



IDEAS

| #1 | FR |

OMAR BA PAR LESLIE COZZI

MICHAEL RAY CHARLES & MARA HOBERMAN

ODA JAUNE PAR ROSE VIDAL

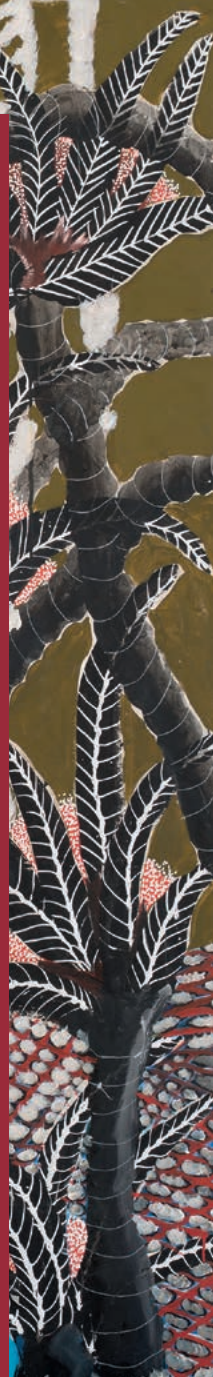
IVAN NAVARRO PAR ANNA MARIA GUASCH

PRUNE NOURRY & CAMILLE

FROIDEVAUX-METTERIE

TEMPLON

II



LESLIE COZZI

« OMAR BA : ANIMAUX POLITIQUES »

PAGE 2

MICHAEL RAY CHARLES

EN DISCUSSION AVEC

MARA HOBERMAN

PAGE 12

ROSE VIDAL

« AUX TEMPS D'ODA JAUNE »

PAGE 18

ANNA MARIA GUASCH

« IVAN NAVARRO,
THIS LAND IS YOUR LAND »

PAGE 24

« FEMME ARTISTE, CORPS ET ÂME »
UNE CONVERSATION ENTRE PRUNE NOURRY
& CAMILLE FROIDEVAUX-METTERIE

PAGE 28

Couverture: Omar Ba, *Bagdad 2006 - Syrte 2011*, 2018. Acrylique, huile, encre de Chine, crayon de couleur, correcteur liquide et stylo gel sur carton ondulé, 198,5 × 135,5 cm. **À droite:** *Voyage au-delà de l'illusion 1*, 2022. Huile, acrylique, encre de Chine, crayon de couleur, stylo pointe bic et correcteur fluide sur toile, 245 × 200 × 6 cm. **Page 2:** *Eternal Resemblance 1* (détail), 2017. Huile, acrylique, encre de Chine, gouache et crayon de couleur sur papier craft avec mousse de polyester, 191,5 × 140 cm. **Page 7:** *Walking in the Darkness*, 2020. Huile, acrylique, encre de Chine, crayon de couleur et correcteur liquide sur toile, 200 × 150 cm. **Page 10:** *Droit du sol - droit de rêver #1*, 2022. Acrylique, peinture à l'huile, encre noire, crayon de couleur, stylo pointe feutre et correcteur liquide sur toile, 200 × 295 cm. *The Baltimore Museum of Art*: fonds pour l'art créé grâce au fonds d'échange provenant de dons de Dr. and Mrs. Edgar F. Berman, Equitable Bank, N.A., Geoffrey Gates, Sandra O. Moose, National Endowment for the Arts, Lawrence Rubin, Philip M. Stern, Alan J. Zakon, BMA R.18737.1





OMAR BA : (LES) ANIMAUX POLITIQUES

LESLIE COZZI

Leslie Cozzi, commissaire de ‘Omar Ba : Political Animals’ au Baltimore Museum of Art, éclaire la démarche de l’artiste et les grands thèmes de l’exposition : appartenance, biopolitique, hybridité et pouvoir.

Un dense réseau de cylindres bleu électrique quadrille une étendue de peinture blanche tachetée. Des feuilles délicates, veinées de blanc, qui poussent à leurs croisements, confèrent une qualité organique à ces formes tubulaires énigmatiques. De petites silhouettes esquissées au crayon occupent les espaces négatifs de ce fourré. Certaines regardent vers le spectateur ; d’autres font face à l’espace imaginaire de la toile, comme si elles affrontaient une réalité distincte. Individus, couples, enfants ou parents – toutes les étapes du cycle de la vie sont représentées dans ces groupements. Les lignes blanches festonnées qui entourent ces silhouettes amplifient leur énergie. Comme une bonne partie du travail du peintre contemporain sénégalais Omar Ba

(né près de Dakar, au Sénégal, en 1977), *Eternal Resemblance 1*, 2017, donne à voir des personnes liées par des forces qui leur sont extérieures, parfois même au-delà de leur conscience. Le concept d’« affinité » inscrit dans la structure formelle de l’œuvre, et mis en avant dans son titre, contient toutefois un certain degré d’ironie, car si nous pouvons nous voir comme des individus, nous sommes définis par notre relation avec un groupe plus large. Ces paradoxes de la nature humaine et de l’appartenance prennent forme dans la pratique de Ba.

Le processus de peinture et l’utilisation des matériaux de l’artiste incarnent son engagement envers la communauté locale. Il travaille habituellement à partir de photographies qu’il prend chez lui ou autour

de Dakar, la capitale du Sénégal, où il saisit la culture des jeunes et la vie quotidienne sur les marchés, dans les rues et sur les plages, pour renouveler constamment son stock d'informations visuelles. À partir de cet afflux de stimuli visuels, il sélectionne des portraits particulièrement évocateurs de personnes ou d'animaux qu'il imprime sur du papier couleur et accroche au mur de son atelier. Il réalise plusieurs copies de ces images sources et esquisse parfois la figure avec de la peinture noire appliquée en couches épaisses pour la détacher de son contexte d'origine et donner ainsi une nouvelle vie à son avatar peint. Il teste ensuite différentes densités et opacités de couleur, travaillant sur de multiples toiles simultanément et construisant un sujet couche par couche pour produire une version chimérique et monumentale de son ancien soi.

Ses couleurs bigarrées et ses motifs superposés semblent grouiller de vie. D'un point de vue stylistique, il s'agit d'une rupture majeure avec les aplats de couleur souvent utilisés par les artistes contemporains, comme Kerry James Marshall, pour

représenter la figure noire. Le travail de Omar Ba possède en effet une tactilité et une dimensionalité qui ne proviennent pas seulement de la surface du carton ondulé qu'il utilise régulièrement. En recourant à une large gamme de techniques sèches et humides (peinture à l'huile et acrylique, aquarelle, encre, craie grasse, stylo-bille, Tipp-Ex, pastel, crayon de couleur), il obtient des effets de texture et de couleur que d'autres artistes obtiennent souvent avec des perles, du tissu, des paillettes et des appliques. Ses peintures sont constituées de réseaux de touches plumeuses, d'écheveaux de couleur projetés ou appliqués, de cercles répétés et d'autres détails dessinés au crayon. Il élabore souvent la composition à partir d'un fond uni. C'était à l'origine une façon de subvertir le racisme inhérent à un canon occidental qui, depuis des siècles, définit la beauté comme synonyme de blancheur¹.

Ces dernières années – depuis son premier séjour aux États-Unis, au printemps 2020 –, Omar Ba a commencé à expérimenter différents supports, notamment la toile non apprêtée. Cette surface plus transparente lui



Voyage au-delà de l'illusion 2, 2022. Huile, acrylique, encre de Chine, crayon de couleur, stylo à pointe feutre, correcteur liquide sur toile, 236 × 200 × 6 cm

permet de saisir les effets spontanés de la peinture et, selon ses mots, de « construire une technique à partir de l'accident² ». Il manipule, puis superpose, différentes valeurs de noir sur noir et de blanc sur blanc. Cette sophistication des tons est peut-être moins immédiatement évidente que sa maîtrise de la couleur, mais on peut soutenir qu'elle est encore plus exigeante. S'il ne crée pas de répliques précises et illusionnistes, ses surfaces prennent les qualités physiques des objets qu'elles représentent – des feuilles cireuses et veinées ; une peau froissée et tachetée.

