

Fedora Akimova

VAE

15/06/2025

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction
pp. 3-5
2. Partie théorico-philosophique : Sur la complexité de la vision du monde
pp. 6-19
3. Mon parcours artistique comme une recherche personnelle pour dépasser les dichotomies imposées par la société et la civilisation
pp. 20-81
 - 3.1 Ma formation en tant qu'artiste : construction et éducation. Période de Kyiv : enfance et premiers apprentissages.
 - 3.2 Principaux projets de la période "moscovite" autour de la dichotomie "Nature et culture".
 - 3.3 Période d'exil et d'émigration. Rupture avec les grandes questions philosophiques de la période moscovite et redéfinition du chemin artistique.
 - 3.4 Passage au cinéma. La Datcha
4. Conclusion
pp. 80-81
5. Bibliographie et sources en ligne
pp. 82-83

Introduction

Bonjour. Je m'appelle Fedora Akimova, et ce n'est pas mon vrai nom, mais un pseudonyme artistique auquel je me suis en quelque sorte identifiée au fil du temps. Fedora est le prénom de ma grand-mère du côté ukrainien de ma famille, et Akimova est le nom de famille de mon arrière-grand-mère du côté russe. J'ai choisi ce nom au début de mon parcours artistique, lors de ma première exposition personnelle, afin d'éviter un conflit avec l'environnement patriarcal de l'académie des beaux-arts classique où j'étudiais à l'époque. Je devais y cacher ma grossesse pour avoir une chance de réussir les examens d'entrée.

J'ai ainsi évité le conflit, j'ai pu rester à l'académie, en sortir diplômée, et continuer mon chemin.

Cependant, le conflit et la drama (au sens théâtral du terme) ont toujours été au cœur de ma pratique artistique. Cela est lié au conflit intérieur entre mes identités, qui m'accompagne depuis toujours, et à la dichotomie dans laquelle la société cherche constamment à m'enfermer.

Premièrement, je suis une personne dans un corps féminin dans un monde patriarcal, mais je ne m'identifie pas particulièrement comme femme ni comme homme, et je reste encore étonnée par le fait que mon corps soit considéré comme féminin.

Deuxièmement, je suis à moitié ukrainienne, à moitié russe. Je connais très bien la culture nationale ukrainienne, sa littérature et sa langue. Je connais aussi très bien la littérature classique russe et la culture russe, que j'aime profondément. J'ai reçu ma première formation artistique à Kyiv, puis mes études suivantes à Saint-Pétersbourg et à Moscou.

Troisièmement, aujourd'hui, je me retrouve dans une dichotomie complètement nouvelle pour moi. Je suis actuellement en exil forcé en France.

Ici, à Paris, en 2025, trois ans après le début de l'invasion militaire à grande échelle de l'Ukraine par la Russie, je ne me sens appartenir ni à la diaspora russe, ni à la diaspora ukrainienne.

C'est une dichotomie particulièrement étrange, car les deux pôles auxquels elle renvoie sont des communautés anti-guerre. Pourtant, un fossé les sépare.



Enfin, je me situe toujours dans la dichotomie entre l'humain et l'animal. C'est une dichotomie qui nous concerne tous : les humains sont des animaux ayant quitté la nature pour construire des villes de leur propre main.

J'ai vécu la majeure partie de ma vie dans des métropoles, qui représentent l'expression la plus extrême de l'égoïsme humain. En construisant ces mégapoles, l'être humain affirme en quelque sorte sa supériorité sur toutes les autres formes de vie, oubliant souvent qu'il en est lui-même une.

J'ai toujours ressenti une proximité profonde avec le monde animal et végétal, et j'ai souvent réfléchi à cette thématique dans mes œuvres, en abordant cette dichotomie « homme et nature ». Je me suis souvent demandé : à quoi pourrait ressembler un monde sans les humains ? Ou un monde dans lequel l'être humain ne serait pas le centre, mais simplement l'une des nombreuses autres formes de vie.

À travers mon expérience personnelle, je peux ainsi affirmer que les artistes sont celles et ceux pour qui il est étrange « d'être quelqu'un ». Être artiste, c'est toujours se sentir personne et nulle part dans les grilles de coordonnées proposées par la société pour se définir — grilles faites d'oppositions binaires, de polarités, de dichotomies. Dans mes mémoires, je voudrais montrer comment, d'une part, la logique du drame m'a toujours conduite vers l'avant, à travers le conflit et la dichotomie : des conflits de médiums, d'identités nationales et culturelles en moi-même, des conflits avec moi-même et avec la société.

Je voudrais montrer comment, dans mon destin individuel de femme artiste, s'incarne un drame et un conflit qui sont au cœur non seulement du discours artistique contemporain, et de toute son histoire, mais qui sont aussi — j'ose le dire — au fondement de la civilisation moderne elle-même : le drame des oppositions binaires, de la pensée dialectique, de la lutte des extrêmes, dans laquelle il n'y a souvent pas de place pour les formes intermédiaires, hybrides ou liminaires.

Métaphoriquement, c'est une lutte entre le noir et le blanc, dans laquelle il ne reste souvent aucune place pour les nuances ni pour les autres couleurs. Dans la culture populaire, ce mode de pensée est même nommé « pensée en noir et blanc ».

Je crois que ce type de pensée est très dangereux : il mène à des désastres sociaux, écologiques et, à terme, il pourrait provoquer une catastrophe globale à l'échelle planétaire. Je pense que tout mode de pensée fondé sur le conflit (et la pensée en dichotomies l'est, puisque construite sur l'opposition des contraires) finit par dépasser le champ de la pensée pour devenir un conflit dans le réel.

Au tout début du XXI^e siècle, une idée populaire parmi les intellectuels artistiques russes était celle de la fin de l'histoire, formulée par le philosophe américain Francis Fukuyama.

Mais en 2022, beaucoup de ces mêmes intellectuels se sont pris la tête entre les mains avec horreur, réalisant qu'aucune « fin de l'histoire » au sens hégélien n'avait eu lieu.

L'histoire, filtrée à travers le prisme du postmodernisme capable de tout mélanger, est revenue avec ses récits de supériorité nationale, d'État totalitaire, et de restauration d'une soi-disant justice historique — mais cette fois sous forme de monstres intellectuels hybrides, équipés de technologies contemporaines, qui risquent de transformer la Terre en une nouvelle dystopie.

Aujourd'hui, nous voyons sur les écrans de nos smartphones (oui, au XXI^e siècle, les réseaux sociaux sont devenus le principal média de masse, si l'on peut dire), comment les anciennes dichotomies, que l'on croyait révolues, reviennent dans le monde avec une force renouvelée, accompagnées de conflits militaires à grande échelle (Russie-Ukraine, Israël-Palestine) et de polarisation politique (montée du populisme d'extrême droite dans le monde entier).

Elles apportent avec elles une angoisse profonde pour l'avenir — non seulement de la civilisation humaine, mais peut-être de toute la planète Terre.

L'art, comme l'a dit un jour l'artiste Paul Klee, est destiné à rendre visible l'invisible. Dans ma pratique, j'ai toujours tenté de rendre visible ce qui n'a pas de place dans cette lutte des extrêmes — les nuances, les formes intermédiaires, ce qui est refoulé.

Mais l'idée de mes mémoires ne consiste pas seulement à montrer comment le général se reflète dans le particulier, comment la lutte des opposés se manifeste dans la vie intime d'une artiste prise entre eux — depuis le choix des idées et des concepts avec lesquels je travaille, jusqu'au drame de ma relation aux différents médiums, dont le changement se produit également dans une dynamique dramatique.

En explorant mon parcours et ma pratique artistique, je souhaite proposer une perspective personnelle d'émancipation hors de l'emprise des dichotomies, vers un champ ouvert de pluralité, où des formes radicalement différentes peuvent coexister.

Tout au long de mon chemin déjà parcouru, j'ai étudié les dichotomies et oppositions d'identités, de médiums, de formes et d'approches, dans le but de montrer comment la vie d'une artiste et sa pratique deviennent une réponse aux choix imposés par la réalité sociale dans un cadre binaire.

Par mon art et par ma vie, j'ai toujours tenté d'inventer des formes et des gestes me permettant de dépasser ces oppositions binaires, d'atteindre un champ ouvert de multiplicité, fait de formes équivalentes les unes aux autres.

En un mot, je me bats pour une vision complexe du monde — une vision dans laquelle, face à deux options opposées, je cherche toujours à choisir une troisième, que je crée moi-même.

PARTIE THÉORICO-PHILOSOPHIQUE : Sur la complexité de la vision du monde

Dans l'introduction de mon travail, j'ai évoqué la notion d'une vision complexe du monde comme une manière de dépasser la pensée dichotomique. Cette idée est liée à la fin de la domination de la métaphysique religieuse à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. À la place du récit religieux dominant, ce sont la science, la politique et l'art qui prennent le relais comme moyens de connaissance et de gestion de la réalité.

Cependant, comme le souligne Walter Mignolo, le modernisme occidental visait à universaliser les savoirs et les valeurs, ce qui se manifestait dans la science, la politique et l'art.

À la suite de l'époque moderniste, dont l'apogée fut la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, émerge une critique de l'universalisme et des métarécits — critique particulièrement développée par les penseurs du postmodernisme. Jean-François Lyotard, dans *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, s'oppose à cette universalisation en affirmant qu'à l'ère postmoderne, on assiste à un rejet des « métarécits » — ces grandes structures explicatives censées unifier science, politique et art. Il insiste sur le fait que le savoir devient fragmenté et contextuel.

Dans le contexte du modernisme, William R. Everdell, dans son ouvrage *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, soutient que le modernisme se caractérise par une « discontinuité ontologique » — c'est-à-dire par un rejet de la continuité et une tendance à la fragmentation et à la spécialisation dans la science, l'art et la philosophie.

Cette approche se développe ensuite dans le post-structuralisme et les ontologies qui en découlent : les philosophes post-structuralistes perçoivent le monde comme un ensemble de différences irréductibles, qu'il est impossible d'universaliser ou de ramener à des formules logiques préexistantes fondées sur des dichotomies.

La dichotomie : concept et contexte historique

Le concept classique de dichotomie (du grec διχοτομία : διχῆ, « en deux » + τομή, « coupure ») a des racines dans la pensée grecque antique, et peut être compris comme une division en deux, souvent opposées, dont les éléments sont plus liés entre eux qu'avec l'extérieur.

Dans la tradition philosophique, la dichotomie devient un outil de classification et d'organisation du monde à travers des oppositions binaires : le bien et le mal, la raison et les émotions, la nature et la culture.

Dans la philosophie occidentale, la pensée dichotomique remonte à Platon et à son idée de la division du monde en monde des idées et monde des objets matériels (Platon, La République, 380 av. J.-C.). Par la suite, elle s'est consolidée dans la logique aristotélicienne sous la forme du principe du tiers exclu — un principe logique selon lequel, entre deux propositions opposées, il ne peut y avoir de troisième possibilité : soit la proposition est vraie, soit sa négation l'est (Aristote, Métaphysique, IV^e siècle av. J.-C.).

À l'époque moderne, les dichotomies continuent de fonder les modèles épistémologiques par lesquels les philosophes décrivent le monde. Le dualisme cartésien (René Descartes, Méditations Métaphysiques, 1641) établit l'opposition entre conscience et corps, qui deviendra la base de nombreuses conceptions philosophiques ultérieures. Kant introduit la distinction entre le monde phénoménal et le monde nouménal (Immanuel Kant, Critique de la raison pure, 1781), consolidant une dualité épistémologique dans la perception de la réalité.

Le point culminant de la tradition dichotomique est la théorie de Hegel, qui propose que les dichotomies ne sont pas des oppositions statiques mais interagissent dans un processus de développement dialectique (G. W. F. Hegel, Phénoménologie de l'esprit, 1807). Dans sa conception, le conflit des opposés mène à une synthèse qui crée le mouvement de l'histoire. Cette approche dominera la philosophie occidentale pendant longtemps, mais au XX^e siècle, elle sera remise en question à la suite des deux guerres mondiales, incarnations matérielles du principe dialectique dans l'histoire.

Dépassement de la tragédie et de la dialectique au XX^e siècle. Le concept de multiplicité. Le post-structuralisme et la philosophie de la différence de Gilles Deleuze.

L'expérience de la Seconde Guerre mondiale fut, selon de nombreux philosophes, la manifestation la plus complète de la lutte hégélienne des opposés, incarnée matériellement par les ruines des villes européennes détruites et l'extermination de peuples entiers à une échelle industrielle.

Cette expérience de la violence politique généralisée, des guerres et des idéologies totalitaires a constitué un défi global qui a poussé les penseurs de la tradition philosophique européenne continentale à chercher d'autres modes de pensée, ne reposant pas sur la lutte des oppositions binaires telles que « bien/mal », « rationnel/irrationnel », « Occident/Orient » — car dans la pensée européenne d'après-guerre, il était clair que ces oppositions avaient été utilisées comme instruments de pouvoir et de violence.

Dans ce contexte, en France émergent des courants philosophiques tels que le post-structuralisme, cherchant à dépasser ces oppositions rigides. L'un des représentants majeurs de ce courant est le philosophe français Gilles Deleuze, initialement historien de la philosophie, qui étudia la généalogie anti-platonicienne de la pensée chez des philosophes comme Héraclite, Spinoza, Nietzsche et d'autres.

Son propre projet philosophique — la philosophie de la différence — il le construit précisément sur le fondement de ces philosophes. Gilles Deleuze rejette la logique hégélienne de la synthèse et propose une conception de la différence (différence), dans laquelle les catégories ne fusionnent pas mais existent comme des lignes multiples et entrelacées. Dans son livre *Différence et répétition* (1968), il introduit la notion de différence non pas comme une distinction statique entre des entités, mais comme un processus dynamique de devenir, en soulignant le principe de multiplicité (multiplicité). Contrairement à la dialectique, où les opposés se synthétisent en une nouvelle forme, la différence chez Deleuze permet de préserver l'ambiguïté et l'ouverture du sens.

Deleuze, bien sûr, ne travaille pas seul ; il faut parler d'un mouvement entier de philosophes de la multiplicité, qui ont défini le paysage intellectuel de la pensée continentale dans les années 1960-70. La formation de ce paysage, orienté vers la gauche du spectre de la philosophie politique, est étroitement liée à la montée des mouvements sociaux et révolutionnaires, culminant avec la révolution étudiante en France en 1968.

Un autre philosophe post-structuraliste français, Jacques Derrida, analyse comment le langage fixe les dichotomies, créant une fausse impression de stabilité des significations. Dans *De la grammatologie* (1967), il introduit le concept de déconstruction, montrant que les oppositions binaires (parole/écriture, présence/absence) ne sont pas naturelles mais construites par des mécanismes de pouvoir du langage.

Le philosophe Michel Foucault étudie les mécanismes par lesquels les institutions disciplinaires — prisons, écoles, hôpitaux psychiatriques — reproduisent des modèles binaires (norme/pathologie, civilisé/sauvage) pour contrôler les corps. Dans ses ouvrages comme *Surveiller et punir* (1975) et *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), il explore comment ces mécanismes disciplinaires forment la subjectivité, créant des catégories de normalité et de déviation utilisées pour maintenir le pouvoir. Il affirme que la dichotomie entre raison et folie n'est pas une donnée naturelle, mais un produit du pouvoir et du discours justifiant le contrôle des sujets déviants par rapport à la norme sociale. Plutôt que des catégories fixes, apparaît l'idée de mobilité, de processus et d'une multiplicité de formes transitoires diverses.

La pensée féministe et décoloniale contemporaine à la recherche d'un dépassement des dichotomies classiques

Le mouvement féministe a joué un rôle immense dans la relecture de la dialectique, des oppositions binaires et du concept de dichotomie.

Le féminisme a connu plusieurs vagues, chacune marquée non seulement par son apparition à différentes périodes historiques, mais aussi par ses champs d'action spécifiques.

La première vague du féminisme (XIXe - début XXe siècle) visait principalement à la reconnaissance juridique des droits des femmes. Les féministes de cette première vague ont lutté pour les droits légaux, notamment le droit de vote et l'accès à l'éducation.

La deuxième vague féministe (années 1960-1980) s'est concentrée sur l'égalité sociale et économique, mettant en lumière ces plafonds de verre invisibles que le monde masculin imposait aux femmes par des discriminations cachées — par exemple lors des embauches. Un autre pilier de cette deuxième vague fut la revendication du corps féminin. Le slogan « le personnel est politique » est apparu précisément à cette époque. Ce fut une lutte pour le droit à l'avortement, pour que la femme puisse décider elle-même si elle voulait avoir un enfant ou non, pour la diffusion des contraceptifs et de l'information à leur sujet, pour la liberté sexuelle des femmes.

Autrement dit, il s'agissait de sortir la femme de l'ancienne dichotomie masculin-féminin, où l'homme s'occupait de la politique et la femme restait à la maison pour élever les enfants. La deuxième vague féministe coïncide avec la révolution étudiante de 1968 en France, les mouvements sociaux dans le monde entier, le mouvement hippie et le mouvement pacifiste.

La troisième vague féministe (années 1990-2000) est sans doute la plus philosophique des vagues féministes. Les théoriciennes de cette troisième vague remettent en question le mode de pensée binaire traditionnel. Elles critiquent les concepts universalistes de l'expérience féminine et proclament la multiplicité des identités, montrant l'interconnexion et l'intersection de différentes formes d'oppression (oppressions croisées, féminisme intersectionnel) ainsi que l'instabilité des catégories « femme » et « genre ».

Cette vague a été fortement influencée par le post-structuralisme. Ses philosophes, tels que Jacques Derrida et Michel Foucault, ont déconstruit des catégories binaires telles que masculin/féminin et hétéro/homo.

Une des idées majeures qui a servi de base à la troisième vague féministe, aux pratiques décoloniales et à d'autres courants de la philosophie contemporaine est que les identités se forment dans des pratiques discursives, ou, pour simplifier, dans le processus de communication entre les personnes, ce qui signifie qu'elles ne sont pas données comme des entités intemporelles ou des idées éternelles à la manière des idées de Platon.

Les théoriciennes de la troisième vague, comme Judith Butler par exemple, ont montré dans son livre *Gender Trouble* (1990) que le genre n'est pas une essence biologique donnée, mais un processus performatif, redonnant ainsi au sujet le droit de se définir lui-même par ses actions. Cette approche de Butler à l'identité est indéniablement artistique par nature. En fait, Butler affirme que les artistes créent eux-mêmes leur propre être. Il ne s'agit pas seulement de la singularité personnelle, mais de la création de ces catégories de perception de soi qui étaient auparavant considérées comme immuables — par exemple, l'identité de genre.

Cette thèse de Judith Butler devient un fondement pour des courants tels que la queer theory, le féminisme décolonial, le posthumanisme et le cyberféminisme.

Tous ces courants sont liés aux notions de multiplicité, de performativité et à la liberté du sujet de se construire lui-même et son identité.

D'autre part, la notion de multiplicité, célébrée par les post-structuralistes, constitue la base de l'épistémologie décoloniale, qui va de pair avec la troisième vague féministe et est étroitement liée à l'approche intersectionnelle, qui révèle l'intersection et l'interaction de différentes formes de discrimination et d'oppression (racisme, sexisme, inégalités de classe, homophobie, transphobie, etc.).

Le terme « intersectionnalité » a été introduit par Kimberlé Crenshaw en 1989. Elle l'a utilisé pour analyser le statut juridique des femmes afro-américaines, montrant qu'elles subissent une double discrimination — en tant que femmes et en tant que personnes noires.

L'épistémologie décoloniale et l'approche intersectionnelle sont liées par leur effort commun de révéler et de déconstruire les récits universalistes dominants qui façonnent le savoir occidental et les structures sociales. Ces deux courants visent à identifier et à éliminer les formes d'oppression qui se croisent sur plusieurs plans — que ce soit à travers les mécanismes coloniaux de pouvoir ou par l'interconnexion de la race, du genre, de la classe et d'autres identités.

La pensée décoloniale (qui prolonge le mouvement décolonial) s'intéresse à la structure même du savoir. Des théoriciens tels qu'Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo et María Lugones partent du constat que la science et la philosophie européennes, prétendant à l'universalité dans la description du monde, non seulement ignorent la multiplicité et la diversité des savoirs locaux des peuples anciennement colonisés, mais constituent aussi une forme de pouvoir à leur égard.

RECHERCHES SCIENTIFIQUES AU-DELÀ DES DICHOTOMIES

L'explosion sociale et intellectuelle a engendré de nombreuses nouvelles théories de formes et accéléré les mouvements. En évoquant les recherches contemporaines et la quête de perspectives de pensée scientifique dépassant la pensée dichotomique, il faut aussi mentionner une auteure telle que Karen Barad, qui introduit le concept d'« intra-action ».

Le terme intra-action a été proposé par Barad dans son ouvrage *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007) pour désigner les processus dans lesquels les « agents » ne précèdent pas leurs interactions, mais émergent à travers elles. Contrairement au concept traditionnel d'interaction, qui suppose l'existence d'entités distinctes et préalablement définies, l'intra-action souligne que les identités et les frontières des objets se forment dans le processus de leurs relations mutuelles.

Barad développe cette idée en s'appuyant sur l'interprétation de la physique quantique de Niels Bohr, affirmant que l'observateur et l'observé ne sont pas des entités indépendantes, mais co-constituées dans le processus de mesure. Ainsi, l'intra-action remet en cause la notion d'un sujet connaissant indépendant et d'un objet étudié, proposant à la place un modèle de co-formation.

Dans le cadre du réalisme agentiel, Barad introduit le concept d'éthico-onto-épistémologie, soulignant l'indivisibilité de l'éthique, de l'ontologie et de l'épistémologie dans le processus de connaissance scientifique. Cela signifie que les actes de connaissance ne peuvent être séparés des questions d'être et des implications éthiques, car ils sont interconnectés par les processus d'intra-action.

Ainsi, le savoir n'est pas le reflet d'une réalité objective, indépendante de l'observateur, mais se forme à travers des pratiques concrètes impliquant à la fois des agents humains et non humains. Cela conduit à une reconsidération de l'objectivité scientifique, qui devient le résultat de pratiques matériello-discursives spécifiques, et non une représentation neutre du monde.

Cette compréhension complexe du monde, par le rejet de la vérité objective au profit de la complexité, est un héritage direct de la théorie post-structuraliste.

Mathématiques supérieures : le théorème de Cantor et la formation d'une vision complexe du monde

Dans le cadre de ce travail, en étudiant les notions de dichotomie, de binarité et de complexité du monde, j'ai découvert la notion des nombres transfinitifs de Georg Cantor. À la fin du XIXe siècle, Cantor fit une découverte révolutionnaire en mathématiques, proposant la théorie des ensembles infinis et introduisant la notion de nombres transfinitifs, qui signifiaient que les infinis pouvaient avoir différentes tailles (Cantor utilisait le concept de cardinalités), élargissant ainsi la compréhension classique de l'infini et des catégories numériques.

Pour comprendre la conception de Cantor, on peut imaginer l'exemple suivant. Supposons que le nombre des entiers naturels (1, 2, 3, 4, ...) est infini. Mais si l'on considère les nombres réels entre 0 et 1, qui sont aussi infiniment nombreux, incluant un nombre infini de fractions et de nombres irrationnels (par exemple 0,1 ; 0,11 ; 0,111...), leur nombre est encore plus grand. Malgré que les deux ensembles soient infinis, il est impossible d'établir une correspondance biunivoque entre l'ensemble des nombres réels entre 0 et 1 et celui des entiers naturels. C'est là l'essence de l'idée de Cantor : certains infinis sont « plus grands » que d'autres. Par exemple, l'ensemble infini des entiers naturels est plus petit que l'ensemble infini des nombres réels. Cette découverte a permis une description mathématique rigoureuse et une comparaison des grandeurs infinies, ce qui était auparavant considéré comme impossible.

La découverte de Cantor a eu un impact culturel majeur : elle a brisé la conception des mathématiques comme un système strictement clos et rationnel, avec lequel on pouvait prétendument traiter comme une logique transparente et univoque, ouvrant ainsi un espace pour l'incertitude, les paradoxes et l'irrationnel, ce qui a profondément influencé la philosophie, l'art et la littérature du XXe siècle.

Une conséquence philosophique importante de la découverte de Cantor est la réévaluation de la logique classique et l'introduction d'un nouveau modèle de pensée qui dépasse les oppositions binaires. Un exemple particulièrement révélateur est le célèbre « paradoxe du barbier », formulé par Bertrand Russell et lié à la logique de la théorie des ensembles inspirée par Cantor. Le paradoxe porte sur l'autoréférence : le barbier qui rase tous ceux qui ne se rasent pas eux-mêmes se trouve face à la question — doit-il se raser lui-même ou non ? Ce paradoxe n'a pas de solution binaire et indique la nécessité de dépasser une pensée dichotomique rigide.

D'une certaine manière, ce paradoxe me rappelle ma propre expérience d'identité double — ukrainienne et russe. Comme le barbier, je me suis souvent retrouvée dans une position où, face au conflit entre Russes et Ukrainiens, il m'était impossible de choisir un camp sans me contredire moi-même. Cette impasse ne provoquait pas seulement une tension intérieure, elle devenait aussi une source d'élan créatif — une impulsion vers la recherche de formes capables de contenir la contradiction sans l'annuler.

Ces découvertes mathématiques et logiques sont devenues une métaphore importante et un appui intellectuel pour ma pratique artistique. Le passage d'une logique binaire à une infinité de possibilités et d'états, tel qu'il est suggéré par la théorie de Cantor, résonne avec mon approche de l'art, dans laquelle je cherche à représenter la multiplicité des croisements et des états intermédiaires plutôt qu'à imposer des oppositions tranchées comme « soi/autre », « nature/culture », « art/vie ».

Ainsi, les nombres transfinitifs et la notion d'infini découverts par Cantor m'ont offert d'autres formes de pensée et de construction de soi, bien plus proches de ma propre vie et de ma réalité artistique que la logique dichotomique traditionnelle. Dans mes œuvres, ces idées se manifestent par un refus constant des catégories binaires simplificatrices et un désir de créer des pièces situées dans un champ d'indétermination et de pluralité de sens.

La noosphère de Vernadsky comme moyen de dépasser le dualisme entre l'humain et la nature

Dans l'exploration des principaux contextes scientifiques et philosophiques qui ont influencé ma formation artistique, je souhaite également évoquer la figure de Vladimir Vernadsky — scientifique naturaliste, penseur et acteur public russe, ukrainien et soviétique.

Dans les milieux intellectuels et artistiques de la fin des années 2010, le nom de Vernadsky a été redécouvert grâce aux recherches du géographe, philosophe, artiste, commissaire d'exposition et chercheur associé au Laboratoire des recherches géoculturelles complexes de l'Arctique — Nikolai Smirnov.

Dans son travail « L'Anthropocène n'a pas encore eu lieu », Smirnov explore les idées de Vernadsky sur la biosphère et la noosphère, y décelant une alternative « locale » (pour la communauté russophone) aux idées alors en vogue de l'écologie sombre développée par Timothy Morton — idées que j'ai moi-même découvertes à travers les conférences de Dmitri Khaustov sur la philosophie post-postmoderne, que je suivais après mon déménagement à Moscou, ce dont je parlerai plus loin.

Smirnov souligne que, de prime abord, on pourrait penser que Vernadsky, en affirmant que « la conscience humaine devient une force géologique transformant le visage de la planète », prend le parti de l'humain dans le dualisme opposant l'homme à la nature. Cependant, en s'appuyant de manière convaincante sur les textes mêmes de Vernadsky, il montre que ce dernier critique le dualisme en tant que tel.

Smirnov écrit que Vernadsky s'élève contre le dualisme qui sépare l'homme et la nature, l'âme et le corps. « Les biologistes et philosophes occidentaux sont empêtrés dans une controverse vitaliste-matérialiste », et il identifie chez Vernadsky une recherche d'unité entre la conscience humaine et la nature, dont cette conscience fait partie intégrante — une unité dans laquelle l'être humain, en se reconnaissant comme partie prenante de la biosphère, entre en alliance avec elle, transformant celle-ci en noosphère.

Smirnov interprète Vernadsky comme un penseur dont l'utopie moderniste place l'homme au cœur du processus évolutif : c'est par la conscience de se trouver au sommet de l'évolution, et par la reconnaissance de sa qualité de « force géologique transformant le visage de la planète », que l'être humain prend conscience de son indissociabilité de la nature à l'échelle atomique, et commence à agir délibérément dans son intérêt.

Smirnov écrit : Vernadsky appelle noosphère l'horizon d'une évolution planétaire commune, moment où l'homme prend enfin conscience de son rôle en tant que facteur planétaire et assume cette responsabilité dans la perspective d'une régulation planétaire équitable. Ce processus est inéluctable : « la formation de la noosphère à partir de la biosphère est un phénomène naturel, plus profond et plus puissant dans son fondement que l'histoire humaine. Elle exige l'émergence de l'humanité comme un tout. C'est sa condition incontournable »[12]. Smirnov met également en lumière la proximité entre les idées de Vernadsky sur la science contemporaine, certaines branches de la philosophie indienne, ainsi que les courants scientifiques actuels qui trouvent leurs racines dans les épistémologies post-structuralistes — comme celle de Karen Barad que j'ai mentionnée plus haut.

