

retrouvez toute l'actualité
de l'art au quotidien sur
www.artnewspaper.fr



EDITION FRANÇAISE



THE ART NEWSPAPER

TAN FRANCE SAS, GROUPE THE ART NEWSPAPER. MENSUEL. NUMÉRO 67. OCTOBRE 2024

FRANCE : 7,9 € - DOM : 8,9 € - BEL/LUX : 8,9 € - CH 13,50 FS - CAN : 13,99 \$CA
PORT. CONT./ESP/IT : 8,9 € - N. CAL/S : 1150 CFP - FOL/S : 1250 CFP - MAR : 92 MAD

PRIX MARCEL-DUCHAMP
Abdelkader Benchamma,
Gaëlle Choïne, Noémie Goudal
et le duo Angela Detanico et
Rafael Lain sont les artistes
en lice pour la 24^e édition.

PORTRAITS
PAGES 18-19



SURRÉALISME
À l'occasion du centenaire du
premier « Manifeste du surréalisme »,
le Centre Pompidou, à Paris,
consacre une rétrospective au
mouvement d'avant-garde.

EXPOSITIONS
PAGE 26



**CAROLYN
CHRISTOV-BAKARGIEV**
L'historienne d'art italo-américaine
assure le commissariat de
l'exposition « Arte Povera » à
la Bourse de Commerce
- Pinault Collection, à Paris.

GRAND TÉMOIN
PAGES 40-41



PARIS, CAPITALE DU MONDE DE L'ART

Ce sont plus de 450 marchands et galeries, français et étrangers, qui participent à la folle semaine de l'art, autour d'Art Basel Paris. De quoi combler les collectionneurs les plus exigeants qui vont arpenter le Grand Palais, tout aussi étincelant qu'à sa création en 1900 depuis qu'il a retrouvé son lustre. Le lieu prestigieux est investi pour la première fois par la Foire d'art moderne et contemporain helvético-américaine. En marge de la manifestation principale se tiennent dix événements off de tous formats et dans toutes les sections du marché, d'Asia Now à Paris Internationale, en passant par AKAA ou Private Choice. L'offre s'étroffe encore avec l'arrivée de The Salon by NADA et son plateau d'exposants, en grande partie venus des États-Unis. Une configuration unique au monde. Dans un contexte international complexe, les galeries se sont toutes donné rendez-vous à Paris.

Lire notre dossier pages 30-39

À LISBONNE, LE CAM FAIT SA MUE

L'architecte japonais Kengo Kuma a conçu l'extension du Centro de Arte Moderna Gulbenkian, qu'il a dotée d'une canopée *engawa* ouvrant sur des jardins redessinés.

Les Portugais ont été les premiers Européens à découvrir le Japon à partir de 1543. Juste retour des choses, Kengo Kuma - l'architecte, en France, du musée départemental Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt (2019) et de la gare Saint-Denis-Pleyel du métro du Grand Paris express (2024) - imprime désormais sa marque toute nipponne dans la ville du fado - son premier projet au Portugal.

Revisitant le bâtiment brutaliste original, conçu en 1983 par le Britannique sir Leslie Martin pour accueillir l'exceptionnelle collection d'art ancien, moderne et contemporain ainsi que les pièces de René Lalique appartenant au magnat du pétrole et philanthrope d'origine arménienne Calouste Gulbenkian, l'agence d'architecture Kengo Kuma & Associates a ouvert les espaces du Centro de Arte Moderna Gulbenkian (CAM) à la lumière, en y ajoutant une vaste entrée

prolongée d'une canopée donnant sur un paysage planté d'essences végétales locales.

Pièce à la fois centrale et aérienne de cette transformation contemporaine, l'*engawa* (qui désigne en japonais un espace intermédiaire entre le dedans et le dehors), caractéristique des maisons traditionnelles et des temples du pays du Soleil-Levant, est propice à la contemplation de la nature au fil des saisons, tout en abritant du soleil et des intempéries.

UNE PROGRAMMATION DYNAMISÉE

À Lisbonne, ce nouvel auvent de plus de 100 mètres de long, composé d'éléments de bois et de tuiles en céramique fabriquées au Portugal, ouvre sur les jardins agrandis et réaménagés en forêt urbaine par le paysagiste Vladimir Djurovic, incluant une pièce d'eau au premier plan. Un panorama bas et soigneusement cadré, qui évoque les films du cinéaste japonais Yasujiro Ozu.

