

Ami Barack X Mircea Suciu

Mircea Suciu
& Ami Barak
en conversation

Propos recueillis par Yamina Benai

Mircea Suciu, originaire de Roumanie, fait usage de différents matériaux et du monoprint. Il sélectionne des images issues de divers médias autour de thèmes socio-politiques et psychologiques, puis les transfère sur toile. Pour l'artiste le processus est tout aussi soigné que l'image finale. L'acte de création complexe et élaboré est au service d'une approche politique et engagée qui réécrit l'histoire moderne dans des versions revisitées et approfondies. Ce dialogue n'est pas passéiste mais fortement marqué par le présent, l'artiste cherchant à repousser les limites et les possibilités dans un monde contemporain éprouvé et labile.

À VOIR
"MARGIELA/GALLIERA
1989-2009" DU 3 MARS
AU 15 JUILLET, AU PALAIS
GALLIERA À PARIS,
PALAISGALLIERA.PARIS.FR.

"MARGIELA, LES ANNÉES
HERMÈS", DU 22 MARS
AU 2 SEPTEMBRE,
AU MAD, MADPARIS.FR.

Martin Margiela, veste-perruques et
postiche, Automne-hiver 2008-2009,
(collection "Artisanal"), puis
Printemps-été 2009, cheveux
synthétiques blonds, taffetas ivoire.

XXXX



AMI BARAK : Comment Mircea Suciú est devenu ce peintre roumain remarqué par Jessica Morgan et invité à la Biennale de Gwangju en 2014 ? Le thème “Burning the House” t’allait à merveille ! Dans la peinture contemporaine, le plus difficile est de faire en sorte que le visiteur d’une exposition reconnaisse le style sans avoir besoin de passer par le cartel.

MIRCEA SUCIU : Je suis devenu artiste assez tôt, mais en effet la biennale à Gwangju a été un fort moment de consécration. J’ai toujours été préoccupé par les questions politiques et sociales. Mais aussi par la cohérence de mon langage. A cette époque, le fusain était pour moi le moyen d’expression le plus approprié. Le destin m’a souri, car «Burning Down the House» est une trop heureuse coïncidence. Le fusain, comme tu le sais, est le résultat d’une combustion. Jessica Morgan est passée dans mon atelier au moment où ma vision était binaire, noire et blanche. Je tiens à ce que mon travail soit éclectique au plan de la représentation, mais la signature ne représente pas tant nécessairement l’exécution mais davantage une perspective. J’ai une sombre vision de l’humanité et cela se reflète dans toutes mes approches.

Tes œuvres sont le résultat d’un processus élaboré qui associe la peinture au “monoprint”, technique de transfert de la photographie sur toile. Tu maîtrises cela à merveille et tu assumes même une certaine paternité de cette technique. Le processus créatif est aussi important que le travail final et les résultats sont toujours surprenants, et la structure en grille du canevas à peine perceptible, ajoute un état de fragilité aux images dans leur ensemble.

Sans présomption, la technique que j’utilise m’appartient. Il y a d’autres procédés de transfert d’image, avec des résultats relativement similaires. Le monotype telle que je le pratique est l’aboutissement de nombreux essais dans mon atelier, et c’est un procédé graphique et non pas photographique. Une façon unique de transférer une image d’une surface à une autre, dans mon cas sur toile ou sur papier. La couleur acrylique permet et facilite ce transfert, c’est pourquoi le résultat est plus proche de la peinture. Une fois l’image transférée, cela génère un chevauchement qui apparaît sous forme de “grille”. Concrètement, ces lignes échafaudent l’image mais la déconstruisent en même temps, presque un paradoxe mais néanmoins fonctionnel. Dans mon esprit je me situe ainsi dans l’histoire puisque j’ai trouvé une méthode d’exécution personnelle, et pour un artiste innover est une obligation.

Au-delà du geste et de la forme, on sent des références appuyées à l’histoire de l’art. Pourquoi ce besoin de faire des allers-retours dans l’histoire de l’art ? La forme s’attaque ainsi “efficacement” aux questions politiques, à l’exotisme, aux fantasmes ou encore au mysticisme. L’art peut-il avoir une fonction pratique, une possible tâche à accomplir, un cahier des charges à remplir ?

