

IDEAS

| #2 | FR |

PHILIPPE COGNÉE PAR COLIN LEMOINE
GREGORY CREWDSON & BRUCE BÉGOUT
CHIHARU SHIOTA PAR NIKA CHILEWICH
JEANNE VICERIAL & IDA SOULARD
KEHINDE WILEY & CLAUDIA SCHMUCKLI

TEMPLON
ii

« PHILIPPE COGNÉE.
LA PEINTURE D'APRÈS »
COLIN LEMOINE
PAGE 2

GREGORY CREWDSON
S'ENTRETIENT AVEC
BRUCE BÉGOUT
PAGE 8

NIKA CHILEWICH :
« HAMMER PROJECTS :
CHIHARU SHIOTA »
PAGE 16

« SCULPTURES-ÉPIDERMES
ET ORGANES VESTIMENTAIRES :
UNE CONVERSATION AVEC
JEANNE VICERIAL », IDA SOULARD
PAGE 22

KEHINDE WILEY
& CLAUDIA SCHMUCKLI
EN DISCUSSION
PAGE 28

Couverture: Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015, Pavillon Japonais, Biennale de Venise (détail). **4^{ème} de couverture:** Jeanne Vicerial, *Mue n°1*, 2022, cordes, fils, estampes de rose en cuivre et laiton, travail à la main, 195 × 60 × 40 cm (détail). **À droite:** Philippe Cognée, *Amaryllis 1*, 2022, peinture à la cire sur toile, 200 × 150 cm. **Page 14:** *Alone Street* (détail), 2018-2019, tirage numérique pigmentaire monté sur Dibond, 127 × 226 cm (145 × 243 × 5 cm encadré) édition de 4 + 2EA.



PHILIPPE COGNÉE. LA PEINTURE D'APRÈS

COLIN LEMOINE

Colin Lemoine, commissaire de l'exposition 'Philippe Cognée. La peinture d'après' au musée Bourdelle analyse la démarche d'un artiste qui peint, toujours, *avec les autres*: il y est question de prolifération et de repeinture, de germination et de finitude.

On peint toujours après. Après l'autre, après des autres, après des huiles sur toile et des tempéras sur bois, après des polyptiques alignés dans des pinacothèques ou des tableaux d'histoire suspendus dans les déambulatoires des églises, après Cimabue, Rembrandt, Van Gogh ou Cézanne, après des crucifixions, des autoportraits, des champs de blé ou des baigneuses, après Frenhofer et Elstir, après Lascaux et Pompéi, après des aurochs dans des grottes humides ou des cultes bachiques dans des tombes insolées.

On peint toujours après de la peinture. [...]

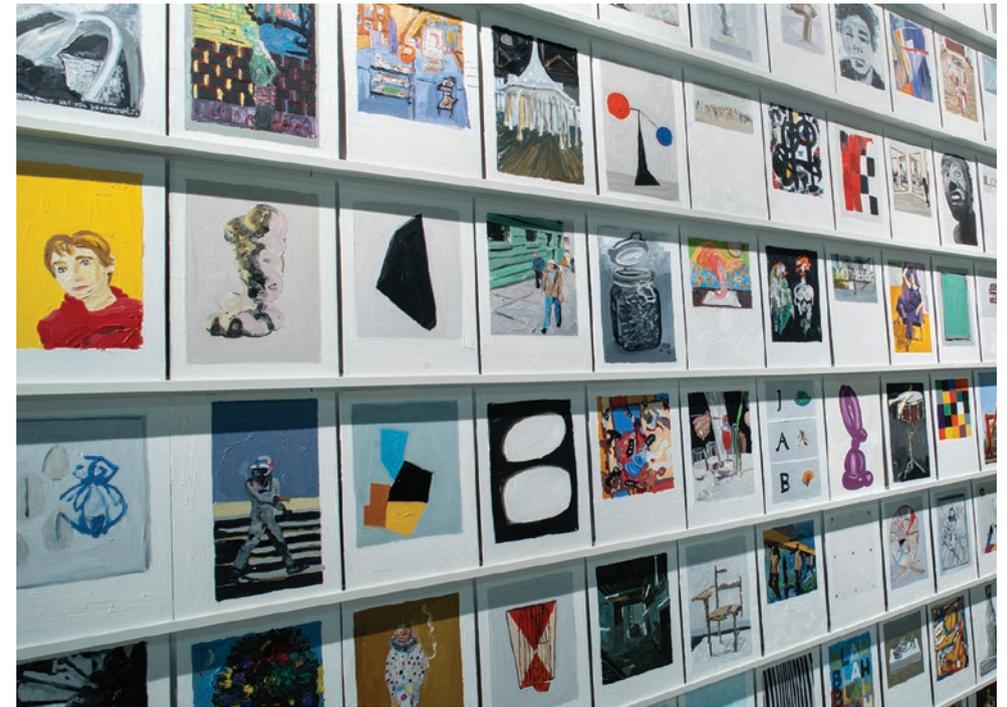
Structurée autour d'un projet majeur

– *Le Catalogue de Bâle* (2003-2013) –, l'exposition 'Philippe Cognée. La peinture d'après' est la plus importante jamais

consacrée à l'artiste dans une institution parisienne [...]. Dans la grande extension minérale du musée Bourdelle, conçue en 1992 par l'architecte Christian de Portzamparc, les trois séquences du parcours explorent un processus de *repeinture*¹, par lequel Philippe Cognée réinvestit des œuvres anciennes et, en Janus moderne, scrute les hières pour entrouvrir les demains, manière d'assumer le destin de toute peinture qui, bien qu'elle vienne toujours *après*, peut donner à voir *encore* et à *nouveau*, obstinément et nouvellement. En un mot, inépuisablement.

REPEINTURE

Dans Picasso, Cézanne. Dans Cézanne, Manet.



Le catalogue de Bâle, 2013-2015, huile sur papier marouflé sur aluminium, environ 1000 pièces, 29,7 × 21 cm chacune, vue d'exposition à l'espace Villeglé à St Gratien (France), 2018

Dans Manet, Vélasquez. Dans Vélasquez, Le Greco. Les influences et les admirations dessinent une histoire de l'art gigogne faite de citations et d'allusions, d'emprunts délibérés ou d'actes manqués. À cet égard, Philippe Cognée aura régulièrement assigné des œuvres iconiques non pour les copier servilement, non pour les dupliquer selon un dessein académique ou une virtuosité stérile, mais pour les défigurer en vertu d'une technique éprouvée: après avoir réalisé sur la toile une peinture à l'encaustique, autrement dit à la cire, l'artiste habille sa composition d'un film plastique qu'il fait ensuite fondre à l'aide d'un fer à repasser, créant un tremblé éminemment reconnaissable et un

enfouissement de la matière picturale. [...]

Car telle est la trouvaille de Philippe Cognée: en dépit de la dénaturation inférée par son procédé, en dépit de l'altération foncière de la couche picturale, il subsiste toujours quelque chose de l'œuvre première, de sorte que le coup de fer à repasser, semblable à la vague estompant le dessin de l'enfant sur le sable, n'efface pas totalement la forme primitive mais en conserve l'essentialité, ce qui reste quand il n'y a presque plus rien. Par conséquent, cette technique de (re)passage ne saurait être une abolition; elle est, bien au contraire, une épiphanie – de l'œuvre, et du regard. En effet, distinguant la peinture séminale, pourvu que les linéaments de l'œuvre soient

Geste **POLITIQUE**, donc, celui qui consiste à blesser la marche du **MONDE**, à contrarier cette **SURSATURATION**.

préservés², je distingue également *ce que mon regard peut voir*, ce qu'il est capable de saisir malgré le désordre du visible ou l'ébranlement de la matière première. Meurtrie la chair, demeure le squelette, ce squelette qui permet l'identification, en peinture comme en criminologie. [...]

