

ETC



Paris Entretien avec Fariba Hajamadi

Françoise-Claire Prodhon

Art et fumisterie

Numéro 26, mai-août 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35633ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

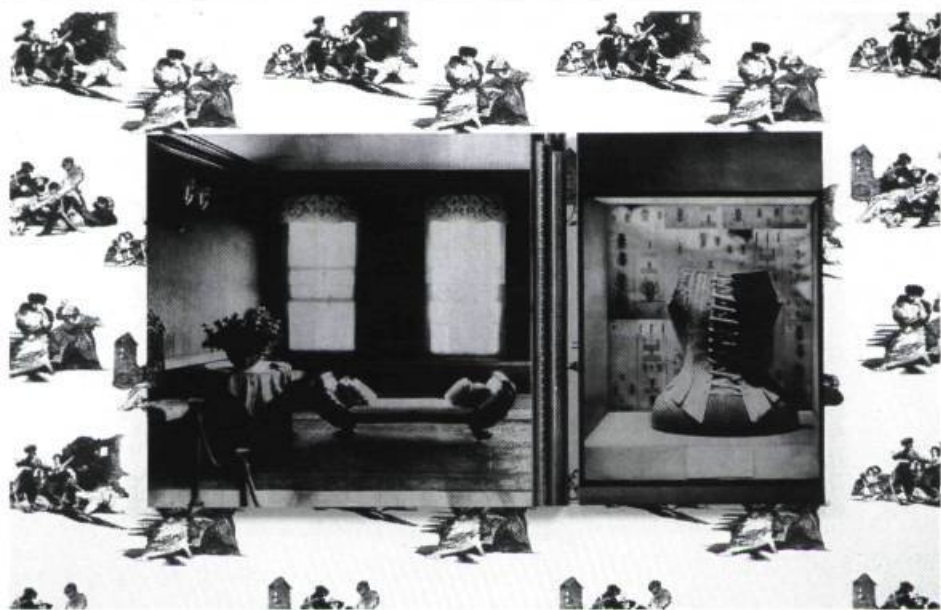
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Prodhon, F.-C. (1994). Paris : entretien avec Fariba Hajamadi. *ETC*, (26), 17–20.

PARIS

ENTRETIEN AVEC FARIBA HAJAMADI



Fariba Hajamadi, *Bed of rasors / swarms of reasons*, 1993. Photo-émulsion sur toile; 88,5 x 157 cm. Galerie Laage-Salomon, Paris.

Depuis une dizaine d'années que Fariba Hajamadi poursuit une réflexion singulière sur la question de l'image, aujourd'hui elle semble avoir atteint un point d'aboutissement. En témoigne la série de pièces qu'elle vient de réaliser ces six derniers mois à Paris et d'exposer à la Galerie Laage-Salomon¹.

Françoise-Claire Prodhon : *Ce que tu viens de présenter marque un tournant, mais aussi un point d'aboutissement dans ton travail; j'aimerais que nous repartions de tes débuts, comment tout cela a-t-il commencé ?*

Fariba Hajamadi : Disons que je m'interrogeais sur la place que tient la peinture aujourd'hui et sur les relations qu'elle entretient avec la photographie. La photographie étant devenue un nouveau système d'images, je voulais voir de quelle manière ces images étaient perçues et décryptées d'une culture à l'autre. J'ai commencé par utiliser des images « trouvées » qui illustraient différentes cultures, mes sources étaient alors des magazines à vocation touristique, historique ou géographique, et puis bien entendu, les journaux d'information.

Je peignais par-dessus ces images. En fait je tentais d'amener l'idée de la peinture contre l'image...

F.-C.P. : *Faut-il voir là l'influence de John Baldessari dont tu suivais les cours ?*

F.H. : Pas réellement, parce qu'à cette époque

Baldessari n'avait pas encore commencé ce travail dans lequel il combine photographie et peinture... En revanche, l'école, où j'étais, s'était engagée dans cette nouvelle réflexion ou conception de l'image. Tu parles de Baldessari mais il y avait aussi des artistes comme Michael Asher, Douglas Huebler, Borofsky qui enseignaient... Ce qui est vrai c'est qu'à ce moment mon travail s'est modifié pour prendre l'orientation qu'on lui connaît.