Je pense que mon rôle, ou celui de l’artiste en général, est de protester. Mais l’art n’est pas toujours compris comme le signe d’une révolte c’est pourquoi l’histoire politique est parfois appelée à la rescousse. L’histoire de l’art est un moyen de faire valoir ceci. Le “citationisme” est une pilule difficile à avaler pour un artiste, mais beaucoup moins par le public, et ainsi on arrive à pallier une communication défailante. Une fois qu’une idée a été validée elle peut être utilisée comme monnaie d’échange. L’art devient ainsi plus convivial (user friendly). Pour un artiste de mon âge il est facile d’être mimétique, mais plus difficile d’être accepté dans la diversité de ses approches et d’œuvrer dans une singularité. Par conséquent, j’espère ne pas rester un artiste prometteur, mais d’être accepté dans la durée.

Quelques détails iconographiques se sont affinés au fil du temps et se sont constitués comme autant d’éléments lexicaux. Je fais d’abord référence au voile, au rideau. Ceci m’amène à soupçonner qu’il y a constamment un dessous politique et symbolique au choix de ces

présences dans tes œuvres. Depuis que tu te trouves aux Etats-Unis, à New York précisément, on observe que l’histoire politique du passé vient se rappeler à ton bon souvenir car on la retrouve en toile de fond telles les masques du KKK ou des images des émeutes raciales par exemple.

J’ai grandi dans une famille où l’on débattait. Je suis convaincu que ce souvenir d’enfance continue à avoir de l’influence. Le rideau, le voile, est une métaphore de la guerre froide. Nous avons subi la dispute entre deux pôles avec des points de vue totalement différents, l’Ouest et l’Est. La Roumanie est une zone frontalière, entre les deux. C’est un conflit entre la démocratie vue comme liberté individuelle et la répression par un régime totalitaire qui contrôle l’individu et ses libertés. Le thème choisi a des racines profondes dans l’histoire de la représentation pour ne citer que Magritte ou Christo. Dans mon cas, ce sont les événements en Ukraine et en Crimée, et la redécouverte de la guerre froide qui m’ont poussé à m’intéresser si fortement à la draperie comme une forme de traitement post-traumatique. Draper n’est pas un sujet à résonance personnelle, mais le contexte me pousse à l’employer dans une perspective politique à sens unique. Je mets en cause l’église et le gouvernement comme responsables des conséquences extrêmes sur un pays, une région. Ainsi, les thèmes et les sujets que j’aborde pointent continuellement l’incohérence entre la culture et la politique. Toutes les valeurs sont corrompues par la brutalité politique. Mon travail en tant qu’artiste consiste à observer, étudier et représenter symboliquement, métaphoriquement cette dissonance. Mes dernières peintures, faites à New York, où les contrastes sociaux et les impacts du colonialisme et du racisme sont si aigus, sont une quintessence de la violence que l’humanité a subi lors de son évolution historique. La violence est probablement le principal défi de la société dans son acception globale.

Un autre aspect, et non des moindres, est ton intérêt pour cette ambiguïté patente entre extase, mysticisme et passion religieuse. Dans la peinture historique, le religieux fut partie inhérente et cela a donné lieu à nombre de transgressions. Pour un artiste contemporain ce sujet ressemble davantage à une diversion.

J’ai étudié pendant un an dans une abbaye bénédictine à Palerme. J’ai bénéficié d’une bourse Erasmus afin d’étudier la restauration de la peinture baroque. Je n’avais pas les moyens de louer un logement en ville, alors j’ai passé l’année avec les moines dans le couvent. Ce fut un moment formateur où j’ai appris la gravure et j’ai abordé la restauration de la peinture. J’avais la volonté d’améliorer l’image, mais il m’a fallu prendre conscience du geste et me rendre compte que je suis parvenu, au-delà d’un Polke ou d’un Baldessari, à complexifier la relation à l’image photographique dans une démarche picturale assumée. Mais ceci est advenu plus tard, et ce fut une vraie révélation au niveau intellectuel et philosophique. Ma relation au fait religieux n’est pas nécessairement heureuse. J’ai grandi avec un grand-père qui sculptait du bois pour les églises de ma région natale. J’ai rencontré des personnes qui m’ont fait douter de leur probité morale. Le contact avec les gens de l’abbaye catholique a renforcé ma conviction qu’en réalité ce sont des personnes fragiles. Je ne suis pas un homme religieux, mais si certaines images font apparaître une iconographie religieuse leur exécution induit un abord peu appréciatif. Je n’accuse pas la personne qui a la foi mais l’institution que je pense rétrograde.

J’ai réalisé une série de pièces qui traitent de l’extase religieuse. Charcot, professeur de Freud, décrivait l’extase religieuse comme une affection mentale. Je souscris à cette théorie. Je discerne, non sans compassion, cette faiblesse et je mets en exergue la fragilité d’une âme troublée capable d’abandonner sa liberté individuelle pour obéir à un facteur externe prétendument suprême. Mes approches ne se limitent pas à la critique du christianisme mais du fondamentalisme religieux en général.