Au-dessus de cette structure noire et blanche, une profusion de couleurs presque primaires confère une qualité luxuriante, densément végétale, à son travail. Cela convient parfaitement à une œuvre qui thématise si souvent l'interdépendance entre les personnes et l'environnement. Son travail peut être compris comme une méditation

sur la biopolitique, qui examine comment le pouvoir défini en fonction de la biologie exerce son contrôle sur la vie et la mort³. Les formations ressemblant à des branches qui parcourent ses compositions rappellent les origines linguistiques communes des mots *roots* et *race*, en anglais comme dans sa propre langue, le français. Mais si le racisme subdivise les personnes et justifie la violence en établissant « une césure biologique entre les uns et les autres⁴ », Ba insiste sur ce qu'il considère comme des questions plus importantes : les relations et l'appartenance.

Omar Ba imagine la nature précaire et dépendante de l'existence à travers le motif de la toile d'araignée. Les systèmes visuels compliqués de l'artiste sont ancrés dans un palimpseste d'histoire personnelle et sociale, mais il convient de remarquer que son travail n'est pas représentatif de la version schématique de l'art africain – souvent confondue avec la sculpture d'Afrique centrale et de l'Ouest – largement acceptée aux États-Unis⁵. Cela tient en partie à la particularité du Sénégal par rapport à d'autres nations du continent. En tant qu'ancien cœur cosmopolite de l'Afrique occidentale française, le Sénégal a longtemps contribué au marché de l'art mondial et en a bénéficié. Les artistes sénégalais ont travaillé dans le monde entier tout au long du xx^e siècle, et Dakar peut se vanter de posséder l'une des biennales les plus anciennes et les plus importantes d'Afrique⁶. Omar Ba lui-même est le produit de formations en écoles d'art en Suisse et au Sénégal. Il n'est donc pas surprenant que, lorsqu'il évoque les artistes qui l'intéressent, il cite Jasper Johns et sa manipulation de matériaux ainsi que son appropriation directe de symboles politiques ;



Not Fiction but Glory, 2022. Peinture acrylique, peinture à l'huile, bâton de peinture à l'huile, gouache, encre de Chine, teinture à bois, teinture de noix, crayon de couleur, crayon de cire, stylo à pointe feutre et correcteur liquide blanc sur boîtes en carton, 423,9 × 1173,5 × 26 cm

Omar Ba
imagine la
nature précaire
et dépendante
de l'**EXISTENCE**
à travers le motif
de la toile
d'**ARAIGNÉE.**





Bagdad 2006 - Syrte 2011, 2018. Acrylique, huile, encre de Chine, crayon de couleur, correcteur liquide et stylo gel sur carton ondulé, 198,5 × 135,5 cm

Andy Warhol et son implication dans les affaires de la vie quotidienne – des boîtes de soupe à la violence politique – ; ou encore Chaïm Soutine et sa maîtrise de la peinture, discrète mais viscérale.

Omar Ba se décrit comme musulman et animiste, en soulignant qu'en Afrique de l'Ouest, l'animisme est antérieur au christianisme et à l'islam et qu'il continue de moduler la pratique de l'islam à l'échelon local. Avant sa naissance, son père était directeur de cabinet au ministère des Affaires étrangères, dans le gouvernement de Léopold Sédar Senghor. Premier président du Sénégal après l'indépendance (1960-1980), Senghor était aussi un célèbre partisan du mouvement littéraire et philosophique

anticolonial qui promouvait une conception idéalisée de la civilisation noire, connu sous le nom de « négritude »⁷. Mais le travail de Omar Ba ne défend pas naïvement l'assimilation ou l'hybridité culturelle comme une vertu catégorique.

Né dans un village sérère près de Dakar en 1977, Ba a grandi dans un Sénégal marqué par le déficit démocratique et les difficultés économiques. Les politiques d'austérité fiscale prescrites par l'Occident, appliquées d'abord au Sénégal, puis ailleurs en Afrique, ont démontré la fragilité des économies des nouvelles nations postcoloniales⁸. Les effets dévastateurs de ces programmes sont symptomatiques des problèmes économiques et politiques que Ba affronte aujourd'hui dans son travail – la dépendance à l'égard des ressources, l'impérialisme occidental et la catastrophe humanitaire. Les malheurs de l'Afrique ne sont pourtant pas la seule préoccupation de l'artiste. L'emblème de l'Organisation des nations unies, qu'il cite souvent, peut être compris, de la même manière, comme une critique de la structure clientéliste et de l'inefficacité de cette organisation en tant que garante de la paix mondiale.

Une grande partie du travail de Omar Ba traite de la circulation et des migrations, comme le rendent palpable les spirales et les lignes ondulantes de ses formes. Il évoque parfois les migrations en un sens mythique ; ailleurs, il aborde leurs dures réalités. Sans tomber dans le stéréotype de l'art africain, comment comprendre le défi particulier que représente le travail de Omar Ba pour les spectateurs, dans le contexte de sa première exposition personnelle dans un musée aux États-Unis⁹ ? Le célèbre égyptologue et

activiste anticolonial sénégalais Cheikh Anta Diop déclarait dans son traité de référence, *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique* ? : « Nos enquêtes nous ont convaincus que l'Occident n'a pas été assez calme et objectif pour nous enseigner notre histoire correctement, sans falsifications grossières¹⁰. » En déployant une logique similaire, les peintures de Omar Ba suggèrent que l'Occident pourrait avoir besoin à son tour de revoir sa propre histoire, et pour les mêmes raisons. Avec leur splendeur visuelle désarmante, ses images remettent en cause les présomptions de supériorité culturelle et de souveraineté politique profondément ancrées dans les visions du monde européenne et américaine. Elles démontrent, comme l'indique Simon Njami, que : « L'histoire de l'Europe de ces derniers siècles, qu'elle l'admette ou non, est une histoire africaine. De même que l'histoire africaine est résolument

européenne¹¹. » La représentation de globes et l'invocation de l'océan Atlantique, fréquentes chez Ba, nous rappellent notre interdépendance. Elles impliquent aussi la responsabilité spécifique des États-Unis, la superpuissance mondiale régnante de la fin du xx^e siècle, au sein de cet ordre mondial inégal. Ba remet ainsi en question l'exceptionnalisme américain ; il montre que nos échecs sont des échecs mondiaux. Il insiste sur la contiguïté de contextes apparemment disparates en représentant avec des couleurs vives la corrélation complexe de toute la création et les cycles de causalité qui produisent un présent ignorant à partir d'un passé problématique.

—
'Omar Ba : Political Animals', Baltimore Museum of Art, jusqu'au 2 avril 2023

CE TEXTE EST UNE VERSION REVUE ET RÉDUITE DE L'ESSAI ÉDITÉ PAR ET POUR LE BALTIMORE MUSEUM OF ART

1. « À l'école, nous devons toujours peindre sur du blanc, selon l'idée qu'il était plus facile de voir les couleurs, de les voir correctement. Mais, à un moment, j'ai réalisé que cela relevait aussi de l'idéologie... Toujours commencer par le blanc, avec l'idée que tout ce qui est propre est blanc, et que tout ce qui est sale est noir. J'ai voulu faire le contraire. C'est une manière de montrer la pureté de la noirceur, et aussi de redresser l'histoire », Omar Ba, cité dans Gaëtane Verna (dir.), *Omar Ba : Same Dream = Vision partagée*, Toronto, The Power Plant Contemporary Art Gallery, 2019, p. 7.

2. Conversation avec l'artiste, 5 mars 2020.

3. Dans les premières phrases de son essai « Nécropolitique », l'historien camerounais Achille Mbembe déclare que « l'expression ultime de la souveraineté réside largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir ». Il examine ensuite les expressions historiques de la violence biopolitique ainsi que ses formations plus récentes, mobiles et technologiques. Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 29-60. Pour plus de détails sur l'application de la biopolitique à l'art contemporain africain, voir Okwui Enwezor et Chika Okeke-Agulu, *Contemporary African Art since 1980*, Bologne, Damiani, 2009, p. 46.

4. Mbembe, « Nécropolitique », art. cit., p. 31.

5. Christa Clarke et Kathleen Bickford Berzock, « A Historical Introduction », *Representing Africa in American Museums: A Century of Collecting and Display*, Seattle, University of Washington Press, 2011, p. 3-19.

6. Joanna Grabski, *Art World City: The Creative Economy of Artists and Urban Life in Dakar*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, p. 2-6 ; Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow: Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 6-14, 34-38 ; Enwezor et Okeke-Agulu, op. cit., p. 13.

