

LE FRESNOY

Studio national
des arts contemporains



*10 FÉV.
—30 AVR.
2023*

Exposition co-organisée
avec le Centre Pompidou,
Paris

SAODAT ISMAILOVA DOUBLE HORIZON

Dossier
de presse



LE FRESNOY
STUDIO DES ARTS Tourcoing
NATIONAL CONTEMPORAINS

Centre
Pompidou



PRESSE

Agence Dezarts

agence@dezarts.fr

Marion Galvain 06 22 45 63 33

Noalig Tanguy 06 70 56 63 24

Lorraine Tissier 06 75 83 56 94

COMMUNICATION

Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains

Michèle Vibert

Directrice de la communication

mvibert@lefresnoy.net

+33 (0)3 20 28 38 05 / +33 (0)6 73 88 95 79

Sarah Fraile

Chargée de communication

sfraile@lefresnoy.net

+33 (0)3 20 28 38 61 / +33 (0)6 40 05 47 28

SAODAT ISMAILOVA
DOUBLE HORIZON

Du 10 février au 30 avril 2023

Une exposition co-organisée avec le Centre Pompidou, Paris

ARTISTES

Saodat Ismailova	p 08
Avec	
Chingiz Aidarov	p 20
Vyacheslav Akhunov	p 22
Andrius Arutiunian	p 26
Maja Bajević	p 28
Joseph Beuys	p 30
Mona Hatoum	p 32
Bobur Ismailov	p 34
Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev	p 35
Rustam Khalfin & Lidiya Blinova	p 36
Sergey Maslov	p 38
Henri Michaux	p 42
Deimantas Narkevicius	p 44
Sara Ouhaddou	p 46
Zineb Sedira	p 47
Fiona Tan	p 48
Yelena & Viktor Vorobyev	p 50

COMMISSAIRES

Marcella Lista, conservatrice en chef, collection Nouveaux Médias, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou

Pascale Pronnier, responsable des programmations artistiques au Fresnoy – Studio national

SCÉNOGRAPHE

Ekaterina Golovatyuk

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Une exposition co-organisée par Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains et le Centre Pompidou, Paris.

Saodat Ismailova développe une œuvre filmique singulière, qui embrasse d'un seul geste l'histoire et le mythe. Elle traverse la grande tradition du cinéma d'observation pour construire un nouveau langage, qui cherche à rendre compte de cultures et de croyances enfouies, rendues invisibles par la table rase du XX^e siècle. « Saodat Ismailova. Double horizon » est la première exposition consacrée à l'artiste ouzbèke en France, réunissant autour de ses pièces majeures un riche réseau de conversations artistiques au sein de l'Asie centrale et au-delà.

La recherche visuelle et sonore de Saodat Ismailova pénètre des lambeaux d'histoires, des réalités sociales dérobées. Ses œuvres interrogent une mémoire divisée où se superposent les croyances ancestrales et l'empreinte de la domination russe puis soviétique. La sévérité de la condition féminine, le déclin des ressources naturelles, l'énigme persistante du vivant, les pratiques magiques et le désir d'absolu, nouent autant de fils dans son écriture filmique lumineuse, bercée des savoirs ancestraux, souvent invisibles, qui passent aujourd'hui encore d'une génération à l'autre.

L'exposition présente six grandes pièces parmi les plus importantes de l'artiste : *Zukhra* (2013), *The Letters* (2014-2017), *Stains of Oxus* (2016), *Two Horizons* (2017), *The Haunted* (2018) et *Chillahona* (2022), récemment créée pour la 59^e Biennale de Venise ainsi qu'un « laboratoire suspendu » où l'on peut découvrir la méthode de travail de l'artiste, exploratrice d'archives, et son travail artistique en cours. À partir de cet ensemble, le parcours se ramifie en diverses rencontres artistiques qui accompagnent la pensée d'Ismailova, réunissant des œuvres majeures de Chingiz Aidarov, Vyacheslav Akhunov, Andrius Arutiunian, Maja Bajević, Joseph Beuys, Mona Hatoum, Bobur Ismailov, Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev, Rustam Khalifin & Lidiya Blinova, Sergey Maslov, Henri Michaux, Deimantas Narkevicius, Sara Ouhaddou, Zineb Sedira, Fiona Tan, Yelena & Viktor Vorobyev. Certaines sont visibles pour la première fois en Europe.

SAODAT ISMAILOVA

Née à Tachkent (Ouzbékistan) en 1981, Saodat Ismailova s'est formée à l'Institut National des Arts de Tachkent, dans le département dédié à la réalisation filmique et télévisuelle. En 2002, elle complète son parcours d'études cinématographiques dans le cadre d'une résidence à La Fabbrica (Vénétie) et son documentaire *Aral : Fishing in an Invisible Sea* (2004) remporte le Prix du Meilleur Film au festival du Film de Turin. L'un de ses importants chantiers de recherche s'engage ensuite auprès de l'Aga Khan Music Initiative, conduisant Ismailova à la réalisation en six ans de dix documentaires sur les musiques d'Asie centrale, produits et diffusés par la Smithsonian Institution en 2010. En 2013, elle représente l'Asie centrale à la Biennale de Venise avec une installation vidéo et une publication, *Zukhra*, qui rassemblent à nouveau les fruits d'un long travail de terrain : une enquête sur les esprits chamaniques tels que perçus dans les récits oniriques, les pratiques rituelles et les modes de vie féminins en Asie centrale. En formation au Fresnoy - Studio des arts contemporains entre 2015 et 2017, l'artiste crée une installation vidéo pour deux écrans, *Two Horizons* (2017) et le film *Stains of Oxus* (2016). La série de photographies *The Letters* (2014-2017) puis le film *The Haunted* (2018), récemment entrés dans la collection du Centre Pompidou, élaborent subtilement l'idée d'une mémoire chiffrée que l'extinction menace. En 2022, l'artiste participe à la Biennale de Venise avec une nouvelle installation, *Chillahona*, et conçoit pour la Documenta de Cassel une œuvre collaborative, *Chilltan*, basée sur les pratiques vivantes de 18 artistes d'Asie centrale avec qui elle travaille régulièrement, outre la présentation de trois de ses propres œuvres, dont une nouvelle vidéo, *Bibi Seshanbe*. Elle reçoit le Eye Prize décerné par le Eye Film Museum, Amsterdam, avec une exposition, « Saodat Ismailova. 18 000 Words ».

L'œuvre d'Ismailova hérite de la tradition cinématographique soviétique – celle du documentaire comme du film narratif - tout en ouvrant un espace méditatif, s'attachant à ausculter ce qui reste des cultures vernaculaires d'Asie centrale. Son regard sur l'histoire est lui-même travaillé par une réflexion sur les pratiques magiques, sur le rôle social des femmes et sur une mémoire divisée où se superposent les croyances ancestrales et l'empreinte de la domination russe puis soviétique.

LES ŒUVRES

Saodat Ismailova

Zukhra, 2013

Zukhra (ouzbek) signifie Vénus. Une croyance répandue chez les femmes en Asie centrale veut que la planète exauce des vœux sacrés. Elle s'appuie sur un mythe local narrant l'histoire d'une jeune femme qui disparaît pour se métamorphoser dans la planète Vénus elle-même. *Zukhra* représente une jeune femme sur son lit de mort ou dans un état de sommeil léthargique, révélant des souvenirs qui vont de la sphère personnelle et intime jusqu'à l'échelle collective de l'histoire. La bande sonore dévoile l'histoire de l'Ouzbékistan au siècle dernier, touchant à la question du délaminage des frontières et de l'émancipation des femmes, et leur confrontant les sons de rituels féminins sacrés qui sont enracinés dans l'animisme. *Zukhra* incarne les femmes de l'Ouzbékistan en attente de leur éveil.

Saodat Ismailova

Avec *Zukhra*, Saodat Ismailova travaille à rebours du cinéma documentaire qui l'a occupée jusqu'alors. Le statisme de l'image ouvre un espace-temps flottant, où le montage sonore réalisé à base d'archives (la radio Ouzbek, les récits de rêves que l'artiste a recueilli chez ses contemporaines) prend en charge un voyage dans les méandres de passés proches et plus lointains.



Saodat Ismailova, *Zukhra*, 2013 © Courtesy de l'artiste



Saodat Ismailova, *Zukhra*, 2013 © Courtesy de l'artiste

Saodat Ismailova

Stains of Oxus, 2016

Stains of Oxus est une installation audio et vidéo multi-écrans évoquant un voyage onirique le long du grand fleuve d'Asie centrale Amou-Daria, connu dans l'Antiquité grecque sous le nom d'Oxus. Le périple montre la transformation du paysage et témoigne des habitants de ses rives, depuis les hauts plateaux du Tadjikistan jusqu'aux plaines désertiques d'Ouzbékistan, où le fleuve se termine. Une collection de rêves qui, selon la tradition locale, sont partagés avec l'eau du fleuve – un rituel que l'on pratique tôt le matin – est captée et révélée au long du film. Les images et les sons sont montés de façon chorégraphique, suivant le rythme des témoignages documentés, tandis que le paysage et les modes de vie suivent une narration à voix multiples sur les différents écrans. Des hommes et des femmes de diverses générations, venant de villages différents, se tiennent sur les rives du fleuve. Les rêves sacrés qu'ils ont chuchotés et partagés avec le fleuve constituent le cœur de l'installation. Revisitant leurs rêves et leur destin, ils deviennent à présent l'Oxus réimaginé. Tandis que les voix partagent leurs rêves dans un flot inconscient, le fleuve en fait autant, unissant les pays, les cultures, les langues, les religions et les traditions le long de son cours, depuis les sources du lac Bouloukoul à Mourgab jusqu'à sa mort dans la Mer d'Aral, au Karakalpakistan.

Saodat Ismailova

Cette œuvre introduit le récit visuel multilinéaire dans le travail de Saodat Ismailova pour évoquer un voyage qui traverse le temps autant que l'espace. L'image documentaire acquiert peu à peu un souffle onirique, laissant leur part de mystère à des formes alternatives du savoir où s'exprime un ancrage ancestral dans la morphologie du paysage, par-delà le découpage des frontières nationales.



Saodat Ismailova, *Stains of Oxus*, 2016, production Le Fresnoy – Studio national © Courtesy de l'artiste

Saodat Ismailova

Two Horizons, 2017

Two Horizons est une installation vidéo sur deux écrans. L'œuvre imagine un récit commun possible, à partir d'un ancien mythe turc des steppes eurasiennes – celui de Qorqut, le premier Shaman ayant échappé à la gravité – et du voyage spatial soviétique par le premier humain – Yuri Gagarin, mission Vostok 1, 1961. Le cimetière de Qorqut et la station spatiale de Baïkonur sont tous deux situés au sud du Kazakhstan, à 20 kilomètres de distance. La population locale croit que les voyages humains dans l'espace ont été annoncés à côté de l'ancienne tombe de Qorqut. Le mythe ancien et l'exploration soviétique sont tous deux liés par une ultime recherche humaine d'immortalité. *Two Horizons* aspire à saisir un lieu et une sonorité au point géographique où le premier et le dernier humain ont lévité, suspendus dans le temps.

Saodat Ismailova

Le chamane, penseur et barde turc Qorqut Ata / Dede Korkud, est réputé être l'inventeur du kobyz, instrument musical à cordes qui imite les sons des éléments la nature et de la vie sauvage. Douze histoires et treize pièces musicales lui sont attribuées depuis les premiers temps de l'Islam, transmises d'une génération à l'autre. La bande sonore de *Two Horizons*, élaborée par Ismailova, fait entendre les sons du kobyz lorsque la caméra produit un chavirement du point de vue, bouleversant la perspective et le sens de la gravité. Ismailova représente Qorkut enfant, à l'heure de sa première élévation, entre les vestiges archéologiques du cimetière des shamans et l'architecture néo-futuriste du cosmodrome de Baïkonur, qu'elle filme à la manière d'un monument antique.



