



# D/IVERS

# F/ATS

## OLGA KISSELEVA

—

**Exposition**  
du 21 janvier au 27 février 2011

—

**Vernissage**  
le vendredi 21 janvier 2011 à 18h30,  
à La Criée

—

**Rencontre avec Olga Kisseleva**  
le samedi 22 janvier 2011 à 15h00,  
à La Criée

—

**Visite commentée pour tous**  
le jeudi 27 janvier 2011 à 18 h,  
à La Criée

—

**Commissariat d'exposition**  
Larys Frogier

**Co production de la série  
photographique *Divers Faits***  
Art Norac  
La Criée centre d'art contemporain

**Production de l'édition *Divers Faits***  
Art Norac

**Production de la performance  
filmée *À l'heure de Moscou***  
(Rennes, 2011)  
La Criée centre d'art contemporain

Contact presse  
Marie Lemeltier  
T. +33 (0)6 81 16 02 28  
[comcriee@marie-lemeltier.com](mailto:comcriee@marie-lemeltier.com)

# Communiqué

—

À l'occasion de la réouverture de son espace d'exposition, La Criée présente *Divers Faits*, un projet inédit conçu par l'artiste russe Olga Kisseleva qui questionne les télescopages entre les histoires culturelles de l'alimentation quotidienne sous le régime soviétique et les sociétés capitalistes.

Depuis les années 90, Olga Kisseleva développe une œuvre protéiforme (nouvelles technologies, vidéo, photographie, installation, performance...) traversée par des constats et interrogations sur l'état du monde. Ses œuvres, souvent élaborées selon une méthodologie scientifique, traitent des problématiques sociétales, identitaires, territoriales, artistiques et intellectuelles rattachées aux sociétés post-modernes.

L'exposition *Divers Faits* présentée à La Criée propose de découvrir un ensemble de propositions artistiques inédites associées à la sémantique alimentaire. L'espace d'exposition principal accueille une série de 50 photographies de natures mortes contemporaines, chacune associée à une histoire courte. Les références historiques de cet ensemble se situent dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle qui contient un véritable répertoire d'allégories visuelles, où chaque nature morte dissimule une « deuxième ligne » de sujet raconté à travers toutes sortes de denrées. Par ailleurs, chaque pièce de la série est aussi une histoire, qui se lit à travers les multiples significations sémiotiques et émotionnelles propres à chacun des objets présents dans les compositions. Pour réaliser ce projet, Olga Kisseleva a suivi un protocole précis et s'est entourée d'une équipe constituée d'historiens de l'art, de sociologues, de sémiologues et d'un écrivain. Dans un premier temps, un dictionnaire contemporain de la symbolique de la nourriture et des objets du quotidien a été élaboré. L'artiste a ensuite commandé à l'écrivain Helena Villovich une série de 50 histoires inspirées de son quotidien. Chaque texte a été rédigé à partir de références et de mots-clés extraits du dictionnaire et a ensuite déterminé la composition de chaque nature morte.

L'ensemble *Divers Faits* correspond donc à la fois à une narration chronologique, un panorama autobiographique et un essai sémiotique de l'alimentation contemporaine. L'ouvrage *Divers Faits* (Paris : Éd. Jannick, 2010) préfacé par Manou Farine et Claire Guezengar rend également compte de ce projet en présentant photographies, textes et dictionnaires.

Par ailleurs, le soir du vernissage, Olga Kisseleva organise un dîner-performance intitulé *À l'heure de Moscou*, conviant un certain nombre de personnes à partager un repas composé de plats issus du *Livre de l'alimentation délicieuse et saine*, ouvrage dogmatique de 1938 préfacé par Staline. Au cours du repas, les spécificités de la symbolique de la cuisine soviétique sont expliquées aux invités à travers un dialogue entre des comédiens dissimulés dans le public. Avec ce dîner, Olga Kisseleva réaffirme son intérêt pour le banquet en tant qu'action politique et recrée une sorte d'utopie culinaire et artistique – les plats devenant des symboles historiques et idéologiques. Elle aborde ainsi, avec une pointe d'ironie, un des aspects de la tradition soviétique qui a participé à la construction de l'idéologie communiste. Une vidéo documentant ce dîner-performance sera, par la suite, diffusée dans une salle de projection annexe. Parallèlement au projet *Divers faits*, l'exposition permet de découvrir *How are you ?* et *Where are you ?*, deux installations vidéos traitant des enjeux et problématiques liés à l'interculturalité.

# Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



Olga Kisseleva, *Divers faits*, 2010  
Photographie, 40 x 60 cm  
© Olga Kisseleva



Olga Kisseleva, *Divers faits*, 2010  
Photographie, 40 x 60 cm  
© Olga Kisseleva



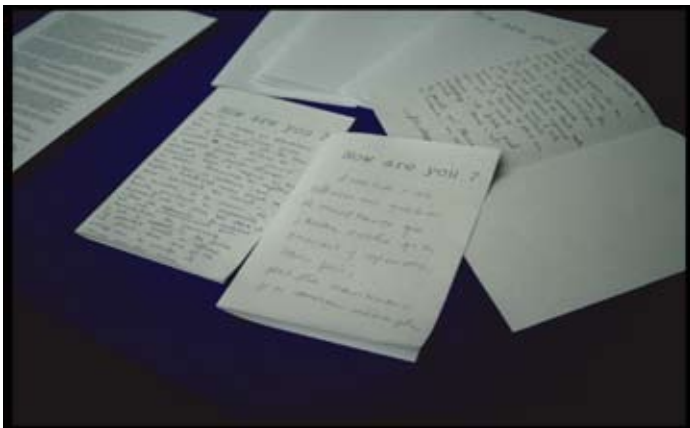
Olga Kisseleva, *Divers faits*, 2010  
Photographie, 40 x 60 cm  
© Olga Kisseleva

# Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



Olga Kisseleva, *Divers faits*, 2010  
Photographie, 40 x 60 cm  
© Olga Kisseleva



Olga Kisseleva, *How are You?*, 1998-2003  
Questionnaires, papier, encre  
Vue de l'exposition ZAC, Musée d'Art  
Moderne de la Ville de Paris, 1999  
Photo : Olga Kisseleva



Olga Kisseleva, *À l'heure de Moscou*,  
2007-2011  
Performance  
Vue de l'exposition *En quête d'identité*,  
Centre Photographique d'Ile de France,  
2007  
Photo : Maxime Petiot



# Listes des œuvres exposées

## *Divers Faits*

2010

49 tirages de textes encadrés sous plexiglas, 40 x 30 cm

49 tirages de photographies encadrés sous plexiglas, 40 x 60 cm

Co production de la série photographique *Divers Faits* : Art Norac - La Criée centre d'art contemporain

Production de l'édition *Divers Faits* : Art Norac

Plusieurs *Dictionnaires contemporains de la symbolique de la nourriture et des objets du quotidien* seront en consultation dans l'espace de documentation du centre d'art.

## *À l'heure de Moscou (Rennes, 2011)*

2009-2011

Performance, durée : 2h

Production : La Criée centre d'art contemporain, Rennes

## *How are you ?*

2001

Installation vidéo

4 vidéos en boucle 1', 7', 12' et 20' - Caméra reliée à un moniteur

## *Where are you ?*

2003

Installation vidéo

3 vidéos en boucle 3 x 3', son

# Mentions et remerciements

## *Divers Faits*

projet d'Olga Kisseleva

Dictionnaires sous la direction de Manou Farine

Histoires par Hélène Villovitch

Préface par Claire Guezengar et Manou Farine

Toasts par Claire Staebler et Lisa Vapné

Réalisation graphique par Caroline Alabert

Direction éditoriale par Sylvain Aubert

Comédiens Karine Mazel et Pascal Duclairmontier

Cuisinier ambulant Antony Cointre

Conseil en photographie Eirini Stavrakopoulou

Conseil en performance Elena Sorokina

Remerciements : Bruno Caron, Catherine Brégand, Larys Frogier, Catherine Jozsa, Caroline David, Didier Fusillier, Nathalie Giraudeau, Audrey Illouz, Marie-Laure Bernadac, Baudoin Jannink, Yann Toma, Vera Glazkova, Galila Barzilai-Hollander, Gaspard Delanoë, Christophe Petiot