PROLIFÉRATION

[...] Philippe Cognée révere la profusion. Le nombre. Ce nombre qui est la marque exaltée de la récidive. Nombreux sont ses autoportraits qui, désagréant la parure et le statut de l'artiste dans le sillon de Rembrandt puis de Francis Bacon, entérinent la défiguration du « corps du roi³ », ce corps tout à la fois « dynastique » et « mortel », pour paraphraser Pierre Michon. Nombreuses sont ses vanités (2001-2022), à l'encaustique ou à l'encre, érigeant le crâne en métonymie poignante de la « communauté morte-vivante⁴ », dans le sillage de Pieter Claesz et de Philippe de Champaigne. Nombreuses sont ses carcasses (2003) à réinvestir les chefs-d'œuvre de Chaïm Soutine, quand chair et viande sont l'avertissement et le revers d'un corps éminemment vulnérable, infiniment sensuel. [...] Présentées dans la première séquence de l'exposition, conçue comme l'antichambre du *Catalogue de Bâle*, les terres cuites de l'artiste attestent, outre la persistance du tropisme sculptural, l'importance de la prolifération dans l'œuvre de Philippe Cognée, dont Pierre Bergounioux rappelle qu'elle est hantée par les abattoirs et les grandes surfaces – locution de peintre, s'il en est –, à l'heure où « le supermarché tient du nouveau roman⁵ ». [...]

Le Nantais aura fouillé comme nul autre la



Le catalogue de Bâle (détail), 2013-2015, d'après Antoine Bourdelle, 29,7 x 21 cm

neutralité du sujet, élisant, à côté des chefs-d'œuvre de l'art occidental, des motifs infiniment disponibles, volontiers triviaux. Pas de gommages, mais des chaises en plastique, des arbres anonymes, des fleurs de peu, des cendriers, des containers, autant de choses pauvres que la noblesse de l'art permet d'exhausser, de rendre à la peinture, de *visibiliser*, là où la familiarité et le banal avaient exténué notre enchantement. [...]

CATALOGUE

Nodale, la deuxième séquence de l'exposition est consacrée à un ensemble étourdissant de quelque mille peintures – *Le Catalogue de Bâle* (2003-2013) –, présentées au sein d'un vaste labyrinthe, le visiteur étant

flanqué sur sa gauche comme sur sa droite par une rangée de peintures disposées à touche-touche⁶. Chaque pièce est exécutée selon une même règle, qui confine au rituel. Sélectionnant un catalogue d'Art Basel, abritant des d'œuvres superlatives, réputées les plus belles et les plus chères du marché de l'art, Philippe Cognée en prélève une page puis badigeonne de blanc tout ce qui – texte, légende, notice – entrave la reproduction de l'œuvre – sculpture, peinture ou installation –, ainsi épargnée, et soustraite à son contexte. [...] Peinture d'après, donc, d'après Hans Hartung, d'après Alberto Giacometti, d'après Jeff Koons ou d'après Pascale Marthine Tayou⁷, mais aussi peinture *sur*, littéralement sur le motif.



Le catalogue de Bâle (détail), 2013-2015

Par ce geste, qui est une traduction de la langue maternelle, et donc une trahison, mais une *trahison loyale*, Philippe Cognée re-présente par la peinture une œuvre qui était re-produite mécaniquement, sur des rotatives impersonnelles. En d'autres termes, ce qui était une image, il y a quinze minutes à peine, redevient une œuvre. Geste politique, donc, celui qui consiste à blesser la marche du monde, à contrarier cette sursaturation non pas de la peinture mais de l'image de la peinture – dans les magazines ou sur les boîtes de gâteaux, dans les publicités ou sur les couvertures des livres de poche –, quand chaque œuvre nous parvient désormais comme désincarnée, sans texture et sans poids, privée de sa corporéité et de sa grâce, nimbée de sa seule aura, cette aura qui est sa jumelle hétérozygote et sa fausse amie, son rayonnement hypnotique ou son nimbe éclatant, la métaphore lumineuse s'exaspérant au royaume des smartphones, des écrans et des ateliers des lumières. Cette repeinture vient redonner à l'œuvre sa vocation première, et presque religieuse, laquelle tient dans son irrésistible singularité.

Par ailleurs, en mettant toutes ces œuvres à sa main – les repeintures sont exécutées selon une gestualité indifférente à la nature de la pièce matricielle –, Philippe Cognée conçoit une histoire de l'art cohérente, et comme homogène, d'autant que les pièces ainsi nées ont nécessairement toutes le même format – celui du catalogue dont elles sont issues (21 x 29,7 cm). Mieux, une histoire de l'art *et* une histoire du marché de l'art – avec leurs discernements, leurs oublis et leurs angles morts, leurs fulgurances et leurs aberrations. [...]



Pivoine 1, 2022, peinture à la cire sur toile, 240 x 180 cm

SÈVE

[...] Sève. Tel est le maître-mot des sculptures d'Antoine Bourdelle, tendues par une force organique, traversées par un flux intérieur, épanouies et impénétrables. La sculpture comme une fleur – tige et pétale, phallique et féminine, dionysiaque et apollinienne : cette allégorie vaut à Philippe Cognée de

livrer, toujours pour cette dernière section, des toiles inédites⁸ appariant les rondes bosses et les fleurs, la vitalité des unes et vigueur des autres. *L'Arrosoir fleuri* (1951-1953) de Pablo Picasso, les philodendrons de Sam Szafran, qui fut un ciseleur hors pair, les fleurs diaprées de Johan Creten, céramiques fragiles et contondantes, le prouvent : réunies par un même principe vitaliste, par une même germination, sculpture et fleur ont partie intimement liée. Au reste, la sculpture n'est-elle pas devenue autonome en s'arrachant au monument comme la fleur au bouquet, comme le tournesol à son champ, comme l'asperge à sa botte ?

—
'Philippe Cognée. La peinture d'après', musée Bourdelle (Paris), jusqu'au 16 juillet 2023.

'Philippe Cognée', musée de l'Orangerie (Paris), jusqu'au 4 septembre 2023.

CE TEXTE EST UNE VERSION RÉDUITE ET ÉDITÉE DE L'ESSAI DE COLIN LEMOINE, « PHILIPPE COGNÉE. LA PEINTURE D'APRÈS », ISSU DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION ÉPONYME PUBLIÉ PAR PARIS MUSÉES EN 2023.

1. Ce néologisme est nôtre.

2. On se souviendra ici de l'expérience de l'université de Cambridge démontrant combien le lecteur, en dépit du chamboulement des lettres d'un mot, est capable de déchiffrer ce dernier, pour peu que la première et la dernière lettre soient maintenues à leur place. Tout regard est un survol, un effleurement profond...

3. Avec *Corps du roi* (Lagrasse, Éditions Verdier, 2002), Pierre Michon élabore assurément l'une des plus intenses réflexions sur le corps symbolique et réel, « immortel » et « fonctionnel », de l'auteur, de l'artiste qui, par nature imbu de réflexivité, ne dédaigne pas de mettre en œuvre les représentations de lui-même – photographies tierces et images spéculaires.

4. Cette expression, élaborée par Arnaud Esquerre (*Les os, les cendres et l'État*, Paris, Fayard, 2011) ouvre l'épilogue de l'ouvrage décisif de Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte* (Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2020, p. 253). Cette brillante investigation livresque s'est

récemment incarnée dans une exposition, sise au musée du Louvre ('Les Choses. Une histoire de la nature morte', 12 octobre 2022-23 janvier 2023).

5. Pierre Bergounioux, *Peindre aujourd'hui. Philippe Cognée*, Paris, Éditions Galilée, 2012, p. 33.

6. Cet ensemble fut présenté, très partiellement et selon des dispositifs différents, à deux reprises : en 2016, à la Fondation Fernet-Branca, dans le Haut-Rhin, puis à Saint-Gratien, à l'automne 2018.

7. *Peindre après. Peindre d'après*. Le terme anglais *after* a le mérite de conjoindre ces deux notions – la continuation et l'inspiration, le temps et la réponse, le temps de la réponse –, car toute œuvre est un écho. Mais de quoi, semble (nous) demander Philippe Cognée ?

8. Bien que l'exposition 'Carne dei fiori', qui se tint à la galerie Templon, à Paris, du 11 janvier au 7 mars 2020, sacrât assurément l'exploration par l'artiste du motif floral.

ENTRETIEN : GREGORY CREWDSON ET BRUCE BÉGOUT

Le photographe américain Gregory Crewdson et le philosophe français Bruce Bégout se rencontrent à l'approche de l'exposition de l'artiste aux Rencontres d'Arles, 'Eveningside' et discutent création d'une atmosphère, notion de sublime, peinture française du XVIII^e, approche psychanalytique et passion pour l'image fixe.