Et — ce qui me semble particulièrement important — Smirnov, étant lui-même artiste contemporain, perçoit dans la pensée de Vernadsky une possibilité de relecture critique des formes artistiques liées au concept d'Anthropocène, relecture dans laquelle je reconnais aussi certains de mes propres travaux réalisés à la même époque, entre fin 2018 et 2021.

La philosophie indienne de la non-dualité. Réception philosophique par Alexandre Pyatigorski et Merab Mamardachvili, et l'indologie comme forme de résistance au récit idéologique soviétique.

La recherche d'une perspective permettant de dépasser l'opposition binaire et la pensée dichotomique se développe principalement dans le courant dominant de la pensée scientifique et philosophique européenne au XXe siècle. Or, la philosophie indienne de la non-dualité est apparue bien plus tôt — plusieurs siècles avant.

L'une des écoles philosophiques les plus influentes de l'Inde, l'Advaita Vedānta, enseigne la non-dualité de l'être et l'identité entre le « je » (ātman) et la réalité suprême (brahman), autrement dit, l'unité entre l'âme individuelle et l'esprit universel. Cette école affirme l'unité fondamentale du réel, déclarant que la diversité apparente du monde n'est qu'une illusion produite par notre mental.

Je ne vais pas m'attarder sur les détails conceptuels de la philosophie indienne, car on perçoit déjà ici une tension entre son idée de non-dualité dans sa forme pure et une vision du monde complexe, qui repose au contraire sur l'affirmation de la pluralité. À mes yeux, la philosophie indienne de la non-dualité est très proche d'un mode de pensée religieux, dont le but est, à l'inverse d'une pensée complexe, de créer un système fermé et cohérent, capable d'expliquer tous les phénomènes du monde en contournant ou en simplifiant les contradictions réelles. Tandis qu'une vision du monde complexe n'élude ni les contradictions ni les questions difficiles ; elle ne vise pas à établir un système totalisant et explicatif, mais signale ses propres lacunes.

Il m'importe cependant d'aborder ici la philosophie indienne peut-être sous un angle un peu inattendu. À la fin de l'époque soviétique, l'indologie et l'étude de la philosophie indienne sont devenues, pour de nombreux jeunes philosophes et penseurs, un espace d'autonomie — un moyen d'échapper à la limitation du discours scientifique dominant, dont les frontières étaient définies par l'idéologie officielle, qu'il était impossible de transgresser. Ils ressentaient l'état du dogme du matérialisme dialectique.

C'est dans ce contexte que je souhaite évoquer deux penseurs russophones importants : Alexandre Pyatigorski et Merab Mamardachvili.

Alexandre Pyatigorski fut d'abord philosophe soviétique, puis — après son émigration — philosophe britannique, orientaliste, indianiste, bouddhologue, écrivain. Il fut l'un des fondateurs de l'école sémiotique de Tartu-Moscou et l'auteur du modèle textuel de la communication.

Merab Mamardachvili, originaire de Géorgie, était un philosophe soviétique, docteur en philosophie (1970), professeur à l'Université d'État de Moscou (MGU). Sa pensée fut plus influencée par ses collègues occidentaux — notamment les post-structuralistes. Il était personnellement en contact avec Louis Althusser. On qualifie parfois Mamardachvili de post-structuraliste soviétique.

Une place particulière dans l'héritage commun de Merab Mamardachvili et Alexandre Pyatigorski, amis proches, est occupée par leur ouvrage *Symbole et conscience* (1982), dans lequel la philosophie n'est pas envisagée comme un système, mais comme une pratique de pensée sur la pensée. Cette pratique devient un moyen de dépasser les faux dualismes : entre sujet et objet, entre intérieur et extérieur, entre corps et conscience. Il ne s'agit pas d'une philosophie abstraite, mais d'une expérience de la pensée tournée vers elle-même. Leur idée de « pensée sur la pensée » n'est pas une boucle logique ou une simple récursion, mais une forme de travail intérieur, dans laquelle le sujet devient lui-même l'objet de son observation. Dans ce processus, les dichotomies habituelles se délitent, car la pensée ne saisit pas des oppositions figées, mais des processus, des mouvements, des devenirs. *Symbole et conscience* propose ainsi une vision complexe du monde, où il n'existe pas de significations fixes, mais une présence vivante de la pensée en train de se déployer.

Une telle pensée suppose un dépassement du cadre de la représentation — et c'est en cela qu'elle entre en résonance aussi bien avec la tradition indienne de la non-dualité qu'avec les formes d'art auxquelles j'aspire. Elle n'enferme pas, elle ouvre. Elle ne simplifie pas, elle complexifie, proposant une forme de vie où penser n'est ni une réaction ni une déclaration, mais une forme d'être.

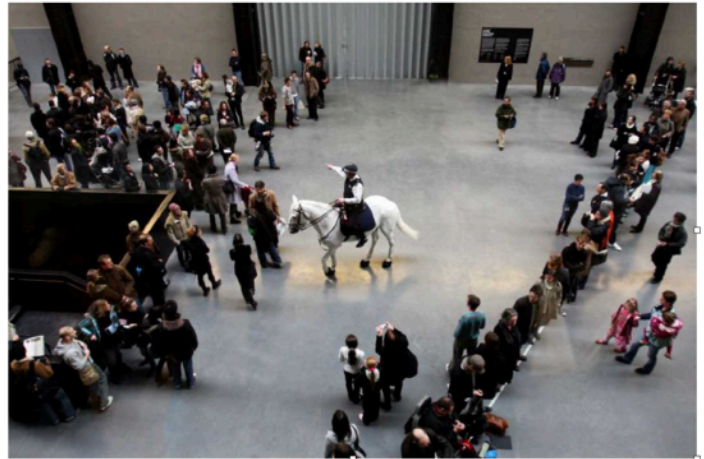
Je vois dans les pratiques proposées par Pyatigorski et Mamardachvili une manière de demeurer dans la complexité, sans réduire l'expérience à une formule simplifiée. L'art, comme la pensée, peut être une manière de maintenir les contradictions en tension — sans avoir besoin de les résoudre. Et c'est justement là que je trouve, pour moi, un point de liberté intérieure.

L'art contemporain face aux dichotomies. Textile, corps, cinéma.

Depuis le tout début de ma pratique, j'ai senti que ce qui m'inspirait le plus n'était pas tant les œuvres d'autres artistes que le dialogue avec la philosophie, la science et la pensée théorique. Ce ne sont pas les styles ou les techniques qui m'attirent, mais les manières de voir et de décrire le monde. C'est pourquoi je me suis toujours tournée vers des concepts venus de l'extérieur du champ artistique — des idées issues de la philosophie contemporaine, de l'anthropologie, de la théorie de l'art. Cela m'a permis de construire ma propre optique et de développer un langage artistique dans lequel les catégories de multiplicité, d'incertitude et de dépassement des binarités me permettent de dessiner une vision complexe du monde. Cela dit, j'ai tout de même étudié avec intérêt des pratiques artistiques concrètes, j'ai mené des recherches et analysé des gestes artistiques, des stratégies d'exposition — car, pour moi, l'art — tout comme la philosophie — n'est pas une discipline fermée, mais un champ d'interactions intellectuelles avec d'autres personnes, avec la culture et avec le monde lui-même.

D'un autre côté, l'art contemporain, depuis le XXe siècle, me semble être ce qui se rapproche le plus de ce que fait la philosophie. Je pense que l'art contemporain permet de ressentir ce que la philosophie permet de comprendre. Autrement dit, l'art contemporain crée la possibilité de relier pensée et sensation dans une même expérience, dans un même vécu.

C'est justement en raison de cette proximité avec la philosophie que l'art contemporain, à sa suite, s'attelle activement à brouiller les oppositions binaires rigides qui ont longtemps structuré la pensée occidentale : nature/culture, homme/femme, raison/corps, sujet/objet, centre/périphérie. Ce travail s'effectue non seulement au niveau des contenus, mais aussi au niveau des formes, des médias et de l'organisation spatiale de l'art.



Tania Bruguera, «Tatlin's Whisper», 2008

Le tournant politique dans l'art de la seconde moitié du XXe siècle a conduit à une critique active des institutions muséales, perçues comme des lieux de pouvoir et de représentation. Ainsi, artistes femmes et hommes ont commencé à utiliser l'espace du musée comme un lieu de conflit performatif — d'intervention, de dévoilement, de relecture. Le performance politique est alors devenu une pratique centrale : le corps y devient le porteur d'un message politique, et les frontières entre art et activisme s'effacent. Un exemple marquant en est la pratique de Tania Bruguera, dont les interventions dans les espaces muséaux et éducatifs (comme dans le projet Tatlin's Whisper) remettent en question la notion même d'un espace public neutre et placent le corps au centre comme vecteur de mémoire historique et politique.

Parallèlement, le cinéma devient lui aussi un espace de redéfinition des dichotomies. Le film Orlando (1992) de Sally Potter, basé sur le roman de Virginia Woolf, détruit radicalement les catégories binaires du genre et du temps, en proposant la figure d'un-e sujet-te traversant les siècles et les genres. Cette œuvre cinématographique agit non seulement au niveau du récit, mais aussi à travers un langage visuel qui déconstruit les représentations normatives du corps et de l'identité.



Tania Bruguera, «Tatlin's Whisper», 2008

L'un des vecteurs les plus puissants de cette déstabilisation des dichotomies a été l'art féministe, en particulier dans les années 1970 et 1980. Des artistes et théoriciennes comme Lucy Lippard ont remis en question la frontière entre art "noble" et art "mineur", entre public et privé, entre artistique et utilitaire. Les arts appliqués, notamment le textile et la broderie — longtemps relégués à la sphère "féminine" et "non conceptuelle" — reviennent au centre du discours artistique en tant que moyens d'expression à part entière. Des artistes comme Cecilia Vicuña et Lygia Pape travaillent le textile comme un médium où la matière tissée devient métaphore de l'histoire, de la mémoire, du corps et de la résistance.



Lygia Pape, *Divisor (Divider)*, 1968 © Projeto Lygia Pape



Cecilia Vicuña: *Soñar el agua*, l'exposition à Malba, 2023

Dans une perspective théorique, ce travail de dépassement des oppositions binaires a trouvé un soutien important dans la critique féministe du travail. Silvia Federici, en analysant le travail reproductif des femmes, montre que le travail domestique et le soin, bien qu'exclus de la sphère de la productivité rémunérée, constituent une structure fondatrice de l'économie capitaliste. L'art qui rend visibles les processus de soin, de quotidienneté, de répétition et de corporalité routinière, propose ainsi non seulement une critique esthétique, mais aussi une critique politique des dichotomies économiques et genrées.

Cette tendance à se détourner d'une vision universaliste et transparente du monde atteint un point de tension conceptuelle dans la philosophie d'Édouard Glissant. Sa théorie de la créolisation propose un modèle radicalement différent de pensée — non pas comme synthèse, mais comme multiplicité irréductible vivant dans des relations de différence. Les notions d'opacité et de Tout-monde constituent des réponses à l'impératif de transparence et de linéarité de la pensée occidentale. Glissant propose de penser à travers les connexions multiples, les rythmes, les disjonctions — sans chercher à effacer les différences, mais en affirmant leur dignité.

La pensée de Glissant, à mon sens, hérite de la ligne théorique de Gilles Deleuze, qui cherchait à dépasser les oppositions à travers le concept de « synthèse disjonctive » — non pas comme résolution du conflit entre les contraires, mais comme forme de coexistence des différences sans fusion.

Chez Deleuze, la dichotomie perd sa force lorsque des connexions mobiles et fluides se tissent entre les éléments — des connexions qui ne s'inscrivent pas dans la logique rigide du « ou... ou », mais produisent du sens dans la logique du « et... et... et ». C'est dans ce sens que je comprends également les idées de Glissant sur la créolisation, où la multiplicité et l'hétérogénéité ne se rassemblent pas en un univers totalisant, mais forment un commun sans totalité.

Dans ce contexte, l'art contemporain, en particulier l'art décolonial et postcolonial, devient un laboratoire de nouvelles formes de pensée, au-delà des oppositions binaires et des hiérarchies qu'elles instaurent.

C'est là l'émergence d'une vision du monde "opaque" et complexe, où la différence n'est pas annihilée, mais devient la condition du vivre-ensemble.

Crise actuelle et défi de notre époque : le retour des dichotomies dans le champ politique et le discours public.

Aujourd'hui, plus que jamais, il devient clair que la lutte pour une vision du monde complexe, stratifiée et opaque n'est pas seulement d'actualité, mais vitale. Sur fond de conflits armés multiples — de la guerre russo-ukrainienne aux affrontements à Gaza, en passant par les tensions entre l'Inde et le Pakistan — nous assistons à un retour du mode de pensée dichotomique au cœur de l'imaginaire politique et social. Cela se manifeste par une tendance à séparer brutalement le “nous” du “eux”, à diviser le monde entre le bien et le mal, à réduire des contextes historiques et sociaux complexes à des slogans et à la haine.

Les racines de ces conflits, selon moi, se trouvent dans une pensée impériale et moderniste, dans les logiques de l'ordre colonial et totalitaire, où l'unité exige toujours l'image de l'autre comme ennemi. Ce type de pensée a besoin de l'antagonisme : sans l'“étranger”, il n'y a pas de “soi”. C'est pourquoi l'idéologie de l'unité totalitaire — qu'il s'agisse de nation, de religion ou de vérité idéologique — s'appuie toujours sur une opposition binaire : nous/eux, juste/faux, ordre/chaos.

Il semble que nous soyons revenus à ce point critique du XXe siècle, où le conflit entre liberté et pensée totalitaire définissait l'agenda culturel, politique et philosophique. Mais aujourd'hui, ce conflit est vécu de manière encore plus fragmentée et accélérée. Le retour du populisme d'extrême droite, la simplification du langage politique (due en grande partie à un mode de pensée “zapping”, nourri par la logique des réseaux sociaux), la radicalisation des identités — tout cela signale le retour des anciennes dichotomies, mais sous une forme nouvelle.

Dans cette situation, il est essentiel non seulement de critiquer la pensée binaire, mais aussi de former des modes de pensée alternatifs, dans lesquels la différence ne mène pas à l'exclusion de l'autre, mais devient la base d'un être-ensemble. L'art et la philosophie restent pour moi non seulement des espaces d'expression, mais aussi des formes de résistance :

- Résistance à une vision plate, linéaire et simplificatrice du monde.
- Résistance à la logique de l'exclusion.
- Résistance à la dichotomie comme structure fondamentale de la pensée.

Je suis convaincue qu'aujourd'hui, la complexité n'est pas un luxe, mais une nécessité éthique et politique.

Mon parcours artistique comme une quête personnelle de dépassement des dichotomies que la société et la civilisation m'ont imposées.

Chapitre I. Ma formation en tant qu'artiste : devenir et éducation

La période de Kiev : enfance et premiers apprentissages

Depuis l'enfance, j'ai été prise dans une forme de dichotomie, née de la tension entre les lignées ukrainienne et russe de ma famille – un conflit latent d'identités nationales. Les deux côtés de ma famille étaient issus de milieux paysans, mais il s'agissait de paysans très différents. En réalité, c'étaient deux familles provenant de mondes opposés.

Mon grand-père paternel, originaire de Serpoukhov (une ville près de Moscou), était un communiste convaincu, membre du Parti et athée. Dans les années 1930, il a participé à la destruction d'églises. L'un de mes souvenirs d'enfance est lié à sa maison à Serpoukhov, dont il avait construit les fondations avec les pierres provenant d'une église dynamitée. Dans les années 1950-60, il est devenu entrepreneur à succès : au moment du boom de la construction, il est parti à Kiev où il a participé à l'édification des khrouchtchevkas (ces logements sociaux standardisés de l'époque), est devenu chef de chantier et a fini par obtenir, par ses liens avec le Parti, d'abord un, puis deux appartements à Kiev. Avec son épouse – ma grand-mère – issue des cosaques du Kouban, ils ont mené pendant un temps une vie partagée entre deux maisons, avant de s'installer définitivement à Kiev. Leur maison à Serpoukhov est alors devenue une datcha d'été.

Mon grand-père avait perdu un œil dans sa jeunesse et portait une prothèse. J'avais peur de lui ; il dégagait une forme d'agressivité patriarcale.



Kyiv des années 90 dans une eau-forte de mon professeur Vladimir Ivanov-Akhmetov.



Maman et papa le jour de leur mariage, Kyiv, 1984.

Mon grand-père maternel était tout autre. Il était Ukrainien, issu d'une famille de fermiers aisés de la région de Tchernihiv, qui fut dépossédée de ses biens durant les années soviétiques. Dans la société soviétique, il s'est trouvé une place parmi l'intelligentsia, ayant étudié l'histoire à l'Université Chevtchenko de Kiev, et est devenu assez rapidement — à quarante ans seulement — directeur d'école. Sa femme, ma grand-mère, a étudié trois ans à la faculté de médecine, puis, après la naissance de ses enfants, elle est partie en congé maternité. Par la suite, grâce à mon grand-père, elle a été engagée à l'école comme professeure de travaux manuels pour filles et d'initiation à la médecine. Elle a travaillé jusqu'à sa retraite comme enseignante en travaux manuels, transmettant des pratiques féminines de broderie et de travail du textile. Elle savait peindre à l'huile, mais surtout, elle cousait très bien. Pendant les années pauvres et de crise des années 1990 (les premières années post-soviétiques), elle ne se contentait pas de travailler comme couturière à domicile, elle habillait toute notre famille. Elle était la seule personne dans la famille à me parler en ukrainien, ce qui m'a beaucoup aidée quand je suis allée à l'école. Évidemment, la famille de mon grand-père ukrainien, ayant souffert du pouvoir soviétique, détestait ce régime.

Ces différences se sont atténuées dans la génération de mon père et de ma mère, mais elles n'ont néanmoins jamais disparu, et elles ont profondément influencé ma vision du monde et ma vie. J'ai toujours eu le sentiment d'être à la frontière entre ces deux mondes, n'appartenant pleinement à aucun des deux.

L'un est le monde de l'empire, de la métropole, de la grande culture russe, un monde masculin de bâtisseurs et d'ingénieurs (mon père voulait devenir artiste, mais il a finalement suivi les traces de son propre père et a lui aussi réussi dans la construction). L'autre est le monde de l'Ukraine, un monde féminin, celui de ma grand-mère, qui cousait des costumes, me parlait en ukrainien et me chantait des chansons avant de dormir.

Je pense que c'est précisément sur cette base, à partir de cette différence, que s'est largement formée ma vision artistique — dès mon plus jeune âge, où je dessinais beaucoup. Je me souviens qu'un des sujets récurrents de mes dessins d'enfant était celui d'églises avec des yeux. Les vêtements étaient toujours féminins.



Mes dessins d'enfance de églises anthropomorphes. 1991.

Il me semble qu'en créant un monde aussi féminin, où il n'y a pas d'homme — pas d'homme actif, celui qui agit et transforme l'environnement autour, un homme (probablement je chassais inconsciemment de mes mondes créés l'image de mon grand-père agressif à un œil) — j'ai pour la première fois touché mon propre abîme, ma rupture, la différence des potentiels de mon identité.

On m'a inscrite à une école d'art dans des cours préparatoires — l'une des meilleures de Kiev, après laquelle on entrait généralement à l'Académie des Beaux-Arts de Kiev. Cette école avait un très haut niveau. Les cours avaient lieu trois fois par semaine, quatre heures à chaque fois, avec beaucoup de devoirs à la maison en dessin. J'étais en avance sur mes camarades : en première année de cette école, j'avais 9 ans, alors que les autres en avaient 11. Je ressentais cette différence et me distinguais parmi mes camarades, préférant me consacrer à la rédaction de notes sur l'histoire de l'art, tandis que les autres se laissaient aller aux excès hormonaux, qui prenaient parfois des formes dangereuses et désagréables. Par exemple, le harcèlement scolaire. L'atmosphère à l'école était agressive, ce qui correspondait à l'ambiance sociale générale de l'espace post-soviétique dans les années 90-2000. Heureusement, on ne me touchait pas, j'étais plus jeune, donc les filles plus âgées me protégeaient. Malgré cela, cette école m'a donné une base très solide en dessin académique classique, mais après en être sortie à 13 ans, j'ai arrêté de dessiner pendant trois ans, ne reprenant qu'à 16 ans. Cependant, pendant que j'étais à l'école, j'adorais dessiner avec une amie des bandes dessinées, qui rencontraient beaucoup de succès dans toute notre classe, et dans lesquelles nous réfléchissions de manière satirique et caricaturale sur notre vie scolaire, y compris les professeurs et les règles de l'école. En somme, nous avions notre propre Charlie Hebdo scolaire.

Aujourd'hui, je comprends que ces bandes dessinées furent ma première forme de résistance artistique. Avec mon amie, nous créions un petit espace autonome, où l'on pouvait rire de la hiérarchie scolaire et remixer les rôles. Comme j'ai pu le comprendre plus tard, cet espace de désobéissance et de relations horizontales autour de lui correspond exactement au type d'espace que Hakim Bey appelait une zone autonome temporaire. Nous dessinions simplement et plaisantions, et autour de nous et de nos bandes dessinées grandissait spontanément une communauté qui pratiquait par ce biais une joyeuse fête de la désobéissance. C'est dans cette spontanéité, dans cette expression insaisissable échappant au contrôle, que résidait notre force.

Cette pratique précoce a formé ma sensibilité aux formes locales d'autonomie et aux possibilités de l'art non pas comme institution, mais comme mode d'auto-organisation collective structurant l'espace et le temps autrement.

Dans ma pratique artistique plus tardive, et surtout aujourd'hui, lorsque je travaille sur mon film *La Datcha*, consacré à la vie communautaire, je reproduis en partie et de façon intuitive cette stratégie : je crée un espace pour une fête autonome de la désobéissance et de l'évasion.

À l'âge de 13 ans, j'ai rencontré une amie venue de l'Ouest de l'Ukraine. Les échanges avec elle m'ont plongée dans l'univers de la langue ukrainienne et de la culture nationale ukrainienne. L'été, je partais en vacances chez elle, dans la ville de Brody, près de Lviv, où a commencé ma socialisation. L'environnement y était différent de celui de Kiev. Il était plus religieux (dominance du gréco-catholicisme) et moins agressif qu'à Kiev.

À ce moment-là, ayant quitté le dessin académique, je lisais beaucoup, m'immergeant dans le pouvoir des mots. Beaucoup d'ouvrages importants pour la culture européenne, je les ai lus en traduction ukrainienne, par exemple les œuvres de Nietzsche et Harry Potter. J'adorais les histoires, j'aimais les raconter et les inventer (comme dans mes bandes dessinées), et je rêvais alors de devenir écrivaine.

Cette dialectique entre l'image visuelle (dessin et peinture) et la parole (littérature) m'a conduite à un tournant de mon destin : à 19 ans, j'ai signé un contrat avec une maison d'édition de Kiev pour publier mon livre pour enfants, que j'avais écrit en ukrainien et illustré moi-même. Avec cette maison, nous envisagions aussi un recueil de poèmes — cette fois-ci plus adultes. C'est peut-être la première fois dans ma vie où, face à un choix entre deux options (visuel et narratif), j'ai décidé de faire un geste artistique en synthétisant ces deux éléments en une seule forme, le livre. J'ai cependant rompu ce contrat, et détruit le livre et ses preuves, que j'ai brûlés sur la plage au bord du Dnipro, devant la maison : j'étais très exigeante avec moi-même.

D'un autre côté, en réfléchissant aujourd'hui à ces actes, je peux dire que j'ai toujours été attirée par les formes d'art synthétiques (comme les bandes dessinées au collège) qui peuvent combiner différentes modalités artistiques. Peut-être que je ne comprenais pas encore qu'on pouvait simplement faire du cinéma, qui contrairement au livre, synthétise le temps narratif et l'image visuelle de manière plus fluide, créant une illusion d'espace absente dans le livre. Le texte et les illustrations dans un livre classique ne fusionnent jamais, ils coexistent côte à côte, parallèlement.

Un peu plus tôt, à 17 ans, je suis entrée à la section poligraphique de l'Université technique nationale, à la faculté de graphisme du livre. Là, j'ai acquis la profession d'illustratrice de livres.

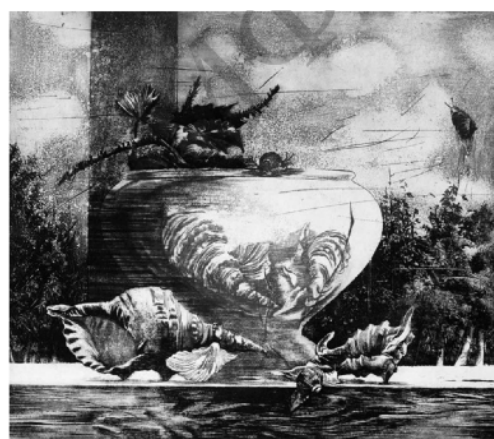
Au-delà de l'éducation formelle en peinture et illustration, un rôle immense dans ma formation artistique a été joué par la vie sociale et les rencontres. Je me suis rapidement retrouvée dans le groupe « le plus cool » d'étudiants alternatifs intéressants, réunis autour de l'atelier de l'artiste Vladimir Ivanov-Akhmetov. Les échanges avec lui ont fortement influencé la formation de mon goût. Il restait à l'écart à l'institut, avait son propre regard critique sur ce que faisaient ses collègues et l'institut lui-même, et en parlait librement en compagnie des étudiants. Parallèlement, j'ai commencé à gagner de l'argent en créant des eaux-fortes. Nous faisons des eaux-fortes de Kiev style cartes postales dans le style de Vladimir Mikhailovich et les vendions aux touristes. Il y avait aussi d'autres travaux : collaboration avec plusieurs maisons d'édition, etc.

Quelques mots sur Volodymyr Mykhailovytch Akhmetov. C'est un artiste russe et ukrainien (ancien membre de l'Union des artistes de l'URSS en 1984), graveur et illustrateur. Volodymyr Akhmetov. L'enseignement à l'Institut de l'édition et des arts graphiques de l'Université technique nationale d'Ukraine « KPI » (où j'ai étudié) occupait une place très importante dans sa vie. Et je n'ai pas peur de dire que c'est précisément la rencontre avec lui qui a jeté les bases de mon regard philosophique sur le monde à travers l'art. Grâce à lui, j'ai appris à voir dans la réalité plus que la réalité elle-même, à penser en métaphores, à percevoir le symbolisme dans ce qui nous entoure, à toucher à des questions philosophiques universelles à travers la représentation, et bien sûr, à représenter la réalité à travers le prisme de la distorsion — je le percevais comme une sorte de surréaliste soviétique. Le mysticisme classique propre à la culture nationale ukrainienne me parlait beaucoup, et je le retrouvais aussi chez lui : même s'il n'était pas né en Ukraine, il y avait passé son enfance.

C'est aussi grâce à son regard que j'ai commencé à découvrir Kiev. À 16 ans, je regardais une ville qui disparaissait sous mes yeux — Kiev était en pleine transformation. C'était une douleur terrible, et cela a été l'une des raisons pour lesquelles j'ai voulu partir à Saint-Pétersbourg. J'étais profondément affectée par ce qui se passait à Kiev — la destruction du patrimoine historique — le Kiev de Boulgakov, le Kiev soviétique disparaissaient littéralement sous mes yeux. Akhmetov observait attentivement la ville à travers la lentille de sa création artistique et peignait des paysages. C'est grâce à lui que j'ai pu regarder au cœur de Kiev et voir le drame de sa transformation.

En parallèle de mes études à l'Institut polygraphique, j'ai commencé à suivre de mon propre chef les cours d'un professeur à l'Académie nationale des beaux-arts d'Ukraine. C'est là que j'ai découvert la théorie et les méthodes d'enseignement du dessin et de la peinture de l'artiste Tchistiakov, et j'ai aussi entendu de nombreuses anecdotes sur l'art des XIXe et XXe siècles que je n'aurais jamais apprises dans mes cours officiels.

En un mot, je me suis plongée corps et âme dans l'apprentissage du métier artistique et de l'art académique, aussi bien dans le cadre des études que dans les échanges avec d'autres étudiants passionnés, comme moi.



Vladimir Ivanov-Akhmetov et deux de ses œuvres graphiques.

Période de Saint-Pétersbourg : deuxième formation, entre théâtre, architecture et peinture

En 2009, j'ai décidé de déménager à Saint-Pétersbourg pour poursuivre mes études à l'Académie des beaux-arts Ilia Répine. J'étais déjà amoureuse de cette ville : j'y étais allée trois fois en auto-stop avec des amis ! La première fois à l'âge de 17 ans. À cette époque, Saint-Pétersbourg était largement perçue comme une métropole culturelle, en comparaison avec Kyiv.