7. Harney, *In Senghor's Shadow*, op. cit., p. 21-33.

8. Enwezor et Okeke-Agulu, op. cit., p. 19.

9. Je suis consciente ici des efforts symboliques d'inclusion qui reviennent régulièrement dans les comptes rendus mondialisés de l'Afrique contemporaine : « Ainsi, alors que les artistes célèbrent les libertés associées à la mondialisation et à la transnationalisation, une telle participation plus large, détachée des marqueurs de la nationalité et de l'identité, n'est pas sans contradictions. Il semble en effet qu'au moment où les artistes africains pourraient se présenter comme faisant partie d'un champ mondial dénationalisé de la production artistique, leur africanité est réifiée », Enwezor et Okeke-Agulu, op. cit., p. 25.

10. Cheikh Anta Diop, *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique* ?, Paris, Présence africaine, 1993 [1967].

11. Simon Njami, « Chaos et métamorphose », dans Marie-Laure Bernadac et Simon Njami (dir.), *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2005, p. 20.





MICHAEL RAY CHARLES

MARA HOBERMAN

Mara Hoberman s'entretient avec Michael Ray Charles, dans la dernière ligne droite de la préparation de sa première exposition à New York depuis plus de vingt ans : 'Veni Vidi' à la galerie Templon.

MH : J'aimerais, pour commencer, vous poser une question sur le titre de l'exposition, 'Veni Vidi'. La formule comprend habituellement un troisième mot, mais vous l'avez omis. Pourquoi ?

MCR : « Je suis venu, j'ai vu. » C'est tout. La partie « j'ai vaincu »... c'est une toute autre histoire. Mon objectif n'est pas de « vaincre ». Pour moi, « Je suis venu, j'ai vu » renvoie au fait que j'ai pu développer un langage visuel et utiliser ce langage visuel pour exprimer quelque chose sur le monde, sur ce que j'ai vu et sur ce que je vois.

MH : Victor Hugo a écrit un poème sur sa fille intitulé « Veni, vidi, vixi », que l'on peut traduire par : « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vécu ». Le titre de votre exposition correspond peut-être à ce contexte familial

et à la façon dont la famille s'inscrit dans un sens plus large de l'histoire.

MRC : Oui, je repense souvent à l'époque où mon fils était au collège et se passionnait pour le sport. Ma femme collectait des fonds pour l'équipe et voulait acheter des trophées à distribuer aux collégiens. Nous étions donc dans la boutique, en train de regarder tous les trophées, et nous avons constaté que notre fils et ses camarades de classe n'étaient représentés nulle part. Les visages qui figuraient sur les trophées étaient très génériques, bien sûr, mais ils faisaient aussi clairement référence aux Blancs. Aucun d'entre eux n'avait quoi que ce soit à voir avec les collégiens de l'équipe de sport de mon fils qui étaient Noirs, Indiens et Vietnamiens. Je trouve très difficile – et révélateur – que, même si nos enfants sont doués et supérieurs, et que nous voulons le reconnaître, la seule option soit un trophée

À gauche : (Forever Free) Veni Vidi, 2022.
Latex acrylique et penny de cuivre sur toile, 240 × 177,5 cm

qui ne leur ressemble en rien. J'ai pris conscience que, même dans les moments de triomphe, les minorités sont confrontées à la défaite de bien des manières parce que les symboles de la réussite et de l'excellence ne leur ressemblent pas.

MH : L'exposition comprend aussi un tableau qui porte le même titre que l'exposition, (*Forever Free*), *Veni Vidi*. On y voit les têtes de deux présidents américains (Abraham Lincoln et Lyndon B. Johnson), attachées aux deux extrémités d'une ficelle tenue par un buste noir androgyne, vêtu d'un bustier. Les figures historiques sont américaines mais le cadre semble très européen en raison de certains détails architecturaux (comme les moulures ornées) et les meubles (la console aux pieds dorés). Le contraste entre les cultures et les époques est-il délibéré ?

MRC : C'est très délibéré. Je suis bien conscient de la façon dont l'architecture et l'architecture d'intérieur créent un contexte culturel. Les éléments de conception architecturale que vous relevez, comme les moulures de couronnement ou le lambris, sont encore appréciés aujourd'hui, mais ils rappellent aussi une certaine période historique, qui évoque le pur plaisir pour certains et la pure douleur pour d'autres. Ce tableau, comme d'autres, est donc ma façon de mettre en avant le passé et de fournir un contexte historique. Dans ce tableau et dans d'autres de l'exposition, il y a des références à Versailles et aux ornements typiques des cathédrales européennes des années 1600. Il est également important que le contexte architectural reste superficiel, en ce qui concerne la représentation de l'espace. Je continue de m'intéresser à l'idée

que la vie est une performance, et donc que mes tableaux s'inscrivent toujours dans des cadres très théâtraux, scénographiques.

MH : En ce qui concerne les têtes en papier des deux présidents américains, il semble qu'elles soient mises en balance. Elles sont suspendues de part et d'autre de la ficelle rouge, mais il y a une ambiguïté quant au fait de savoir si elles sont évaluées en fonction de leurs vertus ou, éventuellement, de leurs doutes.

MRC : Je pense que les décisions importantes que les deux leaders ont fini par prendre, indépendamment de savoir s'ils étaient totalement favorables à l'émancipation (dans le cas de Lincoln) et aux droits civiques (dans le cas de Johnson), sont comme des parenthèses qui encadrent l'expérience noire en Amérique. Pendant le Covid et le moment que je qualifierai de « prise de conscience » qui est intervenu peu après la mort de George Floyd (le 25 mai 2020), il y a eu une grande insistance sur la guerre de Sécession. Il semble que les Américains ne parviennent toujours pas à se mettre d'accord sur le véritable enjeu de cette guerre. En regardant autour de moi et en observant ce qui se passait politiquement après la mort de George Floyd, j'ai eu l'impression que nous reculions sur le plan de la législation et du type de langage utilisé ainsi que sur le plan d'une dérobade générale – ou d'un mépris total – devant la vérité. De nombreux éléments qui, selon moi, avaient permis d'unir la société américaine et d'ouvrir la voie à une époque plus tolérante dans les années 1970, 1980 et 1990 ont été éliminés. Toute la confiance qui avait été gagnée s'est perdue soudainement. Quand je pense à tout cela, le symbole du pendule qui va et vient

C'est très
DÉLIBÉRÉ. Je suis
bien conscient
de la façon dont
l'architecture
et l'architecture
d'intérieur créent
un **CONTEXTE**
culturel.



(Forever Free) A One 'Man' Show, 2022.
Latex acrylique et penny de cuivre sur toile, 240 × 177, 5 cm

dans la façon dont les Africains sont perçus me semble très important.

MH : La plupart des tableaux de 'Veni Vidi' ont-ils été créés après la mort de George Floyd, ou avez-vous travaillé sur certains d'entre eux depuis beaucoup plus longtemps ?

MRC : Il est intéressant de noter que j'ai réalisé très peu de choses sur le plan artistique pendant la pandémie. Cette exposition comprend donc des œuvres qui ont été réalisées pour la plupart ces dernières années. Certains tableaux sont fraîchement débarqués, ils n'ont été créés que l'automne dernier.

MH : Certains des tableaux présentés dans 'Veni Vidi' sont-ils des œuvres plus anciennes que vous avez retravaillées récemment ? Pouvez-vous nous expliquer cette partie du processus ?

MRC : Je retravaille des œuvres qui restent

dans l'atelier. Dans certains cas, les tableaux changent radicalement et deviennent totalement différents. Une idée me vient parfois par hasard, au cours d'une itération, puis, après réflexion, elle peut changer considérablement du jour au lendemain.

Un grand nombre de tableaux expriment les mêmes idées, mais avec une exécution différente. Je travaille habituellement sur plusieurs tableaux à la fois. Il y en a cinq en ce moment dans mon atelier, mais il y en a eu jusqu'à douze. Je travaille toujours sur plusieurs tableaux en même temps, parce que je n'arrête pas de les comparer.