BB : Des contrastes traversent continuellement votre travail. Le premier qui me frappe, c'est celui qui existe entre la complexité du dispositif de production et de réalisation de vos photographies, et, de l'autre, la simplicité voire la banalité des scènes représentées. Avez-vous déjà songé à recourir à un moyen technique plus direct, simple, élémentaire pour capturer ces moments de vie quotidienne qui constituent le thème de vos photographies ?

GC : Fondamentalement, je considère que mon objectif est de raconter des histoires. J'utilise des images fixes pour essayer

de capturer une sorte d'ambiance ou d'atmosphère en utilisant la lumière, la couleur et la forme. Contrairement aux films ou à d'autres formes narratives, les photographies fixes sont figées et muettes. Pour moi, la seule manière de créer un récit est de faire appel à la lumière, principalement. C'est l'élément-clé de tout mon travail. J'essaie de créer une sorte de tension entre l'expérience très ordinaire de quelque chose qui paraît familier et quelque chose qui est également transformé et semble « élevé » d'une certaine manière, une sorte de subjectivité, de beauté et de mystère.



The Corner Market, 2021-2022, tirage pigmentaire d'archives monté sur dibond, 87 × 117 cm (102 × 132 cm encadré), édition de 6 + 3 EA

BB : Ce qui me marque dans votre travail, notamment dans les séries *Twilight* ou dans *An Eclipse of Moths*, c'est le fait que l'Amérique que vous montrez, celle des marges, des petites villes à l'abandon, semble comme figée dans les années 1960, comme si, au fond, ces images avaient pour vous le rôle de souvenirs d'enfance.

GC : Je veux que les images paraissent intemporelles, au-delà de notre portée dans le temps et dans l'espace. J'ai donc tendance à utiliser la même iconographie, les mêmes types de voitures et genres de rues, ainsi que les costumes, afin de créer un monde familier mais aussi en quelque sorte mystérieux et hors du temps.

En même temps, je veux que les images soient pertinentes par rapport à l'époque dans laquelle nous vivons : à la fois hors du temps mais aussi signifiantes de là où nous en sommes, culturellement.

BB : Vous avez raconté à plusieurs reprises le rôle qu'a joué dans votre éveil artistique le cabinet de psychanalyse de votre père – dans une prise de conscience, au fond, des vérités chuchotées et cachées dans ce lieu, de l'envers des choses celé sous le tapis de la normalité. De fait, vos œuvres contiennent une forte charge onirique, voire psychanalytique. Avez-vous lu Freud, en particulier cet essai qui semble presque

illustrer votre travail, qui porte sur l'« inquiétante étrangeté » ?

GC : C'est très intéressant que vous citiez cela, parce que je possède l'édition de la collection complète des écrits de Freud qui appartenait à mon père et j'ai dans mon atelier le volume qui comprend l'essai *L'Inquiétante étrangeté*, avec toutes ses notes, qui est l'un de mes livres les plus précieux. En réalité, c'est presque par hasard que ce livre est directement lié à chacune de mes œuvres qui tentent de repérer une sorte de sentiment de terreur ou de mystère d'une manière inattendue dans la vie quotidienne. Lorsque j'étais enfant, mon père avait son bureau dans le sous-

sol de notre maison. J'ai donc toujours eu, même à un niveau inconscient, un intérêt pour ce qui se trouve sous la surface des choses, le type de secrets qui existent juste derrière la façade de la vie familiale.

BB : Alors, est-ce que vous considérez vos œuvres comme une sorte de processus thérapeutique qui ne passerait pas par la parole mais par l'image ?

GC : Je pense vraiment qu'il y a une sorte d'élément psychologique dans mon travail, mais j'estime aussi qu'il est important de séparer la psychologie de l'image de son auteur. Il y a un lien, mais je ne crois pas que mes images soient autobiographiques

au sens littéral. Elles contiennent mes propres obsessions et préoccupations, mes peurs et mes désirs ; donc elles sont certainement de nature psychologique.

BB : Ce qui m'étonne également dans votre photographie, c'est le dispositif complexe qui combine trois éléments : les personnages, les paysages et l'action. Souvent, en regardant vos œuvres on a l'impression que vous ne représentez pas une action, mais l'instant qui suit. Ce n'est pas la catastrophe qui vous intéresse mais l'état d'ébahissement, d'étonnement qui succède à la catastrophe.

GC : Mes photographies semblent être prises entre l'avant et l'après. Il se passe très peu de chose sur chaque photo, donc soit quelque chose s'est déjà produit, soit quelque chose est sur le point de se produire, mais ne se produit jamais.

Selon moi, une partie de ce qui fait la force de la photographie, par rapport à d'autres formes narratives, c'est qu'il y a ce grand entre-deux. Il est très difficile de capturer la continuité dans une photo, une trame narrative ou tout autre type d'histoire traditionnelle, car on ne dispose que d'un seul instant. Plutôt que d'essayer de faire en sorte qu'elle évoque quelque chose, je veux qu'elle suggère une sorte de révélation calme et privée de quelque chose, une petite chose qui se trouve amplifiée par la forme des photos, par le lieu, comme vous l'avez dit à propos de la relation entre la figure et l'espace. Le cadre est très important. Le paysage est très important. Tout cela fait partie de ce qui motive l'expérience picturale.

BB : Je voudrais revenir sur l'attitude des personnages de la plupart de

vos photographies, souvent immobiles et presque prostrés. Dans un livre consacré à la peinture française du XVIII^e siècle, Michael Fried, que vous connaissez peut-être comme théoricien de l'art, a parlé d'une attitude d'absorbement des personnages, par exemple chez Jean-Baptiste Greuze, Jean Siméon Chardin, ou Charles André van Loo. Les personnages de leurs tableaux sont *absorbés* par une tâche, une occupation. Dans vos photographies, les personnages sont tout autant *absorbés*, mais par quelque chose d'absent. On a l'impression qu'ils attendent quelque chose d'absolument indéfinissable, comme dans les pièces du dramaturge Samuel Beckett. Est-ce que ce vide qu'ils contemplent est une attente ? Une paralysie ? Un espoir ?

GC : C'est une bonne question ! J'aime beaucoup la lecture que vous en faites et la référence à Michael Fried, à la théâtralité et à l'absorption. C'est quelque chose qui m'a influencé sans aucun doute lorsque j'étais un jeune artiste entrant dans l'âge adulte.

Pour moi, c'est à cela que l'image fixe excelle, parce qu'elle ne fonctionne pas en tant que narration littérale. Lorsque je travaille avec les personnes qui figurent dans les photos, je leur dis toujours que je veux « moins » ; que je veux plus de vide. Presque rien, c'est ce que je veux dans les photos, parce que cela crée un type de mystère ou d'interrogation. Je n'aime pas les actions ou les réponses littérales dans les photographies, je veux qu'elles restent non résolues ; que le spectateur ou la spectatrice donne son propre sens aux photographies.

BB : Il y a dans vos images un très fort contraste entre les personnages perdus en



Jim's House of Shoes, 2021-2022, tirage pigmentaire d'archives monté sur dibond, 87 × 117 cm (102 × 132 cm encadré), édition de 6 + 3 EA

eux-mêmes et l'immensité d'un paysage naturel ou urbain, qui semble indifférent à leur situation. Souvent, ces scènes se situent dans la banlieue américaine, la *suburbia*, et en particulier dans ce que Nan Goldin, dans le récent documentaire consacré à son œuvre, *All the beauty and the bloodshed*, appelle le « piège suffocant de la banlieue ». Qu'y a-t-il de si fascinant dans les banlieues américaines pour que les plus grands artistes américains – John Cheever, Raymond Carver, Stephen Shore, Todd Hido, David Lynch, etc. – soient autant obsédés par la représentation de ce *piège suffocant* ?

GC : Je ne peux pas vraiment répondre à leur place, mais j'admire leur travail. Je peux dire que la photographie, le médium lui-même, comporte un type d'aliénation – le simple fait de regarder à travers un objectif. On est toujours séparé du monde dans lequel on se trouve.

J'aime beaucoup l'idée de ces figures isolées dans un paysage très ordinaire qui paraît familier, qui cherchent quelque chose en dehors d'elles-mêmes, qui essaient d'établir un lien dans le monde. Il y a une longue tradition d'artistes qui travaillent dans la vie ordinaire et cherchent cette sorte de moment théâtral. Ce n'est pas seulement aliénant ; c'est aussi susceptible de beauté.