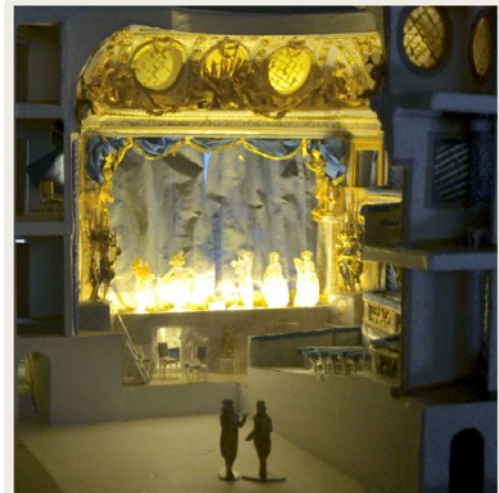
Le processus de prise de conscience nationale ukrainienne était déjà bien entamé — il y avait eu le premier Maïdan (la première Révolution orange) — mais l'importance culturelle traditionnelle de Moscou et de Saint-Pétersbourg restait forte pour les Ukrainiens, en particulier pour les habitants de Kyiv (ville encore très russophone jusqu'en 2014). Beaucoup d'habitants de Moscou et de Saint-Pétersbourg aimaient venir à Kyiv au printemps, en été ou en automne. Kyiv était perçue comme une ville chaleureuse, intime et pleine d'âme — une ville fondatrice de la culture russe. Tout cela allait radicalement changer après l'occupation de la Crimée en 2014 et le début de la guerre hybride à l'est de l'Ukraine.

D'un autre côté, des événements personnels dans ma famille ont joué un rôle déterminant, notamment la mort de mon père. C'est aussi pour cela que j'ai quitté Kyiv.

Je suis alors admise au département de scénographie. Le théâtre m'attirait. C'est là que j'ai découvert pour la première fois la maquette théâtrale, et j'ai immédiatement compris que ce travail dans l'espace (plutôt que dans la surface, comme c'était le cas jusqu'alors) m'absorbait totalement. Je pouvais passer des nuits entières à coller des petits mondes en carton — c'était comme un jeu d'enfant où l'imaginaire permet de créer des mondes et des histoires. La maquette que j'ai présentée à l'examen d'entrée a reçu la meilleure note possible. Il s'agissait d'une maquette du Théâtre de la Reine — un théâtre construit à Versailles pour la reine Marie-Antoinette en 1778-1779.



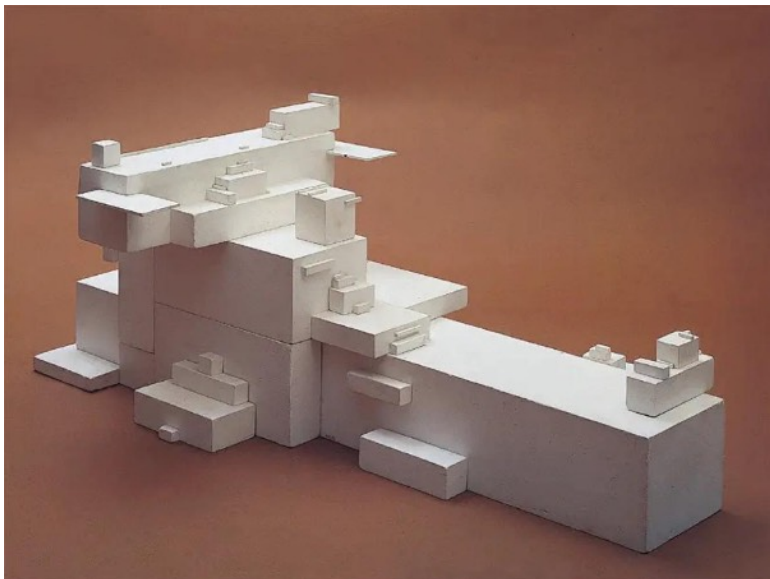
Architectural wash et maquette du théâtre de Marie-Antoinette au Petit Trianon. Travail d'étude, 2013, Saint-Pétersbourg.



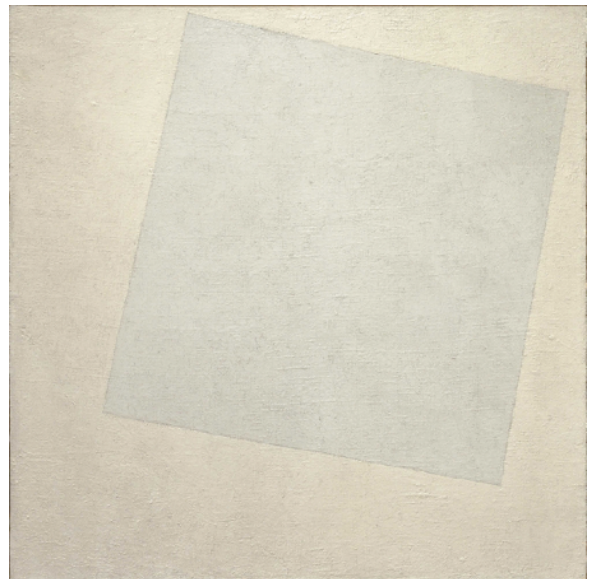
Je me rends souvent chez mes voisins de l'Académie pour assister avec enthousiasme à des cours théoriques. C'est là que je découvre pour la première fois l'étude systématique de l'architecture, en particulier ce qu'on appelle « l'architecture de papier » et, plus spécifiquement, les architectones de Kazimir Malevitch — des compositions abstraites en volume représentant des formes pures, libérées de toute fonctionnalité. Ces structures tridimensionnelles prolongeaient ses expérimentations picturales suprématises. Les architectones n'étaient pas destinés à être construits, mais incarnaient des idées d'un nouvel espace et d'une nouvelle esthétique. Bien qu'ils n'aient pas été conçus pour la réalisation concrète, ils ont exercé une influence considérable sur l'architecture moderniste et le constructivisme.

Au cours de ces conférences, j'ai redécouvert la couleur blanche dans les architectones de Malevitch, le blanc des maquettes et le blanc en architecture en général. Ce blanc est devenu pour moi le symbole du conflit et de la tension entre la totalité de l'imaginaire et l'impossibilité perpétuelle de concrétiser ce qui a été imaginé. Les architectones de Malevitch m'ont révélé le choc entre l'utopie de l'imaginaire d'avant-garde et la réalité du nouveau pouvoir soviétique, qui commençait à restreindre tout le potentiel culturel et artistique utopique.

Le blanc des architectones de Malevitch est devenu pour moi un symbole de la « projetabilité » et de l'utopie en tant que telles. Ces petites maquettes blanches ne renvoyaient pas à des bâtiments réels, mais à un monde absent, un monde qui reste à jamais dans le domaine de l'imaginaire.



Kazimir Malevitch. Architectone "Alpha". 1920. Plâtre.



Kazimir Malevitch. Blanc sur blanc. 1918. Huile sur toile.

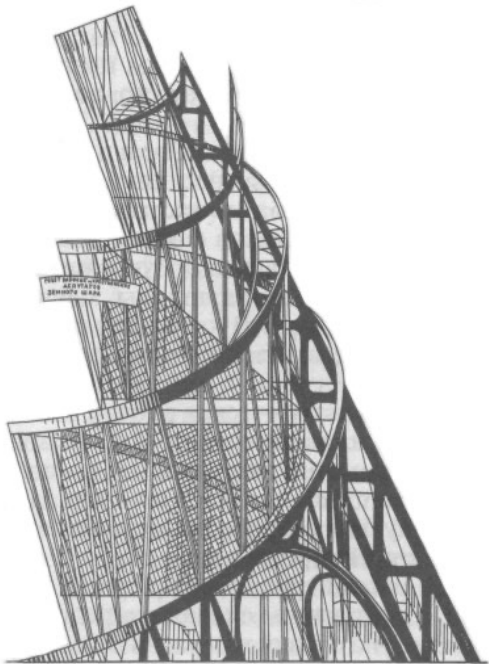
De la même manière, le monde antique est lui aussi absent. Je réalisais des maquettes blanches de théâtres de la Grèce antique, qui renvoyaient à une mémoire collective impossible à vérifier, car notre imaginaire visuel de l'Antiquité comme monde de marbre blanc s'est en réalité constitué aux XVIIIe et XIXe siècles, à partir de la Renaissance et surtout à l'époque du néoclassicisme.

Peut-être que l'Antiquité elle-même n'est qu'un projet de l'époque des Lumières — à la différence des utopies de Malevitch ou de Tatline, non pas situé dans le futur, mais dans le passé ?



Maquettes architecturales d'étude, 2013.

À propos de Tatline, justement : pour moi, la maquette de la tour du Troisième Internationale est l'exemple parfait d'un projet utopique qui n'existe que sous forme de maquette. Dans le cadre des recherches que j'ai menées pour ces mémoires, j'ai découvert le livre *L'ivre de Pierres* de Jean-Paul Jungmann, une série de publications parues entre 1977 et 1983. Le titre joue sur les mots : *L'ivre* évoque le livre (le livre de pierres), mais signifie aussi ivre, et de *Pierres* peut se lire comme ivre de pierres — ivre de la matière, ou ivre d'architecture. Dans ces publications, Jungmann présente une série de visions architecturales imaginaires, principalement consacrées à Paris. Ses œuvres mêlent dessins d'architecture et textes pour créer une architecture narrative, des « fictions réelles » qui existent sur les pages du livre. Ce projet ne renonce pas à l'intention architecturale au profit du discours, mais utilise les moyens de l'architecture pour développer une « utopie concrète » — des projets imaginaires conçus comme potentiellement réalisables.



Projet de monument à la Troisième Internationale, 1919.



L'Ivre de Pierres est étroitement lié à la tradition de l'architecture de papier, qui a historiquement utilisé la fiction pour construire des discours architecturaux et critiques. Jungmann considérait les projets imaginaires comme une pratique théorique de la ville et de l'architecture, capable de proposer des réalités alternatives et une nouvelle compréhension de l'espace urbain.

Ce qui me touche particulièrement chez Jungmann, c'est justement cette dimension utopique dont j'ai parlé plus haut à propos de Malevitch. Elle me semble emblématique de la manière dont un artiste contemporain peut aborder l'architecture.

Un autre résultat de mes recherches actuelles sur l'architecture utopique – lié cette fois à mon identité ukrainienne – c'est TETIANITCH, ou FRIPULIA, figure emblématique de l'art non officiel ukrainien des années 1970-1980.

J'ai découvert son travail en préparant un cycle de conférences sur l'histoire de l'art ukrainien, destiné aux étudiants de l'école d'art de Saint-Étienne où j'ai enseigné en 2023 dans le cadre de ma résidence soutenue par le programme PAUSE.

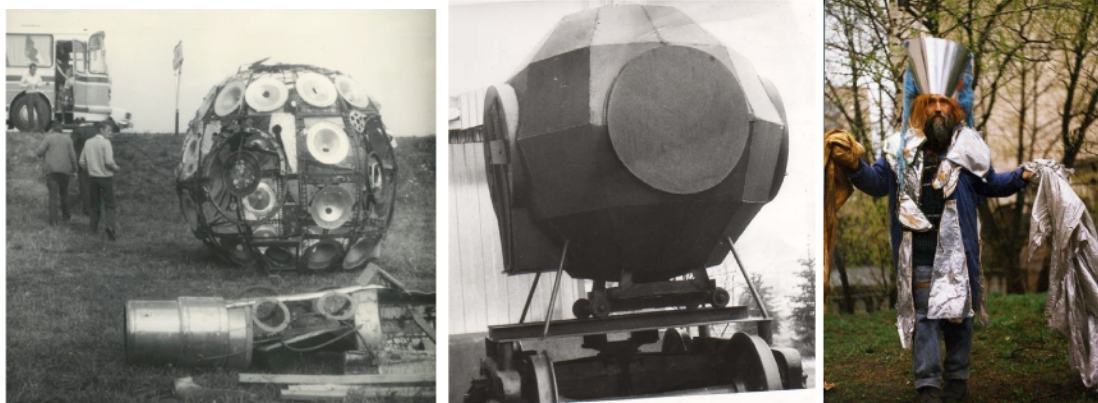
Principalement connu comme performeur et artiste d'action, Tétianitch critiquait l'immobilisme, l'art officiel et l'institutionnalité dans l'Ukraine socialiste. Mais son œuvre possède aussi une forte dimension visionnaire, que l'on retrouve dans ses grandes installations publiques, à la frontière entre architecture utopique et philosophie du post-anthropocène — comme on l'appelle aujourd'hui.

Fripoulia était non seulement son pseudonyme, mais aussi le nom d'un courant philosophique personnel, dont il est difficile de définir précisément les contours, mais que l'on pourrait résumer ainsi :

Fripoulia est une sorte de code par lequel l'humanité, se diffusant en ondes radio ou en signaux lumineux, pourrait transmettre toute son information et se reconstituer n'importe où dans l'univers.

Dans le cadre de cette philosophie, l'artiste a imaginé une « capsule idéale » pour abriter la vie humaine, qu'il appelait biotechnosphère — un dispositif censé sauver l'humanité en cas de catastrophe ou d'effondrement planétaire. Il a consacré la fin de sa vie à l'élaboration de maquettes de cette capsule. Dans les années 1980, il a même réussi à construire trois œuvres d'art public inspirées de ce concept, grâce à des commandes officielles. Aucune d'entre elles n'a survécu jusqu'à aujourd'hui.

Ce projet révèle une intuition précoce de la catastrophe de Tchernobyl. Tétianitch affirmait que travailler dans le cadre de commandes d'État lui permettait de saboter le système de l'intérieur.



Fedir Tetianych. Biotechnologie. La ville de Popasna, région de Luhansk. 1980s. Une structure métallique sur les voies

Je perçois dans les idées et les pratiques artistiques de Tetianitch un certain écho, d'une part, au mouvement d'avant-garde international Fluxus — bien qu'il n'en ait probablement jamais entendu parler — et, d'autre part, à la tradition de l'architecture utopique, qui, dans son cas, à la différence de Tatline ou de Jungmann, ne s'est pas limitée au papier.

Un troisième aspect fondamental de son œuvre, à mes yeux, est la problématique écologique propre à l'ère de l'Anthropocène. Ses structures architecturales n'étaient pas seulement des visions anticipant une catastrophe planétaire — elles en incarnaient déjà la conscience. En outre, il réalisait presque toujours ses œuvres et ses costumes à partir de déchets et d'objets trouvés, ce que l'on peut interpréter comme une critique du surproductions capitaliste qui précipite justement cette catastrophe.

Comme je l'ai déjà mentionné, j'ai toujours ressenti un lien très fort avec l'architecture. Sans doute depuis l'enfance — une partie de ma famille travaillait dans le secteur du bâtiment. Pendant mes études, en découvrant Malevitch, la notion de maquette architecturale et l'utopisme en général, j'ai forgé l'idée que le blanc symbolisait l'appartenance à un projet d'un autre monde, une alternative, un modèle d'existence plus juste et plus heureux. Plus tard, ce blanc a commencé à tirer légèrement vers le bleu, devenant ainsi ma couleur personnelle, que j'utilise désormais dans mon travail.



Exemples de mes œuvres réalisées à différentes époques, dans lesquelles j'utilise de manière totale « mon blanc » (avec une teinte bleuâtre).

Je pense que c'est précisément dans la fabrication de maquettes que j'ai réussi à synthétiser mes différents centres d'intérêt de l'époque. Cette pratique a anticipé ma manière actuelle de travailler avec l'espace, l'installation et l'objet, lorsque je me suis orientée vers l'art contemporain.

Mes études de scénographie m'ont aussi rapprochée de l'univers du théâtre. J'assistais à de nombreuses répétitions, et j'ai très vite compris que je pouvais y passer des heures entières. C'était passionnant : je m'y plongeais totalement, perdant toute notion du temps. Les répétitions pouvaient commencer le matin, et soudain, on se retrouvait déjà le soir.

J'ai récemment ressenti une sensation similaire en me mettant enfin au montage vidéo : on entre dans un autre type de temporalité, celle d'une production immatérielle, et on peut en oublier toutes les tâches quotidiennes pendant des heures, voire des jours. Le temps ordinaire semble disparaître.

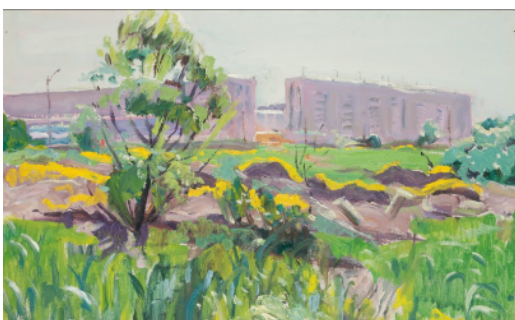
J'ai toujours été attirée par les formes d'art qui travaillent avec le temps — que ce soit la littérature, avec sa narration séquentielle, le cinéma, qui unit espace et durée en un seul chronotope, ou encore le théâtre, dont le cœur est la dramaturgie.

C'est aussi à cette époque que j'ai rencontré Dmitri Alexandrovitch Chouvalov (1932-2013), artiste soviétique, pédagogue, artiste émérite de la Fédération de Russie, professeur et membre de l'Union des artistes de Saint-Pétersbourg (anciennement Union des artistes de la RSFSR).

Comme cela avait été le cas avec Vladimir Ivanovitch Akhmetov, la rencontre avec Chouvalov a marqué une étape essentielle dans mon développement artistique. Si Akhmetov m'a appris à percevoir dans la réalité quelque chose de plus grand qu'elle-même, Chouvalov m'a transmis les compétences fondamentales de la peinture.



Dmitri Chouvalov et quelques-unes de ses esquisses peintes de Saint-Pétersbourg (années 2000-2010).



Chez Chouvalov, j'ai appris des choses essentielles pour moi. Il m'a appris à travailler avec la couleur. Il montrait ce qu'on peut associer et ce qu'il vaut mieux éviter de mélanger, comment peindre le ciel, quelles couleurs utiliser pour traduire la nature.

Mais au-delà de la technique, il m'a transmis autre chose encore : un véritable sentiment de l'espace. Saint-Pétersbourg, en soi, est une ville avec une organisation spatiale très particulière — dense, lourde, mais en même temps avec d'immenses perspectives ouvertes. Son architecture est à la fois oppressante et vaporeuse. Cette légèreté d'esquisse, cette capacité à capter l'air et l'échelle — tout cela vient de lui. J'ai appris auprès de lui une forme de perception intuitive de la composition. Il travaillait souvent sur de tout petits formats — des études de 10 x 15 cm. Et c'est là que j'ai compris qu'on peut, même dans un format minuscule, transmettre le sentiment d'un vaste espace. Ce n'est plus simplement de la technique : c'est un sens de la proportion.

Il enseignait l'intérieur architectural à l'école Moukha (École supérieure d'art industriel de Saint-Pétersbourg). Les étudiants y faisaient de nombreux exercices sur les intérieurs. J'y suis allée plusieurs fois pour l'observer enseigner. Et là, j'ai compris une autre chose très importante : comment restituer l'échelle d'un intérieur — par exemple, celle des salles de l'Ermitage — sur une petite feuille de papier. C'est une approche très classique, semblable à celle des maîtres italiens qui savaient représenter des espaces monumentaux dans des formats intimes.

Mais revenons un peu en arrière. Quand j'ai commencé mes études, je suis tombée enceinte, et j'ai passé les deux premières années de ma formation en congé maternité.

Pendant cette période, j'ai beaucoup travaillé ma peinture personnelle.

C'est en 2012 que j'ai organisé ma première exposition personnelle.

Elle a eu lieu dans un lieu hautement symbolique pour l'histoire de la culture russe : le café « Le sous-sol du chien errant ».



L'affiche de ma première exposition personnelle à «La Cave du Chien Errant» (2012, Saint-Pétersbourg), ainsi que quelques paysages présentés lors de cette exposition.

Le Sous-sol du Chien Errant est un lieu mythique, où se produisaient presque tous les poètes de ce qu'on appelle l'Âge d'argent de la poésie russe. À l'époque, ce lieu n'a existé que trois ans (de 1912 à 1915), mais cela a suffi pour qu'il devienne culte et entre dans l'histoire de la culture russe. Cette première exposition a aussi marqué mon premier succès commercial. Un collectionneur coréen, amateur d'art russe, a acheté presque toutes les œuvres et les a emportées à Séoul. Ce fut un succès exceptionnel, qui ne s'est pas reproduit immédiatement : je n'ai commencé à créer des séries commercialement viables qu'après mon déménagement à Moscou, cinq ans plus tard.

Quand je suis retournée à l'Académie après mon congé maternité, je me suis plongée dans la maquette, le théâtre, et dès ma troisième année, je travaillais comme accessoiriste, assistante du costumier principal. Je faisais donc des petits boulots dans le milieu du théâtre.

Je tiens à souligner que la professionnalisation dans le domaine que j'apprenais a été l'un des aspects les plus formateurs de mon parcours : l'apprentissage par la pratique directe, par l'exercice réel d'un médium ou d'un métier, a toujours été fondamental pour moi.

En revanche, j'ai délaissé la peinture pendant plusieurs années. J'avais perdu tout intérêt pour elle, car je venais de découvrir l'art contemporain à travers des conférences, et je commençais à considérer la peinture comme un médium dépassé.

Il faut aussi dire que la répétition académique — peindre d'après nature encore et encore pour valider les examens — m'avait épuisée. J'ai donc passé deux années convaincue que je ne reviendrais jamais à la peinture.

Mais en 2013, lorsque je suis retournée à l'Académie après mon congé, j'ai été confrontée simultanément à deux façons de travailler l'espace : la maquette et le lavis architectural.

Pour moi, la création de maquettes de théâtre et le lavis architectural — deux pratiques méticuleuses, presque joaillères — sont devenues des formes de méditation, qui me permettaient d'échapper au quotidien et de me plonger dans un monde d'harmonie spatiale et architecturale. Et à l'époque, ma situation personnelle faisait que j'en avais grandement besoin.

D'un autre côté, l'architecture est aussi devenue pour moi une manière de dépasser le visuel pur. Tout mon parcours artistique, depuis l'enfance, a toujours été une recherche d'élargissement de mon espace de création. Le pôle central a longtemps été l'image visuelle, sur laquelle je travaillais en tant que dessinatrice ou peintre, mais j'ai toujours exploré autour de ce noyau. Ainsi, je me suis tournée vers le théâtre, qui travaille avec le temps, et vers l'architecture et la maquette, qui travaillent avec le volume.

Et bien sûr, faire des maquettes, c'est créer des mondes. Comme lorsque, enfant, je dessinais des univers mystiques, féminins et naturels, je me suis mise à inventer des mondes où pouvait se déployer un drame humain, émotionnel. Comment s'est fait l'apprentissage de la maquette ? La première année, il s'agissait de maquette architecturale — on construisait des bâtiments en carton. Les années suivantes, on créait des scènes, des espaces où la vie prenait forme.

C'est à ce moment-là que je suis revenue à mon approche préférée — la création par synthèse — et j'ai intégré des diodes à mes maquettes.

La reconstitution du théâtre de Marie-Antoinette à Versailles, que j'ai mentionnée plus tôt, utilisait justement des diodes. J'ai commencé à utiliser la lumière à un moment où cela n'était pas encore courant à l'Académie.

Et bien sûr, j'ai beaucoup lu tout ce qui était lié au théâtre et à son environnement. Les pièces que je pouvais écouter en livre audio, je les écoutais pendant que je faisais la maquette. Évidemment, j'essayais de choisir une pièce qui pourrait être liée au théâtre dont je faisais la maquette. Parfois, j'arrivais à écouter une même pièce une vingtaine de fois. Pour les pièces que je ne trouvais pas en audio, ou quand je devais prendre des notes, je les lisais bien sûr. Je connaissais très bien La Mouette de Tchekhov, Le Roi Lear de Shakespeare. J'ai commencé à lire Beckett et Ionesco.

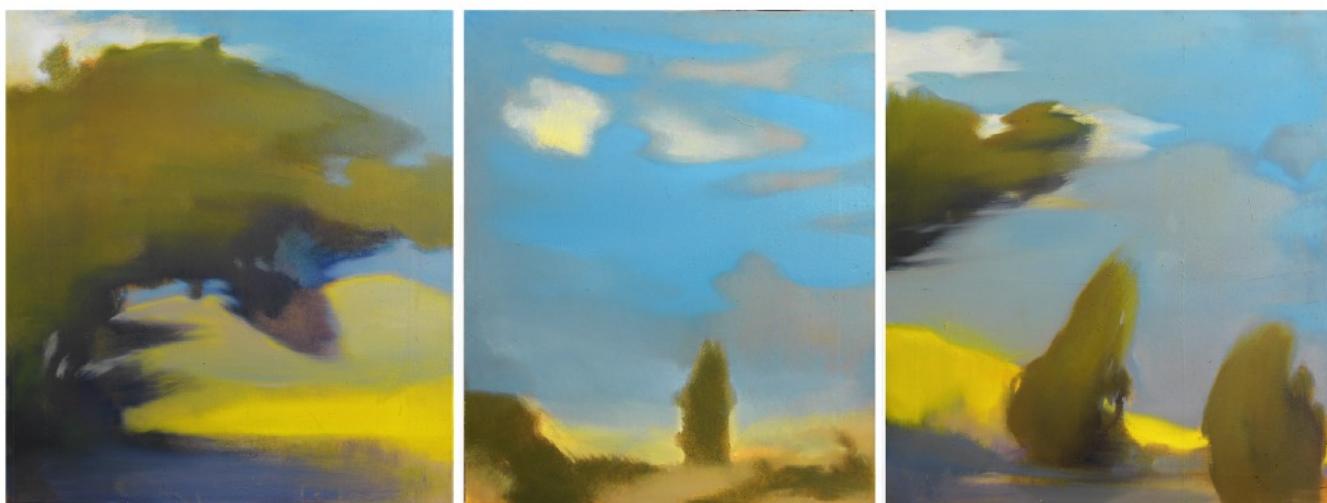
J'étais plongée dans le théâtre. Cependant, ma vie dans le théâtre ne me rapportait même pas un revenu minimal, et mon fils et moi survivions à peine. J'ai décidé fermement de revenir à la peinture dans le but de créer une série commerciale.

En général, je réinvente à nouveau ma propre manière d'exister dans la grille de coordonnées que la réalité m'a proposée, combinant librement les possibilités qui se trouvent dans mon champ de vision. Ce mode de pensée, je le retrouverai ensuite dans mes travaux plus récents, où je combinerai souvent des éléments apparemment incompatibles entre eux.

Période moscovite : troisième formation, entre art classique et art contemporain. Série « L'Étranger ».

Déménagement à Moscou. Rupture avec la peinture classique au profit de l'art contemporain. Études aux Ateliers Libres. Participation à la vie artistique contemporaine de Moscou.

Puis je suis partie de Saint-Pétersbourg pour Moscou en 2017. Peut-être par hasard, ou peut-être que les circonstances ont fait que j'y ai vu une nouvelle opportunité. Tous les événements liés à mon déménagement se sont organisés autour de la série « L'Étranger », que j'avais commencée à Saint-Pétersbourg et que j'ai terminée à Moscou.



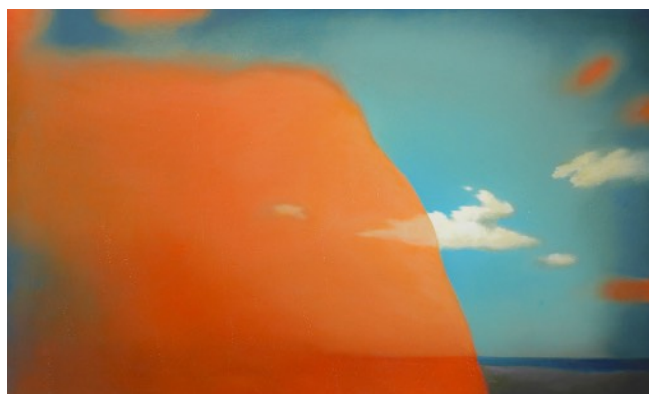
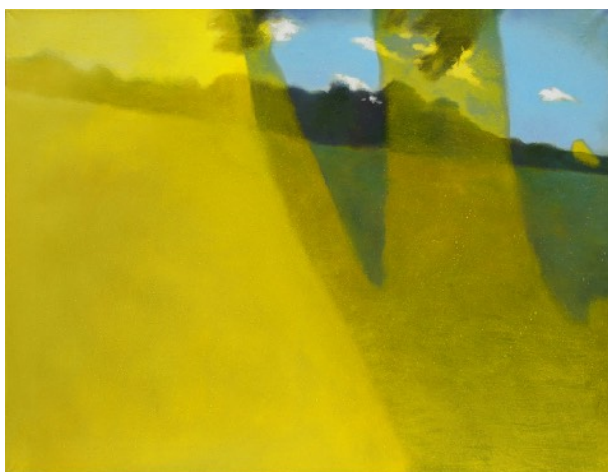
La première œuvre de la série L'Étranger, directement inspirée du roman L'Étranger d'Albert Camus, Saint-Pétersbourg, 2016.

À ce moment-là, ma situation financière à Saint-Pétersbourg était assez difficile (je faisais des petits boulots dans différents théâtres de la ville comme assistante du costumier, je réalisais même quelques spectacles pour un théâtre itinérant) et j'ai eu l'idée de créer une série de peintures commercialement réussie, dans laquelle je voulais trouver un équilibre entre les attentes du public et les thèmes qui m'intéressaient.