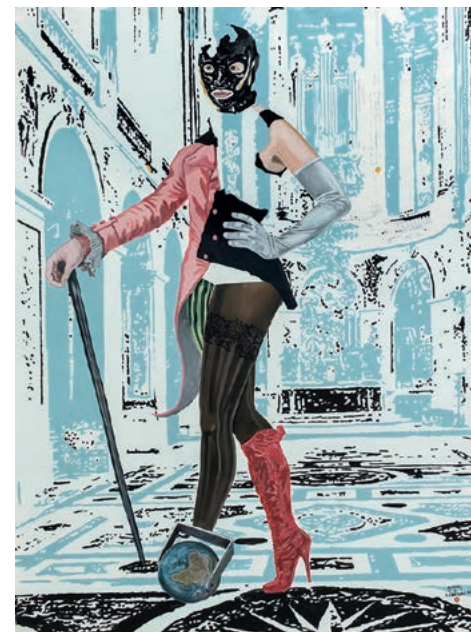
MH : Cela fait un moment, plus de vingt ans, que vous n'avez pas exposé à New York, mais vous venez d'avoir une grande exposition à Paris l'an dernier. Pensez-vous que votre travail est compris – ou reçu – différemment en Europe et aux États-Unis ? Pensez-vous à différents publics et contextes lorsque vous peignez ?

MRC : Je me suis aperçu il y a longtemps que tout ce dont un ou une artiste a besoin, c'est d'une occasion de faire voir son travail. J'essaie de créer des œuvres qui aient la capacité de s'adresser à tous et à n'importe qui, à tous ceux qui sont capables de se tenir devant le tableau et qui sont prêts à faire un bout de chemin avec lui, si l'on peut dire. Mais je suis conscient aussi du fait que toutes les cultures ont leur conscience collective spécifique, et que ce contexte détermine nécessairement la façon dont les gens voient les choses et les interprètent. Chaque culture a un langage commun, qui inclut la musique, les formes visuelles, le langage corporel, les gestes de la main, etc. Tout ceci influence la façon dont on peut comprendre un tableau.

La situation est différente aux États-Unis et en Europe, c'est vrai, mais j'ai remarqué aussi une intensification de la mondialisation au cours des quinze à vingt dernières années. À bien des égards, le monde devient plus petit. Je suis reconnaissant d'avoir une occasion d'exposer mon travail et je ne m'attends pas à ce que tout le monde réponde de la même manière ou comprenne tout ce que j'essaie de dire. Mais ce n'est pas mon objectif.

MH : Je remarque que certains thèmes nouveaux apparaissent dans vos œuvres récentes, en particulier autour de la sexualité et de l'identité de genre. Qu'est-ce qui vous a incité à vous attaquer à ces questions ?

MRC : Ce sont des questions importantes aujourd'hui. Il y a beaucoup d'incertitude autour des communautés LGBTQ. Introduire ces thèmes est aussi une extension de



(Forever Free) My Long Tail Butterfly, 2022.
Latex acrylique et penny de cuivre sur toile, 240 × 177,5 cm

ma tentative de comprendre l'impact et les effets du spectacle de ménestrel, les *minstrel shows* du XIX^e siècle. Un élément de ces spectacles était le travestissement. Pendant des années, j'ai créé des images qui ne faisaient référence qu'aux hommes noirs, et cela me dérangeait. J'ai donc imaginé une image qui, selon moi, pouvait représenter à la fois les hommes et les femmes. J'aborde beaucoup d'aspects du spectacle de ménestrel dans mon travail, dont la mascarade, le burlesque, le désir, le carnaval et, bien sûr, la dynamique du pouvoir. Mon travail d'aujourd'hui est différent de celui que je faisais il y a vingt ans ; je vais plus loin.

MH : Je sais que votre pratique implique beaucoup de recherche approfondie. Qu'avez-vous exploré récemment ?

MRC : Je lis en permanence. Pendant un moment, j'ai essayé de comprendre les images de Noirs qui apparaissaient dans l'Antiquité. Je lisais le livre de Frank Snowden, *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Il n'est pas vrai qu'il n'y avait pas de racisme dans la Rome antique. Le racisme est un sous-produit de l'ignorance associée au pouvoir. Si vous examinez certaines de ces premières représentations des Noirs, je pense que vous verrez que ces images peuvent être liées aux stéréotypes du XIX^e siècle. Je ne le dirai jamais assez : dans mon travail, et en général, le passé est présent.

—
Michael Ray Charles, 'Veni Vidi',
Templon New York, jusqu'au 6 mai 2023

1. Publié en 1856 dans *Les Contemplations*.

AUX TEMPS D'ODA JAUNE

ROSE VIDAL

Rose Vidal se penche sur l'œuvre d'Oda Jaune à la lumière du « temps de la peinture », à l'occasion de la participation de l'artiste à l'exposition collective 'Immortelle' au MO.CO. à Montpellier.

Depuis Londres, dans le puits de lumière de son atelier, Oda expand son univers ; ses gestes s'amuse de tout, touchent à la vidéo, sculptent le plâtre, cousent également... et produisent ainsi toutes ces formes qui ne sont pas la peinture, mais s'articulent toujours à elle sans qui, peut-être, elles n'existeraient pas. C'est qu'Oda Jaune est une peintre avant toute chose. Être une peintre, en 2023, cela implique beaucoup, et surtout beaucoup de temps, de temps différents. Il y a bien sûr le temps long et ancien de la peinture, qui s'écrit ou se brosse depuis des siècles et des siècles, où se dessine un réservoir de gestes, de thèmes, d'exploration picturale — ainsi que les représentations qui habitent notre regard et prescrivent parfois nos façons de regarder. La peinture se regarde elle-même, les peintres s'observent, se retrouvent et se

contestent, au fil d'une histoire qui s'est traditionnellement écrite comme une toile, c'est-à-dire touches après touches.

Le temps des sociétés, de leur fabrique de l'art, et des économies qu'elles laissent aux artistes, est un temps intermédiaire. Il ne tient pas entièrement dans la longueur d'une vie, mais chaque vie est prise dans ses remous. Ce sont par exemple les quelques décennies qui ont vu la peinture déchoir, après avoir longtemps couru parmi les arts majeurs. Être une peintre, comme l'est Oda Jaune à ce moment, c'est traverser en peintre une époque qui ne peut plus voir la peinture en tableau. Une époque où les écoles d'art ferment leurs portes aux vieilles pratiques des ateliers de peinture, rompent la chaîne de leurs enseignements ; où dans les expositions, les lumières se tournent vers d'autres formes, d'autres gestes. Une époque



Sans titre (Pieta), 2012. Huile sur toile, 130 x 162 cm

où la peinture qui continue de fonctionner dans les économies de monstration de l'art est finalement assez éloignée de celle qui occupe et préoccupe Oda Jaune – le temps n'est plus à la composition figurative. Ce moment de la peinture à l'échelle de la société est peut-être, en creux, le sujet de l'exposition 'Immortelle' au MO.CO., curatée par Numa Hambursin, qui accueillera du 11 mars au 7 mai 2023 des œuvres d'Oda Jaune, parmi celles de plus de cent dix autres peintres : interroger cette disparition, non seulement en prenant acte des ruptures qu'aurait pu causer ce retrait de la peinture du devant de la scène, mais encore en lui

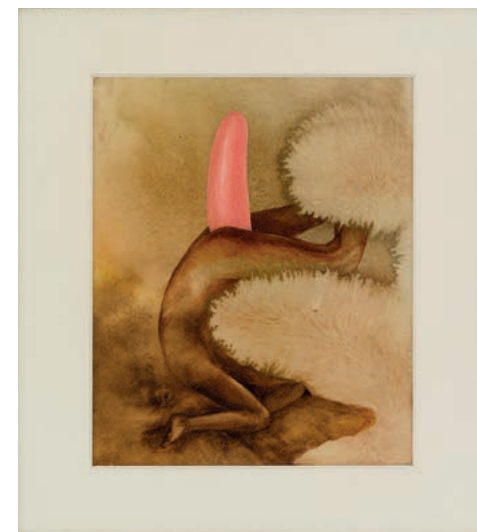
opposant les productions d'artistes qui n'en cessèrent pas moins de peindre. Le sujet, « en creux » – car de façon « pleine », il s'agit sans doute de montrer que la peinture a toujours pleinement eu lieu, et de lui rendre enfin une visibilité dont elle aurait été privée ; de saisir cette opportunité pour rejouer les liens, les effets de parenté, de transmission, qu'une telle visibilité aurait forgés en lui donnant la forme d'une scène.

Scène à retardement, dont les fruits et les répercussions sont encore à venir, à recréer, à retentir – tandis qu'elle offre au regard critique de nouveaux points d'accroche et de choses à penser.