« Dans notre vision du CAM, nous créons une fusion transparente, où l'architecture et la nature dialoguent en harmonie, explique Kengo Kuma. Inspirés par l'essence de l'*engawa*, nous dévoilons un nouveau récit extérieur, invitant les visiteurs à ralentir et à s'approprier l'espace. L'idée de douceur et de transition est étendue à l'intérieur du CAM, où nous avons créé de nouveaux espaces par soustraction, en reproduisant la connexion du bâtiment avec le jardin et la lumière extérieure. »

« Le projet de Kengo Kuma & Associates, inauguré à l'occasion des 40 ans du CAM, répond aux besoins d'un centre d'art moderne d'aujourd'hui, poursuit Benjamin Weil, son directeur. L'*engawa* a été un point de départ important pour réfléchir à ce qu'est une institution culturelle en 2024. C'est un lieu d'échange. Nous allons offrir une interface dynamique entre la création artistique et ses publics. »

Avec ceci de particulier que nous instaurons un nouveau centre tout en tenant compte de son histoire. Il s'agira de montrer la collection et de développer une programmation du XXI^e siècle, sans être nostalgique. »

Des salles d'exposition ont été creusées sous cette allée couverte. La nouvelle galerie des collections, en sous-sol, accueille plus de quatre-vingt-dix œuvres du fonds du CAM dans le parcours « Tide Line » - dont le titre est inspiré d'une peinture murale du Britannique Hamish Fulton -, allant de la révolution portugaise du 25 avril 1974 à nos jours. L'acrobogie changera tous les deux ans.

Des réserves ouvertes au public ont été aménagées pour présenter quelques-uns des chefs-d'œuvre d'artistes portugais parmi les 12 000 pièces que compte la collection Gulbenkian, de Helena Almeida à Maria Helena Vieira da Silva ou encore Paula Rego. Le CAM pos-

sède, en outre, un nombre important d'œuvres d'artistes internationaux, de David Hockney à Bridget Riley. Un cabinet de dessins est par ailleurs prévu.

Inaugurant le nouveau bâtiment en septembre 2024, la Portugaise Leonor Antunes, basée à Berlin, a conçu spécifiquement pour l'espace principal de la galerie *the constant inequality of leonor's days*, une installation sculpturale dialoguant avec une sélection d'œuvres de femmes de la collection du CAM exposées sur la mezzanine (visible jusqu'au 17 février 2025). Go Watanabe et Yasuhiro Morinaga ont, quant à eux, été invités à présenter chacun une de leurs créations dans le cadre de la saison d'art contemporain japonais au CAM. Une autre manière de poursuivre la longue histoire entre le Japon et le Portugal.

STÉPHANE RENAULT
gulbenkian.pt

CC ART, stockage et prêt sur œuvres d'art
Art storage and art lending

ccart.paris - contact@ccart.paris - 01 44 61 63 68

Un crédit vous engage et doit être remboursé. Vérifiez vos capacités de remboursement avant de vous engager.



Grand témoin

Carolyn Christov-Bakargiev.
Courtesy du Castello di Rivoli Museo d'Arte
Contemporanea (Rivoli-Turin).
Photo Sebastiano Pellion

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV : « CE QUI EST DANS NOTRE CHAMP DE PERCEPTION EST DANS LE PRÉSENT »

Rencontre avec l'historienne d'art italo-américaine, dans le cadre de l'exposition « Arte Povera » dont elle assure le commissariat à la Bourse de Commerce – Pinault Collection, à Paris.

Vous êtes née aux États-Unis, de père bulgare et de mère italienne. Quel héritage portez-vous de vos différentes cultures ?