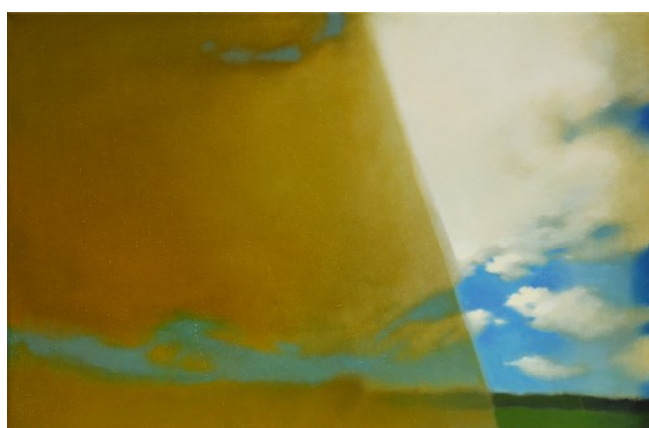
Par coïncidence, la marraine de mon fils Misha, ma amie Inga, a perdu un proche à Moscou. Elle possédait un appartement qui a été mis en vente. Je n'avais pas d'atelier pour travailler sur ma série, et on m'a proposé d'utiliser cet appartement pendant un mois pour y travailler. C'était au tout début de l'été, c'est-à-dire après la fin des sessions à l'Académie des Beaux-Arts où j'étudiais, et j'avais du temps libre. J'ai accepté, j'ai envoyé Misha en vacances chez sa grand-mère à Kiev, et je suis partie travailler là-bas. J'ai eu la possibilité de me consacrer entièrement à la série artistique « L'Étranger ».

La série « L'Étranger » est une série de paysages peints où il n'y a pas d'humain. L'humain a définitivement quitté mes toiles dans la série « L'Étranger ». L'humain était le porteur d'une culture qui violait l'intégrité et l'autosuffisance de l'harmonie du monde naturel, brisant cette intégrité en deux parties, créant une dichotomie.

Au moment où j'ai commencé la série, en 2016, je m'intéressais aux idées de l'existentialisme français et j'écoutais en version audio « L'Étranger » d'Albert Camus. En général, l'existentialisme m'a toujours intéressée : dans ma jeunesse, j'ai beaucoup lu Dostoïevski et Nietzsche. Peut-être que le discours existentialiste est devenu pour moi le premier champ de pensée où je cherchais des voies pour dépasser les oppositions binaires et surmonter la pensée dichotomique. Quand j'écoutais « L'Étranger » de Camus, m'est apparue une nature abstraite, indifférente à l'homme. Il n'y avait pas d'humain à l'intérieur des paysages, mais il y avait un regard extérieur posé sur cette nature.



Quelques œuvres suivantes de la série L'Étranger, réalisées juste avant mon départ pour Moscou, à Saint-Pétersbourg. 2016-2017



Et c'est alors que j'ai peint mon premier paysage, « L'Étranger ». C'était juste un peu de sable, comme si c'était l'Algérie – simplement parce que l'action chez Camus se déroule en Algérie – avec quelques buissons, du vent, et le soleil qui brille. Tout était flou, pas vraiment défini, échappant aux catégories culturelles, ne laissant qu'une expérience pure de la présence à soi-même dans un paysage indifférent.

C'est à ce moment-là que s'est formée ma manière de voir la nature, celle avec laquelle je continuerai à travailler par la suite. C'est-à-dire une manière de regarder le paysage qui parle davantage de l'homme dans ce paysage que de sa simple représentation.

Autrement dit, j'ai pour la première fois commencé à travailler consciemment sur la problématique de la dichotomie entre « l'homme et la nature », ou, si l'on parle dans le contexte de la pensée philosophique européenne, sur la dichotomie entre « nature et culture ».

	<p>12-29 APRIL MARATA STR. 35</p> <p>M МАРТ Галерея Искусств Санкт-Петербург +7 812 710 88 35</p>
	<p>DEMONSTRATION OF VIDEO 'PRESENCE'</p> <p>DIRECTOR NANI IREMAZJE (1999), WORKSHOP OF V. GURKALENKO ST. PETERSBURG STATE UNIVERSITY OF FILM AND TELEVISION (2017).</p>
	<p>EXPOSURE OF SERIES 'OUTSIDER'</p> <p>PAINTER FEDORA AKIMOVA (1987), ACADEMY OF ARTS (ST. PETERSBURG) SCENOGRAPHY DEPARTMENT (2019).</p>
	<p>Borderline state of the Consciousness. State in which two limiting points of our presence here – Birth and Death – are visible from afar. From a distance the time span between these two points (the life) seems extremely short. Reverts on – and it transits into an instant, a flash. Flashes of Consciousness, half-forgotten vague snapshots made by eye lenses, randomly selected fragments of the past. What is Consciousness? May well be the glass between the eternal and the ephemeral Worlds. How does one portray this Glass without depicting anything behind it? How does one exceed the bounds of a window picture, painting in the frame, having been current since the Renaissance? How does one image the invisible Glass primary, but the matter behind it – inessential? Scratches on the lenses. Incorrect image sharpness. And refracted light in the Glass has accidentally uncovered its physical Presence.</p> <p>FEDORA AKIMOVARU</p>



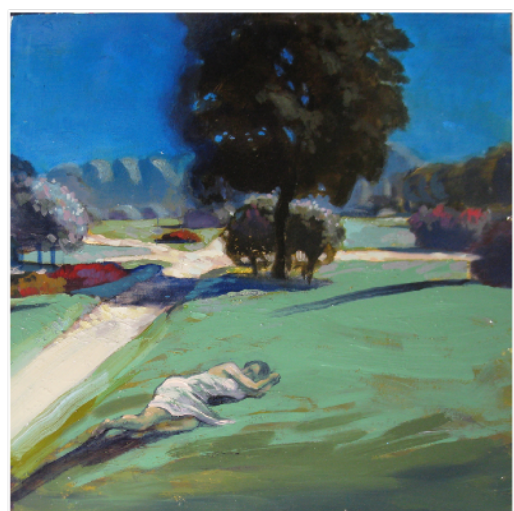
L'affiche de la première exposition présentant des toiles de la série L'Étranger (printemps 2017), ainsi que quelques œuvres ultérieures de la série L'Étranger réalisées plus tard à Moscou.



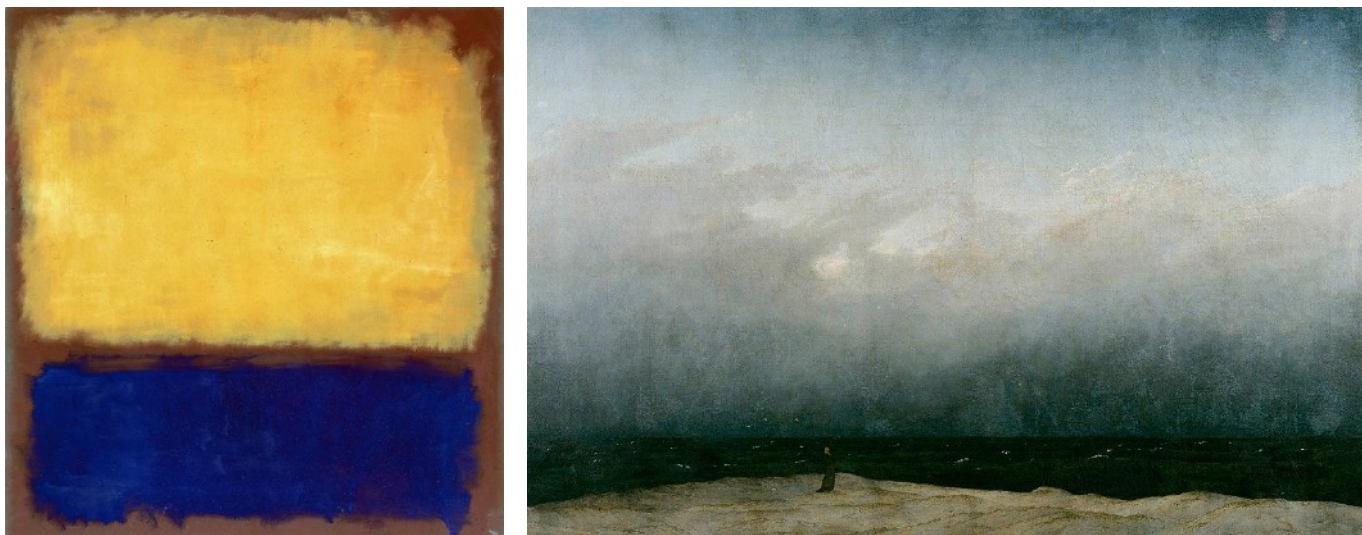
Dans cette série, plusieurs éléments m'étaient très importants : la couleur, le flou, la nébulosité et le manque de netteté. J'ai un astigmatisme congénital — un décalage de la rétine. À l'académie, je peignais toujours avec des lunettes. Mais pour «L'Étranger», qui était mon propre projet réfléchi, j'ai peint sans lunettes — c'était une stratégie consciente pour travailler avec mes limites physiques, que je transformais en un procédé artistique. Le fait que mon regard double l'image et que les contours soient flous et nébuleux m'a permis d'atteindre une indétermination et une inachèvement particulières, à travers lesquelles je modélisais une expérience existentielle.

Le flou, la fuite des contours nets témoignent pour moi du subjectivisme et de l'individualisme en art, qui commencent chez les impressionnistes, qui mettaient moins l'accent sur la représentation de la réalité que sur l'expression des sentiments et de l'expérience du regardeur. Autrement dit, grâce à des procédés formels, l'artiste offre au spectateur la possibilité non seulement de compléter mentalement l'image, mais de se voir lui-même dans celle-ci.

Cette approche se développe chez les expressionnistes européens et se manifeste dans les paysages d'artistes américains comme Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Andrew Wyeth, et bien d'autres des deux côtés de l'Atlantique.



Des œuvres de Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Andrew Wyeth, ainsi que mon propre travail de 2011.



Une œuvre de Mark Rothko et une de J. M. W. Turner.

En parlant du paysage existentiel, j'aimerais aussi souligner les œuvres de Mark Rothko. Robert Rosenblum, dans son article de 1961 «The Abstract Sublime», établit des parallèles entre le travail de Rothko et les paysages romantiques de Caspar David Friedrich et J. M. W. Turner. Rosenblum suggère que des tableaux de Rothko, comme «Light, Earth and Blue» (1954), suscitent un sentiment du sublime, semblable à celui de «Le Moine au bord de la mer» de Caspar David Friedrich, en plaçant le spectateur devant des espaces méditatifs vastes qui reflètent une contemplation intérieure.

Pour moi, «Light, Earth and Blue» de Rothko ne représente pas seulement un point de transition entre la figuration du paysage et l'abstraction des champs de couleur, mais incarne aussi le passage de l'esthétique à un geste conceptuel, car cette œuvre met en avant le processus même de réduction du paysage à des champs élémentaires, ce qui n'est possible que par un recours à l'expérience intime de la condition humaine. Si l'on fixe longuement ce paysage, il ne reste que l'expérience de la couleur comme expérience de l'existence humaine. Je n'avais pas pour but d'aller aussi loin que Rothko, mais il m'importait de conserver l'intention de m'éloigner de la figuration et de la narration dans le paysage, en passant par l'existentialisme et le flou des formes.

Parallèlement au travail sur cette série, j'ai commencé à m'immerger dans la vie culturelle de Moscou. D'abord, j'ai trouvé un emploi dans une boutique de fournitures artistiques. Ensuite, quand j'ai terminé la série «L'Étranger», j'ai commencé à chercher des lieux où l'exposer, envoyant de nombreuses lettres à des galeristes et rencontrant des acteurs de la scène culturelle et artistique moscovite lors de vernissages.

Et presque immédiatement, j'ai pu organiser une exposition à la galerie Izmailovo fin août, juste avant mon retour à Saint-Pétersbourg.

Sans aucun doute, cette première exposition à Moscou a été une expérience nouvelle pour moi, qui s'est même manifestée dans des détails comme le fait que, tandis qu'à Saint-Pétersbourg je devais souvent financer mes propres expositions, la galerie Izmailovo a pris en charge le transport depuis Saint-Pétersbourg de la partie de la série qui y était restée, a assuré la promotion de l'exposition et a organisé un cocktail à leurs frais.



L'affiche de ma première exposition à Moscou avec des toiles de la série L'Étranger (automne 2017), ainsi qu'une photo de l'exposition présentant des peintures et une œuvre de vidéo-art réalisée en collaboration avec Nani Iremadze.

J'ai compris que je voulais rester à Moscou. Et j'ai commencé à faire des pas dans cette direction. J'ai de la chance : des expositions commencent à se monter, des opportunités apparaissent.

Parallèlement à ma recherche de moyens pour m'installer à Moscou et trouver de nouvelles perspectives, j'écoute activement les conférences d'Irina Koulik, célèbre historienne de l'art russe et vulgarisatrice de l'art contemporain. Sa série de conférences « Similarités asymétriques », organisée par le Centre d'art contemporain « Garage », ne me permet pas seulement de découvrir le monde de l'art contemporain et de l'art conceptuel, mais aussi de comprendre comment fonctionne la pensée artistique à travers la structure même des conférences de Koulik.

Dans ses interventions, elle prend souvent deux artistes dont les œuvres semblent à première vue très différentes, mais grâce à la réflexion sur le contexte de création et à l'analyse des idées et stratégies artistiques, Koulik établit des liens entre eux, montrant comment la pensée fonctionne dans l'art contemporain.



Affiches de certaines conférences d'Irina Koulik intitulées "Ressemblances asymétriques", organisées au musée Garage de 2015 à 2019.

Parallèlement au cycle de conférences de Koulik, j'ai suivi celui de Dmitri Haustov sur le postmodernisme et la pensée contemporaine post-postmoderne, ce qui m'a permis de comprendre comment fonctionne l'art contemporain dans le contexte de la pensée philosophique actuelle, et de prendre conscience des processus culturels mondiaux dont l'art contemporain fait partie.

Dans les conférences de Haustov, j'ai découvert plus en détail la « théorie obscure » (« Dark Theory ») en tant qu'ensemble de courants philosophiques contemporains qui travaillent avec les idées d'incertitude, d'inconnaissabilité et d'une vision non anthropocentrique du monde. C'est précisément grâce à cette rencontre avec ces courants philosophiques que j'ai commencé à réfléchir plus profondément au monde non anthropocentrique, à un monde sans l'homme, à un monde hors de l'humain, donc à un monde hors des oppositions binaires — ce qui correspond aux idées de Rosi Braidotti, féministe de la troisième vague, dont j'ai parlé plus haut dans la partie théorique.

Ainsi, mon installation progressive à Moscou est devenue pour moi un pas vers une compréhension radicalement nouvelle de l'art. Cela tient autant à une évolution intérieure — j'ai senti que j'avais atteint un plafond dans l'espace de l'Académie classique — qu'au fait qu'à Moscou, je suis entrée dans un milieu d'artistes contemporains et d'intellectuels publics dont l'objectif était le développement d'une approche conceptuelle et postconceptuelle de l'art. C'est alors que j'ai décidé d'intégrer l'école des « Ateliers libres ».

Les Ateliers libres sont une plateforme éducative du Musée d'art contemporain de Moscou (le MMOMA — une des institutions majeures et un acteur essentiel de la culture et de l'art contemporains à Moscou, au même titre que des lieux comme GARAGE ou le NCCA) destinée aux jeunes artistes et curateurs. Leur but est de former une nouvelle génération d'artistes sur la scène artistique nationale et internationale, de rechercher de nouvelles formes d'art et de les développer activement.

Pour le paysage politique et culturel de la Russie post-soviétique, cela avait une importance capitale. La fermeture de la société soviétique et son isolement des processus culturels et artistiques contemporains mondiaux furent une blessure immense pour la société post-soviétique après l'effondrement de l'Union soviétique. Cette blessure nécessitait guérison, réflexion et travail, d'où l'émergence d'institutions et d'écoles telles que les Ateliers libres du MMOMA, l'école Rodtchenko ou l'ICI.

Pendant un certain temps, j'ai combiné mes études à l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg — que je tenais à terminer — avec celles aux Ateliers libres, tout en m'immergeant dans ce nouveau paysage intellectuel et culturel.

Chapitre II. Projets principaux de la période « moscovite » dans le cadre du travail sur la dichotomie « Nature et Culture ».

Dans ce chapitre, je souhaite parler de mes œuvres, des médiums que j'ai utilisés, de mes approches créatives, et bien sûr des contextes et paysages intellectuels dans lesquels je me trouvais en pratiquant l'art contemporain, depuis mon installation à Moscou en 2017 et le début de mes études aux Ateliers libres, jusqu'à mon départ de Russie en 2022, au moment où la Russie a lancé son invasion militaire à grande échelle en Ukraine.

Durant cette période, j'ai développé une méthode artistique basée sur la combinaison, au sein d'un même projet, de médiums et d'approches souvent perçus dans le discours artistique comme opposés et en dichotomie les uns par rapport aux autres.

La dichotomie conceptuelle principale et l'opposition binaire de cette période, le conflit que l'on retrouve dans toutes mes œuvres de cette époque, est la confrontation entre nature et culture, amorcée déjà dans la série « L'Étranger », où la figure humaine avait quitté mes paysages, ne laissant au spectateur que l'expérience existentielle d'une rencontre avec un paysage indifférent — une donnée ontologique.

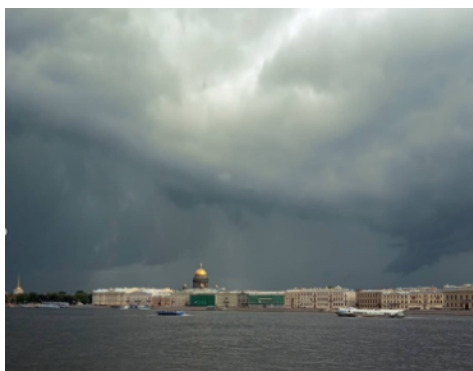
La principale dichotomie conceptuelle et opposition binaire de cette période, le conflit qui traverse toutes mes œuvres de cette époque, est la confrontation entre la nature et la culture, amorcée dès la série «L'Étranger», où la figure humaine a quitté mes paysages, ne laissant au spectateur que l'expérience existentielle d'une rencontre avec un paysage indifférent, perçu comme une donnée ontologique.

En somme, dans mes travaux de cette période, je réfléchissais activement au monde, proposant ma vision d'un monde sans et après l'homme, tout en méditant sur le danger des oppositions binaires. À travers mes projets, je souhaite montrer le développement de ces thèmes et méthodes.

Ces réflexions m'ont été inspirées par le cours magistral du culturologue Dmitri Haustov, intitulé «Théories obscures», portant sur la philosophie post-postmoderne. Haustov a concentré son projet éducatif — je dirais qu'il s'agissait d'une retransmission culturelle, en ouvrant le contexte de la philosophie mondiale contemporaine au public russe. Dmitri a construit son récit autour des courants philosophiques contemporains qui cherchaient une perspective extra-anthropocentrique pour penser le monde actuel et l'avenir de l'humanité. Parmi ces courants figuraient la Théorie de l'Acteur-Réseau de Bruno Latour, l'Écologie sombre (Timothy Morton), le Réalisme spéculatif (Quentin Meillassoux) et d'autres.

Toutes ces pensées repensaient les relations entre l'homme et le monde environnant, proposant une alternative au regard anthropocentrique qui place l'humain au centre de l'existence en tant que sujet, tandis que tout le reste devient un environnement objectivé par rapport à lui.

Ces idées m'ont profondément inspirée, car elles m'ont montré comment sortir de la dichotomie anthropocentrique entre l'homme et son environnement objectivé. Cependant, en découvrant l'art conceptuel et postconceptuel ainsi que de nombreuses autres approches que l'on peut regrouper sous l'«art contemporain», je me suis de nouveau confrontée à une dichotomie et un conflit: l'art académique classique, qui travaille avec l'image, et l'art conceptuel, qui travaille avec l'idée ou le concept. Ces deux oppositions sont devenues les points de départ et leitmotifs de mes recherches artistiques ultérieures — les mêmes qu'auparavant : la quête de réponses à la question de comment dépasser les dichotomies qui m'étaient imposées. À travers le récit de mes séries (car je travaillais précisément en séries), je souhaite aborder ce sujet.



Photographies de Saint-Pétersbourg (quai de la Neva) et de Moscou (fontaine dans le parc du VDNKh) tirées de mon compte Instagram, année 2017.

Le collectif d'art AI — mon premier expérience de collaboration artistique, 2017

Avec mon amie Nani Iremadze, qui étudiait la réalisation de films documentaires (d'où le nom du collectif, formé à partir des initiales de nos noms de famille), nous avons créé en 2017 le collectif d'art AI. J'avais très envie d'expérimenter un projet mêlant différents médiums. C'était pour moi une manière de repenser ma formation académique classique et de remettre en question l'idée selon laquelle la peinture, prise en tant que médium pur, serait dépassée. Le travail de notre collectif a donné lieu à trois expositions :

- *L'Étranger* (Gallery MArt, Saint-Pétersbourg, 2017),
- *Points de paysage* (Gallery Izmaylovo, Moscou, septembre 2017),
- *Amalgama* (Gallery Artis, Vinzavod Contemporary Art Center, avril 2018).

Cette combinaison de médiums nous a permis de dépasser la dichotomie entre la fixité de la peinture et le mouvement de la vidéo. Dans les paysages présentés lors de ces expositions, je poursuivais soit la ligne amorcée dans la série *L'Étranger*, soit réutilisais des œuvres de cette série, développant la notion de paysage existentiel dépourvu d'humain, à la limite des distorsions optiques. Les vidéos, tournées en pleine nature, visaient à renforcer le sentiment d'expérience existentielle auquel l'exposition était dédiée.

Le collectif n'a pas duré longtemps, mais je suis ensuite revenue au vidéoart, en l'intégrant dans d'autres projets. Cependant, je n'ai plus tourné ni monté moi-même ces vidéos, confiant cette tâche à des professionnels de l'audiovisuel. Mon éducation académique classique et mon expérience personnelle avaient forgé en moi un perfectionnisme qui me convainquait que l'expérimentation vidéo sans formation spécialisée était impossible : j'étais obsédée par la recherche du professionnalisme.



Affiche et photo de la deuxième exposition du groupe AI "Amalgama" à Moscou, au printemps 2018. L'exposition présentait des vidéos, des peintures et des objets exprimant l'idée du projet à travers différents moyens plastiques.

En 2018, je commence la série *Masha*. Je poursuis mon travail sur la dichotomie nature et culture, tout en découvrant de nouvelles oppositions, comme celle entre la peinture et l'objet, entre les beaux-arts et les arts décoratifs, ainsi qu'entre le masculin et le féminin. Cette dernière est liée à ma réflexion sur ma propre féminité et à mon recours au textile, qui, selon la critique féministe, a longtemps été considéré comme un art mineur et appliqué, en opposition à l'art « élevé » masculin (Lippard, 1976).

Dans cette série, la figure fait son retour dans mes paysages, mais ce n'est plus l'humain, objetificateur de la nature et transformant celle-ci en simple outil — un moyen d'augmenter son ego —, que j'avais chassé de mes œuvres. C'est désormais l'animal, qui, contrairement à l'humain, ne cherche pas à dominer le monde, ne se mesure pas à lui dans une lutte de pouvoir, mais, pour le dire simplement, évite les relations de domination, et reste donc partie intégrante du monde naturel, à l'intérieur de celui-ci.

Mon histoire avec les animaux est ancienne. Dans mon enfance, je ne jouais pas à la poupée ni à faire semblant d'être humain, je jouais avec des figurines d'animaux. Puis je les dessinais. Pendant mes études à Saint-Petersbourg, je passais beaucoup de temps au musée zoologique à dessiner des esquisses de spécimens empaillés. Bref, je les ai toujours beaucoup aimés. Et je les aime toujours.

Dans *Masha*, je réfléchissais au fait que l'animal, dès qu'on le représente, devient un signe porteur d'un code culturel précis. Par exemple, il renvoie à la forêt folklorique des contes populaires, où les animaux ont souvent une fonction archétypale et, métonymiquement ou métaphoriquement, réfèrent à autre chose qu'eux-mêmes — comme une force mystique, un élément doté de volonté et de conscience.



Quelques toiles de la série « Masha » et un détail de l'une d'elles. Utilisation de broderie avec des fils clairs par-dessus une peinture à l'huile sur toile. 2018.



L'image humaine renvoie souvent à sa propre histoire, que la personne porte comme une croix, un don ou une charge cognitive pour l'esprit du spectateur, devenant ainsi un récit. En regardant un portrait, on tente de saisir le destin et l'histoire de celui qui est représenté, dans un piège de compréhension. Ce phénomène n'a pas lieu avec les animaux. Ceux-ci deviennent des clés ouvrant des portes vers d'autres mondes, ou des ponts.

En résumé : les animaux sont iconographiques. Nous ne les percevons pas comme partie de nous-mêmes. Consciente de cela, j'ai créé un espace artistique où j'ai amplifié ce regard, le portant à l'extrême, montrant la rupture entre l'humain et l'animal, et soulignant l'impossibilité pour l'humain de revenir à ses racines animales.

En combinant la peinture et la broderie (je brodais des animaux sur des toiles avec du fil blanc), j'ai en fait réalisé ce que Gilles Deleuze appelle un « synthèse disjonctive » : la tension entre les éléments synthétisés se conserve comme une fracture mise à nu dans le nouvel objet synthétisé, difficile à redéfinir, car il n'est ni ce dont il est issu, ni quelque chose de neuf et cohérent.

Ce que j'ai obtenu n'était donc ni une peinture, ni un objet, mais plutôt une « chimère sémiotique », comme l'a qualifié Alexandre Evangeli, critique d'art, théoricien de l'art contemporain, commissaire d'exposition et enseignant dans plusieurs institutions d'art contemporain en Russie, y compris l'École Rodtchenko de photographie et multimédia.

À ce propos, je voudrais aussi rappeler un théoricien de l'art comme Édouard Glissant, notamment ses notions d'« opacité » et de « diversité ». Le concept d'opacité implique une explication incomplète, le maintien d'une obscurité (dans la compréhension), ce qui permet au spectateur d'adopter une position active face à mes œuvres, dans leur réception et leur interprétation. La diversité, quant à elle, suppose la multiplicité des formes et des médiums combinés, dont l'union représente une résistance à toute forme d'unification culturelle.

C'est précisément ce que je cherchais à faire dans ces travaux : créer une synthèse d'éléments et de formes qu'il serait impossible de définir dans les dichotomies existantes. Ni art majeur, ni art décoratif. Ni masculin, ni féminin. Ni peinture, ni objet. Rien de tout cela, et pourtant tout cela à la fois. Un troisième terme entre deux options.

J'ai divisé la série *Masha* en deux sous-séries : *Masha.Forest* et *Masha.Domestication*. Conceptuellement, les deux abordaient les mêmes problématiques évoquées plus haut, mais différaient par leur forme et leur mode de production.

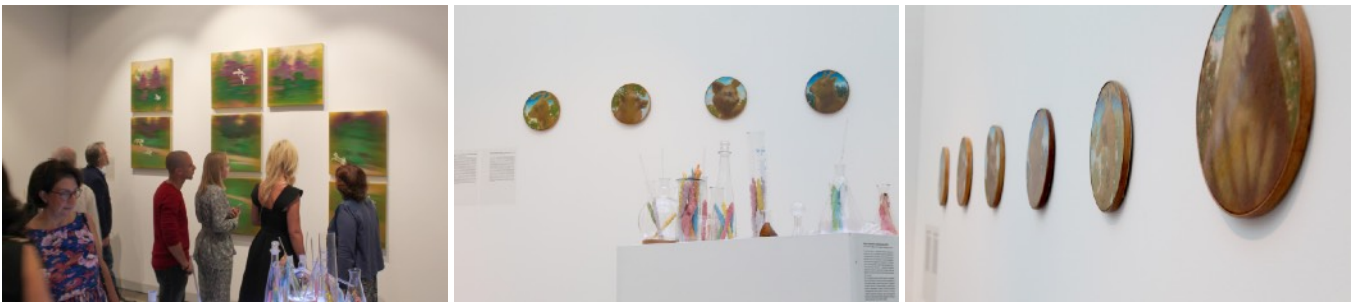
Masha.Forest est une série de paysages sur toile, avec des figures d'animaux brodées en fil blanc intégrées au paysage.

Masha.Domestication est une série de portraits d'animaux réalisés sur toile peinte, tendue sur des cercles à broder.

Ces œuvres ont été présentées à la foire d'art internationale annuelle COSMOSCOW à Moscou en 2018, ainsi que dans trois autres expositions collectives.



Deux œuvres de la série « Masha. L'apprivoisement » (huile sur toile tendue sur des tambours en bois de fabrication soviétique) et vues de l'exposition des deux séries à la foire d'art Cosmospow en 2018.



Le titre de la série *Masha* est lié au prénom féminin Masha (diminutif de Maria), qui évoque dans le contexte russophone le monde de la culture populaire et des traditions. Ainsi, le nom du projet est étroitement lié à ses idées et constitue un des éléments conceptuels de cette œuvre.

Après *Masha* vient *Tatiana* — une autre formation (ou groupe) de travaux où se développent la dichotomie entre peinture et textile, art majeur et art décoratif, masculin et féminin. En même temps, je réfléchis à la progressive éviction de la peinture par l'objet dans mon expression artistique et j'interroge le féminin dans le contexte de la production artistique. Le point focal et le studium (pour utiliser la terminologie de Roland Barthes dans *La Chambre claire*) devient alors la question du travail et de la production dans ces œuvres.

