

ETC



Commissaires sans frontières Entrevue avec Viktor Misiano et Boris Chukhovich

Christine Palmiéri

Number 72, December 2005, January–February 2006

Corps en (r)évolutions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35236ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Palmiéri, C. (2005). Commissaires sans frontières : entrevue avec Viktor Misiano et Boris Chukhovich. *ETC*, (72), 6–16.



Moscou/Venise/Montréal

EST-OUEST. COMMISSAIRES SANS FRONTIÈRES ENTREVUE AVEC VIKTOR MISIANO ET BORIS CHUKHOVICH

râce à l'initiative de certains acteurs du milieu, l'art circule, se fait connaître, découvrir, analyser, prend toute son ampleur dans une histoire où s'inscrit le cheminement esthétique et éthique des êtres humains. Cette année, une de ces expériences nous était offerte par le pavillon d'Asie centrale de la 51^e édition de la Biennale de Venise. Viktor Misiano, commissaire indépendant (*L'autre moitié de l'Europe*, à la Galerie nationale du Jeu de Paume, en 2000, *Manifesta 1*, en 1996, *The European Biennale*, Rotterdam et Amsterdam, les *Biennale de Venise* de 1997 et de 2003, etc.) critique d'art¹ et directeur de la revue *Moscow Art Magazine*, conservateur de l'art contemporain pendant dix ans au Musée Pouchkine, directeur du Centre d'art contemporain de Moscou, a pris en charge de faire connaître l'art d'Asie centrale, encore méconnu en Occident. Il a ainsi invité quatre spécialistes pour co-diriger cette vaste entreprise. Ainsi, la section ouzbèke a été préparée en collaboration avec Boris Chukhovich, théoricien² et commissaire indépendant (*Après Babel : œuvres d'artistes centre-asiatiques à l'ère post-utopique*, en 2004 à Ottawa, *Naïf et primitif dans l'art ouzbek à la fin du XX^e siècle*, *Arbre de vie : art et écologie*, Navrouz-1993,

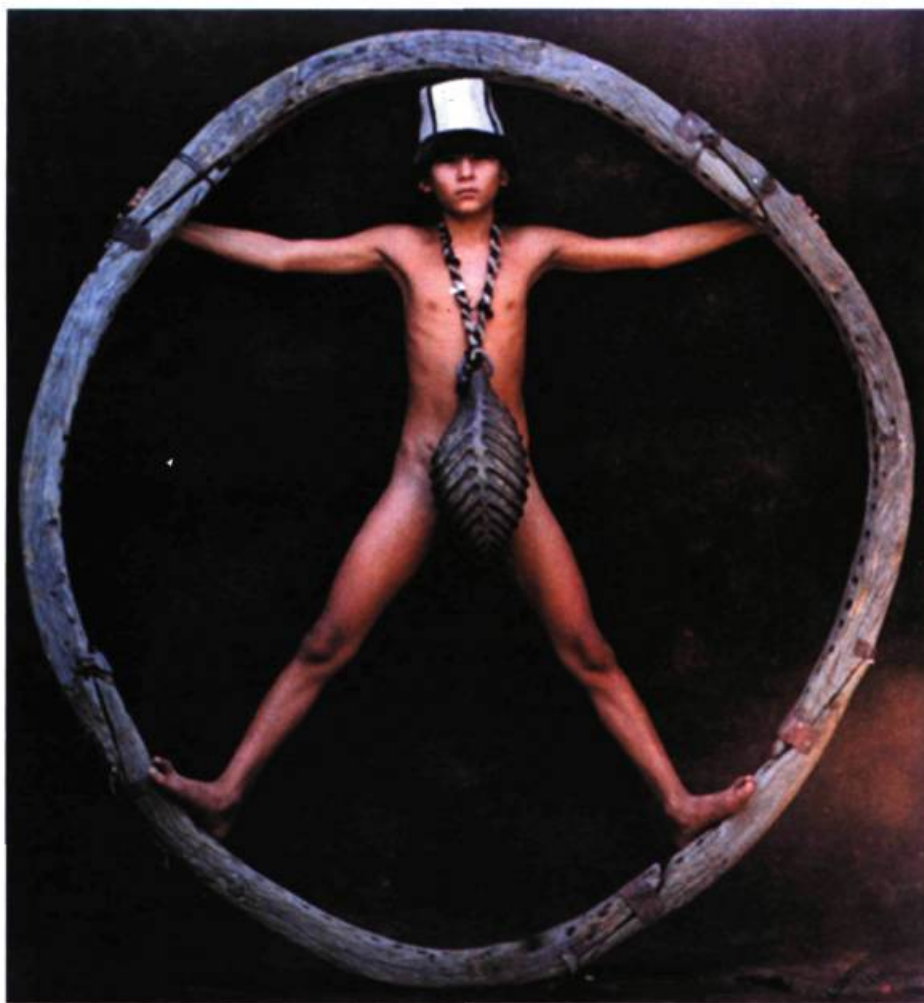
Réhabilitation des possibilités, en Ouzbékistan dans les années 80-90), chef des expositions du Centre d'art populaire et contemporain de l'Ouzbékistan dans les années 90. Ses travaux l'ont mené à Montréal, où il a été conservateur résident au Centre d'exposition de l'Université de Montréal, et enfin conservateur résidant au Musée d'art contemporain et chercheur associé au LAMIC (Université Laval). Si Viktor Misiano nous brosse un portrait de l'art en Russie, Boris Chukhovich, quant à lui, dévoile, entre autres, les manifestations de l'orientalisme dans l'art québécois.

