

▼ GALERIEVALLOIS

ANATOLY
OSMOLOV/SKY



ANATOLY OSMOLOVSKY

BONBONS TOXIQUES

DU 9 AU 31 OCTOBRE 2025

SOMMAIRE

Les symboles des cultes qui se réveillent <i>Andrei Erofeev</i>	5
L'art est-il un jeu d'enfant ? <i>Jean-Hubert Martin</i>	13
Série <i>Produits</i> (5 sculptures), 2016	17
Série <i>Papeterie d'avant-garde : Filigranes</i> (4 parties), 2015	29
<i>Papeterie d'avant-garde : Dossiers</i> (10 parties), 2015	35
<i>C'est vous qui avez fait ça ? Non, c'est vous qui avez fait ça !</i>	55
<i>Les pains N°20</i> (9 parties), 2025	69
Primus in proximo <i>Anatoly Osmlovky</i>	83
Biographie	103
English	109
Credits & Remerciements	143



Produits (11 parties), 2006. Bronze, 20×30×6 cm.

LES SYMBOLES DES CULTES QUI SE RÉVEILLEN

Andreï Erofeev, commissaire de l'exposition

Les œuvres présentées à cette exposition n'ont rien à voir avec ce que le public entend habituellement par « art russe ». Rien de contestataire, de moqueur ou de suprématiste. Il est difficile d'imaginer, que leur auteur vient de s'enfuir de Moscou.

Car la-bas Anatoli Osmolovsky – un des leaders incontestés de la scène artistique des vingt dernières années – vient d'être stigmatisé par les autorités comme « agent étranger ». Il a subi une perquisition brutale avec saisie d'œuvres et d'archives et a échappé de peu à une mise en détention.

Ces œuvres démontrent un penchant vers les pratiques artistiques de New York ou de Londres. Tant ses lingots scintillants de tout leur bronze poli que ses tranches de cake ou de pain agrandi à outrance nous rappellent la production du néo-pop'art. On pense à Damien Hirst ou à Jeff Koons et à leur cortège d'imitateurs qui professent une admiration aveugle et sans distance critique devant les gadgets de l'industrie du divertissement et des plaisirs superficiels.

S'inscrivant dans la lignée des formes et des procédés des artistes de la deuxième, voire de la troisième génération de « l'art de l'objet » – la seule tendance internationale subsistante dans l'art actuel – Osmolovsky agit comme un joueur débutant faisant son entrée dans le monde des échecs de compétition. Il accomplit quelques coups classiques prescrits par les manuels de jeux. Ainsi, il protège au maximum ses créations des traces de sa paternité. Après le choix initial, il ne touche à rien. Tout est réalisé par des producteurs anonymes suivant les techniques d'usinage. Ces articles sont des copies agrandies ou réduites « d'objets trouvés », créés il y a fort longtemps par des inconnus sans aucun but artistique. Le passage de l'objet du quotidien dans le domaine de l'art s'accompagne des procédés de sa transformation et de sa réinterprétation. Les paramètres de ces produits diffèrent des originaux. Traités en matériaux nobles et avec des textures soignées, ils ne ressemblent que vaguement à leurs originaux et ont l'air de décorations abstraites, voire de bijoux. Leurs formes se rapprochent de « l'art décoratif », de ces jolis petits objets inutiles avec lesquels on égaie les bureaux sans âme, les étagères vides des salons ou encore les réceptions des restaurants et des hôtels de luxe.

C'est cette similitude que démontrent les objets « dorés » d'Osmolovsky. Ils sont placés à l'entrée de l'exposition. Polis à outrance, ces bronzes parfaitement lissés ont perdu tout lien reconnaissable avec leurs prototypes. C'est dans cette rupture de la chaîne des associations visuelles qu'apparaît l'originalité de l'artiste moscovite. Manifestement, il a voulu que ses pièces ressemblent à de simples gadgets de l'art contemporain « à l'occidentale », à des copies réduites de sculptures minimalistes.

L'observation des objets d'Osmolovsky prend tout son intérêt dès que le spectateur comprend quel objet usuel est à la base de ces lingots. En effet, l'artiste a reproduit en miniature différents types de tourelles qui couronnent les chars d'assaut modernes. L'artiste a dépouillé ces tourelles de leurs canons, mitrailleuses et autres équipements militaires. Cependant il a exigé une reproduction à l'identique de leurs formes initiales. Cette opéra-

tion de simplification a transformé l'objet : d'une pièce concrète de machine de guerre, il a pris l'apparence d'une idée conceptuelle, d'un archétype.

L'ancienne génération se rappelle que le design domestique, en URSS et dans les pays du bloc socialiste, n'était point conçu pour le raffinement du goût. Les objets étaient défectueux et mal fabriqués, ils ne changeaient pas pendant des décennies et nécessitaient des réparations perpétuelles. Le monde communiste était une civilisation de la « *bad thing* ». Mais le domaine militaire de ce monde vivait selon d'autres lois. Là, les exigences de qualité fonctionnelle pour les fabrications étaient cent fois plus élevées. L'aspect plastique, dépendant directement de l'aérodynamique, des différents angles de déviation pendant les attaques, de la balistique et d'autres facteurs de combat, imposait une précision maximale des rendus. D'autre part, les concepteurs étaient tenus de suivre les canons esthétiques de leur époque. Dans la compétition avec les modèles d'armement de l'Otan, la technique militaire soviétique (souvent moins efficace) devait paraître ultramoderne et même futuriste. Son apparence était sans cesse ajustée au goût changeant de la mode technologique. Parmi les produits de cette industrie, les chars de combat incarnaient le sommet de la perfection. C'est précisément pour cette raison que l'on adulait tant les défilés militaires en URSS.

Aujourd'hui, les défilés militaires attirent moins, mais un bon pourcentage de la population continue de s'extasier devant la beauté et la puissance de l'équipement militaire. Les chars sont source de fierté. Les enfants en entendent parler dès leur plus jeune âge. Lors des fêtes, certains parents transforment les poussettes en petits chars et y installent leurs nourrissons déguisés en pilotes. Les étudiants ne peuvent pas y échapper non plus : dans les camps militaires d'été, ils passent « l'épreuve des chars ». Toute ma vie, je garde en souvenir le son grinçant des chenilles du monstre de fer, quand sa masse puissante a recouvert la maigre tranchée que j'avais creusée pour m'y cacher, une réplique de grenade à la main. Bref, le char est un objet familier de tous en Russie, probablement pas moins que le tracteur. Un objet presque banal, et pourtant hautement symbolique. À l'époque soviétique, on composait même des chansons sur les chars. En voici une :

*Le blindage est solide et nos chars sont rapides,
Nos hommes respirent le courage.
Les tankistes soviétiques sont montés au combat,
Dignes fils de leur grande Patrie.
Crachant le feu, brillant d'un éclat d'acier,
Les machines s'élanceront en avant [...]*

Elles avanceraient, naturellement, vers l'Ouest. Dans la vision de la société soviéto-russe, le char a toujours été l'arme principale de l'affrontement militaire avec le monde occidental. Lorsque la guerre a éclaté (et aujourd'hui, en Russie, la Seconde Guerre mondiale est interprétée comme une guerre de l'URSS contre l'Occident), le char s'est transformé en symbole de cette guerre. Érigé sur un piédestal de granit ou de béton, il devint le symbole populaire de la Victoire. Des milliers de monuments de ce type ont parsemé villes et localités diverses, de Moscou à Berlin.

Aujourd'hui, le fondement idéologique soviétique de la confrontation entre la Russie et l'Occident a disparu. Pourtant, la volonté de poursuivre ce conflit a repris avec une nouvelle intensité. La conviction est revenue que les objectifs politiques sont atteints par la force brute, que la violence entre États est productive car elle reste toujours impunie. Alors, les vieux dépôts d'armes abandonnés ont été remis en service, et une armada de chars a foncé vers l'Ukraine. Il est clair que la résurgence du culte de la violence ne se limite pas seulement à la Russie. Ce culte est professé par de nombreux « actants » de la scène politique actuelle. Dans d'autres pays, il pourra sans doute s'incarner sous d'autres symboles. Mais pour un auteur russe, il est logique de choisir le char.

Ainsi, un gadget de premier abord décoratif est chargé d'un riche bagage sémantique. Déclencheur d'un « effet madeleine », il éveille chez le spectateur des souvenirs (« quand on allait avec Papa voir le défilé sur la place Rouge »). Cela ressuscite des peurs, rappelle les événements dramatiques de Budapest, de Prague, le putsch de Moscou en 1991, celui de 1993, lorsque les chars tiraient sur le Parlement, fait ressurgir de la mémoire les colonnes de chars incendiées à Grozny et, récemment, aux abords de Kiev. Toutefois, ces surgissements d'allusions ne sont pas obligatoires : ils appartiennent à la fantaisie du spectateur. Ce qui se joue ici, dans tous ses tenants et aboutissants, c'est l'indication du retour du culte de la violence dans notre vie, en tant qu'un des éléments constitutifs de la culture politique contemporaine.

Les *tourelles* d'Osmolovsky, avec leur apparence d'objets extraordinaires, précieux, presque sacrés même, rappellent le *Sacred Heart* de Jeff Koons. Pour certains, ce symbole du cœur n'est qu'un porte-clé ou un pendentif. Mais pour d'autres, il est un ex-voto, une offrande de gratitude à la Vierge Marie, ou le cœur ardent du Christ. Osmolovsky rejette délibérément le crescendo émotionnel provoqué par l'augmentation monumentale de l'échelle dans l'œuvre de Koons. Mais il emploie des moyens similaires de traitement de l'objet : polissage miroir, dépoussiérage, éclat du métal précieux. Il souligne ainsi le caractère transcendant de l'objet du culte.

La sémantique des *tourelles* se retrouve dans deux autres séries d'Osmolovsky exposées simultanément.

Le titre de la première série, *Traces/Sledy*, invite le spectateur curieux à examiner de près des feuilles de papier blanches toutes vierges. Mais, quel que soit l'angle sous lequel il regarde ces feuilles posées sur les socles, rien n'est visible. Ce n'est qu'en les soulevant à la lumière, c'est-à-dire en procédant à une analyse non prévue dans l'exposition, que l'on peut distinguer des filigranes reproduisant les traces des chenilles que laissent les chars sur leur passage. « Cette œuvre a été réalisée et exposée », précise Osmolovsky, « à l'époque de la guerre hybride qui était menée dans le Donbass et quand les autorités de Moscou niaient que les troupes et l'équipement militaire russe y participaient ». Ici, Osmolovsky mobilise le discours de la « non-spectacularité », qui suppose une intervention discrète, presque murmurée. Il avait adapté ce principe à l'art contemporain pour faire contrepoids aux formes élargies du postmodernisme baroque. Il y a dix ans, il faisait ainsi la démonstration d'une position éthique de l'artiste en distance du spectacle. Aujourd'hui, il s'en est servi comme moyen révélateur du célèbre même Internet « Ils n'y sont pas ». Le « mot » de l'opposition russe pour dénoncer le mensonge de la propagande.

On aura beau chercher, on ne trouvera pas sans l'aide de l'artiste ce que signifient les objets plats et ailés suspendus aux murs. Ils évoquent des modèles vestimentaires pour coupeurs ou encore des esquisses d'écussons héraldiques. En y regardant de près, on se rend compte qu'il s'agit de classeurs d'une forme particulière, en carton et avec des rubans en tissu. On n'en fabrique plus aujourd'hui, mais autrefois, ces classeurs contenaient toutes sortes de « dossiers », archives de travail des innombrables bureaux, ministères, tribunaux, administrations d'usines et autres institutions. Osmolovsky les montre grand ouverts, mais si on les replie correctement et si on attache leur « ailes » avec les rubans, à sa grande surprise le spectateur découvrira que ce sont les mêmes tourelles de chars en trois dimensions. L'idée de l'artiste est claire : l'arme reste la production de choix de la société. Les efforts combinés des citoyens ont finalement comme effet la reproduction du culte de la guerre. Osmolovsky semble ici illustrer le fameux proverbe soviétique : « Quoi que nous fabriquions, c'est toujours une Kalachnikov qui en résulte ». Cependant, cette idée est bien cachée, hermétiquement scellée dans la forme qui nous est donnée décomposée. Rien – ni commentaire, ni titre – n'aide le spectateur à la déchiffrer. Osmolovsky a ouvert les rabats des classeurs pour montrer que le secret qu'ils contiennent

a été découvert. L'affaire est déclassifiée et l'artiste a accompli cette révélation. Toutefois, il n'a pas souhaité partager le secret avec le spectateur.

L'indifférence à l'égard du public s'explique, à mon avis, moins par l'arrogance de l'artiste et plus par ses atavismes issus de l'underground soviétique. Les non-conformistes avaient l'habitude de présenter et d'expliquer leurs oeuvres dans un petit cercle d'amis et de ne pas prendre en compte la perception du grand public qui d'ailleurs, à l'époque, n'existait pas. Certains critiques pourraient expliquer cette arrogance de l'artiste par la nécessité de tromper la censure qui sévit de nouveau en Russie. Il me semble toutefois que la censure ne pourrait rien reprocher à ces oeuvres. Le culte de la guerre n'y est ni condamné, ni moqué. Il est simplement constaté, et ceci sous une forme acceptable par tout le monde, y compris par les autorités. Cette caractéristique est d'ailleurs inhérente à l'art d'Osmolovsky. Avec un ton neutre et positif dans la formulation, l'artiste jongle entre analyse et complicité, conceptualisme et conformisme. L'aspect physique de ses objets est toujours volontairement beau, magnifique et bien dessiné. On peut tout à fait imaginer qu'un averse militariste acquière cette ravissante petite « tourelle » comme un beau symbole de ses intentions et de ses désirs. Combattre ce type de personnage ou de tendance n'est pas l'objectif de l'artiste. Il a pour but de mettre en évidence le « *Zeitgeist* » par le biais de ses objets ambivalents. Osmolovsky se garde bien de ne pas polluer ses objets-témoins par son ego, ses jugements et ses émotions.

Cette ambivalence d'interprétation est mise en relief dans l'installation (ou groupe sculptural) au titre prolixe *C'est vous qui avez fait cela ? Non, c'est vous qui l'avez fait*, qui reprend une célèbre citation attribuée à Picasso. Cette fois-ci, il ne s'agirait pas du culte, mais de sa dénonciation. Osmolovsky met en scène la chute des personnages illustres du passé politique. Impossible de les nommer idoles de toute l'humanité, mais dans certaines régions du monde leur pouvoir et l'influence de leurs idées restaient sans limites pendant plus d'un siècle. Ce sont les fameux théoriciens et leaders du communisme : Karl Marx, Bakounine, Lénine, Trotski, Staline, Mao Zedong, Che Guevara, Ho Chi Minh. Osmolovsky a épinglé leurs têtes sculptées à l'échelle humaine et coulées en bronze sur des tiges métalliques, imitant ainsi l'ancien rituel d'exécution – montrer les têtes des ennemis au public après leur décapitation. Le titre de l'installation suggère la distance que prend l'artiste par rapport à cet acte de mise à mort symbolique. Par la même occasion, il nie toute responsabilité envers son oeuvre. L'installation se présente comme un pur dérivé du moment historique qui est le nôtre et de la société contemporaine. Elle est la réponse au mouvement de destruction de monuments dédiés à des tyrans qui s'est manifesté dans les pays ex-socialistes et les anciennes républiques soviétiques. Partout, les gens ont renversé les énormes statues des personnages dont les têtes figurent dans l'installation d'Osmolovsky. Dans le contexte des « révolutions colorées » ce vandalisme symbolisait la victoire de la démocratie. À Moscou, dans le musée-entrepôt de la « sculpture totalitaire » qui a été organisé à cette occasion, est rassemblé un grand nombre de têtes similaires. Il est donc justifié de considérer l'oeuvre d'Osmolovsky, elle-même, comme un monument à la démystification du culte de ces monstrueux personnages, responsables de massacres d'une ampleur inconnue jusqu'alors.

Cependant, Osmolovsky propose une lecture opposée et divergente. Pour lui, ces dirigeants ne sont pas des tyrans, mais des révolutionnaires qui ont poussé l'humanité vers un avenir lumineux. La révélation et leur assassinat symbolique, provoqués par la fin de l'URSS et la crise générale de la gauche, ont conduit au triomphe du capitalisme qui a pris les traits de son stade ultime, l'impérialisme. Les ressources, l'argent et le pouvoir concentrés entre les mains d'un petit groupe d'oligarques engendrent inévitablement un nouvel autoritarisme. Dans cette optique, l'oeuvre d'Osmolovsky apparaît comme un véritable monument aux victimes de la réaction politique, un nouveau symbole du culte du conservatisme agressif.

Il revient à mes souvenirs la phraséologie marxiste apprise depuis mon enfance. On

nous forçait à la connaître par cœur, partout et sans cesse, à la maison comme au travail jusqu'à « nous donner la nausée » comme le disait Kharms. Quel bonheur de s'en débarrasser enfin ! Mais quelle fut alors ma stupéfaction quand dans la première génération d'artistes de la nouvelle Russie démocratique naissante, je vis réapparaître des marxistes-léninistes passionnés avec la vieille critique soviétique de l'art moderne qui en découlait. Ils créaient à nouveau des séminaires d'étude des textes de Marx et Lénine pour discuter des perspectives de l'art réaliste dans la société communiste à venir. Cet étrange engouement pour le marxisme-léninisme provient de la logique de négation sur laquelle repose l'idéologie de la culture non-conformiste en URSS. Cette logique s'était tellement incrustée dans les cerveaux des artistes qu'elle a été forcément transmise à la nouvelle génération – les heureux premiers représentants de l'art contemporain libre. Ils ont rejeté les prédécesseurs ainsi que la démocratie même qui leur a donné pourtant la liberté de création. Par là, ils se sont emparés de ce que la société entière avait rejeté.

Anatoli Osmolovsky n'était pas à l'écart de ces débats. Il affirme même : « C'est moi qui ai initié l'intérêt pour le discours marxiste. Mais, ajoute-t-il, sans aucun léninisme et encore moins de stalinisme ». Il avait, dit-il, des objectifs et des intentions différents de ceux des autres néo-marxistes comme, par exemple, Dmitri Goutov. Le but d'Osmolovsky était de connecter l'art russe aux discours internationaux et aux nouvelles versions du marxisme inconnues en Russie, développées par les situationnistes, l'école de Francfort et les nouveaux philosophes français. Il a initié la traduction du célèbre livre de Guy Debord, des textes publiés dans *Tel Quel* de Philippe Sollers. Il a créé et dirigé pendant de nombreuses années plusieurs séminaires théoriques, suivis par des dizaines d'artistes. Il a été un médiateur passionné et efficace de l'intégration des artistes russes dans l'avant-garde mondiale. En ce sens, les autorités, pour une fois, ne se sont pas trompées en le qualifiant « d'agent étranger ». Il est difficile de trouver dans l'art russe d'aujourd'hui quelqu'un plus occidentaliste qu'Osmolovsky.

Il ne s'intéressait pas qu'au marxisme. Osmolovsky a adopté une position beaucoup plus flexible – maîtriser la pluralité des discours. On se souvient de son célèbre slogan « Contre tous ! » qu'il a déployé un jour sur le mausolée de Lénine. Il ne voulait s'attacher à personne ni devenir le disciple de quiconque. En même temps il reconnaissait la diversité des tendances et acceptait d'entrer en dialogue avec chacune. Il voulait expérimenter avec tous les discours créatifs prometteurs et a développé en soi le don d'ubiquité. Dans ses calculs, cette tactique devait le conduire à devenir « l'artiste majeur » de son temps. D'où la diversité étonnante de sa création : performance, activisme politique, abstraction, post-conceptualisme (art non-spectaculaire), exotisme post-moderne, nouvelles sculptures, néo-pop'art, installations polymorphes en intégration des mots, sons et objets. Il a tout essayé, tout exploré. Les critiques de cet éclectisme perçoivent mal l'objectif de ses recherches. Pour Osmolovsky, les pratiques et les styles artistiques ne sont que des outils permettant de révéler et de rendre tangibles les idéologies essentielles de l'époque.

Il n'est donc guère surprenant que le discours ultra-nationaliste et d'extrême droite en forte expansion en Russie depuis les années 2010 trouve un écho chez lui. Porté par la masse hétéroclite des partisans du revanchisme – en commençant par les communistes mêlés aux néo-nazis, en passant par les nationalistes imprégnés de fascisme italien, qui sont accompagnés de prêtres orthodoxes mélangés aux adeptes du paganisme – les fragments de ces délires se sont cristallisés dans la doctrine de « l'eurasianisme ». En bref, les eurasistes prônent la reconquête par la force des anciens territoires soviétiques et la mise en place d'un empire russe anti-occidental, s'appuyant sur une armée immense, un « peuple porteur de Dieu » redevenu paysan, ainsi que sur l'orthodoxie rejetant la culture occidentale. Ces derniers temps, ce courant a vu son influence croître considérablement, comme le montre la réforme législative récente de la vie publique et culturelle de Russie qui prône le retour obligatoire vers des « valeurs traditionnelles ».