C'est un **DÉSIR**
de **VIE** tel qu'il
déborde la vie,
un désir du corps
qui déborde le
CORPS, et qui
est proprement
chimère

Sans doute, la première de ces choses sera ce qui n'a pas pu faire scène en son temps, et aura ménagé ainsi des pratiques de la peinture moins poreuses, plus singulières. C'est paradoxalement dans cette disposition renouvelée de l'exposition que le troisième temps d'Oda Jaune et de sa peinture entre en jeu, éclate au jour du regard critique : le temps de pratique d'une artiste, celui passé dans l'atelier. Significativement hors de la polyphonie et des conversations générées par le fil des expositions concomitantes et successives telles que les scènes savent en écrire, ce dialogue prolongé entre l'artiste et ses toiles se joue le long d'une recherche qui lui appartient : ce troisième rythme s'écrit au singulier, souvent au réflexif. L'« immortelle » est sans doute le pied de nez de la peinture à toutes les voix qui prenaient acte de sa mort, ou un pied de nez à l'idée de sa « renaissance ». La peinture n'est jamais morte, et sa disparition annoncée ou symbolique n'a jamais atteint l'espace de l'atelier où Oda a poussé sa recherche sans que jamais le monde, lui, ne se prive de revivre dans ses toiles.

Auprès des toiles d'Oda Jaune, l'« immortelle » prend un certain corps, qui se densifie à mesure qu'elle en produit les images, en observant la vie – ses rendus, ses matières, ses couleurs, ses incertitudes et ses ombres, changeantes – depuis le monde jusqu'à la toile. Voilà peut-être la recherche singulière, intime d'Oda Jaune, pour la mener d'un temps à l'autre de la peinture comme on mène droit sa barque à travers les remous de l'océan : d'étendre la vie à la peinture, dans la peinture, et par la peinture, seul espace où un corps peut se fendre en deux à l'endroit d'une



Oda Jaune Pinky eye, 2021. Aquarelle, huile et cire sur papier, 37,5 x 35 x 3 cm

bouche démesurée, et où les membres et les figures peuvent se mêler au point de transformer leur étreinte en véritable chimère – caresse fusionnelle, aberrante. Ce désir ne s'accomplit nulle part ailleurs qu'en peinture – et il n'y avait besoin d'aucune autre peinture, ni d'autre scène ou d'autre main pour l'accomplir ; c'est un désir de vie tel qu'il déborde la vie, un désir du corps qui déborde le corps, et qui est proprement chimère – c'est-à-dire à la fois monstre, et fantasma ou fantôme, irrationnel et impossible : hantant à tous égards. Les chimères que forme Oda Jaune, d'une toile à l'autre, à mesure qu'elle compose et recompose des possibilités étendues de corps, n'ont plus rien d'impossible ni de farfelu : elles sont bien là, dans l'espace rapproché du tableau, rendues palpables par l'affleurement précis et subtil des couleurs. Leur peau pourrait se toucher ; elle révèle déjà la température, la profondeur, que la peintre

brosse délicatement en mêlant – chimère composite jusque dans le détail – les couleurs chaudes, froides, les nuances de bleu, de rouge, de violet et de vert qui courent sur la peau. Ces couleurs disent des choses de la peau : elles disent son épaisseur, et que cette épaisseur variable la rend translucide. Elles disent que sous l'épaisseur, le corps continue de courir dans une densité variable, là où il y a des veines, du sang, des zones de chaleur et des remous. Elles disent que tout cela bouge, parce que le corps bouge mais aussi parce que le monde bouge, et que la lumière sur la peau change sa transparence ou son éclat – parfois on voit ce qu'il y a sous la peau, sa vascularisation, ou la dureté d'une matière osseuse, et parfois la peau se ferme, opaque, secrète, discrétionnaire. Parfois, la peau est cette interface poreuse, noyée par ses dessous, baignée des fluides qu'elle abrite et qui recouvrent sa surface – parfois c'est l'extérieur qui la baigne de sa lumière, l'enveloppe d'un voile qui change la perception de ses formes.

Il y a dans l'atelier quelque chose de la zone enclose, mais qui emprunte pourtant à l'univers son expansion permanente chaque fois qu'une nouvelle toile offre une fenêtre pour la contempler.

C'est dans l'ambivalence de ce face-à-face secret que la peinture, engagée dans elle-même, entre cependant en rencontre, par-delà les peintres, par-delà les scènes, et par-delà son propre temps : l'œuvre d'Oda Jaune dialogue ainsi étrangement avec le thème de l'*hortus conclusus* – le jardin enclos. Dans cet espace mystique où la Renaissance figurait le thème de la conception, le corps de la femme est le jardin ceint et enceint ; mais dans les limites de son architecture et celles de la toile, une chose a lieu qui est infinie, où $1+1=3$ et où l'inconcevable se conçoit. L'atelier d'Oda Jaune est ce jardin amène où l'inimaginable entre en représentation, et où elle explore le même plaisir que Jheronimus Bosch éprouvait, cinq cents ans plus tôt, dans le détail exponentiel de son *Jardin des délices* – où il n'y a de corps et de scènes que de chimères et que du Paradis à l'Enfer, des représentations de tortures à celles des plaisirs. Il n'y a, au fond, que le délice d'éprouver le corps comme un jardin rendu infini par la peinture.

—
'Immortelle', MO.CO., Montpellier,
jusqu'au 4 juin 2023

À droite: Sans Titre, 2021. Huile sur toile, 180 × 160 cm



IVAN NAVARRO THIS LAND IS YOUR LAND

ANNA MARIA GUASCH

L'historienne Anna Maria Guasch s'intéresse à l'appropriation critique, la traduction comme acte de résistance et la théorie du déplacement à l'œuvre dans *This Land is your Land*, installation de Iván Navarro, aujourd'hui exposée aux États-Unis.

L'appropriation est une des constantes qui traversent de part en part l'œuvre d'Iván Navarro, artiste chilien basé à New York. Une appropriation critique qui suppose non seulement une radicalisation du recours à la citation ou à l'allusion (l'œuvre de Navarro regorge d'allusions à plusieurs artistes incontournables de l'art moderne nord-américain, de Frank Stella à Dan Flavin, en passant par Bruce Nauman ou Jenny Holzer), mais aussi une posture constante de révision, de relecture d'une réalité donnée, de prise de conscience des systèmes d'exposition et de réception de l'œuvre d'art, ainsi qu'un rapport au contexte institutionnel et au discours historique tel que déterminé par l'artiste.

Mais dans les processus de création de Navarro, cette « appropriation » ne fait

sens qu'à l'aune d'une certaine théorie du « déplacement » ou de la « distanciation ». Les apparences sont trompeuses. Les néons ne sont pas minimalistes, ils n'obéissent à aucune esthétique processuelle, leurs structures géométriques ne se conforment pas au *dictum* selon lequel « tout ce qu'il y a est tout ce que vous voyez ». Pour Navarro, c'est précisément le déplacement qui le libère du formalisme abstrait et qui permet à chacune de ses œuvres de revêtir une valeur de métaphore spatiale destinée à exprimer les rapports entre pouvoir et connaissance. Nous nous risquons à affirmer que, à l'instar de l'œuvre pseudo-abstraite de Peter Halley ne pouvant être comprise qu'à la lumière des théories foucaaldiennes de la surveillance et de la punition, les sculptures lumineuses



Me/We (Water Tower) (détail), 2014–2016. Néon, bois, acier peint, acier galvanisé, aluminium, miroir, miroir sans tain et électricité, 511 × 288 × 288 cm

et les installations pseudo-formalistes d'Iván Navarro doivent être appréhendées à travers le prisme du théâtre épique de Brecht, en particulier de sa stratégie du déplacement (également adoptée par certains créateurs contemporains dont Krzysztof Wodiczko avec ses installations publiques). Les œuvres de Navarro appellent ainsi à une modification radicale de la perception habituelle que l'on peut en avoir. Dans les œuvres publiques de Wodiczko comme dans celles de Navarro, le spectateur demeure incertain du caractère naturel du nouveau « corps » qui lui est présenté. La réception s'en trouve interrompue. À la manière du théâtre épique de Brecht où le dramaturge remet en question un processus centré sur les émotions du spectateur par le biais de « l'effet

de distanciation » – distancier le spectateur du drame auquel il assiste et le projeter dans une vision idéologique du monde et de la vie (*Weltanschauung*) – l'œuvre de Navarro se distancie également de l'esthétique complaisante et nous projette dans un « effet de mémoire » où le personnel se superpose au collectif, à l'historique et au social...