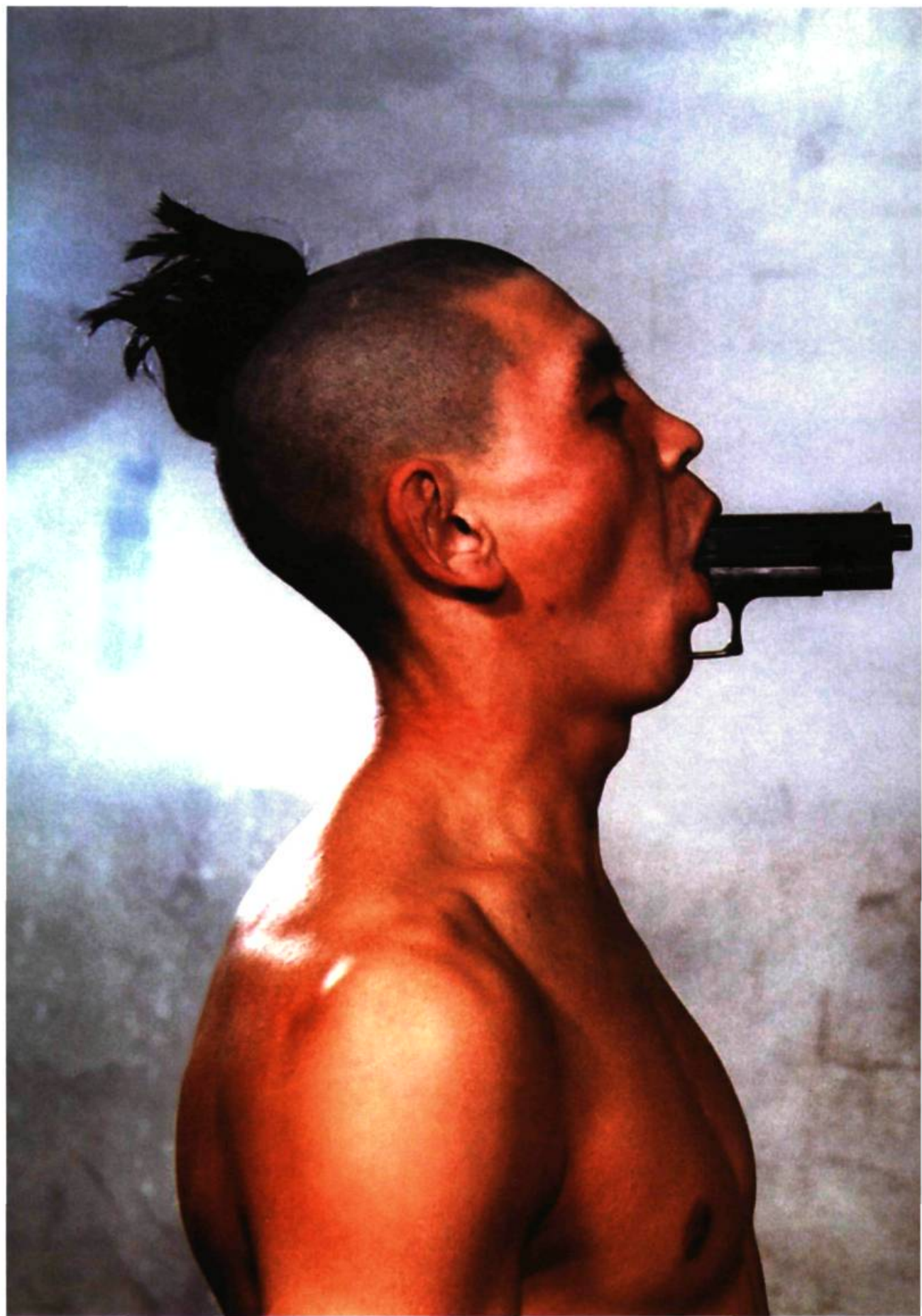
Moscou

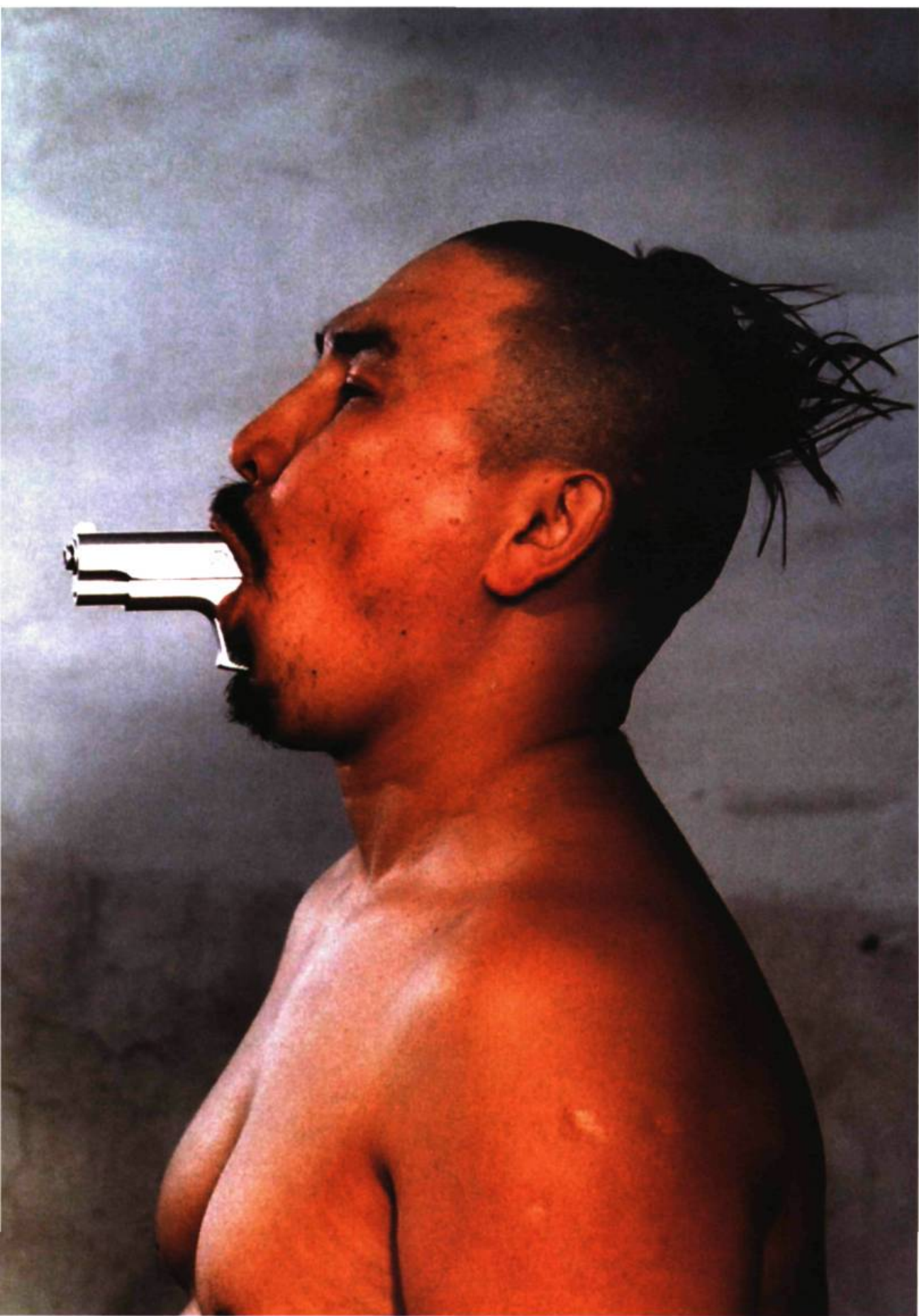
Christine Palmiéri : *Votre participation à la Biennale de Venise a été très remarquée cette année, comme en témoignent les comptes rendus dans les médias, notamment dans Beaux-Arts, par exemple. Il y a chez vous l'audace et l'urgence de proposer des productions provocatrices et inattendues comme ce fut les cas à la Biennale de Venise de 1997 ou à celle de 2003. Vous avez par ailleurs contribué à faire connaître des artistes comme Oleg Kulik, dont les œuvres et les actions suscitent souvent surprise et étonnement. Comment est né ce projet de présenter l'art d'Asie centrale, dont personne ne connaissait jusque-là l'existence ? Quelle a été votre motivation, vos objectifs ?*