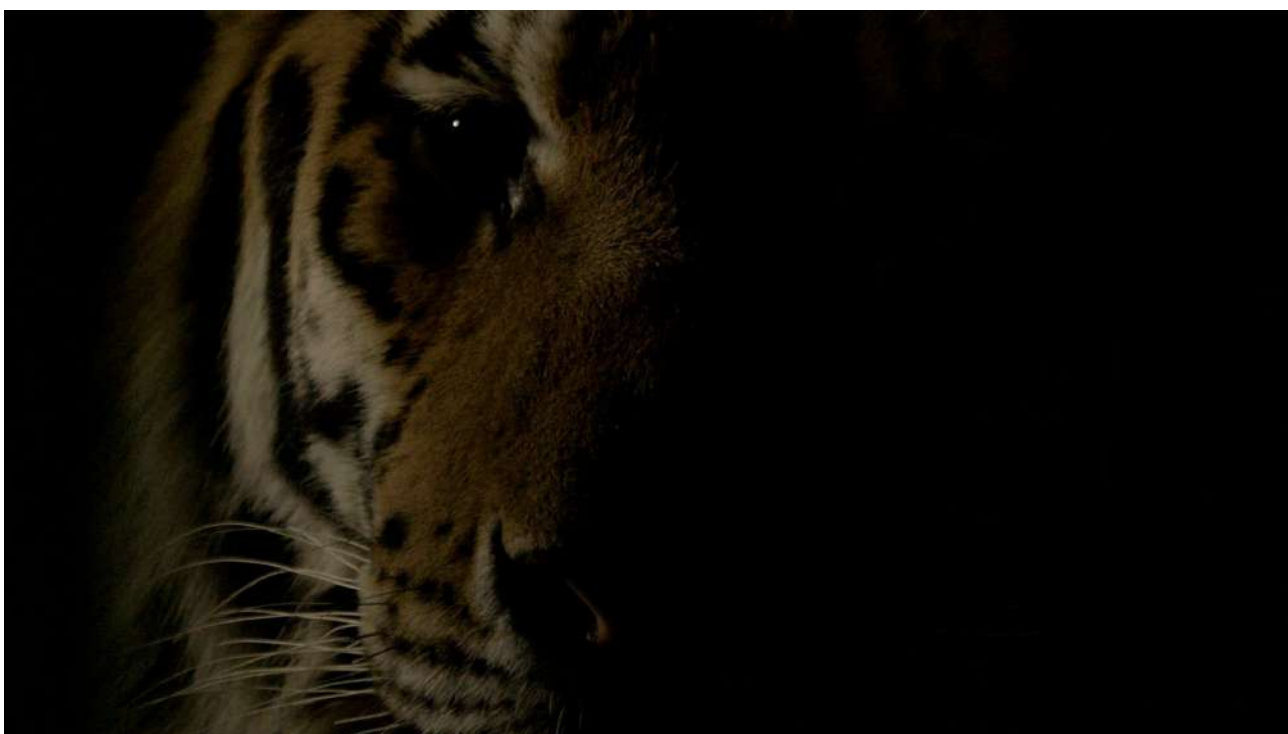
Saodat Ismailova, *Two Horizons*, 2017, production Le Fresnoy – Studio national © Courtesy de l'artiste

Saodat Ismailova

The Haunted, 2017

The Haunted est le portrait épistolaire d'un tigre dont l'espèce a disparu vers le milieu du XX^e siècle, lorsque l'administration soviétique s'est rendue responsable de son extinction. Déjà trophée de chasse sous l'Empire, cette population vivait sur les bords du fleuve Amou-Daria avant son extermination active pour créer des terres agricoles puis implanter des industries lourdes sur le territoire. Ce tigre dit de la Caspienne est un animal totemique qui vit encore dans les rêves et les croyances des habitants du Turkestan occidental. Ismailova ancre cette histoire dans les paysages aujourd'hui privés de vie aux abords du fleuve, vues contemporaines auxquelles se mêlent des images d'archives prises par les premiers opérateurs ouzbeks il y a plus de cent ans. Elle part à la rencontre d'une animalité à la fois physique et symbolique, chargée des fragments disjoints de l'histoire du XX^e siècle.

La musique de Camille Norment, composée pour cette œuvre, greffe des sons électroniques avec ceux d'un harmonica de verre. Les impressions acoustiques surnaturelles qui en résultent font référence aux fréquences aigües utilisées par le tigre de la Caspienne, dit-on, pour hypnotiser ses proies. Dans la voix-off qui s'adresse à l'animal en langue ouzbek, Ismailova interroge une possible relation inter-espèce, mettant en présence deux créatures dans l'attente d'une réparation.



Saodat Ismailova, *The Haunted*, 2017, collection Centre Pompidou © droits réservés, crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

Saodat Ismailova

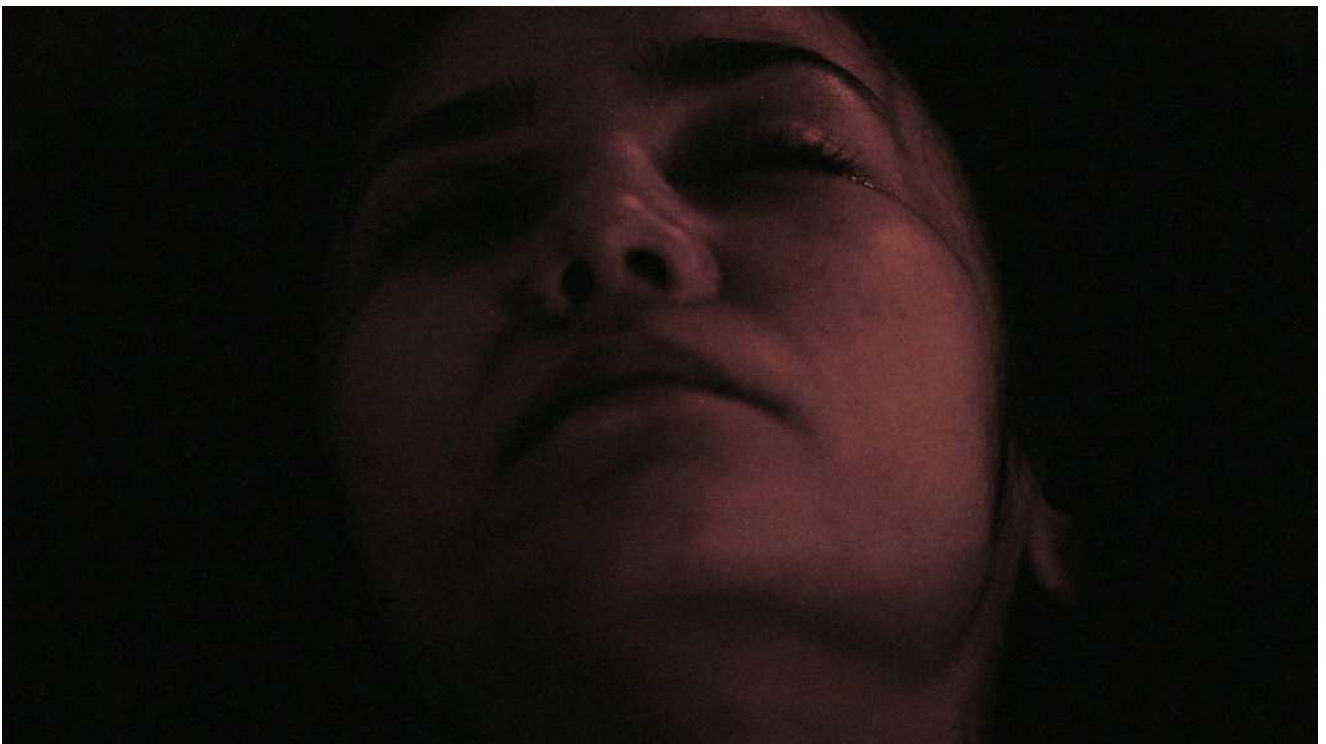
Chillahona, 2022

Chillahona raconte l'histoire d'une jeune femme qui s'est isolée à l'intérieur d'une ancienne cellule de réclusion dans l'un des plus anciens cimetières de Tachkent, en Ouzbékistan. Cette femme d'une trentaine d'années traverse un moment critique de sa vie ; dans un état d'apathie totale, elle s'interroge sur sa vie, qui lui semble dénuée de sens. Son monologue raconte un acte d'exorcisme qui chasse ses doutes, ses peurs et ses souvenirs. Peut-être un épisode de violence dans son passé a-t-il provoqué une dépression, peut-être a-t-elle été possédée par des esprits l'appelant à accepter sa vocation de clairvoyante. L'histoire suit la transformation progressive du personnage en un nouveau corps qui passe par un rituel de purification et de métamorphose : du monde minéral et animal aux différentes étapes de la découverte de soi, pour aboutir à un nouvel éveil ou une nouvelle vie.

L'expérience à l'intérieur du chillahona se dévoile lentement et s'ouvre sur différents paysages et espaces où l'âme du personnage voyage et est représentée dans le film. Comme le disent certaines traditions locales : il existe 360 000 mondes et nous vivons dans l'un d'eux, mais à l'intérieur du chillahona, le caché devient visible et le sacré est dévoilé. L'œuvre raconte l'histoire d'une quête et d'un voyage spirituel à travers d'anciens rituels préislamiques, des connaissances ancestrales et une compréhension locale du cycle de la vie et de ses alternatives possibles dans les moments critiques de la vie personnelle.

Saodat Ismailova

La structure en trois écrans courbés reflète celle des chillahonas : trois étages qui s'enfoncent dans la terre, progressant dans les degrés d'isolement jusqu'à la solitude complète. Celle filmée par Saodat a été aussi utilisée comme observatoire primitif, indiquant par un petit oculus la position de la terre en relation à la carte du ciel. Enveloppant les spectateurs, *Falak*, une broderie traditionnelle que l'artiste a fait réaliser par une brodeuse ouzbek décrit un motif de diagramme cosmogonique. La musique a été composée par la musicienne franco-japonaise, Tomoko Sauvage. Dans cette œuvre, à nouveau, la musique manifeste un rôle essentiel dans l'expérience d'états de conscience qui touchent à l'invisible et à l'impalpable.



Saodat Ismailova, *Chillahona*, 2022 © Courtesy de l'artiste

Saodat Ismailova

The Letters, 2014 – 2017 (Collection Centre Pompidou)

The Letters, 2017–2019 (Collection de l'artiste)

Dans la série de photographies *The Letters* Saodat Ismailova superpose des portraits des membres de sa famille et des lettres qui tantôt ont été écrites par ces personnes, tantôt leur ont été adressées par l'artiste. Le titre de chaque image correspond à la date de naissance du sujet du sujet photographié. Cette série d'œuvres révèle, à partir d'une sorte d'anthropologie du microcosme familial, la stratification des cultures linguistiques, officielles et non-officielles, dans un territoire marqué par la succession de gouvernances et d'autorités diverses depuis la fin du XIX^e siècle. L'un des fils récurrents en est à nouveau le rêve, à la manière d'un canal de transmission d'une génération à l'autre.

1887 est un portrait de l'arrière-arrière-grand-mère de l'artiste, Safura, qui était professeure de poésie persane et ouzbèke dans la ville de Turkestan (Ouzbékistan). La photographie a été prise à Tachkent, la capitale du pays, où la famille avait été contrainte de déménager après le lancement du programme de collectivisation et la répression des représentants masculins de la famille. La calligraphie est une copie manuscrite par Safura d'un poème en langue persane qui est l'œuvre de Khodjanazar Huvaido, grand poète mystique du XVIII^e siècle.



Saodat Ismailova, *The Letters* Série, 1887, 2014 – 2017, collection Centre Pompidou, Paris © droits réservés, crédit photo © Centre Pompidou, MNAM- CCI/Hélène Mauri/Dist. RMN-GP

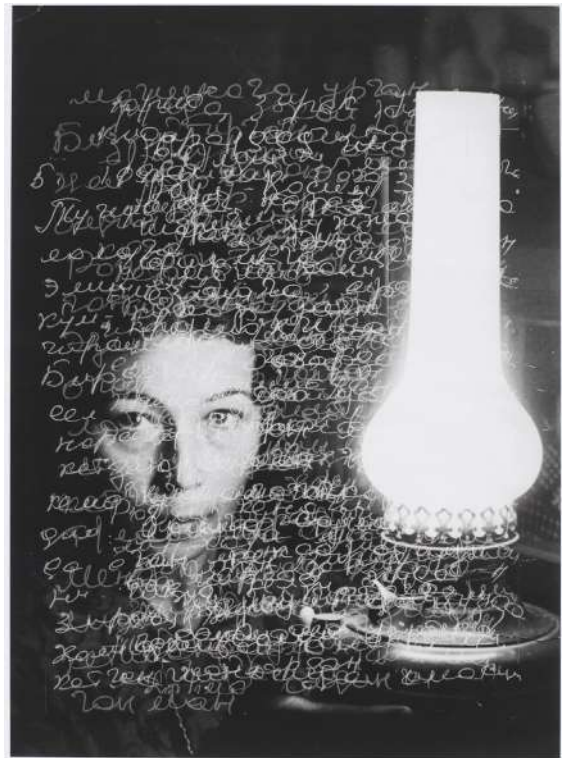


Saadat Ismailova, *The Letters Série*, 1904, 2014 – 2017, collection Centre Pompidou, Paris © droits réservés, crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. RMN-GP

1904 représente l'arrière-grand-père de l'artiste, Abdul Aziz Turkistoni. La photographie a été prise à la mosquée Juma de Kokand, quelques heures avant qu'il ne soit emmené dans un camp de travaux forcés en Sibérie dans le cadre de la purge soviétique de l'intelligentsia qui frappa l'Asie centrale dans les années 1930. Après avoir passé 11 ans dans ce camp, Abdul Aziz Turkistoni a continué à pratiquer la religion soufie et à écrire sur la théologie islamique en privé pour le reste de sa vie. L'écrit de sa main qui est superposé est intitulé "Le timbre sacré", il a fonction de talisman protecteur. Dans un mélange d'ancien ouzbek, de persan et d'arabe, l'écriture a recours à la calligraphie arabe selon la technique de l'abjad, un système de transcription cryptée des lettres en chiffres. Le contenu présente des citations de poésies persanes, des extraits de sourates du Coran, les noms des membres de la famille du Prophète et le nom de Dieu répété de nombreuses fois - un système rythmique connu sous le nom de zekr. Turkistoni termine cet écrit cosmique en déclarant qu'il s'agit de sa création, et demande aux lecteurs de lui pardonner le caractère purement imaginaire et créatif de son œuvre. On peut déduire de cette écriture qu'elle a été créée pour protéger les prochaines générations de la famille de l'auteur.