Mon ambition première est toujours d'essayer de faire la plus belle photographie possible. Et je crois que beaucoup d'artistes qui travaillent sur ce terrain partagent ce sentiment. Même s'il y a une dimension critique, une aliénation et un mécontentement, il y a aussi de la beauté dans une œuvre de Stephen Shore ou de Todd Hido. Quelque chose d'ordinaire et beau en même temps, normal et paranormal. Quelque chose

qui tient de la nature et de la vie de famille, de la fiction et de la réalité. Toutes ces tensions s'unissent pour créer du sens.

BB : Vous parlez de la beauté mais ce qui me semble plus caractéristique de votre travail, c'est que vous traitez la vie ordinaire comme quelque chose non de beau, mais de sublime. C'est ce grand écart entre des situations triviales et un traitement artistique qui relève manifestement d'une esthétique du grandiose, du sublime, du très haut ; d'un dispositif issu de la grande peinture de paysage de la tradition romantique (Runge, Carus, Friedrich).

Ce n'est pas vraiment la beauté, trop calme et trop sage – trop harmonieuse dirait Kant – qui irradie de vos travaux, mais le sublime, le contraste fort entre le fini et l'infini, l'irruption du terrifiant dans le banal. Êtes-vous d'accord ?

GC : J'apprécie beaucoup cette utilisation du mot « sublime », parce qu'il ne s'agit pas seulement de beauté. Il y a aussi un sentiment de terreur. Quelque chose de menaçant, le sentiment d'un effondrement possible, ou d'une sorte d'apocalypse. Le sublime est certainement une chose qui m'a toujours intéressé et qui m'a influencé.

BB : On évoque souvent à propos de votre travail la faculté qu'il a de créer des atmosphères, des climats étranges et fascinants. Or l'atmosphère est quelque chose qui est difficilement saisissable, c'est quelque chose de flottant, de subtil : comment parvenez-vous, avec un dispositif technique imposant et complexe, à produire ces choses si fragiles et si évanescences ? Considérez-vous que vous y parvenez toujours ?

GC : C'est tout l'enjeu pour moi : créer une ambiance. Nous y parvenons par le jeu de l'éclairage, en utilisant des machines à fumée, des arrosages, entre autres.

Tout cela y participe – essayer de créer une image qui donne l'impression d'un autre monde. Tenter de capturer cela est très difficile et, souvent, cela ne marche pas.

Mais quand c'est le cas, on peut le voir sous ses yeux : on le voit se produire sur le plateau, on voit que tout s'assemble. Pour moi, c'est ce qu'il y a de plus beau dans toute l'expérience : faire en sorte que tout s'assemble d'une belle manière.

BB : On a souvent dit, à juste titre, que votre travail avait un côté cinématographique.

Pourquoi n'avez-vous jamais franchi le pas de la réalisation d'un film alors que beaucoup d'artistes, de peintres ou de photographes l'ont fait ?

GC : Juliane Hiam et moi avons travaillé à un projet en privé. Je pense spontanément en termes d'images fixes, donc si nous le faisons un jour, ce serait un vrai défi.

—
'Gregory Crewdson. *Eveningside - 2012-2022*', *Les Rencontres de la photographie, La Mécanique Générale, Arles, du 3 juillet au 24 septembre 2023.*
Commissaire : Jean-Charles Vergne.



Madeline's Beauty Salon, 2021-2022, tirage pigmentaire d'archives monté sur dibond, 87×117 cm (102×132 cm encadré), édition de 6 + 3 EA



LES PROJETS HAMMER : CHIHARU SHIOTA

NIKA CHILEWICH

Nika Chilewich examine les liens entre le travail de Chiharu Shiota et l'histoire de l'avant-garde japonaise, une nouvelle relation performative au médium. Elle développe les notions de radicalité contemporaine dans l'art de l'installation et se penche sur l'approche humaniste de *l'institution comme collectivité*, à l'œuvre dans l'intervention de l'artiste au Hammer Museum.

Véritable alchimiste de son médium, Chiharu Shiota a passé la plus grande partie de sa carrière à extraire une langue poétique d'un matériau unique : le fil. Au cours d'une pratique de près de trente ans de condensation formelle, l'artiste japonaise a développé une relation conceptuelle transcendante à ses matériaux. Ses paysages monolithiques et *in situ* abordent des questions liées au temps, à la permanence, la présence et la mortalité. La matière devient le prétexte à une discussion sur la nature universelle de l'expérience subjective et le désir qui l'accompagne. Ses gestes

vastes et éphémères s'approprient l'espace architectural qui les entoure avec des lignes de fil abstraites tissées dans des paysages fantastiques. L'utilisation par l'artiste de fils rouges, noirs ou blancs pour créer des installations monochromatiques tempère la portée presque cinématographique de son lyrisme formel.

Chiharu Shiota aborde le site physique comme un espace idéologique, un cadre dans lequel ses installations explorent les relations entre et au sein des entités institutionnelles qui soutiennent la production de chacune de ses œuvres.



'Hammer Projects: Chiharu Shiota', vue d'installation, Hammer Museum, Los Angeles, 2023

Humaniste dans son approche de l'institution, la pratique de l'artiste consiste à considérer le musée non comme une entité singulière mais comme le réceptacle de la communauté d'individus qu'il accueille à un moment donné. Un démenti du type de « dévoilement » ou de mise en accusation de l'espace du musée ou de la galerie qui a été popularisé aux États-Unis dans la deuxième moitié du XX^e siècle, son travail peut être vu comme la mise en scène d'une danse institutionnelle entre l'individu et le corps collectif. Chiharu Shiota, qui offre délibérément peu d'informations contextuelles sur son travail,

a qualifié ses installations de dessins dans un espace à trois dimensions – une description qui subvertit les distinctions traditionnelles entre les médias artistiques et souligne l'importance du processus dans son travail. Au lieu de s'inscrire dans les traditions de l'artisanat et du *fiber art*, elle utilise son matériau de prédilection pour accéder à de nouveaux états contemplatifs, grâce à la simplicité d'un geste unique répété au fil du temps. Ce processus méditatif, presque spirituel, lui permet de retracer la relation entre l'âme, le corps et l'esprit qui s'éveille lorsque le corps entre en contact

avec le monde matériel. Mis en action par une collectivité de corps à une échelle qui reflète celle de l'architecture religieuse ou civile, les dessins sculpturaux de Shiota tentent d'aller au-delà de l'individu pour atteindre une conception plus universelle de l'expérience humaine.

D'après la mythologie japonaise, un fil rouge invisible attaché au doigt d'un petit garçon ou d'une petite fille à sa naissance le ou la lie à un réseau de personnes appelées à jouer un rôle important dans sa vie. Ces histoires ont conduit Chiharu Shiota à utiliser le fil ; et les rencontres avec ses installations, qui font appel à la nature illusoire de la représentation figurative, prennent souvent un caractère mythique. C'est particulièrement vrai lorsque



Human Rhizome (détail), dimensions variables, 2023

des objets quotidiens tels que des clés, des fenêtres ou des lettres d'amour sont tissés dans ses paysages sculpturaux, en leur insufflant une tonalité narrative élégiaque dans laquelle l'objet invoque l'absence de la forme humaine¹.

Chiharu Shiota a d'abord suivi une formation de peintre au Japon avant de poursuivre ses études en Allemagne, où elle habite actuellement. L'une de ses premières installations, *Becoming Painting* (1994), a donné le ton de sa trajectoire artistique en établissant deux éléments centraux de son travail : l'utilisation du fil comme objet d'enquête singulier et un positionnement artistique incarné et performatif du soi dans le travail. À partir de là, elle a continué à explorer et à construire son propre lexique. À mesure que ses installations ont pris de l'ampleur, elle a passé d'innombrables heures à tisser le fil sur lui-même, ses mains entrant et sortant de la matière tissée, faisant de l'acte de tisser – une forme genrée de travail créatif qui a été reléguée aux marges non rémunérées de notre économie culturelle en raison de son association avec les femmes – une quête philosophique et spirituelle complexe.