L'œuvre *This Land is Your Land* illustre bien cette approche. Cette installation publique conçue à l'origine pour le Madison Square Park de New York (présentée ensuite en de nombreux autres lieux : Dallas, Caroline du Nord, Chicago, Busan, Séoul, Arkansas, entre autres) inclut trois réservoirs à eau (rappel de ceux peuplant le paysage new-yorkais) dont l'intérieur présente des textes inscrits à l'aide de néons. Ces réservoirs et

leur texte puiseraient leur source dans le titre de la chanson folk de Woody Guthrie datée de 1944 et inspirée de la musique « hobo » des travailleurs nomades de l'Amérique de la Grande Dépression. Une chanson écrite en réponse à *God Bless America* de Irving Berlin que Guthrie jugeait « irréaliste et auto-complaisante ».

Comme l'affirme Manuel Cirauqui, le commissaire de l'exposition *A Silent and Impossible War*, première rétrospective d'Iván Navarro organisée en 2015 au Chili, son pays natal, l'œuvre de Navarro fuit « l'irréel et l'auto-complaisant », en particulier « l'espace de l'art et de l'institution artistique, pour se mesurer à un contexte conflictuel, un désir de lutter contre l'institution, contre l'espace architectural et contre l'aliénation de la ville ». Les œuvres *Death Row* (2006-2009) et *Reja CorpArtes* en sont de bons exemples. Avec *Death Row*, l'artiste attribue une portée politique à l'œuvre abstraite d'Ellsworth Kelly (*Spectrum V*) en la projetant sur un couloir de la mort dans les prisons nord-américaines. *Reja CorpArtes* est une installation in situ dans laquelle le grillage s'écarte de son origine minimaliste pour soulever des questions de contrôle, de discipline et de punition, modifiant



This Land is Your Land, 2014-2020. Art Omi Sculpture Park, Ghent, NY, USA

ainsi des éléments cruciaux et bouleversant la trajectoire initiale.

À cet égard, l'œuvre *Your Land is Your Land* invoque à nouveau la « théorie du déplacement », dans la mesure où elle réintroduit l'architecture froide et géométrique propre aux anciens modèles de l'architecture industrielle (avec une nouvelle référence formelle à la série photographique du couple allemand Becher) et la projette à un niveau social, politique mais aussi autobiographique : celle du citoyen né en 1972, durant les dernières années du gouvernement de Salvador Allende, quelques mois seulement avant le coup d'État militaire d'Augusto Pinochet, pour poursuivre avec le citoyen débarqué à New York en 1997, en quête de liens entre la chanson contestataire chilienne (« l'histoire de la musique en Amérique latine est bien plus intéressante que celle des arts plastiques » d'après Iván Navarro) et la musique folk américaine de Bob Dylan, Joan Baez ou Woody Guthrie.

Ses processus constants de reformulation (*reframe*) mettent en évidence la tendance d'Iván Navarro à emprunter un des tournants qui expliquent le mieux l'approche d'un grand nombre d'artistes contemporains : celui de la « traduction », une traduction envisagée tel un instrument pour créer des espaces de compréhension transversale entre les différents médias et les différentes cultures. La notion de « traduction » étant toujours à appréhender comme un acte de résistance à la lecture et à la matérialité du langage pris en compte, selon Emily Apter (*The Translation Zone: A New Comparative Literature*, 2013), comme une sorte « d'écoute-pensée » ou de « lecture-pensée ». En ce sens, Navarro figure aux côtés d'artistes comme Alfredo Jaar ou

Krzysztof Wodiczko parmi les créateurs ayant recours au concept de la « traduction » pour alimenter un discours autour des questions inhérentes à notre contexte mondial : diaspora, migration, exil, colonisation de l'autre.

Un « autre » qui se retrouve absorbé par l'emploi de mots au sein de ces tours cylindriques et par l'utilisation de néons et de miroirs qui génèrent des illusions d'optique, des reflets infinis, une sensation d'abîme, et proclament un désir presque utopique de voyage vers l'inconnu tout en donnant voix et vie à l'objet inerte. Des mots, des lumières et des miroirs qui font irruption dans l'espace public avec liberté et éloquence, pour lui insuffler une verbalité par-delà le silence de la sculpture ou du monument.

Un dialogue dépourvu de sons et de phrases argumentatives, seulement des mots, des mots de lumière qui semblent donner voix à ceux qui n'en ont pas (comme ces migrants errants en quête de travail sur une terre promise) et qui tracent une ligne discursive au-delà de toute rhétorique officielle, hégémonique. Navarro aime utiliser des mots courts tels que *Me/We*, *Open/Ended*, *Bed*, *Bomb* qui se multiplient grâce aux reflets des miroirs et agissent comme des blessures, des réverbérations ou des échos dans l'espace public, suscitant alors un dialogue citoyen capable d'activer une réflexion collective et de remettre en question le discours du pouvoir. Concrètement, au sein des réservoirs de *This Land is Your Land*, Navarro déploie trois mots : *Me*, *We*, dans le premier ; *Bed*, dans le second et l'image d'un escalier dans le troisième.

C'est lorsque le « moi » (« *Me* ») de l'artiste devient le « nous » (« *We* ») de la société (« Il n'y a jamais de moi sans nous », affirme



Death Row, 2006-2009. Pavillon chilien de la Biennale de Venise, 'Threshold', 2009

Navarro). C'est lorsque le « lit » (« *Bed* ») – qui évoque l'idée d'un espace habitable et corporel et d'une poésie à l'œuvre entre le foyer et l'origine – transcende les limites du corps humain pour s'ouvrir au monde de l'infinitude du vide. Un vide presque métaphysique dont témoigne l'escalier du troisième réservoir, symbole d'une croissance sans fin. Et tout cela à partir d'une superposition de significations allant au-delà de l'esthétique et de l'artistique, voire de l'autobiographique. Tout en interrogeant les sphères du pouvoir, Navarro investit les objets du quotidien, explore l'électricité à des fins esthétiques et politiques, utilise les mots sans renoncer au sens du spectacle ou de la pédagogie en s'adressant au spectateur.

Dans le contexte mondial contemporain, il existe un certain nombre d'artistes, et parmi eux Iván Navarro, qui œuvrent comme des agents historiques de la mémoire en opposition à l'amnésie et à la destruction : des artistes en quête d'actes de mémoire. *This Land is Your Land* fonctionne effectivement comme un « acte de mémoire », individuel et collectif, appréhendant la mémoire depuis une perspective interdisciplinaire.

—
'*This Land is Land*', Art-OMI Sculpture & Architecture Park, Ghent, NY (États-Unis)



FEMME ARTISTE, CORPS ET ÂME

CAMILLE FROIDEVAUX-METTERIE

Prune Nourry, qui inaugure sa sculpture monumentale *Mater Earth*, et la philosophe Camille Froidevaux-Metterie, qui vient de publier le roman *Pleine et douce*, se rencontrent autour de la question du corps, de la dynamique féministe, de la pro-création et de l'équilibre entre particulier et universel.

Quand on regarde l'œuvre de Prune Nourry de façon panoramique, on est frappé d'observer à quel point le corps, et spécifiquement le corps des femmes, est au centre de son travail. Elle s'ouvre sur la question de l'enfantement (*Les Bébés Domestiques*, 2007 et le *Procreative Dinner*, 2009), elle se déploie avec celle de la place des filles dans la société (les *Holy Daughters* en Inde en 2010-2012 et les *Terracotta Daughters* en Chine en 2014-2015), elle se prolonge avec l'exploration de la thématique des seins (*Catharsis*, 2019 ; *Prothèses de l'âme*, 2019 ; *Amazonne Érogène*, 2021)

À gauche : *The Amazon*, 2018. Performance sur une barge, Hudson River, New York

et celle du corps enceint qui englobe tout le reste dans la monumentale *Mater Earth* (2023). Il ne s'agit pas de figurer la corporéité féminine, encore moins de la magnifier, mais d'en révéler les dimensions simultanément existentielles et sociales en donnant à éprouver la solide matérialité du corps des femmes en même temps que sa vulnérabilité consubstantielle.

