

## **ROSTA**

### **MIKHAIL CHEREMNYKH, AMSHEY NURENBERG, IVAN MALYUTIN, VLADIMIR MAYAKOVSKY AND ANONYMOUS WITH DARJA BAJAGIĆ, FABIO MAURI, CADY NOLAND**

Organisé avec Olivier Renaud-Clément

«Try to imagine how you would feel if you woke up one morning to find the sun shining and all the stars aflame. You would feel frightened because it is out of the order of nature. » James Baldwin, *My Dungeon Shook, Letter to My Nephew on the One Hundredth Anniversary of the Emancipation*, 1963.

À la fin des années 80, au début de la perestroïka, Gerd Sander - le petit fils d'August Sander - commence une collection d'œuvres sur papier RosTA. Ces œuvres font aujourd'hui partie de la collection Marcel Brient. Elles ont été réalisées entre 1917 et 1921 par des artistes tels que Maïakovski, Cheremnykh, Maliutin, Nurenberg... En 2020, la New Galerie organise avec Olivier Renaud-Clément une exposition où est montrée une partie de cette collection rare.

En 1917, après la Révolution d'Octobre, le régime bolchévique est fragile et le pays affaibli par la Première Guerre Mondiale. Quatre ans de guerre civile - Rouges contre Blancs - suivent. L'adhésion de la population est vitale et centrale dans l'idéologie du projet révolutionnaire. Anatoli Lounatcharski – théoricien de l'art et renommé pour ses études sur le rôle de la satire et du rire - est nommé par les bolchéviques Commissaire à l'éducation. Lounatcharski facilite l'engagement de poètes et d'artistes d'avant-garde. Ils inventent un vaste vocabulaire graphique d'agitprop, résultant en partie des circonstances et de la pénurie. Il n'y a plus de papier pour les journaux, plus d'imprimerie, plus de radio, la population est analphabète à 70%.

À Moscou et à Saint Petersburg, ces artistes recueillent quotidiennement les nouvelles du front auprès de l'agence télégraphique russe (RosTA, qui deviendra la TASS) et créent dans l'urgence des œuvres sur papier. Faute d'imprimerie, ils les réalisent à la main, en utilisant des pochoirs. Ils les affichent d'abord dans les vitrines de l'agence télégraphique elle-même, puis dans celles de boutiques vides. Les RosTA consistent en des panneaux narratifs successifs, développant une histoire ou une situation politique. Elles rappellent dans leur fonctionnement les bandes dessinées. Cette communication utilise la graphie et l'orthographe simplifiés décrétés par le nouveau gouvernement. Une campagne massive d'alphabétisation agrandit le public potentiel. Il faut imaginer le saisissement d'une population confrontée à la fois à une crise d'une importance historique et à sa traduction graphique et artistique inédite, révolutionnaire ; pour certains, c'est le premier contact avec le discours politique ou avec l'écrit.

Pour autant, les artistes s'inspirent d'une tradition russe ancrée. Des icônes, ils reprennent le traitement décloisonné de l'espace, l'absence de profondeur de plan et le traitement en aplat des couleurs. Des loubki : la satire, la narrativité et le mélanges d'un langage poétique et ordurier.

La plupart des RosTA présentées à la New Galerie datent de 1920-1921, après le plus fort de la guerre civile. Il faut reconstruire et les espoirs d'une révolution mondiale s'amenuisent – la révolte spartakiste en Allemagne a déjà échoué en 1919. Les RosTA, toujours avec la même virulence, abordent un large spectre de sujets : l'hygiène, les orphelins de guerre, la faim, l'hypocrisie des régimes européens. Mais elles désignent aussi de nouveaux coupables : le commissaire trop « formaliste-bureaucratique » qui n'a pas su s'adapter à la NEP, l'ouvrier « négligent » qui n'arrive pas à surproduire malgré la situation.