Aucun autre courant politique n'est aussi largement représenté dans l'art contemporain russe que l'eurasianisme. L'un de ses porte-paroles est l'artiste renégat Alexeï Beliaev-Gintovt. Il conteste l'art contemporain occidental et lui oppose une espèce « d'académisme-conservateur-révolutionnaire », d'après sa formule. Comme on lui demandait dans une interview qui, selon lui, était le pire artiste en Russie, Beliaev-Gintovt a répondu : Osmolovsky.

Cette hostilité est sans doute liée au fait qu'Osmolovsky a été le seul à réagir à l'eurasianisme non seulement par des attaques verbales virulentes, mais aussi par une œuvre remarquable. Son installation *Pains/Khleba* a eu tellement de succès qu'Osmolovsky en a produit plusieurs versions. Elles diffèrent toutes un petit peu et il est important de comprendre le sens de ces changements. On y reviendra plus tard. Chaque installation est constituée de plusieurs planches de bois sculptées en bas-relief. Chaque planche représente une tranche de pain noir fortement agrandie. On pourrait croire qu'il s'agit du pain russe traditionnel. Ce n'est pas tout à fait vrai, car ce pain se mange aussi en Allemagne, où il s'appelle « *pumpernickel* ». Un séchage spécifique permet de le trancher finement et crée une mie perforée. Celle-ci fait penser à un ornement continu. Les planches d'Osmolovsky s'inspirent de cet ornement. L'allusion au pain allemand est importante : en Allemagne nazie, la culture du pain, la récolte, la semaille et le labeur paysan étaient considérés comme des valeurs fondamentales et nationales dans la politique appelée « *Blut und Boden* » (Le sang et le sol). Aux côtés de thèmes militaristes, le labeur paysan dominait dans l'art visuel du Troisième Reich. C'est dans cette tradition que l'idéologue proche du Kremlin, Alexandre Douguine, eurasiste de proue, a placé le pain – le symbole du lien spirituel de l'homme avec sa « Terre-Mère », au centre de la conception de la Révolution conservatrice. Voici quelques-unes de ses déclarations : « Les cultures céréalières, surtout le pain, ont été perçues par nos ancêtres comme activités sacrées, comme une forme de liturgie cosmique ». « Le pain – c'est notre destin, notre futur ». « L'Occident va bouffer les larves et les vers tandis que nous, nous allons goûter notre pain magnifique et luxuriant ».

La partie centrale des pains – larges plateaux ou planches en bois, à la fois symétriques et irréguliers – est retravaillée à la fraise dans la technique de « la sculpture à jours ». Il paraît évident que l'artiste a cherché à évoquer une icône, non pas celle, qui fraîchement restaurée, est exposée dans un musée mais une vieille icône d'église noircie, dont l'image est à peine discernable, sous les sombres couches de vernis. *Les pains* sont accrochés au mur en rangées, comme des icônes dans une iconostase russe. Cette haute structure, comme un mur en bois rempli d'icônes, sépare, dans les églises orthodoxes, l'autel de l'espace principal de prière. La ressemblance avec les icônes et l'iconostase renforce ce caractère sacré des pains d'Osmolovsky.

Il est bien connu que dans le christianisme, le pain est également le symbole principal de l'Eucharistie, la représentation du corps de Christ. Les eurasistes ne rejettent pas l'orthodoxie, mais ils en changent l'accentuation. Dorénavant, le noyau de leur culte c'est le mode de vie archaïque communautaire, une existence naturelle et renfermée dans une culture locale en opposition à l'Occident « englouti dans la décadence ». L'orthodoxie est là pour justifier l'isolement du monde et le retour vers les origines.

Ce côté étroitement provincial de l'eurasianisme retrouve son reflet dans les modifications apportées par Osmolovsky à sa série. Avec le temps *Les Pains* ressemblent de moins en moins aux produits de boulangerie et de plus en plus aux articles décoratifs de la culture villageoise : ces nappes, ces tapis, ces robes et ces serviettes brodées au point de satin. Dans le cas du travail masculin, on trouve les méthodes semblables dans les encadrements de fenêtres, dans le décor des portes et des meubles. Les motifs laborieux et excessifs de ces produits « vernaculaires » font preuve d'habileté et de compétence, mais témoignent aussi de l'isolement et de l'oisiveté forcée de la vie paysanne prise dans

le piège de l'interminable hiver russe.

En rupture avec les problématiques spécifiques de l'art russe d'aujourd'hui, très refermé sur lui-même, Osmolovsky pénètre dans l'espace du culte devenu étatique et d'un obscurantisme agressif. Il a franchi la ligne rouge, la frontière des sujets officiellement autorisés à la discussion. Tout en restant dans une position de témoignage neutre et simplement descriptif, il a réussi à donner à cette croyance des symboles réels et adéquats.

L'eurasianisme n'a jamais pu atteindre une telle expressivité par lui-même.

Traduction : Duchesse Delangeais

Révision : Régis Gayraud



L'ART EST-IL UN JEU D'ENFANT ?

Jean-Hubert Martin

Il fut un temps où il était de bon aloi pour les petits garçons de jouer au soldat. L'exercice prenait deux formes, soit de se travestir en militaire avec casque, fusil et épée de bois soit de s'adonner au Kriegspiel, jeu de la guerre en manipulant des figurines et leur matériel dans l'affrontement de deux armées miniatures. En Europe, le prestige de l'uniforme a perdu son lustre et à la suite de deux guerres mondiales, il n'est plus de mise d'éduquer les enfants à s'entretuer. La Russie fait exception.

Le Kriegspiel n'a pas pour autant disparu, mais il ne se pratique plus tant avec des petits soldats qu'avec des chars d'assaut, des avions et des drones, fidèle en cela à la réalité qui a renoncé au corps à corps.

Les petits soldats, avant d'être en plomb, en étain ou en aluminium, étaient en papier. Les enfants et les adultes nostalgiques du régiment pouvaient ainsi se constituer à peu de frais de vraies armées. Aux XIX^e et XX^e siècles, les manufactures d'Épinal et de Wissembourg en France se sont fait une spécialité de planches alignant des dizaines de militaires identiques de toutes les nations belligérantes. La ville de Strasbourg, au croisement des routes européennes, a connu le passage de tant d'armées et de garnisons qu'elle est devenue un centre de production de ces soldats découpés, peints dans les moindres détails de leur uniforme et tenus au garde à vous par de petits plots de bois collés derrière leurs pieds. Les éditeurs ne se sont pas contentés d'imprimer des milliers de soldats identiques sous l'uniforme, leur ôtant toute individualité, ils ont suivi l'évolution des techniques de guerre en proposant des casques et coiffures à assembler, de même que des avions et des chars. Un shako d'uhlan polonais aplati sur son papier cartonné avant découpage et montage peut donc prendre des allures insolites très éloignées de son modèle en trois dimensions.

« L'art est un jeu d'enfant » disait Max Ernst. Dans le contexte où il l'utilisait, sans doute se référait-il à ces techniques primaires de découpage et de collage ainsi que de frottage que tout enfant a expérimenté dès son plus jeune âge. Il l'entendait également dans le sens de l'expression en français qui désigne la facilité, en l'occurrence la simplicité de l'acte créateur. Mais en plus, lui qui s'est si souvent référé à des souvenirs d'enfance dans ses œuvres, a-t-il aussi voulu insister sur l'importance de cette période de la vie, où tout artiste vient plonger ses racines. Sans doute est-ce le cas également pour Osmolovsky.

Ses blindés, il leur a enlevé les roues et il a effacé leur caisson, pour n'en retenir que la tourelle à laquelle il soustrait le canon. L'objet massif à pans inclinés, une fois fondu en bronze poli, a des allures d'objet de design, qu'on pourrait facilement prendre pour un grand cendrier, trônant sur une table basse de salon ou sur le bureau d'un fonctionnaire du ministère de la guerre. Le dialogue muet des artistes et des designers ne cesse de se poursuivre. Tony Cragg a aligné des bouteilles de plastique pour s'interroger sur l'étrangeté de leurs formes et de leur origine. Osmolovsky fait pénétrer des chars dans des intérieurs feutrés de bourgeois pour la beauté de leur matière et de leur forme, peut-être à leur insu. Le dessin de ces tourelles est en fait très varié selon la nationalité et la date du char. Ses proportions ne sont pas, comme pour un avion, dictées par l'aérodynamique, loin de là. Il faudrait plus tôt penser à une sorte de « blindage dynamique », car la contrainte primordiale est pour la tourelle d'offrir le moins de prise possible à un projectile. L'évolution de leur forme est claire. Les premiers chars de la guerre de 1914-18 sont de gros caissons munis de chaînes qui les englobent. Le char français Renault FT de 1917 se dote d'une

tourelle proéminente qui ressemble à une tête de tortue sortant de sa carapace. Avec ses successeurs comme le char Sherman américain et le T34 russe, elle présentait une cible idéale. C'est pourquoi tous les chars postérieurs ont aplati la tourelle au maximum, tout en lui ménageant des parois fortement inclinées, pour faire dévier les obus. Ce principe reste relativement théorique dans la mesure où interviennent à la fois la subjectivité du designer et surtout l'usage en campagne qui amène à accrocher toutes sortes de paquetages sut les flancs de la tourelle. Les modèles d'Osmolovsky ont l'avantage d'être dépourvus de tous les éléments rapportés : canon, mitrailleuse, volet, jerrican, partie de chenille, filet de camouflage qu'on fixe sur ses parois. Ils sont lisses, dorés et d'une géométrie agréable à l'œil, car ils se concentrent sur l'essentiel d'une forme régulière et néanmoins intrigante.

L'absence de roues fait qu'ils ne sont pas des jouets. Il lui a cependant suffi d'un pas de plus pour revenir au stade du jeu infantile en déconstruisant ces artefacts pour les faire passer au bidimensionnel. En isolant chacun des plans et en ménageant des raccords, il arrive à créer les formes à découper sur carton qui permettent de reconstruire les tourelles. Il inverse et reconstitue ainsi le processus du designer qui a sans doute dû faire un premier modèle en papier pour étudier l'aspect de la tourelle. De là, il n'y a qu'un pas pour rapprocher ces feuilles de découpage de la papeterie utilisée dans les bureaux de l'administration, dont il précise que rien n'y a changé depuis l'ère soviétique. Voilà donc étalés sur les murs des métaphores de fournitures de bureau qui renvoient clairement l'image d'une belligérance inhérente aux administrations et aux ministères russes actuels. Les dossiers et chemises de bureau signalés par leurs ficelles sont ici écartelés pour démontrer qu'ils sont porteurs d'un inconscient qui véhicule la persistance de la guerre de conquête. L'aplatissement de cette mécanique guerrière donne lieu à des interprétations diverses. On peut y voir aussi bien une croix de fer allemande que des silhouettes anthropomorphes suggérant quelques uniformes ou quelques exercices militaires. Ces papiers peuvent également servir à l'emballage pour envelopper les chars qui de ce fait se transforment, sous leur apparence innocente pour les enfants, en *Bonbons toxiques*.

Les empreintes de chenille visibles en transparence prennent une allure géométrique et régulière tout aussi rassurante que les *Tanks* de l'artiste. Ces légères traces éphémères ont pourtant été inscrites dans le sol par les lourdes machines de guerre. Autant ces engins de destruction suscitent l'effroi, autant la vie reprendra ses droits, une fois les traces de passage de ces monstres mécaniques effacées.

Quand je pense à la guerre d'Ukraine, je ne peux me détacher de l'image d'une œuvre essentielle d'Osmolovsky qu'il a présentée dans plusieurs expositions : *Une latte de parquet* (2002), qui se soulève en forme de main tendue à son extrémité. Une vision me hante régulièrement : de tous les parquets de toutes les maisons d'Ukraine, des mains de bois se soulèvent ensemble pour dire : « stop », alors que les frappes sur des cibles civiles ne cessent d'augmenter sous les ordres d'un dictateur qui rêve d'un empire à jamais disparu.

Un regain de spiritualité se fait sentir un peu partout dans le monde, aussi bien pour lutter contre un matérialisme effréné que contre les religions institutionnalisées à cause de leur dogmatisme, de leur hiérarchie et de leurs activités scandaleuses. L'art est logiquement le domaine qui devrait permettre sa renaissance en toute liberté et sans entrave. Osmolovsky ne s'est intéressé que tardivement à la religion orthodoxe, qu'il n'avait pas été amené à pratiquer dans son enfance. La nécessité d'un retour sur son héritage historique et sa propre tradition culturelle s'est imposée à lui. Nombreux ont déjà été les artistes russes rompant avec le modèle de la modernité européen-américain, en particulier le mouvement du Sots-Art, encore trop méconnu chez nous. D'autres pour se prémunir d'influences étrangères ont plongé dans une néo-religiosité qui ne pouvait échapper à une nostalgie doublée d'accents mystiques.

Là encore Osmolovsky a trouvé la voie juste et fertile. Il se réapproprie l'iconostase, l'élément majeur du mobilier sacré de l'église orthodoxe pour la détourner. Chacune de ses parties est réinterprétée à la manière d'un boulanger, c'est à dire comme un morceau de pain de seigle, sombre et à texture très dense. La transposition se révèle polysémique. On pense immédiatement à la richesse des prêtres et à la montre en or du patriarche face à la pauvreté des croyants. Outre l'accès à l'aliment, les artefacts aux contours reprenant ceux de l'iconostase reposent la question de la transsubstantiation, c'est à dire de la transformation du pain en corps du Christ au moment de l'eucharistie. Ce miracle perpétré quotidiennement lors des messes a permis à la chrétienté de supprimer les sacrifices et de ce fait d'assurer son essor dans le monde entier, profitant certes du colonialisme. La question est posée de savoir quels sont les besoins fondamentaux de l'être humain. L'un des facteurs de l'échec du communisme a été de croire qu'il suffisait de subvenir à ses besoins alimentaires. Or le pain ne suffit pas. Les têtes des révolutionnaires empalées sur des piques, comme les a représentées l'imagerie française, sont là pour témoigner de leurs échecs. Il est clair aujourd'hui que les satisfactions de l'esprit sont essentielles, avec la nécessité impérieuse de se reconnecter à des communautés et au cosmos. Ses grandes tranches de pain ne sont pas inertes, à y regarder de près certaines d'entre elles, comme déjà dans les *Totems*, laissent apparaître des traces de visages, preuve d'une intercommunication et d'une vie de la matière, sans forcément passer par des récits dogmatiques. Il s'agit bien plus de retrouver une relation étroite avec les éléments de la nature, après plusieurs siècles d'exploitation excessive et inconsciente de l'environnement par l'être humain.



SÉRIE *PRODUITS*
(5 SCULPTURES), 2016

ARMATA
2016
Bronze nickelé
25x38x7 cm.



9942
2016
Bronze nickelé
20x30x6 cm.



ARJUN
2016
Bronze nickelé
21x34x5 cm.



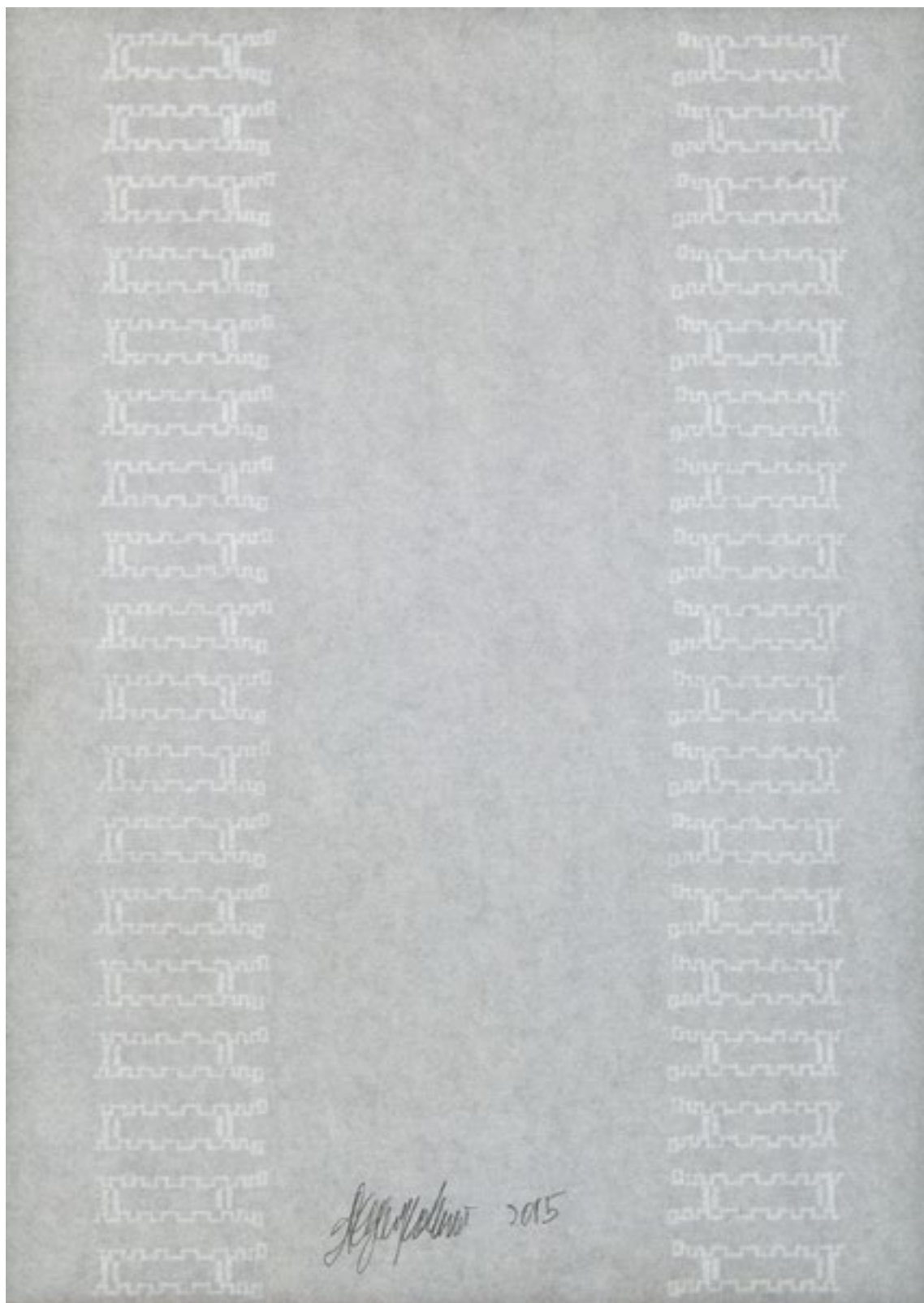
PL-01
2016
Bronze nickelé
26x50x6 cm.



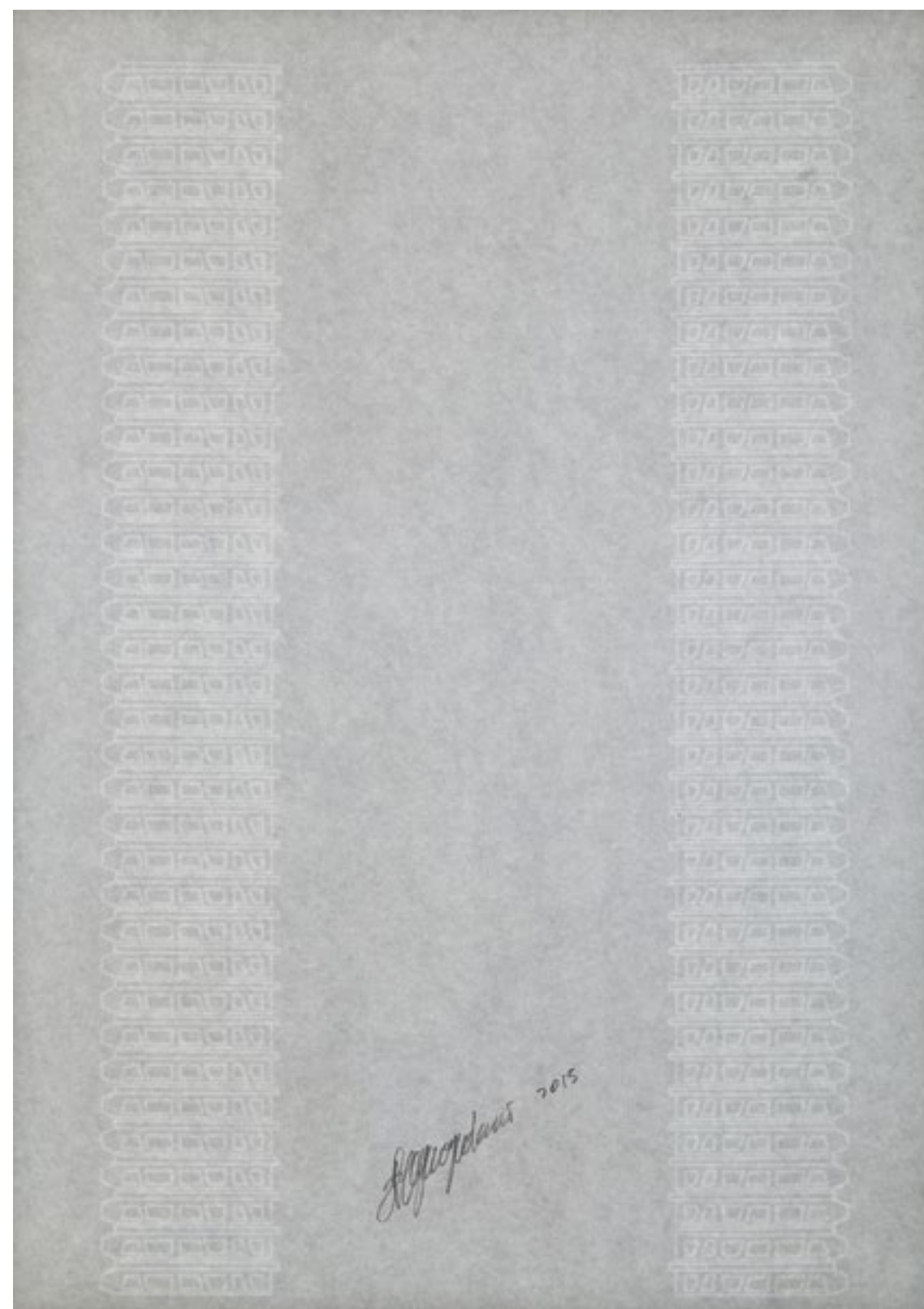
ALTAY
2016
Bronze nickelé
25x31x6 cm.



