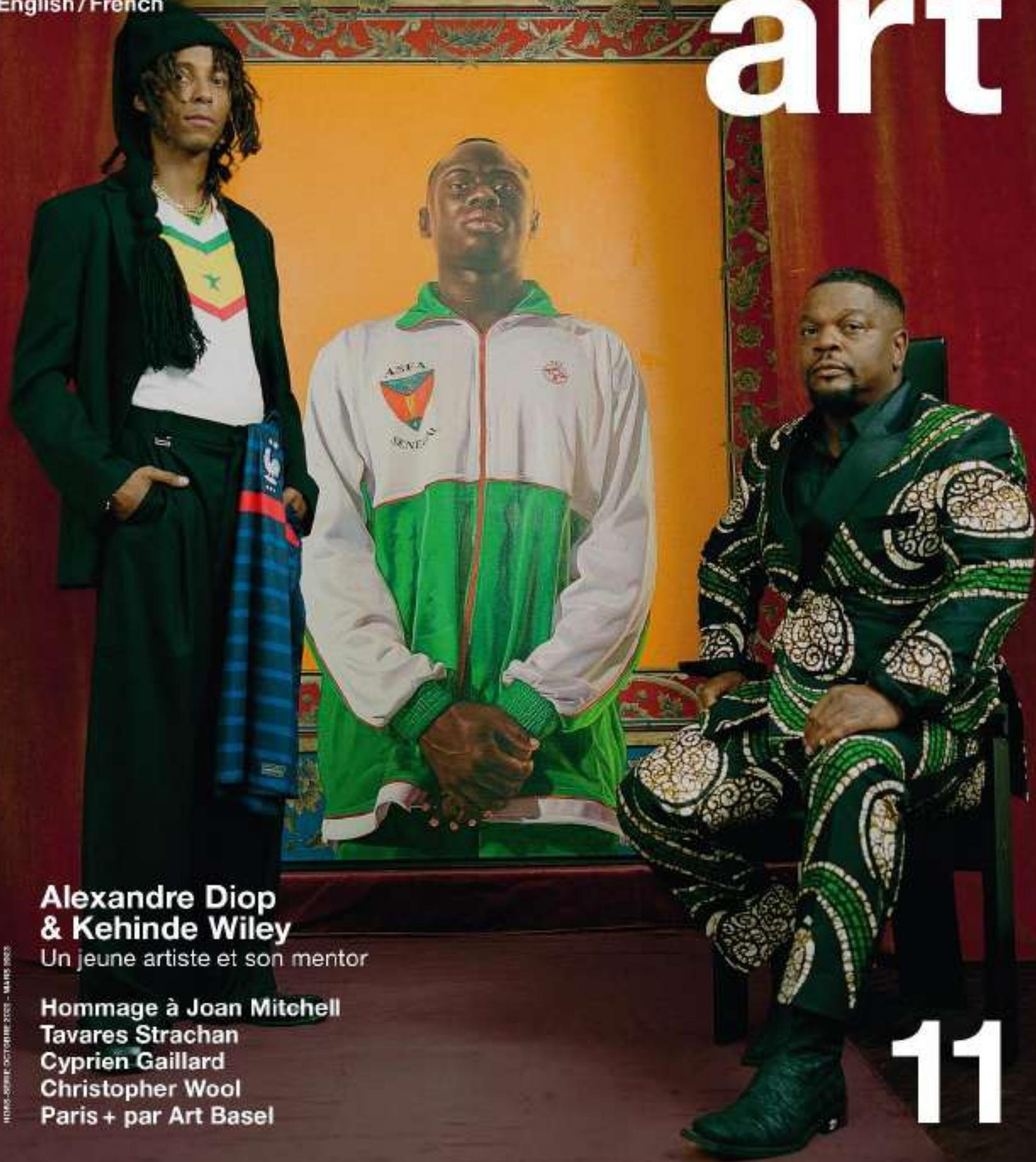


Numéro art

English / French



Alexandre Diop & Kehinde Wiley

Un jeune artiste et son mentor

Hommage à Joan Mitchell
Tavares Strachan
Cyprien Gaillard
Christopher Wool
Paris + par Art Basel