Un des procédés récurrent et frappant des RosTA consiste à associer le slogan en sous-titre « comment est-ce possible ? » (original russe demandé à Natacha) à un immense point d'interrogation qui vient manger l'image. La « conclusion » (original russe demandé à Natacha) suit dans les planches suivantes. Si ce dispositif « question réponse » joue le jeu de l'éducation populaire, dans le contexte, l'interrogation marque un impératif existentiel, presque théologique. Et souvent tragique.

Mikhail Cheremnykh est certainement l'inventeur du vocabulaire développé pour RosTA - et le premier à réaliser des journaux muraux. Mais Vladimir Maïakovski en a été tout à la fois la cheville ouvrière et l'alchimiste. Le 14 avril 1930, à 10 h 15, Maïakovski, qui par défi joue aussi à la roulette russe, se tire une balle dans le cœur. Le poète qui exhortait la jeunesse à vivre est « reparti vers les étoiles ». Il rédige sa propre épitaphe deux jours avant sa mort : « Le canot de l'amour s'est fracassé contre la vie (courante). Comme on dit, l'incident est clos. Avec vous, nous sommes quittes. N'accusez personne de ma mort. Le défunt a horreur des cancons. Au diable les douleurs, les angoisses et les torts réciproques !... Soyez Heureux ! ». 1930 marque la prise de pouvoir définitive de Staline. Celui-ci ordonne des funérailles nationales pour celui qu'il qualifie de « poète de la Révolution »

## **ROSTA**

### **MIKHAIL CHEREMNYKH, AMSHEY NURENBERG, IVAN MALYUTIN, VLADIMIR MAYAKOVSKY AND ANONYMOUS WITH DARJA BAJAGIĆ, FABIO MAURI, CADY NOLAND**

Organisé avec Olivier Renaud-Clément

En 1945, Fabio Mauri a 17 ans et voit la guerre s'achever. Ami de Pasolini, il appartient à une famille importante dans l'édition italienne. Celle-ci a contribué à importer les premiers comics américains dans l'Entre-Deux-Guerres. Arrivent les images des camps d'extermination. Fabio Mauri est sidéré. Il ne parle plus pendant un an et subit à sa demande trente-trois électrochocs dans un hôpital psychiatrique. Jusqu'à sa mort en 2009, Fabio Mauri ne cesse de revenir sur cette période. Il disait volontiers de lui-même qu'il avait « un certain œil pour le Mal ». Son œuvre traite du monde tel qu'il est, tel qu'il a été, et tel qu'il n'aurait pas dû être.

Bien que l'intention d'analyse soit évidente, l'utilisation de l'iconographie de propagande fasciste et nazie par Fabio Mauri provoque immédiatement un malaise chez le spectateur. La société a enfoui ces signes – leur utilisation est même un délit dans de nombreux pays. Voir un portrait de Goebbels, réalisé par Fabio Mauri en 1984, et titré sobrement « Goebbels », dans une galerie à Paris en 2020 continue à susciter la révolusion.

Comme de nombreux artistes européens, Fabio Mauri est frappé par le prix décerné à Venise en 1964 à Robert Rauschenberg ; irruption et la consécration du *pop art* américain. L'art des « vainqueurs » reflète une société nouvelle, où les atrocités européennes sont éludées. Et justement, Fabio Mauri ne veut pas voir l'idéologie autoritaire comme un « accident de parcours ». Le fascisme a été au pouvoir 24 ans en Italie, et pour Fabio Mauri l'horreur est un horizon toujours possible, dans lequel il ne cesse de se projeter.

Fabio Mauri est souvent présenté comme un « chaînon manquant » entre le Groupe ZÉRO, le Nouveau Réalisme et l'Arte Povera – anticipant ou revisitant certaines de leurs lignes programmatiques. Avec ZÉRO et le Nouveau Réalisme, il partage l'intérêt pour les monochromes et une « morale » du désencombrement artistique. Comme les artistes de l'Arte Povera, il est convaincu de la dimension éminemment politique de tout matériau utilisé. La série la plus connue de Fabio Mauri est peut-être ses « Schermi », ses écrans. Monochromes à l'origine, ces toiles blanches sont architecturées en forme d'écran par une structure en bois ou en métal. L'écran blanc devient un support de projection pour les pensées du spectateur, tout en lui suggérant que toutes les images auxquelles il songe sont comme dédoublées par le flux de l'industrie cinématographique et des films de propagandes. Fabio Mauri oriente souvent la portée de chacun des écrans en leur donnant un titre. La série présentée à la New Galerie s'intitule : « Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? Perché un pensiero intossica una stanza? » (Pourquoi une pensée empeste-t-elle une pièce ?). Pour Fabio Mauri, le mal est toujours devant nous, insaisissable et inexorable comme une projection cinématographique.