# Biographie et bibliographie

## Olga Kisseleva

Née en 1965

Vit et travaille à Paris et Saint-Pétersbourg

—

### EXPOSITIONS PERSONNELLES RÉCENTES (sélection)

#### 2010

*Double Life*, MNAC, Bucarest, Roumanie

*Le Meilleur des mondes*, Rurart, Poitiers, France

*Divers faits*, Jozsa Gallery, Bruxelles, Belgique

*Vérification des hypothèses*, Laboratoria  
Art&Sciences, Moscou, Russie

#### 2009

*Princess Frog*, Jozsa Gallery, Bruxelles, Belgique

#### 2008

*Seven Deadly Desires*, Musée national Picasso,  
Vallauris, France

*Windows*, Musée national Marc Chagal, Nice,  
France

*Douce France*, Abbaye de Maubuisson, Saint-  
Ouen-L'Aumône, France

*Fitness Art Center*, Jozsa Gallery, Bruxelles,  
Belgique

#### 2007

*Artist as part of the attacking multitude*, NCCA  
(Centre national d'art contemporain), Moscou,  
Russie

*Conclusive Evidence*, Galerie Dukan&Hourdequin,  
Marseille, France ; Arka Gallery, Vladivostok,  
Russie

#### 2006

*Landstream*, SJMoMa, San José, États-Unis

*Imagemakers*, The New Gallery, Calgary, Canada

#### 2004

*The Seven Daidly Desires*, The National Gallery,  
Ljubljana, Slovénie

*Doors*, NCCA (Centre national d'art  
contemporain), Moscou, Russie

*Navigation aux instruments*, Centre d'art  
contemporain Passerelle, Brest, France

#### 2003

*Post Web Landscapes*, KIASMA, Helsinki,  
Finlande

*Where are you ?*, installation in situ, Musée d'art  
moderne de la Ville de Paris, France

*Si loin, si proche...*, Centre d'art contemporain du  
Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, France

#### 2002

*Connexion*, Fondation Cartier pour l'art  
contemporain, Paris, France

*Une autre ville*, Musée Russe, Saint-Pétersbourg,  
Russie

*Where are you?*, Institut d'art contemporain,  
Moscou, Russie

—

### EXPOSITIONS COLLECTIVES RÉCENTES (sélection)

#### 2010

*GenArt*, Musée d'art moderne, Moscou, Russie

*Shockworkers of the Mobile Image*, 1<sup>ère</sup> Biennale  
industrielle d'art contemporain, Ekaterinbourg,  
Russie

*2<sup>nd</sup> Western China Contemporary Art Biennale*,  
Yinchuan, Chine

*La Leçon de l'Histoire*, Palais de Tokyo, Paris,  
France

*It might never happen*, Centre Pompidou Metz,  
France

*FUTUROLOGIA*, CCC Garage, Moscou, Russie

*No soul for sale*, Tate Modern, London

#### 2009

*Pandora's Box*, Fondation Joan Miró, Barcelone,  
Espagne

*Indomitable Women*, BAC, Barcelone, Espagne

*Gender Check - Femininity and Masculinity in the  
Art of Eastern Europe*, MUMOK, Vienne, Autriche



# Biographie et bibliographie

—

## EXPOSITIONS COLLECTIVES RÉCENTES (sélection)

### 2009

*Genipulation*, Kunsthhaus Pasquart, Bienne, Suisse

*Vulnerability - 3<sup>ème</sup> Biennale d'art contemporain*, Musée d'art moderne, Moscou, Russie

*Fleuves*, CNEAI, Chatou, France

*City&Art - 11<sup>ème</sup> Biennale d'Istanbul*, Turquie

*Europe XXL*, Tri Postal, Lille, France

*No more reality*, DEPO centre d'art contemporain, Istanbul, Turquie

### 2008

*L'Argent*, Le Plateau - Frac Ile de France, Paris, France

*Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain*, Rennes, France

*Another Voice - WE*, Musée d'art contemporain de Shanghai, Chine

### 2007

*Progressive Nostalgia*, Centre d'art contemporain Luigi Pecci, Prato, Italie

*Poetic Terrorism*, FEM, Madrid, Espagne

*On fait le mur*, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux, France

*Documenta 12 Magazines*, Kassel, Allemagne

*Global Feminist Remix*, Brooklyn Museum, New York, États-Unis

*Invisible Sounds*, Netherlands Media Art Institut, Amsterdam, Pays-Bas

*Partners in Crime*, MC Gallery, New-York, États-Unis

*Photophobia*, Centre national d'art contemporain, Kaliningrad, Russie

*Petroliana*, MMoMA, Moscou, Russie

### 2006

*Le Goût de l'art*, MAC/Val, Vitry-sur-Seine, France

*Nuit Blanche*, Paris, France

*WJ-s project*, MNAC, Bucarest, Roumanie

*eco-poetics*, Ithaca College Museum of Art, États-Unis

*PixelACHE*, KIASMA, Helsinki, Finlande

*Video Sequence*, Maison des arts, Malakoff, France

*WAKING UP*, Cortex Athletico, Bordeaux, France

### 2005

*We are the World*, Musée d'art contemporain Reina Sofia, Madrid, Espagne

*Résonnance - 8<sup>ème</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon*, France

*Olga, Olga, Helena*, Centre d'art contemporain Espace Croisé, Lille, France

*Post-diaspora - 1<sup>ère</sup> Biennale d'art contemporain de Moscou*, Russie

### 2004

*We are the World*, Musée d'art contemporain de Chelsea, New York, États-Unis

*Biennale Art Grandeur Nature*, Seine-Saint-Denis, France

*Passage d'Europe*, Musée d'art moderne, Saint-Étienne, France

### 2003

*Global conscience as utopia - 2<sup>ème</sup> Biennale de Tirana*, Albanie

*1<sup>ère</sup> Biennale de Prague*, République Tchèque

—

## COLLECTIONS

Centre national d'art contemporain, Ekaterinbourg, Russie

Centre national d'art contemporain, Kaliningrad, Russie

CNEAI, Chatou, France

Communauté urbaine de Brest, France

# Biographie et bibliographie

—

## COLLECTIONS (suite)

Fine Art Foundation, New York, États-Unis

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Marseille, France

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, France

Frac Aquitaine, Bordeaux, France

Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier, France

MoMA, New York, États-Unis

MMoMA, Moscou, Russie

Musée d'art contemporain de Moscou, Russie

Musée des arts graphiques de Machida, Tokyo, Japon

Musée Russe - Département «Art Contemporain», Saint-Pétersbourg, Russie

NCCA - Centre national d'art contemporain, Moscou, Russie

Pecci - Musée d'art contemporain, Prato, Italie

—

## ÉDITIONS - LIVRES D'ARTISTES (sélection)

*Olga Kisseleva - Divers faits*, Paris : Éditions Jannink, 2010

*Olga Kisseleva. Soyez réalistes, demandez l'impossible!*, Arles : Semaine, 2008

*Tool Box*, Nantes : Entre-deux, 2008

*Olga Kisseleva : Where are you ?*, Paris : Onestar press, 2006

—

## CATALOGUES D'EXPOSITION (sélection)

**2010**

*The History of Gender and Art in Post-Soviet Space*, Moscou : Museum of Modern Art

*2<sup>nd</sup> Western China Contemporary Art Biennale*, Beijing

*It might never happen*, Metz : Centre Pompidou

*FUTUROLOGIA*, Moscou : CCC Garage

*Indomitable Women*, Barcelone : Video Art World

**2009**

*Valeurs croisées - Biennale d'art contemporain de Rennes*, Dijon : Les Presses du réel

*Olga Kisseleva : atelier de production*, Paris : Centre Photographique d'Ile de France

*Genipulation*, Biel : Kunsthaus Pasquart

**2008**

*Olga Kisseleva - Mondes croisés*, Paris : Archibooks / Abbaye de Maubuisson

*Olga Kisseleva, des signes qui ne trompent pas*, Nice : Éd. Musées nationaux des Alpes-Maritimes

*Another Voice - WE*, Shanghai : Shanghai Art Museum

*Conspire - Transmediale*, Francfort-sur-le-Main : Revolver - Archiv für aktuelle Kunst

*2<sup>nd</sup> Moscow Biennale of Contemporary Art*, Moscow

**2007**

*Olga Kisseleva*, Paris : Éd. Isthme

*Même heure, même endroit*, Paris : Archibooks / Abbaye de Maubuisson

*Disonancias*, San Sebastian : XBD

*Progressive Nostalgia*, Prato : Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

