulte | Seroussi | Sfeir-Semler | ShanghART | ShugoArts | Sies + Höke | Sikkema Jenkins | Silverstein | Skarstedt | SKE | Skopia | Sperone Westwater | Sprüth Magers | St. Etienne | Staerk | Stampa | Standard (Oslo) | Starmach | Stein | Strina | Szwajcer | **T** | Taylor | team | Tega | Templon | Thomas | Tschudi | Tucci Russo | **V** | Van de Weghe | van Orsouw | Verna | Vitamin | **W** | Waddington Custot | Wallner | Washburn | Weiss | Werner | White Cube | Wolff | **Z** | Thomas Zander | Zeno X | ZERO | Zwirner |

Statements | American Contemporary | Aninat | Arratia Beer | Bartlett | Bureau | Corrias | Kraupa-Tuskany Zeidler | Labor | PSM | RaebervonStenglin | Ramiken Crucible | Side 2 | Société | Werble | **Feature** | Arnaud | Aye | bitforms | Bugada & Cargnel | Casas Riegner | Cherry and Martin | Cortese | espaivisor | Foxx | Friese | Hanart TZ | Houldsworth | Rodolphe Janssen | Kadel Willborn | KOW | Luxembourg & Dayan | MOT International | O'Neill | P.P.O.W | Rodeo | Supportico Lopez | Take Ninagawa | Vielmetter | Wilkinson | **Edition** | Brooke Alexander | Borch Jensen | Cristea | didier | Fanal | Gemini | Klosterfelde Edition | Knust | Nitsch | Pace Prints | Paragon | Polígrafa | STPI | Three Star | Two Palms

Dior

HAUTE JOAILLERIE



COLLECTION CHER DIOR

Or jaune, or blanc, or rose, diamants, grenats, rubis, tanzanite, saphirs et tourmalines Paraïba.