Saodat Ismailova, *The Letters Série*, 1924, 2014 – 2017, collection Centre Pompidou, Paris © droits réservés, crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. RMN-GP



Saodat Ismailova, *The Letters Série*, 1949, 2014 – 2017, collection Centre Pompidou, Paris © droits réservés, crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. RMN-GP

1924 est un portrait de la grand-mère de l'artiste, Bibi Rokia, seule membre de la famille de l'artiste à rester analphabète, car elle était considérée comme l'enfant d'un "ennemi de la nation", en tant que descendante d'Abdul Aziz Turkistoni. Néanmoins, elle a appris par elle-même des fragments des alphabets latin, cyrillique et arabe. Les écritures que l'on voit sur son portrait témoignent des efforts déployés par Bibi Rokia pour apprendre et écrire l'alphabet cyrillique, de son chemin vers le savoir afin de changer le sort déclassé qui lui a été assigné au temps répressif du régime soviétique en Ouzbékistan.

1949 est une photographie de la mère de l'artiste, Tursun, née dans la République Socialiste Soviétique d'Ouzbékistan de l'après-guerre, où l'histoire du parti communiste était transmise à chaque nouvelle génération par un système scolaire unique. Le seul alphabet que Tursun connaissait était donc le cyrillique. Aujourd'hui, elle a perdu la vue. L'artiste lui a demandé de raconter par écrit les onze rêves dont elle s'est souvenu le mieux au cours de sa vie. Elle l'a fait en utilisant de grandes lettres cyrilliques, en suivant intuitivement la mémoire de ses mains. Ces rêves sont désormais inscrits sur son portrait.

1981 est un portrait de l'artiste pris par son père en 1985. Abdurakhim Ismailov a été directeur de la photographie dans l'industrie du cinéma ouzbek. Le texte est une transcription par l'artiste d'une vision qu'elle a eu au moment où elle donnait naissance à son fils Attal, en 2018.

2006 est une photographie que l'artiste a prise de sa fille Sibel, née à Barcelone. L'inscription est une lettre que l'artiste a adressée à la future Sibel avant sa naissance, qui la décrit se rendant le matin à l'école.

Saodat Ismailova

Le laboratoire suspendu

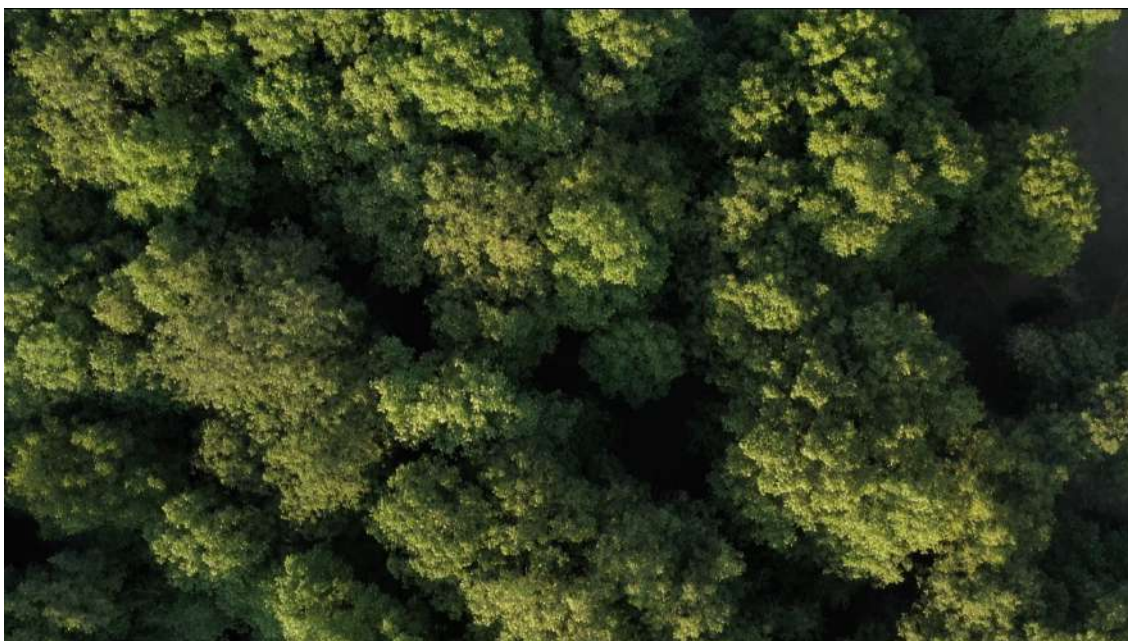
La démarche artistique de Saodat Ismailova repose sur l'exploration des traditions musicales, des croyances cosmiques, de la spiritualité ainsi que des conditions naturelles et sociales qui façonnent l'Asie centrale.

Cette méthode a été précisément disséquée et recomposée dans le laboratoire suspendu du Fresnoy, où l'on découvre les origines et processus créatifs des travaux dans la grande nef.

L'analyse d'archives est le point de départ de l'ensemble des travaux visuels et sonores de Saodat Ismailova. Dans la conception de l'artiste, il s'agit de trouver une manière de perpétuer, grâce aux moyens audio-visuels, le rôle des documents iconographiques et textuels. Ismailova convoque pour ce faire des clichés photographiques, des données géographiques et cartographiques, des schémas scientifiques, ainsi que des encyclopédies, des ouvrages académiques, des récits de fiction, des manuels et des manifestes. Parallèlement à ses films et installations, elle crée une série de vidéos d'archives pensées comme des essais, dont l'enjeu est de transmettre aux générations futures une représentation de la société actuelle.

Ces matériaux sont réunis en quatre ensembles. Ils traversent des sujets tant historiques qu'actuels, tels que les musiques nomades et sédentaires, la tradition chamanique de l'islam soufi, l'architecture rupestre et vernaculaire, la cartographie de territoires disputés, le rôle de la danse dans l'émancipation féminine et la place sociale des femmes.

Un nouveau projet d'installation filmique est également présenté, dont le point de départ est l'immense forêt de noyers sauvages d'Arslanbob, au Kirghizstan, lieu de pèlerinage auquel sont associés nombre de mythes vernaculaires, aujourd'hui objet d'une exploitation accélérée.



Espace de documentation du travail de Saodat Ismailova

Chingiz Aidarov

Snail (Spiral), 2021

Né en 1984 à Bichkek (actuel Kirghizstan), Chingiz Aidarov s'est formé à la peinture avant de s'exiler en Russie comme travailleur immigré afin d'y poursuivre son activité artistique sous de nouvelles formes. L'artiste a dès lors développé une approche conceptuelle de la notion d' « atelier », œuvrant principalement au sein de l'espace public, avec des installations et des performances qu'il documente par des vidéos.

Pour *Snail (Spiral)*, Aidarov a récupéré 27 vieux matelas appartenant à ses collègues ouvriers du bâtiment, en échange de matelas neufs, qu'il a cousus bord à bord pour former un long et unique « drap de lit ». Transporté dans un terrain vague, cet épais bandeau de matelas usagés assume progressivement la forme d'une coquille, que l'artiste roule au prix d'un effort physique intense. Dans la condition de travailleur clandestin, dont Aidarov a fait l'expérience alors qu'il était employé en tant que chargeur dans une usine de confiserie en Russie, l'espace domestique se réduit au couchage individuel, jouxtant quantité d'autres dans le périmètre exigü des logements collectifs fournis par les employeurs. L'artiste se souvient qu'après trois mois de travail sans un jour de repos, « le temps et l'expérience du temps se transforment ; on perd le lien avec le temps, et la vie est mesurée par le roulement et le déroulement du matelas ». La routine aliénante se fait ici action critique, embrassant une collectivité symbolique sous le joug de l'exploitation socio-économique dans la Russie post-soviétique. L'œuvre a été créée en 2021 pour l'exposition « Spirit Labor : Duration, Difficulty and Affect » au Garage de Moscou, institution aujourd'hui close *sine die*.



Chingiz Aidarov, *Snail (Spiral)*, 2021 © Courtesy de l'artiste

Vyacheslav Akhunov

Desert of Oblivion. Wandering Sands (Dunes), 2000

Dès la seconde moitié des années 70, Akhunov travaille à une « Art-Chéologie de l'URSS » qui, à rebours de l'idéologie progressiste du futurisme, propose de traiter le présent comme un site de fouilles, tel qu'il serait perçu dans 1000 ans.

Les dunes de sable, évoquant les steppes arides de l'Asie centrale, forment alors le « désert de l'oubli » ou encore les « sables mouvants », caractéristiques de sa production graphique, où les effigies du panthéon communiste paraissent s'enfoncer inexorablement.

En 1991, le démantèlement de l'Union Soviétique et de son administration économique centralisée est accompagné de larges mouvements migratoires vers les centres urbains.

L'installation *Desert of Oblivion. Wandering Sands (Dunes)*, reconstituée par l'artiste, s'inscrit dans une réflexion conceptuelle au long cours.

« *Le sable, les dunes, dans mon travail, sont devenus un symbole du nomadisme, volontaire ou forcé* », explique alors l'artiste. « *Un grain de sable, du sable et des dunes se déplacent d'un endroit à l'autre dans le désert, tout comme dans la période post-soviétique commence la migration des peuples, en particulier de l'Ouzbékistan, du Kirghizstan et du Tadjikistan.* »

Dans ses installations de sable à large échelle des années 1990 et 2000, Akhunov s'attache à construire un imaginaire alternatif de la communauté : « *Il y a une étude des possibilités cachées de matériaux traditionnels de la culture d'Asie centrale* », dit-il, « *l'usage des propriétés de l'argile, du sable, du feutre, du bois, du métal, telles que la fluidité, la viscosité, la dureté, la sécheresse, la fragilité, l'instabilité et leurs interactions, contrôlant l'état de la forme, de l'espace, du signe (du symbole) dans l'étendue de l'espace. Entrent alors en jeu les fonctions émotionnelles du symbole dans l'activation d'un travail de mémoire culturelle.* »



Vyacheslav Akhunov, *Desert of Oblivion. Wandering Sands (Dunes)*, 2000 © Courtesy de l'artiste

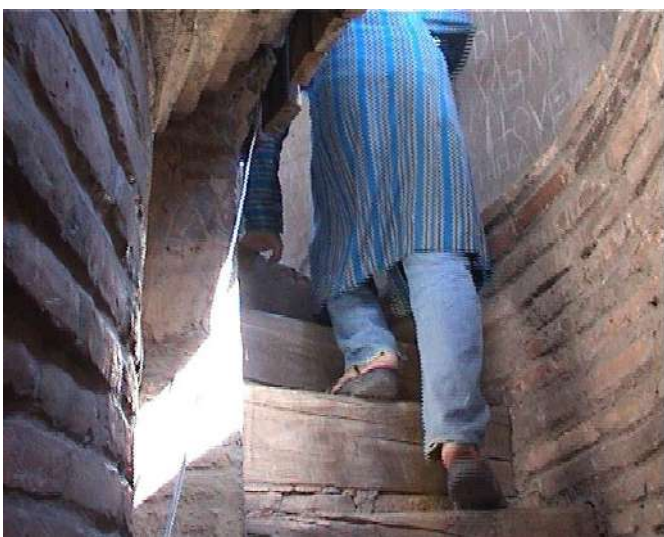
Vyacheslav Akhunov

Ascent, 2004

Performance vidéo en collaboration avec Sergey Tichina

Vyacheslav Akhunov est né à Och (actuel Kirghizstan) en 1948 et s'est diplômé en 1979 à l'Institut d'Art de Moscou, alors sous le dogme esthétique du Réalisme soviétique, avant de s'installer à Taschent (Ouzbékistan) où il vit et travaille aujourd'hui. Son œuvre s'affirme dans les années 70-80 par un détournement subversif des effigies du régime soviétique, dans des collages et compositions graphiques proches de ceux du Conceptualisme moscovite. L'écriture poétique y joue un rôle prépondérant. Au tournant des années 2000, performance, installation et vidéo deviennent les outils de prédilection de l'artiste pour élaborer des représentations chargées d'une subtile ironie critique.