**2006**

*argus : Art and Giving*, Quebec : La Chambre blanche

**2001**

*Where are you ?*, Moscou : Contemporary Art Institute

# Biographie et bibliographie

—

## ARTICLES DE PRESSE (sélection)

François Taillade, « Infinies résistances », in *www.lacritique.org*, fév. 2010

« No More Reality : Crowd and Performance », in *Artforum*, Feb. 2009

Manou Farine, « Olga Kisseleva, le feu brule sous la glace », in *L'Œil*, février 2008

Marie Lechner, « L'Hexagone est pavé de bonnes intentions », in *Libération*, 28 janv. 2008

Élisabeth Lebovici, « Olga Kisseleva fait entrer le monde au couvent », in *Poptronics*, 31 oct. 2007

Harry Kampianne, « Olga Kisseleva », in *Art Actuel*, n° 52, sept. 2007

Maurice Ulrich, «L'histoire dans l'abbaye», in *L'Humanité*, 23 juin 2007

«Même heure, même endroit, dos à dos, face à face à l'Abbaye de Maubuisson», in *Le Monde*, 27 mai 2007

Didier Arnaudet, «Olga Kisseleva - Musée Bonnat», in *Art Press*, n°326, sept. 2006

# Texte :

Dmitry OZERKOV, «Olga Kisseleva», in cat. *Futurologia*, Moscou : CCC Garage, 2010

## Olga Kisseleva

St. Petersburg artist Olga Kisseleva (b. 1965), who is active in different countries, has been teaching contemporary art at the Sorbonne over the past few years. She constructs sculpture mechanisms (Powerbike) and does video installations (Doors), writes serious scholarly books (Cyberart, CrossWorlds) and gives lectures, preferring the exploratory to the empirical approach in art. Kisseleva is heavily involved in the international art scene. Her experiments at different biennales (from Venice to Dakar) and major theme exhibitions (from Poetic Terrorism at Madrid's Reina Sofia Museum of Art to No More Reality at Die Appel) play on the interface of real and virtual spaces and explore the artist's role in contemporary society.

A serious, science-based approach to art makes Kisseleva akin to the Russian avant-garde artists, who always viewed their work as an intense experimental effort for the good of future mankind. Continuous deliberations on scientific sources impart primordial creative magic to her compositions. For example, in her latest project, Singularisator, she plans to create a futuristic art object, a machine installation, within which a volunteer viewer can be placed. Such a volunteer will go through the looking-glass, as it were, becoming shielded from the effects of the magnetic field of the Earth, and, quite probably, his body will begin to grow younger. However, the machine does not simply stop or reverse the temporal flow of his life, but also generates genius. "Once inside the Singularisator, an ordinary person can become an outstanding personality, and an outstanding personality a man or woman of genius," Kisseleva supposes. Her belief that artistic endeavor leads to progress also relates her to Russian avantgarde philosophy.

In fact, the video diptychs displayed at the exhibition deal with the artist's role and place in today's society. They demonstrate the environment of the future-already-come and discuss what reality should be considered true and what should be viewed as make-believe. It is important for a practicing artist to decide what is a passing inconvenience and what is immutable destiny. However, contemporary society, which lays down its own laws, makes it hard to answer the fundamental question, "am I an artist or not?" The composition Life on sales makes it clear that today's society actually has little use for all those worthless intellectuals---artists, philosophers, and poets. Indeed, the activities of most artists make no sense for society because they do no tangible good that can be measured in physical terms. What makes the artist unique is that he lives by his own wits and makes the laws by which he lives and thinks. However, since these laws have no social support, the artist often becomes an outsider and has to look for other ways of subsistence and lead a parallel life in order to survive. He paints and works the register in a supermarket, devises a new choreography system or makes up sales charts in an office. Such a "double life" not just lays bare the screwed-up priorities and double social standards, but raises the key question: who can be considered an artist, by whom, and on what grounds?

Kisseleva raises the problems of the artist's social integration to an international level. In the process of her artistic research, she experimentally finds that the futuristic gene of genius is hard to detect and, most importantly, is incompatible with the real state of affairs: society creates no conditions for its effective evolution. The avant-garde utopia, according to which every individual is a creator, becomes a double life and ends in failure. The marvelous society of intellectuals is doomed to fail under conditions of dominant market relations. The artistresearcher has to record this state of things monitor its dynamics and call intellectual revolution, It seems there is little hope that society will change its "optics": the individual alone always has at least a minimum chance to take a different view of the world.

Dmitry Ozerkov  
director of HERMITAGE 21  
contemporary art program of The Hermitage Museum

# Texte :

Christophe KHIM, in cat. *Olga Kisseleva : Signs that don't lie*, Nice : Musée national Marc Chagal, 2008

## Olga Kisseleva : des signes qui ne trompent pas.

### Dialogues

Nous nous rencontrons, avec Olga Kisseleva, à l'Abbaye de Maubuisson, un après-midi d'automne. Nous ne nous connaissons pas. L'exercice est singulier. La visite de l'exposition réalisée par l'artiste en ce lieu doit servir de point d'appui à l'écriture d'un texte qui portera sur deux expositions à venir dans les musées Chagall et Picasso. Nous nous mettons rapidement au travail. À peine quelques pas effectués dans le parc et nous nous arrêtons devant un signe cryptographique inscrit sur une dalle, au sol, à la croisée de deux chemins. Olga Kisseleva oriente l'objectif de son téléphone portable à la verticale vers le signe qui, dès lors, laisse apparaître un texte à l'écran : « Le réseau a un double visage : à la fois un danger et un vecteur de liberté. »

Des « tags électroniques » de cette sorte, l'artiste en a disposé une vingtaine dans le parc, à proximité de chacune des entrées (il y en a trois au total) et à la croisée des chemins. Ils se présentent tous de la même manière : de forme carrée, blancs sur fonds noirs, ce sont des schémas graphiques qui évoquent à la fois des représentations de labyrinthes et des transcriptions de formules mathématiques. En réalité, ils fonctionnent comme des codes barres informatiques et obéissent à un principe technique assez simple : ces « tags électroniques » sont des liens interactifs (sur le modèle de liens hypertexte) qui permettent d'accéder, depuis un support donné (journal, ordinateur, carte, etc.) à des informations, il suffit pour cela de posséder un téléphone portable muni d'une application susceptible de décoder ce cryptogramme (certains sont mis à la disposition du public à l'entrée de l'exposition).

Les signes posés au sol par Olga Kisseleva dans le parc de l'Abbaye de Maubuisson fonctionnent donc comme des relais d'informations et sont, à ce titre, qualifiés par la nature des messages qu'ils transmettent. Pour reprendre et inverser la célèbre relation d'équivalence posée par Marshall McLuhan dans *Comprendre les médias* – sans pour autant en détourner le sens, puisqu'elle est de nature commutative –, on pourra avancer avec les « tags électroniques » de l'artiste que le message est le médium. Considérer la teneur des informations, leur contenu, sera donc beaucoup plus important que de s'attarder à comprendre le procédé technique qui les rend possibles (1). Une remarque cependant : si l'on se doute que l'application commerciale de ce procédé saura rapidement épouser les exigences du marketing et de la publicité, on peut également envisager des usages civiques ou même contestataires, rentrant en écho avec un nombre conséquent de propositions artistiques qui se sont développées ces dernières années en ayant recours au téléphone portable et aux technologies du réseau à des fins alternatives ou activistes (2).

L'usage que fait Olga Kisseleva des « tags électroniques » ne se situe pas cependant aux deux extrémités, promotionnelles ou contestataires, au sein desquelles l'espace marchand contemporain détermine de manière très (trop ?) systématique son rapport aux technologies nouvelles. Ses inscriptions agissent de manière à la fois plus discrète, plus subtile et plus complexe, dans les espaces extérieurs ou intérieurs où elles sont disposées (on en trouve une, d'importance, au sol d'une grande installation vidéo, « CrossWorlds »).