Viktor Misiano : Frankly, working this year in Venice, I was less motivated to show something *provocateur et inattendu*. For me Central Asia is not unfamiliar as it was a part of the country where I was born. In fact, Soviet past and post-communist present (both neither can be understood without the other) were the focus of my four Venice projects (I think my Russian pavilion of 1995 was important, too) as with the few other projects done over the course of the same decade. Among them, the largest scale was the recent *Moscow-Berlin. 1950-2000*, a huge exhibition—that confronted Russian and Western art of the second part of the 20th century. My intention was always to oppose the tendency to ethnicize our past and present, and to re-propose it as part of Modernity. In this specific project I was interested in showing that being a subject of the Soviet modernization, Central Asia was a key participant in various collisions and a bearer of historic experience in the 20th century. At the same time, collisions and experience of post-communist period guaranteed Central Asia full membership in the global order. Thus, being a part of artistic reform of Russian avant-garde, Central Asian artists created their original context, their own perspective towards contemporary art discourse. This is why the complex installation of Rustam Khalfin, an artist whose formation goes di-

rectly back to Kazimir Malevitch, opened the show.
C. P. : *Ce que l'on observe parmi les productions que vous avez présentées cette année, c'est que ce ne sont pas des œuvres aux archétypes exotiques auxquelles on aurait pu s'attendre mais au contraire, des œuvres très contemporaines et très engagées politiquement, je pense entre autres aux œuvres d'Erboosyn Meldibekov et de Said Atabekov. Quels ont été les critères qui ont orienté vos choix ?*
V. M. : You are right : In my choices, I avoided all forms of orientalism and exoticism. The works in my show were reflecting very contemporary political and social issues in an analytical and critical way. And it was not a complicated task to realize as orientalism and exoticism are usually imposed on these artists from outside – by the West or by local powers. This is a symptomatic case when interests of Western neo-colonialism and of local nationalism coincide : Both want to orientalize the Orient. But artists are opposing it, refusing artificial national representation, turning it into a subject of analysis and deconstruction. By the way, this is exactly what the work *Kazakhstan. Blue period* of Elena and Victor Vorobiev is about.
C. P. : *Votre parcours semble ponctué de scandales et de polémiques. Votre livre Interpol, The Art Exhibition which Divided East and West a, quant à lui, suscité un scandale au sein du monde artistique international. Vous êtes certainement l'un des acteurs du mi-*







Erbossyn Meldibekov, *My Brother ~ My Enemy*, 2001. Photographie couleur.

lieu de l'art russe les plus connus et les plus actifs ; comment se fait-il que vous ayez décidé de ne pas collaborer à la première Biennale Russe de Moscou dont vous étiez l'un des initiateurs ? V. M. : Being a person of – let say – an academic temperament, I guess, it is not by chance that my work on the current Russian art scene passed through different scandals. The whole post-communist Russia was a total scandal! Was not Boris Yeltzin a scandal *in persona* ? Were not neo-liberal reforms in Russia a scandal ? Isn't it a scandal how Putin's political clique is running the country in the new decade ? Scandal, in fact, is a social event when democratic procedures of negotiation and compromise don't work. The first of the scandals you mentioned, the *Interpol* show in Stockholm, happened when the dialogue between Russian and Eastern European artists and artists from the West came into crisis, giving way to transgression and national phobias. At that time we, post-communist artists and intellectuals, for the first time, came into direct confrontation with the Western arrogance and intolerance. The second time, we came into confrontation with the local power, with the new Russian bureaucracy, was the first time



Viktor Misiano.