La vidéo *Ascent* a été tournée dans le minaret Kalyan, célèbre à Boukhara (Ouzbékistan) pour être l'unique édifice à avoir survécu au siège de la ville par Gengis Khan au XIII^e siècle. La caméra suit Sergey Tichina tandis qu'il se dirige vers le minaret puis s'élance dans l'escalier circulaire. Sa respiration et celle de l'opérateur s'accroissent au fur et à mesure de l'ascension jusqu'au faite de la tour. Là, le paysage urbain, qui apparaissait au détour des minuscules fenêtres se déploie à présent en une vue spectaculaire. Tichina s'assoit et sort de son sac un ordinateur portable sur lequel il entreprend de regarder l'enregistrement vidéo du périple qu'il vient d'effectuer et que nous venons de regarder. Par un effet de zoom, l'image sur l'ordinateur nous renvoie sur la place, au début de la scène. Akhunov et Tichina expliquent que « ce film raconte l'éternelle négociation des difficultés, et l'ascension de chaque personne vers la perfection en unité avec l'Absolu, si tant est que cet Absolu existe. À un moment donné, chacun atteint un certain sommet - dicté par son propre destin -, de sorte que l'aspiration à poursuivre une ascension spirituelle ou physique, pour des raisons subjectives ou objectives, n'a plus de fondement. Néanmoins, on continue à gravir, en répétant le chemin déjà parcouru et en analysant les échecs, en les revivant, bien que sous une forme virtuelle. » L'œuvre met visuellement en résonance l'enveloppement hélicoïdal de l'architecture du monument ancien et la boucle temporelle de la vidéo, mise en abyme par le *replay*. Un doute existentiel, peut-être métaphysique, surgit dans la confrontation de l'être humain à son désir d'élévation et aux limites de l'expérience triviale de la vie.



Vyacheslav Akhunov, *Ascent*, 2004 © Courtesy de l'artiste

Andrius Arutiunian

Seven Common Ways of Disappearing, 2022

Andrius Arutiunian est un artiste et compositeur arménien-lituanien, né à Vilnius (Lituanie) en 1991. Basé à La Haye (Pays-Bas), il est actuellement en résidence à la Cité Internationale des Arts à Paris. A travers des installations, des objets et des performances, Arutiunian s'intéresse à l'hybridation du son et de la musique, à leurs histoires et leurs effets sur les sens et la conscience. La dissidence sonore et l'investigation d'histoires ésotériques et vernaculaires caractérisent ses travaux les plus récents. Par le biais de cosmologies auditives explorant des systèmes harmoniques non occidentaux, et par la création d'instruments spéculatifs, Arutiunian travaille avec le son comme méthode d'organisation du monde.

Seven Common Ways of Disappearing puise aux écrits du mystique et compositeur arméno-grec G.I. Gurdjieff, qui diffusa en Occident, à partir des années 1920, une doctrine syncrétique de la pensée orientale. L'enseignement de Gurdjieff était basé sur un mélange ésotérique de philosophies moyen-orientales, bouddhistes et derviches, mêlant une quête d'illumination et une forme complexe de tromperie. Parmi ses nombreux centres d'intérêt, souligne Arutiunian, on compte les systèmes digestifs, les harmonies célestes, une codification de la posture de "l'idiot", les danses rituelles, la recherche de la vérité et celle de l'ivresse (toxique et divine), la magie ancienne et une musique répétitive enchanteresse. Gurdjieff a également introduit, dans l'imaginaire occidental, la forme ancienne de l'ennéagramme, popularisée dans les années 60 par le New Age. Dans *Seven Common Ways of Disappearing* cette pensée par diagramme vient organiser la matière musicale et structurelle de la pièce. L'œuvre est écrite pour un piano à queue - l'épitomé de la musique occidentale - réaccordé dans un système basé sur les écrits de Gurdjieff. À l'aide d'un ensemble de règles simples, deux musiciens doivent naviguer dans la topographie de la partition, rendant la pièce à quatre mains dans une configuration différente à chaque fois.



Andrius Arutiunian, *Seven Common Ways of Disappearing*, 2022 © Courtesy de l'artiste

« Devrions-nous faire disparaître ce monde ? interroge Arutiunian. Ceci n'est pas un appel à la révolution, mais une invitation à une danse, un exercice de pensée en sept actes. Imaginons que nous trouvions une cachette, où survivre à la composition fragile de ce monde. Que ferions-nous, vous et moi ? » L'artiste introduit ainsi un plaidoyer politique et poétique très personnel pour le "ralentissement du monde" et la notion de *Gharîb* - littéralement "étrange" ou "étranger" - mot qui traverse les langues arabe, arménienne, farsi et turque.

En dissonance avec la conception occidentale du temps, du rythme et du système harmonique, le *Gharîb* assume pour Arutiunian les principes d'incompréhension, de mésinterprétation, mais aussi de clandestinité, de rencontres fortuites et de confusion. « Une certaine partition émerge, parsemée des voix inaudibles, des voix disparues et de la radicalité. »

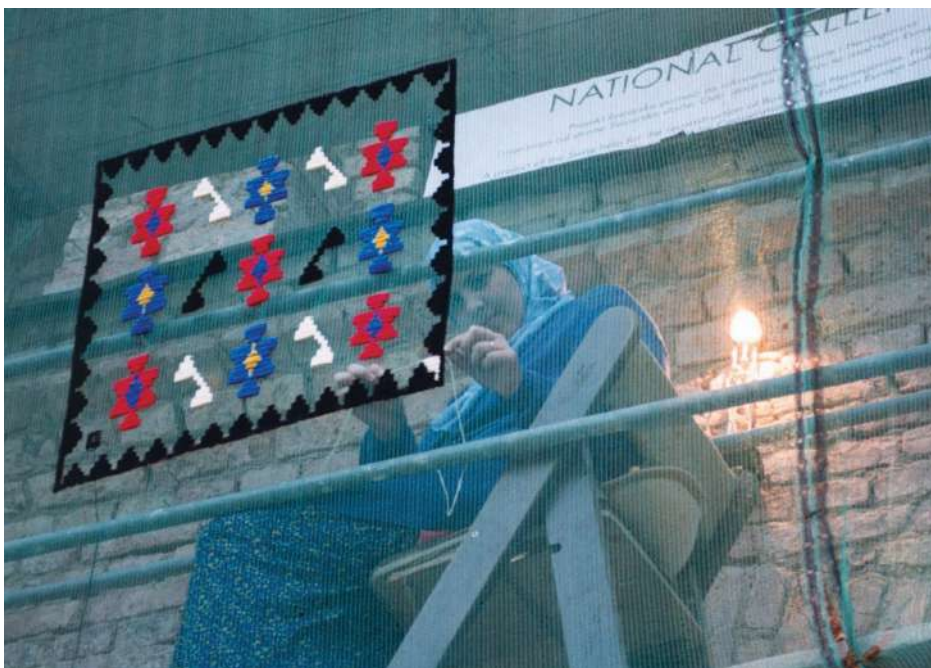
D'abord conçue comme une performance, *Seven Common Ways of Disappearing* a été créée sous sa forme d'installation pour le Pavillon de l'Arménie à 59e Biennale de Venise (2022) et publiée en un disque vinyle du même titre (*Hallow Ground*, 2022).

Maja Bajević

Women at Work (Under Construction) in Construction, 1999

Maja Bajević est une artiste franco-bosniaque, née en 1967 à Sarajevo. Après une formation académique dans les dernières années du régime soviétique en Yougoslavie, la jeune artiste entre aux Beaux-Arts de Paris en 1991. Contrainte de passer à Paris les années de guerre, elle entreprend de travailler avec la performance, l'installation, la photographie et la vidéo, tout en entretenant des pratiques telles que le dessin, la broderie, le texte et une approche conceptuelle des arts appliqués. L'artiste élabore ainsi un langage complexe où résonne sa condition d'exilée et une réflexion aigüe autour de la disparition de son pays suite au démantèlement de l'Union Soviétique. Le pouvoir de l'histoire et celui du choix individuel, l'amnésie collective et le rôle de l'interprétation sont au cœur de son œuvre.

Women at Work présente un échafaudage recouvert d'une toile où sont brodés des motifs traditionnels, accompagné d'une vidéo qui rend compte de l'événement présenté dans l'espace public de Sarajevo à l'issue de la guerre du Kosovo (1998 - 1999). « Lors de cette performance collaborative qui a duré cinq jours, relate l'artiste, j'ai travaillé avec cinq réfugiées de guerre : Fazila Efendic, Zlatija Efendic, Hatidza Verlasevic, Munira Mandzic et Amira Tihic. Nous avons brodé des motifs sur l'échafaudage de la Galerie nationale de Bosnie-Herzégovine, alors en pleine reconstruction. C'est ainsi que l'artisanat populaire (nos broderies) s'est mêlé aux trésors artistiques détenus par la galerie, tout comme l'histoire ancienne se confond avec l'histoire récente de notre pays. » Dans la région de l'ex-Yougoslavie, la broderie fait partie d'un arrangement de l'espace domestique, qui compte parmi les premiers gestes d'installation dans un nouveau lieu. La vidéo donne la parole aux brodeuses, qui bientôt discutent de la finalité de ce travail. Dans cette œuvre, Bajević introduit cette tradition féminine au sein du chantier de rénovation porté par des hommes. Elle revendique la valeur du travail des femmes et interroge la portée culturelle d'un héritage vernaculaire vivant, installé sur la façade d'une institution artistique officielle où se sont succédé les canons esthétiques de l'histoire de l'art soviétique et de l'Ouest de l'Europe.



Maja Bajević, *Women at Work (Under Construction) in Construction*, 1999, collection Centre Pompidou © Adagp, Paris © Courtesy de l'artiste

Joseph Beuys

Nasse wäsche Jungfrau II (Vierge au linge mouillé II), 1985

L'un des artistes les plus marquants de l'histoire de l'art XX^e siècle, Joseph Beuys est né 1921 à Krefeld et mort en 1986 à Düsseldorf. Son œuvre est profondément ancrée dans l'histoire de l'Allemagne, depuis son engagement dans la Luftwaffe en 1941 jusqu'au développement d'une pratique plastique et conceptuelle qui travaille autour de l'idée d'une réparation de l'humain et de la société. Les théories anthroposophiques de Rudolf Steiner, qu'il découvre lors de ses études de sculpture auprès d'Edwald Mataré à l'Académie de Düsseldorf, dans l'après-guerre, sont le socle d'une pensée spéculative, éprise de spiritualité, qui ne tarde pas à s'intéresser de près aux traditions alchimiques et chamaniques. Dès les années 1950, Beuys sculpte des monuments funéraires et conçoit un mémorial pour les victimes d'Auschwitz qui ne sera pas réalisé. L'épisode de sa révélation, lorsque son avion s'écrase en Crimée pendant la Seconde Guerre mondiale et qu'il dit avoir été recueilli par une tribu Tatare qui l'aurait ramené à la vie en l'enveloppant de graisse et de feutre, est un récit symbolique qui participe d'une autobiographique mythique. Le feutre, la graisse, mais aussi le miel, constituent les matériaux privilégiés d'une œuvre radicale, qui transcende le périmètre des beaux-arts pour repenser le rôle de l'artiste dans la société contemporaine à travers un enseignement artistique libre, ouvert à toutes et à tous sans sélection académique, les actions dans l'espace public – la notion de « sculpture sociale » - et dans le champ politique avec la création d'un parti animaliste et écologique revendiquant la démocratie directe. A partir des années 1960, l'Eurasie est une référence constante dans son œuvre comme dans sa pensée, qui ambitionne de réconcilier l'Ouest et l'Est : dans le contexte pesant de la Guerre Froide, l'artiste y voit un continent sans frontières, capable d'abriter une autre culture de l'humain.