Il faut, au plus simple, les considérer comme des signes, des formes graphiques abstraites mises au sol ou accrochées aux murs, qui fonctionnent comme des bornes structurant l'espace, imposant un rythme et une scansion à son parcours. Tel est le mode mineur ou minimal de leur présence, qui ouvre déjà, chez le spectateur, la possibilité d'une subjectivation : le repérage des signes permet en effet la lecture d'un lieu. À ce mode mineur du parcours, il convient d'ajouter une autre lecture, celle du message vers lequel conduit l'interface graphique : ces informations sont de nature différente puisqu'elles peuvent prendre la forme de slogans, appeler à la vigilance, attirer l'attention sur des faits. Elles sont impersonnelles, dans leur mode d'énonciation, et affirmatives, mais tout à fait personnelles dans leur mode de diffusion (le téléphone portable, objet quotidien, presque intime) et interrogatives dans leur contexte de réception :

# Texte :

Christophe KHIM, in cat. *Olga Kisseleva : Signs that don't lie*, Nice : Musée national Marc Chagal, 2008

...Nos vies sont faites de tout un réseau de voies inextricables, parmi lesquelles un instinct fragile nous guide dans le labyrinthe, équilibre toujours précaire entre le coeur et la raison... - ...Le réseau est une toile où se projettent les passions comme les fantômes, des pans de vie réelle et des réalités virtuelles, un labyrinthe où se côtoient contestation et aliénation, fatalisme et fanatisme... - ...Chacun est otage de ses actions...

À l'itinéraire dans l'espace se superpose donc un itinéraire dans les signes. Au dialogue avec l'espace, tel que le pose le mode mineur du repérage des signes, s'adjoint un dialogue avec les signes, qui réunit alors un artiste et un spectateur par le truchement d'un appareil technique (le téléphone portable) et d'une interface graphique (le « tag électronique »). Ces deux possibilités d'usage considèrent l'une comme l'autre les signes comme des intermédiaires – situés entre le spectateur et l'espace –, à l'instar d'une partition où seraient inscrites des énoncés produits par l'artiste. Cette position a pour vertu première de libérer une relation de communication et plus précisément encore une situation de dialogue. Selon les termes techniques, formels et relationnels mobilisés par ce projet, ce dialogue semble même, en son entier, déterminer un bon régime de fonctionnement des signes. Cet enseignement, dont la portée critique, sociale et politique est évidente, déborde le cadre spécifique de cette proposition pour irriguer le rapport aux signes tel qu'il est produit par le travail artistique d'Olga Kisseleva. Différents types de dialogues, de différentes natures, des échanges, parfois des controverses ou encore des questionnements, seront engagés sur les signes, mais aussi par l'intermédiaire et donc avec les signes, comme le font ces « tags électroniques » qui mettent en relation de communication l'espace public du parc et l'espace privé du téléphone portable (chacun d'entre eux, on le soulignera, étant lui-même lié à la mobilité et à la conversation). Il faudra donc considérer avec Olga Kisseleva les signes comme des médiations, et non seulement comme des objets, comme des moyens, des indices et des indicateurs dans des contextes donnés, non comme des vérités immuables (ce qui pourra expliquer en partie le titre de ce texte...).

## Rencontres

Des « tags électroniques », on en retrouvera dans l'exposition conçue par Olga Kisseleva au Musée Marc Chagall de Nice. Ce n'est pas, cependant, le premier élément qu'elle évoque lorsque nous abordons ce projet en poursuivant notre visite. Elle attire en effet mon attention sur les relations qu'elle entretient avec le peintre, son univers et son histoire, et l'importance que cela revêt à ses yeux. Chagall utilisait la langue Russe, comme elle, et l'arrière grand-père, d'Olga Kisseleva, rabbin à Vitebsk, figure, d'après la légende familiale, sur les tableaux de Chagall.

Ces rapprochements, qui opèrent sur des plans biographiques et culturels, et non sur des affinités esthétiques ou formelles (les propositions plastiques d'Olga Kisseleva comme les moyens qu'elles requièrent sont assez éloignées, est-il besoin de le préciser, de celles du peintre), témoignent de l'intérêt porté par l'artiste à la culture et à la vie, mais aussi aux rencontres générées par la culture et par la vie.

Avec Chagall, cette rencontre a lieu dans un contexte précis, celui du musée qu'avait choisi le peintre pour y présenter une série de dix-sept toiles qui composent le Message biblique. Soit un lieu, comme l'indique son nom, déterminé aujourd'hui par l'œuvre qu'il abrite, cette dernière répondant à un projet tout à fait singulier dans la production du peintre lui-même, l'illustration de la Bible. Chagall avait ainsi exprimé deux souhaits à l'égard de ce lieu : y proposer au spectateur un « idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs et mes lignes l'ont rêvé » ; faire en sorte « qu'en ce lieu on expose des œuvres d'art et des documents de haute spiritualité de tous les peuples, qu'on entende leur musique et leur poésie guidée par le cœur. » Dans ce lieu, où doit s'effectuer une rencontre entre deux artistes, doit également se jouer, selon les volontés de l'un et de l'autre, un dialogue, entre deux œuvres (sur l'un des tags disposé dans le parc de l'Abbaye, on se souvient de l'inscription suivante : « Ce ne sont pas les lieux, c'est son coeur qu'on habite »).

# Texte :

Christophe KHIM, in cat. *Olga Kisseleva : Signs that don't lie*, Nice : Musée national Marc Chagal, 2008

Dans l'œuvre de Chagall, parmi les dessins et les séries préparatoires des illustrations de la Bible, Olga Kisseleva a relevé la présence du prophète Élie, dans une mosaïque composée à la manière d'une icône russe (3) : le Saint est au centre de l'image avec, autour de lui et décrivant le cycle du temps, le récit de sa vie. Le repérage de cette icône orthodoxe, à Nice, alors que Chagall était juif, pourra sembler anecdotique ou anodin. Il participe au contraire, chez l'artiste, d'une volonté de déchiffrement du réel qui nécessite une grande acuité envers les signes, à leur nature, aux déplacements auxquels ils sont soumis, à leurs re-contextualisations et à leurs re-définitions – comme en témoigneraient par ailleurs de nombreux autres projets de l'artiste, parmi lesquels en premier lieu « *Where are you ?* », dont le principe consiste à photographier et à présenter dans des espaces d'expositions des répliques d'archétypes architecturaux et des copies de bâtiments célèbres situées dans le monde, en évacuant le contexte dans lequel ils prennent place).

La proposition d'Olga Kisseleva, *Windows*, dans le Musée Chagall, se formule en écho aux œuvres disposées dans l'espace, mais elle en élargit le propos comme elle en déplace la portée. Il s'agit bien, encore, d'illustrations, et également de livres sacrés, mais l'intention et les moyens n'en sont pas les mêmes : au mode figuratif et allégorique arrêté par Chagall, Olga Kisseleva préférera un mode critique et plus conceptuel. À partir de l'examen des trois ouvrages ayant fondé les religions du livre, la Bible, le Coran et la Torah, auxquels elle adjoint un quatrième et dernier ouvrage, le *Capital*, de Karl Marx – dans la mesure où il fut, lui aussi, l'objet d'un culte, à l'origine d'une forme de religion –, l'artiste engage une entreprise de repérage. Son travail consistera à extraire un élément commun à ces quatre livres, qui constitue à la fois la promesse et le bien-fondé de la croyance à laquelle ils appellent : « Paradis ». La remarque préalable à cette recherche relève du bon sens : ces livres nous proposent soit de rejoindre un paradis après notre passage sur terre, soit de créer un paradis sur terre.

Le projet se déploiera donc en deux parties. D'un côté, recouvrant toute la surface du mur faisant face à la mosaïque figurant la vie du prophète Élie, un « tag électronique », dont l'interface conduit au mot « Paradis ». La structure dialogique reliant les deux images, l'ouverture d'une discussion avec le spectateur dans l'espace physique du Musée (puisque le signe est lisible depuis les salles Chagall), s'accompagne d'un ensemble de fragments de textes issus des quatre différents livres où figure le mot « Paradis ». Ces fragments sont inscrits sur des miroirs dépolis et répartis selon quatre couleurs (au regard des quatre livres), distribués à leur tour sur les murs de la salle.

La seconde partie du projet fait encore entrer en dialogue deux images, s'en remettant cependant à une vision nettement plus matérielle du paradis sur terre. On pénètre dans une salle par une porte pour se trouver en présence d'une image de quatre mètres par trois projetée sur une cimaise : à l'écran, des vitrines réunissant des objets de désir et de luxe (vêtements, bijoux, nourriture), sur lesquels l'objectif zoome de temps à autre. Selon la place prise par le spectateur par rapport à la projection, et pour peu qu'il se trouve face à elle, une seconde image s'inscrit en superposition sur la cimaise : elle a été produite dans différents pays du tiers-monde par des enfants qui se filmaient en regardant la caméra, de sorte que, dans le dispositif de projection arrêté par l'artiste, le spectateur a le sentiment d'être interrogé par ces regards... Les signes dans la vitrine, objets de désir, sont ici différemment perçus selon que l'image est une ou deux, dans une relation dialogique se formulant pleinement dans l'échange des regards entre les spectateurs et les enfants, où l'objet-marchandise est radicalement requalifié par l'affect qu'on y associe.