Imaginons une dystopie : un monde sans signes identifiables, un continuum spatio-temporel impossible à associer au mouvement de l'histoire. On ne sait ni où ni quand on se trouve. C'est une expérience existentielle pure de la nature. Un paysage, thème sur lequel je travaille depuis longtemps.

À l'intérieur de ce paysage se trouve sa copie réduite ou maquette, présentée de façon schématique. Une sorte de récursion incomplète. Se crée ainsi un conflit entre volume et surface, c'est-à-dire que je remets en question la perspective classique. Mais pas seulement. Cette copie réduite dans le paysage renvoie aussi au concept de glitch, indiquant une défaillance de l'appareil perceptif, rappelant les distorsions optiques du regard subjectif, déjà présentes dans la série *L'Étranger*.

Je réutilise encore la notion de synthèse disjonctive, en associant peinture et textile, art majeur et art décoratif, masculin et féminin dans un assemblage qui conserve la tension de séparation et de différence entre ses différents synthétisés.

La défaillance apparaît là où il y a mécanique et production. Le textile, qui renvoie aux pratiques féminines, est davantage lié à l'idée d'un travail minutieux, contrairement à la peinture majeure, historiquement associée au monde masculin. Je pousse cette différence à l'extrême en nommant la sous-série *Androïde Tatiana*, en référence à un projet féministe d'avenir où la femme serait libérée des formes traditionnelles du travail reproductif, dont le textile fait partie. Selon de nombreux auteurs de science-fiction et visionnaires, les robots prendraient en charge la fonction du travail pour l'humanité. Le robot remplace l'homme et la femme, la libérant du travail. Travail et création sont proches. C'est pourquoi le robot ne peut complètement remplacer l'humain.



Deux œuvres de la série « Androïde Tatiana » et un détail brodé de l'une d'elles.

Androïde Tatiana 8, 40 x 50 cm, huile sur toile, broderie à la main, 2019.

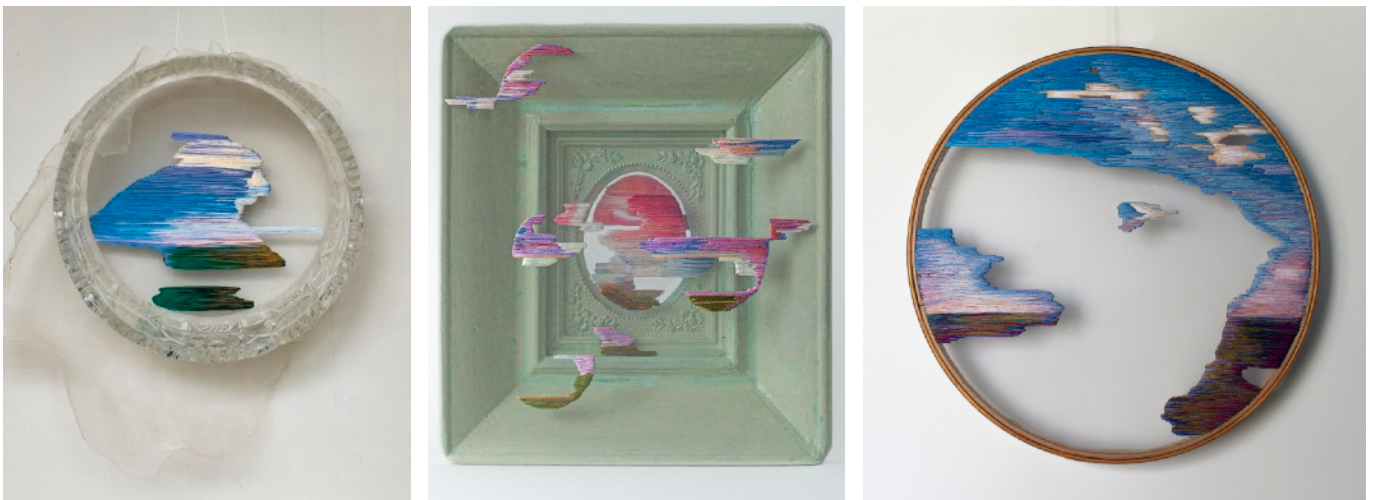
Androïde Tatiana 15, 65 x 70 cm, huile sur toile, broderie à la main, 2021.

En nommant la sous-série « *Androyd Tatiana* », je souligne le lien direct et indissociable entre toutes les formes d'exploitation et la pensée patriarcale, d'une part, et d'autre part, je brode sur la surface du paysage les contours inquiétants d'une possible panne technologique totale, dont pourrait dépendre l'existence future des civilisations.

En plus de la sous-série *Androyd Tatiana*, je crée une autre sous-série appelée simplement *Tatiana*. Si dans *Android Tatiana* je synthétise la peinture et le textile au sein des œuvres appartenant à cette série, en maintenant la tension entre les éléments synthétisés, dans *Tatiana* je fais un pas radical et renonce à la peinture comme médium, ne conservant que la couleur et la composition, et ne laissant que la broderie. Ce faisant, j'exprime ma solidarité avec ma part féminine et entre en alliance stratégique avec elle.

Ironiquement, l'une des premières impulsions ayant donné naissance aux travaux *Tatiana* m'a été donnée par l'exposition de l'artiste soviétique non officiel, conceptuel romantique moscovite, probablement l'artiste russophone masculin le plus célèbre au monde, Ilia Kabakov, intitulée « Dans le futur, ils ne prendront pas tout le monde » (Moscou, Galerie Tretyakov, 2019). J'ai été frappée par sa manière de travailler la perspective, le paysage, et la manière d'assembler différents régimes artistiques dans l'espace d'un même tableau ou d'une installation, où l'image oscille sans cesse entre rester une image ou devenir un signe, tandis que l'inclusion de texte, de schémas et d'illustrations dans les œuvres délimite l'espace pictural.

Pour moi, tout a donc commencé par des questions de forme en art, qui, à travers l'exploration de mon propre destin et de mon identité, m'a conduite à une réflexion sur mes propres dichotomies.



Objets issus de différentes séries intitulées « *Tatiana* ».

1. Objet avec broderie sur tissu transparent, diamètre 23 cm, 2020.
2. Objet avec broderie sur tissu transparent tendu sur un plat en cristal soviétique dont le fond a été préalablement découpé, 18 x 6 cm.
3. Objet avec broderie sur plusieurs couches de tissu transparent tendues sur des cadres, 22 x 28 cm, 2020.

Au début des années 2020, j'ai commencé à déplacer mon attention de la création d'images picturales vers un travail d'investigation sur la culture matérielle qui m'entoure et l'utilisation de ses objets dans mes œuvres. Je ne qualifierais pas cela de ready-made pur, mais j'ai commencé à créer mes œuvres en incluant des objets déjà existants, que je déformais et combinai entre eux.

Ainsi, je résolvais une autre dichotomie que je m'étais posée : entre la création d'une image picturale, avec laquelle j'avais travaillé auparavant, et la forme extrême du ready-made, où l'artiste en tant que créateur et artisan disparaît totalement du processus de création, son seul acte étant de déplacer un objet d'un contexte à un autre. L'exemple classique (et iconique) de retrait d'un objet de son contexte et de son placement dans l'espace de l'art est l'œuvre « Fontaine », qui a inauguré le ready-made en tant que tel.

Selon Terry de Duve, chercheur sur Duchamp, Duchamp construit à travers sa pratique et ses œuvres la figure de l'artiste qui reconsidère les procédures « juridiques » du consensus social sur ce qui doit être considéré comme de l'art ou non. Autrement dit, l'artiste post-duchampien voit le monde et la société comme un contrat juridique et, par sa pratique artistique, cherche à réviser ce contrat à chaque fois. L'opération principale de cette révision est le transfert d'un objet d'un contexte à un autre. C'est là la lecture classique du ready-made selon de Duve.

Contrairement à Duchamp, ce qui m'intéressait n'était pas tant la capacité d'un objet à changer radicalement de signification selon le contexte où il se trouve, mais plutôt les questions théoriques liées au développement historique de ses supports matériels : je travaillais sur la notion de « cadre » pictural, voyant en lui une manière dont l'homme, à travers l'art, structure la réalité, établissant ainsi, via son savoir accumulé et proclamé, des hiérarchies de pouvoir vis-à-vis du monde qui l'entoure. L'homme se place ainsi au-dessus du monde, ce qui signifie en réalité qu'il s'extrait du monde et crée une rupture entre lui et son environnement, créant la dichotomie « nature et culture » qui, selon moi, n'existe nulle part sauf dans la conscience humaine.

Percevant cette extraction dans l'image du cadre vide, j'ai commencé à créer des objets où le cadre est utilisé « hors de son usage », c'est-à-dire en dehors du code établi par la tradition picturale.



Les deux premiers objets de la série « Antiantrop », réalisés à partir de cadres ordinaires et ne possédant pas, contrairement aux objets suivants de la série, de vide à l'arrière.

Antiantrop 1 et 2, 35 x 22 cm, cadres en bois, broderie sur tissu transparent, jouets pour enfants, tissu peint en arrière-plan, segment d'une assiette en bois de chez Ikea.

Ces réflexions artistiques ont finalement donné naissance à des séries telles que « *Antianthrop* » (2020-2022) et « *Chapel* » (2022). Les œuvres de ces deux séries (je continue de travailler par séries) représentent une combinaison d'un sublime enfantin : j'ai commencé à associer dans ces œuvres des jouets d'enfants retravaillés à la peinture avec des cadres, puis avec des « kiots ».

Je tiens particulièrement à souligner l'importance des kiots dans ma pratique. Je les ai découverts par hasard, en cherchant des cadres intéressants sur le site Avito. Avito est un site d'annonces gratuites, un site de brocante en ligne, l'équivalent russe du site français Leboncoin. J'éprouve une affection particulière pour ces sites de brocante, que je perçois non seulement comme un moyen d'acheter à bas prix des objets d'occasion, mais aussi comme une sorte d'archive dynamique de la culture matérielle, une exposition-décharge qui devient pour l'artiste et le chercheur une fouille archéologique, une couche culturelle, un matériau pour l'étude de la culture, de l'histoire et de l'existence humaine.

De plus, j'avais l'intention de combiner des maquettes théâtrales et architecturales avec une trouvaille archéologique ou un objet de culture matérielle que l'on peut aisément imaginer exposé dans un musée d'État (par exemple l'Ermitage) — c'est-à-dire un lieu où il est extrait de son contexte historique au profit de l'intemporalité muséale.



Au-delà de mon intérêt pour les mécanismes de fonctionnement de la culture humaine et du savoir humain, grâce auxquels l'homme définit les contextes et classe les objets du monde selon ses propres systèmes de classification, je souhaitais trouver une forme de travail artistique qui réunisse mes différents centres d'intérêt : l'art, le théâtre et l'architecture. La création d'un tel objet m'a permis de sortir de la nécessité de choisir entre les différentes lignes de ma pensée et de mon activité. Le kiot trouvé sur Avito et le dinosaure trouvé dans la chambre de mon fils en pleine croissance se sont soudainement assemblés.

Les deux premiers objets de la série « Antianthrop », réalisés à partir de cadres ordinaires et ne possédant pas, contrairement aux objets suivants de la série, de vide à l'arrière. Antianthrop 1 et 2, 35 x 22 cm, cadres en bois, broderie sur tissu transparent, jouets pour enfants, tissu peint en arrière-plan, segment d'une assiette en bois de chez Ikea.

D'une part, le kiot. C'est une sorte d'armoire décorée (souvent à portes battantes) ou une étagère vitrée destinée aux icônes. Le prototype du kiot est considéré comme étant l'Arche d'Alliance (Kivot Zaveta) du Temple de Jérusalem. Le kiot combine des contextes culturels et religieux qui, à des étapes antérieures du développement de l'humanité, étaient indissociables et fusionnaient dans la perspective du divin, dont la totalité déterminait tous les aspects de l'existence humaine. Aujourd'hui, le kiot — et plus particulièrement celui trouvé dans une brocante — indique plutôt l'absence de cette totalité passée, la fin de l'autorité toute-puissante de Dieu.

D'autre part, les jouets d'enfants. L'enfance et le jeu, selon Walter Benjamin, philosophe, essayiste et célèbre collectionneur de jouets d'enfants, sont pour l'enfant une manière d'interagir avec la réalité environnante, de la connaître et d'apprendre à la transformer. Johann Huizinga, quant à lui, voyait le jeu comme le principe fondamental et le schéma selon lesquels la réalité humaine dans son ensemble est organisée. L'enfance est toujours audace de l'imagination, curiosité et expérimentation. L'enfant essaie et se trompe.

J'ai vu une dichotomie entre la rigueur élevée et la dogmatisme du contexte religieux, dont le kiot fait partie, et la curiosité enfantine et la spontanéité exprimées à travers les jeux avec des jouets-dinosaures auxquels jouait mon fils, pendant que je cherchais des réponses à la question d'une possible alternative utopique — un monde dans lequel l'homme ne serait pas au sommet de l'échelle hiérarchique fondée sur la soumission des autres espèces biologiques, mais entrerait avec elles dans des relations horizontales. Ces réponses, je les ai trouvées dans la chambre de mon fils.

C'est ainsi que sont nées les séries « *Antianthrop* » (2020-2022) et « *Chapel* » (2022). On peut dire que c'est précisément dans ces séries que j'ai pu trouver la forme d'expression la plus juste de mon regard, tant sur les questions philosophiques générales de l'interaction entre l'homme et le monde environnant — enfermé qu'il est dans une dichotomie nature/culture — que sur la manière formelle et théorique dont l'artiste peut exprimer cette réflexion.

Autrement dit, dans ces séries j'ai pu réunir toutes mes recherches formelles et théoriques antérieures.



Objet *Chapelle 1* dans le parc forestier d'Izmailovo.



Diverses formes de kiots orthodoxes que l'on peut trouver sur les brocantes en ligne.

Dans le cadre de cette série, je combine des objets trouvés : des kiots sacrés, des jouets d'enfants - des dinosaures - avec du textile, créant des objets basés sur la même idée ancienne de synthèse disjonctive, où l'incompatibilité des objets assemblés reste visible au spectateur comme un signe de leur union. Je traite tous les objets avec une couleur spécifique, qui devient la couleur principale de mes œuvres — un bleu pâle blanchâtre. Ce choix renvoie au fait que les premiers théâtres étaient d'un gris bleuté pâle.

L'objet ainsi créé commence à paraître « opaque » — dans le sens du terme d'opacité tel qu'utilisé par le théoricien français Édouard Glissant. En parlant d'opacité, il soulignait le « droit » de l'œuvre à ne pas être complètement comprise, à rester complexe et opaque, ouvrant ainsi pour le spectateur un espace d'expérience qui ne se réduit pas aux pratiques discursives culturelles existantes. Puisque je travaillais dans cette série sur la dichotomie nature/culture, à travers cette opacité créée, je faisais sortir cette expérience du domaine humain — c'est-à-dire que je créais un espace pour une expérience qui n'a pas encore de description dans le langage humain.

Alexandre Evangeli caractérise ainsi les œuvres de cette série : « Il semble que le charme de la série Antiantrop de Fedora Akimova repose sur l'iconographie classique des objets — leur symétrie, leur sobriété, leur proportion, leur maîtrise artisanale impeccable. Mais ce qui nous captive davantage, c'est ce mode étrange de réception créé par ce projet : nous restons suspendus comme en apesanteur dans un vide sans appui. Cette suspension crée une distance pour relire la culture du point de vue du non-humain, bien que perçu avec intérêt. »

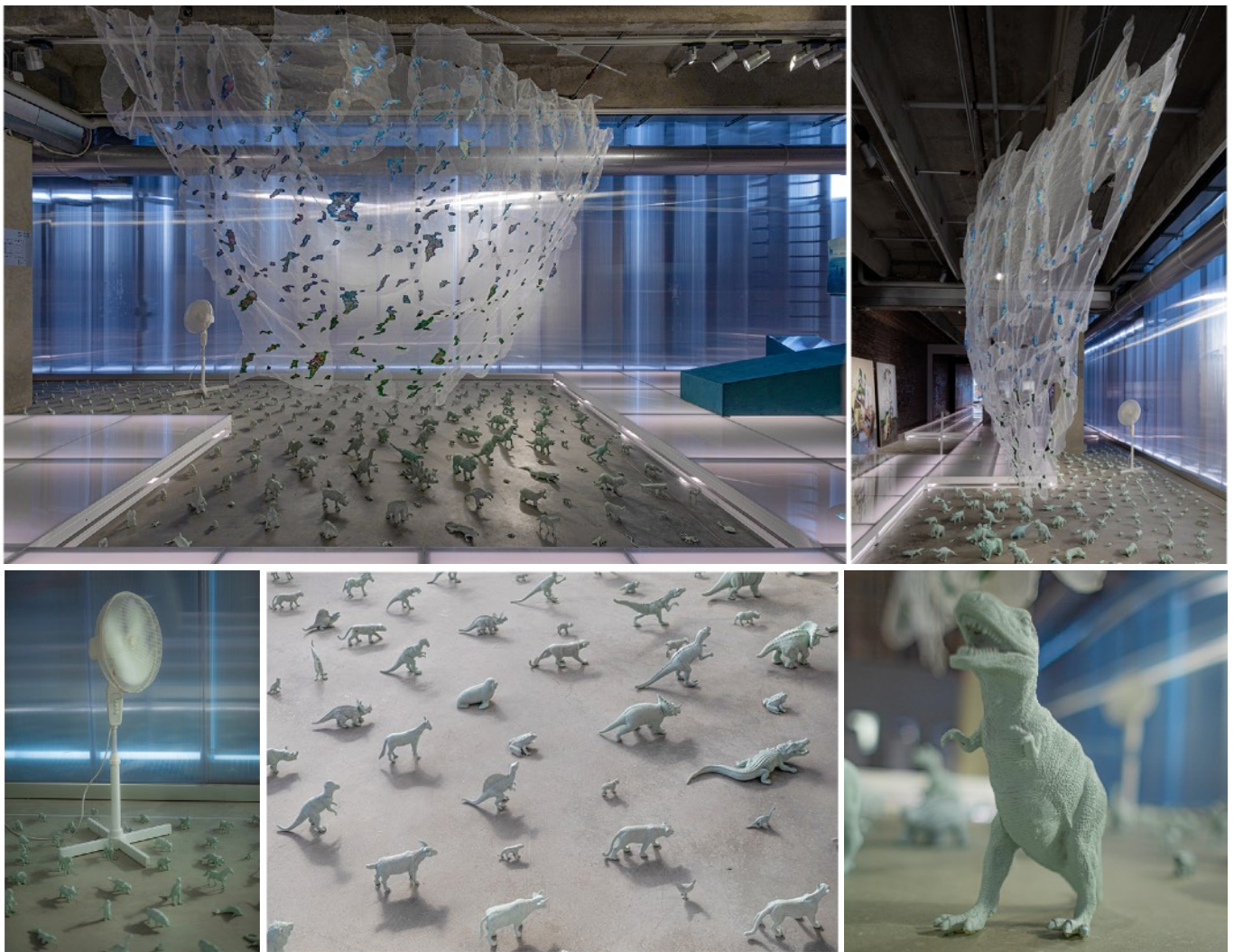
Je partage cette lecture : je souhaitais vraiment combiner plusieurs impulsions très humaines — culturelles (théâtre, architecture, archéologie), sacrées (le sublime) et enfantines-ludiques (expérimentation et liberté de l'imagination dans le jeu) — les relier de manière à ce que derrière l'opacité dense de l'expérience perceptive s'ouvre un vide, évoquant un monde situé au-delà de l'humain.

Slit (exposition personnelle à la Lazy Mike Gallery, Moscou, Russie, 2021), consacrée à l'idée d'une alternative planétaire, écologique et radicalement antisociale — une Terre sans humains.



Photo de l'exposition personnelle du projet Silt en 2021, où ont été présentés des vidéo-objets, de la vidéo d'art et des objets.

Anti-anthrop (exposition collective au musée d'art contemporain Garage, « Assuming distance », 2021) — dans ce projet, je crée une installation à partir d'éléments que j'ai utilisés dans mes séries précédentes. Je dépasse la série — c'est-à-dire la fermeture de l'objet — pour tendre vers l'ouverture spatiale de l'installation. Ici, je déverrouille le kiot (autrement dit, je le casse ?), je brise le cadre (donc je m'en détache ?), les jouets dinosaures se dispersent sur le plan horizontal du Garage, et le textile, soigneusement et structurellement intégré dans mes assemblages antérieurs, flotte en lambeaux de tissu transparent quelque part dans l'air, oscillant à peine perceptiblement (le Garage, comme tout centre d'art contemporain, semble être conçu pour se protéger du vent — mais quel est donc ce vent ?). Cela souligne l'existence de forces que nous ne remarquons pas ou ne voulons pas voir, mais dont la présence (parfois subtile) engendre en nous cette anxiété existentielle toujours liée à notre existence, et parfois même la terreur. Ces forces, c'est la vie.



Installation Anti-Anthrop au musée Garage, composée de trois éléments : une tenture brodée à la main, des figurines d'animaux et un ventilateur rotatif, 2021.

1.

Je me permets de citer un extrait du texte de la commissaire d'exposition Iaroslav Volovod, écrit pour l'application mobile-guide de l'exposition (texte publié sur le site du centre d'art contemporain Garage) :

Life is always essentially viscous and murky. A living substance is one of which we cannot definitely say whether it is one creature or several. Now you see one knot in the plasma, and now there are two. Life fluctuates between the definite and the indefinite, individuation and non-individuality. This is its essence. In higher forms of life this aspect might be hidden, but it never disappears. This means that, first, there is something disgusting in every living creature, and second, a large number of creatures are clearly disgusting, which evokes groundless fear. — Dans la poussière de cette planète (exposition collective, Art4 Museum, Moscou, commissaire Alexandre Burenkov, 2022) — projet collectif consacré à la critique du monde technologique de la surconsommation et de la surproduction, ainsi qu'à la recherche d'alternatives. Un article sur nous dans Artforum disait :

"La deuxième décennie du millénaire semble avoir donné naissance à un nouvel Arte Povera (parfois appelé Crisiscore). "In the Dust of this Planet" rassemble une cohorte particulière de ce sous-genre dont les pratiques reflètent particulièrement le regard depuis la Russie vers 2022.»

C'est justement pendant la préparation de cette exposition que j'ai vécu l'invasion militaire à grande échelle de la Russie en Ukraine. Le pays de mon père attaque le pays de ma mère : ce qui est particulièrement effrayant, c'est que des millions de personnes dans l'espace post-soviétique pouvaient penser la même chose à leur sujet à ce moment-là. Pour beaucoup d'entre nous, post-soviétiques, cette guerre a été la destruction totale de tout le fondement de notre ancienne vision du monde — y compris la mienne. Je ne pouvais plus faire de l'art comme avant.

Chapitre III. Période d'exil et d'émigration. Rupture avec les grandes questions philosophiques de la période moscovite et redéfinition du parcours artistique..

Le 24 février 2022, la Russie lance une invasion militaire à grande échelle en Ukraine, marquant la fin de ma période moscovite et le début d'une nouvelle étape — celle de l'exil. Je deviens une émigrante forcée.

Rester en Russie m'était inacceptable d'un point de vue éthique et moral, et émotionnellement insupportable. Je suis à moitié ukrainienne.

Je quitte immédiatement la Russie pour émigrer à Tbilissi, capitale de la Géorgie. Là, j'ai l'opportunité de repenser mon parcours artistique et de me poser de nouvelles questions — ou plutôt, ces questions se posent d'elles-mêmes dans une société également meurtrie par les actions de la Russie, suivant un chemin similaire à celui de l'Ukraine dans la réévaluation de la blessure impériale infligée d'abord par l'Empire russe, puis par l'Union soviétique, dont l'identité nationale est profondément liée à cette blessure.

Je suis arrivée en Géorgie le 11 mars, deux semaines après le début de l'invasion militaire à grande échelle de la Russie contre l'Ukraine. J'ai organisé un départ d'urgence vers la Géorgie pour moi, mon fils Micha et ma mère. J'ai emporté avec moi la majeure partie de mes œuvres depuis Moscou : je ressentais le besoin de sauver non seulement mes proches et moi-même, mais aussi mon travail.

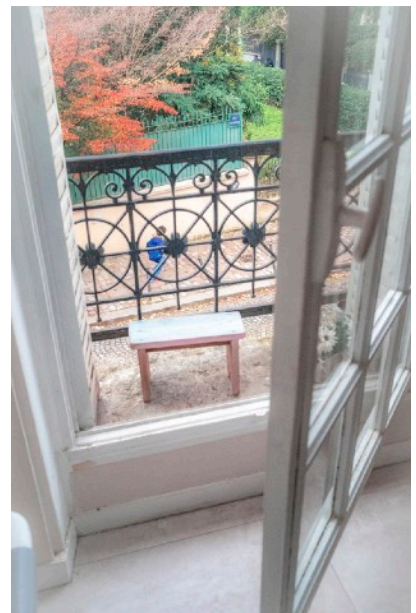
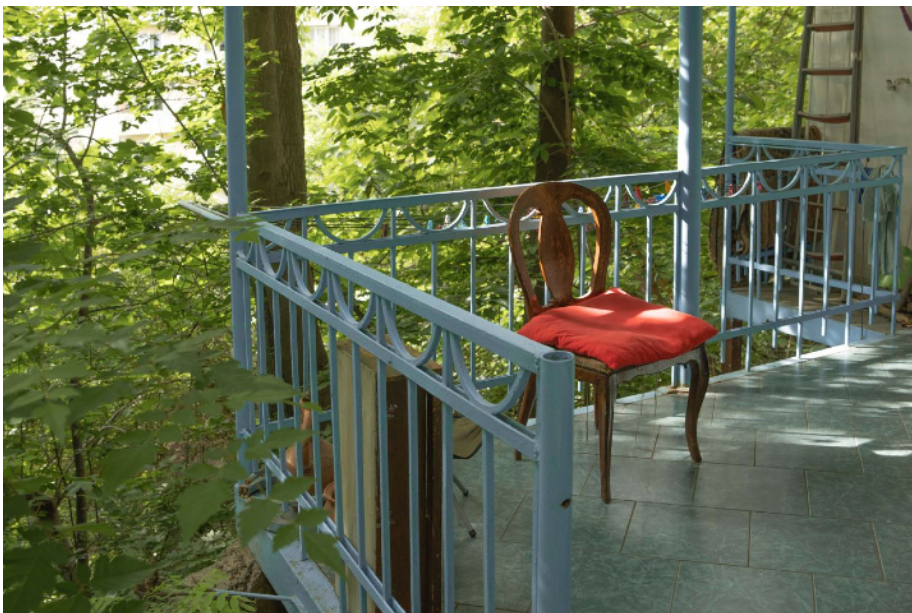
L'expérience de la vie en Géorgie a été unique à bien des égards. Avec ma mère et Micha, nous vivions dans un immense appartement de 250 m² à Tbilissi, que nous partagions avec dix autres artistes, eux aussi réfugiés de Russie.

Ces premiers mois à Tbilissi ont représenté pour moi une expérience précieuse de solidarité humaine et d'entraide — des valeurs qui manquaient cruellement à Moscou. C'est justement depuis Tbilissi que j'ai pu, pour la première fois, observer de l'extérieur l'atomisation de la société russe, qui me semble être l'une des raisons pour lesquelles elle n'a pas su renverser le régime de Poutine ni empêcher la guerre.

La Géorgie est devenue la maison de mon cœur, un lieu où je me sens vraiment vivante. Aujourd'hui, même en vivant à Paris, je me sens spirituellement partagée entre deux foyers. J'essaie de retourner régulièrement à Tbilissi, même si ce n'est pas aussi souvent que je le souhaiterais. Une nouvelle dichotomie ? Paris contre Tbilissi ?

Le 17 septembre 2022, je m'installe en France. Cela a été rendu possible grâce à l'association unique Atelier des artistes en exil, qui soutient les artistes réfugiés du monde entier — ceux qui ont dû fuir leur pays en raison de persécutions politiques ou d'autres formes de discrimination — pour les aider à s'adapter à une nouvelle vie en France et à poursuivre leur pratique artistique et professionnelle.

Dans cette période d'exil forcé dont je parle, je m'éloigne des grandes questions philosophiques et dichotomiques sur l'avenir de la planète et de l'humanité, pour me tourner vers des réflexions de philosophie sociale et de parcours personnel en temps de bouleversements politiques mondiaux. Ma méthode artistique elle aussi se transforme et se redéfinit.



Le balcon d'un appartement à Tbilissi et le balcon de l'atelier à Paris (Cité internationale des arts à Montmartre).

Je m'éloigne de la création d'objets complexes que je produisais auparavant. Ces objets associaient souvent des éléments incompatibles qui, une fois intégrés dans l'œuvre, devenaient des métaphores, des symboles ou des signes renvoyant à un contexte donné (culturel, sacré, philosophique). Aujourd'hui, les objets que je combine et expose portent une marque de factualité : ils tendent à ne référer qu'à eux-mêmes et à l'expérience directe de la souffrance humaine dont ils portent l'empreinte.

En effet, malgré l'ironie parfois présente dans mes œuvres, c'est avant tout l'expérience de la douleur qui les traverse. Une douleur intime — mon propre vécu de l'exil et de la fuite hors de Russie — mais aussi collective — celle de centaines de milliers de personnes qui souffrent de la guerre, qui perdent leurs proches, leurs corps, parfois jusqu'à leur propre identité ; celle des personnes contraintes à l'émigration, ayant fui l'horreur de la destruction.