Chaque Schermo présenté à la galerie porte une courte inscription en allemand, en lettres gothiques : « die kriegswitwe » (la veuve de guerre), « gasmasken » (masques à gaz), « arbeitseinschätzung » (audit du travail)... Dans le contexte, la propagande et la période nazies sautent à l'esprit. Pourtant, dans un mouvement qui rappelle celui des bolchéviques en 1917, Hitler décida de simplifier la langue allemande et d'abandonner l'écriture gothique pour la romaine en 1941.

L'idéologie pour Fabio Mauri est un objet de perpétuelle inquiétude, qu'il tente de cerner comme écrivain, comme dramaturge et comme artiste. Au sous-sol de la New Galerie, la pièce « Senza ideologia » (sans idéologie) (1975) consiste en la projection du film d'Eisenstein « Alexandre Nevski » sur un seau rempli de lait. Le film d'Eisenstein, commandé par les autorités staliniennes et sorti en 1938, raconte la lutte du héros russe Alexandre Nevski contre les chevaliers teutoniques au XIII<sup>ème</sup> siècle. La portée de propagande du film ne fait aucun doute. Dans une des scènes les plus célèbres du film, la bataille du lac Peipous, on voit ce lac de glace céder sous les chevaux des allemands et les engloutir. Le lait est un rappel de l'omniprésence visuelle de la neige dans le film, mais en donnant à un objet du quotidien le rôle d'écran, Fabio Mauri ancre les images épiques dans la modestie du réel.

Darja Bajagić est née en 1980 à Titograd, en ex-Yougoslavie. Au début des années 2000, ses parents fuient la dernière guerre européenne. L'artiste grandit aux Etats-Unis, dont elle est aujourd'hui résidente. Si sa biographie fait écho à l'histoire européenne tragique du XX<sup>ème</sup> siècle, Darja Bajagić est aussi un témoin et une analyste privilégiée de la manière dont les récentes révolutions médiatiques et informatiques ont changé notre rapport aux images, à leur contenu, à leurs sources, à leur contexte, voire à leur statut.

## **ROSTA**

### **MIKHAIL CHEREMNYKH, AMSHEY NURENBERG, IVAN MALYUTIN, VLADIMIR MAYAKOVSKY AND ANONYMOUS WITH DARJA BAJAGIĆ, FABIO MAURI, CADY NOLAND**

Organisé avec Olivier Renaud-Clément

Depuis le début de sa carrière, l'artiste construit des peintures en utilisant des images, des textes, des compositions et des procédés tirés de ce que l'on désigne souvent comme le « dark web » : faits divers sanglants, pornographie, extrémisme politique... Si ce type de matériau préexiste au Net et aux réseaux sociaux, ceux-ci en ont cependant changé la nature. Tout d'abord, la facilité à publier et à rechercher, ainsi que les biais algorithmiques créent des expressions « de niche ». Darja Bajagić a ainsi, dans plusieurs de ses œuvres, restitué des phrases que des serial killers avaient publié sur leurs blogs personnels, lus par un public réduit. L'artiste effectue un constant va-et-vient entre l'expression personnelle et la contrainte sociale, entre la séduction, l'innocence et le danger.