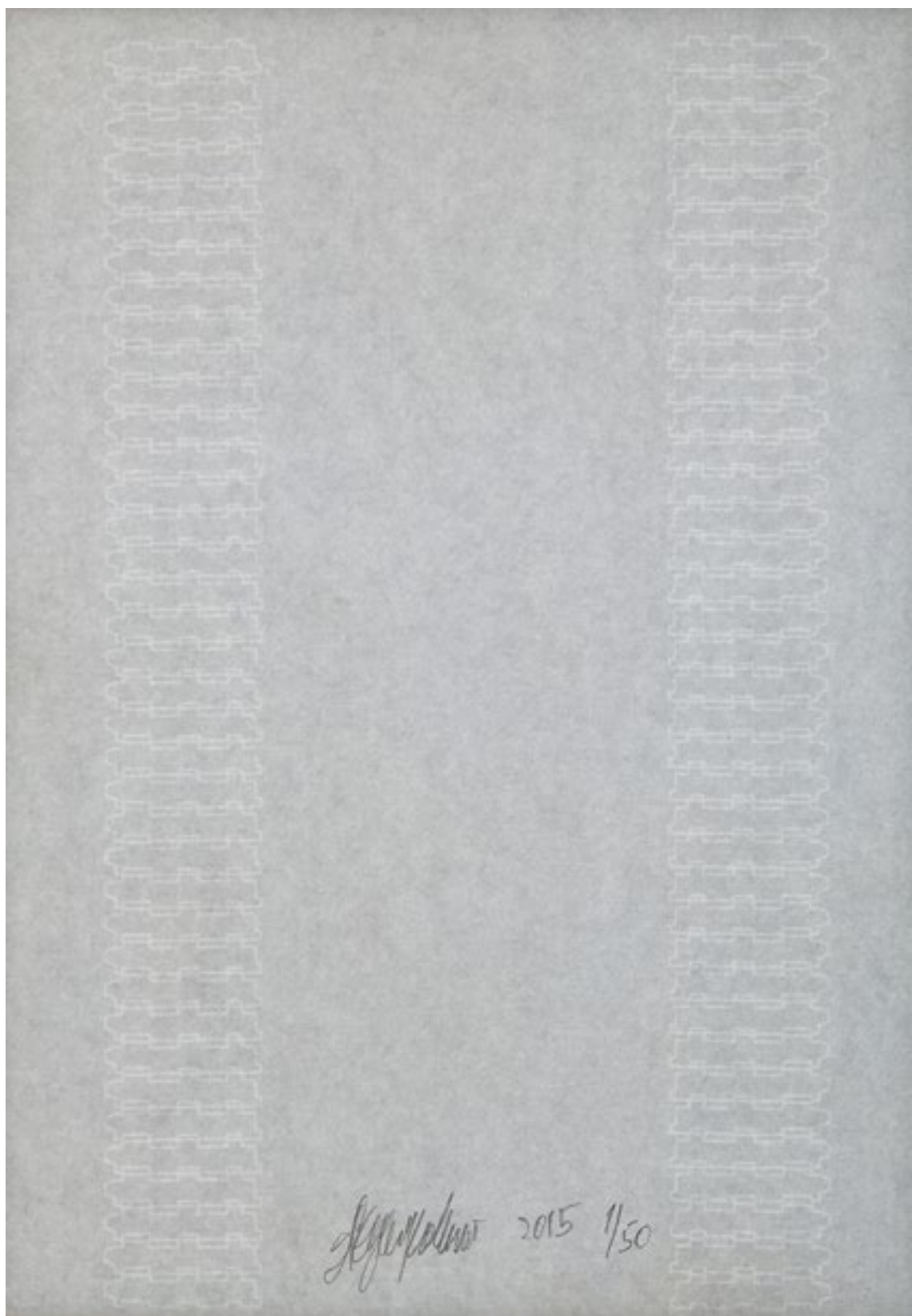
SÉRIE *PAPETERIE D'AVANT-GARDE :*
FILIGRANES
(4 PARTIES), 2015



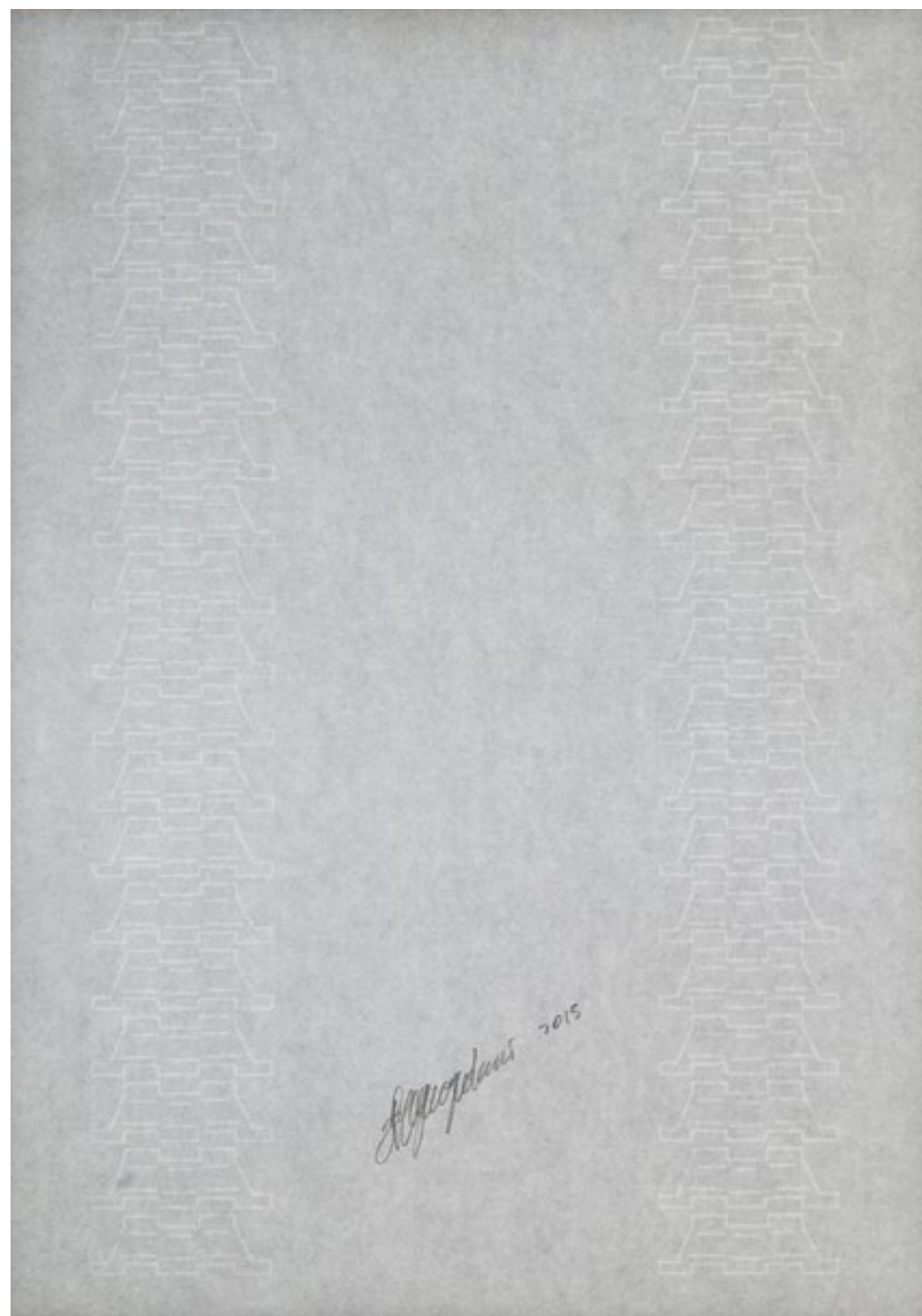
PAPETERIE D'AVANT-GARDE : FILIGRANES
2015, papier, filigrane, 30x20 cm.



PAPETERIE D'AVANT-GARDE : FILIGRANES
2015, papier, filigrane, 30x20 cm.



PAPETERIE D'AVANT-GARDE : FILIGRANES
2015, papier, filigrane, 30x20 cm.

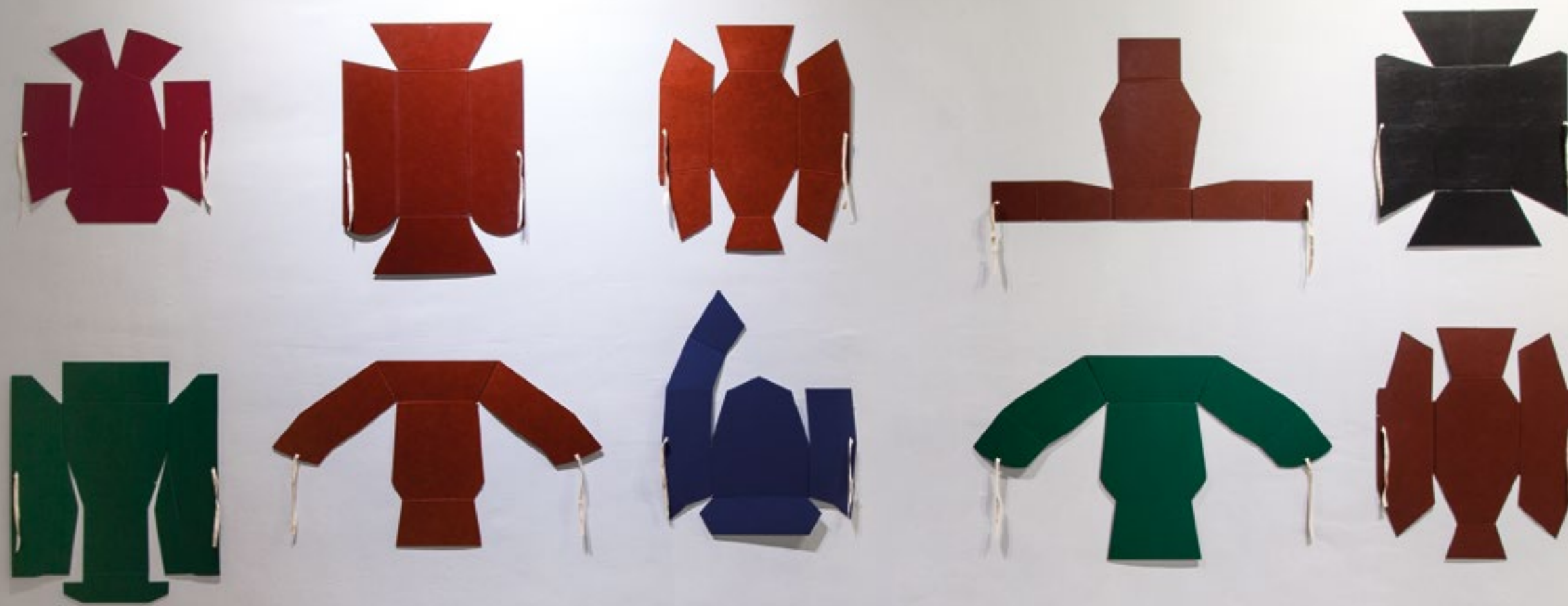


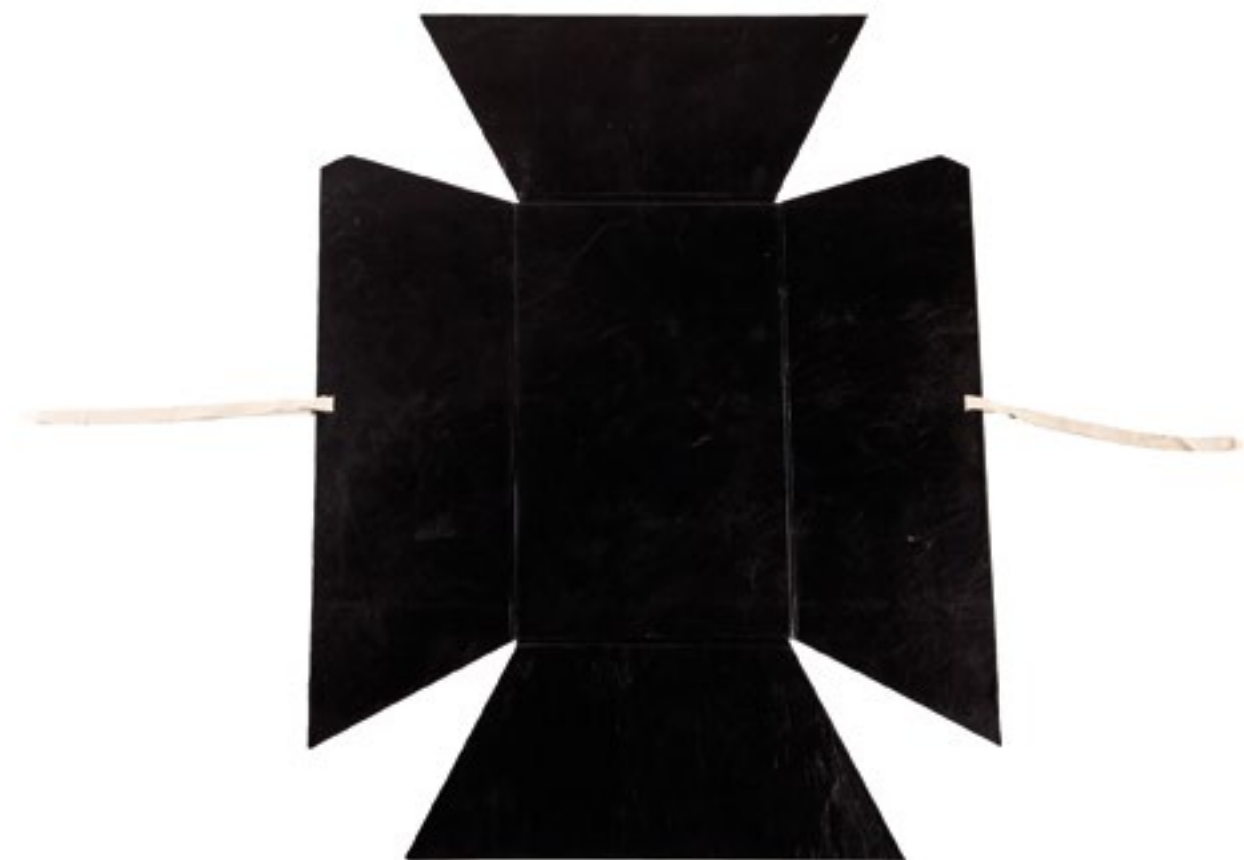
PAPETERIE D'AVANT-GARDE : FILIGRANES
2015, papier, filigrane, 30x20 cm.



PAPETERIE D'AVANT-GARDE : DOSSIERS
(10 PARTIES), 2015

PAPETERIE D'AVANT-GARDE : DOSSIERS
(10 parties)
2015
Carton, tresse
de 80x60 cm à 66x111 cm.





















*C'EST VOUS QUI AVEZ FAIT ÇA ?
NON, C'EST VOUS QUI AVEZ FAIT ÇA !
(TÊTES DE RÉVOLUTIONNAIRES MORTS)*



“

[...] Osmolovsky met en scène la chute des personnages illustres du passé politique. Impossible de les nommer idoles de toute l'humanité, mais dans certaines régions du monde leur pouvoir et l'influence de leurs idées restaient sans limites pendant plus d'un siècle. Ce sont les fameux théoriciens et leaders du communisme : Karl Marx, Bakounine, Lénine, Trotski, Staline, Mao Zedong, Che Guevara, Ho Chi Minh [...]

”

MIKHAIL BAKOUNINE
2013
Bronze
49x49x47 cm.



FRIEDRICH ENGELS
2014
Bronze
42x25x45 cm.



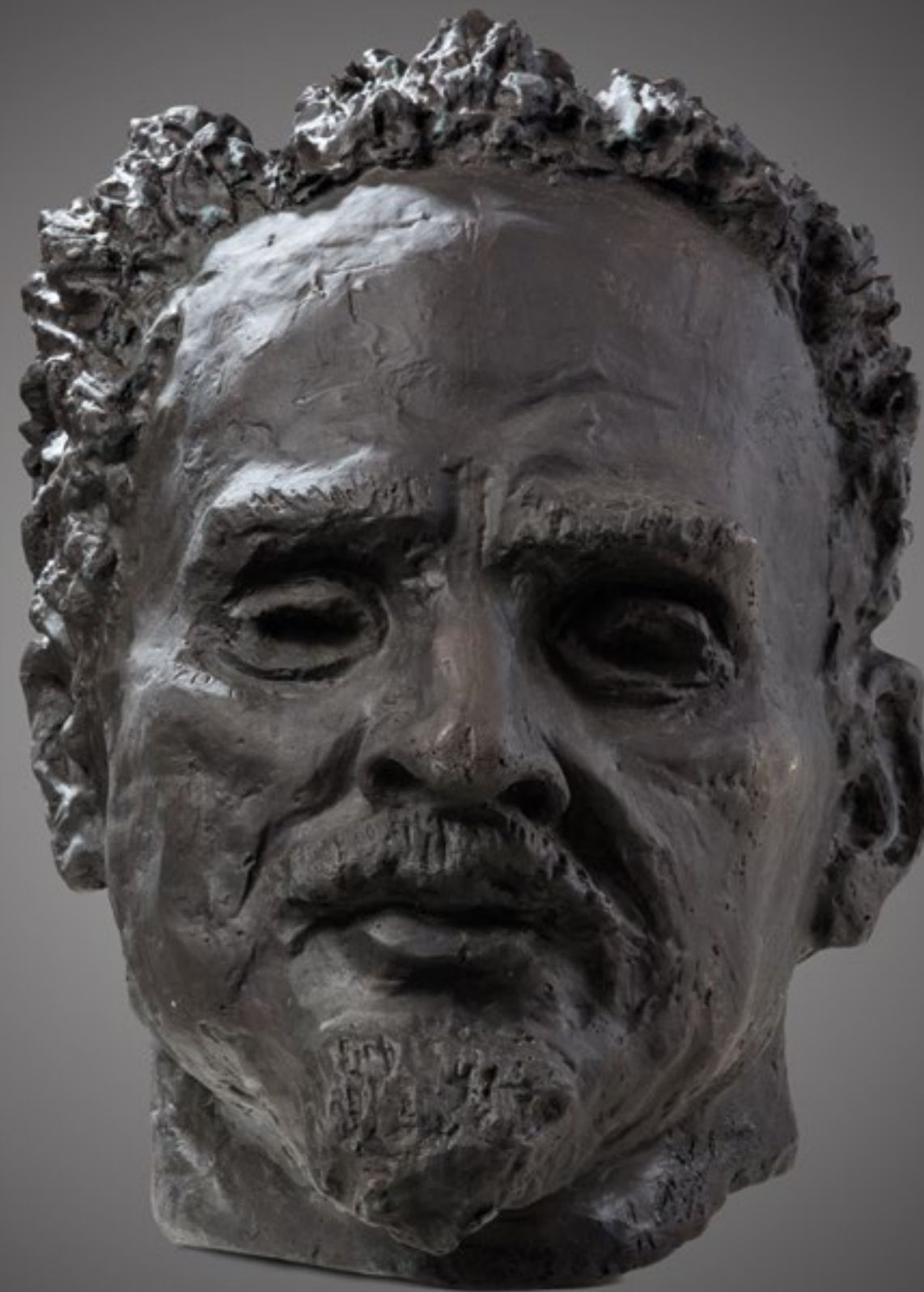
KARL MARX
2013
Bronze
51x49x48 cm.