Le travail de Chiharu Shiota incarne un rejet des hiérarchies artistiques traditionnelles centrées sur le conceptualisme américain et européen, et présente une affinité avec l'héritage de l'avant-garde japonaise de l'après-seconde guerre mondiale. Son utilisation de la performance comme moyen de représenter la relation entre la forme artistique et l'esprit humain rappelle par exemple la production du groupe d'art action Gutai², tandis que son approche systématique du processus

[...] la **BEAUTÉ** est
une invitation
aux spectateurs
et spectatrices
à s'engager dans
un **ÉCHANGE**
COLLECTIF
horizontal.



The Key in the Hand, 2015, dimensions variables, Pavillon Japonais, Biennale de Venise

artistique et le choix de son médium reflètent les explorations minutieuses du matériau artistique entreprises par les artistes associés au mouvement Mono-ha. Leurs pratiques reposaient sur une sensibilité au processus de formation de la perception et aux systèmes affectifs dans lesquels elle s'inscrit³.

Quoique Shiota ne dédaigne pas les affinités entre son travail et les premières histoires conceptuelles japonaises, elle ne cite pas les mouvements expérimentaux parmi ses influences. Elle a constaté cependant que les artistes de cette génération étaient presque exclusivement des hommes, et cette réalité a contribué à sa décision de quitter le Japon⁴. Sa pratique se démarque principalement de celles de l'avant-garde japonaise d'après-guerre par sa célébration de l'espace figuratif. Au lieu de rejeter

la relation entre la figuration, la création artistique occidentale et les valeurs culturelles eurocentriques, Chiharu Shiota mobilise un sens de la beauté lyrique et de la théâtralité narrative pour sa capacité à transporter le spectateur ou la spectatrice. Elle utilise l'espace représentationnel comme un mécanisme de séduction : il fait partie d'un arsenal d'outils qu'elle mobilise pour transporter les spectateurs et spectatrices hors de leurs vies quotidiennes, dans un espace transcendant de vénération et de curiosité.

Les paysages délicatement construits sont, pour l'artiste, autant l'enregistrement d'une performance qu'une exploration des concepts fondamentaux de la figuration : des éléments tels que la qualité du trait, l'ombre, la densité, le poids et l'échelle.

Ses œuvres évoquent le concept d'infini, comme en témoignent les centaines de milliers de cordons qui composent chacune de ses œuvres. Il s'agit d'un exercice de « faire-monde », où la beauté est une invitation aux spectateurs et spectatrices à s'engager dans un échange collectif horizontal. Dans cette perspective, chaque installation devient une sorte de théâtre d'interrelations entre l'artiste, son équipe, la communauté institutionnelle qui accueille l'œuvre et, enfin, ses différents publics, présents en direct ou virtuellement. Ces installations montrent le fonctionnement d'une structure macro-poétique créée à travers le processus révélateur de la répétition. Chaque œuvre bourdonne d'un chœur de gestes phénoménologiquement chargés qui contiennent une multitude de points d'entrée, capables de déplacer les spectateurs et spectatrices de leur existence quotidienne et de susciter une réflexion sur l'évanescence du temps et l'expérience fugitive mais sacrée de la présence. Cette machine poétique analogique constitue précisément le sujet de *The Network* (2023), l'intervention de Chiharu Shiota dans le hall récemment rénové du Hammer Museum. Basée sur une série de questions qu'elle adresse à sa propre pratique, *The Network* est sa première installation d'ampleur qui interroge sa poétique personnelle. En lieu et place d'objets de récupération, l'œuvre utilise la forme et le processus pour engendrer une sorte de *call-and-response* entre l'artiste et le musée. En posant des questions sur sa propre existence, *The Network* emploie le langage visuel et le style poétique de l'artiste pour établir des parallèles – des points de ressemblance

et de tension – entre sa pratique, les communautés qu'elle implique et les histoires collectives implicites dans l'architecture institutionnelle du musée. *The Network* est une conversation sur les relations qui sous-tendent notre expérience créative, qui trace les contours d'une expérience vécue et partagée et évoque les expériences qui ont changé le cours de nos vies individuelles et collectives.

—
'Hammer Projects: Chiharu Shiota',
Hammer Museum (Los Angeles),
jusqu'au 27 août 2023.
Commissaire : Erin Christovale,
assistée de Nika Chilewich.

Chiharu Shiota, 'Memory under the Skin',
Templon Paris, jusqu'au 22 juillet 2023.

CET ESSAI A ÉTÉ ÉDITÉ PAR LE HAMMER MUSEUM DE LOS ANGELES À L'OCCASION DE L'EXPOSITION DE CHIHARU SHIOTA. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

1. C'est le cas par exemple de *House of Windows* (2005), *A Key in the Hand* (2015) et, plus récemment, de *Letters of Love* (2022), dans lequel Shiota demandait aux spectatrices et spectateurs de lui soumettre des lettres de remerciement adressées à une personne de leur entourage.

2. Le groupe Gutai a été fondé par Jirō Yoshihara dans les années 1950. C'est sans doute aujourd'hui le plus connu des collectifs qui sont apparus durant cette période de l'histoire de l'art japonais. Sur ces histoires, voir Mika Yoshitake, « Breaking Through: Shōzō Shimamoto and the Aesthetics of "Dakai" », dans *Target Practice: Painting under Attack 1949-78*, Seattle, Seattle Art Museum, 2009, p. 106-123.

3. Mika Yoshitake, « What Is Mono-Ha? », *Review of Japanese Culture and Society*, n° 25, décembre 2013, p. 204.

4. Chiharu Shiota, conversation avec l'autrice, 24 janvier 2023.

SCULPTURES-ÉPIDERMES ET ORGANES VESTIMENTAIRES : UNE CONVERSATION AVEC JEANNE VICERIAL

IDA SOULARD



L'historienne de l'art Ida Soulard interroge Jeanne Vicerial sur les origines et les évolutions de sa pratique. L'artiste évoque son travail de recherche en design de mode et son rapport au corps, ses débuts en sculpture, son engagement pour le *digital craft* et l'importance de la démarche collaborative.

IS : Vous avez récemment clôturé un grand projet intitulé *Clinique Vestimentaire*, avec la soutenance de votre mémoire de doctorat (2019) et une exposition aux Magasins généraux (2021). Vous inaugurez un travail textile au croisement de la mode, du design et de l'art contemporain, empruntant au vocabulaire anatomique et

de la médecine. Pouvez-vous nous parler de la manière dont la *Clinique* vous a amenée à l'exposition 'Armors' (Templon Paris, 2023) ?

JV : *Clinique Vestimentaire* est un projet qui a duré huit ans. Il a débuté avec mon diplôme à l'École des Arts Décoratifs et s'est terminé avec l'exposition aux Magasins généraux qui constituait une prolongation évidente de mon travail de doctorat.

De ce projet à l'exposition, les pièces et les idées ont glissé naturellement.

À gauche: De gauche à droite: *Puppa n°4* (170×28×17 cm), *Catula*, *Présence* (260×90×70 cm), *Entité n°3* (154×38×23 cm), 2022, cordes, fils, tricotissage (technique déposée), travail à la main

La sculpture est une autre forme d'écriture et de lecture qui me correspond mieux.

IS : Comment l'idée de produire des sculptures tissées vous est-elle venue ?

JV : J'ai passé, en 2019-2020, une année en résidence à la Villa Médicis, à Rome, et c'est là que m'est venue l'envie de réaliser mes propres sculptures. J'avais originellement l'idée d'étudier les corps et les vêtements masculins, mais en observant les sculptures du parc de la Villa et en découvrant les Vénus aux draps mouillés, les représentations de femmes dans des postures lascives avec un drapé qui a toujours l'air de tomber comme par accident, j'ai décidé de me concentrer à nouveau sur le corps féminin. J'ai commencé par copier en 3D le buste d'une Vénus qui se trouvait dans la loggia dite « de Cléopâtre », aménagée par le cardinal Ferdinand de Médicis, et j'ai élaboré des sculptures-costumes en atelier avant de faire deux essayages avec la sculpture réelle et d'en extraire une série de photographies. Puis, avec le confinement, je n'ai plus eu que mon corps pour expérimenter. J'ai alors réalisé, en collaboration avec la photographe Leslie Moquin, également présente à la Villa, une série de quarante autoportraits photographiques intitulée *Quarantaine Vestimentaire*. Il s'agissait de costumes et de masques, une « collection printemps-été confinée » réalisée avec les fleurs du jardin de la Villa et la complicité des jardiniers. J'en ai diffusé une par jour sur Instagram. C'est à la Villa que la photographie et l'image ont pris une part plus importante dans mon travail. Petit à petit, je me suis déplacée sur le terrain de l'art. L'exposition 'Présences', à la galerie Templon à Bruxelles (2022),



Jeanne Vicerial, Loggia de Cléopâtre, Villa Medici, 2019

conservait encore des traces du monde de la mode. J'avais imaginé une partie de l'exposition comme un « défilé statique » de sculptures, avec une musique composée spécifiquement par Marco Paltrinieri qui a conçu ce que pourrait être la bande-son d'un tel défilé. On reconnaissait de moins en moins le mannequin de couture, mais restaient des pièces en transition, portables : des sculptures vestimentaires. Pour l'exposition 'Armors', ces traces ont disparu, le mannequin couture a été comme mangé par la sculpture.