Ce n’est qu’une intuition mais je dirais qu’en matière de positionnement politique tu te situes dans la lignée d’un Goya, tandis que stylistiquement ce serait plutôt des maîtres incontestés mais pas officiellement engagés. Tu penses que l’esthétique continue à jouer un rôle discursif dans la

XXXX



De haut en bas : Marcelo Brodsky, Paris, 1968, 2014-2017, photographie d’archive noir et blanc de 1968 de Manuel Bidermanas, avec des textes manuscrits de l’artiste, impression encres pigmentaires sur papier Hahnemühle, 60 x 90 cm, Edition de 7 + 2 AP.

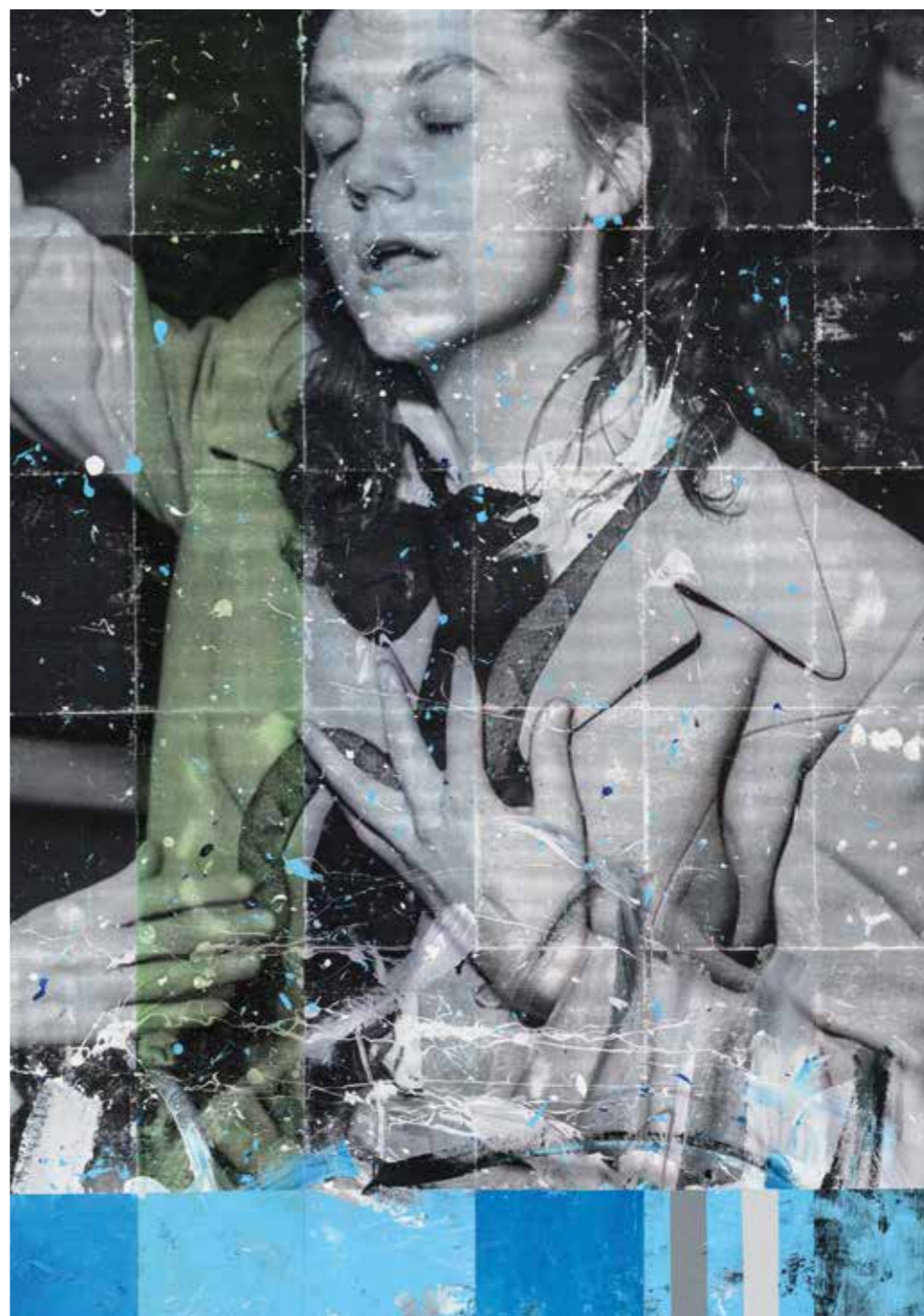


vision du monde en général et de l’époque en particulier ? Goya, Géricault, Ensor, Lautrec, Nolde, Soutine, sont mes amis. Non seulement j’ai grandi en faisant des copies mais j’ai aussi hérité de leur esprit de rébellion. Même si mon travail ne reflète pas directement ces influences stylistiques ou n’emprunte pas les gestes structurels de la peinture, ils sont les parents de la façon dont je me situe au niveau philosophique et esthétique. Ma peinture a pris un tour différent de ces exemples. Je ne sais même pas si je fais de la peinture. Je pense que je crée des images avec des moyens sophistiqués.

1. Tu fais partie de cette génération d’artistes pour laquelle la peinture est devenue un médium comme les autres, que l’on peut pratiquer sans se soucier



XXXX



De haut en bas : Marcelo Brodsky, *Paris*, 1968, 2014-2017, photographie d'archive noir et blanc de 1968 de Manuel Bidermanas, avec des textes manuscrits de l'artiste, impression encres pigmentaires sur papier Hahnemühle, 60 x 90 cm. Edition de 7 + 2 AP.

EN OFF DE SA TROISIÈME EXPOSITION À LA GALERIE PERROTIN, IVÁN ARGOTE (NÉ EN 1983 À BOGOTÁ) RENCONTRE MELIK OHANIAN (NÉ EN 1969 À LYON ET LAURÉAT ??? DU PRIX MARCEL DUCHAMP). POUR L'OFFICIEL ART, CES DEUX ARTISTES PLURIDISCIPLINAIRES QUI, AVEC L'IMAGE ET L'OBJET, EXPLORENT LE VIVRE-ENSEMBLE ET DÉFIENT L'ESPACE-TEMPS, CROISENT LEURS VISIONS ICONOCLASTES ET COMPLÉMENTAIRES SUR LA PLACE DE L'ART ET DE L'ARTISTE DANS LE MONDE. L'OFFICIEL ART : IVÁN ARGOTE, EN QUOI VOTRE NOUVELLE EXPOSITION FAIT-ELLE ÉTAT DE VOTRE PRATIQUE ?

IVÁN ARGOTE : Elle synthétise en quelque sorte mon parcours, riche en géographies. Tout part d'un film que j'ai réalisé à Neiva en Colombie et à Palembang en Indonésie : *As Far as we Could Get*. Ces deux villes sont aux antipodes parfaits, à équidistance sur la Terre. Cette particularité, qui ne concerne que six paires de villes au monde, et cette œuvre, forme la pierre angulaire de l'exposition (vidéos, photographies, sculptures, installations), qui instruit notre relation à autrui.