Nasse Wäsche Jungfrau II a été réalisée à l'Académie de Düsseldorf, où l'artiste est nommé professeur en 1962. L'artiste autrichien Heinz Baumüller est l'étudiant de Beuys lorsqu'il se propose de créer un portique à partir de ce tronc de limba, un arbre originaire d'Afrique. Beuys suggère un autre usage de ce bois rare. En respectant la forme, il en change l'orientation. Une taille directe est réalisée, le tronc coupé est déposé à même le sol. Beuys ajoute à chaque extrémité deux blocs de bois dissymétriques, donnant à cette forme primaire de demi-cylindre une allure de sarcophage. Le titre renvoie à l'iconographie religieuse et à la première version de l'œuvre où Beuys avait inclus un linge blanc et un savon. En dépit du sentiment de repos qui émane de ce corps rudimentaire, l'œuvre suggère un état de transition. Dépouillée de toute anecdote, la forme étendue, quasi-abstraite, semble contenir un rituel en puissance. Pour Saodat Ismailova, elle évoque incidemment une tradition funéraire d'Asie centrale, celle des « tombes croissantes », tombes vernaculaires anciennes aux formes minimales, enrobées d'argile sèche, qui mystérieusement s'allongent avec le temps, atteignant pour certaines près de 20 mètres. Les raisons de ce phénomène, qu'elles soient liées à des pratiques rituelles ou des réparations au fil du temps, restent inexplicables.



Joseph Beuys, *Nasse wäsche Jungfrau II (Vierge au linge mouillé II)*, 1985, collection Centre Pompidou © Adagp, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

Mona Hatoum

Measures of Distance, 1988

D'origine palestinienne, Mona Hatoum est née en 1952 à Beyrouth (Liban). Marquée par les événements qui ont conduit le peuple palestinien à l'exil et à la lutte pour l'affirmation d'une identité nationale, elle oriente très tôt son œuvre vers un engagement politique. Elle utilise dans un premier temps la performance, avant de se tourner vers la vidéo, l'installation et la photographie. En 1972, Mona Hatoum obtient le diplôme du Beirut University College au Liban. Lors d'un séjour à Londres en 1975, l'artiste est contrainte de demeurer dans la capitale anglaise par l'irruption de la guerre civile au Liban. Son œuvre protéiforme emploie des matériaux industriels assemblés de manière paradoxale afin de mettre en tension un espace inhospitalier. De même, ses vidéos procèdent par une construction complexe de l'image et du temps pour évoquer l'expérience du déplacement, de la désorientation, des menaces qui pèsent sur l'identité et la perception de soi.



Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988, Collection Centre Pompidou, Paris © Mona Hatoum, Crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN-GP



Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988, Collection Centre Pompidou, Paris © Mona Hatoum, Crédit photo © Centre Pompidou, MNAM- CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN-GP

« En quittant le Liban, Mona Hatoum a laissé derrière elle sa famille palestinienne, et en particulier sa mère. *Measures of Distance* livre la douleur de cette rupture. Derrière une surface quadrillée par des mots écrits en arabe, des formes abstraites se dessinent. Ce voile, cette paroi opaque posée comme un deuxième écran entre notre regard et l'image, est la matière même d'une lettre de la mère à l'artiste. Une lettre d'amour déchirée par la distance qui enferme l'image dans un espace clos, carcéral. Elle raconte le doute et l'espoir, la vie réelle et quotidienne, la guerre, les images perdues d'une vie partagée. Le lien impossible est retenu, fixé par des photographies qui se superposent à la surface grillagée, et font naître un autre mouvement de la mémoire, révèlent progressivement, et par fragments, le corps mis à nu de la mère. Car, si la photographie est bien la trace de ce qui a été, un objet capable de restituer l'instant passé, dévasté, l'image vidéo peut, quant à elle, refondre cette réalité dans un autre temps et un autre espace, dans l'entre-deux, un mouvement de vie imaginaire.

Mona Hatoum construit une stratification des niveaux de lecture et de représentation, une esthétique ambivalente qui inclut à la fois la distance et la proximité. La membrane épistolaire fait office de troisième corps, de lieu d'intersection, et matérialise en même temps les frontières qui écartent le regard de l'artiste et tout ce qui la rattache à ses origines. »

Stéphanie Moisdon, Encyclopédie des Nouveaux Médias, Centre Pompidou.

Bobur Ismailov

Sleeping Seraphim, 2012

Bobur Ismailov est né en 1973, à Tachkent (Ouzbékistan), où il vit et travaille actuellement. Frère aîné de Saodat Ismailova, il s'est formé au Décor et au costume de scène à l'Institut national des beaux-arts de Tachkent (1990-1996), dans un contexte académique attaché aux médias traditionnels. Il travaille d'abord comme directeur artistique pour le ballet, le théâtre, le cinéma d'animation, l'illustration graphique. La peinture reste cependant son médium privilégié, comme expression d'une conception étendue de la vision. Ismailov développe une approche philosophique des systèmes narratifs anciens, brassant une culture littéraire et visuelle qui va des thèmes bibliques aux paraboles soufies, des mythes antiques aux archétypes figuratifs présents dans les cultures vernaculaires de l'Asie centrale. Sa technique se spécialise dans une réduction extrême de la palette, travaillant à l'huile, en blanc sur fond noir, comme on travaillerait une matière luminescente dans l'obscurité.

Sleeping Seraphim a été peinte lors d'un séjour de l'artiste à la Cité des Arts à Paris, en 2012. Cette grande toile évoque le motif d'un séraphin, ange à six ailes présent dans de multiples traditions, depuis les origines du Judaïsme, en passant par le Christianisme et jusqu'à l'Islam. En hébreu, *saraph* signifie brûler, caractérisant l'incandescence spirituelle qui émane de ces créatures, généralement représentées autour du trône céleste. Posant la matière avec une extrême légèreté, Ismailov enveloppe la figure assoupie d'un réseau de volutes et de sphères. Si les ailes de son séraphin sont repliées sur son corps, des filaments de lumière semblent en irradier pour créer sept globes lévitant dans un espace indéfini. Ce fond nocturne, qui peut évoquer le cosmos ou un espace de rêve, apparente la peinture elle-même à la phénoménologie d'une vision surnaturelle, qui serait perçue sur un autre plan de réalité.



Babur Ismailov, *Sleeping Seraphim*, 2012, collection de l'artiste © Courtesy de l'artiste

Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev

Farewell song, 2001

Nés respectivement en 1960 et en 1965 à Bishkek (Kirghizstan), Gulnara Kasmalieva, formée en Arts graphiques à l'Institut d'art Surikov de Moscou, et Muratbek Djumaliev, diplômé de Sculpture à l'Académie Vera Mukhina de Leningrad, collaborent depuis 1988 en tant qu'artistes, curateurs et éducateurs dans leur ville natale. A travers la performance, l'installation, la photographie et la vidéo, leur travail aborde tout d'abord les incidences du passé soviétique dans la sociologie, la culture et l'économie de l'Asie centrale contemporaine. En 2006, leur vidéo *A New Silk Road : Algorithm of Survival* témoigne des nouveaux visages de la route historique de la soie qui traverse la région, où la République Populaire de Chine exerce une emprise économique à sens unique. Depuis 2002, ils dirigent à Bishkek le centre artistique ArtEast, qu'ils ont fondé avec l'ambition de rétablir et d'améliorer le soutien aux arts contemporains, à l'éducation artistique et aux artistes au Kirghizstan et dans la région plus large de l'Asie centrale.

Dans la performance *Farewell Song*, Kasmalieva, vêtue d'un manteau de soie kirghize, commence par jouer avec l'instrument à archet traditionnel – le kylkyyak, une vièle « à crin de cheval ». Un rouet à main est placé à proximité, dont les fils de laine ont été tissés dans les tresses de Gulnara. Revenant au silence, Gulnara entreprend de couper les tresses une à une jusqu'à ce que, libérée, elle se lève et quitte les lieux sans un mot. Ce geste de césure, net et sans appel, est opéré avec une extrême sobriété, à la manière d'un énoncé laconique. Sa symbolique en ressort chargée d'ambivalence. L'indépendance du Kirghizstan et des anciennes Républiques Soviétiques, une décennie après son avènement, a-t-elle été consommée ? Comment aborder le sort domestique réservé aux femmes dans les sociétés traditionnelles lors d'une réaffirmation de l'identité nationale ? Les artistes revendiquent avant tout, ici, le pouvoir d'affranchissement d'un acte individuel.



Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev, *Farewell song*, 2001 © Courtesy des artistes

Rustam Khalfin

Pulotas, 1995

Né en 1949 à Tachkent (Ouzbékistan), Rustam Khalfin se forme au début des années 1970 à l'Institut d'Architecture de Moscou. Là, il absorbe l'histoire de l'avant-garde russe et de la peinture moderne occidentale au contact du peintre Vladimir Sterlingov (1904-1973), avant de s'installer à Almaty (Kazakhstan). Travaillant d'abord comme architecte professionnel, il développe peu à peu une pratique visuelle complexe, allant de la peinture à la sculpture, l'installation, la performance, la photographie et la vidéo, qui marque dans les années 1990 un tournant contemporain dans l'art de la région. Plusieurs de ses pièces sont pensées en affinité avec sa première épouse, l'artiste Lidiya Blinova. Son installation la plus célèbre est *The Clay Project. Level Zero* (1999, aujourd'hui détruite), une figure humaine de 18 mètres en argile, qui traversait les deux étages d'un entrepôt désaffecté à Almaty. Avec cette œuvre, l'artiste affirme l'idée que l'espace artistique se situe à l'intérieur de l'organisme. C'est dans les années 1990 qu'il forge le concept de *pulota*, par la contraction de deux mots russes : *pustoda* (vide) et *kulak* (poing), figure de l'espace vide que l'on peut créer à l'intérieur d'un poing. Ce dispositif primitif de camera obscura revendique un mode organique de vision, sans outils mécaniques, ancré dans les possibilités du corps.

Pulotas est une installation constituée de sept panneaux de contreplaqué peints en noir, arborant des formes irrégulières. Ces silhouettes, toutes différentes les unes des autres, apparaissent comme autant de projections plates de la pulota : cette forme creuse créée au centre de la main repliée en poing, dont l'artiste a fait l'un des concepts structurants de sa pratique. Le vide et le plein, notions fondamentales dans les philosophies orientales, se rencontrent dans un geste simple : l'espace de la pulota, transformé en oculus pour un regard intime discret, est une fenêtre subjective ouverte sur le monde. Mais au lieu des images vues à travers la pulota, l'œuvre projette ici sur le plan du mur les contours de la pulota elle-même, retournant cet outil de cinéma primitif vers le dispositif lui-même. Produisant une sorte d'intersection entre peinture, sculpture et film, l'œuvre revêt une qualité abstraite et conceptuelle.



Rustam Khalfin, *Pulotas*, 1995 © Collection MHKA / Museum of Contemporary Art Antwerp, crédit photo © Courtesy de Aspan Gallery

Lidiya Blinova

Finger Ornament, 1995

Lidya Blinova, née en 1948 à Almaty (Kazakhstan) et décédée prématurément en 1996. Diplômée de la Faculté d'architecture de l'Institut Polytechnique d'Almaty (Kazakhstan) en 1971, elle développe une pratique multidisciplinaire et ses projets prennent souvent la forme d'installations éphémères et de performances, présentés dans des expositions non-conformistes qu'elle organise avec son mari, Rustam Khalfin, dans leur appartement sous l'ère soviétique. Son travail traverse une riche culture visuelle, embrassant l'architecture, la sculpture, la poésie, la peinture, le dessin, le bijou et le costume, s'intéressant également à l'archéologie et à l'histoire des arts anciens : depuis les pétroglyphes, répandus sur le territoire du Kazakhstan, et à l'art bouddhiste.

Finger Ornament est une série de 10 photographies en noir et blanc, dans laquelle l'artiste décline un langage ornemental construit par les poses savantes de ses mains. Les formes sont toutes stylisées par une symétrie rigoureuse, qui se réfère aux motifs décoratifs de l'artisanat kazakh, visibles notamment dans la composition des tapis, couvertures et broderies, mais aussi dans les lourds bijoux qui servent de parures aux jeunes épouses dans les sociétés nomades. D'une riche polysémie, cet ensemble de formes s'apparente au principe de *pulota*, élaboré par Rustam Khalfin. Il donne à voir une pensée formelle qui émane du seul outil corporel pour déployer tout un langage de signes, de l'intime au social, de la morphologie humaine à l'abstraction métaphysique. Une respiration semble les traverser, comme les rythmes souples d'un diaphragme ou les pulsations émises par une étoile, renvoyant à un ordre chiffré du monde. La main, instrument du contact et de l'interaction humaine, semble ici engagée à ouvrir des connexions multiples. Cette série de photographies a été exposée pour la première fois en 1995, au Musée national Kasteev du Kazakhstan (Almaty), dans des vitrines faisant face à la série *Pulotas* (1995) de Khalfin.