Je comprends parfaitement que je n'ai plus rien à dire dans mon art, si ce n'est sur la guerre — ce vortex qui engloutit toute forme d'existence et la déforme violemment. Et je réalise que je ne peux plus en parler de la même manière qu'avant. Il me faut une langue nouvelle. C'est ainsi que je me retrouve à un point de bascule : entre l'artistique et le documentaire.

Ce point devient celui d'un réexamen radical de l'ensemble de mon parcours artistique, qui a toujours avancé selon une logique de dichotomies. La tension entre art et document m'amène vers ce qui, en réalité, m'attirait depuis toujours : le cinéma. J'ai l'intuition que c'est précisément l'espace du cinéma qui me permet d'unifier tous les médiums que j'ai explorés jusqu'à présent et de dépasser les dualités imposées : le visuel VS le narratif, le statique VS le mouvement, la surface VS l'espace, etc.

Autrement dit, je suis arrivée à Tbilissi avec un sentiment d'impossibilité totale à créer dans le champ de l'art. Je ne comprenais pas comment l'art pouvait encore parler du réel, alors que ce réel était déjà traité à chaque seconde par tous les médias existants (ma tête allait exploser d'un trop-plein d'actualité en continu sur la guerre), et que moi-même j'étais impliquée dans ces événements tragiques (devant survivre dans ce chaos et protéger mes proches). Cela a fait naître une nouvelle dichotomie : être participante ou observatrice d'un traumatisme collectif.

En tant que participante, je fais l'expérience de l'impuissance. On ne sait plus comment vivre, tout ce qu'on connaissait auparavant s'est effondré, tant au sens propre — avec la destruction physique des villes ukrainiennes, y compris Kyiv où j'ai grandi — qu'au sens symbolique, quand les repères de valeur s'écroulent. En tant qu'artiste — donc observatrice — je ressens la nécessité d'agir, de créer.

Le meilleur exemple de la façon dont fiction et documentaire peuvent se synthétiser dans une démarche artistique est sans doute le projet de l'artiste Walid Raad. Walid Raad est un artiste libano-américain surtout connu pour son projet *The Atlas Group* (1989-2004). Il s'agit d'un projet artistique archivistique qui explore les aspects politiques, sociaux, psychologiques et esthétiques des guerres du Liban, en particulier la guerre civile de 1975 à 1990.

The Atlas Group est une organisation fictive créée par Raad pour présenter des « documents d'archives » supposément collectés auprès de divers personnages et sources. Le projet comprend des photographies, des vidéos, des textes et d'autres documents, qui oscillent entre le réel et l'imaginaire, remettant en question la fiabilité des récits historiques.

Titre : Notebook volume 38: Already been in a lake of fire

Date attribuée : 1991

Attribué à : Dr Fadl Fakhouri

Ce document est attribué au Dr Fadl Fakhouri, l'un des historiens les plus reconnus du Liban. L'historien a fait don au début des années 1990 de 226 carnets, deux courts-métrages et 24 photographies en noir et blanc à The Atlas Group.

Ce carnet contient 145 photographies découpées de voitures correspondant exactement à la marque, au modèle et à la couleur de chaque voiture utilisée comme voiture piégée entre 1975 et 1991.

Chacune des pages suivantes du carnet contient une photographie découpée d'une voiture correspondant à la description d'un véhicule utilisé dans un attentat, accompagnée d'un texte manuscrit en arabe précisant le lieu, la date et l'heure de l'explosion, le nombre de victimes, le périmètre de destruction, les numéros de moteur et d'essieu du véhicule explosé, ainsi que le poids et le type d'explosifs utilisés.



Les mystifications et les projets hybrides entre réalité et fiction, qui remettaient en cause la relativité des récits et la construction de la mémoire historique des traumatismes de guerre ou d'autres bouleversements sociaux, ont connu une popularité particulière dans les années 2000.

Cependant, les projets contemporains, à mon sens, combinent aujourd'hui de manière plus apaisée objets artistiques et documents.

Ainsi, le projet de 2015 *Images of Antiquities Offered for Sale Online* de la spécialiste des crimes contre le patrimoine Erin Thompson aborde la question du pillage de sites culturels détruits par l'État islamique. Erin Thompson expose une collection d'images numériques d'objets issus de ces pillages, proposés illégalement à la vente. Elle a rassemblé ces images à partir de groupes Facebook et WhatsApp, là où se déroulaient les transactions illicites. Ces photographies, envoyées aux acheteurs potentiels via les réseaux sociaux — de Facebook à WhatsApp — fournissent, de manière involontaire, des indices aux enquêteurs comme Thompson sur l'histoire des objets spoliés.

Ces images peuvent ensuite être croisées avec des objets accompagnés de faux documents. Beaucoup fournissent des preuves de vol : des indices clairs apparaissent dans les images, tels qu'un détecteur de métaux négligemment laissé dans le cadre, ou un paquet de cigarettes utilisé pour indiquer l'échelle.

Dans ce projet, ce qui m'intéresse particulièrement, c'est la façon dont l'objet artistique et le document se synthétisent jusqu'à devenir indiscernables : le document (la photographie de l'objet culturel) représente un objet artistique (l'objet photographié est une œuvre d'art) et indique directement son absence, sa perte (puisque l'objet a été volé).

Il existe de nombreux autres projets dans lesquels les artistes remettent en question la dichotomie entre signe/métaphore et signification littérale de la chose.

Ce retour direct à la matière et à l'objet, en refusant d'en faire un symbole ou une métaphore, s'inscrit dans une tradition bien créée dans l'art mondial de la réflexion sur les traumatismes de guerre — tradition qui remonte à la Seconde Guerre mondiale.



projet de 2015 *Images of Antiquities Offered for Sale Online* de la spécialiste des crimes contre le patrimoine Erin Thompson

Parfois, les artistes choisissent comme médium des matériaux directement liés à la guerre, ou bien créent des œuvres à partir de matériaux ayant réellement participé à des actions militaires : douilles usagées, éclats de bombes, fragments de ruines de bâtiments détruits, etc. Dans le cadre de cette approche, je souhaiterais évoquer l'artiste italien Alberto Burri, qui a servi dans les troupes fascistes italiennes pendant la Seconde Guerre mondiale. Fait prisonnier par les Américains, il commence à pratiquer l'art pendant sa captivité.

À son retour en Italie, comme beaucoup d'artistes de son temps, il rejette la figuration picturale et la représentation au profit de l'abstraction, intégrant des matériaux bruts et abîmés — notamment la toile de jute, omniprésente pendant la guerre : utilisée pour l'approvisionnement alimentaire en Italie dans le cadre du Plan Marshall, elle faisait également partie du quotidien italien d'après-guerre.

Plus tard, Burri introduit dans son travail des matériaux associés à la destruction et à la souffrance, tels que le bois brûlé ou le métal corrodé.

Sa série *Sacchi* (Les Sacs) et son installation monumentale *Grande Cretto*, réalisée en Sicile sur les ruines de la ville de Gibellina détruite par un tremblement de terre, sont devenues des symboles puissants de l'élaboration artistique du traumatisme de guerre.



Alberto Burri, *Grande sacco* (Grand sac), 1952. Toile de jute, tissu, fil et acrylique sur toile, 150 x 250 cm. Galerie nationale d'art moderne, Rome.

Parfois, les artistes choisissent comme médium des matériaux utilisés dans les opérations militaires, ou bien créent des œuvres à partir de matériaux ayant réellement pris part à la guerre : douilles usagées, éclats de bombes, fragments de ruines de bâtiments détruits, etc.

Dans cette perspective, je voudrais évoquer l'artiste italien Alberto Burri, qui a servi dans les troupes fascistes italiennes pendant la Seconde Guerre mondiale. Fait prisonnier par les Américains, il commence à créer en captivité. À son retour en Italie, comme de nombreux artistes de son époque, il rejette la figuration picturale et la représentation au profit de l'abstraction et de l'usage de matériaux bruts et détériorés — notamment la toile de jute, omniprésente pendant la guerre, utilisée pour l'approvisionnement alimentaire dans le cadre du plan Marshall, mais aussi dans la vie quotidienne italienne. Par la suite, il introduit dans ses œuvres des matériaux évoquant la destruction et la souffrance, comme le bois brûlé et le métal.

Sa série *Sacchi* (Les Sacs) et son installation monumentale *Grande Cretto* en Sicile sont devenues des symboles puissants de l'élaboration artistique du traumatisme de guerre.

Parmi les exemples plus contemporains, on peut citer les œuvres du sculpteur ukrainien Mykhailo Reva, qui, après la destruction de sa maison de campagne à Odessa lors d'une frappe russe, a créé une série de sculptures à partir de plus de deux tonnes de débris militaires. Dans ses œuvres, telles que *La Fleur de la Mort* (2023), il utilise des fragments de missiles, des douilles et d'autres éléments récupérés sur les lieux de destruction. Ces œuvres ont été présentées en 2024 à l'Hôtel de Talleyrand à Paris, dans le cadre d'une initiative des États-Unis pour marquer leur retour à l'UNESCO.



Mykhailo Reva, *Fleur de la mort* (2023), présentée en 2024 à l'Hôtel de Talleyrand à Paris.

L'artiste ukrainienne Zhanna Kadyrova a réalisé en 2022 le projet *Palianytsia*, présenté en avril de la même année à la Biennale de Venise. Au centre de ce projet : une sculpture en pierre hyperréaliste représentant le *palianytsia*, un pain traditionnel ukrainien. Voici comment l'artiste en parle dans une interview pour le média russophone *Настоящее время* :

« Le projet *Palianytsia* est né pendant mon séjour en Ukraine de l'Ouest, explique l'artiste. *Palianytsia* désigne un pain particulier, que l'on prépare pour marquer un événement. Par exemple, quand on invite quelqu'un chez soi, selon la tradition, on l'accueille avec du pain posé sur une serviette brodée. Ce mot est devenu un symbole au début de la guerre, parce qu'il servait de mot de passe aux points de contrôle — les Russes n'arrivent pas à le prononcer correctement. Il est devenu un emblème de notre résistance. Un jour, en marchant le long d'une rivière dans le village où je vivais, j'ai trouvé une pierre qui ressemblait à du pain. Avec mon collaborateur, nous avons tout de suite pensé à l'appeler *Palianytsia*. »

« L'idée est venue en une seconde. Si la *palianytsia* est un "pain de bienvenue", la *mienne*, au contraire, est un pain pour l'occupant — un pain qu'on ne peut pas manger. Nous n'avons invité personne dans notre pays. Ce projet a aussi une dimension humanitaire, car 100 % des fonds qu'il génère sont reversés au front. Nous avons déjà acheté plus de 20 véhicules, je finance aussi des drones : mes amis, artistes et médiateurs numériques, se sont reconvertis pour les assembler, et je les soutiens. À l'échelle de la guerre, c'est très peu — une guerre est un trou noir qui absorbe tout, il n'y a jamais assez —, mais c'est déjà quelque chose. Et cela me touche profondément quand quelqu'un m'écrit pour me dire que des lunettes de protection que j'ai financées ont sauvé des yeux, ou qu'un gilet pare-balles a sauvé une vie. »

Ce projet, comme de nombreuses autres œuvres consacrées à la guerre, porte un message extrêmement direct. Il évite toute métaphorisation philosophique complexe et tend vers des formes simples, immédiatement compréhensibles — souvent de nature quasi documentaire.

Ces projets, comme bien d'autres œuvres consacrées à la guerre, portent un message très direct, évitent toute métaphorisation philosophique complexe et cherchent à créer des images simples et compréhensibles — souvent de nature quasi documentaire.

C'est précisément ce rapport à l'image et à l'art qui est devenu pour moi une boussole essentielle dans la recherche d'un nouveau langage artistique, ainsi que dans les douloureuses réflexions sur la manière dont je pouvais continuer à faire de l'art en temps de guerre, un art ancré dans une réalité déformée par la guerre.

Le résultat de ces réflexions a pris la forme de mes projets suivants, que je souhaite présenter plus en détail, car ils me permettent de raconter mon propre cheminement — ce que j'ai vécu, et comment ma pensée artistique et ma vision du monde ont changé.

HOMIN

Le projet *HOMIN* (2022, Tbilissi, Géorgie) est composé de trois volets : une œuvre de land art, une installation sonore et une exposition en espace noir.

HOMIN aborde la guerre en Ukraine à travers les thèmes de la mémoire, de la perte du foyer, de la solidarité, de l'expérience de la mort — à la fois de manière documentaire et métaphorique.

HOMIN a marqué pour moi un véritable tournant — le passage d'une méthode artistique ancienne vers la recherche d'un nouveau langage.

J'ai pu le réaliser grâce au soutien de la Ria Keburia Foundation (Géorgie, Kachreti), qui m'a invitée à créer quelque chose sur leur « territoire ». On m'a proposé de concevoir une œuvre de land art de très grande envergure ainsi que d'investir un espace d'exposition de 170 m². C'était la première fois que je travaillais à une telle échelle.

Je considère *HOMIN* comme mon premier projet véritablement politique — bien qu'encore inscrit dans mon esthétique précédente, celle de l'installation *Anti-anthrop* présentée au Garage Museum of Contemporary Art (Moscou). Mais *HOMIN* s'en distingue profondément par un point essentiel : mon rapport aux ready-mades a radicalement changé.

Je n'utilise plus les objets trouvés comme des signes, des symboles ou des métaphores ; je les présente au public dans la pleine littéralité de ce qu'ils sont et de ce qu'ils portent comme signification directe.

D'une part, je m'appuyais encore sur ma stratégie antérieure de synthèse entre les contextes architecturaux, théâtraux, artistiques et archéologiques. D'autre part, je cherchais désormais à éviter toute forme de métaphorisation ou de symbolisme, ainsi que le recours à un cadre philosophique généraliste — autant d'éléments qui, selon moi, brouillent la possibilité de parler clairement et frontalement de l'expérience réelle, intime et collective de la souffrance, vécue à ce moment-là (et encore aujourd'hui) par un très grand nombre de personnes, moi y compris.



Sculpture de land art Gomin, où l'on retrouve ma couleur caractéristique des objets d'avant-guerre, ainsi que l'utilisation du kiot comme élément architectural final.

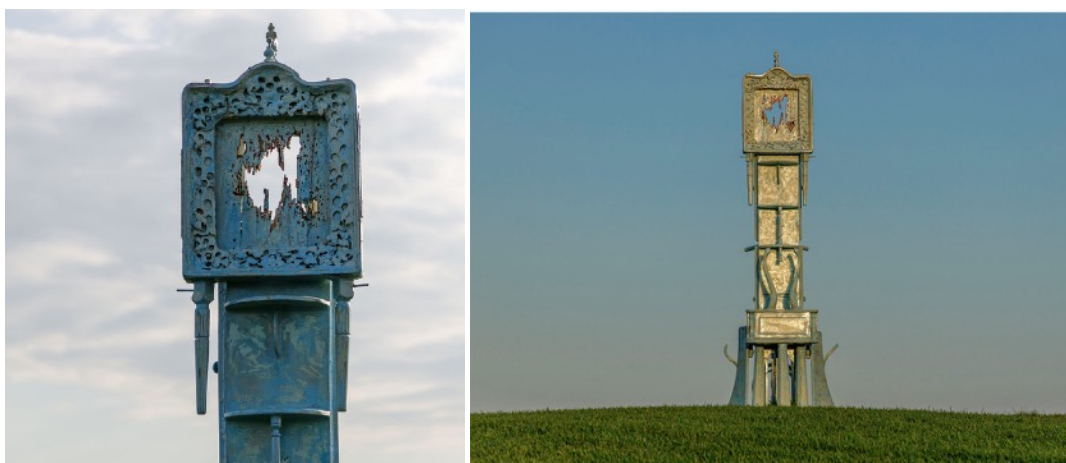
Il est important pour moi de souligner que dans mes réflexions antérieures sur le post-anthropocène, je concevais l'humanité comme un tout, ayant traversé la « fin de l'histoire ». Les idées de la « fin de l'histoire » du philosophe américain Francis Fukuyama étaient particulièrement populaires dans le milieu de l'intelligentsia culturelle russophone, qui constituait le noyau du processus artistique contemporain dans l'espace post-soviétique au cours des trente dernières années — c'est-à-dire de 1991, année de l'effondrement de l'Union soviétique, jusqu'en 2022, lorsque l'État russe dirigé par Poutine a lancé l'invasion militaire à grande échelle de l'Ukraine.

Après la fin de la période soviétique, la Russie s'est activement intégrée à la communauté internationale et s'est pensée comme faisant partie du monde globalisé. L'art contemporain, qui a gagné rapidement en popularité en Russie à cette époque, était l'un des agents de ce monde global, puisqu'il créait un espace commun d'échange transfrontalier d'idées, d'expériences et d'objets artistiques. L'atmosphère intellectuelle du monde de l'art contemporain en Russie (essentiellement à Moscou) était de tendance libérale de gauche, et les idées de fin de l'histoire et d'avènement d'un monde global exerçaient une forte influence sur l'avant-garde intellectuelle et culturelle de la société russe contemporaine. Cette avant-garde condamnait et critiquait le régime autoritaire de Poutine, mais elle n'était pourtant pas en mesure d'admettre la possibilité d'une guerre totale en Ukraine — guerre qui, par l'ampleur des morts, des destructions, des déplacements de population et par son impact sur le système de sécurité internationale (en réalité, sa destruction), est peut-être la première d'une telle échelle depuis la Seconde Guerre mondiale.

Nous nous sommes trompés : il n'y a jamais eu de fin de l'histoire. L'histoire est « revenue » avec une force nouvelle. L'humanité ne s'est pas unifiée. Les enjeux planétaires se sont effacés, laissant place à des conflits raciaux, religieux et nationaux réactivés avec vigueur.

Le paradoxe, c'est que les problèmes liés à l'écologie et à la fin de l'humanité n'ont pas disparu — ils ont simplement quitté le champ de l'attention humaine. Et peut-être, dans un contexte de nouvelle course aux armements et de menace nucléaire accrue, ces problèmes sont-ils encore plus aigus. Mais en tant qu'artiste, je ne pouvais plus parler de cela face à la blessure collective de la guerre.

Je me suis tournée vers l'être humain et sa souffrance. Les figures de dinosaures ont quitté mon travail artistique.



Sculpture de land art Gomin, trou dans le kiot causé par un véritable tir (le tireur a utilisé un fusil de chasse avec des plombs), les autres parties de la sculpture sont composées de fragments de meubles trouvés, faisant référence aux maisons détruites par la guerre.

L'objet de land art que j'ai imaginé reprenait mon esthétique antérieure : j'ai simplement utilisé ma couleur bleu pâle, ma capacité à créer des formes architecturales, j'ai rassemblé de vieux meubles à Erevan et à Tbilissi, et j'ai trouvé un kiot orthodoxe du XIXe siècle.

J'ai décidé de m'exprimer dans un langage le plus simple possible. Un tout s'est brisé en deux parties, créant une dichotomie : deux côtés orthodoxes s'affrontent. L'un a attaqué l'autre. Ils partagent la même religion. Et pourtant — ils sont en guerre. Le simple fait que cette guerre soit possible, le fait même qu'elle ait lieu entre deux pays orthodoxes, témoigne d'une crise totale : il ne reste plus rien de sacré. Depuis le 22 février, il ne reste définitivement plus rien de sacré.

Les débris des vieux meubles que j'ai utilisés renvoyaient directement (littéralement, sans aucune métaphore) à la destruction causée par la guerre et à la perte du foyer.

Un spectateur-culturologue, familier de mon travail, a qualifié l'objet de land art obtenu d'« hyper-autel criblé de balles », et un autre a ajouté que cet hyper-autel criblé était peut-être justement le témoignage du commencement du premier acte d'autodestruction de l'humanité et de la civilisation humaine, sujet sur lequel je m'étais déjà exprimée dans mes œuvres avant 2022. Car si rien n'est sacré, que peut-il advenir ensuite ? Et y aura-t-il un « ensuite » ? Cette guerre en Ukraine ne serait-elle pas l'entrée dans une pièce globale (qui, hélas, n'est pas une pièce mais bien la réalité), que l'on pourrait appeler la fin de l'Anthropocène ? Je ne sais pas. Mais je comprends que les risques d'autodestruction de l'humanité ont fortement augmenté depuis le début de l'année 2022.



Installation totale dans un espace de 170 m², construite à partir de planches provenant d'une vieille maison. Dans chaque triangle se trouve un artefact provenant d'un village ukrainien — de la vaisselle et des ustensiles de cuisine fondus par une explosion.

Travailler avec l'espace d'exposition a été plus difficile. Il se composait de deux sous-espaces : l'un plus grand, l'autre plus petit. Il m'est apparu presque immédiatement qu'il devait y avoir du son. Pour l'installation sonore, j'ai utilisé des enregistrements de sirènes retentissant sur les territoires ukrainiens pour prévenir des raids aériens, ainsi que des voix humaines — plus précisément, des cris. Cette installation sonore de caractère documentaire permettait aux visiteurs de l'exposition de toucher du doigt l'expérience quotidienne des personnes vivant en Ukraine sous les bombardements.

En plus du son, j'ai utilisé de nombreux objets trouvés, notamment des débris de vieux meubles découverts dans les rues de Tbilissi, des planches séchées provenant d'un abri pourri détruit, ainsi que des morceaux de verre fondu collectés par mon amie sur les ruines d'une maison bombardée en Ukraine ce printemps-là.

À partir de ces planches, j'ai créé des objets de forme triangulaire, visuellement inspirés des éléments des croix en bois que l'on trouve dans les cimetières orthodoxes. En effet, à cette époque, constamment immergée dans le flux d'informations, je voyais de nombreuses photos de nouveaux cimetières militaires avec des fosses communes de soldats ukrainiens morts pendant les premiers mois de l'invasion. Les tombes et les croix sur ces photos, en raison de leur quantité et de leur uniformité, formaient un certain motif visuel, un signe que la mort en temps de guerre devient un processus mécanique, tendant littéralement à l'échelle industrielle.

J'ai voulu transmettre cette sensation en reproduisant ce motif (sous forme réduite) dans l'espace d'exposition. À la pointe de chaque objet en bois triangulaire, j'ai suspendu de petits morceaux de vaisselle fondue. L'espace d'exposition était plongé dans la pénombre, et les morceaux suspendus de verre fondu devenaient des trouvailles inattendues, impossibles à repérer immédiatement — seulement visibles lors d'une observation attentive de l'exposition. Cette soudaineté de la découverte.



Un beshik (berceau) fait maison datant de l'époque soviétique, originaire d'Asie centrale, que j'ai utilisé dans l'exposition.

J'ai également exposé, dans l'une des salles, un objet en forme de berceau d'enfant, déjà utilisé dans mes projets précédents. Ce lit d'enfant, faisant référence à un artefact culturel existant des tribus nomades kirghizes (le « bichék » — un berceau nomade sans fond utilisé pour porter les enfants), symbolisait pour moi le berceau de l'évolution, le symbole de notre origine et de notre destinée en tant qu'humanité. Bien sûr, cette destinée est la mort, mais la question est : à quoi ressemble la mort dans le contexte de la guerre ? Y compris celle des enfants ukrainiens innocents tués par un soldat russe.



La troisième partie du projet Gomin — une exposition dans une salle

J'ai également placé dans l'espace d'exposition des kiots, mais cette fois sans dinosaures — leur place était occupée par des vaches et des moutons, des animaux qui vivent aux côtés des humains, exploités par eux dans leurs activités, et qui, comme les humains, deviennent victimes de la guerre. Par ce geste, je voulais souligner le caractère transitoire de mon projet.

J'inventais à nouveau quelque chose de tiers, choisissant entre deux pôles dichotomiques (les images documentaires et artistiques). Je ne faisais pas un projet exclusivement documentaire, mais je ne pouvais plus non plus parler à travers

des métaphores philosophiques complexes, comme je le faisais auparavant. Je comprenais qu'il m'importait de souligner, à travers la forme et la méthode, le processus de transition : j'étais en train d'inventer un nouveau langage — ce n'est qu'à présent que je commence à ressentir comment il est possible de parler de guerre et de politique, quel est mon langage lorsque je parle de politique.

Je mêlais le document et des métaphores très simples qui parlent d'elles-mêmes, comme un berceau sans bébé et sans fond, comme des kiots sans icônes — avec le vide à leur place... Et en effet, il ne reste rien de sacré. Un kiot sans icône — j'avais déjà évoqué le départ du sacré de la vie de la société humaine — mais ce n'est qu'à présent que j'ai perçu un autre aspect de cette idée que « rien n'est sacré » : non plus comme une catégorie philosophique dans une réflexion sur la formation du sens dans la culture postmoderne, mais comme une trace de destructions réelles.

Histoire(s)_Histoire

Histoire(s)_Histoire (2023, Saint-Étienne, France) — est devenue ma prochaine étape importante sur le chemin de l'exil.

Le 17 septembre 2022, je suis arrivée dans la ville de Saint-Étienne, en France. Grâce à l'organisation *Atelier des artistes en exil*, je suis venue en France, et dans le cadre du programme PAUSE, j'ai intégré une résidence à l'école d'art *l'ESADSE*, qui a duré environ un an. La participation à cette résidence impliquait un enseignement et un travail avec les étudiants de l'école, et en conséquence, j'ai réalisé mon tout premier projet de commissariat : *Histoire(s)_Histoire*.

Dans le cadre de *Histoire(s)_Histoire*, nous avons lancé un appel à candidatures pour de jeunes artistes ukrainien-nes, étudiant-es à l'ESADSE, venu-es dans le cadre d'un programme d'échange avec des établissements d'enseignement artistique ukrainiens. Le projet proposait une interprétation artistique libre autour du thème de la guerre et du déplacement forcé.

Dans ce projet, j'étais à l'origine de l'initiative. On m'avait proposé de faire une exposition collective avec ces étudiant·es, mais moi, détenteuse d'un passeport russe, artiste ayant travaillé les cinq dernières années à Moscou, je ne me sentais pas légitime de m'exprimer aux côtés d'artistes ukrainien·nes. Il m'importait de maintenir cette distance afin d'affirmer ma position sur cette question, et j'ai donc proposé d'assurer le commissariat du projet.

Les étudiant·es étaient au départ neuf. Cinq d'entre eux se sont progressivement retiré·es du projet — tout au long de la préparation de l'exposition, nous avons été confrontés à des conflits d'ordre politique, liés aux questions d'identité : la réelle difficulté, voire l'impossibilité, d'une prise de parole commune entre artistes russes et ukrainien·nes est l'un des problèmes les plus significatifs du champ culturel en cette période. Trouver un langage commun entre les citoyen·nes du pays agresseur et du pays victime est extrêmement difficile, même lorsqu'ils·elles partagent des positions politiques anti-guerre similaires. Au final, il est resté quatre étudiant·es.

La spécificité de ce projet résidait dans le fait que les étudiant·es dont j'ai assuré le commissariat de l'exposition n'avaient, pour la plupart, jamais travaillé dans le champ de l'art contemporain. Beaucoup étaient issu·es d'écoles artistiques classiques et académiques, certains n'avaient même pas encore commencé leur formation. Chacun·e d'eux·elles avait son propre langage plastique et son esthétique. En réalité, c'étaient des personnes très différentes, venues de régions variées d'Ukraine, qui avaient été affectées rapidement et de manière pragmatique dans des écoles d'art en France — davantage pour des raisons de santé et de sécurité que pour des critères esthétiques ou de sélection artistique.

C'est pourquoi j'ai proposé aux étudiant·es d'utiliser des moyens d'expression artistique simples et chargés émotionnellement, sans chercher une forte conceptualisation, en se limitant à des thèmes globaux et universels : la guerre et l'exil. Nous avons suivi cette même approche dans la création de l'exposition. Cela dit, le processus a été très collaboratif — nous avons longuement échangé sur les différentes méthodes et solutions plastiques possibles.



Vues de l'exposition Histoire(s)_Histoire et affiche de l'exposition.

Nous avons abordé l'exposition avec beaucoup de sérieux, en portant une attention particulière à la modélisation du parcours que les spectateurs allaient emprunter à travers l'espace. Ma proximité avec le contexte théâtral et le monde du théâtre pendant mes études à l'Académie des Beaux-Arts Répine à Saint-Pétersbourg m'a été d'une grande aide dans ce travail.

L'exposition a attiré un très grand nombre de visiteurs, et nous avons reçu de nombreux retours positifs. Beaucoup de spectateurs ont pleuré en découvrant les œuvres. L'un des retours les plus fréquents était que notre exposition n'était pas typique, qu'elle interpellait profondément les émotions — ce qui la distinguait fortement de l'approche plus distante et formelle généralement adoptée dans le contexte artistique français, souvent perçu comme plus sec.

Ce fut ma première et unique expérience de commissariat, qui m'a permis de voir et de ressentir comment l'art est exposé et regardé en France.

Cellule

Cellule (2024, Paris, Centre Georges Pompidou) — projet artistique d'intervention.

Après la fin de mon séjour à Saint-Étienne dans le cadre du programme PAUSE, je déménage à Paris et commence à chercher des opportunités pour continuer à pratiquer mon art. D'un côté, je suis membre de l'Atelier des Artistes en Exil, qui constitue un point d'entrée important dans le contexte artistique français. De l'autre, je cherche des manières de m'exprimer librement, de manière collective et auto-organisée, sur les sujets qui me préoccupent : migration, identité — en collaboration avec d'autres artistes en exil.