# Texte :

Christophe KHIM, in cat. *Olga Kisseleva : Signs that don't lie*, Nice : Musée national Marc Chagal, 2008

## Adresses

Dans ce projet, à tous les stades de son développement, depuis l'élaboration du travail (la prise en considération du contexte) jusque dans la récolte des indices permettant aux propositions esthétiques de voir le jour, se trace une ligne sur laquelle les différents éléments convoqués viennent s'inscrire. Comme si, au fond, la proposition artistique d'Olga Kisseleva fonctionnait comme une adresse à une situation donnée. Cette manière d'adresse aux lieux et aux personnes accorde à l'artiste une place singulière, dans une forme d'engagement qui consiste à questionner, à affronter ou à tester les éléments constitutifs de la réalité d'une situation. Cet engagement peut emprunter des médiations nombreuses, des supports et des modes de présentation aussi divers que les situations elles-mêmes (si l'on appelle « situations » l'ensemble constitué par les différents éléments retenus lors de l'investigation du lieu). Mais il implique toujours, pour le spectateur comme pour l'artiste, la fidélité à un mot d'ordre, la vigilance, et s'en remet à un principe de responsabilité, qui nécessite l'instauration de relations ouvertes entre les différents éléments mis en jeu par les propositions esthétiques. Ne jamais considérer la présence des signes en dehors de la présence humaine et, plus radicalement encore, chercher la signification des signes dans les relations qu'ils entretiennent avec les êtres. Pour cela, examiner, tester, contredire, questionner les rapports établis entre les êtres et les signes, créer des situations ouvertes où le sujet soit amené à interroger le monde...

Dans le protocole arrêté par l'artiste pour produire *Les sept envies capitales*, de mêmes préalables sont requis, traversés cependant par des inquiétudes et des interrogations diverses. Ce projet trouve ses origines dans un travail entrepris avec les élèves d'une école située dans une Zone d'éducation prioritaire de la ville de Saint-Ouen (il fut d'ailleurs censuré plus tard par certains de ses commanditaires, parce que jugé trop négatif en termes d'image pour la ville !). Cette première étape consiste en la réalisation d'une vidéo, au cours de laquelle il est demandé aux adolescents de raconter leur rêve le plus cher. La même expérience fut menée, un an plus tard, auprès d'un groupe d'hommes russes à Moscou. Ces deux enregistrements ont été par la suite livrés à des sociologues pour analyse. À partir de cette banque de données, ces derniers ont nommé 7 désirs, les 7 envies capitales, « pouvoir », « succès », « beauté », « santé », « célébrité », plaisir », « richesse », qui ont servi de socle à deux réalisations. La première d'entre elles, *Powerbike* (2003), est un tricycle dont le mécanisme contradictoire est contraint par une double nécessité : il faut gravir les 7 échelons d'un escalier (où sont inscrits les 7 envies capitales) pour parvenir à s'asseoir sur une selle comme un promontoire, lors même que ce mouvement vertical provoque le recul du véhicule et peut-être même entraîne la régression du sujet, qui s'éloigne inexorablement de la réalisation de ses désirs à mesure qu'il tente de les atteindre. Le second est une série de prises de vues réalisées à Saint-Ouen avec les adolescents, où ces envies capitales et les fantasmes qu'elles portent sont actualisés dans le contexte quotidien où elles s'enracinent.

Les deux œuvres de Picasso, *La Guerre* et *La Paix*, installées dans la chapelle du château de Vallauris, alternent des propositions en noir et blanc et des propositions en couleur. Reprenant la découpe du lieu opérée par le peintre, Olga Kisseleva y présente une sélection des différentes réalisations engagées par le processus de collaboration des 7 envies capitales. Le *Powerbike* et des vidéos tournées par les adolescents où ils énoncent leurs envies prennent place dans l'abside, orientée vers l'est : dans les églises russes, l'abside, à l'est, regroupe des fresques du paradis, alors que la sortie, à l'ouest, montre des fresques de l'enfer. Une sélection des photographies produites en collaboration avec les adolescents sont accrochées aux murs de la chapelle.

# Texte :

Christophe KHIM, in cat. *Olga Kisseleva : Signs that don't lie*, Nice : Musée national Marc Chagal, 2008

## Négociations

Nous avons déjà pu insister sur l'importance accordée aux lieux par le travail d'Olga Kisseleva, qui engage toujours, avec eux, une forme de négociation.

On peut accorder au terme « négociation » un sens presque littéral, lorsqu'on l'applique au protocole suivi par les 7 envies capitales. Il trouvera un sens plein avec les deux projets proposés par Olga Kisseleva dans le Musée Chagall et le Musée Picasso, qui entretiennent des relations complices et critiques avec les œuvres des deux artistes qui les habitent, elles-mêmes ontologiquement liées à la sacralité des lieux qui les accueillent. Ici comme ailleurs, cependant, Olga Kisseleva produit une esthétique où l'œuvre est amenée à se déterminer dans ses relations à la culture, au contexte et au site. À travers un faisceau de questionnements embrassant tout autant l'appartenance des individus à une sphère culturelle donnée, le déplacement des signes dans des contextes renouvelés, l'évolution des affects contestataires et des comportements de résistance dans les sociétés marchandes contemporaines – l'artiste relevant, par exemple, les implications de grandes entreprises et leur soutien à des manifestations récentes, telle la Révolution Orange en Ukraine –, en interrogeant les instances de pouvoir à travers les contraintes auxquelles sont soumis les corps au travail, les individus dans les sociétés de contrôle... cela, toujours, en créant des situations qui ne relèvent pas d'une volonté ni même d'une éthique documentaire, puisqu'elles ne se contentent pas, ni dans les processus de réalisation engagés par les œuvres, ni dans les formes retenues pour leur présentation, d'énoncer des vérités sur un mode constatif. Car il est une dimension essentielle du travail d'Olga Kisseleva, qui sait par ailleurs trouver des formes diversifiées : la forme performative engagée par ses processus d'élaboration et d'effectuation, que ce soit dans des collaborations comme dans les 7 envies capitales, dans des formes questionnement nécessitant la vigilance et l'acuité du spectateur ou encore dans des formes d'interactions ou de participations actives sollicitées par les œuvres elles-mêmes. Les interfaces (« tags électroniques »), les machines et machineries, conçues sur le modèle du Powerbike (de nombreux autres dispositifs engageant directement le corps du spectateur ont été ainsi édifiés par l'artiste), le disent explicitement avec plus ou moins d'ironie : il faut se mettre au travail et s'engager concrètement pour éprouver les contradictions de notre monde contemporain. La rencontre, le dialogue, l'adresse et la négociation s'effectuent à ce prix.

(1) Si l'on souhaite se renseigner à ce propos, on pourra toujours consulter le site de la société mobiletag, qui met les outils de création et de décodages des tags électroniques à disposition en copyleft sur Internet, [www.mobiletag.com](http://www.mobiletag.com))

(2) Je pense en particulier à des projets tels que TextMob, qui permettent de partager des informations en temps réel sur des plateformes pouvant accueillir des milliers d'utilisateurs simultanément, et qui servent entre autres à mettre en œuvre des stratégies de circulation dans le cadre de manifestations publiques pour contrer les forces de l'ordre...

(3) Le prophète Élie est, en Russie, le saint patron des paysans. Personnage de l'ancien testament, Élie reçut le pouvoir d'ouvrir et de fermer les cieux. Il fut appelé par Dieu pour rompre le culte des idoles pratiqué par les rois et les peuples. Il provoqua ainsi une terrible sécheresse dans le royaume d'Achab, qui, sous l'influence de sa femme Jézabel, s'adonnait au culte des faux dieux (Baal et Astarté). La sécheresse affligea la région pendant plus de trois ans, provoquant une énorme famine qui décima une grande partie de la population. Élie, afin de mettre un terme au fléau, demande au roi Achab de cesser de croire en différents dieux, Dieu ne recherchant pas la mort des pêcheurs, mais la conversion des hommes...