Lidiya Blinova, *Finger Ornament*, 1995 © Courtesy de l'artiste

Sergey Maslov

Baikonur-2, 2001

Né en 1952 à Samara (Russie), à quelques 160 km de la frontière du Kazakhstan, Sergey Maslov a vécu et travaillé à Almaty (Kazakhstan). Dans son livre intitulé *Nomades Astraux*, laissé inachevé à sa mort prématurée en 2002, l'artiste écrivait : « Nous n'avons rien perdu, nous sommes les nomades astraux. Errant dans l'espace interstellaire, visitant d'autres planètes - c'est notre façon de planer. » Maslov se forme sous l'ère soviétique et mène, dans les années 1980 à Almaty, le groupe Night Tram. Ce dernier réunit des artistes kazakhs dans des expositions de groupes clandestines, non sous l'angle d'une communauté de style mais dans une préoccupation partagée pour le mysticisme et ses sources vernaculaires en Asie centrale, qui faisait partie des sujets alors proscrits par la culture officielle. Son œuvre peinte développe un onirisme cosmique qui réinterprète l'imaginaire de la culture nomade, mêlée à une mythologie personnelle où apparaissent des icônes de la Pop occidentale, tels que John Lennon ou son idole, la chanteuse américaine Whitney Houston, ainsi que son intérêt pour le matriarcat. Ses installations, ses performances et ses vidéos s'attachent à une critique mordante des réalités de l'ex-Union Soviétique. Dans *Survival Instructions for the Citizens of Former Citizens of the USSR* (1998), il fait distribuer, par un chanteur d'opéra à l'occasion d'un événement officiel, des feuillets dispensant des conseils prosaïques, chargés d'humour - le public a pris la proposition au sérieux, engageant une discussion collective en porte-à-faux avec le contexte.

Baikonur-2 prend appui sur une source qui mêle ésotérisme et science-fiction, *Mémoires du Futur : Mystères non résolus du passé* (1968), de l'auteur suisse Erich van Däneckén, fondateur de l'astro-archéologie. Avec humour et poésie, elle détourne l'architecture portable de la yourte, habitacle traditionnel des populations nomades dans la Grande Steppe d'Asie centrale. Dans la yourte traditionnelle, le faîte de la structure répond à une codification précise : c'est un oculus traversé d'un motif de cordes précisément entrecroisées, qui évoque symboliquement la connexion spirituelle de la Terre au Ciel. Ici, elle est fuselée comme un engin spatial se terminant en pointe et son enveloppe de couvertures de feutre reste inachevée. L'intérieur réduit de l'habitacle abrite, en outre, un écran d'ordinateur où défile une archive imaginaire tandis que des haut-parleurs diffusent une musique synthétique qui semble tout droit issue du cinéma de science-fiction des années 1960. Produites par collage informatique, les images livrent un récit muet témoignant de l'antériorité des voyages astraux des nomades Kazakhs sur ceux que les cosmonautes russes ont effectué à partir de leur première base spatiale, le cosmodrome de Baikonur, implantée au sud du Kazakhstan dès 1956. Elles « racontent, écrit Maslov, les dernières décennies de la vie lunaire des Kazakhs ». Hommage aux traditions chamanes et à leur dialogue avec des formes de vie extraterrestres, l'œuvre est une réponse aux ambitions d'une conquête cosmique qui a accompagné la domination soviétique dans la région. Créée en 2002 pour l'exposition « Off the Silk Road : Contemporary Art from Central Asia » à la Haus der Kulturen der Welt (Berlin), cette œuvre a fait ici l'objet d'une reconstruction.

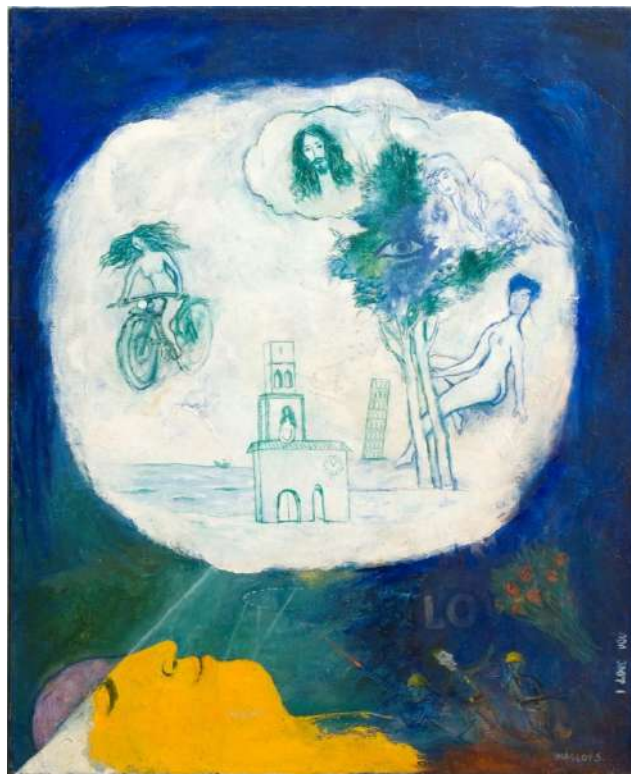


Sergey Maslov, *Baikonur-2*, 2001 © Collection M HKA / Museum of Contemporary Art Antwerp, crédit photo © Courtesy de l'artiste

Sergey Maslov

Declaration of Love series, 1982, Dream 3 (1989), Dream 20, (1991) (from the Dream series)

Ces trois peintures appartiennent à une série célèbre de l'artiste : une trentaine de tableaux de rêves, peints entre le début des années 1980 et la fin des années 1990. L'élément récurrent de ces compositions est un visage assoupi, au bas de la peinture, d'où émane un rayon oblique donnant forme au « nuage » où est représenté le rêve. Dans ces représentations, l'artiste déploie un monde iconographique très personnel, enchevêtrant étroitement animisme, sensualité, mythologies vernaculaires et évocations magiques. S'y reflète l'appel d'un passé lointain, incarné par la culture nomade qui a été persécutée au XXe siècle. La première œuvre de cette série, *Declaration of Love* (1982), livre en forme de charade un tel réseau de connections entre le céleste et le terrestre, entre l'ancien et le moderne, entre la nature et la culture. Des édifices évoquant le Moyen-Âge italien (comme la Tour de Pise) surgissent au milieu de la steppe, codant les symboles d'un amour chevaleresque. Dans *Dream-3* (1989), une figure androgyne chevauche une créature fantastique à travers la voûte céleste, où une farandole de personnages s'engage dans une danse chorale. Elle se tient debout sur l'animal tandis que des ailes semblent pousser de ses épaules, évoquant l'harmonie du nomadisme avec la vie sauvage et l'échelle cosmique du monde. *Dream 20* (1991) présente un visage féminin, apparition archétypale qui se rattache chez Sergey Maslov à des références multiples. De la Joconde à Whitney Houston, des traditions nomades de la steppe à la Pop culture planétaire, l'artiste entremêle les réalités contemporaines et son propre panthéon de la féminité.



Sergey Maslov, *Declaration of love series (from the Dream series)*, 1982 © Collection M HKA / Museum of Contemporary Art Antwerp, crédit photo © Courtesy de l'artiste



Sergey Maslov, *Declaration of love series, Dream 3*, 1989 © Collection M HKA / Museum of Contemporary Art Antwerp, crédit photo © Courtesy de l'artiste



Sergey Maslov, *Declaration of love series, Dream 20*, 1991 © Collection M HKA / Museum of Contemporary Art Antwerp, crédit photo © Courtesy de l'artiste

Henri Michaux

Arborescences intérieures, vers 1962 – 1964

Né en 1899 à Namur (Belgique), Henri Michaux entreprend tout d'abord des études de médecine. Émigré à Paris en 1924, il publie plusieurs recueils de prose et de poésie en vers libres qui retiennent l'attention des milieux littéraires. Entre 1930 et 1931, il voyage au Japon, en Chine et en Inde. Des expériences vécues et imaginées au cours de ce périple découle son carnet *Un barbare en Asie*, paru en 1933, où est mise en réflexion la tentative de s'identifier à travers le regard de l'autre. La peinture, puis le dessin au crayon et à l'encre, entrent dans sa pratique en 1927. Les cultures orientales, la pensée mystique, l'exploration des effets de substances hallucinogènes, constituent pour Michaux autant de portes d'accès à des états modifiés de conscience.

Arborescences intérieures résulte d'une série d'expériences que Michaux mène, à partir de 1955, avec l'absorption de mescaline. Cinq de ses livres rendent compte de ces voyages dans ce qu'il nomme l'« espace du dedans ». Le premier est *Misérable miracle* (1956) et le dernier *Les Grandes Épreuves de l'esprit* (1966). Ses « dessins mescaliniens », de même, ne sont pas exécutés sous l'emprise directe de la drogue mais dans une sorte d'observation après-coup. Ils livrent dans une transposition graphique les ressacs du système nerveux et les images mentales qui affleurent, inattendues, à la surface de la conscience. « Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps, écrit-il. Comme on se tâte le pouls. » est cependant l'une des rares feuilles dont la composition ne repose pas sur un fourmillement sismographique bord à bord mais se structure autour d'un axe central, à partir de la bilatéralité du corps. Une physionomie humaine se laisse deviner au centre de la page, traversée d'un sillon d'où émanent des arborescences accidentées, formant le tableau d'une sorte d'ossature archaïque. Ce « sillon » Michaux le dit venu « du bout du monde » : non tant l'expression d'un sujet divisé que celle d'une conscience unie à des éléments d'espace et de temps hors des contingences du sensible.



Henri Michaux, *Arborescences intérieures*, vers 1962 – 1964, collection Centre Pompidou, Paris © Adagp, Paris, Crédit photo © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

Deimantas Narkevicius

The End of Censored Cinema, Again and Again, 2011

Né en 1964 à Utena (Lituanie), Deimantas Narkevicius vit et travaille aujourd'hui à Vilnius (Lituanie). Formé à la sculpture réaliste socialiste à l'Académie de Vilnius sous l'ère soviétique, l'artiste éprouve la nécessité, au sortir de l'URSS, d'explorer les possibilités de la narration à travers le film et la vidéo. Le sujet central de son œuvre est l'exploration de l'Histoire à partir d'une subjectivité vivante. L'artiste choisit d'appréhender certains nœuds décisifs de l'Histoire récente afin de mieux comprendre les phénomènes physiques et psychologiques de notre contemporanéité. Dans *Once in the XXth Century* (2004), Narkevicius détourne les prises de vues du journal télévisé et d'images amateur qui documentent le démantèlement d'une statue de Lénine sur une place de Vilnius afin de souligner l'ambiguïté de la table rase du passé. *The Dud Effect* (2008) évoque les préparatifs pour le lancement d'un missile nucléaire depuis l'URSS, scène maintes fois répétée sans jamais aboutir. Cette méthodologie de recherche remet en question, de façon permanente, sa propre position. Une œuvre d'art, selon lui, peut toujours être lue comme un questionnement sur d'autres pratiques. C'est dans cet interstice qu'il choisit de situer son travail.

The End of Censored Cinema, Again and Again fait partie d'une série d'installations et de performances qui détournent des systèmes sonores anciens utilisés par les régimes totalitaires européens au XX^e siècle. Il s'agit ici d'un système sonore fabriqué par les usines soviétiques Lomo Kinap (dont une succursale était implantée à Samarcande) et utilisé dans les cinémas de l'URSS entre les années 1950 et 1980. Les cinémas avaient une qualité sonore très caractéristique, standardisée à travers tout le territoire. L'usine Lomo Kinap a fabriqué les systèmes de sonorisation les plus admirés en Union soviétique, produisant un son d'une proximité et d'une douceur étonnantes. Cependant, quelle que soit la créativité du cinéma de cette période, ses thèmes, ses méthodes et son expression étaient strictement réglementés, tout particulièrement sur le plan du contenu politique. *The End of Censored Cinema, Again and Again*, invite à faire l'expérience du son magique du système 4A32 Lomo Kinap. Si l'installation créée en 2011 présentait une playlist ouverte, l'artiste ici propose de découvrir une sélection de pièces de Saulius Petreikis, jeune compositeur lituanien contemporain dont le travail porte sur les sons d'instruments vernaculaires autrefois proscrits. Il donne ainsi à réfléchir sur les particularités d'une culture musicale qui a été niée dans le contexte technique dont nous faisons directement l'expérience dans cette œuvre.