VLADIMIR LÉNINE
2012
Bronze
34x26x41 cm.



LEV TROTSKI
2013
Bronze
41x29x40 cm.



JOSEPH STALINE
2013
Bronze
42x28x40 cm.



MAO ZEDONG
2013
Bronze
30x28x35 cm.



HỒ CHI MINH
2014
Bronze
35x26x40 cm.



CHE GUEVARA
2014
Bronze
30x26x40 cm.





SÉRIE LES PAINS N°4
(14 parties)
2011

LES PAINS N°20
(9 PARTIES), 2025

SÉRIE *LES PAINS* N°20
(9 parties)
2025
Bois, technique mixte
220x250 cm.
pièce la plus grande 135x87 cm.















PRIMUS IN PROXIMO

Anatoly Osmolovsky

« Premier dans le suivant, dans ce qui vient après (dans le temps) » – ainsi se traduit cette maxime latine.

C'est une expression inventée par moi pour remplacer le concept moderniste, désormais obsolète, de primauté historique. Les modernistes défendaient jalousement leur priorité dans la création d'œuvres qui, pour des décennies, traçaient la perspective de développement de l'art. L'exemple le plus évident est le *Carré noir* de Malévitch. Pourquoi la primauté était-elle si importante pour les artistes ? Avant tout parce que l'art était compris comme partie intégrante du processus historique. Le concept de temps avait été introduit dans l'art. Chaque moment de l'histoire pouvait correspondre à sa propre forme artistique. Le postmodernisme détruisit cette logique, annulant les concepts de primauté, d'originalité et de nouveauté. Dans les années 1980-1990, cette annulation était perçue comme une émancipation, un refus de la discipline moderniste rigide. Toutes les formes furent réhabilitées, même la vulgarité et le mauvais goût. Mais en même temps, la perception du temps se perdit. La réalité commença à être perçue comme un mauvais infini, sans début ni fin. Et à son tour, le postmodernisme devint un fardeau. En réalité, chaque génération vit dans son propre temps. Ici, il convient de donner une définition claire du terme « génération » : un groupe social de personnes nées à la même époque, dans des conditions sociales analogues, et soumises à l'influence des mêmes événements historiques et sociaux. Alors, le temps d'une génération, c'est justement ce « temps suivant », ce proximo si l'on utilise le latin. Voilà pourquoi je vais raconter comment j'ai été primus dans ma génération, dans mon proximo temps.

ARBAT. PREMIÈRE SORTIE

À 17 ans, au printemps 1987, jeune poète débutant, je me promenais dans la première rue entièrement piétonne de Moscou (qui deviendrait plus tard une attraction touristique) et j'y vis des poètes en train de déclamer. Je les rejoignis aussitôt. C'était le groupe Vertep¹, qui se produisait pour la première fois dans la rue. En URSS, à cette époque, toute performance publique de particuliers sans autorisation spéciale était interdite. Vertep viola cette interdiction, et il s'avéra qu'en réalité elle n'existait déjà plus. Tout l'été et l'automne 1987, les poètes de Vertep se produisirent à Arbat. Nous étions pratiquement les seuls. À l'automne, d'autres poètes commencèrent à se joindre à nous. Mais à ce moment-là, Vertep était déjà devenu un phénomène social. On commença à parler de nous dans les journaux, à montrer nos performances à la télévision et, finalement, on nous invita à participer à la Journée de la revue Iounost, dans la plus grande, probablement, salle de Moscou, le cinéma « Oktiabr ». La Journée de Iounost consistait en une succession de prestations : poètes, écrivains, rockeurs, humoristes de stand-up, anciens combattants et héros du travail. Un mélange de genres et de styles divers, enchaînés sans pause, avec un présentateur obligatoire qui introduisait chaque intervenant. Des écrivains, parmi les plus connus, récitaient leurs œuvres, les rockeurs jouaient leurs morceaux, les anciens combattants livraient leurs souvenirs, les

¹ Le mot russe *вертеп* a plusieurs significations : au sens religieux – « crèche », la scène de la Nativité ; au sens figuré, péjoratif – « repaire », « cloaque », lieu de désordre, de perdition, de débauche ; au sens théâtral, archaïque, petit théâtre populaire, souvent de marionnettes, parfois satirique. Par ailleurs, *вертеп* pouvait être interprété comme un mot-valise *верьте поэзии* (« croyez en poésie »). (N. du T.)

humoristes faisaient rire le public — un spectacle pour tous les goûts, et en même temps, dans l'ensemble, une complète absence de goût.

Les poètes de Vertep furent invités à lire chacun un petit poème. Je ne me rappelle plus combien nous étions — trois, quatre, ou peut-être deux. Quoi qu'il en soit, j'étais parmi eux. Je m'étais habillé comme un punk de province (sans véritables attributs punks, car ils coûtaient une fortune inaccessible à un adolescent soviétique). Il fallut improviser : un pantalon de travail vert, trop court, avec d'énormes bretelles, et par-dessus, la doublure déchirée d'un manteau.

Je devais lire mon texte, assez provocant, écrit dans le style de Maïakovski. Il commençait par : « Je suis votre voix, drogués et prostituées ». Un texte juvénile, emphatique, mais surtout que j'avais déjà dépassé. Je comprenais qu'il était superficiel, qu'il sonnait faux. Je n'y croyais plus. À dix-sept ans, on grandit vite : en trois ou quatre mois, on peut s'étonner de ses propres naïvetés récentes, qui paraissent naguère des accomplissements. À ce moment-là, je m'étais tourné vers autre chose : le futurisme passé au second plan, c'est le surréalisme, les métaphores complexes, le vers libre qui m'intéressaient davantage.

Donc, je montai sur scène, je commençai à déclamer ce qu'on m'avait autorisé (toutes les œuvres devaient être évidemment validées au préalable, et la mienne était sans doute l'une des plus radicales par son sujet et son lexique) et... au milieu, j'oubliai complètement mon texte. Trou noir. Je ne me souvenais plus d'un seul mot. Du coup, je fis semblant que le poème s'arrêtait là (on pouvait en effet l'interrompre au milieu) et je me mis à réciter un tout autre texte : un poème en vers libre surréaliste, fraîchement écrit.

Aujourd'hui cela paraît étrange, mais presque personne en URSS n'écrivait de vers libres. Il y avait un poète, Bouritch (aujourd'hui semi-oublié, mais bon poète), qu'on citait aussitôt, mais sinon personne (les poètes underground ne comptent pas, car même eux ne faisaient pas grand usage du vers libre).

Donc, je récitai mon poème et quittai la scène. À ce moment-là, Andreï Voznessenski vint vers moi et dit : « Votre performance était très bonne ». Voznessenski, poète des années 60, était une star de premier ordre. Il remplissait des stades comme un groupe de rock, déclamaient ses poèmes de façon virtuose, modulant sa voix, passant du cri au murmure. Pendant la Perestroïka, il faisait partie de ceux qui voulaient renouveler la littérature soviétique. Les cadres du « réalisme socialiste » (dans lesquels, en réalité, il n'entrait pas lui-même) étaient perçus comme des chaînes. Visiblement, il vit en moi et en Vertep un potentiel pour ce renouveau.

Nous, le groupe Vertep, nous sommes donc mis d'accord pour rencontrer Voznessenski à Peredelkino (un village près de Moscou où vivaient les écrivains soviétiques). À ma grande honte, je n'avais jamais lu Voznessenski. Je ne lisais pas la poésie officielle soviétique, et Voznessenski figurait au programme scolaire de lecture conseillée. Tout ce que l'école recommandait allait automatiquement à la poubelle (sauf Maïakovski). Avant la rencontre, je lus son deuxième recueil, probablement le plus réussi : 40 digressions à partir du cycle *La Poire triangulaire*. À ma grande surprise, cela me plut. C'était une sorte de futurisme maniériste : métaphores urbaines, allitérations, rimes internes, ruptures rythmiques. Une poésie d'une technicité remarquable.

La rencontre elle-même ne fut pas particulièrement mémorable. Nous récitâmes nos poèmes. Le mien était un texte basé sur le slogan soviétique le plus populaire : « Мир

— мир. Мирумир. Мир — умир². Voznessenski en fut ravi. À l'époque, il faisait des « vidéomes » — c'est ainsi qu'il appelait ses courts poèmes imprimés en sérigraphie. Il travaillait, je crois, avec Robert Rauschenberg. Le plus célèbre : « матьматьма », imprimé en cercle, où « mère » (мать) se transformait en « ténèbres » (тьма). Et dans le mien, le monde est mort. Un simple déplacement d'une lettre d'un mot à un autre changeait radicalement le sens. Je considère encore aujourd'hui ce texte comme assez réussi. Un vrai pop-art poétique.

Mais finalement, le groupe poétique Vertep ne devint pas un phénomène littéraire ; ce fut un phénomène social, en résonance avec l'idée de « glasnost » de Gorbatchev.

LE MINISTÈRE DES PROBLÈMES DE L'URSS

À la suite de longues discussions, le groupe Vertep se scinda. La partie avant-gardiste, orientée vers l'expérimentation, quitta le groupe, changea de nom et adopta une nouvelle tactique. C'est ainsi qu'apparut le groupe littéraire et critique « Le Ministère des problèmes de l'URSS ». En plus de moi, il était composé de Dmitri Pimenov et Gueorgui Tourov, plus Grigori Goussarov, qui jouait le rôle de promoteur et d'organisateur de nos lectures. À cette époque, nos soirées poétiques avaient lieu principalement dans des espaces fermés — bibliothèques ou cafés étudiants. Nous avions quitté la rue. Sur l'Arbat, il ne restait plus que des graphomanes, une foule innombrable, occupant chaque carrefour. Fait étonnant : à la fin des années 1980, des poètes connus pouvaient tout à fait remplir sans difficulté une salle de 500 places. C'est justement Goussarov qui s'occupait d'organiser de tels événements. Nos possibilités, bien sûr, étaient plus modestes : notre groupe seul ne pouvait pas attirer plus de 30 personnes. Nos expérimentations, elles, s'inspiraient toujours davantage du structuralisme et du groupe Tel Quel. En 1986 avait paru un recueil de manifestes des principales écoles littéraires du xx^e siècle. On y trouvait notamment le *Premier Manifeste du surréalisme* d'André Breton, le texte " Drame, poème, roman " de Roland Barthes et le manifeste de la poésie concrète d'Ernst Jandl. En 1989, un recueil des œuvres choisies de Roland Barthes fut publié en russe. Ce qui nous influença le plus fut son essai *Mythologies*, la partie théorique surtout, mais aussi les courtes critiques qui étaient brillantes.

C'est alors qu'entre Dmitri Pimenov, poète de notre groupe, et moi naquit une étroite alliance créative. Pimenov inventa le concept de подобие (« semblance ») comme moyen de lutte contre le mythe. En résumé, il se formulait ainsi : il existe un mythe sur l'avant-garde selon lequel ses artistes et poètes sont scandaleux, agressifs, provocateurs. Pour combattre ce mythe, il faut l'incarner, c'est-à-dire devenir réellement ces artistes et poètes scandaleux et provocateurs. Le mythe, devenu réalité, se dissout et disparaît. Chez Roland Barthes, le mythe était l'instrument principal de domination et de contrôle social exercé par le pouvoir. Il fallait donc le combattre. Notre idée était très proche du simulationnisme, mais formulée indépendamment. Elle s'en distinguait par l'absence totale d'ironie. Tout était pris au sérieux. C'est ainsi qu'apparut la notion de post-ironie, où l'écart réflexif est réduit au minimum, voire absent. Dans la culture russe, nous en fûmes sans doute les premiers représentants.

C'est l'idéologie gauchiste radicale qui restait toujours la principale caractéristique provocatrice. La plupart des avant-gardes du xx^e siècle s'y étaient liées d'une manière ou d'une autre, et Barthes ainsi que le structuralisme français ne faisaient pas exception. Ce lien avait une signification réelle : l'idée de pensée critique soutenait l'expérimentation artistique et la poétique de la nouveauté. C'est pourquoi notre pratique — la destruction du mythe — devait

2 Le slogan soviétique « Мир — мир! » (Paix au monde !) joue sur deux sens du mot мир : 1. « paix ». 2. « monde », « univers ». L'auteur du poème joue, à son tour, avec les mots pour défaire le slogan et le refaire en calembour « Paix au monde — Le monde est mort ». (N. du T.)

naturellement passer par cette voie. En fait, nous primes cette idéologie comme un ready-made, un objet tout fait, et nous l'installâmes dans le processus artistique contemporain d'une façon absolument inattendue. Ce fut un scandale absolu ! Bien sûr, à l'époque, aucun intellectuel, aucun artiste ni poète n'adhérait de quelque manière que ce soit au discours gauchiste. C'était pire que le mauvais goût : c'était impensable !

Pimenov formula un autre concept fondamental, qui me servit de repère pendant toute ma période de travail en Russie : « L'objet superflu est le symbole de la vérité. » Être en trop, créer des œuvres inutiles, être toujours impertinent, déplacé — voilà la véritable mission de l'avant-gardiste contemporain. C'est ainsi que nous le comprenions à l'époque.

C'est aussi à ce moment-là que Pimenov écrivit un article-manifeste intitulé « Terrorisme et texte » (aujourd'hui, vu la conjoncture, je n'oserais pas le republier). Cet article servit de base à l'organisation d'une grande soirée poétique dans un café de l'Université d'État de Moscou, le 18 novembre 1989. Outre nous, y participaient Dmitri Prigov, Lev Rubinstein et Iouri Arabov.

Chaque « attraction » artistique de la Perestroïka avait sa propre carte de visite — un procédé, un style, un son, une méthode. Par exemple, Prigov criait comme une kikimora et déclamaient ses poèmes avec une telle virtuosité et une telle ironie caustique que le public éclatait de rire. De son côté, Lev Rubinstein, avec son imperturbable impassibilité, feuilletant ses fiches contenant de courtes répliques, provoquait tout autant l'hilarité générale.

Notre principal numéro de déclamation consistait à exécuter deux textes interminables : celui de Dmitri Pimenov « Forêt, forêt, lièvre, loup, ours » et le mien « Un, un, un, deux, trois ». Le premier texte consistait en la répétition monotone du mot « forêt », entrecoupée des mots « lièvre », « loup », « ours ». Lu assez longtemps, ce texte faisait naturellement participer le public, qui inventait ses propres personnages : « palmier », « hippopotame », « hibou », etc. Mon texte, quant à lui, voyait parfois sa prévisibilité brisée par l'insertion du mot « quatre », ce qui rompait le rythme et ouvrait la possibilité de continuer le décompte. Le public s'y engageait également avec enthousiasme. Cela devenait une exécution collective, un véritable happening littéraire.

À la fin de 1990, nous organisâmes, avec l'aide de l'ambassade de France en Russie, une grande rétrospective du cinéma de la Nouvelle Vague française. L'événement eut lieu à la Maison centrale des Médecins. En URSS, il existait un vaste réseau de « Maisons de la culture », utilisées pour toutes sortes d'événements : récitals de poésie, concerts rock, expositions, festivals de cinéma. Nous intitulâmes notre programme *L'Explosion de la Nouvelle Vague*. Nous choisîmes 14 films de différents auteurs de la Nouvelle Vague : Godard, Chabrol, Malle, Truffaut, Varda, Marker. Certains devaient être projetés pour la première fois devant le grand public soviétique. Mais ce n'était pas un événement protocolaire ou commémoratif. Pendant les entractes, dans le hall, avaient lieu des performances, des lectures de poèmes et de scénarios, des discussions et des débats. Tout se déroulait dans l'esprit des festivals dadaïstes. Chaque jour, deux films étaient projetés. Le programme dura deux semaines et se termina par le film de Louis Malle *Zazie dans le métro*. La fin du film montrait une bagarre théâtralisée dans un restaurant, dans un style chaplinesque. Cette bagarre fut transportée dans la salle de projection elle-même : des performeurs lançaient des gâteaux, des cyclistes roulaient sur scène, des skieurs traversaient la salle, et finalement un véritable ours apprivoisé (loué avec son dresseur) fit son entrée. Après avoir dansé quelques minutes sur ses deux pattes sur la scène, l'ours courut dans le public, où il rencontra l'adoration intrépide des spectateurs. La presse grand public s'enthousiasma pour notre festival. Toutes les séances furent jouées à guichets fermés. Jusqu'en 1990, les initiatives de ce type, aussi risquées soient-elles, étaient accueillies très favorablement.

L'ACTIONNISME. DÉBUT DES ANNÉES 1990

Le 23 janvier 1991 eut lieu la fameuse « réforme monétaire de confiscation » du Premier ministre Pavlov. Son essence consistait à priver la population de l'argent liquide qu'elle avait en main. De nouveaux billets furent introduits, et l'on ne pouvait échanger les anciens qu'à hauteur de 1000 roubles maximum, dans un délai de seulement trois jours. En avril, les prix de tous les biens triplèrent.

Tout cela transforma radicalement l'atmosphère sociale. La culture et l'art furent relégués instantanément à la périphérie de l'attention publique. Nous ne pouvions plus négocier avec les administrations des Maisons de la culture pour partager les recettes des billets (par exemple, lors de « L'Explosion de la Nouvelle Vague », nous avions gagné 10 000 roubles). Désormais, tenant compte de nouvelles conditions économiques, les administrations exigeaient un prépaiement intégral. Par conséquent, seules les compagnies de promotion riches, spécialisées dans la variété dite « popsa », purent poursuivre une activité de concerts.

En URSS, en 1991, on commença visiblement à « resserrer les boulons », comme on disait dans le peuple lorsqu'on voulait exprimer que les réformes étaient stoppées et que la démocratie était abolie. En avril, fut décrétée la fameuse loi sur la moralité qui interdisait d'employer des mots obscènes en public. Ce fut pour nous un prétexte pour organiser une action de rue. Nous avions déjà une expérience semblable : lors de *L'Explosion de la Nouvelle Vague*, nous avions filmé sur la place Rouge, avec une caméra amateur, une scène où nous mangions du saucisson devant le Mausolée, pour un film qui finalement ne vit jamais le jour — faute de moyens financiers et techniques (la vidéo était alors extrêmement rare, nous tournions sur pellicule). Mais en 1991, je décidai de réaliser un vrai happening : écrire avec des corps humains le mot *xyй* (« bite ») sur la place Rouge. C'était notre réponse à la nouvelle loi sur la moralité. La place Rouge était un « site sous régime spécial », avec des règles strictes de comportement. Par exemple, sous le pouvoir soviétique, il était interdit d'y fumer, et bien sûr toute manifestation ou piquet de protestation était proscrit.

L'événement devait avoir lieu le 18 avril. Seules trois personnes vinrent à la réunion : deux jeunes historiennes de l'art, Alexandra Oboukhova et Milena Orlova, et un anarcho-syndicaliste, Max Koutchinski. À part moi, l'unité organisationnelle comptait encore Grigori Goussarov (notre ancien promoteur, chargé de détourner l'attention de la police). L'effectif était insuffisant. Selon mes calculs, il fallait treize participants. Nous allâmes donc sur les lieux de rassemblement des « jeunes informels » — punks et hippies — et je fis de l'agit-prop pour recruter. Finalement, nous réussîmes à réunir treize personnes, moi et Goussarov compris.

Nous entrâmes sur la place Rouge. La première lettre, « X », devait être formée par les deux

Action « ETI – TEXTE » (« XYЙ » en russe signifie « BITE »), le 18 avril 1991 Place Rouge, en face du mausolée de Lénine.



historiennes de l'art, l'anarchiste Max et un punk. Mais une fois arrivés sur la place, nos participants se figèrent de peur. Il me fallut littéralement coucher les performers sur les pavés, comme des sculptures. La dernière lettre, « Ы », c'est moi qui figurai une de ses barres. L'élément placé au-dessus fut joué par un passant que je recrutai sur place. Alors que Goussarov distrayait la police, elle se précipita aussitôt sur nous et releva les gens couchés. Nous étions restés au sol environ 30 secondes. On réussit à prendre seulement deux clichés.

Au commissariat, nous dîmes que nous formions des figures géométriques. Après vérification d'identité, tout le monde fut relâché. Le soir, Goussarov me montra la photo et demanda : « On la publie dans Moskovski Komsomolets ? » Le tirage du journal était alors de 1,8 million d'exemplaires. Je répondis : « Qui s'appelle champignon doit entrer dans le panier » (proverbe populaire signifiant : « fais ce que dois, et on verra bien » ou « sois conséquent par rapport à la destinée que tu t'es choisie toi-même »)³.