L'un de ces projets a été une intervention artistique au Centre Georges Pompidou — un lieu perçu dans la conscience publique comme l'un des centres culturels internationaux les plus emblématiques au monde. Avec d'autres artistes russes, nous avons exposé nos œuvres dans les casiers transparents du vestiaire du centre d'art contemporain Georges Pompidou. Il s'agissait d'une action non autorisée par l'institution.



Maxime (auteur de l'idée de l'exposition) devant les œuvres exposées dans les casiers du Centre Pompidou. L'affiche avec le texte de l'exposition, collée par la suite sur l'un des casiers. Des étiquettes avec les titres des œuvres et les noms des artistes participants placées dans chaque casier.



Mon œuvre pour le projet Cellule : « Deux passeports non fonctionnels de l'artiste Fedora Akimova ».

Dans cette cellule, j'expose deux de mes passeports "inutiles" : le passeport ukrainien est devenu non fonctionnel, car il s'agit d'un passeport pour les voyages à l'étranger dont la validité a expiré depuis longtemps ; le passeport russe est, quant à lui, inutilisable, car il s'agit d'un passeport intérieur, valable uniquement sur le territoire de la Russie — un pays dans lequel je ne peux pas retourner tant que le régime politique répressif y est en place.

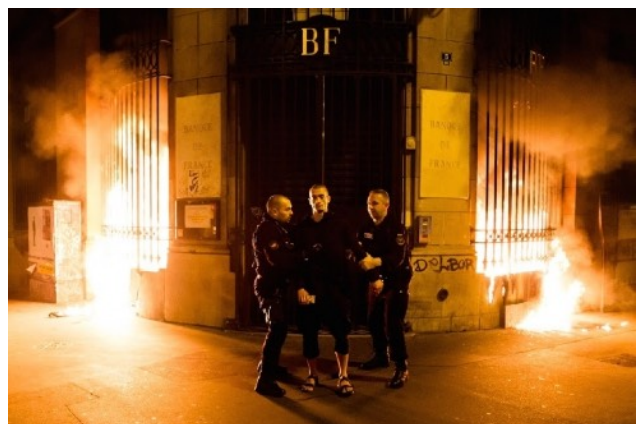
Ici, d'un côté, je réfléchis pour la première fois de manière artistique à la dichotomie de mes identités nationales dans le contexte de mon expérience d'exil forcé en tant qu'artiste venue de Russie et ayant des racines ukrainiennes. De l'autre, j'interroge la place de l'artiste réfugié post-soviétique dans le monde de l'art contemporain eurocentré.

Dans ce projet, j'interviens à la fois comme artiste et comme coordinatrice en collaboration avec le commissaire Maxime. En réalité, j'expose deux documents qui, une fois montrés ensemble, fixent à un niveau juridique la dichotomie de mon identité complexe.

Dans le cadre de cette œuvre, j'aimerais souligner une découverte essentielle que j'ai faite, qui concerne la relation entre l'artiste et le pouvoir. En Russie, l'institution artistique, comme toute autre structure publique, n'est pas un agent de la société civile, mais un agent du pouvoir. Dans ce contexte, la critique institutionnelle portée par les artistes prend la forme d'une résistance politique directe à un régime autoritaire.

En France, au contraire, une institution artistique comme le Centre Pompidou a été créée par la société, elle représente la société. Par conséquent, la critique institutionnelle y fonctionne tout autrement : elle ne s'inscrit pas dans une logique de résistance de l'artiste au pouvoir, comme c'est le cas en Russie.

C'est dans ce contexte qu'on peut rappeler l'échec de l'activiste Piotr Pavlenski, qui, après avoir obtenu l'asile en France, a tenté de reproduire ici les mêmes méthodes d'action qu'en Russie. Cependant, ses performances n'ont pas suscité le même écho, car il n'a pas compris qu'en incendiant la porte d'une banque française ou en attaquant un homme politique, il ne mettait pas à nu les structures du pouvoir, mais se plaçait en opposition à la société et à ses institutions démocratiques.



Dans notre situation, nous n'étions pas aussi radicaux que Pavlenski — nous voulions seulement rendre visible aux yeux de la société le problème de la visibilité des artistes russes anti-guerre en France. Il nous importait de montrer qu'on perçoit en nous non pas tant notre position politique, que la couleur de notre passeport.

Néanmoins, nous n'avions pas pris en compte qu'en intervenant dans un musée, nous gênions avant tout le bon fonctionnement de la société : au lieu de révéler le problème des hiérarchies de visibilité, nous créons un désagrément pour un musée — une institution publique en France.

Beaucoup d'entre nous craignaient d'éventuelles sanctions de la part de l'État et ont donc choisi de rester anonymes. Rien de tout cela ne s'est produit. Il n'y a eu aucune réaction médiatique non plus. Et je pense maintenant que cela tient à la même raison : nous visions les hiérarchies du pouvoir, mais nous avons touché une institution démocratique. Cette expérience est devenue pour moi une étape cruciale dans la compréhension du fonctionnement de la sphère publique en France.

Books from a Kyiv Apartment

La série *Books from a Kyiv Apartment* (2023) est composée de vieux livres soviétiques, emportés depuis mon appartement d'enfance à Kyiv après le début de la guerre, ainsi que de fruits et légumes pourris et séchés, ensuite recouverts d'un apprêt polyester.

Cette idée s'est développée à partir des fondements théoriques posés dans *HOMIN*, qui ont nourri ma nouvelle méthode artistique. Je m'éloigne de plus en plus de la création de nouvelles formes pour aller vers une relecture du *ready-made* ; je m'adresse à la vie elle-même, à ses processus de décomposition, afin, d'un côté, de produire une puissante (et en même temps très simple et directe) métaphore visuelle du pourrissement du projet impérial russe, et de l'autre, d'exprimer mon extrême fatigue face à la "statique morte" de l'art — en choisissant paradoxalement la décomposition comme un processus vivant de la mort.

D'un autre côté, les livres sont des documents — des témoignages de la propagande soviétique. L'idée de travailler avec eux m'est venue alors que j'étais encore en Géorgie. Je voulais y faire un premier projet avec ces livres. Il devait s'agir d'une installation. Je n'ai pas eu le temps de la réaliser : une opportunité s'est présentée pour partir en France, et il fallait agir vite.

La première installation avec des livres et des fruits pourris à l'exposition Visions d'exil à Poush.



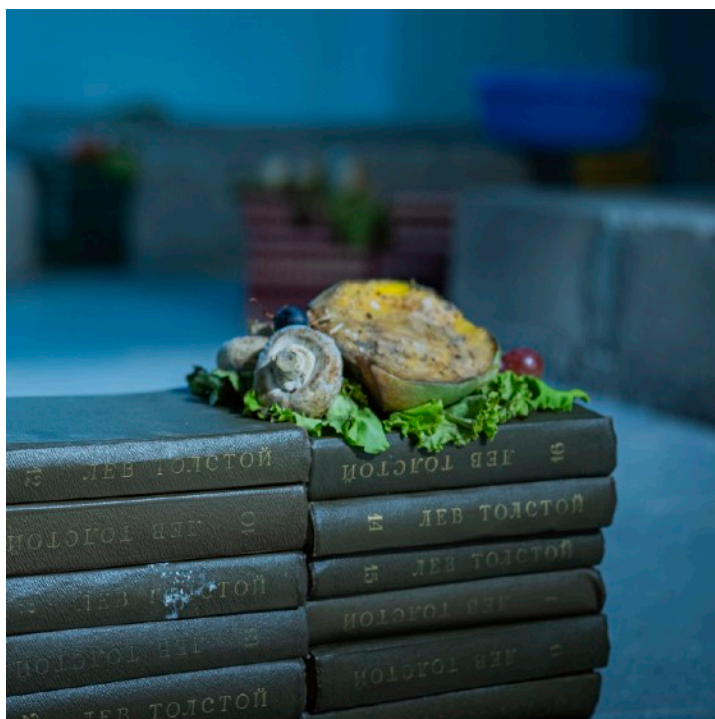
Но когда я только приехала из Москвы в Тбилиси, я много бродила по улицам и видела всюду книжные развалы, на которых половина книг была на грузинском, а половина на русском. Те, что на русском, - книги советского издания, известные практически каждой советской семье. Во многих квартирах в Тбилиси, которые арендовали экспаты из России, а все это были интеллигентные квартиры в центре Тбилиси, присутствовали книжные шкафы, на полках которых стояли те же книги советского издания - в основном собрание сочинений классиков русской литературы: Толстой, Достоевский, Пушкин. Такие же собрания сочинения были и в моем детстве в нашей киевской квартире.

Я знала, что распространение этих книг были важной составляющей частью советской пропаганды в союзные республики и культурной унификации вокруг русского языка - языка советской метрополии. Эти издания были во всех бывших советских республиках: Казахстане, в Грузии, и в Киеве.

Я осознала, что вижу эти книги как остатки, как кирпичи разрушенного здания, кирпичики, которые были разбросаны по всему Советскому Союзу.

И эти кирпичи, несмотря на крушение СССР до сих пор продолжают оказывать влияние на современную реальность, как будто они токсичны: то ли радиоактивны, то ли выделяют яды и токсины при соприкосновении с воздухом, и эти яды и токсины влияют на сознание людей, которые их вдыхают, сводят их с ума.

Мне было важно не столько содержание этих книг (хотя надо признать, что большинство издаваемых в советское время классиков - в поздние свои периоды были явными государственниками, включая Пушкина и Достоевского), сколько то, кем, как и с какой целью они были изданы - то есть их связь с имперским советским проектом.



La première installation avec des livres et des fruits pourris à l'exposition Visions d'exil à Poush.

Mais lorsque je suis arrivée de Moscou à Tbilissi, je me promenais beaucoup dans les rues et voyais partout des étals de livres, dont la moitié était en géorgien et l'autre moitié en russe. Ceux en russe étaient des éditions soviétiques, connues de presque toutes les familles de l'Union soviétique. Dans de nombreux appartements à Tbilissi, loués par des expatriés russes — toujours des appartements d'intellectuels, situés dans le centre — il y avait des bibliothèques remplies de ces mêmes livres soviétiques : principalement des œuvres complètes de classiques de la littérature russe comme Tolstoï, Dostoïevski, Pouchkine. Les mêmes collections se trouvaient aussi dans mon appartement d'enfance à Kyiv.

Je savais que la diffusion de ces livres avait été un élément essentiel de la propagande soviétique dans les républiques alliées, et un instrument d'unification culturelle autour de la langue russe — langue de la métropole soviétique. Ces éditions existaient dans toutes les anciennes républiques soviétiques : au Kazakhstan, en Géorgie, à Kyiv.



L'arche de l'entrée principale du parc VDNKh à Moscou.

J'ai réalisé que je percevais ces livres comme des vestiges, comme des briques d'un bâtiment détruit, des briques dispersées dans tout l'espace soviétique. Et ces briques, malgré l'effondrement de l'URSS, continuent encore aujourd'hui d'influencer la réalité contemporaine — comme si elles étaient toxiques : peut-être radioactives, ou peut-être qu'elles libèrent des poisons et des toxines au contact de l'air, et ces toxines

affectent la conscience des gens qui les respirent, les rendent fous.

Ce qui m'importait, ce n'était pas tant le contenu de ces livres (même s'il faut reconnaître que la plupart des classiques publiés à l'époque soviétique, dans leurs périodes tardives, étaient clairement des partisans de l'État — y compris Pouchkine et Dostoïevski), mais plutôt la manière, les personnes et les raisons pour lesquelles ces livres avaient été publiés — c'est-à-dire leur lien avec le projet impérial soviétique.



Le premier objet de la série Books from a Kyiv Apartment où j'ai utilisé la collection en quatre volumes des œuvres de Lermontov.

Cette collection appartenait encore à mon grand-père, qui était professeur d'histoire et directeur d'école.

J'ai pu réaliser ce projet alors que je me trouvais à Saint-Étienne — une période très difficile de ma vie — une période où j'avais perdu mon ancienne vie, mais où je n'avais pas encore trouvé mes nouveaux repères. Une période de transition.

Cependant, cette série a donné un élan à de nouveaux projets, tels que les messages, les coussins et les codes postaux. Je les ai d'abord exposés à Sans Drapeau.

J'ai présenté la série *Books from a Kyiv Apartment* plusieurs fois, mais celle qui a eu le plus de signification pour moi fut l'exposition à *POUSH* en 2023, lors du premier festival *Visions d'Exil* auquel j'ai participé.

À ce moment-là, j'ai exposé une installation totale composée de vidéos, de livres et de fruits pourris, en plein processus de décomposition. Ils sentaient très fort, car je ne les avais pas séchés, je les ai simplement montrés tels quels. Ce n'est que plus tard que j'ai commencé à sécher complètement les fruits et à les traiter afin qu'ils ne sentent plus et ne continuent pas à pourrir.

Mais à *POUSH* en 2023, leur odeur et leur décomposition sont devenues un véritable activisme. On m'a demandé dès le deuxième jour de retirer les fruits et les livres. J'adore ce projet dans cette forme. Il me semble que c'est à ce moment-là que j'ai été le plus proche d'exprimer pleinement mes pensées et mes émotions. J'ai vraiment réussi à transmettre ce que je ressentais. Et ce que je ressentais, c'était une horreur insupportable et un dégoût devant l'odeur de la décomposition du corps de l'empire soviétique.

Absence of a Plan

Le projet *Absence of a Plan* (2024, *POUSH*, Paris) fait partie d'une exposition collective dans le cadre du festival *Visions d'Exil*. Le thème de l'année 2024 est « Censure ».

C'est un festival annuel organisé par l'association *Atelier des Artistes En Exil*, probablement le principal événement artistique où l'AAE présente ses artistes au grand public.



Vue d'ensemble de l'installation *Absence de Plan*.

J'ai participé au festival avec une installation murale composée de divers objets et œuvres réalisés durant plus de deux ans d'exil forcé. Dans ce projet, je crée un récit visuel de mon parcours profondément personnel à travers des thèmes intenses qui ont marqué ma vie depuis mars 2022. Tous ces thèmes gravitent, d'une manière ou d'une autre, autour de la guerre en Ukraine et de l'émigration. Dans cette œuvre, je fais un bilan intermédiaire de mon chemin parcouru, en abandonnant la chronologie pour choisir la forme d'une carte pour le récit.

L'organisation des objets artistiques et des documents s'articule autour du plan de l'appartement de ma mère à Kiev — l'appartement où j'ai grandi, et d'où proviennent les livres de la série *Books from a Kyiv Apartment* (2023), dont j'ai parlé plus tôt.

Je me demandais alors : que présenter ? Quelle conceptuelle cohérente proposer, alors que ma tête est vide, et que je vis constamment dans ce qui semble être une errance interminable de plus de deux ans ? Que montrer quand tout ce que j'ai, c'est l'expérience d'événements chaotiques et de problèmes sans fin ? Mon premier élan artistique a été justement de montrer cela. J'ai voulu rassembler tous les vestiges de ma vie et « tout entasser », comme pour les faire tenir dans le plan de l'appartement de ma mère à Kiev, y inscrire ces fragments, puisque « la thématique ukrainienne » traverse toutes les œuvres que j'ai créées durant cette période, toutes liées à la guerre en Ukraine.

Me souvenant de mon expérience avec *HOMIN*, où j'avais refusé de choisir entre l'art et le documentaire, synthétisant un troisième chemin, j'ai suivi la même voie ici et décidé de simplement parler de ce qui est, de ce qui est le plus intime. *Absence of Plan* est devenu une sorte de « musée sans concept » de ma vie, sous la forme d'une mind map basée sur une carte réelle — le plan de l'appartement de ma mère à Kiev. Ce musée est un musée du chaos des errances d'une émigrée, mêlé aux processus sociaux et politiques globaux actuels. Un musée de fragments de réalité, de ses éclats.

Une partie importante du projet fut une étiquette-description, qui reproduisait la disposition spatiale des œuvres et décrivait chacune d'elles. Je l'ai créée pour un designer. Sa fonction était d'abord utilitaire. Cependant, puisque le projet repose sur des notions telles que schéma, plan, carte, cette étiquette, reproduisant la matrice schématique de l'ensemble, est devenue à part entière une œuvre.

En vérité, que signifie vraiment « absence de plan » ? Peut-être que cette absence évoque ce désir presque maniaque d'inscrire sa vie chaotique dans un cadre, une quelconque structure qui donnerait un appui et une base à cette vie. Faute d'autres schémas, il ne me restait que de recourir au schéma littéral de mon microcosme d'enfance, celui dans lequel j'ai grandi. L'appartement de ma mère à Kiev est ce microcosme.

J'y ai beaucoup réfléchi aussi parce qu'au début de la guerre, j'ai recommencé à vivre avec ma mère, après une longue pause de plus de quinze ans.

Voici le contenu de l'étiquette-plan, pour expliquer de quoi était faite mon installation *Absence of Plan*, afin de montrer ce qu'était le musée de ma vie à ce moment-là.

Absence of Plan est devenu pour moi un point de non-retour dans mon évolution artistique, et c'est alors que j'ai compris qu'il me fallait sortir à nouveau des dichotomies où je restais bloquée. C'est ainsi que le cinéma est entré dans ma vie.

L'installation ABSENCE DE PLAN



Vidéo «Espaces hypnotiseurs»
(Une vidéo collective, 4 min, 2023. Acteurs : Fedora Akimova, Danil Baigou, Arax Glushkevich, Sana Andrews.)

Un aspect important de cette œuvre est que, malgré son ton humoristique, elle traite de la censure touchant les personnes détenant un passeport russe. Cette censure concerne à la fois les institutions bureaucratiques et une autrice et réalisatrice, ou une personne portant un passeport rouge, par exemple, et de l'aider autant que possible. Le faux reportage présente un « miracle » – la transformation d'un passeport russe en un passeport ukrainien par la prière ou un « acte de foi ». Cette vidéo est une déclaration ironique sur son appartenance à un État, et combien il est difficile de changer cela.

Le scénario de la vidéo est aussi une réflexion sur son expérience personnelle : au moment de l'invasion à grande échelle de l'Ukraine par la Russie, de nombreux citoyens russes et ukrainiens avaient deux passeports et ont « caché » les mauvais passeports rouges, devenant automatiquement des « bons » avec des passeports bleus.

Mon ami ne voulait pas que quelqu'un sache qu'il m'aidait pour ce projet, car de nombreux artistes ukrainiens s'interrogent pas officiellement avec des artistes russes. Une interaction publique et ouverte ne sera possible qu'après la fin de la guerre de la Russie en Ukraine.

Le plan de l'appartement à Kyiv où vivait ma mère jusqu'au 24 février 2022.

Photographies prises par ma mère de 2016 à 2021 depuis la fenêtre de son appartement à Kyiv, dont le plan est dessiné sur le mur devant vous. Sur ces photos, nous voyons le fleuve Dnipro et la rive droite.

Série d'objets «Message sauvegardés» (3 photos, dessin, broderie à la main, impression sur tissu, acrylique, mousses, 2024).

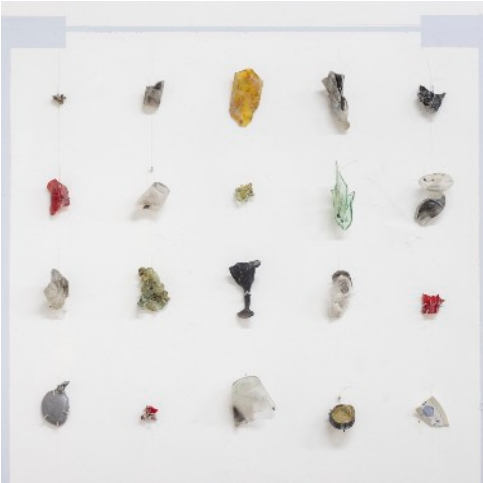
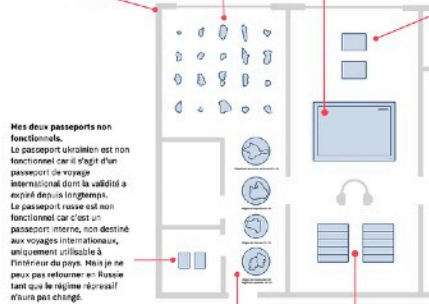
C'est une série autobiographique, car les phrases brodées sont basées sur des messages courts de mes amis et des photos de la France, où j'ai déménagé avec ma famille en septembre 2022.

«22 ans et 50 ans»
Toute de l'œuvre : «Il était une fois des enfants, des femmes, des personnes âgées et des hommes en âge d'être mariés.»

La photo montre mon ami de Khar'kov et une fillette ukrainienne de 10 ans lors de son premier voyage en Méditerranée à l'été 2023. Le thème des hommes qui ont quitté l'Ukraine pour éviter la guerre est plutôt tabou, car il pourrait nuire au moral des combattants. Je suis d'accord avec cela, c'est pourquoi une phrase sèche et impartiale, classant les gens en groupes, m'a semblé plus appropriée, sans jugement ni connotation émotionnelle. Chacun a sa propre vie. Et au fond, nous sommes tous des enfants qui vivent de la mer.

Aubervilliers mon amour
Toute de l'œuvre : «17 minutes à la fois / au mètre de chez toi, et de la maison au mètre, 7 minutes à pied.»

entière : les photos encadrées à quatre : ce cache sa sécurité relative un jour, à la lumière du jour. Pendant presque un an je ne suis à Aubervilliers, ces 17 minutes entre la maison et le métro après la tombée de la nuit ont été une expérience sous-traitée en raison de l'insécurité du quartier.



Série d'objets «Codes postaux»
(4 pièces, cerceaux produits en Chine, tissu transparent, broderie à la main, 2024).

Sur les tissus transparents sont brodés des paysages avec un ciel bleu et une terre orangée. Les contours de ces paysages sont les frontières des régions ukrainiennes entièrement ou partiellement occupées par l'armée russe : la Crimée, les régions de Lougansk, Donetsk, Zaporizhzhia et Kherson. Chaque œuvre porte le nom du code postal correspondant à la région brodée. Les lettres envoyées avec ces codes postaux n'arriveront plus ou ne seront livrées qu'à une partie du territoire encore non occupé.

Série d'objets «Livres de l'appartement de ma mère»
(2 pièces, collections de littérature classique russe de l'époque soviétique, peintures acryliques, fruits et légumes, revêtement en polycarbonate, 2023).

Ce sont de véritables livres de l'appartement de ma mère à Kyiv, dont le plan est représenté sur le mur. Ces collections de classiques russes étaient présentes dans presque tous les appartements des pays de l'ex-URSS. On les trouve encore sur les étagères en aluminium, en fileroussie, en Ukraine, en Arménie et en Géorgie. Après le début de la grande guerre de la Russie contre l'Ukraine, j'ai pris ces livres de mon enfance et les ai «conservés» en y ajoutant des fruits et légumes séchés. Les fruits et légumes sont peints pour imiter la trituration. Mais ils ne peuvent pas être mangés, tout comme ces livres ne peuvent plus être ouverts, et il est impossible de revenir à ce qui existait avant février 2022.

«Pays des merveilleux»
Toute de l'œuvre : «J'ai et tu petite vie»

La photo montre des souvenirs de la tour Eiffel devant le Louvre. L'œuvre joue avec les stéréotypes qui contiennent une grande part de vérité : la France est à la fois un art de vivre et une liberté, un pays où chacun peut trouver refuge contre les conflits et la censure. Au bas de l'œuvre sont placés les drapeaux des pays ayant connu des conflits armés, dont les réfugiés cherchent maintenant en France un ciel paisible.

Série Messages sauvés, une partie des artefacts de la guerre que j'ai exposés dans le projet Gomin, ainsi que le plan qui décrit chacune des composantes de l'installation Absence de Plan et qui se trouve lui-même à l'intérieur de l'installation comme une de ses parties.

Conception du plan – Danil Baigou

Chapitre IV. Transition vers le cinéma. La Datcha

En réalité, tout a commencé un peu plus tôt, juste après mon émigration.

À cette époque, je vivais à Saint-Étienne, en résidence dans le cadre du programme *PAUSE*. Ce fut une période difficile. Plusieurs strates de ma crise intérieure s'y sont rencontrées. D'un côté, c'était l'expérience de ma première année d'émigration, particulièrement lourde pour moi : je ressentais une rupture totale avec ma vie passée — ce sentiment était d'autant plus fort en dehors de Paris, hors du milieu de l'émigration artistique russophone.

D'un autre côté, déjà un an avant, lorsque j'étais à Tbilissi, j'avais réalisé que durant mes 5 à 6 dernières années à Moscou, je n'avais pas vraiment vécu, mais plutôt traversé un tunnel d'objectifs, en mode hyper-efficacité. J'avais certes beaucoup accompli, mais au prix d'éviter de faire face à moi-même et à mes propres émotions.

Enfin, je ressentais une crise de la quarantaine : j'avais alors 34-35 ans, et je ressentais vivement le désir de vivre, de communiquer, d'être parmi les gens. Je me percevais alors à travers mon refus de passer du temps dans l'atelier, car j'avais l'impression que la vie était déjà trop courte. C'est une peur ancienne, qui me poursuit probablement depuis l'enfance — la peur que la vie soit courte, alors que je voudrais vivre 200-300 ans, que ce ne soit jamais assez. Parce que le monde est fascinant, passionnant.

La période passée à Saint-Étienne est devenue pour moi un lieu de rencontre avec moi-même. Je me sentais mal, car j'étais seule, mais c'est justement cette solitude qui m'a poussée à regarder à l'intérieur de moi-même. À un moment donné, j'ai compris que je voulais simplement filmer les gens autour de moi, les observer, parfois les admirer, souvent les comprendre.

À un moment, j'ai acheté avec mes derniers sous un kit standard pour commencer dans le cinéma : une caméra, un disque SSD pour le montage, un iMac. Et c'est tout. J'ai commencé à regarder les gens à travers la caméra, et à me voir à travers eux. En un mot, j'ai senti que j'avais trouvé un point d'entrée vers le contact avec le monde extérieur via le contact avec moi-même... Ou bien, inversement, que je rentrais en contact avec moi-même via le contact avec le monde extérieur.

J'ai commencé à filmer des étudiants, l'école à Saint-Étienne, mon fils Misha, ma mère. C'était une expérience d'observation active, de fixation de tout ce qui m'entourait — tout m'importait, je voulais saisir ce monde du regard, ce sentiment d'évanescence que je vivais si intensément. Au sommet de cette expérience existentielle, je suis arrivée à Paris et j'ai commencé à rencontrer des personnes que je connaissais auparavant de Moscou, de manière superficielle — eux aussi étaient partis de Russie à cause de la guerre pour venir en France. Avec certains, je croisais dans des expositions, avec d'autres ailleurs.

À un moment donné, je me suis retrouvée invitée à une des soirées régulières chez l'artiste Andrey Kuzkin, où j'ai ressenti un pur émerveillement : enfin j'étais parmi les gens. Parmi des gens intéressants, étonnants, magnifiques.

Et j'ai simplement commencé à filmer tout ce qui se présentait. À partir de ces images naissaient des œuvres vidéo qui devenaient partie intégrante de mes objets artistiques et installations. Je tiens à souligner que je ne cherchais pas délibérément à faire de la vidéo d'art, je posais simplement la caméra sur un trépied devant moi ou la tenais à la main, et je filmais tout : ma vie, ma création artistique, les gens autour de moi. Les formes artistiques achevées se cristallisaient plus tard. Elles semblaient émerger comme des objets finis de ce bouillonnement audiovisuel de ma vie, ou, pour emprunter la métaphore de Julia Kristeva — de la mousse, une sorte de premier élément post-structuraliste avec lequel elle décrit la réalité.

Je me souviens de ce jour-là. J'attendais que les livres pour la série *The Books from Kiev's Apartment* arrivent. Je voulais documenter ce moment en vidéo, et j'ai demandé à mon amie, l'artiste russe Sonia Andrews, de venir avec moi — je sentais que j'avais besoin de filmer quelqu'un recevant ces livres. C'est ainsi qu'est né un court-métrage abstrait de dix minutes, sans visages. Plus tard, en regardant ces images, j'ai soudain vu une structure scénaristique, ou plutôt un fil conducteur, avec lequel je pouvais tisser une trame cinématographique.

C'est ainsi que j'ai commencé à tourner le film *La Datcha*, dans lequel je documentais la vie quotidienne d'artistes russes en exil dans leur maison à Aubervilliers — la maison où vivait l'artiste Andreï Kuzkine, devenue un lieu de vie et un centre d'attraction pour l'émigration artistique russe fuyant la guerre.

...

La Datcha est une œuvre en cours (work in progress), et actuellement le projet que je considère comme le plus important pour moi dans le cadre de mon parcours artistique. D'un côté, j'y poursuis ma réflexion sur mon identité dichotomique. Dans ce film, je construis un regard complexe de l'artiste.