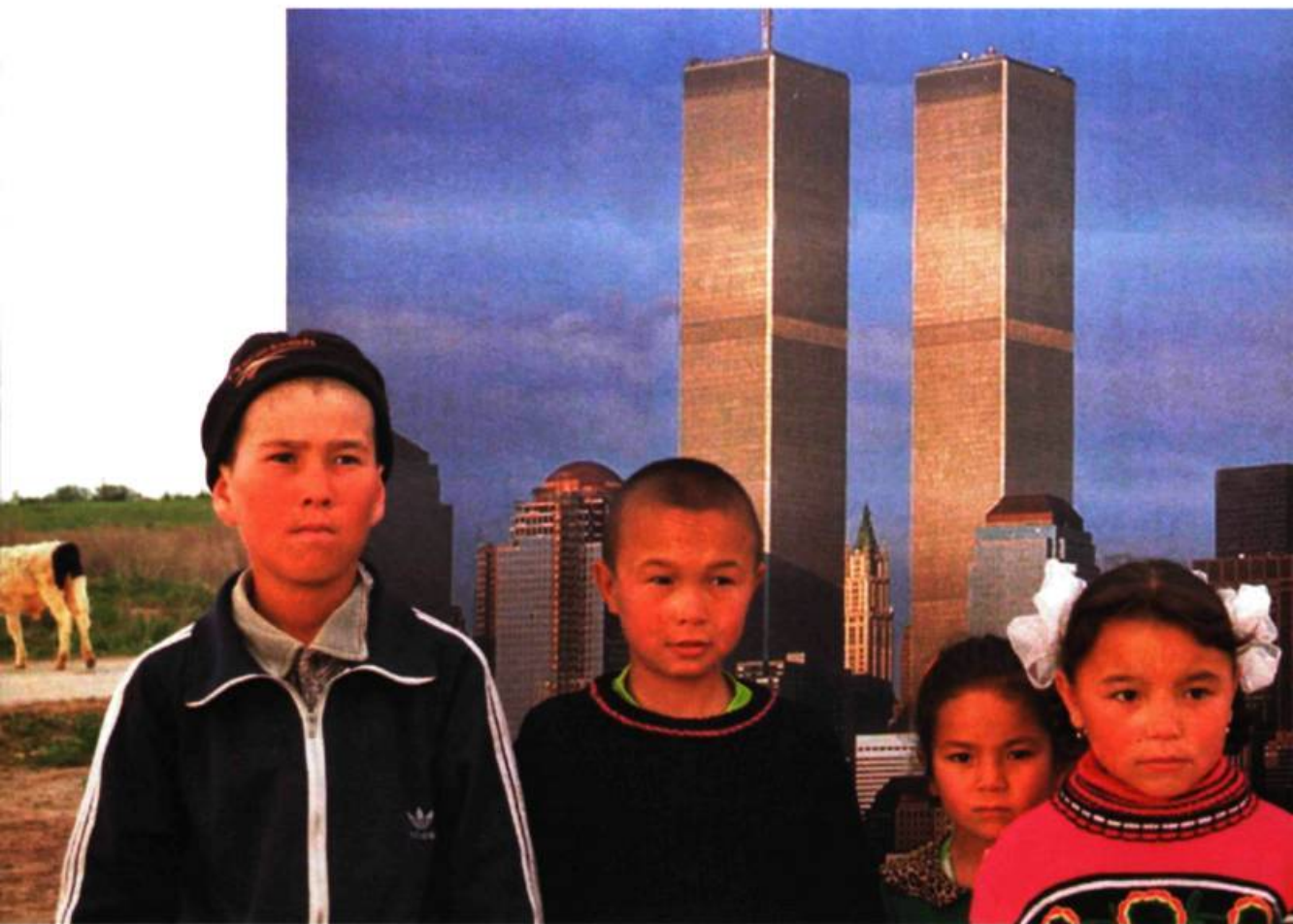
Said Atabekov, *Holy Family*, 2001. Photographie couleur.

when the State turned to the art scene. All the weak points of the current political regime were revealed by the biennale organizers – incompetence, mafia attitude, corruption and so on. But *nota bene* : A scandal, being the result of the crisis of democracy, is at the same time its product. Scandal – I know it from my Soviet past – is unimaginable in an authoritarian society where everything is under control. The productiveness of the scandal is that it reveals obscene sides of the society and mobilizes resistance. It is what has happened, in fact, with the Moscow biennale : The famous intellectual Boris Kagarlitzky, whose book entitled *Dialectic of Hope* was chosen as motto for the biennale, published an open letter, making it clear he doesn't want to be associated with this event. Many artists and intellectuals signed a petition that denounced the biennale as having been turned exclusively into a weapon in the fight for power and corruption. There were many others facts and initiatives of resistance. In others words, from one scandal to another, the Russian art scene is becoming more mature and democratically conscious.

C. P. : *Lors de notre dernier entretien en 1997, vous reprochiez au milieu moscovite de laisser partir ses artistes, sinon de les forcer à s'exiler. À ce moment-là, l'art contemporain était en crise, au profit d'un art étatique, un art plus traditionnel qui obtenait toutes les commandes de l'État, alors que les galeries et les revues se voyaient forcées de fer-*

mer leurs portes, faute de subventions, mais, aussi, à cause de divergences philosophiques et politiques. Comment se vit l'art contemporain aujourd'hui en Russie ? Quels sont les artistes et les tendances émergentes de la scène artistique, en dehors des plus connues, qui traversent toutes les frontières ?

V. M. : The problems nowadays are different. Recently, the marginalization of the art scene in the context of the post-Soviet society has suddenly been substituted by commercialization, which is limited in comparison to New York's or London's, but massive in comparison to the misery of the '90s. The problem, in fact, is that the certain market activities – the appearance of the young collectors and the new galleries – are not balanced by the nonprofit infrastructure. There is no solid platform to promote competent and articulate criteria and values of contemporary art and culture. And this is much needed as the demands of the new purchasers are often wild and naïve, but being supported by money, they influence art production. The State is consciously passive : Being indoctrinated by vulgar versions of economic liberalism, it thinks that the major task for the state bureaucracy is to support market activity and even to be involved in it. This obviously increases corruption and confusion. The only possible answer is the consolidation of the zones of autonomous circulation of the art production and debate, which fortunately is happening...