SOMMAIRE

CONTENTS



PORTRAITS D'ARTISTES

124 CHRISTOPHER WOOL. Interview par Nicolas Trembley

138 HARRY NURIEV. Portraits : Daniel Roché. Interview : Thibaut Wychowanok

156 ALI CHERRI. Portraits : Boris Camaca. Interview : Cecilia Alemani

174 TIRDAD HASHEMI. Portraits : Eva Wang. Texte : Ingrid Luquet-Gad

182 NADJIB BEN ALI. Portraits : Eva Wang. Texte : Thibaut Wychowanok

190 JEAN-VINCENT SIMONET. Portraits : Léa Besanceney. Texte : Matthieu Jacquet

204 BORIS MIKHAÏLOV. Par Patrick Remy

CONTRIBUTEURS



KENNY GERMÉ

Le Français s'est imposé en quelques années comme un grand nom de la photographie de portraits et de mode – d'Assa Traoré en couverture du *Time* à ses collaborations pour *Interview Magazine* ou Givenchy. Véritable conteur visuel, Kenny Germé développe de puissantes narrations soutenues par un grand sens de la composition picturale. Pour *Numéro art*, il a réalisé le portrait du jeune artiste français Alexandre Diop aux côtés de son mentor, la star de l'art contemporain Kehinde Wiley (p. 58).



CECILIA ALEMANI

La directrice artistique de la 59^e Biennale de Venise (2022) s'entretient avec l'artiste d'origine libanaise Ali Cherri, récompensé d'un prestigieux Lion d'argent lors de cette même biennale (p. 156). Elle est depuis 2011 directrice et curatrice en chef du célèbre programme artistique public de la High Line à New York. En 2017, elle fut commissaire du pavillon italien, toujours à la Biennale de Venise. En 2018, elle inaugura l'édition d'Art Basel Cities à Buenos Aires en tant que directrice artistique.

DANIEL ROCHÉ

Ses images hyper stylisées et hyper expressives ont déjà séduit Demna et la maison Balenciaga (Kim Kardashian en pleine forêt enneigée, c'était lui). Pour *Numéro art*, Daniel Roché a photographié le très en vue designer d'intérieur Harry Nuriev dans son nouvel appartement et studio parisien (p. 138).



DOUGLAS IRVINE

La Fondation Louis Vuitton célèbre cet automne le génie pictural de Joan Mitchell à travers une exceptionnelle rétrospective et un dialogue fertile avec Claude Monet. À cette occasion, *Numéro art* a demandé au photographe écossais Douglas Irvine de partir sur les traces de l'artiste à Vétheuil, où elle a vécu et créé pendant plusieurs décennies. Il nous livre une série à la picturalité éblouissante, inspirée autant par les paysages somptueux que par les toiles de Mitchell et Monet (p. 36).

REBECCA LAMARCHE-VADEL

La directrice de Lafayette Anticipations est commissaire de la très attendue double exposition de Cyprien Gaillard au sein de sa propre institution et du Palais de Tokyo. Elle dialogue dans ces pages avec l'artiste français, prix Marcel Duchamp en 2010, obsédé par la ruine, la destruction et le passage du temps (p. 88).





MATIÈRE À HISTOIRES

ALI CHERRI

PORTRAITS PAR BORIS CAMACA



DOUBLE PAGE ALI CHERRI PHOTOGRAPHIÉ DANS LES RÉSERVES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE, OÙ IL A EXPOSÉ EN 2020 POUR MANIFESTA.



Lauréat d'un prestigieux Lion d'argent à la Biennale de Venise, Ali Cherri a également fait sensation au Festival de Cannes avec son premier long-métrage, *Le Barrage*. L'artiste d'origine libanaise multiplie par ailleurs ses travaux sur les collections des institutions muséales pour en révéler les logiques colonialistes ou d'exclusion. *Numéro art* l'a suivi dans les réserves des musées des Beaux-Arts et d'Histoire naturelle de Marseille qui lui ont inspiré de récentes expositions. EN CONVERSATION AVEC CECILIA ALEMANI

FR

Cecilia Alemani : Commençons par le projet que vous présentez à la Biennale de Venise. Il comporte un certain nombre de sculptures, de dessins, ainsi qu'une installation filmique majeure. Quelle a été la genèse de ce projet ?