Vous oubliez le français, pour l'éducation ! Ma mère, qui m'a élevée seule après son divorce, m'a envoyée dans une école française, car il n'y avait pas d'école italienne à Washington D.C., où nous vivions. J'ai donc passé et eu mon « bachot », avec mention très bien. Mes parents sont partis pour les États-Unis peu avant ma naissance, mais j'ai été conçue en Italie, à Turin. Mon père était un réfugié bulgare de la Seconde Guerre mondiale, qui avait changé son nom de Bakargiev pour celui de Christov. Ma mère étudiait la philosophie et lui, la médecine. Lorsqu'il a obtenu son diplôme, il a dû partir, car les non-Italiens peuvent obtenir des diplômes, mais pas pratiquer la médecine. C'est ainsi que je suis arrivée aux États-Unis.

Je n'ai pas reçu beaucoup d'héritage bulgare. Je suis allée pour la première fois en Bulgarie pendant que je préparais la Documenta, à partir de 2009, pour rendre visite au plasticien Nedko Solakov. Et je me suis rendu compte qu'il y a trois héros en art dans ce pays : Julia Kristeva, Christo et Christov-Bakargiev ! [Rires.] L'Italie, en revanche, a été fondamentale, car nous y passions tous les étés, de mi-mai à mi-septembre. J'y ai appris à nager, j'ai donné mon premier baiser à Nervi [près de Gênes] et j'ai fait tout mon parcours universitaire dans la péninsule.



Du contexte américain, j'ai conservé des principes philosophiques sur le transcendantalisme et la continuité entre la nature et la culture, ainsi que des lectures : *Walden* [1854] de Henry David Thoreau, *Leaves of Grass* [1855] de Walt Whitman, et des livres de Ralph Waldo Emerson, Emily Dickinson, Herman Melville, William Carlos Williams... Cela a beaucoup à voir avec certains aspects de l'arte povera. De l'Amérique, j'ai aussi gardé la pensée empirique, non pas le pragmatisme théorisé par John Dewey, mais le contact direct avec le monde. À la maison, ma mère, qui était archéologue, me parlait en latin. J'ai lu *De rerum natura* [De la nature des choses] de Lucrèce [I^{er} siècle avant notre ère], Héraclite et la philosophie grecque présocratique.

« L'arte povera est toujours pertinent aujourd'hui, parce que nous vivons à une époque où notre relation au monde est médiée par la technologie. »

Aujourd'hui, j'adore voyager ; je navigue désormais entre les cultures et à travers les complexités des systèmes éthiques, politiques et culturels. La veille du début du montage de l'exposition à la Bourse de Commerce – Pinault Collection, je faisais « l'oracle » dans une table ronde à la Biennale de Gwangju. Cela crée une forme de solitude. Car je suis une relativiste : c'est le scepticisme – du philosophe grec Sextus Empiricus – qui m'anime. Il m'arrive souvent de garder certaines connaissances pour moi, sans contredire mon interlocuteur. Si vous dites à un Italien que l'on peut mettre du beurre sur de la viande, il défaille. Pour un Français, c'est normal. Or, entre eux, il n'y a que les Alpes, et ils ont chacun l'impression d'avoir raison.

Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1968, granit et boussole, Pinault Collection.

Courtesy d'Archivio Giovanni Anselmo ETS et de Pinault Collection. Photo Adam Rzepka

Dans quelle langue pensez-vous vos expositions ? Et dans quelle langue rêvez-vous ?

Je pense et je rêve dans beaucoup de langues, mais surtout dans la langue de l'endroit où je travaille. La traduction n'existe pas, il n'y a que l'interprétation. J'ai conçu l'exposition de la Bourse de Commerce – Pinault Collection en français, et la Documenta 13 [2012] en allemand.

Comment avez-vous « rencontré » l'arte povera ?

Je ne m'en souviens pas, c'était il y a si longtemps... En 1987, alors que je vivais à Rome et que je voyais souvent Alighiero Boetti, le magazine *Flash Art*, qui avait publié le texte fondateur de Germano Celant en 1967, m'a demandé un nouveau texte sur les 20 ans de l'arte povera. L'Italie était à l'époque dominée par la Transavanguardia [Trans-avant-garde], ils l'ont donc fait paraître dans l'édition internationale, où ils pensaient que ce serait mieux reçu. Ce fut la première étape ; cela aboutira, dix ans plus tard, au livre sur l'arte povera publié par Phaidon Press. Entretiens, j'ai travaillé pour la Collection Goetz à Munich, l'une des principales collections d'arte povera – qui a accordé des prêts exceptionnels pour cette exposition. En ce milieu des années 1980, j'ai rencontré tous les artistes de ce mouvement. Le dernier d'entre eux a été Pier Paolo Calzolari, qui vivait près de Bologne. J'étais très proche d'Emilio Prini, qui est le moins reconnu internationalement, mais qui est très présent dans l'exposition.