Deimantas Narkevicius , *The End of Censored Cinema, Again and Again*, 2011. © Adagp, Paris © Courtesy de l'artiste

Sara Ouhaddou

Woven / Unwoven #11, 2018

Sara Ouhaddou est née en 1986 à Draguignan. Formée à l'École nationale supérieure des Arts appliqués et des Métiers d'art Olivier de Serres, à Paris, elle oriente son travail vers la relecture de techniques traditionnelles telles que la broderie, le tissage, la céramique ou encore le vitrail. Irriguée par sa double culture, française et marocaine, son œuvre prend la forme d'installations, réalisées en collaboration avec des artisans. Elle a créé à cet effet le collectif Mad'in Medin, qui s'attache à contrecarrer les difficultés sociales et économiques de certaines parties reculées du Maroc. Chaque série de travaux met en œuvre un protocole de travail en commun, où l'artiste introduit des matériaux ou des éléments formels étrangers à la tradition, qui en perturbent l'exécution et donnent lieu à des objets d'un statut nouveau. Ainsi, l'artisanat ne fait pas l'objet d'un culte nostalgique, dans sa pratique, mais d'une mise en tension vivante, qui parle des réalités de notre temps.

Le projet *Woven / UnWoven* a commencé en 2013 en partenariat avec la classe de broderie de l'École artisanale de Tétouan (Maroc), et s'est poursuivi jusqu'en 2018. Pour cette série d'œuvres, l'artiste a récupéré des bandes de caoutchouc usagé sur les marchés et les bords de la route de Targa, et les a ensuite confiés à des jeunes femmes qui, traditionnellement, constituent leur dot en réalisant des broderies. En résulte un travail très éloigné de l'habituelle délicatesse du geste de cet artisanat qui a nécessité la création d'aiguilles spécifiques. Les motifs et les couleurs, interprétant librement le vocabulaire vernaculaire, dessinent des sortes de constellations lumineuses et chatoyantes sur le fond sombre accidenté. Le cheminement du fil sur l'étendue du matériau reste en outre visible. D'une part, les liaisons normalement dissimulées dans l'épaisseur du tissu demeurent ici à la surface. De l'autre, Sara Ouhaddou présente ses œuvres suspendues dans l'espace, donnant à voir l'envers du support aussi bien que l'endroit. La brutalité d'un matériau de rebut industriel, la démystification de la fabrication technique elle-même, placent le savoir-faire traditionnel dans une autre lumière, mettant au premier plan l'énergie, l'intention et l'imagination que portent des gestes techniques ancestraux.



Sara Ouhaddou, *Woven / Unwoven #11*, 2018. Collection Centre Pompidou, Paris © Droits réservés, crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP 46

Zineb Sedira

Autobiographical Patterns, 1996

Née à Paris, en 1963, de parents immigrés algériens, Zineb Sedira vit et travaille depuis 1986 à Londres où elle s'est diplômée du Central St. Martin School of Art, puis complète un *master of art* en nouveaux médias à la Slade School of Arts avant de poursuivre ses recherches en photographie au Royal College of Art. Son œuvre questionne et réinterprète les trois cultures dont elle est imprégnée, confronte les images usuelles occidentales et les rituels arabes. Utilisant la photographie, la vidéo et les archives, l'artiste dénonce dès ses premiers travaux l'utilisation et la déshumanisation croissante de l'image de la femme dans la publicité et les médias et questionne les apories de l'histoire coloniale.

Dans *Autobiographical Patterns*, Sedira ne montre pas son visage mais fait plein cadre sur un fragment de son corps, le deuxième siège de la sociabilité : sa main posée sur un fond blanc. En silence, elle écrit de manière rapide et obsessionnelle, sur le dos et sur la paume, son autobiographie en français, en arabe et en anglais. L'artiste raconte son histoire personnelle, de sa naissance en France jusqu'à son arrivée dans la métropole anglaise. Les expressions « je suis née... » ou « nationalité française » ressortent plus lisiblement, mais se fondent peu à peu à mesure que les mots recouvrent complètement la main. La calligraphie obscurcissant progressivement sa peau rappelle les tatouages au henné, pratique populaire dans la culture orientale. Cette superposition de différents textes devient le symbole de l'identité multiple et de la pluralité culturelle de l'artiste. D'un côté, l'écriture construit un récit ; de l'autre, la confusion engendrée par ces diverses strates témoigne d'un trouble, d'un chaos qui va au-delà du langage. Les contours de l'identité demeurent inachevés, l'histoire individuelle, dans toutes ses résonances émotionnelles, sociologiques et politiques, reste ouverte.

Priscilia Marques et Marcella Lista, *Encyclopédie Nouveaux médias*, Centre Pompidou.



Zineb Sedira, *Autobiographical Patterns*, 1996, collection Centre Pompidou, Paris © Adagp, Paris Crédit photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

Fiona Tan

Tuareg, 1999

Vidéaste et photographe, Fiona Tan est née en 1966 à Pekanbaru (Indonésie), d'un père chinois et d'une mère australienne. Sa famille ayant fui le régime dictatorial du Général Suharto, Fiona Tan grandit en Australie, puis part en Europe pour faire ses études. D'abord en Allemagne à la Fachhochschule de Hamburg, puis aux Pays-Bas, à Amsterdam, à la Gerrit Rietveld Academie ainsi qu'à la Rijksakademie van Beeldende Kunst. Son travail s'articule très tôt autour de l'évocation de la situation post-coloniale à travers l'utilisation d'images issues de corpus d'archives ethnographiques. Dans plusieurs de ses œuvres, Fiona Tan réactive des images de films documentaires tournés à l'époque du colonialisme, le plus souvent réalisés par les Hollandais dans les années 1930. Elle y interroge la relation entre observateur et observé ainsi que la nature des regards échangés entre le sujet observé et la caméra, en général tenue par l'ethnologue occidental blanc.

Tuareg interroge les représentations coloniales en même temps que les médiums qui les supportent. Cette installation sonore présente une vitre-écran double face visible depuis deux pièces séparées, dont chacune diffuse un son différent. Une vidéo en boucle de trente secondes montre un groupe d'enfants berbères filmés dans les années 1930 au Sahara occidental. Aux premiers temps du cinéma ethnographique, on demandait aux modèles de poser comme pour une photographie. Une confusion visuelle se crée, entre ce qui semble d'abord être une photographie, puis cette même image animée, où les enfants quittent la pose pour laisser s'exprimer une vie spontanée, débridée. Cette image d'archives correspond aux conventions du cadrage documentaire classique : répartition hiérarchique des corps, pose frontale tenue, fixité et sérieux des expressions. L'ordre photographique dure sept secondes, remplacé, sans coupure du plan, par un désordre cinématographique où l'on voit les enfants chahuter, changer de place, rire et jouer, jouir de la joie débridée du mouvement. Puis, vingt-sept secondes plus tard, un flou subtil réinstalle la pose photographique et fait prendre conscience au spectateur de l'écart énorme qui sépare la photographie du film. Ce « moment photographique » – comme le désigne Fiona Tan –, extrait du film, se présente alors comme le hors-champ temporel de l'instant photographique, et donne à voir ce qui se passe avant ou après le déclic, qui n'a plus de décisif que son caractère mortifère. Le film est joyeux et plein de vie ; une sorte de grâce se dégage de cette scène où le désordre de l'enfance s'oppose à l'ordre de la loi coloniale, où le désordre du réel contredit l'ordre de la représentation, où le désordre de l'Afrique fantasmée s'affronte à la raison de l'Occident. Le recyclage refonde ici un usage des techniques dans leur pouvoir de représentation.

Françoise Parfait et Emilie Benoit, Encyclopédie des Nouveaux Médias,
Centre Pompidou



Fiona Tan, *Tuareg*, 1999, collection Centre Pompidou © Adagp, Paris © Courtesy de l'artiste et Firth Street Gallery

Yelena & Viktor Vorobyev

Horizon, 2011 (Re-Orientation Series, 201-2013)

Yelena Vorobyeva est née en 1959 à Balkanabat (Turkmenistan) et Viktor Vorobyev est né en 1959 à Pavlodar (Kazakhstan). Tous deux se forment à la scénographie à l'Institut national de théâtre et d'art d'Almaty, ancienne capitale du Kazakhstan, avant de débiter leur travail commun dans les années 1990. À travers une grande variété de techniques – photographie, sculpture, vidéo, installations mixtes – leur pratique s'attache à rendre visible, avec humour, les bouleversements de la vie quotidienne à l'ère post-soviétique : le passage à l'économie de marché, la démocratisation contrariée, la réinvention d'une tradition nationale, etc. Dans les années 1990, lorsque l'art contemporain du Kazakhstan indépendant commence à recevoir une attention internationale, les artistes conçoivent l'installation *The Artist is Asleep* (1996), une œuvre programmatique où se lit l'héritage du conceptualisme moscovite et notamment de l'œuvre d'Ilya Kabakov. Au-dessus du lit typiquement soviétique dans lequel une personne semble dormir, un texte écrit par les artistes proclame le rejet de l'art comme production sociale et commande du marché : l'artiste qui dort est le seul "vrai" artiste, insensible aux sirènes du marché et au « sens dans lequel souffle le vent ». Toujours chargées d'une subtile ironie poétique, leurs œuvres distillent, au tournant des années 2000 une critique politique du nationalisme et à de l'économie libérale qui, sans transition, appauvrit le pays.

Cette œuvre appartient à la série de photographies que Yelena et Viktor Vorobyev ont réalisées à partir de 2011 dans les paysages désertiques de la steppe. Des panneaux portant des inscriptions sont placés dans le paysage avec des indications élémentaires et néanmoins très relatives au point de vue de celui ou celle qui observe : "près", "loin", "haut", "bas", "horizon", etc. Cette série de "ré-orientations" subjectives prend un relief plus paradoxal encore dans l'espace vide et plat, à perte de vue, de la steppe kazakh. Le travail fait référence aux excursions en forêt menées par les conceptualistes moscovites dans les années 1970, lorsque les artistes ont cherché hors des centres urbains soviétiques des lieux de création éphémères en pleine nature. « Nos voyages à l'extérieur de la ville ont été motivés par le même type d'effort pour nous libérer des stéréotypes d'existence imposés de l'extérieur, ainsi que par notre désir de créer une métaphore appropriée qui décrirait une situation "en dehors des médias", "en dehors de la société". [...] Dans *Re-Orientation*, nous présentons un espace géographique "simple" qui ressemble à une feuille blanche, à une planète extraterrestre. En installant des balises, des panneaux de signalisation, nous recommençons à nous concentrer sur des lieux locaux. Pour l'instant, il n'y a pas d'histoire, seulement de la géographie. Pourtant, dès que les êtres humains y pénètrent, cette géographie commence elle aussi à résonner de conflits. »



Yelena & Viktor Vorobyev, *Horizon*, 2011 (*Re-Orientation Series*, 2010-2013). © Courtesy des artistes

LES ŒUVRES

Saodat Ismailova, *Zukhra*, 2013

Vidéo HD

32 min

Aspan Gallery

Saodat Ismailova, *Stains of Oxus*, 2016

Vidéo HD à trois écrans

22 min 30

Production Le Fresnoy – Studio national

Aspan Gallery

Saodat Ismailova, *Two Horizons*, 2017

Vidéo HD à deux écrans

24 min 02

Production Le Fresnoy – Studio national

Aspan Gallery

Saodat Ismailova, *The Haunted*, 2017

Vidéo numérique et images d'archives numérisées, 16/9, couleur, son stéréo, Ouzbek sous-titrée français.

23 min 22

Composition musicale Camille Norment

Don de l'artiste, 2021

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Saodat Ismailova, *1887, 1904, 1924, 1949, de l'ensemble The Letters*, 2014-2017

Montage numérique de reproductions de photographies et de textes.

Épreuves à jet d'encre pigmentaire (tirages d'exposition).

Don de l'artiste, 2021

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Saodat Ismailova, *1981, 2006, de l'ensemble The Letters*, 2017-2019

Montage numérique de reproductions de photographies et de textes.

Épreuves à jet d'encre pigmentaire (tirages d'exposition).