Ali Cherri : Tout est parti d'une réflexion sur les éléments, que j'appréhende par leur matérialité, mais aussi par leur histoire. L'eau, par exemple est entourée de récits – une mythologie, une iconographie s'y rattachent. L'eau, c'est la vie, mais c'est aussi le déluge, la destruction, les fleuves... Je me suis demandé ce qu'il se passait lorsque l'eau et la terre, deux éléments distincts, dotés de leur histoire et de leurs complexités propres, convergeaient. De là, je me suis intéressé à la glaise, l'argile. La terre glaise était déjà présente à l'aube de l'humanité. À partir de cette boue primordiale, nous avons fait de la vaisselle, des outils, des maisons, nous avons façonné nos dieux – nous avons même imaginé qu'elle pouvait être le matériau constitutif de l'âme. L'enjeu n'est donc pas seulement ce que nous en faisons, mais aussi le fait que nous-mêmes participions de ce matériau, au même titre que des éléments premiers. Bien sûr, je pense à Adam, façonné dans de l'argile, mais aussi au Golem, à Gilgamesh – cette idée d'une boue source de vie. Voilà quel était mon point d'entrée : une réflexion sur la matérialité en tant qu'outil historiographique permettant d'éclairer des événements historiques.

Le point de départ d'un grand projet donc, avec votre travail pour Venise, mais aussi un long-métrage, *Le Barrage*. [...] Pouvez-vous nous en dire plus sur le film et sur ses différents formats, celui

EN

ALI CHERRI

WINNER OF A SILVER LION AT THE VENICE BIENNALE, THE LEBANESE-BORN ARTIST CAUSED A STIR AT THE CANNES FILM FESTIVAL WITH HIS FIRST FEATURE, *THE DAM*. WE SPOKE TO HIM ON THE OCCASION OF A NEW EXHIBITION AT TWO MUSEUMS IN MARSEILLE.

Cecilia Alemani: Let's start with the multimedia piece you show at the Venice Biennale. What was its genesis?

Ali Cherri: It began by thinking about the elements, not just their materiality but also their history. Take water – there are stories around it, there's imagery, mythology. Water is life, but it's also the deluge, destruction, rivers... So elements are political and social entities. I started getting interested in what might happen when two elements come together – earth and water, with their complexities and histories. Mix earth and water, you get mud. Mud has been present since the birth of humanity. Humans used it to make their first vessels, houses and even gods. We imagined that souls were created from mud. I'm thinking about Adam, but also further back, to the golems or even Gilgamesh, this idea of mud that brings life. That was the entry point, thinking about materiality as a tool for understanding historical events.

And that led to a big project, right? Not just your work in Venice, but also the feature-length film. Could you

CI-CONTRE ET DOUBLE PAGE SUIVANTE ALI CHERRI PHOTOGRAPHIÉ DANS LES RÉSERVES DU MUSÉE D'HISTOIRE NATURELLE DE MARSEILLE. L'ARTISTE A SOUVENT TRAVAILLÉ AVEC DES ANIMAUX NATURALISÉS AU SEIN DE SES EXPOSITIONS.

FR

de Venise et sa version longue pour les festivals [il a notamment été présenté à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes] ?