Quelle vision du monde vous ont donnée ces artistes ?

Je ne les ai pas rencontrés par hasard, je les ai cherchés. J'en ai connu plusieurs à la Galleria Pieroni – à côté de la Galleria Primo Piano qui représentait Lawrence Weiner. J'y allais, je m'asseyais sur le canapé, les artistes passaient, et je parlais avec eux : Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Luciano Fabro ou encore Carla Accardi... Il y a une chose assez amusante d'un point de vue de la physique quantique (il se trouve qu'à la Documenta 13, j'ai introduit la physique quantique dans le



champ de l'art) : ces galeries étaient situées sur la *via Panisperna*, où Enrico Fermi avait son laboratoire et où il a découvert l'énergie atomique. Nous nous retrouvions souvent dans une *trattoria* qu'il avait l'habitude de fréquenter auparavant. Or, dans l'arte povera, il est beaucoup question d'énergie, et toute cette génération était très préoccupée par l'entropie.

Je crois que l'arte povera a inventé l'installation – qui n'est pas un environnement (*ambiente* en italien). C'est Jannis Kounellis qui me l'a expliqué. Les matériaux ne sont pas eux-mêmes l'œuvre, ils sont comme « morts » s'ils ne deviennent pas signes dans l'espace, à la différence d'une peinture dans un cadre. C'est un champ, un théâtre, une scène, une œuvre dans laquelle l'espace d'exposition devient une scène. On ne sait pas où l'œuvre commence ni où elle finit, mais on sait que l'on est dans le champ de l'œuvre. J'ai demandé à Jannis Kounellis : « Comment peut-on considérer qu'un tas de charbon est une œuvre ? Est-ce un objet trouvé ? » Il m'a répondu : « Non, c'est un symbole du charbon, et c'est du charbon. » Où trouve-t-on le langage et le réel associés ? Pour Jacques Lacan, l'association est impossible, car on ne peut accéder au réel que par le symbolique et grâce à l'imaginaire. Mais dans l'arte povera, on peut avoir le réel et le symbolique ensemble. Un acteur de théâtre est Hamlet et il est aussi lui-même. En transposant le système du théâtre dans la salle d'exposition, on crée une installation. Jannis Kounellis s'intéressait au théâtre expérimental comme Carmelo Bene, The Living Theater, Jerzy Grotowski, à qui Germano Celant a d'ailleurs emprunté le terme « povero ».

Un jour, je déjeunais avec Luciano Fabro et ma fille, qui devait avoir 4 ans – elle est aujourd'hui la commissaire Lucia Pietrouisti. Lucia écoutait, a pris un verre, l'a retourné

et a dit : « Ma maman me demande quand c'est un verre et quand c'est une œuvre. » Il a été très surpris que ce soit si naturel pour elle ! Alors, il a répondu : « Voyez cette rose, elle n'est pas l'œuvre, mais elle rend possible cette œuvre qui est un "habitat" (l'installation). » Cela nous enseigne que l'on ne peut pas faire une exposition sans regarder l'ensemble de l'espace, les lumières, les portes, etc. L'installation *Direzione* [1968] de Giovanni Anselmo, qui appartient à la Pinault Collection, pointe le nord, donc on ne peut pas la mettre n'importe où, car elle est tout le cosmos. Quand Giulio Paolini réalise *Lo spazio* [L'espace, 1967], il ancre le regardeur dans l'ici et le maintenant.

Comment l'arte povera éclaire-t-il notre présent ?