Le lendemain matin, aussitôt le journal paru, la police fit une perquisition à mon domicile. Une procédure pénale fut ouverte en vertu de l'article « Hooliganisme commis avec un cynisme exceptionnel et une audace particulière » — prévoyant une peine jusqu'à cinq ans de prison. Je fus probablement l'un des derniers à avoir affaire avec le KGB. On voulait surtout savoir si j'avais voulu associer le mot « хуй » au nom de Lénine, inscrit sur le Mausolée. Comme le conseilla Voznessenski, je répondis : « Si j'avais voulu les relier, j'aurais mis un tiret. »

L'action fit un énorme retentissement. Elle fut même citée lors de réunions du Parti communiste comme argument pour mettre fin aux réformes, puisque de telles choses devenaient possibles. Mais le milieu culturel prit notre défense. Trois jours avant le putsch d'août 1991, l'affaire fut classée comme non-lieu.

On me considère comme le fondateur de la pratique des actions de rue, gestes et performances. En réalité, dans l'histoire de l'underground soviétique, de rares actions de ce type existaient déjà. Par exemple, le groupe Actions collectives avait réalisé une performance « Groupe 3 » : quelques personnes tenaient dans la rue deux banderoles, l'une disant « groupe », l'autre « 3 ». Ou le groupe Moukhomor⁴ avait fait une action dans le métro de Moscou en y restant de l'ouverture à la fermeture, avec possibilité pour les personnes intéressées de les rencontrer à des stations convenues. Mais d'ordinaire toutes ces actions n'étaient pas destinées à la publicité. Et c'était logique : sous le pouvoir soviétique, toute action attirant l'attention des médias devenait automatiquement une infraction pénale. Mes actions, au contraire, étaient conçues pour la médiatisation. Je choisisais délibérément des lieux symboliques et interdits, en désacralisant l'espace urbain. Ma principale « découverte » fut donc le lien direct entre le geste public et les médias.

En 1991, nous menâmes encore plusieurs actions. Pour la presse soviétique, cette pratique était totalement inédite. Il fallait souvent expliquer aux journalistes les bases mêmes de l'actionnisme. D'ailleurs, le groupe qui organisait ces actions s'appelait Expropriation du territoire de l'art (ETI⁵). Le projet ETI visait à créer un mouvement de jeunesse, mais ce fut un échec. Tout le monde connaissait les actions d'ETI, mais à ce moment-là, personne d'autre n'utilisait cette pratique. L'idée initiale était de susciter un mouvement de masse. La popularité de ce type d'action parmi les artistes et la jeunesse ne viendra que bien plus tard,

dans les années 2000. Les actions du groupe Voïna⁶, de Pussy Riot, de Pavlenski, Krysevitch, Verzilov, Nenasheva et bien d'autres eurent lieu à une autre époque dans la Russie de la post-Pérestroïka.

À droite : *Voyage de Nezesudik au pays de Brobdingnag*, 1993, Moscou, Place Maïakovski.

En 1993, je réalisai une autre action, cette fois personnelle : je grimpai sur l'épaule de la statue de Maïakovski. L'action s'intitulait « Voyage de Nezesudik au pays des Brobdingnags ». Les Brobdingnags sont les géants dans le Voyage de Gulliver de Swift. « Nezesudik » était le nom d'un nouveau collectif que j'avais fondé en 1993, composé uniquement d'artistes. Le mot provenait du volapük, la toute première langue artificielle, pratiquement oubliée, et signifiait « superflu ». Superflu dans la langue la plus superflue du monde. Le titre de mon action renvoyait à la pratique futuriste de l'invention lexicale et du langage zaoum⁷ des futuristes russes. Pour moi, les titres ont une grande importance, parfois autant que l'œuvre elle-même.

En 1994, je publiai le premier numéro de la revue artistique Radek. Ce fut un véritable journal d'avant-garde, où l'on imprimait des textes divers : poésie, prose, théorie. Quatre numéros complets parurent (avec de longues interruptions). Le dernier ne s'appelait plus Radek, il ne portait aucun titre, seulement un « numéro N ». Il était consacré au terrorisme de gauche des années 1970 en Allemagne et en Italie. Sujet qui intéressait beaucoup de monde, mais que peu osaient étudier.

Autour de Radek gravitait une multitude de projets en réseau. Il y eut le mail-Radek — pendant deux ans, l'envoi à plusieurs centaines d'abonnés de courts (ou longs) textes de réflexion sur l'actualité artistique. En 1997, les réseaux sociaux n'existaient pas encore, on utilisait le courrier électronique.

6 Le substantif russe война signifie « guerre ». (N. du T.)

7 Le substantif russe заумь signifie « langage transmental » (N. du T.)

3 L'équivalent français serait le proverbe « Quand le vin est tiré, il faut le boire ». (N. du T.)

4 Le substantif russe мухомор signifie « tue-mouches ». (N. du T.)

5 Экспроприация Территории Искусства dont le sigle ЭТИ se lit, en premier lieu, comme le démonstratif « ceux-ci » ou « celles-ci ». (N. du T.)



Il y eut aussi le Hand-Radek, une petite feuille publiée par un groupe de jeunes activistes, élèves à moi et à Avdeï Ter-Oganyan. Finalement, ces activistes reprirent le titre de la revue Radek comme nom de leur groupe. On peut dire avec un peu d'humour que la revue prit vie et que tout ce qui y était écrit commença à se réaliser. Le groupe Radek pratiquait une forme de vie expérimentale, fusionnant avec l'art et l'organisation d'exposition (par exemple, ils ouvrirent leur propre espace d'exposition — la galerie France).

CONTRE TOUS 1998-2000. ÉLECTIONS PARLEMENTAIRES ET PRÉSIDENTIELLES

De 1995 à 1997, je travaillai dans différentes campagnes électorales en tant que manager politique pour organiser des manifestations, rédiger des matériaux de propagande, corriger les discours des politiciens. C'était un travail rémunéré, mais au-delà de l'argent, j'y gagnais de l'expérience et je découvrais les subtilités du processus politique (si tant est que l'on puisse appeler « processus » le chaos de cette époque). En 1998, à l'approche d'un nouveau cycle électoral (les élections à la Douma d'État — le Parlement russe — en 1999, et l'élection présidentielle de 2000, où, soit dit en passant, Poutine fut élu pour la première fois), j'arrivai avec une idée globale « contre tous ».

À l'époque, la loi électorale prévoyait, en plus des candidats enregistrés, une ligne dans le bulletin : « contre tous ». Autrement dit, l'électeur pouvait choisir de ne voter pour personne, mais au contraire voter contre tous les candidats. Ce choix figurait d'office sur le bulletin, il n'était donc pas nécessaire de s'enregistrer ni de recueillir des signatures pour pouvoir le soutenir. Bref, c'était une action totalement libre de tout contact avec le système étatique. Quant aux candidats eux-mêmes, il n'y avait aucun doute : le bulletin allait être rempli de pseudo-partis abjects, chacun plus répugnant que l'autre. Les partis « démocratiques » étaient généralement minuscules, qu'on surnommait « partis du boulevard circulaire des Jardins » (parce que leur influence ne dépassait pas cette ceinture routière autour du centre de Moscou). Leur propagande était toujours d'une nullité et d'un mensonge abyssaux. Les managers politiques, conscients de leur éloignement du peuple, inventaient de faux clips électoraux « populaires » avec des balalaïkas, des chansonnettes et autres conneries cringe (c'est ce que faisait le parti du démocrate Iavlinski). Une autre variante, celle du parti Gaïdar-Tchoubaïs, montrait ses clips électoraux tournés à l'intérieur d'un avion survolant la Russie — un autre cringe, mais cette fois totalement déconnecté de la réalité. Communistes, nationalistes, divers carriéristes ou simples mafieux inventant des partis pour décrocher un mandat convoité — aucun ne représentait une véritable alternative, et dans l'ensemble, ils étaient à peine capables d'entendre raison.

C'est pourquoi l'idée de voter « contre tous » me paraissait extrêmement prometteuse. J'y voyais aussi une expression politique des idées de Deleuze et Guattari, un matériau pour théoriser, une base pour une nouvelle pratique activiste. Ainsi, en 1998, je fondai le groupe Commission de Contrôle Non Gouvernementale (CCNG). Ce groupe réunissait des artistes, des activistes politiques et des gens du théâtre. L'essentiel était de créer une véritable organisation. Avec une cinquantaine de personnes réellement actives, elle aurait pu, paradoxalement, constituer une force sérieuse.

En mai 1998, la CCNG mena sa première action retentissante : l'érection d'une barricade dans la rue Bolchaïa Nikitskaïa, en mémoire des événements de mai 1968 à Paris. Ce fut l'action la plus massive, en termes de participation, jamais initiée par des artistes. Environ 300 personnes se rassemblèrent, et pendant quelques heures, nous bloquâmes la circulation au centre-ville. En un sens, c'était une variante de reenactment, un nouveau genre d'art contemporain qui apparaissait alors.

L'essentiel, c'était que tous les slogans étaient en français, reprenant ceux de Mai 68, et



Barricade dans la rue Bolchaïa Nikitskaïa, le 23 mai 1998.

que les principaux intervenants sur la barricade étaient surtout des étudiants français. À ce moment-là, l'artiste Avdeï Ter-Oganyan, membre de la CCNG, avait accueilli des étudiants de l'école d'art contemporain de Grenoble. Nous leur confiâmes le mégaphone, et la plupart des discours furent prononcés en français. Les policiers présents ne comprenaient pas ce qui se passait. Après quelques heures, quand les manifestants quittèrent la barricade et tentèrent de défiler dans la rue, ils furent arrêtés. Mais quelques jours de détention et une petite amende furent une réaction tout à fait adéquate des autorités face à ce qui, au fond, n'était qu'un événement inoffensif et joyeux.

La campagne législative eut lieu à l'automne suivant, en 1999. Notre action principale fut de monter à la tribune du mausolée de Lénine avec une banderole « Contre tous ». Cette action eut un fort retentissement médiatique. Normalement, on n'avait pas le droit de monter sur cette tribune. À l'époque soviétique, c'était l'espace réservé au Politburo communiste : Staline, Khrouchtchev, Brejnev, Gorbatchev s'y tenaient pendant les parades militaires et les défilés du 1er mai. Même après la chute du régime, l'accès en était interdit. D'une certaine façon, la tribune du mausolée demeurait un lieu sacré. Afficher un slogan de ce type dans un tel lieu ne pouvait qu'attirer massivement l'attention. C'est ce qui arriva. Résultat : le général du Service fédéral de protection fut démis de ses fonctions (selon les rumeurs, que je n'ai pas vérifiées). Dans la campagne électorale, un facteur totalement incontrôlable venait de surgir. Les autorités ne comprenaient pas qui nous étions : quels étaient nos buts ? qui nous finançait ? qui nous couvrait ? Le FSB reçut l'ordre de mettre fin à nos activités. Tous les membres actifs furent placés sur écoute, et notre deuxième action, pourtant totalement inoffensive — coller des autocollants sur les toilettes de la place du Manège avec l'inscription « Urnes de vote. Votez contre tous ! » — fut interrompue par le FSB. Ensuite, la répression s'intensifia. Certains militants furent soumis à une pression psychologique (imaginez que des hommes vous suivent à deux mètres de distance, jour et nuit, se relayant toutes les huit heures !). D'autres furent brutalement battus par des « voyous » envoyés tout spécialement.



Ci dessus : *Contre tous*, 1999, Place Rouge en face du mausolée de Lénine.

L'année suivante, en 2000, ce furent les élections présidentielles. Celles où Vladimir Poutine fut élu pour la première fois. Mais cette fois, l'activité de la CCNG n'avait plus l'effet de surprise. Les autorités craignaient qu'au moment de choisir entre Ziouganov, le candidat communiste, et Poutine, ancien du KGB, l'intelligentsia préfère voter « contre tous », et que Poutine perde ainsi des voix. Elles mirent donc en place un groupe spécial chargé de la contre-propagande. Leur tâche consistait à créer une image répulsive du vote « Contre tous ». Ainsi, on payait des sans-abris pour s'asseoir dans la rue avec des pancartes « Contre tous ». On interviewait des clochards ivres et on passait cela à la télévision. Franchement, nous regardions le résultat en riant. C'était réellement comique de voir les autorités lutter contre une menace inexistante et tenter elles-mêmes de faire des « performances ». Mais dans l'ensemble, sous la surveillance constante du FSB, il était clair pour moi que cette ligne était une impasse. Les forces étaient trop inégales, et même les petites organisations politiques réelles ne manifestaient aucun intérêt. Personne ne comprenait l'utilité d'une campagne pour « voter contre tous ».

Quel rapport avec l'art, me demandera-t-on ? En effet, il n'y en avait pratiquement pas, si ce n'est une approche créative et ludique de la campagne électorale elle-même. Mais pour moi, tout ce projet s'inscrivait dans l'esprit des situationnistes : « Nous sommes artistes dans la mesure où nous ne sommes déjà plus artistes. Nous sommes venus pour incarner l'art dans la vie », autrement dit la forme la plus extrême et la plus radicale de l'art, dépassant dialectiquement l'art lui-même.

L'ART NON-SPECTACULAIRE 2000 2003

En 2000, je fus invité à la biennale itinérante *Manifesta 3* qui se tenait à Ljubljana. J'avais d'ailleurs l'habitude de participer à ce type d'expositions périodiques. En 1993, par exemple, j'avais pris part à la Biennale de Venise, où j'étais devenu le plus jeune participant de son histoire – j'avais alors 22 ans (mon « record » fut battu à l'édition suivante par une jeune artiste de 19 ans). Puis vinrent la Biennale d'Istanbul, celle de São Paulo, de Valence... Les années 2000 furent véritablement l'époque de l'essor de ces expositions périodiques. Manifesta avait lancé cette tendance dès les années 1990.

À Ljubljana, je présentai un projet simple : enfoncer un canon d'artillerie dans une bouche d'égout, comme symbole de la fin de la guerre. Car si la Slovénie avait échappé à la guerre civile, elle avait tout de même été concernée, du fait de son appartenance à l'ex-Yougoslavie. J'avais baptisé l'œuvre de manière solennelle : « Monument au brillant et victorieux général de l'Otan, docteur Freud », puisque la guerre avait été close par les bombardements de la Serbie par l'Otan.

À droite : *Monument au Docteur Freud, brillant et victorieux général de l'Otan*, 2000, installation urbaine Manifesta 3, Ljubljana, Slovénie.

Ce qui m'attirait dans cette idée, au plan formel et artistique, c'était la transformation : retourné, planté dans la fonte de l'égout, le canon devenait une sculpture moderniste dans l'esprit d'Anthony Caro. Avec son affût et ses bras d'appui écartés, il ressemblait à une sorte de fleur mécanique en train d'éclore. Je m'intéressais alors aux armes en tant qu'objets sculpturaux – sujet sur lequel je reviendrai plus tard. Comme l'avait justement formulé le peintre underground soviétique Mikhaïl Tchernychev : « Le seul pop-art possible en URSS, c'est celui qui est lié à l'armée, car c'est elle le seul consommateur respecté. » Les armes est le seul objet digne d'une réaction artistique.



Manifesta 3 fut une exposition brillante. On n'y comptait qu'une trentaine d'artistes, mais les œuvres présentées étaient radicales. Et puis, un soir, à quelques jours du départ, je parlais russe au téléphone dans un café près de l'hôtel. Un homme s'approcha et me parla en russe : c'était l'artiste polonais Paweł Althamer, également participant de *Manifesta*. Il me raconta qu'au centre-ville de Ljubljana se déroulait chaque jour une performance presque indétectable : un vieil homme donnait à manger aux pigeons, un intellectuel lisait Baudrillard à la terrasse d'un café, des jeunes faisaient du roller et, à un moment convenu, un garçon et une fille se retrouvaient pour un rendez-vous amoureux. Mais rien de tout cela n'était spontané : c'était joué par des acteurs engagés. Cette idée m'a bouleversé : j'ai soudainement compris que l'art ne devait pas forcément frapper l'imagination du spectateur, qu'il pouvait se cacher, mimer la vie quotidienne, devenir presque imperceptible. Il faut dire que nous avions déjà fait quelque chose d'identique : lors de la présentation *Explosion de la Nouvelle Vague* en 1990, pendant la projection d'un film de Truffaut, la lumière s'alluma deux fois, interrompant la séance. Un jeune homme dans la salle faisait semblant de faire l'amour avec une spectatrice. Nous appelions cela « l'art de la présence », c'était une idée de Dmitri Pimenov. Mais à l'époque (et encore aujourd'hui), en Russie, il n'existait aucune institution capable d'archiver de telles œuvres éphémères.

De retour à Moscou, je commençai donc à prôner ce que j'appelai « l'art non-spectaculaire ». Le terme me vint naturellement, à partir de l'expression « formes non-spectaculaires de dramatisation » employée par Catherine David à l'exposition *Documenta 10*.

À la foire annuelle *Art-Moscou*, Roger Buerger (futur commissaire de la *Documenta 12*) organisa une exposition intitulée *Sujet et pouvoir (voix lyrique)*, où je présentai plusieurs travaux non-spectaculaires. L'un d'eux s'intitulait *Critique de l'état des murs* : une simple planche de bois peinte en blanc, appuyée contre un mur dans l'espace d'exposition au Centre des artistes.

Mais l'exposition véritablement programmatique fut celle qui suivit immédiatement la foire. Pendant deux semaines, les stands de toutes les galeries étaient confiés directement aux artistes : l'événement s'appelait *Les Ateliers d'Art-Moscou*. Chaque artiste héritait du box d'une galerie et pouvait y faire ce qu'il voulait, sans commissaire. J'y conçus un projet que j'appelai *Inposition*, par opposition à la traditionnelle « exposition ». Le soir de l'ouverture officielle, mon stand n'accueillait qu'un panneau indiquant que l'inauguration de mon exposition était reportée au lendemain – autrement dit, à un moment où ni journalistes ni caméras ne seraient présents, et où seuls viendraient ceux qui s'intéressaient réellement à l'art. À côté figurait un petit manifeste dénonçant « l'indécente apparence et l'injonction médiatique », rédigé dans le style du jargonage caractéristique du situationnisme. Le lendemain, l'*Inposition* s'ouvrit : dans mon stand, on ne trouvait qu'une liste de titres d'œuvres ; les œuvres elles-mêmes étaient dispersées partout dans l'espace – dans les couloirs, sur les murs, entre les boxes (mais jamais à l'intérieur de ceux des autres).

Drapeaux roulés et livres non lus : dans un coin, des drapeaux rouges enroulés et une pile de volumes de Lénine et Marx, recouverts de poussière. Cette pièce connaîtra plus tard une version plus « épurée » avec plus d'éclat, intitulée *Phrases poussiéreuses* : des citations de moi-même tracées en poussière, tout en bas des murs, à la limite du sol.



Phrases poussiéreuses, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers.

No future for you : dans un passage, un seau en fer blanc rempli d'eau et, à côté, un balai avec une serpillière. Le seau avait un double fond cachant un haut-parleur qui diffusait, très faiblement, un extrait des Sex Pistols chantant *No future for you*. Quand la musique retentissait, la surface de l'eau frémissait, et c'était visible.

Debout, les damnés de la terre... : une latte du plancher avait été remplacée par une autre, sculptée de manière à paraître explosée, son extrémité fendue se relevant vers le haut.

Sang & Parfums : quelques millilitres de sang éclaboussés sur le mur, aussitôt aspergés de parfum.

Fait révélateur : toutes ces pièces disparaurent très vite. Dès le deuxième jour, ma latte fut arrachée, le sang et les parfums effacés, et même les livres et drapeaux emportés. J'avais un accord avec l'administration de la foire, mais les techniciens et gardiens n'avaient pas été prévenus. Ils avaient perçu ces interventions comme du simple vandalisme. Ce fut en quelque sorte une forme de censure « populaire ».

Une latte de parquet, 2002.



NOUVEAU FORMALISME 2004-2007

Vers le milieu des années 2000, l'idée non-spectaculaire s'épuisa. Premièrement, elle devint très populaire dans les milieux professionnels, en général, parmi les jeunes artistes. Cela se comprenait : de telles œuvres ne demandaient pas de gros investissements financiers, elles naissaient surtout de l'ingéniosité artistique et d'un esprit ludique. Deuxièmement – et c'était le facteur principal – un marché de l'art apparut en Russie. Encore embryonnaire, mais les galeries privées, les fondations, les musées se développaient de façon exponentielle. Une concurrence s'installa, les propriétaires voyaient grandir leurs ambitions, leur désir d'influencer le processus. Un prix artistique annuel, le Prix Kandinsky, fut créé avec une dotation importante, une grande exposition préliminaire et une cérémonie de remise très solennelle. Tout cela était nouveau. Il me semblait que ce segment-là était le plus intéressant : de nouvelles personnes y apparaissaient, de nouvelles relations, et donc des perspectives pour l'expérimentation et la recherche.



