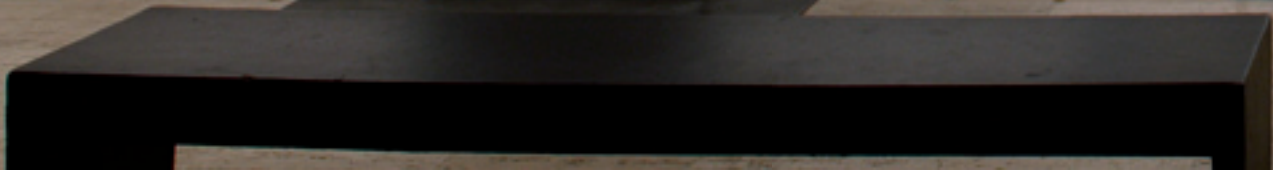
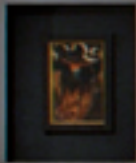


Les EXPOSITIONS de



Jean-HUBERT MARTIN

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL

Parcours, est une nouvelle rubrique de Art Absolument. Elle met en exergue les expositions phares d'un commissaire ou d'un conservateur.



DADA, MAN RAY, PICABIA

Pascal Amel | Vous vous êtes beaucoup intéressé à l'art qui a succédé à la Première Guerre mondiale. Pensez-vous que les "ruines de l'humanisme européen" ont incité les artistes à créer une nouvelle donne esthétique ?

Jean-Hubert Martin | Je me suis surtout intéressé aux avant-gardes du début du XX^e siècle. Dada est né pendant la Première Guerre mondiale dont l'étendue des massacres a bouleversé les populations, mais n'est-ce pas plutôt le génocide de la Seconde qui a ébranlé une certaine forme d'humanisme européen ? La guerre est très peu présente dans la peinture novatrice de cette période. Le choc est encore plus profond et résulte de l'énorme mutation de la société industrielle et de la modernité. Ce n'est pas tant cette adéquation indéniable de l'art et de la politique qui m'a attiré chez Dada. D'ailleurs Duchamp et Picabia ont chacun à leur manière maintenu une grande distance par rapport à l'engagement politique. Il est de bon ton de dire que dada est nihiliste et tire cette attitude de l'expérience de la guerre. C'est vrai que dada, en particulier Picabia, tire sur tout ce qui bouge. Il faut bien l'entendre comme une doctrine anarchiste qui met l'individu au centre des préoccupations. Cette position est avant tout vitaliste et ne s'oppose pas forcément à l'humanisme, même si elle en ridiculise les formes les plus banales et rebattues. Dada a engendré malgré lui une esthétique de la relique (tout objet ou document utilisé lors d'une action dans laquelle s'investit l'artiste), mais il a surtout créé une dialectique qui se prolonge activement jusqu'à aujourd'hui. Grâce à la tradition engendrée par dada, tout dogme, tout mouvement, toute convention, toute certitude

peuvent à tout moment être remis en cause par n'importe quel artiste. Son extraordinaire conscience à l'époque des phénomènes de marché, de mode, d'engouement collectif, de publicité et d'ambition est une leçon d'intelligence et de distanciation par rapport à la contingence du quotidien artistique. Si Duchamp a pris un réel recul par rapport à ce qu'il appelait "le cirque", tout en restant discrètement actif dans le milieu, Picabia n'a cessé de peindre, dérivant son monde par des volte-face à contre-courant. Cette dialectique est inhérente au milieu de l'art contemporain. Elle s'exerce quotidiennement. Mais elle est si familière qu'elle affecte les acteurs du milieu de l'art, artistes et autres, qui peuvent, quelquefois à des périodes différentes, s'engager dans des provocations aussi bien que dans des convictions ou des doctrines. Il n'est pas rare de voir le couple destruction-création opérer aujourd'hui comme un schéma usuel dans la carrière d'un artiste, preuve que cette dialectique est intégrée au niveau individuel.

DE PARIS-MOSCOU 1979 à LA BIENNALE DE MOSCOU 2009

PA | Votre intérêt pour la Russie soviétique est constant : serait-ce parce que l'art moderne naît en Russie dans l'utopie révolutionnaire qui précède et suit Octobre 1917 (même si l'on sait que ces mêmes artistes ont été ensuite le plus souvent persécutés) ? Serait-ce – également – parce que les artistes soviétiques ont dû inventer des "procédures" leur permettant d'échapper à la censure ambiante ?

JHM | Pour ma génération de soixante-huitard, l'adéquation, bien qu'éphémère, de l'avant-garde russe et de la révolution exerçait une grande fascination, d'autant plus que planait sur cette période une ambiance de mystère et d'inconnu. La littérature était très →



Double page précédente :

Vue de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, section *Face au torse*. 2009, Galeries nationales du Grand Palais.