Dès le départ, j'ai voulu travailler sur deux projets en même temps : une installation autour de trois flux vidéo et un long-métrage. Le film est ancré dans la réalité politique, ancré géographiquement aussi. Nous sommes dans le nord du Soudan, à proximité du barrage de Merowe, considéré comme l'un des projets d'hydroélectricité les plus destructeurs au monde. Aucune évaluation scientifique n'a été réalisée avant sa construction et celle-ci a complètement détruit le paysage, tout l'écosystème environnant, mais aussi la vie de certaines populations. Pour le construire, les autorités ont voulu déplacer les gens qui habitaient à cet endroit, des tribus qui vivaient là depuis des millénaires et qui ont refusé de quitter leurs terres. Le gouvernement a donc ouvert le barrage et inondé toute la zone alors que les gens y étaient encore : ils n'ont eu le temps que de sauver quelques affaires. Cet événement a été extrêmement violent et traumatique. Il a été suivi de nombreuses manifestations contre le gouvernement, où il y a eu des morts. Mais aujourd'hui, en arrivant sur place, on ne voit plus qu'un magnifique lac, un paysage grandiose, un très beau décor, comme si cette histoire violente s'était évaporée, elle n'est plus visible. J'y vois un parallèle avec les éléments : ils ont le pouvoir de révéler la violence, de raconter ce qu'il s'est passé dans un endroit. Il y a là une matérialité de l'histoire, une possibilité de lire l'histoire dans ses manifestations matérielles.

Je voulais également vous interroger sur la valeur symbolique de l'argile.

Lors de mon premier voyage au Soudan, en marchant le long du Nil, je suis tombé sur une briqueterie. J'ai été fasciné par la façon dont les ouvriers travaillent, perpétuant une technique ancestrale. Leurs gestes, répétitifs, sont reproduits à cet endroit même depuis des millénaires, les corps s'inscrivent dans une histoire bien plus ancienne. Mais il y a aussi une certaine réalité économique : la briqueterie a un propriétaire, les ouvriers travaillent pour en retirer un salaire et les briques sont commercialisées. C'est donc un geste qui s'inscrit à la fois dans une histoire très ancienne et dans un système économique contemporain. Comment mettre ensemble et entremêler ces différents niveaux ? C'est un processus poétique mais très concret.

EN

say more about the film itself, both in Venice and the longer version for film festivals?

From the beginning I had the idea of working on two projects in parallel, like a three-channel video installation and a feature film. For the feature film, it's much more anchored in political reality, a very specific political moment and geographical place. We're in Northern Sudan at a dam that is considered one of the most destructive hydroelectric projects ever undertaken. There was no scientific assessment prior to its building, and it really destroyed the landscape, the whole ecology around it, as well as people's lives. The authorities wanted to resettle the residents, tribes who'd been living there for thousands of years, but they refused to leave. So the government opened the dam and flooded the whole area – people were still in their houses when the waters started rising, they barely had time to rescue a few possessions. It was a very traumatic and violent event. People died during demonstrations against the government. Today, all we see is a beautiful lake in a beautiful landscape: the whole history of violence has been dissimulated, it's invisible. If we start to look at the elements, they can reveal this violence, this history. It's like a materiality of history, history read through its material manifestation.

I wanted to ask about the symbolic value of mud.

On my first trip to Sudan, walking along the Nile, I met these mud-brick workers. And I found it quite interesting how they still make bricks the traditional way, as has been done for thousands of years, by hand, the same repetitive gestures, which inscribe their bodies in a vast history. But they're also inscribed in an economic reality: there's the boss who owns the brickyard, they have to work, they get their salary, they have to sell the bricks, it's a form of exploitative labour. How do you mix these very different levels? The whole process is at once poetic and economic.

Both in your Venice installation and your work in general, you find a seamless way of merging fact and





CI-CONTRE *THE TOILET OF VENUS (THE ROKEBY VENUS), AFTER VELÁZQUEZ* (2022). TÊTE EN MARBRE DU XIX^e SIÈCLE, BOIS, CÉIL EN VERRE ET VELOURS, AU SEIN DE L'EXPOSITION *IF YOU PRICK US, DO WE NOT BLEED?* D'ALI CHERRI À LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES EN 2022.

FR

Dans l'installation de Venise, et très souvent ailleurs dans votre travail, vous mêlez de manière imperceptible les faits et la fiction, la réalité et l'imaginaire. Comment procédez-vous ? Qu'apportent les mythes et récits auxquels vous vous attachez ?