Comment les positions politiques se transforment en forme, fondation Stella Art, Moscou, 2004.

Je commençai à travailler avec la galerie et la fondation Stella Art. Ma première exposition s'intitulait *Comment les positions politiques se transforment en forme*. Elle s'ouvrit en même temps que la Première Biennale de Moscou d'art contemporain. Qu'avais-je voulu montrer ? Que mes positions politiques avaient leur propre expression visuelle. Comme abstraite, sous forme pure, sans contenu politique. Probablement, dans cette série, les plus intéressantes étaient les formes agrandies de mes rognures d'ongles, ainsi que la forme d'un ongle de gros orteil que j'avais laissé pousser pendant deux ans. Il faut dire que je m'intéressais aux objets qui se trouvent à la limite de notre perception visuelle, que l'on touche avec les mains : le pain, les ongles coupés, les coquilles de noix, les tickets de transport.

L'œuvre la plus connue de cette période fut *Produits*, une série de sculptures en bronze représentant les formes des tourelles de chars blindés modernes. Ces tourelles étaient débarrassées du canon, des mitrailleuses et de tout l'équipement militaire. Il ne restait que la forme pure de la plaque de blindage. Le titre était une inversion : dans le complexe mili-

taro-industriel soviétique et russe, toutes les nouvelles pièces expérimentales portaient le nom de « produits ». Une fois adoptées par l'armée, elles recevaient un numéro et un nom. En créant ces sculptures, je les « reconvertissais » en produits, mais cette fois non pas du complexe militaro-industriel, mais de l'art. L'art fabrique aussi des produits !

En 2007, je reçus le premier Prix Kandinsky en tant qu'artiste de l'année. À l'exposition des nominés, on présentait *Produits* et une autre œuvre devenue très célèbre (ou plutôt un cycle qui continue encore aujourd'hui) intitulé *Pains*.

PAINS. ICONOSTASE. AURATISME 2007-2012

Au milieu des années 2000, je fus extrêmement intéressé par l'ancienne iconographie russe. Mon intérêt était purement esthétique. Athée, je ne m'y étais pas particulièrement intéressé auparavant. Mais soudain, je la découvris. Je voulus intégrer dans mon art certains codes iconographiques et chrétiens. Le résultat fut ma première iconostase de pain. Il faut préciser que je perdis deux ans à comprendre comment reproduire sans perte de réalisme visuel la texture de la découpe du pain. Cela coïncida avec l'apparition en Russie, dans le secteur civil, des premières machines CNC (à commande numérique). Elles résolurent entièrement ce problème. Et les coïncidences ne s'arrêtèrent pas là. En 2007, alors que je réalisais ma première iconostase, Oleg Koulik décida d'organiser une exposition dans le premier cluster artistique de Moscou, Vinzavod, sous un titre scandaleux pour l'époque : *Je crois*. Scandaleux bien sûr pour le milieu professionnel. Depuis 1998, les conflits entre artistes contemporains et l'Église orthodoxe avaient été assez vifs, allant jusqu'à des pogroms d'expositions, des procès et même des poursuites judiciaires. L'attitude générale envers la foi et la religiosité, surtout affichée, et encore plus envers le cléricalisme, était donc surtout empreinte de scepticisme.



À gauche : De la série *Pain*, 2007.

Mais Koulik n'en était pas à son premier affrontement avec l'opinion publique. L'exposition *Je crois* ouvrit. Et, de façon étonnante, mon iconostase fut achevée la veille même de l'ouverture. Il devint le « blockbuster » de l'exposition. Celle-ci connut d'ailleurs un énorme succès : le premier jour, 30 000 visiteurs, des files interminables pour y entrer.

2007 fut aussi l'année de l'ouverture de *Documenta 12*. Les coïncidences continuèrent. Lors de l'exposition *Je crois*, le commissaire principal de la Documenta, Roger Buerger, vint à Moscou. Voyant mon iconostase, il s'exclama : « C'est exactement ce qu'il me faut ! » C'est ainsi que l'œuvre entra à la Documenta.

Il faut dire que l'art underground soviétique des années 1960-70 était étroitement lié à la religiosité. C'était logique : dans l'URSS athée, la religion n'était pas encouragée. Beaucoup d'artistes underground, en protestation et en quête d'une plateforme indépendante de l'idéologie, se tournaient vers la religion, ce

qui marquait la forme et les motifs de leurs œuvres. Le plus connu fut probablement Mikhaïl Schwarzman, qui se disait « hiérat » et appelait ses œuvres « hiératures » : des formes abstraites réalisées avec des procédés iconographiques. Un autre, Edouard Sternberg, utilisait la géométrie malévitchienne pour créer un effet d'art spirituel. La génération suivante, celle des conceptuels, qualifia ironiquement ce type d'art de spiritualitard (*dukhovka*). À un certain moment, toute cette « spiritualitouille » devint, sinon du kitsch, du moins une pose prétentieuse.

C'est pourquoi certains critiques, commissaires et artistes connaissant mon parcours accueillirent très négativement mon iconostase à l'exposition *Je crois*. Andreï Kovalev écrivit une critique assassine, m'accusant de reniement, de position réactionnaire et de religiosité. D'autres faisaient comprendre que j'étais fou et affirmaient qu'il ne fallait en aucun cas montrer cette œuvre à Buerger.

Mais mon idée était tout autre, même plutôt opposée. Premièrement, je voulais montrer que la « spiritualité » (que j'appelais « auratisme », d'après le terme « aura » de Walter Benjamin) est un effet artistique. Il n'y a rien de mystique ni de religieux là-dedans. En utilisant une série de procédés, on peut créer un régime esthétique d'« aura ». La reproductibilité technique n'est nullement un obstacle : toutes les œuvres étaient réalisées par des technologies numériques, donc reproductibles en nombre illimité. En un sens, mes « pains » étaient une sorte de parodie des « hiératures » de Schwarzman. Deuxièmement, je voulais montrer que tout ce qui était attribué à l'art religieux avait été fait par des artistes, qu'il possédait une valeur esthétique, et que la signification « spirituelle » se créait par des moyens esthétiques. En recréant l'ordre iconostatique et en intégrant des codes chrétiens, je produisais un objet d'art sans aucun contenu religieux. Pour démontrer cette absence retentissante, j'utilisai la même texture, mais en transformant la forme afin de créer des objets artistiques au contenu explicitement « païen » – des totems d'un culte inconnu. L'un de ces totems fut présenté à la 3e Biennale de Moscou sous le commissariat de Jean- Hubert Martin.

À droite : *Totem*, 2009.

Le thème de l'unicité de l'œuvre d'art, de sa copie et de sa reproductibilité de masse m'intéresse énormément. Aujourd'hui, à l'ère du numérique, on considère que l'unicité a disparu, que le monde entier n'est qu'un ensemble de simulacres – des copies sans original. Les moyens de reproduction ont atteint une qualité extraordinaire ; on dit même que l'on peut reproduire la facture d'un coup de pinceau. Tout cela semble vrai. Mais pour la copie, il existe deux obstacles ontologiques essentiels.

Le premier, c'est l'espace. L'original occupe un certain espace, la copie, si parfaite soit-elle, en occupe un autre : c'est leur différence irréductible. Le second, non moins important, c'est le temps de création. La copie naît toujours après l'original. Ils ne sont pas équivalents temporellement. Et une copie de copie diffère elle aussi dans le temps. Si l'on prend en compte ces deux aspects, on peut dire que le monde est exclusivement fait



d'originaux, et qu'il n'existe presque pas de copies. Bien sûr, on peut essayer de créer une copie sans original dans la réalité numérique. Mais cela exige des efforts. Il faut inventer un protocole spécifique qui génère simultanément une multitude de copies à partir d'un original. Et même dans la réalité virtuelle, chacune occupera sa place propre. À mon avis, cette problématique a un potentiel de développement artistique, pour créer de nouvelles formes, et même davantage : un nouveau rapport au monde, capable de dépasser l'indifférence postmoderne.

ART SARCASTIQUE 2012-2015

À la charnière des années 2000 et 2010, la Russie se trouvait à un carrefour. En 2008, le pays fut dirigé par Medvedev, dont le mandat s'acheva quatre ans plus tard. Comme on le sait, en 2012, lors de l'élection présidentielle à Moscou, quand Poutine revint remplacer Medvedev, eut lieu une grande manifestation de protestation. Grande ? Pas tant que ça : jamais plus de cent mille personnes ne s'y rassemblèrent, ce qui, pour une Moscou de dix millions d'habitants, n'était pas énorme. La majorité absolue des protestataires avait des convictions libérales, et c'est pourquoi les formes que prit ce mouvement restèrent modérées. Personne n'allait vers une escalade. La campagne de contestation elle-même fut menée de façon extrêmement molle, sans plans ni objectifs clairs. Le principal problème semblait presque être... la présence du corps de Lénine au Mausolée, sur la place Rouge. On disait littéralement : « Tant que Lénine ne sera pas enterré, rien de bon ne pourra arriver en Russie. Au cœur du pays repose un cadavre ! » Ce type de pensée magique, pour moi, ne pouvait servir de base à aucune réforme sérieuse.

C'est ainsi que j'eus l'idée de réaliser une série d'œuvres sarcastiques, dont l'apparence répondait aux attentes du public, mais dont le sens était tout à fait opposé. La première de ces œuvres fut une série de portraits sculptés de révolutionnaires morts. En réalité, le thème de la révolution était alors complètement étranger au contexte du moment. Les libéraux ne pouvaient littéralement pas le supporter. Ces portraits devenaient donc de véritables « objets superflus ». En modelant le visage de Lénine, j'étais convaincu qu'absolument personne en Russie ne faisait une telle chose. Quant aux portraits de Trotski ou de Bakounine, inutile d'en parler : il s'agissait de personnages à moitié oubliés, n'intéressant plus que les historiens.

Au final, j'ai distingué trois étapes révolutionnaires : le XIX^e siècle : Marx, Engels, Bakounine ; la révolution russe : Lénine, Trotski, Staline ; la situation révolutionnaire des années 1960 : Mao, Che Guevara, Hô Chi Minh. Le choix des figures obéissait toujours au schéma : fondateur – continuateur – contradicteur. Tous ces portraits – des têtes coulées en bronze – devaient être exposés sur des piques, donnant clairement l'impression de criminels ou d'ennemis vaincus, décapités et offerts au regard public. La clé résidait dans le titre de l'œuvre : *C'est vous qui avez fait ça ? – Non, c'est vous qui avez fait ça !*

Le ressort principal de l'œuvre était l'extrême déséquilibre entre ses parties : d'un côté les têtes de bronze, de l'autre un titre littéraire. Le titre reprenait des mots attribués à Picasso. Une histoire apocryphe raconte qu'un officier allemand lui aurait posé cette question après avoir vu son tableau Guernica, et que Picasso, détournant la conversation de l'art vers la réalité, aurait parlé de l'aviation allemande qui avait bombardé la ville en soutenant les franquistes lors de la guerre civile espagnole.

Mais quel rapport ce dialogue avait-il avec mon travail ?

En Russie, on est fermement convaincu que l'artiste contemporain n'a aucune compétence artisanale : qu'il ne sait ni dessiner ni modeler, qu'il ne comprend rien aux couleurs ni aux matériaux, et qu'il commande tout à des « professionnels » pour ensuite exposer les œuvres

sous son propre nom. À mon égard, un journaliste avait même mené une enquête pour déterminer dans quelle mesure je participais réellement à la création de mes œuvres. Ainsi, la question adressée à Picasso, je la recodifie comme une question qu'on m'adresse : « C'est vous qui avez fait ça ? », autrement dit : « Est-ce vous qui avez modelé ces têtes de vos propres mains ? » Et la réponse se déchiffre ainsi : « Non, c'est vous qui avez fait ça ! », c'est-à-dire « C'est vous qui avez tranché les têtes des révolutionnaires, vous qui les avez exposées comme au Moyen Âge ! » Et il faut dire que la plupart des spectateurs aimaient cette démonstration. La plupart ignoraient complètement le sens sarcastique de mon œuvre.

L'INSTITUT "BAZA" 2011-2024. L'ÉMIGRATION

En 2011, ma femme, la cinéaste Svetlana Baskova, et moi, nous fondâmes un établissement d'enseignement privé indépendant : « Baza ». La formation durait deux ans. J'y enseignais l'histoire de l'art contemporain. Rapidement, nous devînmes la principale institution éducative dans ce domaine. Chaque année, jusqu'en 2024, environ trente étudiants obtenaient leur diplôme à « Baza ». Chaque année, nous organisions une grande exposition finale des diplômés. Mais nous menions également une activité scientifique : tables rondes, conférences, publication de l'almanach Baza, puis de la revue Termit. Le deuxième numéro de l'almanach Baza fut entièrement constitué de textes de la revue française Tel Quel, avec un choix et une préface de Jean-Pierre Salgas. Nous traduisîmes et publiâmes Philippe Sollers, Denis Roche, Pierre Guyotat.

En 2013, dans le cadre du programme parallèle de la Biennale de Venise, le fonds VAC de Moscou organisa une grande exposition commune entre Paweł Althamer et moi. Pour moi, ce fut une semi-rétrospective de mes œuvres principales. Althamer présenta, lui, un projet centré sur la documentation vidéo d'états de conscience modifiés par diverses drogues, du LSD au soi-disant « sérum de vérité ».

Nous nourrissions bien sûr de grands projets pour cette décennie, qui ne devaient pas se réaliser. En 2014 eut lieu l'annexion de la Crimée. La majorité de la société russe fut littéralement enivrée par un enthousiasme quasi narcotique. La communauté artistique, constituée pendant des décennies, commença à se désagréger, lentement mais sûrement. Le climat politique changea radicalement.

Comme notre établissement ne dépendait aucunement du financement étatique, nous réussîmes assez longtemps à rester à flot. Les lois se durcissaient progressivement, mais nous évitions l'autocensure, guidés uniquement par la logique artistique.

Le 24 février 2022, la Russie lança une invasion de l'Ukraine à grande échelle. Pour moi, ce fut à la fois un choc, de la colère et de l'indignation : une agression absurde, sans aucune motivation. Dès le premier jour, je publiai sur Facebook des posts contre la guerre. La première proposition que j'adressai à Poutine fut de se présenter volontairement au Tribunal de La Haye et de s'y déclarer coupable. Cela aurait été un geste historique hors du commun. Sous le régime soviétique, notre cauchemar suprême avait été la guerre nucléaire. Quand Poutine commença à brandir la menace atomique, cela me provoqua du dégoût. Avec un tel homme, il n'y a rien à discuter. Je considère Poutine comme un consommateur absolu, un hédoniste poussé jusqu'à la négation de soi. Hédonisme et guerre seraient incompatibles ? Ce n'est qu'une apparence. Pour Poutine, la guerre c'est le pouvoir de « se bouger »⁸ (selon son propre mot), un jeu de petits soldats, un remède contre l'ennui, le dernier divertissement. Et la seule émotion qui le relie encore à la réalité, c'est la peur de sa propre mort. C'est seulement à travers cette peur qu'on peut lui parler.

8 8 Движуха – terme familier pour « activité », « action ». (N. du T.)

Le 23 mars 2024, à six heures du matin, une équipe du FSB fit irruption dans notre appartement pour une perquisition. Mitraillettes en main, ils nous plaquèrent, ma femme et moi, face contre terre. Franchement, cela me fit rire. Rire, parce que quand la force de frappe ne correspond pas à la cible, cela paraît pitoyable, excessivement théâtral et forcé. On me suspectait de « trahison de la patrie » sans le moindre fondement. Simultanément, trente autres perquisitions eurent lieu chez des artistes et des commissaires d'exposition dans différentes villes. En tout, une dizaine d'agents fouillèrent notre logement : un calcul simple montre qu'au moins 300 professionnels spécialement formés furent mobilisés rien que pour ces opérations. Et trois jours plus tard eut lieu l'attentat terroriste du Crocus City Hall, où les terroristes ne rencontrèrent qu'un seul vigile désarmé. Lors de cet acte terroriste, 149 personnes furent tuées. Voilà tout ce qu'il faut savoir sur l'efficacité de l'État russe.

Le lendemain de la perquisition, nous avons quitté la Russie.

Malgré l'émigration, l'infrastructure pédagogique et le corps enseignant restèrent en Russie. Nous avions l'illusion de pouvoir poursuivre le processus éducatif. Nous nous trompions cruellement. À l'été 2024, dès l'annonce d'un nouveau recrutement des étudiants, le lendemain même, il y eut de nouvelles perquisitions chez les professeurs de « Baza » et chez nos amis – parfois étrangers à la communauté artistique moscovite. Notre affaire fut requalifiée : de « trahison de la patrie » en « trafic de drogues » – l'article standard quand il n'y a rien d'autre à reprocher.

« Baza » dut fermer.

Aujourd'hui, ayant trouvé refuge en Occident, une nouvelle vie commence. Une vie après la mort, ou une vie dans « l'au-delà ». Un jour, le philosophe Boris Groys formula l'idée que la Russie est l'inconscient de l'Occident. Que s'y réalisent les fantasmes occidentaux qui n'ont aucune chance d'advenir dans la « métropole ». Cette idée correspondait assez bien à l'expérience communiste soviétique. Mais aujourd'hui, la Russie n'a plus aucun projet d'avenir, aucune idée. Au contraire, elle tente d'arrêter en elle tout processus de pensée. Dans ce cas, demeure-t-elle encore « l'inconscient » de l'Occident ?

Traduit du russe par Valéry Zylberstein et Denis Dabbadie





BIOGRAPHIE

Anatoly Osmolovsky est né en 1969 à Moscou. Artiste, commissaire d'exposition, théoricien de l'art, enseignant, l'une des figures clés de l'art conceptuel et de l'art actioniste post-soviétique.

Depuis la fin des années 1980, il est le fondateur et l'idéologue de l'actionnisme politique moscovite.

Au début des années 1990, il s'est fait connaître pour ses performances et ses actions radicales explorant les thèmes du pouvoir, du langage, de l'idéologie et de l'espace public. Dans les années 2000, il se tourne vers l'art de l'objet et de la sculpture, continuant à travailler activement en tant que commissaire d'exposition et critique d'art. Depuis 2011, il est fondateur et recteur de l'Institut d'art contemporain BAZA et de la maison d'édition BAZA.