C'est très important ! L'arte povera est toujours pertinent aujourd'hui, parce que nous vivons à une époque où notre relation au monde est médiée par la technologie, laquelle est particulièrement opaque. Elle n'est pas invisible, mais peu de gens comprennent les algorithmes ou le fait que l'intelligence artificielle est basée sur la statistique prédictive. Cela crée de la mélancolie et de la fragilité. Le téléphone portable sait mieux que moi la musique que j'aime, mais je ne voudrais pas épouser quelqu'un qui sait mieux que moi ce dont j'ai envie. Cela déresponsabilise. On ne sent plus la liberté. De nos jours, tous les bords politiques parlent de liberté, mais je crois particulièrement dans l'« agentivité », le pouvoir d'agir. J'ai coorganisé sur ce thème un projet intitulé Digital PTSD². Par ailleurs, je connais bien Éric Sadin, célèbre pour ses écrits technocritiques. Et, en même temps, je m'intéresse beaucoup à l'art digital. À l'ère où la subjectivité est collective – pas au sens du « nous » de Luce Irigaray –, le « nous » est imposé, mais nous sommes dans un monde hypernarcissique lié à notre

Grand témoin



Mario Merz, *Che fare?*, 1968, cire et tube fluorescent dans un récipient métallique.

Courtesy de la GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (Turin) et de la Fondazione Guido ed Editore De Fornaris

besoin d'émerger du collectif. Nous sommes également fragiles en raison de l'Anthropocène. Nous pensons que tout ce que nous faisons est mal, ce qui est absurde – car il faut couper les petites branches pour que les arbres grandissent. Comme l'humain est trop anthropocentrique, il est très important d'aller à l'essentiel, non pas le minimalisme dur, une esthétique du standard, « *A rose is a rose is a rose* » de Gertrude Stein appliquée aux années 1960, mais il s'agit de revenir à la réduction phénoménologique de l'expérience du monde réel. En face d'un Giulio Paolini, on crée l'œuvre en l'absence de l'œuvre. Devant *Mimesi* [1975-1976, Pinault Collection] de ce sculpteur, on regarde deux simples copies d'une Vénus de la Renaissance, qui était une copie d'un marbre romain, qui était une copie d'un marbre grec de Praxitèle détruit. On ne regarde rien, et on est le performeur sur une scène activée par le public.

Car l'arte povera ne fait pas de différence entre nature et artifice. Du néon à la forêt, tout est artificiel, mais il y a des degrés de consommation d'énergie. *Natus* signifie « né » en latin, tout vient de quelque part. Il faut réparer la fracture entre nature et technologie, apprendre à vivre dans une ville électrifiée, comme à l'époque de Charles Baudelaire qui a décrit la ville irréaliste dans laquelle il n'y a plus eu de nuit. L'arte povera, c'est comme le yoga, ça aide à réconcilier.

Peut-on relier ce propos à votre accrochage d'un *Salvator Mundi* à côté du cheval de *Maurizio Cattelan*, Novecento (1997), au Castello di Rivoli en 2019, au moment où le musée du Louvre, à Paris, faisait une exposition sur Léonard de Vinci dont le tableau en était absent ?

J'aime jouer, et les gens ne le voient pas toujours. Personne ne sait par exemple que le très bel arbre de Giuseppe Penone, *Idee di Pietra* [Idées de pierre], qu'il a réalisé pour la Biennale de Sydney [2008] et qui appartient à la Pinault Collection, était dans le Karlsau Park, à Cassel, en Allemagne, et à Veneria, en Italie, est pour moi comme un talisman qui m'accompagne.

Pour revenir au *Salvator Mundi* : je connais bien le tableau, car je l'ai vu à la National Gallery de Londres. C'est une œuvre assez modeste, restaurée par Dianne Modestini, qui a travaillé dessus pendant dix ans tellement la peinture était abîmée quand elle a été trouvée dans un marché aux puces aux États-Unis. Son prix s'est multiplié. Il y a eu

différentes actions de différentes personnes. La seule qui l'a vraiment légitimé est un chimiste. Quelque chose d'étrange plane sur toute cette histoire. Le directeur de la National Gallery de l'époque ne l'est plus.

« L'histoire de l'art est construite. Il faut la réécrire en permanence. »

Le commissaire de l'exposition est aujourd'hui dans le département des arts décoratifs au Metropolitan Museum of Art, à New York. J'ai mes yeux et ma sensibilité. Ma mère archéologue m'a toujours montré des choses sur les matériaux et les datations. C'est la raison pour laquelle je me suis occupée de la collection Cerruti, au Castello di Rivoli¹, avec des objets de l'Antiquité à nos jours. Il y a eu un grand débat sur le fait de savoir si Léonard de Vinci a peint le *Salvator Mundi*. On trouve beaucoup de *Salvator Mundi* « léonardesques » à travers le monde. Il faut se poser les questions suivantes : un tableau peint par une restauratrice à 90 % à Florence est-il plus authentique qu'un panneau fait à Milan dans l'atelier de Léonard ? Qu'est-ce qu'un original et qu'est-ce qui n'en est pas un ? L'histoire de l'art est construite. Il faut la réécrire en permanence.