Pour explorer depuis longtemps ces sujets corporels dans mes essais, et pour avoir tenté de les aborder sous une forme littéraire dans mon premier roman, j'ai immédiatement été saisie par la proposition de Prune de faire de nos corps le lieu d'une exploration artistique où l'intime et le politique se mêlent

étroitement. J'y ai vu une autre façon de poser dans le débat public le constat de l'objectivation corporelle des femmes, une autre façon aussi de revendiquer une expérience vécue de nos corps placée sous le signe de la liberté. Je suis allée soumettre à Prune Nourry quelques-unes des réflexions que son œuvre m'inspire. Elle a eu la générosité de les accueillir, sans toujours y souscrire, mais en acceptant de placer son travail sous la lumière de la dynamique féministe en cours. Ensemble, nous avons pu ainsi circuler dans une œuvre où il s'agit de revenir à la singularité des existences incarnées pour les faire résonner à l'échelle humaine et, enfin, « faire partie ».

CFM : Vous avez récemment déclaré ceci : « Le cancer m'a rappelée à mon propre corps. Il est venu me rappeler que l'artiste n'est jamais objectif. C'est comme si j'avais sculpté cette tumeur à l'intérieur de moi pour me ramener à mon corps. » Je décèle là comme une forme de paradoxe : alors que le corps des femmes est au cœur de votre travail, vous révélez soudain que votre propre corps était resté jusque-là occulté. Je me demandais comment, rétrospectivement, vous réfléchissiez à ce parcours où votre propre corps vient rejoindre les corps figurés à la faveur de la maladie, ce moment où vous faites entrer votre intimité corporelle dans votre œuvre.

PN : Pendant longtemps, j'ai travaillé à la manière d'une anthropologue, je parlais de l'universel pour aller vers moi-même d'une certaine manière... Là où d'autres artistes, comme Sophie Calle par exemple, partent du particulier dans leur histoire pour rejoindre une dimension universelle, moi, c'était vraiment l'universel que je



Terracotta Daughters, 2013

m'appropriais, que je digérais, que ce soit dans *Holy Daughters* en Inde ou *Terracotta Daughters* en Chine. Et puis je suis tombée malade et j'ai ressenti le besoin, pour m'aider à traverser la maladie et lui donner un sens, de retourner la caméra vers moi. Alors qu'auparavant je posais la caméra vers l'extérieur et me cachais derrière pour filmer la réaction des gens face à mes sculptures, j'ai fait ce film, *Serendipity*, en la dirigeant vers moi. La maladie a été comme un rite de passage, un rite de passage à la féminité. Enfant, j'étais très garçon manqué, j'étais dans la revendication, je me disais que c'était injuste d'être une fille, injuste d'être une femme, parce que c'est plus dur, sur bien des plans. Ce qui me manquait dans mon travail, c'était ce lâcher-prise sur la féminité, c'était cette acceptation, le fait d'embrasser la féminité plutôt que de la considérer comme quelque chose de dur. Je pense que le cancer m'a aidée à embrasser ma féminité.

CFM : C'est aussi comme si vous entriez dans le cercle des femmes. Il m'a semblé qu'à partir de la maladie, vous mettiez en commun votre propre expérience vécue avec celle des autres amazones. Pour moi, cela fait sens, parce que c'est la spécificité de la démarche féministe que de mettre en partage des récits singuliers, qui sont à chaque fois

uniques, mais qui forment ensemble un chant choral et créent une dynamique collective.

PN : C'était un rite de passage obligé d'un monde à l'autre, un peu comme de passer un tunnel ou de traverser un terrier que je n'avais pas encore exploré. Je pense que c'est aussi une maturation, une maturité. Un événement de la vie m'a fait aller plus vite sur quelque chose que je retenais... Et en même temps, j'étais déjà complètement dedans, mais je n'osais pas l'avouer. Quand on me demandait : « Est-ce que tu es féministe ? » ; je répondais immédiatement : « Le « -iste » d'artiste me suffit ! » Pour moi, être artiste était suffisant, artiste femme ! Je ne voulais pas qu'on m'enferme ; les moules, c'est ma vie. J'aime cette idée des matrices mais, comme tout artiste, je n'ai pas envie d'être enfermée dans un moule. On me disait : « Tu vois, tu travailles sur les femmes » ; je répondais : « Ce qui m'intéresse, c'est la sélection de l'humain, et dans la sélection de l'humain, il y a la sélection du genre ! » Mais en fait je me suis rendu compte que je revenais en effet toujours à la question des femmes.

CFM : J'ai été frappée par la diversité de votre figuration des seins des femmes. Il en existe vraiment pour tous les goûts, au sens propre d'ailleurs, puisqu'il y a ces gâteaux de seins du *Dîner procréatif*, les *Holy Daughters* qui arborent de petits seins pubères doublés de pis, des seins monumentaux (*Prothèses de l'âme*), cette boîte sphérique dont le couvercle est un téton (*Œil nourricier*), ou encore le sein-cible de l'*Amazone Érogène*. Sans l'avoir sans doute décidé, vous avez multiplié les modalités de représentation des seins, jusqu'au tournant de la maladie et au-delà. Vous subissez alors une mastectomie et

faites le choix de la reconstruction. Je me demandais si vous n'aviez pas eu envie d'explorer à ce moment-là un autre mode de représentation et de figuration des seins.

PN : Quand j'ai réalisé la sculpture de l'Amazone pour *Catharsis*, symboliquement, j'ai sculpté ses deux seins et, lors de la performance, j'ai pris un outil de sculpteur et j'ai cassé le sein droit qui est celui qu'on m'a enlevé. C'était une manière de dire : « J'ai été sculpteur, puis sculpture entre les mains des médecins, et je redeviens sculpteur. » Je pense que je suis partie sur l'idée de la reconstruction parce que, étant sculpteur, je suis intéressée par cette idée de la matière, du volume, des trois dimensions. Pour moi, c'était vraiment une forme de sculpture, de construction et de reconstruction complète.



Mater Earth, 2023. Château La Coste

CFM : Est-ce que c'est à partir de votre maternité que vous avez commencé à travailler le corps enceint ?

PN : Non, parce qu'en tant que femme artiste, création et procréation ont toujours été pour moi étroitement associées. D'où le terme de *Dîner procréatif* qui était l'une de mes premières œuvres/performances. Sur cet aspect-là, pro-action, procréation et création sont intimement liées. Pro-action, parce qu'on peut avoir une idée, mais si on ne met rien en place, il ne se passe rien. L'idée doit être réalisée pour être réelle, pour être forte ; le processus fait autant partie de l'œuvre que l'idée.

CFM : Il y a un aspect dans votre travail qui m'intéresse beaucoup, c'est la présence continue de tensions ; il n'y a jamais rien d'univoque dans vos œuvres, les notions se déploient souvent en couple. La façon dont vous représentez les corps par exemple : ils sont soit totalement morcelés, constitués de



La Femme Miracle, 2019. Argent, 232 × 170 × 12 cm, édition de 3 + 1 EA

fragments comme dans *La Femme Miracle*, soit au contraire entiers à l'échelle 1, comme les *Terracotta Daughters*, les *Prothèses de l'âme* ou encore cette œuvre de 2007 que je trouve sidérante, *Autoportrait en position de fœtus*. Cette tension entre complétude et morcellement m'interroge. Est-ce que vous figurez des corps complets pour réparer ceux que vous avez auparavant éparpillés ? Ou est-ce que ce sont simplement des façons différentes de représenter les corps ?

PN : La seule œuvre morcelée que j'ai réalisée avant la maladie, c'était cette amie immergée dans un bain de lait qui a inspiré *Mater Earth*. J'avais gonflé une piscine en plastique et je chauffais du lait sur un réchaud à gaz, puis j'ai immergé cette amie, très sculpturale. Après la maladie, j'ai commencé la série *Catharsis*, inspirée de ces ex-voto que l'on retrouve dans beaucoup de cultures différentes, en Grèce, au Mexique, au Brésil, en Italie... Je trouvais ça intéressant de revenir à ces objets rituels, à ces morceaux de corps. Cela reflétait mon sentiment durant la maladie : celui d'être un corps morcelé. On vous dit : « Allez voir tel spécialiste. » Donc on consulte le spécialiste des seins, sauf que le corps est un tout. C'est de l'ordre de l'évidence dans les cultures orientales et les médecines traditionnelles, notamment chinoise, coréenne ou japonaise, où l'on va toucher un morceau du pied ou de l'oreille pour soigner une autre partie du corps. Je suis attentive au fait que le corps est un tout, mais qu'il est aussi une âme. On peut avoir des cicatrices de l'âme et un traumatisme peut créer une maladie ou s'exprimer sur le corps. Pour moi, ces sculptures parlent de cela, du corps morcelé, de la médecine qui sépare et qui divise, de l'oubli que le corps est un tout, corps et âme confondus.