# Texte :

Manou FARINE, «Olga Kisseleva : Le feu brûle sous la glace», in *L'Œil*, février 2008



Artiste

## Olga Kisseleva Le feu brûle sous la glace

La voix est douce, le débit lent qui claque rondement les « r ». Mais qu'on ne s'y trompe pas : « Olga, c'est la tempête », assure son Français de mari dans un film qui lui est consacré. L'intéressée confirme à demi-mots, qui confesse encore son étonnement lorsqu'elle arrive en France, devant le statut timoré réservé à l'artiste. À Saint-Petersbourg, qu'elle quitte au début des années 1990, la figure de l'artiste est encore auréolée d'autorité sociale. « Et moi, je voulais changer le monde », sourit-elle.

Des beaux-arts soviétiques à la précarité de l'artiste servie en Europe occidentale, il faudra bien quelques surprenants détours pour qu'Olga Kisseleva se sache légitimement artiste. Fille de scientifiques de haut vol, elle se rêve océanographe avant d'opter pour les beaux-arts. La formation est ardue mais poussiéreuse. Elle se fâche, reprend finalement, pas tout à fait convaincue. « Chez moi, rigole-t-elle, quand on se pose des questions, on fait une thèse. » Va pour la thèse, option esthétique encore frileuse en Russie. Suit un passage déterminant à l'École pratique des hautes études à Paris – Buren, Duyckaerts, les maîtres – puis une nouvelle crise. Elle devient graphiste pour Google au cœur de la Silicon Valley. La cure est radicale mais efficace : c'est bien en irréductible artiste qu'elle revient à Paris.

Dix ans après, elle boucle trois expositions monographiques en France et – il suffit de regarder son travail – veut toujours changer le monde. | **Manou Farine**

### Biographie

**1965**  
Naissance à Saint-Petersbourg.

**1988**  
Diplômée de l'université de Saint-Petersbourg.

**1995**  
Après de longs séjours aux États-Unis, Olga intègre l'École pratique des hautes études à Paris.

**2002**  
Elle obtient le prix international de la fondation ProArte de Saint-Petersbourg.

**2008**  
Olga expose à l'abbaye de Maubuisson jusqu'au 25 février 2008 et au musée Chagall de Nice jusqu'au 28 février 2008.

► <http://kisseleva.free.fr/>

# Texte :

Viktor MISIANO, «Olga Kisseleva : «Je vois, donc je suis», in *Olga Kisseleva*, Paris : Éditions Isthme, 2007

## Olga Kisseleva : « Je vois, donc je suis » // Victor Misiano

En Russie, voici déjà quelques années que la théorie artistique s'est enrichie d'un nouveau concept : la « post-diaspora »(1), qui marque la naissance d'un type de communauté que l'art russe de l'époque de la modernité ne connaissait pas encore. La diaspora russe classique, résultant de plusieurs vagues d'émigration qui ont déferlé à l'Ouest du fait des collisions dramatiques du XXème siècle, a proposé plusieurs types d'« artistes russes en exil » et plusieurs types de poétiques de l'émigration.

Ainsi, délaissé et désormais inaccessible, le contexte culturel et social pouvait se thématiser et se transformer en mythe, devenant le pivot de la poétique dans l'oeuvre de nombreux artistes, de Chagall à Kabakov. Pour beaucoup d'autres, la rupture avec le contexte d'origine, sans perspective de rattachement à ce dernier, a motivé une tendance à l'assimilation artistique dans le mainstream occidental. Cette orientation semblait tout à fait naturelle dans le cadre des poétiques moderniste et néo-moderniste qui ont cultivé l'universalité du langage artistique, indifférent à l'identité ethnique et nationale de l'auteur. Enfin, la polarité des contextes — russo-soviétique et occidental — a fait l'objet d'une problématique dans la poétique du *sots art* (V. Komar & A. Melamid, L. Sokov, A. Kosolapov, parmi d'autres), élaborée à partir du rapprochement des attributs incompatibles des « deux mondes ».

La post-diaspora est essentiellement le symptôme de l'époque de la mondialisation, le symptôme de la nouvelle homogénéité du monde — quand le « premier monde » et le « tiers monde » s'entremêlent, et le « deuxième » monde, qui continue malgré tout d'exister de facto, est présenté comme inexistant. Cela tient au fait indéniable que la post-diaspora n'est pas un simple satellite de la scène artistique russe, mais aussi l'expérience de nombreux artistes originaires du monde non occidental, qui travaillent maintenant dans les centres principaux du système actuel de l'art contemporain. Pour eux, la migration dans le monde homogène n'est plus source de traumatisme ou plus précisément, même si, dans des cas isolés, ce traumatisme a lieu, il revêt alors un caractère psychologique personnel et ne porte plus des traits culturels et poétiques.

L'artiste de la post-diaspora vit à l'intersection de plusieurs réalités. En premier lieu, de la réalité du contexte national d'origine, avec lequel rien ne l'empêche d'entretenir un dialogue aujourd'hui. En second lieu, de la réalité du contexte local, dans laquelle il vit à présent et avec laquelle il ne peut pas ne pas interagir, car c'est justement là que son destin professionnel évolue. Et enfin, de la réalité du monde globalisé, y compris du monde de l'art globalisé, dans lequel les flux d'informations et d'événements, tout comme la problématique culturelle, ont dorénavant un caractère transnational. C'est cette identité triple qui distingue l'artiste de la post-diaspora des autres artistes internationaux, dont l'identité se construit uniquement au croisement du local et du global.

Réduire la poétique de la post-diaspora à une typologie simple et schématique est une tâche relativement difficile : les poétiques propres aux artistes russes et non occidentaux travaillant à l'Ouest sont extrêmement personnelles. Cependant, il est évident que l'appartenance de la post-diaspora à la communauté artistique n'est pas simplement le fait d'une biographie, mais d'objectifs créateurs et intellectuels. L'artiste de la post-diaspora est une personne qui reflète son identité complexe dans son travail et construit à partir de cette identité sa poétique personnelle.

# Texte :

Viktor MISIANO, «Olga Kisseleva : «Je vois, donc je suis», in *Olga Kisseleva*, Paris : Éditions Isthme, 2007

La spécificité fondamentale de l'artiste de la post-diaspora est la contradiction de son enracinement local. En effet, ces quinze dernières années, les artistes internationaux ont créé de nombreuses oeuvres analysant l'interaction entre le local et le global. Ils ont pu s'identifier de manière apologétique ou critique à l'exaltation de la réalité globale, à son espace stérile, ou au contraire mettre l'accent sur leur caractère local et ethnique, de manière directe ou ironique. Ces orientations et leur réussite stratégique découlent légitimement de la logique de la mondialisation : plus le monde s'est uniformisé, plus la spécificité nationale et ethnique est devenue indispensable. À son tour, l'artiste de la post-diaspora, dont l'identité est plurielle, tend à se pencher sur une autre qualité de liens dans le monde actuel. Son enracinement simultané et multiple, le force à être en quête permanente d'identité, ainsi qu'en quête permanente de la réalité dans laquelle il se trouve. C'est pourquoi l'artiste de la postdiaspora n'est pas tellement enclin à établir un diagnostic mais plutôt à poser des questions.

Certaines oeuvres d'Olga Kisseleva prennent la forme d'une interrogation: « Where are you? », « How are you? », « What do you think about?... », « Am I different? », etc. Ou bien elles mettent le spectateur face à un dilemme, le poussant à faire un choix (« (autre) point de vue », « Doors », « Border »). Porteuse d'une identité de la post-diaspora, Olga Kisseleva est extrêmement sensible à l'enchevêtrement du monde. Comme le montrent ses travaux, le global n'est pas seulement l'hégémonie universelle des milieux urbains et stériles (« A city »), mais aussi la dissémination universelle d'un nouvel archaïsme. Le local exotique, avec tout son arôme particulier, peut se trouver au centre de Paris ou de Manhattan (« Where are you? »). Et rien, dans le monde qui nous entoure, ne doit susciter de confiance a priori : la rue qui s'ouvre après un tournant à Paris peut s'avérer être la perspective Nevski (« Connection »), comme on peut découvrir un intérieur parisien dans un grenier moscovite (« Une autre ville »).