Une figure récurrente dans le travail de Darja Bajagić est la figure de l'adolescente. Beaucoup de ses séries précédentes incluent des photographies de jeunes filles disparues, dont on ne sait si l'absence résulte d'une fugue anodine ou un destin plus funeste. Si la figure ambiguë de la jeune fille en danger est un lieu commun des médias à sensation, le statut de leur présentation a été radicalement affecté. Aujourd'hui, ce ne sont plus des photographies officielles (données par la famille ou la police) qui sont publiées, mais des photographies tirées des médias sociaux des jeunes filles. La collision d'une mise en avant de soi adolescente et du tragique est paradigmatique pour Darja Bajagić et témoigne de la nouvelle expérience que l'on peut faire des images et du discours politique. Ce paradigme peut être étendu à d'autres figures : on se rappelle en France l'émotion provoquée par la publication d'une photographie tirée du profil Facebook d'un de ceux qui ont perpétré les attentats de 2015, où l'on voyait celui-ci souriant, détendu, comme « pris » dans sa sphère privée.

Le travail de Darja Bajagić oscille entre le vertige de la violence et une certaine banalité de la consommation des signes et de la construction de l'intime. Une de ses toutes premières œuvres est une vidéo où elle filme, à l'entrée d'une boîte de nuit, des jeunes filles de la communauté gothique de Chicago. Le parti pris vestimentaire, frappant à l'image, se voit désamorcer par la candeur des questions : « qu'avez-vous mangé aujourd'hui ? Une histoire triste ? Une histoire heureuse ? »

Dans la galerie, la peinture *Transfiguration* représente une Dominno sans visage, une actrice pornographique qui est une figure récurrente, ou une « muse » pour l'artiste.

Au dessus de son buste, il y a un symbole héraldique du soleil présentant le visage de Hannah Cura. La photographie originale de cette enfant a été publiée dans des journaux de 1945 afin de faciliter la réunion de la famille de cette enfant déplacée dans la ville bavaroise de Kloster Indershof. Kloster La ville était un centre pour enfants déplacés à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Le symbole solaire a un rapport étroit à l'idée de transfiguration. Il y a là un jeu complexe entre l'objectification et la starification dans l'industrie pornographique ainsi qu'entre l'anonymat et la circulation des images après le déplacement des enfants dans l'Allemagne de la Deuxième Guerre Mondiale. La peinture est en forme de bouclier, un agencement classique des blasons. Ceux-ci portent habituellement des éléments stylisés qui définissent et représentent visuellement un pays ou une famille.

Trois œuvres de la série *Ex Axes* sont montrées dans l'exposition. Ces pièces ont été été séminales dans la reconnaissance de l'artiste. Elle y opère un geste de déplacement simple, presque jusqu'à l'absurde et la Elle imprime sur des haches des images de jolies filles en interaction avec des haches. Ces images proviennent du domaine du cinéma, de la pornographie, du gothique et du fanzine.

Cette matérialisation « ancre » un type spécifique d'image et les matérialise comme un point d'entrée quasi-voyeuriste dans le fétichisme des autres. Ces images circulent aujourd'hui, elles se classent aussi selon le phénomène de *filter bubble* : voir sur les réseaux ce qui est propre à votre communauté. En ce sens, l'artiste effectue un travail qui touche à l'ethnographie. Darja Bajagić explore des obsessions et les partage au-delà de ce regroupement d'intérêt. Au final, derrière les fantasmes, c'est bien une petite hache que nous avons entre les mains et au mur, avec toute son agression, sa beauté, son côté impossible, et le fait que le fantasme à portée de main prend une toute autre tournure.

En 1989, Cady Noland - l'artiste majeure dont l'œuvre traite des promesses non tenues du rêve américain – écrit un essai important : "Toward a Metalanguage of Evil" (D'un métalangage du Mal). Marcel Briant a été visionnaire et un des rares collectionneurs français à avoir très tôt soutenu ce travail.