Yelena Vorobyeva, Vikta Vorobyeva, *A Photo to remember, or "If the Mountain doesn't come to Magomet..."*, 2002.



Erbossyn Meldibekov, *Pol Pot*, 2000. Vidéo.

Montréal

C. P. : *Votre intérêt pour l'art oriental et orientaliste date de plusieurs années maintenant. Les confrontations et assimilations stylistiques entre l'Orient et l'Occident semblent être au cœur de vos théorisations artistiques. Existe-il des mécanismes identifiables dans ces productions, qui s'apparenteraient de façon très actuelle à ceux du multiculturalisme ?*

Boris Chukhovich : Partons de l'idée que le multiculturalisme – non comme une politique officielle d'État, mais une coexistence réelle de différentes communautés culturelles qui préservent leur identité sans être totalement isolées les unes des autres – n'est pas né au XX^e siècle. Ce sont très souvent des minorités et des diasporas qui contribuaient à la rencontre des grandes cultures et civilisations. Si l'on parle de l'Italie c'est, par exemple, le cas de l'architecture et des arts appliqués de Sicile, qui doivent leur caractère unique à l'interaction des nombreuses communautés, dont les Grecs, les Arabes, etc. Quant à l'art du centre et du Nord de l'Italie, il est aussi imprégné d'influences orientales, mais plutôt par le biais des contacts commerciaux et religieux. Ainsi, des éléments stylistiques venus du Proche-Orient, de Byzance et des miniatures persanes marquent profondément la peinture de Toscane et l'architecture de Venise. Paradoxalement, quand les artistes asiatiques modernes cherchent des alternatives aux avant-gardes européennes, ils s'inspirent souvent du Quattrocento, en essayant de l'« orientaliser ». De même, la « découverte de l'Orient » faite par les Fauves influence beaucoup la peinture moderne

des pays de l'Afrique du Nord et de l'Asie centrale. Pourtant, même si la circulation des idées artistiques entre les pays occidentaux et orientaux n'a jamais été interrompue, le temps post-colonial l'a beaucoup complexifiée. Actuellement, nous réalisons que l'idée de l'Orient, comme entité culturelle, a été une invention occidentale. Paradoxalement, au moment où les Occidentaux s'en rendent compte, le discours orientaliste s'empare de nombreux pays d'Asie où les politiciens et les artistes se qualifient alors d'orientaux. Dans cette situation, les distinctions entre l'art oriental et orientaliste deviennent plus qu'éphémères. Aujourd'hui, l'Orient est créé non seulement par l'Occident, mais aussi par les artistes asiatiques et nord-africains qui ont accepté telle ou telle forme du discours orientaliste. De même, les artistes-immigrants qui vivent en Occident sont souvent contraints de satisfaire les attentes du public en créant des phénomènes spécifiquement exotiques. Il semble impossible de distinguer dans leurs réalisations ce qui est imposé ou, au contraire, « authentique » (un mot qui ne provoque plus qu'un sourire). Seule chose qu'on peut constater avec certitude : l'orientalisme n'est pas disparu à la fin du XIX^e siècle et ses nombreuses extinctions continuent à hanter l'art contemporain.

C. P. : *Votre démarche semble opposée à celle de Misiano. Vous semblez chercher les racines et les fondements stylistiques de l'art oriental dans l'art contemporain et moderne, alors que Misiano semble tourné vers les expressions les plus innovatrices, audacieuses et engagées. Comment s'est réalisée cette collaboration à la Biennale de Venise avec*



Boris Chukhovich.



Almagul Menlibaeva, *Baroque de Steppe*, 2002. Vidéo (extrait).

Viktor Misiano ? Comment se sont élaborés vos choix ?

B. C. : Dans le milieu de l'art contemporain russe, Viktor Misiano est certainement le conservateur le plus connu, et j'ai été très heureux de travailler avec lui. Étant donné le durcissement du régime à Moscou et les tendances passéistes qui caractérisent maintenant la scène artistique russe, la décision de Misiano de s'occuper de l'art centre-asiatique ne m'étonne pas. Viktor m'a demandé de lui donner des informations concernant les artistes ouzbeks et les tendances qui caractérisent aujourd'hui l'art d'Ouzbékistan. Nos approches, en effet, sont différentes, mais en même temps complémentaires. Étudiant l'art d'Asie centrale pendant toute ma carrière, je cherche à détecter et à exposer ce qui représente de façon la plus intime les lignes de forces sous-jacentes qui caractérisent le développement de l'art centre-asiatique dans la

perspective coloniale, soviétique et post-soviétique. C'est, donc, une approche plutôt historique et contextuelle, alors que Viktor ne tient qu'à l'art actuel, qui s'inscrit dans le cadre des grandes biennales mondiales.