F.-C.P. : *Tu as vécu dans trois cultures différentes : celle de l'Orient ou du Moyen-orient, celle de l'Amérique du Nord et celle de l'Europe. Existe-t-il vraiment une différence de lecture sensible suivant que l'on appartienne à l'une ou à l'autre de ces cultures ?*

F.H. : Oui, et c'est même une différence considérable. J'ai vécu successivement au sein de ces cultures et je sens chaque fois les écarts, les différences qui peuvent exister... Alors je me trouve toujours un peu en retrait, je n'appartiens à aucune d'entre elles, ma culture est plurielle et j'y tiens. C'est un sentiment très singulier. Je suppose qu'il en va autrement lorsque l'on a vécu toute sa vie baignée dans une culture unique, on a l'habitude de percevoir les choses à travers une grille de lecture invariablement similaire. Moi je suis un peu perturbée...*(rires)* Mon travail a beaucoup à voir avec la question de la construction du sens, la signification induite par l'image. Mais je me contente de poser le problème, je n'ai aucune réponse à imposer. Je ne suis pas didactique...

F.-C.P. : *Ce que tu viens de dire sur les codes ou les*



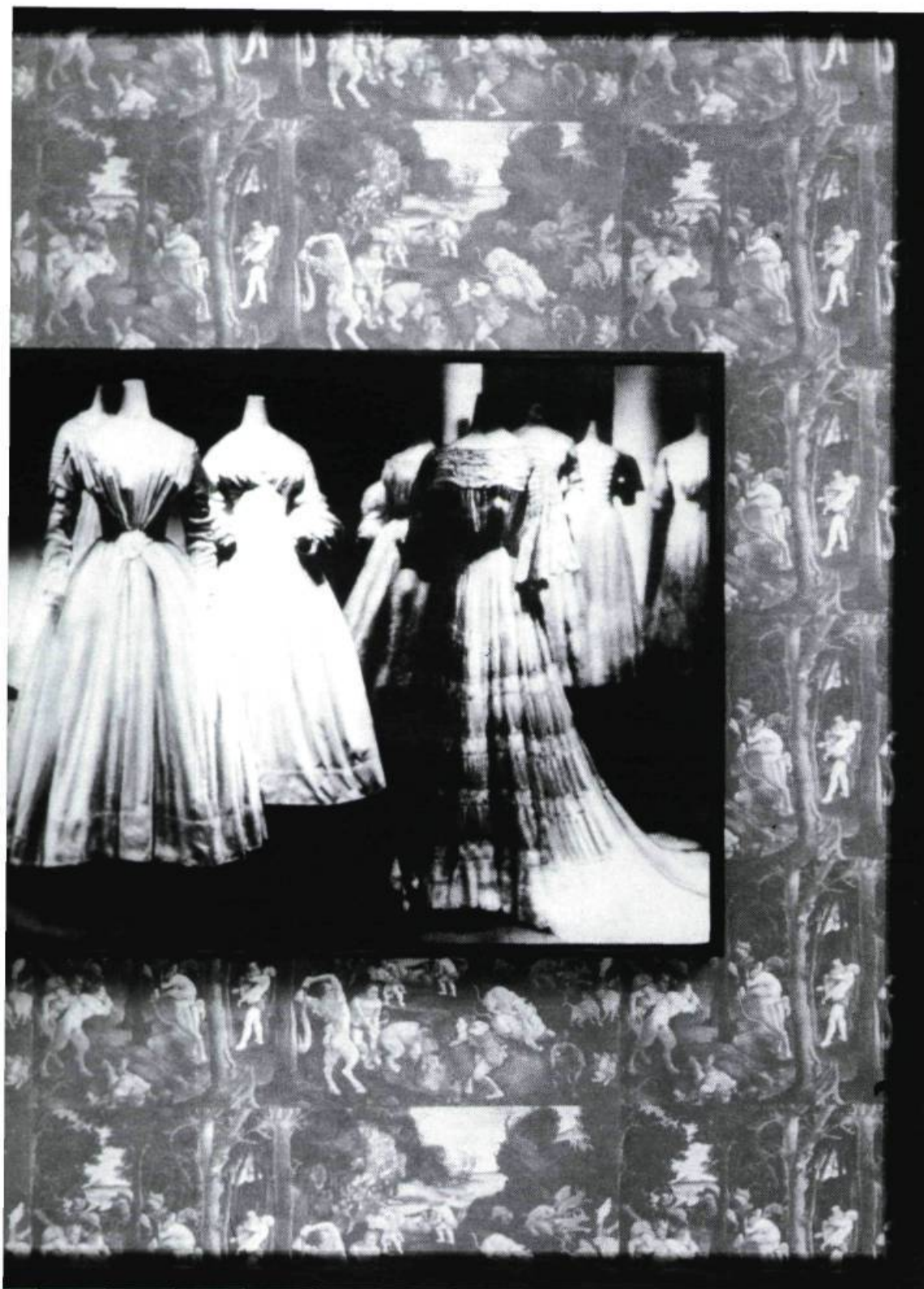
grilles de lecture qui varient suivant les cultures vient s'opposer à toute idée d'imaginaire collectif, du moins universel...