Que vous évoque d'altruisme ?

I.A. : Elle est connectée par On peut trouver occidentale c

Par exemple, la Colombie a accédé au libre-échange dans les années 1980 et le paramilitarisme a existé en Europe durant le premier tiers du 20e siècle. Ainsi, *As Far as We Could Get* propose de "décentraliser" l'Histoire. Pour ce faire, j'ai recherché un garçon et une fille nés le jour de la Chute du mur de Berlin (?? novembre 1989) dans les deux villes où ce film fut tourné. Je les considère comme une mini-représentation de l'humanité et je les suis dans leurs vies, comme des héros des antipodes. Le mot antipode a été inventé par les grecs vers 300 avant notre ère, quand les premiers géographes se sont rendu compte que la Terre était sphérique, et dont le sens littéral est "avec les pieds de l'autre côté". Au Moyen-âge, des gravures représentaient les populations de ces régions comme des souffrantes, affligées de membres à l'envers. Nous en sommes aujourd'hui à peu près au même stade ; l'image que l'on se fait des gens "différents" repose sur des préconceptions. Pour l'exposition, j'ai reproduit ces personnages en les rendant heureux. Ils ont toujours les pieds inversés, comme la figure moderne de L'homme qui marche

de Giacometti, mais ils semblent s'amuser. Cela reflète aussi ma pensée, celle que le modernisme draine un fond de colonialisme. MELIK OHANIAN : On peut soit considérer autrui comme un exemple de pluralité, ou penser qu'il faut se ressembler pour être commun. Mais nous sommes les mêmes, au même stade du développement humain. La notion culturelle, issue du contexte géographique, modifie la perception que l'on a de l'autre. Dans le cas où l'on cultive les différences, on se met à se passionner d'un commun fait de diversité. C'est cela la richesse humaine. On ne peut donc pas détacher la modernité du pouvoir, c'est-à-dire de l'emprise de l'Occident sur des cultures qui ont été colonisées pour la conquête de la modernité. Grâce à l'accès à la connaissance, une prise de conscience globale de l'état du monde s'élevé aujourd'hui dans les pays sujets à la modernité, et elle est disruptive. Elle n'est pas dérangeante, il faut juste l'accepter.