C. P. : *Vos recherches vous ont amené au Québec, vous travaillez donc aujourd'hui dans le milieu culturel québécois. Trouvez-vous dans les productions actuelles des motifs, des relents stylistiques, thématiques ou autres qui relèvent d'un art qui aurait assimilé des influences attribuables à l'Orient ?*

B. C. : Au début, cela a été une surprise de reconnaître des éléments familiers pour moi, après avoir vécu 35 ans en Asie. Ensuite, après avoir accumulé les premières impressions, je me suis intéressé à l'origine du problème. Quelles sont les premières manifestations de l'orientalisme au Québec ? Pourquoi l'Orient a-t-il été si longtemps occulté ou ignoré dans les productions artistiques, même si le contenu

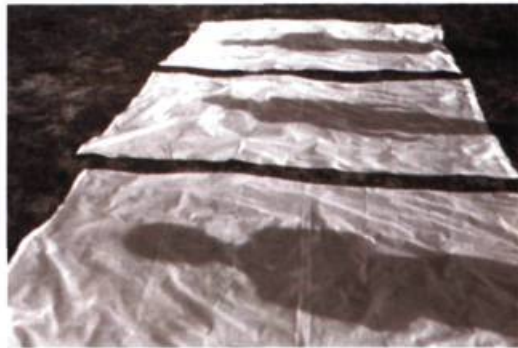
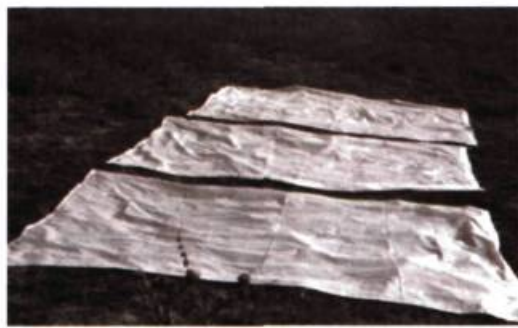


de certaines œuvres en témoigne la présence, comme, par exemple, dans la peinture religieuse ? Y a-t-il une différence majeure entre l'orientalisme de type traditionnel qu'on voit dans des œuvres d'artistes du Québec comme John Lyman ou James William Morrice, et la résurgence des motifs orientaux dans la modernité et la post-modernité québécoise, à partir de Paul-Émile Borduas jusqu'à nos jours ? Cette problématique semble extrêmement riche, étant donné qu'après « Refus global », toute génération des artistes du Québec a marqué son attraction pour deux pôles exotiques – l'art des Amérindiens et celui des peuples d'Orient – par des réalisations nombreuses, variées et importantes. Selon mon hypothèse, le caractère inventif est toujours propre à ces productions, mais ce n'est plus une invention de l'Orient et des « Orientaux », dissimulant des discours coloniaux. Plutôt, c'est une invention de l'« art oriental » utilisant des images et des symboles orientaux et orientalistes, de même qu'une adaptation, pour ses propres besoins, d'idées picturales nées, par exemple, dans l'art du Japon ou de l'Iran. L'année dernière, j'ai consacré à ce sujet l'exposition intermédiaire « Le nouvel orientalisme au Québec », présentée à l'UQÀM. Depuis ce temps, le corpus du projet a été considérablement élargi, et je cherche actuellement une possibilité de présenter une exposition sur ce thème dans un des grands musées du Canada.

C. P. : En quoi consiste votre projet d'exposition virtuelle « Perspectives sur Claude Tousignant », que vous réalisez pour le MACM (Musée d'art contemporain de Montréal) ?

B. C. : Le MACM et le Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture (LAMIC) m'ont proposé de participer à ce travail collectif, étant donné mes

expériences précédentes en muséologie virtuelle. Il s'agit de mettre sur Internet la riche collection d'œuvres de Claude Tousignant, accumulée au MACM. Très bientôt, l'exposition sera accessible au public. L'œuvre de Tousignant, comme on le sait, est rigoureusement formaliste, pourtant j'y vois un lien important avec mes recherches. L'artiste a toujours nié toute possibilité du mimétisme, tant sur le plan artistique que culturel. Il cherchait à dépouiller l'art abstrait de toutes significations symboliques et à présenter ses œuvres en tant qu'objets physiques. Probablement est-ce pour cette raison que les historiens de l'art qui écrivent sur Tousignant et les Plasticiens de Montréal n'ont jamais prêté assez d'attention – à l'exception, peut-être, de James D. Campbell – aux références orientales, qui sont quand même présentes dans l'œuvre de Tousignant. *Drapeau japonais*, *Gong chinois*, *Satori* : y a-t-il dans ces titres que l'artiste donne à ses tableaux quelque chose de plus important qu'une simple association sonore ? J'incline à répondre par l'affirmative. Il ne faut pas oublier que toute la tradition avant-gardiste, dans son « refus global » de l'art classique occidental, a toujours éprouvé la nécessité de s'appuyer sur un concept pictural ou spirituel venu « de l'extérieur ». Ainsi, les influences produites par des cultures orientales sur le travail de Malevitch, de Kandinsky et de Mondrian ne sont pas hasardeuses. Parmi leurs successeurs, plusieurs cultivaient des intérêts particuliers pour l'Orient : il suffit de mentionner Itten, Pollock, Tobey, Albers, Kline, Klein, Reinhardt et, entre autres, Barnett Newman, artiste dont l'influence n'a jamais été cachée par Tousignant. Il n'est donc pas étonnant qu'au début, au cours des années 1950, des Plasticiens de Montréal,