Depuis mon point de vue d'identité ukrainienne, je perçois dans les actions et la vie de mes collègues russes une forme d'infantilisme et de décadence, dans le contexte de la guerre monstrueuse déclenchée par l'État russe contre l'Ukraine et son peuple. J'entends des artistes philosopher de manière détendue sur le régime de Poutine et la guerre, en sirotant du vin et dégustant des fromages français en exil, et cela m'attriste profondément. Je vis presque physiquement le traumatisme catastrophique du peuple ukrainien. Mais je remarque en même temps, parmi ceux qui se disent émigrés russes anti-guerre, un éloignement intellectuel de l'empathie envers les Ukrainiens. Je constate l'impuissance de personnes plongées dans la sophistication d'une dépression bohème sur les rives de la Seine, alors que beaucoup d'artistes ukrainiens refusent toute activité artistique au profit du volontariat, de l'activisme et d'actions directes pour se sauver mutuellement et lutter contre la guerre.

Cependant, depuis mon point de vue d'identité russe, dans mon film, je ne me contente pas de montrer mon amour, ma compassion et mon empathie envers les artistes russes, qui sont mes collègues et amis. En quelque sorte, j'admets que je suis eux, et qu'ils sont moi. Je me tiens face à un miroir cinématographique, et je vois leur image à la place de la mienne. Je me souviens de la terreur qui a saisi l'intelligentsia russophone et le milieu artistique en mars 2022, puis qui a laissé place à un sentiment de culpabilité, de honte et de responsabilité pour « ce que nous avons laissé faire ». Je l'ai ressenti aussi. C'est pourquoi je refuse de porter un jugement moral sur mes collègues et amis, comme on le fait aujourd'hui souvent à l'égard de la classe créative russe, de l'intelligentsia et des acteurs du monde de l'art.

C'est un point de vue complexe et impopulaire à notre époque. Les artistes ukrainiens gardent leurs distances avec moi, car je suis une artiste russe, titulaire d'un passeport russe, même si je conserve des liens avec mes amis ukrainiens, que je prends position de façon claire et ferme contre la guerre, en soutenant résolument le peuple ukrainien dans ce conflit. Cette distance officielle publique, cette impossibilité non seulement de projets communs mais même de discussions, cohabite avec une sympathie humaine et un désir d'entraide que nous devons pourtant dissimuler, pour que personne ne sache, car je ne renie pas ma part russe d'identité, ce qui devient souvent un obstacle institutionnel à toute collaboration ou cohabitation artistique avec des artistes ukrainiens.

Je ne sais pas si les artistes russes avec qui je suis amie et que je filme gardent une distance avec moi, mais je leur ouvre mon cœur sincèrement, les acceptant en eux-mêmes, et acceptant en eux ce que je suis, disant ainsi que ce sont avant tout les personnes avec toutes leurs imperfections qui comptent pour moi. Ce n'est que par une vision complexe du monde, qui ne réduit pas l'autre à un noir ou blanc, ce qui conduit ensuite au processus de cancellation, que je vois le chemin vers une véritable empathie et solidarité, dont nous avons tant besoin aujourd'hui.

En réfléchissant au processus de création du film, je me pose aussi une autre question : peut-être que ce n'est pas si important qu'ils gardent leur distance avec moi, mais bien plus important est de savoir si moi-même je garde une distance envers eux, et ce que la caméra et la situation du tournage représentent pour moi dans ce contexte. Qu'est-ce que la caméra : un outil pour maintenir la distance, ou un moyen d'exprimer mon amour et d'être ensemble ?

La vision complexe du monde dont je parle et à laquelle je me tiens m'épargne de choisir entre deux options, mais m'incite, en restant entre elles dans un non-choix, à inventer quelque chose de tiers. Autrement dit, grâce à mon film, je ne me contente pas de fixer la réalité, mais en la construisant, je reste en ce sens moi-même, je la traite en artiste. Et cela est directement lié à la méthode de création du film.

Encore une fois. Je travaille sur un film portant sur un groupe d'artistes amis, émigrés de Russie, préparant une exposition à Paris. Cela se déroule sur fond de guerre. Dans ce film, je dévoile les anciennes dichotomies (masculin/féminin, russe/ukrainien) qui sous-tendent mon parcours artistique, et j'en propose de nouvelles au niveau de la méthode. Je choisis de redécouvrir la méthode cinématographique, en refusant de trancher la dichotomie entre fiction et documentaire. Je filme mes amis — de vrais artistes qui préparaient une vraie exposition. En même temps, j'ajoute un documentaire fictionnel — à certains moments, je crée intentionnellement des situations qui poussent mes amis à accomplir un acte artistique, et ainsi mon film devient la documentation d'une sorte de performance infinie et d'une pratique artistique qui, pour ces artistes, est la vie même.

Je ne prends pas la forme toute faite du "mockumentaire", mais j'interviens par la mise en scène dans le tissu de la vie, mêlant à nouveau les opposés de façon à leur offrir une réponse artistique profondément personnelle.

Ma méthode est la suivante : imaginer une trame narrative générale pour le scénario, réfléchir aux intrigues clés, aux points culminants, sans créer un schéma rigide. J'ai essayé d'étudier des ouvrages spécialisés sur l'écriture scénaristique et d'écouter des conférences sur ce sujet, mais j'ai compris que ce n'était pas pour moi, et j'ai décidé de travailler sans "maquette architecturale" préalable du film, en ayant seulement un ensemble de grandes lignes.

Au départ, il y a du matériel documentaire que, comme je l'ai dit, j'enrichis régulièrement en filmant tout ce qui se présente. Je le regarde et me demande : qu'est-ce que cela pourrait devenir ? Dans quelles circonstances ? Et ainsi se construit l'intrigue.

Je ressens cette méthode — elle n'est pas rationnelle, elle est plutôt corporelle. Il m'est simplement facile de filmer parce que je ressens le cadre. Et ma formation artistique m'aide beaucoup à ce niveau — je ne perds pas d'énergie à chercher la composition. Je prends simplement la caméra — la composition est déjà là, je la vois. Cela enlève une charge mentale. Donc, quand je filme, je ne pense pas à "faire joli". Je pense : que porte ce cadre ? Quel est son message ? Et cela me suffit.



Captures d'écran du film «La Datcha»

Je considère le processus de tournage comme une pratique de la nage. En appuyant sur le bouton REC, c'est comme si je plongeais dans les déchets de la réalité. En réalité, cela ressemble un peu à la méthode archéologique que je connais par ma pratique artistique précédente, où je déterrais dans la couche culturelle contemporaine divers artefacts, à partir desquels, par un synthèse disjonctive (comme dirait Édouard Glissant), je construisais mes objets artistiques complexes.

Autrement dit, ma principale différence avec les stratégies dominantes du cinéma contemporain (qu'il s'agisse de stratégies documentaires ou fictionnelles) est que je ne considère pas le matériel filmé comme un simple processus de documentation de la réalité, mais comme un travail sur des « found objects », des objets trouvés, que l'on peut déconstruire, recomposer, réassembler, connecter et séparer, créant ainsi des objets complexes où la frontière entre les éléments tremble, sans donner au spectateur de réponse claire : où est la fiction, où est le non-fiction, où est l'acte de création, où est le document ou le témoignage.

En un sens, je peux même dire que je ne fais pas du cinéma au sens habituel du terme, mais que je continue à créer des objets complexes, insaisissables par les appareils perceptifs et interprétatifs du spectateur, seulement ces objets sont maintenant de nature cinématographique.

Cette approche diffère de l'éducation cinématographique traditionnelle, où l'on te dit : « pense avant d'appuyer sur le bouton », comme si tu tournais sur pellicule, pour la dernière fois. Moi, je ne réfléchis pas. Je filme. Puis je trie ce matériau trouvé — comme un objet découvert. Et c'est à partir de cela que je tisse l'histoire. Parfois j'invente, parfois je ressens davantage. Par ailleurs, je transforme le processus de création du film en un acte de communication avec d'autres artistes. J'ai montré le film à un ami artiste, qui s'était beaucoup investi dans le cinéma auparavant. Il l'a regardé et m'a dit qu'il avait mis du temps à s'en remettre, car j'avais très précisément touché le nerf de la sensation d'être de l'émigration russophone anti-guerre, avec son entrelacs de culpabilité et de responsabilité. Ce retour, sa réaction au film, ont bien sûr beaucoup influencé le développement ultérieur du film. Il a même accepté de m'aider pour le son, et il m'a invitée dans le studio média de l'organisation de défense des droits Espace Libertés, qui soutient les activistes anti-guerre locaux en France, où il avait travaillé auparavant, car il avait du mal à faire de l'art quand il sentait qu'il devait se consacrer à l'activisme et au bénévolat.



Captures d'écran du film «La Datcha»

Le retour que je reçois est très important pour moi. Il ne m'aide pas seulement à comprendre comment améliorer quelque chose, il fait partie des « found objects » que je tisse dans la trame du film, ou que j'y couds comme sur une toile. Je montre souvent une version de travail du film à d'autres artistes de l'émigration russophone. J'écoute leurs commentaires, j'observe leurs réactions cognitives et psychologiques en tant que spectateurs. Si je sens que les remarques sont justes, j'apporte des modifications. Si je vois des réactions surprenantes, je commence à y réfléchir.

En un mot, le film grandit, comme un minéral cristallin. Je le place dans différentes conditions et circonstances, et j'observe comment sa forme change.

Ce qui est toujours présent, à la base de ma pratique, c'est la sensation d'un certain conflit, qui peut exister à différents niveaux, et qui entraîne le processus du film. Cette sensation de conflit est la dichotomie dans laquelle je me retrouve sans cesse, et à laquelle je refuse de choisir, préférant au contraire faire grandir le film comme une image-cristal, comme dirait Gilles Deleuze.

Aujourd'hui, je réalise que mon arrivée au médium cinématographique est une conséquence absolument naturelle de mon parcours artistique, au cours duquel j'ai toujours cherché une troisième voie entre deux propositions. C'est ainsi que je peux caractériser mon parcours créatif antérieur. Je parle du fait que dans une situation de dichotomie, lorsque la réalité sociale t'impose deux pôles, moi, en tant qu'artiste, j'ai cherché à dépasser ces limites, créant quelque chose de tiers, comme en créant de nouvelles formes de vie, combinant des médiums opposés. J'ai toujours aspiré à une image complexe du monde.

Le vrai cinéma est cette image complexe du monde. Il réunit différents éléments de la réalité, visuels, sonores, il combine dans sa production différents niveaux de l'être.

J'ai toujours senti ce potentiel du cinéma. Que ce soit quand, dans ma jeunesse, j'étais fascinée par les toiles cinématographiques méditatives et mélancoliques de Tarkovski, étroitement liées aux traditions de la peinture nord-européenne, ou quand j'ai découvert la Nouvelle Vague française, qu'il s'agisse de Godard, Truffaut ou du plus marginal Robert Bresson. Et bien sûr, les Dardenne avec leur sensation de conflit social qui fait avancer la structure du récit.

Mon rapport au cinéma n'a jamais été académique. Je regarde beaucoup de choses en « fond », pendant que je travaille, que je couds, que je m'occupe de mon enfant. Par exemple, j'ai « vécu » tout Gaspar Noé — je ne peux pas dire qu'il me soit proche, mais sa radicalité, son travail sur la perception du temps et de la corporalité, c'est ce qui m'intéresse. Je n'ai pas peur du contradictoire — j'essaie de prendre quelque chose de chaque réalisateur, de l'essayer sur moi, de comprendre comment ils construisent un film. Je pense que c'est justement l'amour du cinéma français qui a beaucoup contribué au fait que j'aime la France. Je peux regarder jusqu'au bout n'importe quel film français, même s'il est ennuyeux ou raté — il y a toujours quelque chose en lui qui me retient. Ils ont une honnêteté particulière, une non-linéarité, une confiance dans le spectateur.

Je n'ai pas réussi à suivre une formation en scénario — d'abord parce que ce n'était pas le moment, puis la guerre a commencé. Mais peut-être que c'est mieux ainsi.

Il y a eu beaucoup de rencontres, d'amitiés et de relations avec des gens du milieu du cinéma, ma spécialité initiale de scénographe à l'académie des beaux-arts, et mon expérience professionnelle au théâtre, tout cela me ramenait vers le cinéma. La dramaturgie, le temps, le mouvement et la spatialité ont toujours accompagné ma pratique artistique, s'y infiltrant parfois, mais restant le plus souvent à distance.

Et me voilà enfin ici — à l'intérieur de l'espace cinématographique. Et je ne compte pas en partir.



Captures d'écran du film «La Datcha»

CONCLUSION

En regardant tout le chemin que j'ai parcouru dans l'art, je vois clairement que mes recherches et réflexions personnelles ont toujours tourné autour de la tentative de dépasser les oppositions binaires imposées par la réalité sociale et la culture.

Depuis mon expérience d'enfance à la croisée des identités ukrainienne et russe jusqu'à mes expérimentations artistiques où le visuel s'entremêlait constamment avec le textuel, et la nature avec la culture, j'ai toujours cherché à trouver un espace pour quelque chose de tiers — nouveau, encore non exprimé dans les formes et médias habituels.

Ces dernières années ont été particulièrement importantes et difficiles pour moi : l'exil, la guerre et une crise personnelle m'ont forcée à revisiter sans cesse mes fondements artistiques et personnels. L'installation « Absence de plan » est devenue un point de non-retour, où j'ai découvert le potentiel d'une approche documentaire capable de transmettre une douleur personnelle et collective sans déclarativité directe ni simplification.

Ces événements et expériences m'ont conduite à la nécessité d'un nouveau langage et de nouveaux outils artistiques. Ainsi, le cinéma est entré dans ma vie, toujours présent quelque part à côté, mais désormais devenu une extension naturelle et un développement de ma pratique.

La caméra m'a donné la possibilité de fixer le quotidien de l'émigration artistique, d'explorer les relations subtiles et complexes entre les gens, leurs blessures et leurs espoirs. Sans porter de jugement, mais en laissant la place à la possibilité de voir l'autre et de l'aimer, même s'il ne te ressemble pas.

Il me semble que cet intérêt pour l'autre, quel qu'il soit, est à la base de la complexité du monde, au-delà des dichotomies et oppositions binaires — une complexité pour laquelle j'ai toujours combattu et continue de lutter.

Aujourd'hui, je perçois le cinéma non pas simplement comme un nouveau médium, mais comme un espace où le visuel, le narratif et le temporel fusionnent en un flux unique, capable de créer des images du monde complexes et multi-couches. Le cinéma m'ouvre la possibilité de parler des événements et des expériences de manière plus directe, tout en conservant la multidimensionnalité et la profondeur que j'ai toujours recherchées.

Mes projets futurs sont étroitement liés au cinéma : plus haut, j'ai parlé du projet La Datcha, consacré à l'étude de l'émigration russophone à Paris dans le contexte de la guerre. À travers ce projet, j'espère poursuivre l'exploration du thème de l'exil personnel et collectif, des questions de division douloureuse et tragique ainsi que du rejet entre Russes et Ukrainiens, basés sur l'identité, mais aussi de la manière dont l'art peut créer un espace pour une nouvelle réalité et de nouvelles formes de vie dans une situation d'incertitude et de crise.

Créer ces nouvelles formes de vie signifie, par le cinéma, bâtir des espaces où ces divisions peuvent être levées et où les dichotomies peuvent être dépassées. Où il n'y a pas de haine liée à la couleur des passeports ou au genre assigné à la naissance.

En fin de compte, mon chemin est une recherche constante de la possibilité de dire quelque chose d'important et de sincère, en évitant les dichotomies simplifiées et en trouvant mon propre espace unique entre les extrêmes.

Gilles Deleuze, connu pour son œuvre monumentale Cinéma, s'est beaucoup intéressé au cinéma en tant que philosophie, affirmant en fait que le cinéma est la continuation de la philosophie par d'autres moyens. Il analysait la structure du cinéma en utilisant des concepts tels que « image-cristal », « image-temps » et d'autres, développant un appareil conceptuel cinématographique toujours utilisé par les réalisateurs. Il considérait Hitchcock et Orson Welles comme les grands penseurs du cinéma.

Quant à la philosophie, peut-être que mon art a toujours été une continuation de la philosophie par d'autres moyens. À l'école, une amie m'appelait « la philosophe vagabonde », car je réfléchissais toujours à quelque chose et essayais déjà alors de penser philosophiquement la réalité. La « philosophe vagabonde » est une philosophe voyageuse. Nous avons appris cela en cours de littérature dans mon école ukrainienne, car c'est ainsi qu'on appelait le philosophe médiéval Grigori Skovoroda, figure majeure de la formation de l'identité culturelle nationale ukrainienne.

Une des phrases les plus célèbres de Grigori Skovoroda : « Le monde m'a cherché, mais ne m'a pas attrapé. »

Et il me semble que c'est la devise la plus juste de mon aspiration. Et si le monde me force à choisir entre deux options proposées, je choisirai toujours la troisième que j'inventerai moi-même. Il me semble que c'est ainsi que font les vrais philosophes, et pas seulement Grigori Skovoroda.

Post Scriptum

Récemment, j'ai eu la pensée que lorsque je maîtrise un médium tout à fait nouveau pour moi, je me sens « jeune ». Et qu'est-ce que ça signifie, se sentir jeune ? Cela signifie se sentir vivant, sentir que tout est possible.

C'est la jeunesse qui engendre les révolutions. Mais qu'est-ce qu'une révolution avant tout ? Avant tout, c'est la conscience qu'un autre monde est possible.

Et qu'est-ce que cette conscience qu'un autre monde est possible ? Cela signifie que ta pensée a soudain cessé de fonctionner selon les automatismes anciens, qu'elle est sortie de leurs limites, et que tu as commencé à penser différemment.

Et qu'est-ce que penser différemment ? Cela signifie penser de nouveaux mondes, qui n'existaient pas auparavant.

Des mondes complexes, composés de multiples éléments. Un monde où il n'est pas obligatoire de choisir entre deux opposés, mais où il est possible de créer et d'expérimenter, en échappant au pouvoir des dichotomies, des oppositions binaires et de toute dialectique simplifiée.

Récemment, j'ai eu l'idée que lorsque j'apprends un médium complètement nouveau pour moi, je me sens "jeune". Et que signifie se sentir jeune ? Cela signifie se sentir vivant, sentir que tout est possible.

C'est précisément la jeunesse qui engendre les révolutions. Mais qu'est-ce qu'une révolution en premier lieu ? En premier lieu, c'est la prise de conscience qu'un autre monde est possible.

Et que signifie la prise de conscience qu'un autre monde est possible ? Cela signifie que ta pensée a soudain cessé de fonctionner selon les anciens automatismes, qu'elle est sortie de leurs limites, et que tu as commencé à penser d'une manière nouvelle. Et que signifie penser d'une manière nouvelle ? Cela signifie penser des mondes nouveaux qui n'existaient pas auparavant.

Des mondes complexes, composés de multiples éléments. Des mondes où il n'est pas nécessaire de choisir entre deux opposés, mais où il est possible de créer et d'expérimenter, en échappant au pouvoir des dichotomies, des oppositions binaires et d'une dialectique simplifiée.

C'est précisément avec ce sentiment que j'ai pensé au Doctorat RADIANT à l'ESADHaR en tant qu'artiste-chercheuse. Le travail sur les mémoires m'a permis non seulement de décrire une méthode de sortie des oppositions binaires par la synthèse disjonctive, mais aussi de commencer à réfléchir à ma trajectoire artistique. Ces mémoires sont devenus un geste de conscience : j'ai revendiqué ce que je faisais auparavant inconsciemment.

Je choisis d'exister à l'intersection du cinéma — comme vecteur utopique — et de la peinture — mon fondement. Comme chez Cantor, je refuse les fins et les étiquettes, je choisis le droit à la multiplicité des infinis. Mon parcours a comporté des ruptures, des renoncements à ce qui était acquis au profit de ce qui était nouveau. Aujourd'hui, je cherche à combiner ces infinis pour produire ce qui n'est pas défini par les cadres existants. Autrefois, l'Église, puis l'Académie dictaient comment comprendre l'art. Aujourd'hui, il existe une chance de s'y connecter directement, en réinventant la tradition.

Dans le doctorat, je veux explorer les rapports entre la surface, le volume et la non-peinture : de la peinture-grille (voir Rosalind Krauss) à la peinture-nuage (voir le traité de la peinture de Léonard de Vinci) et au textile. Dans sa théorie du nuage, Hubert Damisch a bien montré comment deux approches opposées dans la peinture (l'attention à la perspective, au volume et à la figuration, et l'attention à la surface, là où se trouvent les touches et les taches de peinture) ont fait d'elle ce qu'elle est aujourd'hui. Ce qui m'intéresse, c'est comment la peinture peut rester actuelle — à la fois comme théorie et comme geste.

C'est aussi une question de contenu : ce que je représente et pourquoi. En travaillant sur les mémoires, j'ai compris que je reviens au global et au métaphysique, mais après avoir traversé l'expérience de l'art documentaire. Si auparavant l'abstrait et l'informe étaient pour moi un moyen d'éviter le politique, aujourd'hui je retourne à l'ontologie et à la métaphysique pour continuer à parler là où la politique et le discours politique atteignent leurs limites et leurs contraintes.

C'est ainsi qu'est née l'idée d'une nouvelle série de peintures — à trois couches : la première couche — un paysage à l'huile dans une gamme grisaille, une végétation dense — le niveau de la terre ; la deuxième — une lumière aérographiée, irrationnelle, froide, comme venue de l'extérieur de la nature — le niveau cosmique et apocalyptique ; la troisième — une broderie, des signes et des glitches, tremblants à la frontière de l'abstrait et de l'optique, comme un niveau littéraire — la couche la plus humaine. Les couches ne forment pas une composition unifiée, mais coexistent, produisant un effet de décalage et de multiplicité intérieure, travaillant selon le mode de la synthèse disjonctive.

Je ne combine pas les techniques de manière formelle : ce qui m'intéresse, c'est leur interaction conceptuelle. Ce sont trois couches de réalité, une structure de vision dans laquelle la fragmentation devient une manière de percevoir le monde. La toile — rectangulaire, comme dans la tradition de la Renaissance — est exposée de manière plastique, sans châssis. En respectant la tradition, je lui permets de parler autrement. Je suis inspirée par l'art ukrainien — métaphysique, profond — à la différence du contexte russe, excessivement politisé, toujours tourné vers l'État ou le pouvoir comme extériorité. Je m'oriente vers le philosophique et le cosmologique, vers la matière noire de l'existence.

Le Doctorat RADIANT me semble une plateforme idéale : pour relier la pratique, la philosophie, le visuel et le documentaire. Je veux faire partie d'un milieu où une pensée artistique-scientifique est possible — non comme un choix d'un seul chemin, mais comme une existence consciente à la frontière des disciplines.

Je ne prévois pas simplement de mener ces deux lignes en parallèle — un travail créatif de recherche avec la peinture et la construction d'une utopie cinématographique de liberté créatrice.

Je prévois de vivre à la frontière de ces deux domaines, et qui sait quelle nouvelle image complexe du monde y naîtra. Je me réjouis de cette infinité.

BIBLIOGRAPHIE

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.

Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, pp. 801-831.

Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex." *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, no. 1, 1989, pp. 139-167.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, 1968

Derrida. *De la grammatologie*, 1967

de Duve, Thierry. *Kant After Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
Nonsite.org+1Wikipedia+1

Everdell, William R. *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. University of Chicago Press, 1997.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique: Folie et déraison*. Paris: Plon, 1961.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Geerts, Evelien. "Ethico-onto-epistem-ology." *New Materialism Almanac*, 2016.

Gough, Archibald Edward. *The Philosophy of the Upanishads and Ancient Indian Metaphysics*. 2nd ed., 1891. Archive.org

Jungmann, Jean-Paul. *Les années L'ivre de pierres à la recherche d'une architecture possible : 1975-1986*. Sens & Tonka, Aérolande, 2020

Lippard, Lucy. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Dutton, 1976.

Lugones, María. "Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System." *Hypatia*, vol. 22, no. 1, 2007, pp. 186-209.

Mignolo, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press, 2011.

Naugle, David K. *Worldview: The History of a Concept*. Eerdmans, 2002.

Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Nepantla: Views from South*, vol. 1, no. 3, 2000, pp. 533-580.

Rehmann, Jan. *Deconstructing Postmodernist Nietzscheanism: Deleuze and Foucault*. Brill, 2022.

Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime." *Art News*, vol. 60, no. 10, 1961, pp. 38-41, 56-57.

Smirnov, Nikolay. "Антропоцена ещё не было." *Художественный журнал*, no. 11, 2019.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

Винкельман, Иоганн Иоахим. *История искусства древности*. Перевод с немецкого, Москва: Искусство, 1968.

Sources en ligne

"In the Dust of the Planet." *Artforum*, 2011. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.artforum.com/events/in-the-dust-of-the-planet-249528/>

"Alberto Burri: Grande Sacco (Large Sack), 1952." *Guggenheim Museum Audio Guide*. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.guggenheim.org/audio/track/alberto-burri-grande-sacco-large-sack-1952>

"Assuming Distance: Speculations, Fakes, and Predictions in the Age of the Coronacene." *Garage Museum of Contemporary Art*. Guide mobile : Fedora Akimova. Consulté le 30 juin 2025. <https://garagemca.org/en/exhibition/assuming-distance-speculations-fakes-and-predictions-in-the-age-of-the-coronacene/tour/fedora-akimova>

"The Atlas Group." Site officiel. Consulté le 30 juin 2025. <http://www.theatlasgroup.org>

"In Acts of Resistance, Artists Digitally Reconstruct the Destroyed Past." *Hyperallergic*, 2016. Consulté le 30 juin 2025. <https://hyperallergic.com/270503/in-acts-of-resistance-artists-digitally-reconstruct-the-destroyed-past/>

"Ukrainian Sculptor's Haunting Artworks Made from War Debris Go on Display in Paris." *Euronews*, 27 février 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.euronews.com/culture/2024/02/27/ukrainian-sculptors-haunting-artworks-made-from-war-debris-go-on-display-in-paris>

« Matriochka en douilles et "fleur de la mort" en éclats de missiles » ["Матрешка из гильз и 'цветок смерти' из осколков ракет", russe]. *Думская*, 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://dumskaya.net/news/matroschka-z-gilz-i-kvitka-smerti-z-ulamkiv-raket-178507/>

« Le projet artistique de Zhanna Kadyrova "Palianytsia" a récolté plus de 420 000 pour les besoins des forces armées ukrainiennes » ["Мистецький проєкт Жанны Кадирової 'Паляниця' зібрав понад 420 тис. для потреб ЗСУ", ukrainien]. *Pragmatika*, 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://pragmatika.media/ru/news/mystetskyj-proiekt-zhanny-kadyrovoy-palianytsia-zibrav-ponad-420-tys-dlia-potreb-zsu/>

Sources en ligne

“In the Dust of the Planet.” Artforum, 2011. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.artforum.com/events/in-the-dust-of-the-planet-249528/>

“Alberto Burri: Grande Sacco (Large Sack), 1952.” Guggenheim Museum Audio Guide. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.guggenheim.org/audio/track/alberto-burri-grande-sacco-large-sack-1952>

“Assuming Distance: Speculations, Fakes, and Predictions in the Age of the Coronacene.” Garage Museum of Contemporary Art. Guide mobile : Fedora Akimova. Consulté le 30 juin 2025. <https://garagemca.org/en/exhibition/assuming-distance-speculations-fakes-and-predictions-in-the-age-of-the-coronacene/tour/fedora-akimova>

“The Atlas Group.” Site officiel. Consulté le 30 juin 2025. <http://www.theatlasgroup.org>

“In Acts of Resistance, Artists Digitally Reconstruct the Destroyed Past.” Hyperallergic, 2016. Consulté le 30 juin 2025. <https://hyperallergic.com/270503/in-acts-of-resistance-artists-digitally-reconstruct-the-destroyed-past/>

“Ukrainian Sculptor’s Haunting Artworks Made from War Debris Go on Display in Paris.” Euronews, 27 février 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.euronews.com/culture/2024/02/27/ukrainian-sculptors-haunting-artworks-made-from-war-debris-go-on-display-in-paris>

« Matriochka en douilles et "fleur de la mort" en éclats de missiles » [“Матрешка из гильз и 'цветок смерти' из осколков ракет”, russe]. Думская, 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://dumskaya.net/news/matroska-z-gilz-i-kvitka-smerti-z-ulamkiv-raket-178507/>

« Le projet artistique de Zhanna Kadyrova "Palianytsia" a récolté plus de 420 000 pour les besoins des forces armées ukrainiennes » [“Мистецький проєкт Жанны Кадирової 'Паляниця' зібрав понад 420 тис. для потреб ЗСУ”, ukrainien]. Pragmatika, 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://pragmatika.media/ru/news/mystetskyj-proiekt-zhanny-kadyrovoy-palianytsia-zibrav-ponad-420-tys-dlia-potreb-zsu/>

« Comment l’artiste ukrainienne Zhanna Kadyrova parle de la guerre » [“Как украинская художница Жанна Кадырова рассказывает о войне”, russe]. Настоящее Время, 2024. Consulté le 30 juin 2025. <https://www.currenttime.tv/a/kak-ukrainskaya-hudozhnitsa-zhanna-kadyrova-rasskazyvaet-o-voyne/32868965.html>

Smirnov, Nikolay. « L’Anthropocène n’a pas encore eu lieu » [« Антропоцена ещё не было », russe]. Художественный журнал, no 11, 2019. Consulté le 30 juin 2025. <https://moscowartmagazine.com/issue/100/article/2212>

MERCI :-)