Je m'intéresse à la façon dont on peut lire les mythes et récits aujourd'hui. Le Soudan a passé trente ans sous la dictature. Quand j'ai commencé à tourner *Le Barrage*, en 2019, c'était le début de la révolution. Nous étions sur place lors du coup d'État qui a renversé le régime d'Omar el-Béchir. J'ai assisté à ce moment de transition, majeur dans l'histoire du pays et dans la vie de ses habitants. Les régimes d'oppression s'emparent de l'imagination, faisant en sorte qu'on ne puisse pas se projeter dans un monde sans eux. Il suffit de penser à ce qu'il s'est passé au Liban, en Syrie, en Iraq, en Libye... Le changement ne peut advenir que lorsqu'on se met à imaginer une autre réalité possible, sans régime autoritaire. C'est la première étape pour faire advenir le changement. Reconquérir le pouvoir de l'imagination et l'utiliser comme stratégie, comme une véritable tactique pour changer le monde dans lequel nous vivons. C'est en cela que je m'intéresse aux mythologies : au-delà de leur vision poétique, ce sont des outils politiques du changement qui opèrent sur nos réalités contemporaines.

Je voulais aborder un autre aspect qui irrigue toute votre pratique, à savoir l'idée de l'Autre qui, parfois, est aussi traduite par l'idée du monstre. Pouvez-vous nous éclairer à ce sujet ?

La notion d'une proximité très étroite entre la fiction et la réalité m'intéresse énormément, mais je ne les envisage pas de façon dichotomique. Il n'y a pas soit le documentaire, soit la fiction ; la frontière est bien plus floue et c'est nettement plus intéressant quand fiction et réalité se nourrissent l'une l'autre. *Le Barrage*, par exemple, est une fiction. Tous les acteurs, sans exception, y tiennent leur propre rôle, tous les lieux de tournage existent vraiment ; seule l'histoire relève de la fiction. On s'attend à voir un documentaire, comme si ce lieu ne pouvait autoriser la fiction, comme si les gens ne pouvaient être que les témoins des épreuves qu'ils traversent, de leur propre réalité. Je joue sur cette ambivalence. Au début, le film est complètement ancré dans la réalité et, lentement, la fiction s'introduit. Puis on passe à une "sur-fiction", au monstre, à la créature, à tout un monde imaginaire.

EN

fiction, reality and imagination, and the notion of myth. What interests you in stories and myths?

I'm interested in how we could read the myths and stories today in our contemporary moment. In *The Dam*, I look at the power of myth as a tool for political change. Sudan was under a dictatorship for 30 years; when we started shooting, in 2019, it was the beginning of the revolution. We were there during the coup d'état when Omar al-Bashir's regime was overthrown. I witnessed this moment of transition in the life of a country, but also in people's lives. All the brickyard workers are under 30, all born under the dictatorship. What these oppressive regimes do is take hold of our imagination so that we're unable to envisage a world without them. I see this not just in Sudan but in the whole Arab world – if you think about what was labelled the Arab Spring, even what happened in Lebanon, or Syria, or Iraq, or Libya, in all these countries. It's only when you start imagining the possibility of a future without Bashar al-Assad, without Saddam Hussein, without this authoritarian regime, that change can come. Regaining the power of the imagination is the first step – using it as a strategy, a political tool for change. So that's why I'm interested in mythology. It's not just a poetic idea of myths and history, it's also a tool for our contemporary reality.

Can you talk about another aspect that seems to run through your practice, the idea of the other, which at times translates into the idea of the monster?

This closeness between what is fictional and what is reality is something I'm very interested in. But I don't see them as dichotomies: it's not like we're working either with documentary or fiction, the line is far more blurred than we think, and it's much more interesting when things nourish each another. I mean *The Dam* is a fiction. But all the actors are playing their own roles, all the locations are the actual locations, it's just the story that is fictional. We expect to see a documentary, as though this place is not allowed fiction, as though people are only allowed to be witnesses of the

190

100

6

82





GR 184

GR 115

GR 113

GR 109

GR 105

GR 117

GR 119

GR 121



DOUBLES PAGES PRÉCÉDENTES ET SUIVANTES ALI CHERRI PHOTO-GRAPHIÉ DANS LES RÉSERVES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE. **CI-CONTRE** VUE DE L'EXPOSITION D'ALI CHERRI, *THE GATEKEEPERS / LES GARDIEN-NE-S DU PORTAIL* (2020) AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE.