Pour l'artiste de la post-diaspora, qui vit entre différents lieux du monde global, la révélation de l'apparence trompeuse du monde est une tâche existentielle et quotidienne, condition de sa survie personnelle. Par conséquent, cela prédestine une mission dans l'art : la révélation de l'illusion du visible. Histoire de mettre l'accent sur l'acte du regard, sur l'expérience du contact visuel avec le monde, ce qui est loin d'être caractéristique de pour l'art contemporain que l'on qualifie, par ailleurs, de « visuel », même en russe. Dans l'exemple précis de l'artiste de la post-diaspora, cet accent est tout à fait légitime : devant la pluralité et l'enchevêtrement du monde, il essaie de s'appuyer sur quelques principes absolus et incontestables. Or le visuel est par définition la quintessence même de l'art, tandis que le regard personnel est la quintessence même de l'identité (2). Cette situation donne raison à Kisseleva, qui aime confronter le spectateur aux actes de son expérience visuelle.

C'est pour cette raison aussi, que son l'analyse intellectuelle du monde actuel, de sa pluralité et de sa complexité est privée de tout caractère spéculatif ; elle nous apparaît sous forme de témoignages des plus directs et non moins impressionnants. L'expérience de l'observation est pour elle non seulement une tentative de déchiffrer l'extérieur mais également de comprendre l'intérieur. Elle a commencé à définir sa propre identité par une comparaison avec la représentation visuelle d'une autre femme : une photographie de Stéphanie de Monaco aperçue sur la couverture d'un magazine (« Am I different? »). Les yeux, le regard sont le domaine secret de la personnalité, porteurs de son identité : il suffit de modifier le regard d'une personne, lui faire emprunter le regard d'un autre, le changement est immédiatement perceptible (« Une voyante m'a dit que j'avais un problème avec mes yeux : j'avais du mal à voir la réalité... »).

Dans le travail de Kisseleva, n'importe quel fait culturel ou social acquiert une force visuelle. Par exemple, le texte, fort d'une tradition d'existence purement fonctionnelle dans les oeuvres des artistes contemporains, se transforme chez Kisseleva en une image visuelle qui envoûte le regard, marquant « le refus de la communication verbale » (3) (« Silence »). Elle essaie de rendre visible même ce qui ne l'est pas, par exemple les ondes électromagnétiques (« Landstream »).

# Texte :

Viktor MISIANO, «Olga Kisseleva : «Je vois, donc je suis», in *Olga Kisseleva*, Paris : Éditions Isthme, 2007

Au contraire, l'acte de privation de la visibilité dans le contexte de sa poétique possède une signification si forte que quand elle efface le texte des slogans sur les drapeaux des manifestants, les rendant « invisibles », elle donne un sens métaphysique à la contestation politique. D'ailleurs, l'opposition politique et sociale, c'est aussi une « divergence de vues » qui se réalise littéralement chez Kisseleva. L'intransigeance des opposants est représentée par la présence ou l'absence de regard : d'un côté nous rencontrons le regard d'êtres pleins de vie, de l'autre, des visages-casques fermés (« autre point de vue »).

Cependant, l'artiste de la post-diaspora n'a pas du tout un rapport de confiance aveugle avec l'acte de perception. Tout comme il ne fait pas confiance à la surface visible du monde, il ne croit pas non plus à l'objectivité du regard. Et ce n'est pas seulement parce que la réalité elle-même est plus complexe que son apparence, mais parce que quelqu'un manipule constamment notre regard. Partie intégrante de l'identité, le regard devient l'arène de la lutte et des velléités de pouvoir : quelqu'un peut nous forcer intentionnellement à voir des terroristes là où il n'y en a pas et à prendre pour des terroristes ceux qui n'en sont pas («Imagemakers»). En effet, la « fabrication d'images » est la plus importante des industries du monde contemporain, dont l'artiste de la post-diaspora distingue la production sans effort particulier (« Navigation aux instruments», « Ex-stream »). Car il sait ce qu'est la manipulation des regards au temps de l'idéologie, quand la défiance envers le pouvoir et la réalité construite à sa demande était l'état d'esprit général (« Espace hybride»).

L'artiste de la post-diaspora conserve cet état d'esprit encore à ce jour, à l'époque postidéologique. Et cette perception concerne non seulement les productions des mass-médias, lieu commun des intellectuels internationaux au regard critique, mais également — ce qui est beaucoup plus radical — son entourage immédiat, les bases mêmes de son quotidien humain et professionnel. Ainsi, la « présentation de soi » dans la sphère sociale, c'est-à-dire la « fabrication d'images de soi », est une caractéristique inhérente de l'homme moderne, le symptôme typique d'une médiatisation totale de la vie (« Your-self portrait »). Contrairement à de nombreux artistes européens des années quatre-vingt-dix, Kisseleva n'est pas disposée à croire à la douce utopia de sociétés étriquées, à l'harmonie des «esthétiques relationnelles» (4). Grâce à sa double identité, n'étant pas entièrement intégrée dans l'habitus d'aucune des communautés locales, ni de celle qu'elle a quitté ni de celle dans laquelle elle vit et travaille, c'est-à-dire en conservant invariablement une distance par rapport à elles, elle voit de l'extérieur : toute communauté est fondée sur une manipulation réciproque, sur le maintien d'un mensonge conventionnel (« Lie detector »). Par ailleurs, la révélation de cette manipulation généralisée ne peut se faire que par une nouvelle manipulation accomplie par l'auteur même de l'oeuvre (« Lie detector »). C'est pourquoi le langage de l'artiste de la post-diaspora est parfois fondamentalement proche de celui de la communication de masse. Montrant comment l'image actuelle du monde s'assimile au jeu informatique, Kisseleva crée elle-même des installations interactives complexes, dont le fonctionnement est similaire aux jeux informatiques (« DG-Cabane », « Exstream »).

La croyance en l'authenticité du langage artistique est inhérente à l'artiste local qui a conservé le sentiment de ses racines ou qui essaie de les construire, ce qui a nourri certains projets de la scène russe dans les années quatre-vingt-dix (5). L'artiste de la post-diaspora met à nu l'aspect conventionnel de cette approche, montre ouvertement qu'elle repose sur une manipulation.

# Texte :

Viktor MISIANO, «Olga Kisseleva : «Je vois, donc je suis», in *Olga Kisseleva*, Paris : Éditions Isthme, 2007

La plupart des oeuvres de Kisseleva, surtout celles de ces dernières années, représentent un exemple de résistance sociale et politique. Nous voyons l'opposition du pouvoir et des masses ou, pour utiliser des termes plus actuels, de l'Empire et de la foule. Cependant, l'artiste de la post-diaspora, dans sa singularité, conserve une distance : restant en position d'observateur, il constate la division politique du monde, mettant les slogans de la masse en dénominateur commun (« (in)visible »). D'ailleurs, il n'y a pas que les slogans qui s'opposent au monde de l'Empire : ce sont la vitalité et la force, individuelles (« Border ») et collectives (« autre point de vue »), qui s'opposent à la rationalisation instrumentaliste, fondement de la mondialisation de l'économie et du pouvoir. Néanmoins, la passion est une ressource du local ; elle est étrangère à la post-diaspora, dont l'identité est complexe et l'approche analytique. C'est pourquoi, l'énergie émotionnelle de la poétique de Kisseleva est nuancée par une distance et une analyse intellectuelle. Sa poétique est moins carnavalesque et moins grotesque que celle de la scène moscovite locale, tout comme elle ne contient pas de tonus normatif du mainstream de la mondialisation euro-américaine, que Paolo Virno a défini comme « [a] cheerful resignation » (6).

La résistance de l'artiste de la post-diaspora est intime et contemplative. Ainsi, dans la performance vidéo « Plane », Kisseleva présente trois épisodes : l'artiste lance un avion de papier du balcon d'un gratte-ciel stalinien à Moscou, des hauteurs du Grand Canyon en Arizona et du sommet d'une montagne au Tibet. Ici, à la place de la passion – l'abstraction et la concentration ; à la place de la solidarité des masses - la solitude dans l'abîme de l'espace ; à la place de la rationalité instrumentaliste - la symbolique pure de l'action. Ces trois scènes auraient pu se dérouler virtuellement, mais Kisseleva les a réellement réalisées, parcourant pour cela des milliers de kilomètres. Faire réellement ce qu'il est plus rationnel de construire sur un moniteur, consacrer du temps et des forces à ce qui n'a pas d'explication rationnelle, voir dans la réalité ce que l'on prendra pour de la fiction : cette action se distingue radicalement de la situation du comportement prédominant, tant de l'Empire que de la résistance à ce dernier. L'action allant à l'encontre de toutes les attentes peut être qualifiée, d'après Alain Badiou, comme un « événement » : une révolution pacifique, exempte de pathos et de rhétorique superficiels.