J'ai décidé moi-même de commander un *Salvator Mundi* à un merveilleux artiste turc, Taner Ceylan. Je l'ai montré durant 24 heures, en consultant auparavant des avocats. Cela a fait le tour du monde sur Internet. Puis j'ai dit qu'il s'agissait d'une copie. Je voulais tester la dissémination de l'information et les *fake news*, les idées que les gens se font de l'art, de l'original et de la copie. Je ne sais pas si cela a un rapport avec l'arte povera, mais cela a un lien avec la liberté.

Cela a à voir en tout cas avec l'histoire de l'art et l'absence de frontière entre l'historique et le contemporain...

Mario Merz m'a appris cela. Il m'a dit : « Je suis ancien comme un dinosaure et je suis contemporain. Mes chaussures et mon corps sont vieux. Ma chemise est neuve. » Ce qui est dans notre champ de perception est dans le présent.

Quel intérêt voyez-vous dans les NFT – non fungible tokens ?

Je suis la première directrice à avoir introduit l'artiste numérique américain Beeple [Mike Winkelmann] dans la collection d'un musée, le Castello di Rivoli. Nous sommes au début de la reconnaissance d'une

nouvelle réflexion sur la matérialité de l'art. Quand les NFT ont pris de la valeur, on me l'a reproché, et quand ils en ont perdu, aussi. Mais l'ère digitale se caractérise par le fait que tout se transcrit en nombres, ce qui est également un matériau pour l'art. C'est en quelque sorte la suite de l'art conceptuel.

Quelle est votre vision du musée du futur ? Qu'est-ce qu'une collection ? Et comment un visiteur peut-il habiter l'espace du musée ?

J'apprécie beaucoup de travailler sur cette exposition parce que je collabore étroitement avec cinq des treize artistes de l'arte povera et leurs héritiers – Giovanni Anselmo, avant sa mort fin 2023, m'avait confié ce qu'il voulait faire. Un musée peut fonctionner avec des artistes et pas seulement des œuvres. Nous avons des affinités électives avec Emma Lavigne [la directrice générale de la Pinault Collection], laquelle m'a invitée. J'ai 67 ans et je crois qu'il faut laisser aux gens du futur la tâche de penser les musées du futur. Mais j'ai un esprit historique. Je sais quand les cabinets de curiosités sont apparus, quand les *Galleria degli Uffizi*, à Florence, puis le Louvre, à Paris, ont ouvert au public, quand le *white cube* a commencé. Je connais les relations entre les contextes économiques, sociaux et politiques dans lesquels les institutions sont nées. Au XVIII^e siècle, les Lumières ont dissocié l'art des arts appliqués et des sciences. Cela s'apparente aux pratiques de la bourgeoisie qui collectionne l'art comme un loisir. Je ne vois pas cette séparation. Le philosophe Bruno Latour a été influencé en ce sens par Donna Haraway, Isabelle Stengers, Ilya Prigogine. La théorie de la complexité, qui date du début des années 1970, concerne des liens entre des choses qui semblent très distantes, c'est comme l'« effet papillon ».

L'ère du musée moderne, dans lequel les catégories sont si cloisonnées (l'art contemporain, les autres civilisations, la médecine...), vient de l'élan de classification de la modernité. Mais nous assistons à un changement de paradigme. Le cerveau d'aujourd'hui est hypertextuel et navigue à travers les frontières. Cela ne s'est pas encore traduit d'un point de vue institutionnel, mais cela va arriver. À l'époque de la Documenta de 2012, je travaillais avec Peter Galison, le directeur du département d'histoire des sciences à la Harvard University. Il m'a invitée à un *workshop* l'année d'après pour repenser l'organisation de leurs dix-sept musées dans un esprit plus proche de nos sensibilités contemporaines. Nous avons fini par accrocher un Alighiero Boetti à côté d'une tablette cunéiforme, et c'était formidable ! Je serais heureuse qu'on me charge aujourd'hui de réfléchir à cela. Dans l'exposition de la Bourse de Commerce, je place un Kasimir Malevitch en face d'un Jannis Kounellis et un vase canope étrusque devant un Pier Paolo Calzolari.