À gauche : Francis Picabia.

Danse de saint Guy. 1919, montrée dans son contexte avec une souris et *Tableau dada. Natures mortes*, 1919 (répliques de Julio Villani 2008). 2008, *Surexposition Duchamp, Man Ray, Picabia. Sexe, humour et flamenco*, Passage de Retz, Paris.

À droite en haut : Dmitry Gutov

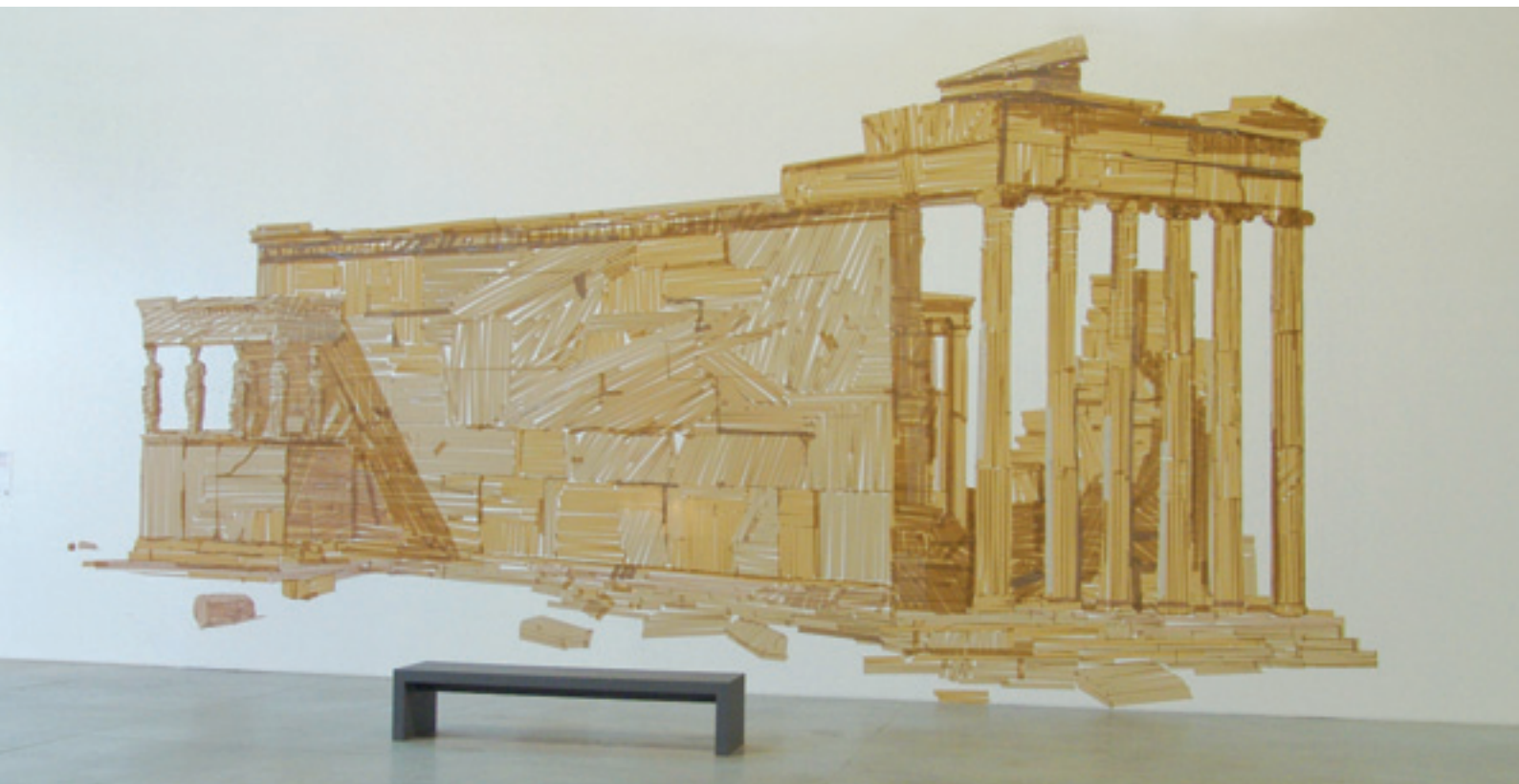
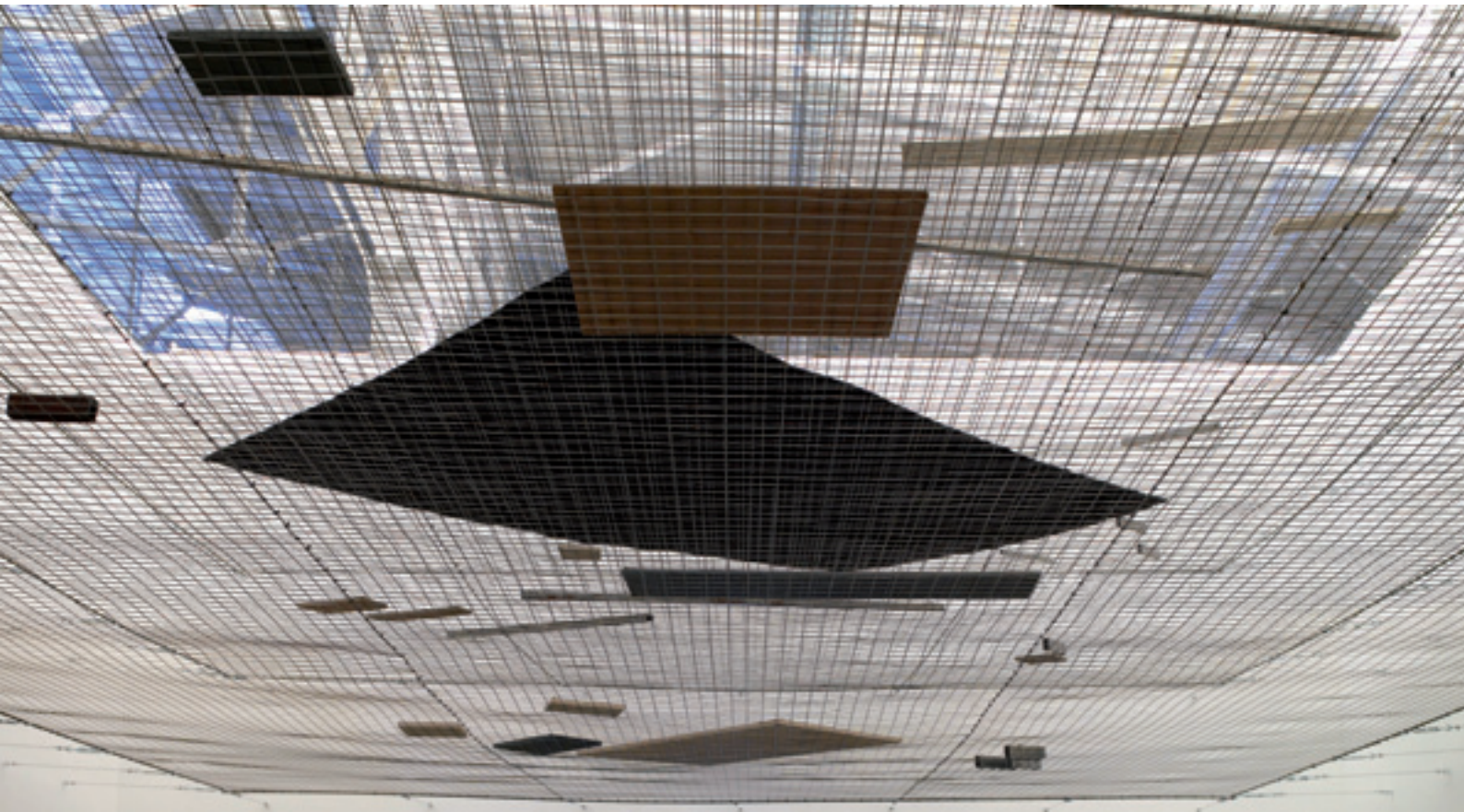
Parallaxe. 2009, 3^e biennale de Moscou.