CFM : Cela rejoint ce que je développe dans *Un corps à soi* lorsque j'affirme que nous sommes nos corps. Le revendiquer, c'est tenter de s'extirper de l'objectivation patriarcale, faire en sorte que nos corps-objets deviennent des corps-sujets.

Je pense que ce projet passe par une forme de réunification. Il faut en finir avec le morcellement des fonctions corporelles féminines, où les femmes sont d'abord des vulves et des vagins, puisqu'elles sont d'abord des corps sexuels, et deviennent ensuite des utérus et des seins, parce qu'elles sont alors des corps maternels. À l'évidence, dans les thématiques qui sont les vôtres et dans tout ce que vous dites, j'entends des résonances avec la dynamique féministe actuelle qui est focalisée sur le corps des femmes dans toutes ses dimensions.

PN : Oui, je me sens faire partie de ce mouvement, je sens que c'est un mouvement essentiel, un mouvement nécessaire. J'admire les personnes qui, à travers le temps, ont jalonné et fait changer les choses de manière concrète, et parfois même dans l'ombre. C'est juste que je ne ressens pas le besoin de le crier haut et fort parce que, dans ma mission d'artiste, je ne suis pas sûre de faire avancer les choses en le disant. Pour moi, c'est presque du domaine de l'intime, c'est un peu comme si on me demandait quelle est ma religion. Je dirais : « Ça me regarde ! » Donc, oui je suis féministe, intimement, mais en tant qu'artiste, je pense que je n'ai pas besoin de le revendiquer.

CFM : Dans ce projet qui consiste à reprendre possession de nos corps intimes, je suis convaincue que l'on a besoin de démultiplier les registres d'expression et de réflexion. De ce point de vue, votre travail me semble être



Allaitée, 2009. Impression montée sur visionneuse de négatifs de radiologie vintage, diptyque, 113 × 101 × 14,5 cm

une proposition autour de ces thématiques corporelles féminines, mais qui n'est pas de l'ordre de la revendication ou de la démonstration, parce que l'art, ce n'est pas ça.

PN : J'ai peur du dogme, voilà, j'ai peur du dogme au plus profond de moi, dans ma chair. Je suis constamment dans le doute, dans le questionnement, et je veux y rester, parce que pour moi le dogme enferme, le dogme sépare, il fait dire que ce qu'on pense est mieux que ce que l'autre pense. Or je pense que l'art est dans la recherche et que les artistes doivent rester des chercheurs, quand le dogme nous empêche de chercher. C'est là où je dis que le « -iste » d'artiste n'enferme pas, car il n'y a pas d'*artisme* !

—
'*Amazone Érogène*', Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, jusqu'au 9 mai 2023
Mater Earth, Château La Coste, Le Puy-Sainte-Réparate (France), inauguration le 25 mars 2023

BIOGRAPHIES

LESLIE COZZI est conservatrice des estampes, dessins et photographies au Baltimore Museum of Art, où elle est responsable de la collection d'œuvres sur papier postérieures à 1900. Au BMA, elle a contribué à la conception du programme « 20/20 Vision » du musée et a organisé plusieurs expositions, dont l'enquête 'A Modern Influence: Henri Matisse, Etta Cone and Baltimore'. Lauréate du prix de Rome 2017-2018 à l'Académie américaine de Rome, elle a précédemment occupé le poste de conservatrice associée au Grunwald Center for the Graphic Arts du Hammer Museum (Los Angeles).

CAMILLE FROIDEVAUX-METTERIE est philosophe. Elle est spécialiste de l'histoire et de la pensée féministes. Ses recherches sont consacrées aux thématiques liées à la corporéité féminine (puberté, apparence, maternité, seins, ménopause, plaisir et sexualité, violences sexistes et sexuelles). Elle défend un féminisme « incarné » qui pense le corps des femmes entre aliénation et émancipation. Elle est l'autrice de *La révolution du féminin* (2015), *Le corps des femmes. La bataille de l'intime* (2018), *Seins. En quête d'une libération* (2020) et *Un corps à soi* (2021). En janvier 2023, elle a fait paraître son premier roman, *Pleine et douce*, chez Sabine Wespieser Éditeur.

MARA HOBERMAN est historienne et critique d'art. Elle contribue régulièrement au magazine *Artforum* et travaille actuellement au catalogue raisonné de Joan Mitchell.

ANNA MARIA GUASCH est enseignante en histoire de l'art à l'université de Barcelone (Espagne), critique d'art et commissaire d'exposition. Elle a publié de nombreux ouvrages dont *The Codes of the Global* (2018), *The Turns of the Global* (2019) and *Derives. Critical Essays on Contemporary Art* (2022).

ROSE VIDAL est artiste, autrice et critique d'art. Ses textes critiques portent sur la création contemporaine, dans laquelle elle s'engage également en artiste *painkiller*, « mercenaire antidouleur ». Son premier livre *Chaplin* est paru en 2022 (Éditions Les Pérégrines). Elle travaille actuellement au Palais de Tokyo aux côtés du curateur François Piron.

À droite: Prune Nourry, *Amazone Érogène* (détail), Le Bon Marché Paris, 2020. Page suivante: Iván Navarro, *This Land is Your Land*, 2014-2020. Art Omi Sculpture Park, Ghent, NY, USA





TEMPLON PARIS

30 rue Beaubourg
75003 Paris, France
Tel: + 33 (0)1 42 72 14 10

28 rue du Grenier Saint-Lazare
75003 Paris, France
Tel: + 33 (0)1 85 76 55 55
paris@templon.com

TEMPLON BRUXELLES

Rue Veydt 13
1060 Brussels, Belgium
Tel: + 32 (0)2 537 13 17
brussels@templon.com

TEMPLON NEW YORK

293 Tenth Avenue
New York, NY 10001, USA
Tel: + 1 212 922 3745
newyork@templon.com

IDEAS est publié par **TEMPLON**, tous les 4 mois, sous forme digitale et imprimée, en anglais et en français. Tous les contenus sont disponibles sur notre site web templon.com. Abonnez-vous à notre newsletter et recevez les numéros trois fois par an dans votre boîte mail. La version imprimée est en consultation dans nos galeries à Paris, Bruxelles et New York. 300 exemplaires français.

© Tous droits réservés 2023. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système d'extraction ou transmise, diffusée sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie, enregistrement ou autre, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur. ISBN : 978 2 917515 48 8

IDEAS #1 FÉVRIER—JUIN 2023

TEMPLON remercie chaleureusement Leslie Cozzi et le Baltimore Museum of Art pour le partage du texte « Omar Ba : Political Animals ».

ÉDITRICE

Victoire Disderot

TRADUCTION

EN/FR: Christophe Degoutin (Leslie Cozzi, Mara Hoberman), Alexandra Keens (Camille Froidevaux-Metterie)
ES/FR: Marisol Ramon (Anna Maria Guasch)

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Clarisse Robert

CONCEPTION GRAPHIQUE

Clémentine Tantet

CRÉDITS PHOTO

Omar Ba : © Omar Ba & Courtesy Omar Ba. p.4: Courtesy Hales, London and New York. Photos : p.4: Mitro Hood, p.5 et 1: photo Isabelle Arthuis, p.7 et 8: B.Huet/Tutti, p.10-11: Charles Roussel. **Michael Ray Charles** : © Michael Ray Charles. Courtesy the artist and Van Impe. Photos: Remei Giralt i Simeon. **Oda Jaune** : © Oda Jaune & Courtesy Oda Jaune. Photos: B.Huet/Tutti. **Iván Navarro** : © Iván Navarro & Courtesy Iván Navarro. p.21 Photo Elisabeth Bernstein pour Kasmin p.22 et 38 Courtesy of Art OMI. Photos: Alon Koppel. **Prune Nourry** : © Prune Nourry Studio. Courtesy the artist @Adagp 2023. p.32 et 34 photos Laurent Eudeline, p.33 bkCLUB Architectes.