Les œuvres d'Osmolovsky ont été acquises lors de diverses ventes aux enchères, notamment chez Phillips de Pury & Company à Londres (BRIC) et chez Sotheby's. Il vit et travaille à Berlin.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1992 • *Les léopards pénètrent dans le Temple...*, Galerie Regina, Moscou
- 1994 • *My Way*, Galerie Marat Guelman, Moscou
- 1996 • *Situative Action für PDS*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Allemagne 1997 — Ordre pour l'Armée des Arts, Galerie XL, Moscou
- 2003 • *Sept morts à Moscou*, Galerie XL, Moscou
- 2004 • *Comment les positions politiques se transforment en forme*, Galerie d'art Stella, Moscou 2006 — *Produits*, Galerie Stella Art, Moscou
- 2013 • *Cadavre Exquis and Dodici Suicide*, Galerie Thomas Brambilla, Bergame, Italie
- 2013 • *Parallel Convergences* avec Paweł Althamer, programme parallèle La 55e Biennale di Venezia, Casa dei Tre Oci, Venise, Italie.
- 2015 • *Papeterie d'avant-garde*, Galerie pop/off/art, Moscou 2021 — *Hymne de moustiques*, Galerie XL, Moscou

SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 • *Multiplicity Culture. Itinerari dell'arte in un mondo che cambia*, Museo del Folklore, Rome, Italie
- 1992 • 3^e Biennale internationale, Istanbul, Turquie 1992 — *Territoria Italiano*, Milan, Italie
- 1993 • *Trio Acoustico : Dmitri Goutov, Youri Leiderman, Anatoly Osmolovsky*, Centre pour la Création Contemporaine, Tours, France
- 1993 • *Aperto'93*, 45^e Biennale de Venise, Venise, Italie
- 1994 • *Identity and Selfhood*, Musée d'art contemporain, Helsinki
- 1994 • *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle, Allemagne
- 1995 • *No Man's Land*, Centre d'art contemporain Nikolaj, Copenhague, Danemark
- 1995 • *Conjugations : Moscow Art Scene Today*, Munich, Allemagne
- 1996 • *Steirische Herbst*, Graz, Autriche
- 2000 • *Manifesta 3*, Biennale internationale d'art contemporain, Ljubljana, Slovénie
- 2002 • 25^e Biennale, São Paulo, Brésil
- 2003 • *Utopia Station*, 50^e Biennale de Venise, Italie

2003 • *Berlin–Moskau/Moskau–Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne
 2006 • *Russia !*, Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne
 2007 • *Documenta XII*, Kassel, Allemagne
 2010 • *Modernikon*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Torino, Italie
 2011 • *Ostalgia*, The New Museum, New York, USA (commissaires : Massimiliano Gioni et Jarrett Gregory)
 2014 • *Mike Nelson selects the first in a series of four displays of the V-A-C collection at the Whitechapel Gallery*, Whitechapel Gallery, Londres, Angleterre
 2015 • *Comment vivre ensemble ?* Le projet principal de la 6^e Biennale d'art contemporain, Moscou
 2019 • *Sous la pression*, Galerie Popov Art, Moscou (commissaires : Svetlana Baskova et Egor Sofronov)
 2021-2022 • *Il y a d'étranges rapprochements...*, Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou (commissaire Jean-Hubert Martin)

SÉLECTION DE PROJETS INITIÉS

1990 • *L'Explosion de la Nouvelle Vague* (avec Grigory Goussarov), Festival du film français, Moscou
 1993 • *La guerre continue*, Centre d'art contemporain, Moscou
 1994 • *Impudents, insensibles, ignares...*, Galerie Regina, Moscou
 1996 • *Nouveau radicalisme révolutionnaire*, conférence et séminaire, Musée Maïakovski, Moscou
 2001 • *Au lieu de l'art*, Centre Zverev pour l'art contemporain, Moscou 2002 — Vue 100 %, Galerie Regina, Moscou
 2004 • *L'art sans justification*, Musée d'État d'architecture Chtchoussev, Moscou 2009 — Mausolée de la Rébellion, Fondation Stella Art, Moscou
 2017 • *Hourra ! Sculpture !*, Manège, Saint-Pétersbourg

RÉCOMPENSES

2007 • Lauréat du prix Kandinsky dans la catégorie « Projet de l'année »

COLLECTIONS PUBLIQUES

- Galerie d'État Trétiakov, Moscou
- Musée d'Art contemporain (MuHKA), Anvers Tate Modern, Londres
- Moderna Museet, Stockholm Fondation V-A-C, Moscou Fondation Stella Art, Moscou
- Musée d'art moderne (MMOMA), Moscou Simon de Pury Collection
- MG+MSUM / Musée d'art contemporain, Ljubljana et autres

BIBLIOGRAPHIE

EN RUSSE :

Anatoly Osmolovsky, Mouvement « Expropriation du territoire de l'art » (E.T.I.), Moscou, Samizdat, 1990

Anatoly Osmolovsky, *E.T.I. manifeste comme manifeste Dada*, Moscou, Samizdat, 1990

Anatoly Osmolovsky, Dmitri Pimenov, *Bientôt arriveront les terroristes, Dieu garde le président !* (Synopsis), 1990

Anatoly Osmolovsky, « Manifestes » dans Khoudojestvenny Journal, n° 9, 1996

Anatoly Osmolovsky, « Antifascisme & Antifascisme » dans Khoudojestvenny Journal, n° 11, 1996

Anatoly Osmolovsky, « Introduction », dans Baza, n°1, 2010

Anatoly Osmolovsky, « Les principes du montage de Jean-Luc Godard en action » dans Baza, n°2, 2011

Dmitri Goutov, Anatoly Osmolovsky, *Trois discussions*, Moscou, Grundrisse, 2012

Les années 1990 à la première personne. T. 1. Anatoly Osmolovsky, Oleg Mavromatti, Dmitri Pimenov, Alexandre Brenner, Sergueï Koudriavtsev, Moscou, Baza, 2015

Anatoly Osmolovsky, « Faire des expositions politiquement » dans le recueil de textes de l'école d'été pour les commissaires d'exposition, Moscou, V-A-C Press, 2016

Anatoly Osmolovsky, « La fonction de la critique d'art et son potentiel. Commentaire sur la traduction d'un cours d'Alain Badiou » dans Termit n°1, Centre d'art contemporain Vinzavod et Institut Baza, 2018

Anatoly Osmolovsky, « Importantes conclusions à partir d'un grabuge minable » dans Termit n°2, Centre d'art contemporain Vinzavod et Institut Baza, 2019.

Anatoly Osmolovsky, « Réduction de la distance comme rapprochement du réel », préface à l'article « Les casseurs de pierres » de Gustave Courbet (Le réalisme de Courbet) de Michael Fried dans Termit, n°3, Centre d'art contemporain Vinzavod et Institut Baza, 2020.

EN ANGLAIS :

Anatoly Osmolovsky, « Rejection of museums! » dans Third text, vol. 18, Taylor and Francis, 2004

Anatoly Osmolovsky, Selected writings dans *Pawel Althamer, Anatoly Osmolovsky: Parallel Convergences*, Marsilo, 2014.

SUR ANATOLY OSMOLOVSKY

Laura Hoptman and Tomas Pospiszyl, *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, ed. Eastern Art Map, 2002

John Richardson, *Anarchitexts*, Autonomedia, 2003

Angels of History. Moscow Conceptualism and its Influence. MUHKA/Museum of Contemporary art Antwerp. 2005

Bilderbuch: Documenta Kassel 16/06-23/09 2007, Taschen, 2007

Alastair Renfrew and Galin Tihanov, *Critical Theory in Russia and the West*, Routledge, 2009

Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, University of Chicago Press, 2010

Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. MIT Press, 2013

G. Mangione, « Anatoly Osmolovsky's radical artwork goes on show in Venice », The Calvert Journal, a guide to creative Russia, online magazine, 2013

Biennale di Venezia. Flash Art International. *Aperto '93: Emergency*, Flash Art Books, 2016

Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Verso, 2024

Sven Spieker, *Art as Demonstration: A Revolutionary Recasting of Knowledge*, The MIT Press, 2024.



ENGLISH

THE RETURN OF CULT SYMBOLS

Andrey Erofeev

Looking at Osmolovsky's works, one would not guess that the artist came (or rather fled) from Moscow, where he, one of the most important figures of the Russian art scene, was declared a foreign agent and subjected to a brutal search with the confiscation of his archives and art works.

The exhibited objects do not resemble what the audience usually associates with the concept of the Russian art. There is nothing protest-like, revolutionary, or suprematist here. Osmolovsky's works suggest that the author's art evokes New York or London. The ingots, sparkling with a golden sheen, and the slices of cake or some other baked goods, enlarged to gigantic proportions, are reminiscent of common neo-pop art practices. They bring to mind Jeff Koons and Damien Hirst, with their trail of followers who profess uncritical adoration for the gadgets of the entertainment industry and simple pleasures. Moving in the vein of the forms and techniques of the second or even third generation of found object artists – the only international trend that has survived in contemporary art – Osmolovsky acts like a beginner chess player entering the world of grand chess. He plays a canonical opening straight out of the textbook. Thus, he shields his objects as much as possible from the traces of his authorship. Everything is done by anonymous workers, usually using machine processing techniques. The objects themselves are enlarged or reduced copies of found objects made long ago, by some unknown individuals and not for artistic purposes at all. These objects are not simply transferred from the everyday sphere to the realm of art. Their design has been reworked. Their dimensions and materials have been changed. They seem to have undergone a designer's treatment and now look less like copies of real objects and more like abstract sets. Their form and texture are close to decorative art, those senselessly beautiful objects that are used to liven up offices, empty bookshelves in living rooms, or reception areas in restaurants and expensive hotels.

This is what Osmolovsky's golden objects, which open this exhibition, look like. Polished to a shine and perfectly sanded, these bronzes have completely lost their recognisable connection to their natural prototypes. This break in the chain of visual associations is the original move, the Moscow artist's innovation. He clearly wanted his objects to look like ordinary Western-style contemporary art gadgets, even some kind of by- products of creativity – reduced copies of minimalist sculptures.

Viewing Osmolovsky's works becomes interesting once the viewer learns what these ingots are modelled on. The artist has reproduced in miniature various versions and types of turrets that crown the hulls of modern tanks. The artist has stripped these turrets of their guns, machine guns and other military equipment, but has reproduced their overall shape precisely. This simplification has transformed the object. From a specific piece of military equipment, it has become a design idea for an object.

The older generation remembers that everyday design in the USSR and socialist countries was not particularly sophisticated. Things were poorly cut and sewn, remained unchanged for decades, and required constant repair. The communist world was a civilisation of inconvenient everyday objects. But the military market of this world lived by different rules. Here, the requirements for the functional quality of things increased a hundredfold. The plastic appearance, directly related to aerodynamics, attack reflection angles, ballistics and other combat factors, required maximum precision in decision-ma-

king. The plastic appearance, directly related to aerodynamics, attack reflection angles, ballistics and other combat factors, required maximum precision in decision-making.

Designers had to follow the aesthetic canons of the time. Competing with NATO weaponry, Soviet military equipment (which was generally less effective) had to look ultra-modern and even futuristic. Its appearance was constantly adapted to the changing tastes of technical fashion. Among the products of Soviet industry, tanks represented the pinnacle of perfection. That is why military parades were so popular in the USSR.

Nowadays, fewer people flock to parades, but a significant proportion of the population continues to admire the beauty and power of military equipment. They are proud of their tanks. Children learn about them almost from the cradle. On holidays, some parents dress their babies up as tankers and put them in prams that look like small tanks. Even students cannot escape tanks. Summer military camps include tank training. I will never forget the clanking sound of the iron monster's caterpillar tracks as it covered the pitiful trench I had dug with its mighty mass, in which I was hiding with a training grenade in my hand. In general, tanks are familiar to everyone in Russia, probably no less so than tractors. They are almost commonplace and at the same time highly symbolic. Songs were written about tanks in Soviet times.

*Our armour is strong, and our tanks are fast,
And our people are full of courage,
Soviet tankers stand in formation
Sons of their great Motherland.
Roaring with fire, gleaming with steel,
The machines will go on a furious march [...].*

They will march, of course, to the West. In the imagination of Soviet and Russian society, the tank was and remains the main weapon in the military struggle with the Western world. When such a war broke out (and today in Russia, World War II is interpreted precisely as what the war between the USSR and the West was), the tank became a symbol of that war. Elevated on a granite or concrete pedestal, it became the most widespread iconographic symbol of Victory. Thousands of such monuments are scattered throughout cities and towns from Moscow to Berlin.

Today, the Soviet ideological basis for Russia's confrontation with the West has disappeared. But the desire to continue the conflict has flared up with renewed vigour. The confidence that political goals can be achieved by brutal force, that violence in relations between countries is productive and not punishable, has returned. Abandoned weapons depots have been reopened and hordes of tanks have moved into Ukraine. It is clear that the revival of the cult of violence is not limited to Russia. This cult is professed by many players on today's political scene. In other countries, it may be represented by different symbols. But for the Russian author, it was logical to choose the tank.

Thus, this seemingly decorative gadget is loaded with rich semantic baggage. By triggering the Mandela effect, it awakens memories in the viewer ("How we went with Dad to watch the parade on Red Square"), revives fears, and brings to mind Budapest, Prague, the Moscow coup of 1991 and the coup of 1993, when tanks fired directly at parliament, and even the burned Russian tank columns in Grozny and, more recently, near Kiev. However, all these flashes of meaning are not mandatory and are introduced by the viewers themselves. The main meaning of the object itself lies in denoting the cult of violence that has returned to our lives as one of the components of today's political culture. The sacred quality of Osmolovsky's *Towers* that emerges in the process of perception – as cult objects of worship of violence – brings to mind a similar effect in Jeff Koons' *Sacred*

Heart. For some, this heart symbol is just a key chain or a necklace pendant. For others, it is an ex voto and a gift of gratitude to the Virgin Mary or the burning heart of Christ. Osmolovsky deliberately avoids the emotional crescendo evoked by the powerful increase in scale, a favourite technique of Jeff Koons. But he uses methods similar to Koons's to treat his subject matter – mirror polishing, dust removal, the shine of precious metal. They emphasise the transcendent nature of the spiritual object.

The semantics of the *Towers* are continued by two other Osmolovsky's series. The title of the first series, *Traces*, will make the curious viewer look closely at the blank sheets of white paper. But no matter how long you look at the blank sheet of paper lying on the table, you will see nothing. Only by lifting the paper to the light, i.e. by exposing it to the anaoid not provided for in the exhibition, one can notice the stripes of watermarks, reproducing the imprint of caterpillar tracks, which tanks leave on their way.

As Osmolovsky wrote in the text, this work was made and exhibited when a hybrid war was waged in Donbass and the authorities denied that Russian military equipment had been fighting there. Osmolovsky engaged here in a discourse of non-spectacularity, which implies a discreet, modest statement uttered as if in whisper.

At one time, Osmolovsky transferred it to Russian art as a counterweight to the spectacular forms of Baroque postmodernism. A decade ago, he demonstrated the technique himself, and now he has used it as a meaning-generating method to reveal the meaning of the popular meme "They're not there". This is how the opposition referred to the lies that Russian propaganda spread about Russia's non-involvement in the 2014 seizure of Crimea. No matter how closely you examine them, without a hint from the author, you cannot guess what the flat winged objects hanging on the walls mean. They vaguely resemble either Matisse inspired collages, or clothing patterns, or outlines of heraldic coats of arms. Upon closer inspection, you realise that these are office folders for documents of a very unusual shape. They are made of cardboard and fabric ribbons. They are no longer made like this, but in the past, such folders were used to store all kinds of cases – the operational archives of various offices, ministries, courts, factory administrations and other institutions. Osmolovsky shows the folders unfolded, but if you fold them correctly and tie them with ribbons, to our great surprise, we see the same volumes of tank turrets. The author's idea is clear: the main product of society is weapons, and the collective efforts of citizens lead to the reproduction of the cult of violence. Osmolovsky seems to be illustrating the well-known Soviet saying: "Whatever our people do, the result is always a Kalashnikov assault rifle". However, this underlying meaning of the work is hermetically sealed in the form of the object. And nothing – neither commentary nor title – helps the viewer to unravel it. Osmolovsky opened the folders to show that the secret hidden inside them had been discovered, that the matter had been declassified and the author had learned something.

However, he did not want to share the meaning with the viewer.

Perhaps some critics will explain the author's arrogance by the need to deceive and confuse the censors, who are once again rampant in Russia. But it seems to me that the censors have nothing to complain about in these objects. The cult of violence in them is not condemned or ridiculed, but merely stated in a form that is acceptable to everyone, including even the authorities. Incidentally, this characteristic is inherent in Osmolovsky's work in general. Maintaining a neutral-positive tone in his design, Osmolovsky balances on a fine line between analysis and complicity, conceptualism and conformism. After all, the material and formal aspects of his objects are emphatically beautiful, harmonious and magnificently executed. I can well imagine one of the hawks of war acquiring a *Tower* for their collection and interpreting it in a purely positive light – as a hymn to Russian weaponry.

Osmolovsky's works are far from pure conceptualism. They radiate emotion and seduction and, following the aesthetic norms of neo-pop art, are not at all ironic or grotesque. The author believes that this position of neutral retelling is truly democratic because it is not contaminated by the author's ego. Let the viewer evaluate the presented phenomenon for themselves. I would add that the author's subjectivity manifests itself and ends in the act of selecting a speaking object. This is followed by a neutral display, which establishes (or not, if the selection is unsuccessful) the symbolic significance of this object for the culture of the moment. This position is more significant than presenting to the public (in order to recruit them to one's camp) the objects that are subjectively affected with ideological overtones or, conversely, filled with the author's bitterness.

As for the concealment technique used by Osmolovsky, it can be explained by the atavisms of Soviet underground thinking, when works were created, discussed and explained within a close circle of like-minded people, and no one thought about the distant viewer since they did not exist.

The installation is quite different – a sculptural composition with the lengthy title *Did you do this? No, you did. Everything is clear here*. And the title – a quote attributed to Picasso – further clarifies the meaning. This time, it is not about the cult, but about its exposure. Osmolovsky demonstrates the downfall of political celebrities of the recent past. They cannot be called idols of all humanity, but in a certain part of the world, their power and influence of their ideas from the end of the 19th to the end of the 20th century was infinite. These are the greatest theorists and practitioners of communism and other utopian ideas – Karl Marx, Bakunin, Lenin, Trotsky, Stalin, Mao Zedong, Che Guevara, Ho Chi Minh.

Osmolovsky depicted their symbolic murder, as if carried out according to the ancient ritual of public executions by beheading. The severed heads of the tyrants are strung on sticks and put on public display. The title of the installation clearly indicates that the author distances himself from the reprisals against these people. He also denies any involvement in the creation of this work. All this was created by time and modern society. The installation became a rallying cry for the wave of destruction of monuments to tyrants that swept across the world. In the countries of the collapsed socialist community and in the former republics of the Soviet Union, people destroyed monuments to the very characters whose head statues are shown in Osmolovsky's installation. Colour revolutions occurred, and this vandalism was a symbol of the victory of democracy. In one of Moscow's parks they opened a museum-warehouse of "totalitarian sculpture" to house many similar heads statues.

Therefore, there is every reason to consider Osmolovsky's work a monument to the debunking of the cult of these terrible individuals, guilty of mass murders on a scale unprecedented in human history. Meanwhile, Osmolovsky himself offers a different,

opposite interpretation of his work. I will rephrase it. For him, these leaders are not tyrants, but revolutionaries who propelled humanity towards a bright future. Their exposure and symbolic murder, caused by the end of the USSR and the crisis of the leftist movement, led to the complete triumph of capitalism, which in its highest stage – imperialism – concentrates resources, money and power in one pair of hands, inevitably giving rise to a new wave of authoritarianism. With this approach, Osmolovsky's work appears to be a monument to the victims of political reaction and a symbol of the cult of aggressive conservatism.

I remember Marxist political phraseology from my early childhood. We were constantly forced to learn it; it haunted us at home and at work, and became so tiresome that (to use Kharms' expression) "It made us all sick". What joy we all felt when we were finally rid of it! Imagine my astonishment when, among the first generation of artists in the newly formed

democratic Russia, there appeared Marxist-Leninists who enthusiastically embraced this discourse and the Soviet critique of contemporary art based on it. They opened a seminar on the study of Marx's texts and discussed the prospects for realistic art in the future communist society. This strange fascination with Marxism-Leninism can be explained by the strategy of negation which supported the ideology of non-conformist culture in the USSR. It became so ingrained in the consciousness of artists that it was passed on to a new generation – the first happy representatives of open contemporary art. They rejected both their predecessors and the very democracy that gave them creative freedom. In contradiction, they seized upon what society had rejected.

Osmolovsky did not remain on the sidelines of these discussions. Moreover, he asserts that it was he who sparked an interest in Marxist discourse. Only, he adds, "without any Leninism, let alone Stalinism". And with completely different goals and sentiments than other neo-Marxists such as Dmitry Gutov. Namely, to connect Russian art to international discourses and versions of Marxism unknown in Russia, which were developed by the Situationists, as well as the Frankfurt School and new French philosophers. He was the first to translate Guy Debord's famous book and texts from Philippe Sollers' magazine *Tel Quel*. He created and ran several theoretical seminars for many years, which were attended by dozens of artists. He was, indeed, a passionate and successful conduit for the integration of Russian artists into the global avant-garde process. In this sense, the authorities were not mistaken in calling him a foreign agent: it is difficult to find a greater "Westerniser" in our art."

His interests were not limited to Marxism. Osmolovsky took a more flexible position – poly-discursiveness. He did not want to join anyone or become anyone's follower.

Everyone remembers his famous slogan "Against everyone!", which he displayed on Lenin's Mausoleum. At the same time, he recognised the diversity of trends of the time and agreed to engage in discussion with everyone. I think he sought to embrace and test all creatively promising discourses in practice. This flexible tactic was supposed to lead him to his self-declared goal of becoming the foremost artist of his time. Hence the surprising diversity of Osmolovsky's art. He was involved in performance art, political actionism, abstraction, formalism, post-conceptual explorations (non-spectacular art), postmodern exoticism, various versions of new sculpture, neo-pop art, and multi-component installations synthesising words, sounds, and objects. He tried everything and experienced everything. Those who reproach Osmolovsky for the eclecticism of his formal structure and artistic techniques fail, in my opinion, to grasp the direction of his explorations. For him, artistic practices and styles are merely tools that allow him to highlight and materialise the key ideologies of the time. If one tool does not suit him, he replaces it with another. In his view, the first artist is an author who is in line to the cultural moment, whose work is capable of representing everything essential and original that characterises the present time.

It is not surprising that he was interested in the far-right nationalist discourse that has been rapidly gaining momentum in Russia since the 2010s. Its proponents and propagators are an eclectic conglomerate of people thirsting for revenge, in which communists have merged with admirers of Nazism, nationalists have joined forces with adherents of Italian fascism, and Orthodox preachers have sided with followers of paganism. Fragments of their ideological delirium were glued together into a programme called Eurasianism. In short, the Eurasians' advocate the return of all former territories of the USSR by force of arms and the construction of an anti-Western totalitarian Russian empire based on a huge army and an Orthodox "people of God" who have renounced Western education and returned to peasant labour.

Recently, the influence of this political movement on the government has grown significantly. For example, the government recently initiated legislation to restructure the country's social life and culture based on traditional values. Eurasianism, like no other political movement, has been reflected in contemporary art. One of its main proponents is the renegade artist Belyaev-Gintovt, who challenged Western-style contemporary art and opposed it with "conservative-revolutionary" academicism. Interestingly, when asked who he considers to be the worst artist in Russia, Belyaev-Gintovt replied: "Osmolovsky".