Le Garage, centre de culture contemporaine.

À droite en bas : Valery Koshlyakov

Temple. 2009, bandes adhésives sur le mur, 3^e biennale de Moscou.

Le Garage, centre de culture contemporaine.





maigre et les recherches jalonnées de trouvailles excitantes d'œuvres et de textes. J'ai eu la chance de participer à cette extraordinaire aventure qui a été l'exposition *Paris-Moscou* avec l'équipe du centre Pompidou animée à l'époque par un enthousiasme qui nous a valu d'être traités par les fonctionnaires du ministère de la Culture russe de romantiques de la révolution. J'aimerais rappeler deux points à ce sujet. Cette exposition a été la première à faire sortir des réserves des musées russes le *Carré noir* de Malevitch et maintes autres œuvres de l'avant-garde. Elle a été suivie par une pléthore d'autres expositions qui chaque fois s'arrogeaient ce mérite. L'exposition a été ensuite montrée à Moscou, au grand dam de nos distributeurs parisiens qui nous avaient traités de traîtres et de complices du goulag. Mes nombreux voyages à Moscou et Leningrad m'ont permis de prendre connaissance des milieux intellectuels et artistiques russes. J'y ai découvert des artistes de talent avides d'information de l'étranger qui n'avaient pas question pour eux de prendre comme pain béni. Le niveau de discussion au sein du groupe Kabakov, Boulatov, Tchouikov, etc. était extrêmement laborieux. Grâce à la solidarité qui les liait, ils laboraient toutes sortes de stratégies pour échapper à la censure et aux tracasseries du pouvoir. Lorsque j'ai fait la première exposition de Kabakov à l'Ouest à Berne en 1985, une partie des œuvres a été réalisées sur place selon ses instructions, jouant ainsi les interdits dans la meilleure tradition conceptuelle.