Moscou, Juillet 2006

(1) Voir Evgenij Fiks, « Postdiaspora : konstatacia i predvoskhišenie » (Post-diaspora : Constatation et prémonition), dans *Khudožestvennij žurnal*, n° 56, 2004, p. 55-58 (<http://xz.gif.ru/numbers/56/13/>) ; également publié en anglais (Yevgeniy Fiks «Post-diaspora: Statement and Premonition», *Moscow Art Magazine, Digest 1993-2005*, Moscow, 2005, p.80-83 (<http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/>)).

(2) J'ai pu remarquer un accent similaire mis sur le contact visuel avec le monde chez une autre jeune artiste de la post-diaspora, Anastasia Khorochilova, voir « Rossija, kotoruju my terjali », dans Anastasia Khorochilova « Bejin lug » (catalogue), Moscou, Trilistnik, 2005.

(3) Lev Manovitch « The possibility of communication », dans : « Communication-identification », Paris, France, 1998.

(4) Voir le livre du critique français Nicolas Bourriaud « Esthétique relationnelle », Les Presses du Réel, Paris, 1998 ; des extraits ont été traduits en russe, « Estetika vzaimodejstvija », dans « *Khudožestvennij žurnal* », n° 28-29, 1999, p. 32-38.

(5) Voir mon texte « Fatalnye strategii » dans « 'Drugoj' i raznye », NLO, Moscou, 2004, p. 43-66.

(6) Voir Paolo Virno « A Grammar of the Multitude. Analysis of Contemporary Forms of Life », New York, SEMIOTEXT(E), 2004, surtout p.84-94.



# Texte :

Marie LECHNER, «Olga Kisseleva : TUTOR pour les World Wide VIP», in cat. *Disonancias*, San Sebastian : XBD, 2007

## Olga Kisseleva : TUTOR pour les World Wide VIP

À sa sortie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, en pleine perestroïka, Olga Kisseleva plutôt que d'embrasser une carrière de peintre d'Etat met de côté ses pinceaux pour la vidéo, la photographie et les nouvelles technologies, persuadée que le langage le plus compréhensible par le public passe désormais par l'écran. Dès le début des années 90, elle s'envole pour New-York et la Californie, travaille dans des laboratoires de recherche sur le développement des technologies numériques et participe aux premiers balbutiements de la Silicon Valley, officiant comme designer graphique ou directrice artistique, avant de se consacrer pleinement à son art qui explore inlassablement les incidences du numérique dans notre vie. Ainsi de son dernier projet Landstream, présenté au musée Léon Bonnat de Bayonne et décliné cet été au festival d'art numérique ZeroOne à San José. Landstream visualise les flux produits par les technologies de communication, signaux invisibles qui nous informent et nous traversent, la plupart du temps à notre insu. Un programme analyse les flux qui parcourent un espace, données qui sont transformées en information visuelle générant un nouveau type de paysage abstrait. Landstream nous rend sensible à la pollution électromagnétique croissante causée notamment par la multiplication des micro-ondes dans notre environnement (téléphones portables, WIFI, bluetooth etc.).

Dans le cadre de *Disonancias*, Olga Kisseleva s'intéresse à nouveau au téléphone portable - prothèse contemporaine qui nous accompagne dans nos moindres déplacements - en collaborant au projet Tutor, soutenu par la fondation scientifique Leia à Vitoria. Ce projet consiste à accompagner les handicapés en leur envoyant des informations sur leur mobile. Dans leur vie professionnelle, mais aussi dans leur vie quotidienne, lorsqu'ils quittent le milieu protégé de l'entreprise. L'initiative revient à l'entreprise Gureak dont tous les salariés à l'exception du directeur, souffrent d'un handicap, physique ou mental. L'entreprise a développé une série de tuteurs spécialisés consultables sur l'écran du téléphone, pour aider son personnel à accomplir ses tâches pas à pas. Gureak souhaite désormais les seconder également au quotidien (pour l'hygiène, l'habillement, les déplacements).

Dans de précédents travaux, l'artiste russe se penchait sur l'importance grandissante de ces outils, la manière dont ils influençaient notre comportement et notre rapport aux autres, mettant en garde contre la dépendance technologique, notamment dans son exposition labyrinthique à Brest en 2004, *Navigation aux instruments*. A l'occasion d'une commande du musée du Louvre sur la manière dont les jeunes perçoivent les oeuvres exposées, elle constate que la plupart d'entre eux ne regardent même plus la Joconde dans les yeux, sinon par écran interposé, la capturant avec leur téléphone portable avant de tourner les talons et d'éventuellement regarder la photo numérique chez soi. Un constat qu'elle met en scène dans une série de photographies suggérant que la jeune génération n'accède aux oeuvres qu'en les manipulant, ou lorsque qu'elles sont intégrées dans un jeu, un film...

Cette dépendance est au coeur d'un autre projet intitulé ironiquement *World Wide VIP*. Pour appartenir à cette élite planétaire, il faut être en possession de trois accessoires indispensables - un téléphone tribande, une carte de crédit, et un passeport (bientôt une simple puce), petits objets électroniques grâce auxquels on est toujours connecté au monde et qui nous ouvrent toutes les portes. Le problème, c'est lorsqu'on perd l'un d'eux. Qui n'a pas ressenti un vent de panique, une extrême vulnérabilité, un sentiment de dépossession le jour où il a oublié son mobile ou le code de sa carte bancaire.

«Grâce aux tuteurs auxquels ils ont accès à tout moment via leur téléphone portable, les handicapés se rapprochent des gens normaux, mais les gens normaux eux deviennent de plus en plus handicapés au fur et à mesure qu'ils perdent leurs vieux réflexes s'appuyant de plus en plus sur ces béquilles électroniques», constate l'artiste russe.

En collaboration avec le Musée Guggenheim de Bilbao, Olga Kisseleva participe au développement d'un nouveau tuteur destiné à aider les handicapés à se déplacer dans le contexte d'un musée d'art contemporain. Elle souhaiterait y présenter une exposition de photographies qui mettent en scène les personnes handicapées utilisant les tuteurs via leur téléphone portable dans des situations de la vie courante. Une manière aussi de sensibiliser le public valide, par un effet miroir, à son propre statut d'assisté.

Marie Lechner

# Informations pratiques

---

## LIEUX & HORAIRES D'EXPOSITION

La Criée centre d'art contemporain  
place Honoré Commeurec - halles centrales  
35 000 Rennes France  
métro République  
tél. (+33) (0)2 23 62 25 10  
fax (+33) (0)2 23 62 25 19  
la-criee@ville-rennes.fr - www.criee.org

---

### entrée libre et gratuite

mardi au vendredi de 12h à 19h  
samedi et dimanche de 14h à 19h  
fermé le lundi et jours fériés  
accessible aux personnes à autonomie réduite.

LA CRIÉE  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
RENNES - F

Place Honoré Commeurec  
Halles centrales\_35000 Rennes  
T. (+33) (0)2 23 62 25 10 \_ www.criee.org

---

Contact presse : Marie Lemeltier  
T. +33 (0)6 81 16 02 28  
comcriee@marie-lemeltier.com

---

---

## VISITES À LA CRIÉE

### EN INDIVIDUEL

Un «document visiteur» présentant le projet d'exposition est mis à disposition de chacun dans l'espace, pour vous accompagner dans la découverte des oeuvres. Les agents d'accueil de La Criée sont présents pour répondre à vos questions ou entamer une discussion à propos des expositions.

### EN GROUPE

Le service des publics de La Criée propose des visites commentées accompagnées d'un médiateur :

du mardi au vendredi :

Pour les groupes enfants : de 10h à 12h  
Pour les groupes adultes : de 14h à 18h

Les visites de groupes sont construites selon la demande particulière des publics afin de partager des moments privilégiés de rencontre avec les oeuvres. Les visites pour les groupes sont gratuites, sur réservation uniquement.

### Renseignements et réservations :

Service des publics  
Carole Brulard  
T. 02 23 62 25 10 \_ cbrulard@ville-rennes.fr



Radio  
Campus  
Rennes  
88.4



VIVRE EN INTELLIGENCE