IS : Vous travaillez à partir de corps presque exclusivement féminins ou sans genre (les

présences, les armures). Il y a aussi cette idée de faire passer l'intérieur à l'extérieur : les viscères, les organes, mais aussi les fluides, à travers l'apparition de fils roses. Vous mettez en valeur ce que l'on s'attache généralement à cacher en lui donnant un statut de parure cosmique. Peut-on parler d'un engagement féministe délibéré dans votre travail ?

JV : C'est certain, mais je ne veux pas réduire la discussion au corps féminin. Je réfléchis de manière plus générale aux transformations des corps en essayant d'inclure tout type de corps en transformation. Du point de vue de la mode, cela fait trop longtemps que les corps essaient de s'adapter aux vêtements, allant jusqu'à l'emploi contemporain de la chirurgie. Dans mon travail de mode, ce qui m'intéressait était précisément de concevoir des habits qui s'adaptent aux corps réels, et non l'inverse. Ici, je travaille à partir de corps qui correspondent aux canons de la haute couture, mais ce sont des canons impossibles, des corps qui n'existent pas, littéralement des « aliens ». Ici je les allonge encore davantage, intensifiant leur étrangeté. Il me semble que si les représentations scientifiques des étapes de modification des corps, que ce soit l'avortement, la grossesse, l'accouchement, ou tous types de transformations homme/femme ou non binaires, sont tolérées lorsqu'elles permettent la gestion et le contrôle des corps, ces événements rencontrent une sorte d'hostilité artistique. Je ne conçois pas le corps humain comme ayant une identité a priori à laquelle il faudrait se conformer, mais comme un espace fibré en mutation permanente.

IS : Les œuvres que vous réalisez sont d'une grande technicité, elles relèvent

d'un artisanat minutieux et sont aussi très longues à produire. À côté de ce travail manuel d'une immense précision, on trouve également une machine : un bras robotique qui tisse seul. Cela me fait penser à la défense du travail à la main par des artistes tisserandes du début du xx^e siècle, comme Anni Albers (1899-1994) pour qui le travail manuel était un moyen de mieux s'engager dans l'industrie. Il permettait de regagner des degrés de liberté perdue. Quel est votre rapport au travail à la main, à l'industrie et à la robotique ?

JV : Chaque pièce de l'exposition est entièrement faite à la main et demande entre 600 et 1 200 heures de travail. Le temps d'installation, de préparation, de « coiffage » est également très long. On est assez nombreuses à l'atelier, car il faut une solution pour pouvoir démultiplier le temps. Il est important de comprendre qu'aucune des pièces de l'exposition n'a été produite avec le bras robotique. Il représente la part de recherche de mon travail. C'est un robot qui, à l'origine, était fait pour emballer des caisses dans un hangar, et a été choisi, ici, pour danser. Il fonctionne à 5 % de ses capacités et il constitue aussi la bande-son de la partie haute de l'exposition. C'est important pour moi d'intégrer une part d'artisanat digital (*digital craft*) et de mêler dans un même espace artisanat, design et art, sans différence de degré ou de valeur. Quand tu es costumier ou technicien, tu n'es pas considéré au même titre qu'un artiste. Or, je veux que l'on puisse s'interroger sur la façon dont on produit les choses.

IS : Vos sculptures ont une qualité de mouvement et leur installation propose

à chaque fois un type de dramaturgie différent. Vous avez collaboré, aux Magasins généraux, avec des performeurs et performeuses pour leur activation, et à Bruxelles, avec un parfumeur et un musicien. Il s'agit d'une œuvre sensorielle totale. Vous avez également réalisé les costumes de l'opéra *Atys* d'Angelin Preljocaj, ceux de *Sollicitudes* d'Hervé Robbe, le costume de la performance *Figures* de la chorégraphe Dalila Belaza. Comment envisagez-vous l'action de la sculpture textile au cœur de ces différents modes de collaboration ?

JV : J'aime l'idée de sculptures en mouvement et le travail en collaboration. Chaque exposition raconte une histoire de protection qui se reconfigure à chaque fois. Dans le contexte de la production de costumes pour les chorégraphes que vous mentionnez, je trouve important que le costume dépasse sa fonction traditionnelle d'accessoire pour devenir un personnage-matière et qu'il occupe une place structurante dans la construction dramaturgique. La conception des sculptures vestimentaires pour *Sollicitudes*, qui fut ma première collaboration de ce type, a été fondatrice, car réalisée dans un réel processus de co-construction ; mais je n'en suis qu'au début, et je souhaiterais pouvoir développer cet aspect-là. Dans mon travail, j'invite régulièrement des collaboratrices et collaborateurs à en développer, avec moi, certains aspects. C'est le cas de Louise Hernandez qui a réalisé le film, des trois musiciennes et musiciens qui conçoivent la bande-son sous une forme de cadavre exquis musical, ou des performeuses avec qui je conçois l'activation de certaines

pièces. J'aime l'idée que le spectateur vienne faire une expérience. C'est dans cette perspective que j'avais, par exemple, élaboré un parfum pour les sculptures avec Nicolas Beaulieu. Le premier, PH 6.3, synthétise le PH moyen de la peau et se fait l'effluve de la propreté d'un corps. Le second, *Étude Vénus n°1*, concentre l'odeur d'une fleur, du bourgeon à la fleur fanée. L'expérience est visuelle, olfactive, sonore.

IS : Sur quels projets travaillez-vous aujourd'hui ?

JV : J'en ai plusieurs, notamment de densification des liens entre musique et sculpture. Je réfléchis à la réalisation d'un « album de sculptures », une série de pièces musicales produites par des musiciens et musiciennes invités qui permettrait de composer un vocabulaire sonore pour les « voix » des sculptures. Je développe également avec Nadine Schütz (plasticienne sonore) et Julia Cima (chorégraphe, danseuse et fasciathérapeute) un projet de performances et sculpture-instrument entre le travail de la couture, de la musique et du corps. Ce sont deux projets au long cours. Sinon, nous produisons, avec Nicolas Beaulieu, un nouveau parfum, *Armoressence*, qui sera prochainement édité en partenariat avec la revue *Nez*.

—
Jeanne Vicerial, Fondation Thalie, Arles, à partir de juillet 2023.

CE TEXTE REPREND DES EXTRAITS DE L'ENTRETIEN INTÉGRALEMENT PUBLIÉ DANS LE CATALOGUE ARMORS, PUBLIÉ EN 2023 PAR LA GALERIE TEMPLON.

À droite : *Vénus ouverte #2*, 2020, textiles, fils tricottés (technique déposée), fleurs séchées des jardins de la Villa Medici





CONVERSATION AVEC KEHINDE WILEY

CLAUDIA SCHMUCKLI

Animée par la commissaire Claudia Schmuckli, cette conversation avec Kehinde Wiley revient sur l'exposition de l'artiste 'An Archaeology of Silence' au musée de Young (San Francisco) et explore son nouveau corpus d'œuvres qui met en lumière les brutalités du passé colonial américain et mondial.

CS : Je suis curieuse de savoir, puisque vous avez fait des études – d'abord au San Francisco Art Institute, puis à l'université Yale –, à quel moment vous avez pris conscience que votre projet personnel de devenir artiste et de construire une carrière serait lié à un projet social qui fait désormais partie intégrante de votre travail ?