FR

Ces fictions nous disent aussi comment rendre la réalité plus vivable, plus supportable. C'est aussi ce que les artistes font depuis très longtemps. Il y a un peu de cela dans le geste de création. Imaginez de la boue : on s'en empare, on en fait quelque chose et, tout à coup, la vie est là. Il y a quelque chose de magique dans le surgissement de cette vie. C'est ça, croire à la magie, croire aux possibilités politiques du merveilleux. Il n'y a pas d'un côté la poésie et de l'autre la politique ; les deux doivent se rejoindre. On ne peut pas appréhender le monde sans penser aux images et imaginaires.

Pouvez-vous revenir sur votre expérience à la National Gallery de Londres, où vous avez pu travailler à partir des archives. Quel est votre rapport aux archives ?

J'ai été invité à créer une œuvre en dialogue avec les collections du musée. Je me suis intéressé à la question du musée en tant que lieu politique et à l'idée d'irruption de la violence comme forme de protestation. J'ai trouvé des éléments sur des actes de vandalisme qui avaient eu lieu à la National Gallery, très bien documentés dans les archives du musée. Les rapports, notamment internes, sur les faits, les dommages occasionnés, mais aussi des coupures de journaux... et des illustrations de toutes les toiles, intactes. J'ai voulu comprendre pourquoi quelqu'un avait décidé un jour d'entrer dans ce musée et de détruire une œuvre d'art, que ce soit pour des raisons personnelles ou politiques. J'ai travaillé à partir de cinq œuvres vandalisées à la National Gallery et je me suis surtout focalisé sur la réponse institutionnelle face à cette violence. Que fait l'institution lorsque ces choses-là se produisent ? La National Gallery, elle, ne montre aucune image des toiles endommagées. Dans certains cas, l'événement n'a laissé aucune trace publique, il est effacé comme si rien ne s'était produit. Mais on ne peut pas désécrire la violence. Dès lors qu'une violence a été subie, quelque chose change dans le rapport de pouvoir, l'aura de ce que nous sommes. En tant qu'êtres humains, une fois soumis à la violence, nous ne sommes plus la même personne. Je crois que c'est pareil pour ces œuvres, que quelque chose de fondamental a changé en elles, qu'un glissement s'est opéré. Prenez l'incident de la *Vénus au miroir* de Velázquez. La toile a reçu un coup de hache, porté par une suffragette en 1914, dans un geste de

EN

hardship of their reality. And I play with this: we start with something completely anchored in reality and slowly fiction is introduced, then we move to the super fiction, to the monsters and creatures and golems, this imaginary world. These fictions are important to tell us how to make our reality more livable and bearable – artists have been doing this for a very long time. I think there's something with this gesture of creation. Imagine that mud, all of a sudden life begins, someone breathed into the nostrils and it lived. I think it's about believing in magic, in the possibilities of the politics of magic. It's not like there's poetry on one side and politics on the other. For me it's very important these two projects come together: we cannot think the world without thinking of the imageries of the world.

I'm curious to hear about your experience working with the archive at the National Gallery in London.

The National Gallery residency was also a very pivotal moment. The invitation was to create work in dialogue with the collection. What can I bring to the dialogue? What's the importance of my voice in this kind of institution? So I started digging in the archives and, of course, the question of the museum as a political site came up, but also the eruption of violence as a protest. The National Gallery's archives contain detailed reports of incidents of vandalism that happened there, paintings that were attacked, not only damage reports but also news clippings. That's an interesting entry point for me, looking at why someone would decide to walk into the museum and destroy a work of art. Is it political or personal? I worked on five paintings that were vandalized at the National Gallery, but my real focus was institutional response to violence: what does the institution do when these things happen? Interestingly, the National Gallery's policy is never to show any pictures of a damaged painting. It's like the faster we erase this event the better. They erase it as if nothing happened, but you cannot unwrite violence. When something is subject to violence, its aura changes.