MAGICIENS DE LA TERRE/ RENCONTRES AFRICAINES

PAI Très vite, vous vous intéressez à d'autres aires géographiques que l'Occident dans lequel, trop longtemps, l'art moderne et contemporain a été cantonné. Pouvez-vous nous donner les raisons de votre engagement pour l'ailleurs ?

JHM Mes motivations pour *Magiciens de la Terre* sont plus dadaïstes qu'on ne l'a souvent cru. Je trouvais scandaleux qu'après une courte période d'ouverture culturelle internationaliste en 1968, le couvercle

soit retombé si vite. La foi dans le dogme moderniste était si ancrée qu'il n'y avait personne pour se scandaliser quand certains affirmaient qu'il n'y avait de vraie création artistique qu'en Occident. Il m'est apparu évident qu'il fallait corriger cette perspective et relativiser le dogme moderniste. J'étais bien conscient du fait que cette tentative de renversement des valeurs était un pavé dans la mare qui allait faire l'effet d'une petite bombe dans le milieu. Ce qui est imprévisible, c'est comment ça se passe et les formes que ça prend.

ALTÄRE – KUNST ZUM NIEDERKNIE (AUTELS – L'ART DE S'AGENOUILLER)

PAI L'art religieux le rôle de l'art religieux semble l'un des enjeux de votre réflexion. Pourquoi privilégiez-vous le regard sur ces objets ou plutôt ces œuvres ? En fonction de quels critères ?

JHM Lorsqu'on s'intéresse à d'autres cultures en dehors des centres urbains et du réseau des galeries, on s'aperçoit que l'essentiel des expressions visuelles relève de la religion, de la magie, de croyances traditionnelles et de rites funéraires. Faut-il continuer à les ignorer au nom d'une doctrine hégélienne sacrément vernaculaire et vieillotte ? La modernité et le colonialisme se sont rabattus comme deux volets sur les autres cultures pour exclure du champ de l'art et de la création toutes ces pratiques. Comment expliquer que l'essentiel des collections des musées de Beaux-Arts relève de la religion alors qu'elle est inexistante dans les musées d'art contemporain ? Les critères de jugement sont les mêmes que pour → n'importe quelle œuvre d'art.

ARTEMPO AU PALAIS FORTUNY DE VENISE

PAI élargir le regard à d'autres pratiques esthétiques, mêler les cultures, les civilisations et les œuvres sont une autre de vos constantes. Pouvez-vous nous parler de la scénographie que cet élargissement exige ?



JHM | On s'est tellement habitués à montrer les œuvres d'art regroupées par technique, par période et par région que toute hétérogénéité apparaît comme hétéroclite. Or rien n'interdit de faire voisiner des œuvres différentes. C'est ainsi que beaucoup de collectionneurs vivent avec leurs œuvres et entretiennent avec elles un rapport souvent bien plus intense que les conservateurs. Une fois les

Ci-dessus :

Felipe et Leonardo Linares, Ramon Ramirez de Salamanca, Pedro Ortega.
Autel des artistes morts, 2001, Mexique. 2001, vue de l'exposition :
Altäre. Kunst zum Niederknieen au Museum Kunst Palast, Düsseldorf.

gauche :

Vue de l'exposition *Magiciens de la Terre*. 1989, grande halle de la Villette.
 Au premier plan : Kane Kwei, *Cercueils*, Ghana, 1989.





classifications admises et les catégories établies, la comparaison des dissemblances et des ressemblances permet de mieux comprendre l'homme et ses capacités de création. Il n'y a pas de scénographie spécifique à ce type de démonstration, même si le décor ancien du Museo Fortuny contribue profondément à l'atmosphère poétique. ■

Ci-dessus : *Lohan*. Chine, XIII^e siècle et Roman Opalka, *OPALKA 1965/∞*. Vue de l'exposition *Artempo*, Museo Fortuny, Venise, 2007. Coll. Axel Vervoordt.

gauche : El Anatsui. *Flag for a New World Power*, 2004. Vue de l'exposition *Artempo*, façade du Museo Fortuny, Venise, 2007. Coll. Axel Vervoordt.