KW : C'est une question très intéressante. Si je peins une coupe de fruits, ce sera *un Afro-Américain qui peint une coupe de fruits dans le capitalisme tardif du XXI^e siècle*. Peut-on échapper à une

catégorie à travers laquelle les gens filtrent ce que vous faites ? Je pense que la réponse est non.

Il faut donc aller de l'avant et faire son travail. Tout ce que je fais repose sur la contingence radicale : par exemple, ces moments de hasard où je trouve une personne qui marche dans la rue en s'occupant de ses affaires. Je lui tape sur l'épaule, et à l'étape suivante, elle se retrouve accrochée dans l'un des grands musées. C'est une responsabilité. C'est un projet social, mais c'est aussi personnel. Si on réfléchit vraiment à l'ensemble de mon œuvre, c'est un autoportrait.

À gauche: *An Archaeology of Silence*, 2022, bronze, 410 × 510 × 150 cm, édition de 1+1EA, exposé au musée de Young, 2023

CS : Quand vous choisissez des personnes dans la rue, vous vous placez dans des situations où vous vous rendez très vulnérable. C'est une partie intéressante de votre travail : la façon dont vous insistez sur votre propre vulnérabilité en réalisant l'œuvre et la façon dont vous commentez cette vulnérabilité au sein de l'œuvre.

KW : Il y a des choses à dire sur la vulnérabilité. Une grande partie de mon travail a porté sur la stridence, la maîtrise de soi et l'accomplissement personnel. C'était un jeu de pouvoir, un jeu à travers le pouvoir par lequel les gens se sont vus historiquement.

Dans cette exposition, j'ai voulu zoomer sur chaque détail : un téléphone portable, un lacet ou les traces d'un tissage ; de toutes petites choses qui méritent d'être magnifiées, comme dans un ancien tableau hollandais de Frans Hals.

C'est ma version d'une capsule temporelle, c'est une manière pour moi de dire « oui » aux personnes qui me ressemblent, aux personnes qui sont souvent vues à distance. Je ne veux pas de cette distance. Je veux vous rapprocher d'elles, et j'utilise l'échelle pour y parvenir. Je veux créer une situation où les peintures et la sculpture vous dominent.



Entombment (Titian), 2022, bronze, 32 x 111 x 81 cm, édition de 3 + 1 EA

Mais il est vrai aussi qu'il y a ces moments calmes, avec de petites sculptures dans lesquelles on envisage ces corps noirs comme étant réellement des personnes aimées, prises en charge et accomplies.

CS : Vous avez exploré le sujet auparavant – dans l'exposition 'Down', en 2008 –, cette idée de la figure déchu, de la figure couchée. Qu'est-ce qui a changé pour vous depuis, dans le travail et en dehors ?

KW : La première question, et la plus importante, c'est qu'il s'agit de personnes sans pouvoir et que l'on utilise des dispositifs institutionnels pour créer un système alternatif à cette impuissance.

Mais quand on a affaire à Barack Obama, on ne se contente pas de faire le boulot.

On se retrouve dans le Bureau ovale avec Barack Obama. Il veut savoir comment on va traduire son image en quelque chose de durable, mais aussi en quelque chose qui rompt avec une tradition assez guindée.

Il dit alors : « Faisons-le à ma façon : je veux me pencher en avant, je veux que mon col soit ouvert. Je veux que mes mains soient ouvertes. Je veux donner le sentiment que je vous appartiens, que je suis un homme du peuple. » Mais, de mon côté, je voulais lui demander : « Très bien, mais qui êtes-vous et qui est votre peuple ? » J'ai fait des recherches approfondies sur les plantes du Kenya, d'Indonésie et de Hawaï : je voulais suivre sa trajectoire en tant qu'internationaliste. Ce qui me semblait le sujet majeur, c'était que les gens ne reconnaissent pas vraiment sa complexité. Je voulais que sa complexité devienne la vedette du spectacle. Il a eu ce qu'il voulait, et moi aussi – le portrait est une bataille, une série d'allers-retours. Mais la majeure partie



Femme piquée par un serpent (Mamadou Gueye), 2022, huile sur toile, 363 x 790 x 10 cm

de mon travail ne relève pas du portrait dans ce sens, c'est plutôt une sorte de processus conceptuel. Pendant la période du Covid, j'étais à Dakar, au Sénégal, et j'ai passé près de deux ans à réfléchir au fait qu'on voyait différemment les corps noirs. George Floyd venait de se faire tuer. J'ai réfléchi à mon exposition, 'Down', et il y avait quelque chose à ce propos, une gravité dans le fait de voir des corps noirs couchés. Je voulais créer quelque chose qui permette de voir ce moment couché, brisé, mais qui le monumentalise de manière à ce que l'on puisse s'approcher lentement de la sculpture, s'approcher de la peinture et y trouver un peu d'humanité.

CS : J'aimerais beaucoup vous entendre parler de l'importance de la sculpture dans ce travail, parce qu'elle introduit un autre langage iconographique, qui n'était pas présent dans 'Down'.

KW : La sculpture, c'est de la peinture sous stéroïdes. La peinture est grande – elle nous domine parfois, elle est plus grande que nous –, mais la sculpture dit : « Bing ! Je suis

là, tu dois t'occuper de moi ! » En réalité, la sculpture devient précisément ce genre de personne dont je parle, qui prend de la place. Avec elle, on crée littéralement un moment.

Pour cette exposition, je voulais que la sculpture soit épique et terrible – plutôt qu'épique et merveilleuse. Car ce à quoi nous sommes confrontés, en tant que communauté et en tant que société, est épique et terrible. Et je veux que l'art fasse plus qu'attirer l'attention : il doit avoir un cœur qui bat et qui répond au monde beau et terrible dans lequel nous vivons.

CS : Parlons de cette interaction entre le monumental et l'intime. D'un côté, vous travaillez au sein de la tradition du monument – un langage associé à l'empire –, de l'autre, la sculpture, plus petite, s'inscrit plutôt dans le registre du reliquaire et du sacré.

KW : Tout est sacré. Vous soulevez un point très intéressant. Parce que, dans l'histoire de l'art, il y a une différence d'échelle. L'État commandait généralement des œuvres de grande envergure – comme le grand tableau de David au Louvre, consacré aux conquêtes

napoléoniennes. C'est une échelle que nous comprenons : l'histoire en grand, l'ego en grand.

Je veux faire de ce pouvoir, de ce langage, une arme pour mes peintures – mais parfois d'une manière non conventionnelle, en utilisant un langage à très grande échelle pour parler de quelque chose de très intime et minuscule. Qui est cette femme, par exemple ? Pourquoi est-elle ici ? À un moment donné, elle s'est retrouvée devant l'artiste. Il ne s'agit pas de tournants historiques, mais de ce qui est énorme et historique, et qui se produit lorsqu'on fait attention aux personnes qui n'ont souvent pas été vues. C'est *cela* la révolution, c'est *cela* l'histoire, c'est *cela* la guerre.

CS : Qu'est-ce que cela vous a apporté de réaliser cette œuvre à Dakar ? Lorsque vous vous êtes embarqué dans ce voyage, aviez-vous une idée d'où cela vous conduirait ?

KW : Je n'en avais aucune idée ; j'étais coincé à Dakar. Je dis « coincé », mais c'était une aubaine. J'ai dû m'appuyer sur tout ce que je savais – ce que j'avais appris en tant que jeune étudiant en art. J'ai dû intégrer tous les aspects, l'aspect matériel de la peinture. Il n'y avait pas d'assistant, pas d'aide ; il n'y avait que moi et cette peinture.



Christian Martyr Tarcisius (*El Hadji Malick Gueye*), 2022, huile sur toile, 210 × 301 × 9 cm

J'ai créé des peintures à partir des personnes de ma communauté. Comme nous étions isolés, tous les modèles que vous voyez dans l'exposition sont des gens de ce petit groupe d'artistes qui connaissaient des artistes.

Dakar est aussi un endroit où je peux échapper aux Blancs – et je ne dis pas cela par provocation. Cela m'enlève un poids dès que l'avion atterrit, dès que l'on voit des publicités Colgate avec des familles noires. Un sentiment d'exister où l'on n'a pas à deviner ce que signifie être en vie. Beaucoup d'entre vous dans cette pièce n'avez jamais eu à deviner ce que signifie *être en vie* – mais *c'est le cas* pour beaucoup d'entre nous.