**ROSTA****MIKHAIL CHEREMNYKH, AMSHEY NURENBERG, IVAN MALYUTIN, VLADIMIR MAYAKOVSKY AND ANONYMOUS  
WITH DARJA BAJAGIĆ, FABIO MAURI, CADY NOLAND**

Organisé avec Olivier Renaud-Clément

Cady Noland est née en 1956 à Washington, DC, le cœur officiel du pouvoir américain et une ville dont le spectre de population est extrêmement large, même à l'échelle américaine. Son essai, presque sociologique, corrèle la figure du « psychopathe » et celle de « l'entrepreneur masculin ». Tous deux - et elle reprend les mots du psychiatre Ethel Spector - « partagent une reconnaissance sociale commune. La seule chose qui différencie leurs actions et leurs manœuvres, c'est une question de décibels. Le psychopathe résonnant le plus fort. » Dans une interview de 1995, elle renchérit : « le modèle de l'entrepreneur masculin excuse toutes sortes de comportement odieux, si ceux-ci apportent le succès ».

Pour Cady Noland, le psychopathe – la figure au centre de son œuvre – objectifie les humains, tout comme la société dans laquelle elle vit. Comme artiste, elle ne cesse de revenir sur son propre travail sur les objets. Elle évoque la manière dont, dans « Massacre à la tronçonneuse », un film culte de l'horreur, des employés d'un abattoir traduisent leur travail quotidien envers les animaux - des objets- vers les humains. Ils les découpent avec leurs instruments luisants, les plient, les passent au congélateur. Une œuvre de conservation.

Si Andy Warhol avait déjà réalisé des « Car Crash » et de « Big Electric », Cady Noland se refusera toujours à placer cette violence dans un contexte indulgent. Le processus de production de Cady Noland reprend cette cruauté négligente, adolescente, d'une Amérique qu'elle dépeint, incarne et abhorre.

Ses œuvres sont empreintes d'une sincérité absolue, tout en étant de possibles props dont elle assume l'aspect hollywoodiens. Le titre original de « Massacre à la tronçonneuse » est « Texas Chainsaw Massacre ». Comme un revers sinistre d'Hollywood, Cady Noland mythifie les territoires et les époques. Ses œuvres titrés « Texas » viennent se teintent d'une vision noire de l'Amérique des années 60 et de l'assassinat de Kennedy.

Le vertige qu'induit la vision de l'Amérique de Cady Noland est peut-être plus aigu encore : et s'il ne s'agissait pas d'une perte de l'innocence, mais du fait qu'il n'y en ait jamais eu. Dans la galerie, l'œuvre *Your Fucking Face* (1993-94, présentée pour la première fois chez Paula Cooper Gallery en 1994) surgit comme un instrument à la fois archaïque et rutilant, sortant tout droit de l'usine. La sculpture reprend la forme d'un pilori, un ancien dispositif de punition publique. Le bois est remplacé par le chromé. Ce ne sont pas trois ouvertures de tailles différentes pour les mains et les pieds qui y sont percées, mais cinq, placées en quinconce. Comme si tous les membres du supplicié – mains, pieds et tête – étaient destinés à être entravés d'une manière parfaitement géométrique.

Le pilori est un châtiment par contention, et surtout par exposition publique. Dans l'histoire des Etats-Unis, il renvoie à l'image des Puritains, d'une communauté étroite - voire rurale - pour qui l'organisation publique de la honte est un dispositif de contrôle social. Les modifications apportées par Cady Noland au dispositif soulignent la fragmentation des corps, sans que l'on sache si c'est bien l'endroit (les mains, les pieds, la têtes) ou l'envers (le corps vulnérable et dépourvu d'extrémités) qui doivent faire l'objet de l'avalissement. L'utilisation de matériaux industriels a l'effet de sceller cette mémoire culturelle de l'exclusion dans le présent.

L'exemplarité américaine supposée, l'idée d'être « a city upon a hill—the eyes of all people are upon us » (une cité sur la colline – aux yeux de tous), est énoncée initialement par le Puritain John Winthrop au début du 17ème siècle. Elle est reprise par John F. Kennedy, Ronald Reagan, Barack Obama ou Ted Cruz. Elle résonne différemment si l'on pense que c'est *notre fucking face*, exhibée à notre voisin, qui deviendrait le lieu d'un discours mêlant opprobre, concorde nationale et autosatisfaction moralisatrice.