Comment considérez-vous votre rapport au territoire et au lieu d'exposition ?

M.O. : Actuellement, il y a un monde qui est prêt à faire des lignes sur une carte afin d'extruder des territoires, et un autre qui laisse se stocker des humains à ses frontières sans les considérer. En arrière-plan, les mécanismes politiques qui régissent ces situations sont si complexes qu'il est difficile de les saisir. Deux choses distinctes que le

ENGLISH TEXT NOT ARRIVED

coexiste avec elle.

Iván Argote, vous provoquez aussi le langage et la connaissance à travers vos rencontres et vos voyages...

I.A. : Pour le film *The Messenger* (2014), j'avais invité deux jeunes militants américains du mouvement contestataire Occupy Wall Street dans deux petits villages en Andalousie et en Colombie, où les traditions demeurent fortes et qui ont été marquées par l'indépendantisme. Je leur ai demandé de poursuivre leurs discussions habituelles sur la toute-puissance économique et le colonialisme là-bas. Dans ces contextes qui leur étaient étrangers, ils étaient déboussolés. Cette transposition a généré des sentiments bizarres, des frictions. Pour *Fructose* (2016), j'avais convié un danseur de but – la danse japonaise qui dialogue avec la gravité – à organiser des ateliers dans la maison-musée d'Isaac Newton en Angleterre. Celle qui est le domaine du fameux arbre duquel LA pomme serait tombée. L'enjeu était de contrecarrer cette légende qui a fait le tour du monde, à l'instar d'une propagande.

Le politique de votre art le rend-il nécessairement générationnel ?

I.A. : Je ne réduis pas ma pratique à une génération. Je crois plutôt à l'art comme un moteur de dialogue pour toutes les idées et je m'engage dans ce sens, au-delà de mon histoire personnelle et de celle de ma famille, engagée en Colombie. Il est d'ailleurs étonnant de voir que la culture n'est jamais vraiment utilisée par les gouvernements, dans une situation où l'enjeu serait par exemple de trouver un accord sur des bases.

L'art peut être instrumentalisé mais est rarement invité au débat politique...

M.O. : Pour relier ceci à mon travail, la non-reconnaissance du Génocide arménien, plus de 100 ans après les faits, est une absurdité diplomatique dont l'aboutissement même du mémorial du génocide arménien que j'ai créé, relate. Cette œuvre, constituée de plusieurs réverbères, fut finalement installée cette année dans la ville de Genève après qu'elle fut montrée à la biennale de Venise en 2015, sous une forme décomposée (un tas d'acier géant), et saluée par le Lion d'or. A cette époque, lors du G20 à Istanbul, la Suisse avait décidé de rejeter la réalisation de ce monument commémoratif afin de se plier à l'attitude de la Turquie, qui nie ce génocide. I.A. : Face au cynisme de ma génération, je préfère dire que je suis sentimental. Les affects sont tout aussi importants que le

nos œuvres à plusieurs et d'espace que j'apprécie ; que tout

comme à un outil de la Nasa. Je travaille en ce moment sur un projet lié à la Coupe du monde de football 1998 ; comment une image de la société va basculer dans le champ de l'archive. A ce moment, il y avait eu un bref élan de représentation de la France par sa mixité ; le transculturel était socialement valorisé. Je crois donc qu'il convient aux artistes de permettre la réouverture des esprits.

Comment la mémoire personnelle intervient-elle dans votre travail ?

I.A. : Elle est souvent le point de départ de ma réflexion. Je prépare une exposition en Argentine qui s'inspire d'une photo de famille où l'on voit mon père manifester. L'objectif est de permettre à des enfants de s'approprier l'espace public de manière ludique. M.O. : Quelqu'un qui implique son personnel dans sa pratique se situe à l'échelle 1 de l'artiste. *DAYS, I See what I Saw and what I will See* (2011), que j'ai tourné dans les camps de travailleurs de Sharjah (Emirats arabes unis), repose sur une conception personnelle et en même temps sur la réalité que traversent ces hommes, qui ont participé à l'élaboration de l'œuvre.

XXXX

De haut en bas : Marcelo Brodsky, Paris, 1968, 2014-2017, photographie d'archive noir et blanc de 1968 de Manuel