comme Molinari et Tousignant même, ont traversé une période « gestuelle ». Comme on peut le voir, leurs productions foisonnaient de nombreuses calligraphies « à la japonaise ». Dans les années 1970 et 1980, Claude Tousignant arrive à une autre forme proche de l'« art zen », dont plusieurs aperçus naissent dans les œuvres des Occidentaux, au cours des années 1940 et 1950. Il s'agit de ses tableaux-sculptures monochromes, dont la simplicité et l'objectivité évoquent l'existence du « vide » et du « rien », deux notions importantes de la philosophie bouddhiste. Comme certains artistes occidentaux inspirés du zen, comme, par exemple, Ad Reinhardt et Yves Klein, Claude Tousignant explore passionnément les qualités formelles et esthétiques des formes lapidaires et vidées de tout contenu. Pourtant, à la différence de ses confrères, il n'a jamais suggéré que sa quête

monochrome puisse être fondée sur un concept emprunté à l'Asie. Nous ne pouvons que constater qu'il existe une ressemblance profonde entre le formalisme rigoureux de l'artiste et l'esprit du zen selon lequel « les formes ne sont rien d'autre que le vide » et « le vide n'est rien d'autre que les formes ».

C. P. : Parmi les artistes d'Ouzbékistan que vous présentiez à la Biennale de Venise, il me semble que sous des tendances engagées, socialement et politiquement, demeurent des aspirations qui relèvent d'une philosophie zen. Je pense à Vyatcheslav Akhounov ou encore à Alexandre Nikolaev. Est-ce possible ?

B. C. : Gaston Petit, artiste québécois qui vit depuis plus de quarante ans au Japon, rapporte que, si on demande à un habitant moyen de Tokyo ce qu'il pense du zen, celui-ci répondrait dans la plupart des cas : « C'est quoi, Zen ? » Il y a toujours un risque à inter-



Rustam Khalfin, *Extreme Bottleneck*, 1999. Action



Georgy Trijakin-Bukharov, *Tower*, 1998. Installation [détail].

prêter les œuvres d'artistes asiatiques selon une vision orientalisante. Si des éléments de la philosophie zen sont reconnaissables dans certaines œuvres de Vyatcheslav Akhounov, c'est peut-être parce qu'elle fait partie de l'univers culturel occidental du XX^e siècle. Car, si on lit les textes d'Akhounov (dont les écrits sont abondants), on y voit le même vocabulaire et les mêmes références – Gadamer, Benjamin, Baudrillard, etc., – que celles qui caractérisent les textes de ses collègues en Occident. Pourtant, dans les années 1970, Akhounov a été très inspiré par le soufisme, dont la doctrine est proche, sous plusieurs aspects, de celle du zen. Certaines caractéristiques soufistes sont reconnaissables dans ses créations, même parmi les plus récentes : par exemple, le film vidéo *Ascension* présenté à la Biennale de Venise est évidemment inspiré par cette notion de *Voie* soufiste. Pourtant, le fait que l'ascension du minaret se présente comme une structure en abîme se répétant de façon cyclique, en se reproduisant sur l'écran du portable de celui qui

monte, déplace la notion soufiste sur le territoire post-moderne où tout est simulé et éphémère. Quant à Alexandre Nikolaev, je crois que les meilleures œuvres de cet artiste sont celles où il découvre un paradigme qui renverse les stéréotypes orientalistes en sens contraire. Il s'agit de l'occidentalisme qui émerge en Asie centrale après la colonisation russe se manifestant sous des formes burlesques aujourd'hui.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CHRISTINE PALMIÉRI

NOTES

- ¹ *Interpol, The Art Exhibition which Divided East and West*, IRWIN, Moscow, 2001.
- ² « L'art de l'Asie centrale dans les ouvrages orientalistes de l'académicien F. Schmitt », dans *Cultural Values*, 1996, Saint-Petersbourg, European House, 1998.



Ulan Džaparov, *Hot Head - Cold Head*, 2001.