F.H. : Sans aucun doute ! C'est là que l'on s'aperçoit qu'il n'existe pas d'imaginaire collectif universel, mais des imaginaires collectifs liés à chaque culture. Les codes sont différents partout, il n'y a qu'à voir ceux qui régissent les comportements sociaux : telle attitude jugée courtoise dans

une culture, peut se révéler insultante dans une autre. Malheureusement, les pays défavorisés comme ceux du Tiers-Monde ont perdu beaucoup de leur propres images sous l'influence des pays qui les dominent, les disparités culturelles tendent à s'effacer...

F.-C. P. : *Que représente le musée, omniprésent dans ton travail ?*

F.H. : Le musée est détenteur de cette culture, l'his-



Fariba Hajjamadi, *A memory inventing itself*, 1993. Photo-émulsion sur toile; 89 x 170 cm. Galerie Laage-Salomon, Paris.

toire ou la mémoire de l'histoire s'y construisent ... Les musées sont des répertoires d'images, mais il y entre des données très subjectives notamment dans le sens dont ils vont charger objets ou images.

F.-C.P. : *Oui, c'est finalement ce que l'on appelle discrètement la muséologie... (rires) Dis-moi, tu t'es mise très vite à prendre toi-même les photos ?*

F.H. : En fait, je voulais constituer mes propres archi-

ves, c'est une approche bien plus personnelle. Ce qui m'intéresse, c'est de m'apercevoir que les images que retient notre mémoire sont des images que nous connaissons, enfin que nous identifions. Aujourd'hui, la mémoire se constitue en grande partie à partir de l'image photographique.

F.-C.P. : *C'est vrai, mais j'ai l'impression que cela va même au-delà. Il me semble que nous portons une sorte de regard photographique sur les choses, les événements...*

Nous avons tendance à « cadrer » tel ou tel aspect qui nous intéresse en évacuant ce qui est autour...

F.H. : Oui, cela a modifié incontestablement notre expérience de la vision et notre manière de voir. Ce qui me frappe dans les musées, c'est de constater que souvent le premier geste des visiteurs consiste à prendre des photos. Ma question porte sur ce que l'on regarde... Que regarde-t-on exactement ?

F.-C.P. : *Comment travailles-tu avec ces images que tu prends dans les musées ou les lieux historiques ?*

F.H. : À chaque visite dans ces endroits, je prends des photos que j'archive. Ces photos deviennent ma propre mémoire. Quant au moment où je commence à choisir des photos et à les combiner pour leur donner un sens, c'est un cheminement très personnel. D'une part, je cherche à restituer ce que j'ai gardé en mémoire, d'autre part, je mets en place un univers de fiction dans lequel entrent éventuellement des états psychologiques...