Et comment articulez-vous cela au jardin de Pierre Huyghe, Untitled, que vous avez montré à la Documenta 13, en 2012 ?

Je voudrais d'abord dire un mot de *A Forest of Lines* [2008], une vidéo d'une œuvre dans laquelle Pierre Huyghe introduit des arbres dans l'Opéra de Sydney (il l'a réalisée pour la Biennale de Sydney). J'ai souhaité mettre cette œuvre, qui appartient désormais à la Pinault Collection, à l'entrée de l'exposition.

À l'époque de la Documenta, nous partageons un intérêt pour le vivant. Pierre Huyghe savait que Pier Paolo Calzolari avait fait une œuvre avec le chien Malina, qui faisait partie de la *Casa ideale*. C'était un albinos aux yeux roses. J'ai fait une exposition et un livre sur Pierre Huyghe, au Castello di Rivoli, en 2004² – c'est la maison de l'arte povera, j'y ai toujours invité des artistes en lien avec cet art.

La façon dont vous partiez de « participants », et non d'artistes, à la Documenta, en 2012, mêlait l'art et la vie d'une manière qui résonne particulièrement avec les préoccupations des jeunes artistes d'aujourd'hui – ces dernières sont d'ailleurs apparues dans la dernière édition de la Documenta (2022). Ces événements – Documenta ou biennales – sont-ils encore pertinents ? Comment doivent-ils être pensés à l'avenir ?

D'abord, la Documenta a lieu tous les cinq ans, et cela change beaucoup par rapport aux deux ans des biennales – j'ai fait deux Biennales, Sydney, en 2008, et Istanbul, en 2015. Vous faites allusion aux expositions internationales périodiques. Les gens qui disent que ces événements sont obsolètes sont de mauvaise foi et soutiennent d'autres manifestations périodiques que sont les foires. J'aime beaucoup les foires, comme j'aime les aéroports, mais les biennales sont autre chose. Les expositions

périodiques expriment une vision, nourrie parfois par d'autres regards, et parlent vraiment d'art. Dans le passé, j'ai voulu ne plus utiliser les mots « curator » et « art », mais je les emploie de nouveau, parce que ma révolution a échoué. Mon souhait de casser les catégories et d'appeler tout le monde « participants » n'a pas marché. Dans les foires, il y a une fausse démocratie consistant à tout mettre sur le même plan, et cela tue l'art. Dans une biennale, une personne avec un savoir situé, quel qu'il soit et d'où qu'il vienne, livre une vision. C'est un grand privilège d'assurer cette tâche. Et c'est la preuve pour le public qu'une personne peut faire un monde.

PROPOS RECUEILLIS PAR ANAËL PIGEAT

¹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera : Themes and Movements* [1999], Londres, Phaidon Press, réédité en 2005.

² « Digital PTSD. La pratique de l'art et son impact sur le traumatisme numérique » est un programme de recherche créé et organisé par Carolyn Christov-Bakargiev, avec Stella Bottai et Giulia Colletti. Il a été présenté au Castello di Rivoli, et diffusé en direct, les 12 décembre 2020 et 20 mai 2021.

³ Carolyn Christov-Bakargiev a été conservatrice en chef du musée d'art contemporain Castello di Rivoli, près de Turin, en Italie, de 2002 à 2008, et sa directrice de 2016 à 2023.

⁴ « Pierre Huyghe », 21 avril-18 juillet 2004, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin ; Carolyn Christov-Bakargiev (dir.), *Pierre Huyghe*, Milan, Skira, 2004.

« Arte Povera », 9 octobre 2024-20 janvier 2025, Bourse de Commerce – Pinault Collection, 2, rue de Viarmes, 75001 Paris, pinaultcollection.com/fr/boursecommerce

Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975-1976, moulages en plâtre.

Courtesy de Pinault Collection