Collection de l'artiste

Saodat Ismailova, *Chillahona*, 2022

Installation, vidéo à trois écrans et vidéo-projection sur broderie

37 min

Aspan Gallery

Chingiz Aidarov, *Snail (Spiral)*, 2021

Performance filmée

10 min 09

Collection de l'artiste

Vyacheslav Akhunov, *Desert of Oblivion. Wandering Sands (Dunes)*, 2000

Installation feutre, sable et argile

7 x 4 x 0,6 m

Collection de l'artiste

Vyacheslav Akhunov, *Ascent*, 2004

Performance vidéo en collaboration avec Sergey Tichina

14 min 48

Collection de l'artiste

Andrius Arutiunian, *Seven Common Ways of Disappearing*, 2022

Installation tourne-disque, haut-parleurs, fresque (enneagrammes)

Collection de l'artiste

Maja Bajevic, *Women at Work (Under Construction) in Construction*, 1999

De la série *Women at Work*, 1999

Échafaudage, toile de bâche synthétique, broderie en laine, métal, bois,

Bande vidéo Bétacam numérique PAL, diffusée sous forme de fichier numérique, 4/3, couleur, son stéréo, bosniaque sous-titrée en anglais et en français

11 min 48

Achat, 2007

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Joseph Beuys, *Nasse Wäsche Jungfrau II (Vierge au linge mouillé II)*, 1985

Bois de limba

Achat, 1986

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988,
Bande vidéo analogique BVU PAL, diffusée
sous forme de fichier numérique,
4/3, couleur, son stéréo, arabe et anglais
sous-titrées en français.
15 min 30
Achat, 1990
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de
création industrielle

Bobur Ismailov, *Sleeping Seraphim*, 2012
Peinture sur toile, 90 x 200 cm
Collection de l'artiste

Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev
***Farewell song*, 2001**
Vidéo documentaire de la performance
réalisée en 2001 dans l'exposition
Inner Asia-2
3 min 40
Aspan Gallery

Rustam Khalfin, *Pulotas*, 1995
Installation de 6 panneaux de contreplaqué
peints en noir (dont un en deux parties)
125 x 20 x 2,7 cm, 64 x 74 x 2,7 cm, 24 x 500 x
2,7 cm, 81 x 78 x 2,7 cm, 24 x 20 x 2,7 cm, 60 x
117 x 2,7 cm, 197 x 68 x 2,7 cm
Collection M HKA / Museum of Contemporary
Art Antwerp

Lidiya Blinova, *Finger Ornament*, 1995
10 photographies noir et blanc
Tirage à jet d'encre
Copie d'exposition
Collection Ruslan Khalfin

Sergey Maslov, *Baikonur-2*, 2001
Yourte, bois, feutre et vidéo, dimensions
variables
4 min 43
Collection M HKA / Museum of Contemporary
Art Antwerp

Sergey Maslov, *Declaration of love series*
(Dream series, 1982-2000), 1982, ***Dream 3***
(Dream series, 1982-2000), 1989, ***Dream 20***,
1991 (Dream series, 1982-2000)
Huiles sur toile
80 x 100 cm
Collection M HKA / Museum of Contemporary
Art Antwerp

Henri Michaux, *Arborescences intérieures*,
de la série Dessins mescaliniens (vers 1962-
1964)
Encre de Chine sur papier
Achat, 1965
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de
création industrielle

Deimantas Narkevicius, *The End of*
***Censored Cinema, Again and Again*, 2011**
Installation sonore, système sonore Lomo
Kinap (transformateur, amplificateur, deux
haut-parleurs deux socles en bois)
gb agency, Paris

Sara Ouhaddou, *Woven / Unwoven #11*, 2018
Broderies sur caoutchouc
Don des Amis du Centre Pompidou, Cercle
International, 2019
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de
création industrielle

Zineb Sedira, *Autobiographical Patterns*,
1996
Bande vidéo mini DV diffusée sous forme de
fichier numérique,
4/3, couleur, muet.
9 min 30
Achat, 2002
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de
création industrielle

Fiona Tan, *Tuareg*, 1999
Installation audiovisuelle
Film 8 mm transféré par l'artiste sur bande
vidéo analogique SP PAL, diffusée sur fichier
numérique, 4/3, noir et blanc, son stéréo.
63 min 45 avec boucle de 36 secondes
Achat, 2002
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de
création industrielle, PAC, 2003

Yelena & Viktor Vorobyev, *Horizon*, 2011
(*Re-Orientation Series, 2010-2013*)
Tirage à jet d'encre
Copie d'exposition
Collection des artistes
Merci à Aspan Gallery pour son aide
précieuse.

LE CENTRE POMPIDOU

Depuis 1977, le Centre Pompidou n'a cessé d'être un lieu profondément ancré dans la cité et ouvert sur le monde et l'innovation. Son bâtiment emblématique abrite la plus riche collection d'art moderne et contemporain en Europe, l'une des deux plus grandes au monde.

Avec la Bibliothèque publique d'information (Bpi) et l'Institut de recherche musicale (Ircam), organismes associés, le Centre Pompidou propose des expositions, des colloques, des festivals, des spectacles, des projections ou des ateliers pour le jeune public. Sa programmation d'une extrême richesse, au croisement des disciplines et des publics, attire chaque année plus de 3,5 millions de visiteurs. Fidèle à sa volonté de rendre accessible au plus grand nombre la culture et la création, le Centre Pompidou développe sa présence dans les régions et à l'international.

Plus d'informations : centrepompidou.fr

LE FRESNOY – STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS

Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains a ouvert en octobre 1997 à sa première promotion d'étudiants, dans un bâtiment de l'architecte franco-suisse Bernard Tschumi, qui sauvegarde par ailleurs les espaces d'un ancien établissement de distractions populaires situé à Tourcoing, dans le Nord de la France, et dont il a hérité son appellation familière : Le Fresnoy.

Son implantation au cœur de l'agglomération lilloise le place à égale distance de Paris, de Rotterdam et de Londres, au voisinage de Bruxelles, dans une aire géographique communément désignée comme un carrefour de l'Europe. Sur mission du ministère de la Culture (Délégation aux Arts Plastiques), la conception de cette institution de formation artistique, audiovisuelle et numérique originale et de haut niveau fut confiée dès octobre 1987 à Alain Fleischer, qui en assume aujourd'hui la direction. Le projet artistique et pédagogique, qui fit l'objet de diverses expertises et validations, fut définitivement approuvé par Jack Lang, ministre de la Culture, en juin 1989 et la construction du bâtiment classée dans la catégorie des Grands Travaux.

Si les slogans qui servirent à évoquer le projet du Studio national pendant la période de sa gestation furent un Bauhaus de l'électronique, un Ircam des arts plastiques ou encore une Villa Médicis hightech, Le Fresnoy a plus précisément pour mission de compléter le dispositif français des enseignements artistiques, audiovisuels et numériques par un pôle d'excellence dont le programme pédagogique met en avant le croisement des disciplines, la production d'œuvres en grandeur réelle avec des moyens de production professionnels, le renouvellement régulier du corps enseignant par le recours à des artistes professeurs invités, choisis parmi les créateurs reconnus sur la scène nationale et internationale, et enfin, dans un cursus pédagogique de deux années, le passage des outils, des supports et des langages aujourd'hui traditionnels de la modernité (cinéma, photographie, vidéo, création sonore et musicale) à l'univers des technologies émergentes et des arts numériques.

À cette pédagogie multi et transdisciplinaire de la production et du passage à l'acte créateur, s'articule un programme de conférences et d'ateliers (théoriques, historiques, techniques), ainsi qu'une politique de présentation et de diffusion des œuvres réalisées : expositions et programmations au Fresnoy même, lors de la manifestation annuelle Panorama, mais aussi hors les murs dans les nombreux événements (biennales, festivals, etc.) où sont invitées les productions du Studio national, ainsi que dans les institutions culturelles françaises et étrangères qui lui sont associées par des programmes d'échanges ou dans le cadre d'hommages rendus aux créations de ses jeunes artistes.

Télérama'

AIMER, CRITIQUER, CHOISIR



CINÉMA, MUSIQUE, EXPO...
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION DE NOS JOURNALISTES.

DANS LE MAGAZINE, SUR TÉLÉRAMA.FR ET L'APPLI



ET SUR NOS RÉSEAUX SOCIAUX

@TELERAMA

PROGRAMMATION CULTURELLE

EXPO-BRUNCH

Dimanche 19 mars, 10h – 12h30

Pour les flâneurs du dimanche matin, seul, à deux, en famille ou entre amis. Petit-déjeuner, visites guidées et activités pour les enfants.

Exposition en continu jusqu'à 19 h.

Plein tarif 10 €, enfant 6 € (jusqu'à 7 ans inclus), gratuit jusqu'à 3 ans. Sur réservation accueil@lefresnoy.net

CINÉTHÈQUE |CARTE BLANCHE À SAODAT ISMAILOVA

Lundi 20 mars, 19h

Projection inédite de films choisis par l'artiste en sa présence.

Le programme complet sera accessible sur le site du Fresnoy à partir 27 janvier. Le bar sera ouvert lors de cette soirée. Gratuit

JOURNÉE D'ÉTUDE

Mercredi 29 mars, 10h – 17h

Le programme de cette journée d'étude sera consacré à l'exploration des sujets traversant l'œuvre de Saodat Ismailova. Les recherches visuelles et sonores de l'artiste interrogent les croyances ancestrales, l'empreinte de la domination soviétique, puis russe, la sévérité de la condition féminine, le rôle central des archives filmiques et livresques. Le programme de la journée d'étude sera accessible sur le site du Fresnoy à partir 27 janvier.

Cette journée est organisée en collaboration avec le CEAC - Centre d'Étude des Arts Contemporains de l'Université de Lille.

Exposition en continu jusque 19h.

Hors les murs

ART VIDÉO D'ASIE CENTRALE - CENTRE POMPIDOU, PARIS

Mercredi 12 avril, 19h - 21h, Cinéma 2

Cette séance, confiée à la curatrice kazakhe Dilda Ramazan, réunit des travaux vidéo historiques et récents de la région d'Asie centrale. Depuis les pièces séminales d'Alexander Ugay (conservées dans la collection du MNAM), de Rustam Khalfin et Yuliya Tikhonova, jusqu'aux œuvres de jeunes artistes, comme Asel Kadyrkhanova et Ayatgali Tuleubek, le programme invite à explorer la singularité de gestes artistiques qui héritent d'histoires multiples : celle de l'Union Soviétique et les leurs propres. Avec la participation de l'artiste Saodat Ismailova et de la conservatrice Marcella Lista.

NOTES

INFORMATIONS PRATIQUES

LE FRESNOY - STUDIO NATIONAL DES ARTS

CONTEMPORAINS

22 rue du Fresnoy - B.P. 80179
59202 Tourcoing Cedex
+33 (0)3 20 28 38 00 /

communication@lefresnoy.net
t.lefresnoy.net



HORAIRES EXPOSITION

Mercredi - Dimanche

14h00 - 19h00

Fermeture le lundi et le mardi

TARIFS EXPOSITION

Plein tarif - 4 €

Tarif réduit - 3€ (demandeurs
d'emploi, étudiants, seniors)

Gratuit pour les moins de 18
ans Gratuit chaque dimanche
pour tous

LA C'ART

La C'ART offre un accès
illimité pendant un an aux
collections et aux expositions
temporaires

de 14 institutions du territoire
métropolitain pour 40 €
seulement. Tarifs— solo 40 € /
duo 60 € / - de 26 ans 20 € /
tribu 65 €. www.lacart.fr

RÉSERVATIONS

accueil@lefresnoy.net

T. +33 (0)3 20 28 38 00

GROUPES ET SCOLAIRES

service-educatif@lefresnoy.net

LE PLATEAU, RESTAURANT DU FRESNOY

ouvert le midi du lundi au
vendredi, et les vendredis soirs.

leplateau@lefresnoy.net

ALAIN FLEISCHER,
Directeur

EXPOSITIONS

PASCALE PRONNIER, Responsable des
programmations artistiques

COMMUNICATION

MICHÈLE VIBERT, Directrice de la
communication

+33 (0)3 20 28 38 05 / mvibert@lefresnoy.net

SARAH FRAILE, Chargée de communication

+33 (0)3 20 28 38 61 / sfraile@lefresnoy.net

PARTENAIRES DE L'ÉVÈNEMENT

Centre
Pompidou 

 **MÉTROPOLE**
EUROPÉENNE DE LILLE

M HKA

centre d'étude
des arts contemporains


Télérama'

Le Fresnoy - Studio national est financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Région Hauts-de-France avec la participation de la Ville de Tourcoing. Les équipements techniques ont été cofinancés par le FEDER (Fonds Européen de Développement Régional).


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*


Région
Hauts-de-France



Tourcoing