F.-C.P. : *Je constate que tu revendiques de plus en plus la part très intime de ton travail...*

F.H. : Je crois qu'avant j'avais plus de mal à exprimer les choses ou à les rendre visibles. Mon travail s'est considérablement modifié ces dernières années, je trouve même qu'il s'est compliqué ! (rires)

F.-C.P. : *Il est déjà complexe du strict point de vue technique...*

F.H. : Je préfère que l'on regarde ce travail sans les distractions techniques... J'aime la dualité entre la photographie, qui est un moyen de reproduction moderne, et la peinture. Lorsque mes photos sont tirées sur des panneaux de bois, le support est lisse, neutre, l'image y est comme réfléchie. J'aime rester dans l'idée de la reproduction de l'image telle qu'on la pratique de nos jours, le médium peinture en soi ne m'intéresse pas...

F.-C.P. : *D'accord, mais tu es tout de même rattrapée par les supports (la toile, le bois, le papier) qui sont ceux de la peinture ?*

F.H. : Oui, c'est inévitable mais je cherche à savoir où peut se situer l'artiste entre cette histoire que l'on connaît, et ce qui se passe aujourd'hui. Lorsque j'ai commencé à faire de la photo, ce médium n'était pas encore tout à fait pris en compte comme un art, je voulais remplir ce vide entre l'image photographique et l'image peinte.

F.-C.P. : *Dans ton exposition, tu as montré notamment une série de papiers peints sérigraphiés, réalisés à partir de peintures ou de gravures choisies dans l'histoire de l'art. Quelle est l'origine de ce nouveau travail ?*

F.H. : Je pensais depuis quelques temps à des notions qui me semblaient fortes, omniprésentes au cours des siècles : la violence, le conflit, les instincts des Hommes... Les fabricants de culture que sont les artistes sont for-

cément sensibles à ce type de réflexion. Pourtant, la plupart du temps, ils évoquent ces problèmes sans se référer à l'histoire. Je me suis donc mise à chercher ce type d'images dans l'histoire de l'art. J'ai commencé par Goya, avec la série de gravures des *Désastres de la guerre*. Il m'est apparu que les images de Goya étaient vraiment ce que l'on pouvait montrer de plus fort pour restituer la réalité de la guerre.

F.-C.P. : *Plus fort que les images de nos reportages médiatiques, penses-tu ?*

F.H. : Certainement. Le fait que la fiction soit entrée si profondément dans l'image, notamment par l'intermédiaire du cinéma, fait que l'image de reportage a perdu une grande part de sa valeur de réalité... Nous n'avons plus d'expérience primaire mais des expériences secondaires, voire plus éloignées encore... Parallèlement, toutes les images que j'ai utilisées pour parler de la chasse, de la guerre, de la violence ou de l'érotisme ont une fonction d'exemple. Ce sont des exemples d'utilisation de l'image...

F.-C.P. : *Il se produit un phénomène curieux avec ces « papiers peints » : l'effet de multiplication du motif et la bichromie (rouge-blanc, vert-blanc, bleu-blanc) nous renvoient à l'idée de décoration. De loin, on ne voit qu'un papier peint élégant, inoffensif, de près, cela se révèle être exactement le contraire...*

F.H. : C'est vraiment ce que j'ai voulu. Cette idée du papier peint va de pair avec la notion de « fond ». D'ailleurs, j'ai accroché mes pièces par-dessus ! Il s'agit du fond considéré ici au propre et au figuré... Tout ce qui est représenté là est au fond de chacun de nous à toutes les époques. Ce sont des choses enfouies, instinctives, souvent étouffées par le poids de la civilisation, de l'éducation, mais qui resurgissent régulièrement. C'est une métaphore : ce qui change, c'est ce que l'on vient plaquer par-dessus... Le jeu des apparences.

PROPOS RECUEILLIS PAR F.-C. PRODHON

NOTE

¹. en octobre et novembre 1993.