CI-CONTRE SCULPTURE ISSUE DE LA SÉRIE *GRAFTINGS* INITIÉE EN 2018.

FR

protestation politique. Aujourd'hui, la peinture utilisée pour sa restauration a vieilli différemment du reste. Certaines des cicatrices qui avaient disparu du tableau pendant des décennies ont ainsi refait surface. J'y ai vu une belle métaphore des traumatismes qui refont inlassablement surface, du retour du refoulé.

Dans votre pratique, vous vous intéressez aussi à la façon dont les musées construisent un récit autour de l'objet...

Les musées, par leurs choix d'accrochage et de présentation, construisent une histoire – surtout lorsqu'il s'agit d'un récit national, de la construction d'un mythe de naissance de la Nation. J'ai commencé à me pencher sur les objets archéologiques et historiques, en particulier sur ceux qui ont peu de valeur ou sont trop abîmés pour faire partie des collections muséales. Je me suis mis à les collectionner, à les acheter dans des ventes aux enchères. Puis, à travers mon propre travail, je les ai fait entrer au musée. Ils sont ainsi devenus des intrus dans l'histoire dominante présentée par l'institution. Ils sont cassés, abîmés, je les vois comme des corps meurtris qui se rassemblent pour constituer une communauté des corps brisés. Ils s'unissent et entrent au musée pour questionner l'histoire dominante.

Qu'en est-il de votre projet avec le musée des Beaux-Arts et le Muséum d'histoire naturelle de Marseille ?

Je me suis inspiré du processus de greffe en botanique. Lorsqu'on greffe ensemble deux espèces de végétaux, elles s'agrippent l'une à l'autre pour créer une nouvelle forme de vie. Dans cette optique, je me suis penché sur le dialogue entre le Muséum d'histoire naturelle et le musée des Beaux-Arts. Pourquoi faire entrer tous ces animaux empaillés au Muséum d'histoire naturelle et la culture aux Beaux-Arts ? Il y a là une démonstration concrète de la séparation entre nature et culture, et de la manière dont, en Occident, la connaissance est produite à partir de cette dichotomie. Les deux musées occupent un même bâtiment, mais ils ne collaborent jamais. Mon idée consistait donc à créer l'échange en faisant entrer la taxidermie, tous ces animaux naturalisés, à l'intérieur du musée des Beaux-Arts.

Le Barrage, sortie au cinéma début 2023.

EN

After we humans are subjected to violence, we're not the same person anymore. I think there's also something essential in these artworks that has changed. Take the Rokeby Venus by Velázquez, slashed by a suffragette in 1914. A century later, the paint that was used to restore the picture has aged differently – the painting's wounds are starting to resurface. I found this a very beautiful, emotive metaphor for trauma that keeps coming back to the surface.

You're also interested in how museums build historical narratives around objects.

Yes, especially how national museums, through a display of objects, build a story of the nation, the mythological birth of the nation and the glory of the nation. I started looking at archaeological and historical objects and I was interested in some that are of lesser value or objects that are too damaged to be part of a museum collection. I started collecting these objects, buying them at auction and then bringing them back inside the museum so that they become intruders in the dominant history told by the museum. I see them as broken bodies that come together to constitute a community that enters the museum and tries to make the dominant story more complex.

What about your project at the Musée des Beaux-Arts and the Muséum d'histoire naturelle in Marseille?

In Marseille I was interested in grafting, like in botany when you graft two different plant species – they grasp one another and create new life. For Marseille, I was interested in a dialogue between the natural-history museum and the fine-arts museum. Why do all these animals enter one while culture enters the other? It's a concrete demonstration of the whole separation between nature and culture and how Western production of knowledge is built on this dichotomy. The two museums occupy the same building but they never collaborate. So my idea was to bring these stuffed animals inside the Musée des Beaux-Arts.