« De quoi ai-je l'air ? Est-ce que je me présente de la bonne manière ? Ai-je l'air menaçant ? » Tout cela disparaît d'un coup. Il s'agit simplement d'un groupe de Noirs qui a affaire à un groupe de Noirs, et *j'adore ça*.

CS : Un aspect crucial de l'exposition 'An Archaeology of Silence' est le fait qu'elle raconte une histoire mondiale, qu'elle traite d'un sujet qui ne concerne pas que les États-Unis. Comment envisagez-vous le rôle de la technologie dans ce domaine ?

KW : La technologie joue un rôle important dans le rapport aux corps noirs, mais pas nécessairement un rôle révolutionnaire. Nous savons que nous avons été tués et massacrés, et que la violence approuvée par l'État était monnaie courante, mais les réseaux sociaux ont permis au reste du monde de le voir.

Avec le Covid, les gens étaient chez eux et n'avaient rien d'autre à faire que de penser à ce qui se passait. Et ils ont commencé à penser aux Noirs.

Venise m'a donné l'occasion d'utiliser les ressources dont je disposais pour créer l'une



'An Archaeology of Silence', Fondazione Giorgio Cini, 59^{ème} Biennale de Venise, 2022

des plus grandes expositions aux-quelles je n'ai jamais été invité à participer – la plus grande exposition et les meilleures idées. Et mes meilleures idées tournent autour de la façon dont on nous voit et dont, parfois, on nous assimile.

CS : Pensez-vous qu'il y a une différence entre présenter votre travail à Venise et le présenter aux États-Unis, et ici à San Francisco en particulier ?

KW : San Francisco, c'est le plus grand retour au bercail que j'aie jamais connu. C'est l'endroit où j'ai appris à peindre. Venise, c'était Venise. Venise prend toute la place. À Venise, il n'y a pas d'exposition sans l'histoire de l'art et son contexte. San Francisco, en revanche, c'est mon histoire, ce sont *mes* affaires.

Il est important aussi d'être à la pointe de ce qui se passe actuellement dans les musées : nous devons tous comprendre que le fait d'être des « gardiens de la culture » est une énorme responsabilité. Ce que nous disons dans les monuments, c'est : « Nous y croyons collectivement. » C'est pourquoi

ces monuments sont si terrifiants – lorsqu'ils ne sont pas les bons. Le cheval gigantesque que l'on voit dans cette exposition est celui que montait l'un des colonialistes. Cela m'a donné l'idée de prendre les visages de jeunes hommes noirs de ces dix dernières années et d'utiliser l'informatique pour les modeler tous en un seul visage. C'est le visage de cette personne qui monte ce cheval. Venir à San Francisco, c'est aussi venir à l'endroit où le radicalisme s'impose, où il survit. Le Black Panther Party y a sa place, le mouvement pour les droits LGBT aussi. Nous sommes des gens ouverts. Nous sommes nombreux dans ce cas. Et je pense que cela donne le ton de celui que je suis amené à devenir.

—
'Kehinde Wiley: An Archaeology of Silence', de Young / Fine Arts Museums of San Francisco, jusqu'au 15 octobre 2023. Commissaire : Claudia Schmuckli.

CETTE TRANSCRIPTION PROPOSE DES EXTRAITS ÉDITÉS DE LA CONVERSATION QUI A EU LIEU, EN PUBLIC, AU DE YOUNG MUSEUM DE SAN FRANCISCO, LE 18 MARS 2023. TOUS DROITS RÉSERVÉS FINE ARTS MUSEUMS OF SAN FRANCISCO.

BIOGRAPHIES

BRUCE BEGOUT est écrivain et philosophe. Ancien élève de l'ENS-Ulm, agrégé et docteur en philosophie et professeur à l'Université de Bordeaux. Ses travaux portent sur la phénoménologie de la vie quotidienne, du monde urbain contemporain et des ambiances. Derniers ouvrages : *Le concept d'ambiance* (Seuil, 2020), *Obsolescence des ruines* (Inculte, 2022), *Notre douloureux présent* (Mémoires des annales de phénoménologie, 2023).

NIKA CHILEWICH est conservatrice et historienne de l'art, spécialisée dans l'art latino-américain et les héritages de la pensée féministe décoloniale et queer/cuir. Elle est membre fondateur du collectif d'études subcritiques Los Yacuzis, cofondatrice de l'association artistique à but non lucratif LAR Arts, ainsi que cofondatrice et co-éditrice d'*Erizo : A Journal of the Arts*, une revue bilingue de poésie et d'art des Amériques. Au Hammer Museum, elle a contribué aux expositions, publications et programmes de Chiharu Shiota (2023), Andrea Bowers (2022), Lauren Halsey (2019) et son plus grand projet, 'Witch Hunt' (2021).

À droite : Jeanne Vicerial, *Gardienne n°2*, 2020, fils, cordes, travail à la main, 184 × 38 × 27 cm Page suivante : Chiharu Shiota, *Human Rhizome*, dimensions variables, 2023, exposition 'Signs of Life', Templon NY

COLIN LEMOINE est historien de l'art, critique d'art et écrivain. Responsable des sculptures au musée Bourdelle, il est le commissaire scientifique de l'exposition 'Philippe Cognée. La peinture d'après'. Collaborateur régulier pour *L'Œil* et *Le Journal des arts*, il dirige une collection littéraire chez Flammarion et a publié deux romans – *Qui vive* et *Malgré* – parus respectivement en 2019 et 2023 chez Gallimard.

CLAUDIA SCHMUCKLI est conservatrice responsable de l'art contemporain et de la programmation aux Fine Arts Museums of San Francisco. Elle était auparavant directrice et conservatrice en chef du Blaffer Art Museum de Houston, où elle s'est faite connaître comme figure majeure dans la présentation de l'art contemporain. Avant de rejoindre le Blaffer Art Museum, Claudia Schmuckli a travaillé au Museum of Modern Art et au Solomon R. Guggenheim Museum de New York. Elle est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'université Ludwigs-Maximilians de Munich.

IDA SOULARD est curatrice indépendante, docteure en histoire de l'art (ENS PSL Paris, Sacre) et enseignante (ENSA Bourges, France).





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 Bruxelles, Belgique
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**, trois fois par an, en version digitale et imprimée, en anglais et en français. Consultez ou feuillotez **IDEAS** sur notre site internet templon.com. Abonnez-vous à notre newsletter et recevez les numéros de **IDEAS** dans votre boîte mail. La version imprimée est consultable dans nos galeries à Paris, Bruxelles et New York. Version française : 600 exemplaires.

© 2023 Tous droits réservés. 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 : 9782917515518.

IDEAS #2 JUIN — OCTOBRE 2023

TEMPLON remercie chaleureusement Colin Lemoine et le musée Bourdelle (Paris), Nika Chilewich, Erin Christovale et le Hammer Museum (Los Angeles), Claudia Schmuckli et le de Young / Fine Arts Museums of San Francisco, pour leurs précieuses contributions.

ÉDITRICE

Victoire Disderot

TRADUCTION

EN/FR : Christophe Degoutin (Nika Chilewich, Bruce Bégout, Claudia Schmuckli)

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Clarisse Robert

CONCEPTION GRAPHIQUE

Clémentine Tantet

CRÉDITS PHOTO

Philippe Cognée © and Courtesy Philippe Cognée. p1, p7 Laurent Edeline, p3, 5, 6 B.Huet/Tutti. **Gregory Crewdson** © and Courtesy Gregory Crewdson © ADAGP. **Chiharu Shiota** © and Courtesy Chiharu Shiota © ADAGP 2023. Couverture et p20 Sunhi Mang, p17: Jeff McLane. Artwork © ARS 2023. p18, 21, 36 : Charles Roussel. **Jeanne Vicerial** © and Courtesy Jeanne Vicerial © ADAGP, 2023. 4^{ème} de couverture : Adrien Millot, p24 : Daniel Molajoli, p 27 : Louise Quignon-Hans Lucas pour 'Viva Villa'. **Kehinde Wiley** © and Courtesy Kehinde Wiley. p28 : Gary Sexton, Courtesy of The Fine Arts Museums of San Francisco. p30, 31, 32, 33 Ugo Carmeni.



PARIS | BRUSSELS | NEW YORK

INFO@TEMPLON.COM

TEMPLON.COM