I think this animosity stems from the fact that Osmolovsky was the only artist who responded to Eurasianism not only with sharp verbal attacks, but also with a remarkable work of art – the installation Bread. This work became so popular that Osmolovsky subsequently produced several versions of it. The latest version differs from the original, and it is interesting to understand the meaning of these changes. But first, I will describe the general theme of the work. The installation consists of several sculptural relief objects representing greatly enlarged slices of black bread. One might think that Osmolovsky depicted typical Russian bread. This is not entirely true, because such bread is eaten not only in Russia, but also in Germany, where it is called "pumpernickel". Special technique of drying allows it to be cut thinly and creates a holey surface of the crumb, resembling a continuous pattern. That is exactly the shape of Osmolovsky's objects.

IS ART CHILD'S PLAY?

Jean-Hubert Martin

There was a time when it was proper for young boys to act out war. The game took two forms: either dressing up as a soldier with a helmet, a rifle, and a wooden sword, or engaging in Kriegspiel—the military game—by maneuvering the figure sets and their equipment in the clash of two miniature armies. In Europe, the prestige of the uniform has declined, and after the two world wars it was no longer acceptable to raise children to fight each other. Russia is an exception.

Kriegspiel has not disappeared, but it is no longer practised with toy soldiers as much as with tanks, aeroplanes and drones to mirror the nature of reality that has moved away from reliance on hand-to-hand combat.

Before being made of lead, tin or aluminium, toy soldiers were made of paper. Children and adults nostalgic for the regiment could thus build up real armies at little cost. In the 19th and 20th centuries, manufacturers in Épinal and Wissembourg in France specialised in producing sheets featuring dozens of identical soldiers from all the belligerent nations. The city of Strasbourg, at the crossroads of European routes, saw so many armies and garrisons pass through that it became a centre for the production of these cut-out soldiers, painted in minute detail in their uniforms and held at attention by small wooden pegs glued behind their feet. Publishers did not content themselves with printing thousands of identical soldiers in uniforms that stripped them of all individuality; they kept pace with developments in warfare by offering helmets and headgear to assemble, as well as aeroplanes and tanks. A Polish Uhlan shako flattened on its cardboard before cutting and assembly can therefore take on unusual appearances that are very different from its three-dimensional model. "

"Art is child's play", said Max Ernst. In the context in which he used it, he was undoubtedly referring to the basic techniques of cutting, collage and rubbing that every child experiments with from an early age. He also meant it in the sense of the French expression that refers to ease, in this case the simplicity of the creative act. But in addition, Ernst who so often referred to childhood memories in his works, also wanted to emphasise the importance of this period of life, where every artist is true to their roots. This is undoubtedly true for Osmolovsky.

He removed the wheels from his armoured vehicles and erased their hulls, retaining only the turrets, from which he removed the cannons. The massive object with sloping sides, once cast in polished bronze, resembles a design object that could easily be mistaken for a large ashtray, sitting on a coffee table in a living room or on the desk of a civil servant at the Ministry of War. The silent dialogue between artists and designers continues unabated. Tony Cragg has lined up plastic bottles to question the strangeness of their shapes and origins.

Osmolovsky brings tanks into the hushed interiors of the bourgeoisie for the beauty of their material and form, perhaps without their knowledge. The design of these turrets actually varies greatly by nationality and date of tank production. Its proportions are not, as with an aeroplane, dictated by aerodynamics, far from it. It would be more accurate to think of it as a kind of "dynamic armour", as the primary constraint is for the turret to offer as little resistance as possible to a projectile. The evolution of their shape is clear. The

first tanks of the 1914- 18 war were large boxes fitted with chains that encircled them. The French Renault FT tank of 1917 had a prominent turret that resembled a turtle's head protruding from its shell. Along with its successors, such as the American Sherman tank and the Russian T34, it presented an ideal target. This is why all subsequent tanks flattened the turret as much as possible, while giving it steeply sloped walls to deflect shells.

This principle remains relatively theoretical insofar as it involves both the subjectivity of the designer and, above all, its use in the field, which leads to all kinds of equipment being hung on the sides of the turret. Osmolovsky's models have the advantage of being free of any added elements: gun, machine gun, flap, jerry can, part of the track, camouflage net attached to its sides. They are smooth, golden and visually appealing, as they focus on the essentials of a regular yet intriguing shape.

The absence of wheels means that they are not toys. However, it only took him one more step to return to the stage of child's play by deconstructing these artefacts to make them two-dimensional. By isolating each of the planes and creating connections, he managed to create shapes that could be cut out of cardboard to reconstruct the turrets. In this way, he reverses and reconstructs the process of the designer, who undoubtedly had to make an initial paper model to study the appearance of the turret. From there, it is only a short step to liken these cut-out sheets to the stationery used in government offices, which as he points out has not changed since the Soviet era. Spread across the walls are metaphors of office stationery that clearly convey the image of a belligerence inherent in today's Russian administrations and ministries.

The files and office folders, marked by their strings, are torn apart here to show that they carry the unconsciousness that conveys the persistence of war of conquest. The flattening of this war mechanism gives rise to various interpretations. One can see in it both a German iron cross and anthropomorphic silhouettes suggesting uniforms or military exercises. These papers can also be used to wrap the tanks, which are thus transformed, beneath their innocent appearance for children, into toxic sweets.

The caterpillar tracks visible through the transparency take on a geometric and regular appearance that is just as reassuring as the artist's tanks. These light, ephemeral traces have nevertheless been inscribed in the ground by heavy war machines. As much as these instruments of destruction inspire fear, life will reclaim its rights once the traces of these mechanical monsters have been erased.

When I think about the war in Ukraine, I cannot shake the image of an essential work by Osmolovsky that he has shown in several exhibitions: *Une latte de parquet 2002 (A Parquet Floorboard 2002)*, which rises up at one end in the shape of an outstretched hand. A vision haunts me regularly: from all the parquet floors of all the houses in Ukraine, wooden hands rise together to say 'stop', while strikes on civilian targets continue to increase under the orders of a dictator who dreams of an empire that has long since disappeared.

A resurgence of spirituality is being felt around the world, both in the fight against rampant materialism and against institutionalised religions because of their dogmatism, hierarchy and scandalous activities. Art is logically the domain to allow its rebirth in complete freedom and

without hindrance. Osmolovsky took a late interest in the Orthodox religion, which he had not been brought up to practise in his childhood. He felt the need to return to his historical heritage and his own cultural tradition. Many Russian artists have already broken with the model of European-American modernity, particularly the Sots-Art movement, which is still too little known in our country. Others, in order to protect themselves from

foreign influences, have plunged into a neo-religiousness that could not escape a nostalgia coupled with mystical accents.

Once again, Osmolovsky has found the right and fertile strategy. He reappropriates the iconostasis, the major element of the sacred furniture of the Orthodox Church, and diverts it. Each of its parts is reinterpreted in the manner of a baker, that is to say, as a piece of rye bread, dark and with a very dense texture. The transposition proves to be polysemic. One immediately thinks of the wealth of the priests and the patriarch's gold watch in contrast to the poverty of the faithful. In addition to access to food, artefacts, which contours echo those of the iconostasis, raise the question of transubstantiation, i.e. the transformation of the bread into the body of Christ at the consecration of the Eucharist. This miracle, performed daily during Mass, enabled Christianity to do away with sacrifices and thus ensure its spread throughout the world, undoubtedly benefiting from colonialism.

The question arises as to what the fundamental needs of human beings are. One of the factors in the failure of communism was the belief that it was enough to provide for people's food needs. But bread is not enough. The heads of revolutionaries impaled on pikes, as depicted in French imagery, bear witness to their failures. It is clear today that spiritual satisfaction is essential, along with the urgent need to reconnect with communities and the cosmos. His huge slices of bread are not inert; upon closer inspection, some of them, as in *Totems*, reveal traces of faces, evidence of intercommunication and the life of matter, without necessarily resorting to dogmatic narratives. It is much more about rediscovering a close relationship with the elements of nature, after several centuries of excessive and unconscious exploitation of the environment by human beings.

PRIMUS IN PROXIMO

Anatoly Osmolovsky

The Latin maxim *Primus in proximo* translates as "The first in the next" (place), or "The first of the next" (time). This is an expression that I coined to replace the old-fashioned modernist concept of historical primacy."

Modernists zealously defended their priority in producing works that set the perspective for the development of art for many decades to come. The most obvious example is Malevich's *Black Square*. Why was priority so important to artists? First of all, art has been seen as a fundamental part of the historical process. The concept of time was introduced into art. Each moment in time could correspond to its own artistic form.

Postmodernism ruined this pattern, abolishing the concepts of primacy, originality and novelty. In the 1980s and 1990s, this abolition was seen as emancipation, a rejection of strict modernist discipline. All art forms have been renewed, even vulgarity and bad taste. However, along with this, we have lost the sense of time.

Reality was perceived as a bad infinity – no beginning and no end. And, in turn, postmodernism has become a burden. In fact, each generation lives in its own time. We should give a clear definition of the concept "generation". A group of people born at the same time and experiencing similar social conditions, affected by the same historical and social events, is called a cohort or, more broadly, a generation.

So, the time of one generation is the "next time" – *proximo* if we use the Latin language. Here I am going to define when I was *primus* in my generation, in my *proximo* time.

ARBAT. THE FIRST PUBLIC PERFORMANCE.

At the age of 17, as a young poet, as I was walking down the first pedestrian street in Moscow, I saw poets reading poetry on the street, and immediately joined them. It was Vertep¹ group performing for the first time on the streets.

At that time, the USSR banned any public performances for individuals without a special permission. Vertep, broke this rule, and this ban no longer existed. All summer and autumn 1987 the poets of Vertep performed on the street of Arbat. Practically, we were the only ones out there.

By autumn, other poets joined the core group. But by that time Vertep had become a social phenomenon. Newspapers started writing about us, TV stations reported on our performances, and finally they invited us to perform our spoken word at Yunost Magazine Day in Oktyabr cinema hall, the main cinema hall in Moscow.

¹ The Russian word *вертеп* has several meanings: in the religious sense – a "nativity scene"; in the figurative, pejorative sense – a "den," a "cesspit," a place of disorder, perdition, or debauchery; in the theatrical, archaic sense – a small popular theater, often with puppets, sometimes satirical. Moreover, vertep could also be interpreted as a portmanteau word *ВЕРЬТЕ Поэзии* ("believe in poetry")

Yunost Magazine Day featured live performances of poets, writers, rock bands, stand-up comedians, war veterans and labour heroes. It was a mishmash of various genres and styles, followed one other uninterrupted being introduced by the must-have emcee.

They would invite iconic poets and writers; rock bands would play a couple of songs, veterans would tell stories of their military past, stand-up comedians would make their audience laugh – it was a performance for every taste and, at the same time, it was completely tastelessness.

Vertep was also invited to read one verse at a time. I can't remember how many of us performed, maybe two or three, or maybe just two of us. In any case, I was among the performers. I was dressed as a local punk (there were no real punk attributes – they cost mad money for a Soviet teenager), so I had to improvise: extremely short green work pants on huge suspenders with a shabby raincoat lining on top.

I had to read my own, rather scandalous text, inspired by Vladimir Mayakovsky. It started with the lines, "I am your voice, junkies and hookers." It was a youthful, pretentious poem, but most importantly, I have outgrown it, I realized that it was superficial and sounded unconvincing. I no longer believed in this poem. At seventeen, you are growing up so fast, in three to four months you would be surprised at your recent stupidity, which seemed like an achievement.

At that time I started writing poetry in completely different styles, the aesthetics of futurism gave way to surrealism, complex metaphors, and verse libre.

And I would come on stage and start reading the texts that I was allowed to read (obviously, everything to be said on stage had to be approved in advance). However, it would be fair to say that my approved text was the most radical in terms of poetry themes and vocabulary), and, all of a sudden, I completely forgot my text. I stood there in a stupor. I couldn't remember a single word.

I quickly made up my mind. I showed that this text had come to an end (it could have been interrupted in the middle), and started reading another poem, a freshly written surrealistic verse libre.

It seems really odd now, but practically no one in the USSR wrote verse libre. There was the Soviet poet Burich (now half-forgotten, but he was a good poet); they would immediately remember him, but no one else would (underground poets don't count, although even underground vers libre was not very popular). So, I read my verse libre and leave the stage.

Andrei Voznesensky would come up to me and say: "Your performance was really cool". Voznesensky was a prominent poet of the sixties generation.

Voznesensky was like a rock band – he would gather crowds at the stadiums and read his poems in an incredibly sophisticated way, modulating his voice, shifting from shouting to whispering.

Perestroika was in full swing, and Voznesensky was one of those who wanted to renew the Soviet literature. The framework of so-called "socialist realism" (which he did not fit in) was perceived as iron shackles. Apparently, he saw in me and in the Vertep group some potential for these changes.

We – the Vertep group – arranged to meet Voznesensky in Peredelkino (a village near Moscow to host Soviet writers). To my shame, I did not read Voznesensky. I did not read

any official Soviet poetry at all, and Voznesensky was part of extracurricular reading programme. I would throw to the bin everything recommended by the school (except for Mayakovsky).

Before we met I had read his second and apparently most successful book of poetry, *40 Retreats from the Poem Triangular Pear*. Surprisingly, I loved it. It was such a mannerist futurism: urban metaphors, alliteration, root rhyme, rhythmic interruptions. Unusually technically written poetry.

The meeting itself was not particularly remarkable. We read our poems. At that time, I wrote a text in line with the most popular Soviet slogan. The text was as follows: "Миру – мир. Мирумир. Мир – умир"². Voznesensky was very excited. At the time, he was making videomy – that's how he called his short poems printed and exhibited in silk-screen technique.

I believe he did all of this with Robert Rauschenberg. The most famous videoma was Matmatma printed in a circle. "Mat" (mother) had been transformed into "t'ma" (darkness). Well, my world fell apart. The simple transition of a letter from one word to another radically changed the meaning. I still consider this text to be quite successful. This is real poetic pop art.

But the poetic group Vertep did not become the phenomenon of literature, it was a social phenomenon which came in tune with Gorbachov's idea of glasnost.

MINISTRY OF PROBLEMS OF THE USSR

After hours of debate, the Vertep group split up. The avant-garde members, capable of experiment, left the group, changed its name, and adopted new tactics. This is how the literary and critical group The Ministry of Problems of the USSR emerged. Apart from me, the group featured Dmitry Pimenov and Georgy Turov. Grigory Gusarov was a promoter and organiser of performances.

At that time, our texts were mainly read in various libraries, or student cafés. We left the streets. On Arbat Street, graphomaniacs would read their poems. There were crowds of them. They occupied every intersection of the street. Surprisingly, in the late 1980s, famous poets could easily fill a concert hall of 500 peoples. Gusarov was the one who organised such performances. Our prospects were much more humble. We couldn't gather the crowd of more than 30 people on our own.

Our experiments went deeper and deeper into structuralism and the *Tel Quel* group. In 1986, they published a collection of manifestos from the major literary schools of the 20th century. It included André Breton's first *Manifesto of Surrealism*, Roland Barthes's text *Drama, Poem, Novel*, and Ernst Jandl's *Manifesto of concrete poetry*. In 1989, Roland Barthes' *Selected Works* was published. His essay *Mythologies* had a particular influence on us. It was the theoretical part, although the mythologies themselves – a series of short critical texts – were equally good.

At that moment, Dmitry Pimenov, a poet of our group, and I, formed a close creative alliance. It was Pimenov who came up with the concept of "likeness" as a way to combat

² 2 The Soviet slogan "Миру – мир!" ("Peace to the world!") plays on the two meanings of the word mir: 1. "peace"; 2. "world," "universe." The author of the poem, in turn, plays with the words to dismantle the slogan and remake it as a pun: "Peace to the world – The world has fallen apart."

the myth. In short, it was formulated as follows: there was a myth about the avant-garde. These are scandalous, aggressive and outrageous artists and poets. In order to combat the myth, it must be embodied, i.e. we should become these scandalous and outrageous artists and poets ourselves. The myth, when it becomes reality, fades away and disappears.

The myth, according to Roland Barthes, was the main tool of social management by people in power. Therefore, it was necessary to fight it. In general, it was an idea close to simulationism, invented independently. However, it was different from simulationism in the absence of irony. Everything was completely serious. This is how postirony emerged, where the reflexive gap had been reduced to a minimum, or had been absent at all. In the Russian culture we were definitely the first in this role.

Left-wing radical ideology has always been the main provocative attribute. Most avant-garde phenomena of the 20th century were connected with it in one way or another. Roland Barthes and French structuralism were no exception. This connection ultimately had its own substantive meaning, since the idea of critical thinking supported artistic experimentation and the poetics of novelty. Therefore, our activity—the destruction of myth—naturally had to follow this path.

As a matter of fact, we took radical left-wing ideology as a ready-made, as a finished object, and installed it in the current artistic process, quite unexpectedly, one might say.

It was a big scandal! Of course, at that time, no intelligent person, no artist or poet would have associated themselves with leftist discourse in any way. It was worse than bad taste – it was unthinkable! Pimenov formulated another fundamental concept that served as a guide for me throughout my work in Russia: "An extra object is a symbol of truth". Being superfluous, creating superfluous works, being always out of place—that is the true task of the modern avant-garde artist. That is how we understood it at the time.

At the same time, Pimenov wrote the manifesto *Terrorism and the Text*" (given today's realities, I would hesitate to publish this text again). This manifesto initiated a poetry evening in the café of the Moscow State University on November 18. Besides us, the event featured readings of Dmitry Prigov, Lev Rubinstein, and Yuri Arabov.

Each artistic attraction of the perestroika era had its own visit card, a technique, style, sound, or method that was unique to it. For example, Prigov would scream like a kiki-mora and read his poems so masterfully, with such obvious mocking intonation, that the audience would die of laughter. However, Lev Rubinstein, despite, or perhaps precisely because of, his stony impassivity, would bring the audience to paroxysms of laughter as he turned over his cards with brief remarks.

Our main recitation gig featured two endless texts. Dmitry Pimenov's poem was *Forest, forest, hare, wolf bear* and mine was *One, one, one, two, three*. The first text was a monotonous reading of the word forest alternated with words forest, wolf. If you read this for a relatively long time, it's perfectly natural to include the audience. She starts making up her own characters. That's how a palm tree, a hippo, an owl emerged.

The predictability of my text was occasionally interrupted by the word four, the rhythm broke, and the possibility of further counting arose. The collective poetry recitation came into being. It was a real literature happening.

At the end of 1990, we organized a large screening of the French New Wave films with the assistance of the French Embassy in Russia. It took place at the Central House of Medical Workers. The Soviet Union had an extensive network of cultural centers, which were used

for a variety of cultural events, including poetry readings, rock concerts, exhibitions, and film festivals. We titled our programme *The Explosion of the New Wave*.

We selected 14 films by various New Wave directors : Godard, Chabrol, Malle, Truffaut, Varda, and Marker. Some of them were presented to a wide Soviet audience for the first time. However, this was not a formal or commemorative event. Alongside the screenings, during the intermissions, various activities took place in the foyer : performances, poetry readings, screenplay readings, discussions, and public debates. All of this was in the spirit of Dadaist festivals. Two films were shown every day. The entire program would last two weeks. It would end with the screening of Louis Malle's film *Zazie in the Metro*.

At the end of this film, there is a theatrical fight in a restaurant in Charlie Chaplin iconic style. This fight was transferred to a real auditorium. Performers threw cakes at each other, cyclists rode across the stage, skiers ran around, and at the end, a real tame bear (hired by us along with a trainer) ran out. After dancing on stage on two paws for a few minutes, the bear ran into the auditorium, where it was met with a fearless audience. The media reviews of the festival were enthusiastic. All screenings were sold out. Until the 1990s, the attitude towards such risky ventures was overwhelmingly positive.

ACTIONISM. EARLY 1990S.

On January 23, 1991, Prime Minister Pavlov's so-called confiscatory monetary reform took place. The essence of the reform was that the government wanted to completely deprive the population of the money they had on hand. They introduced new banknotes, and old ones could be exchanged at banks for only 1,000 rubles. People had only three days allowed for exchange. In April, prices for all goods rose threefold.

All this radically changed the atmosphere in society. Culture and art suddenly moved to the edge of public attention. Now we could no longer negotiate with the administration of the Houses of Culture on the distribution of ticket profits (for example, we earned 10,000 rubles at the *New Wave explosion*). Under the new economic conditions, the administration demanded 100% prepayment. Therefore, only wealthy promotional companies that were mainly involved in so-called pop music could carry on their gigs.

In 1991, the USSR clearly began to "tighten the screws", as people said when they wanted to express that reforms were being rolled back and democracy was being abolished. In April, the so-called "morality law" was passed. It prohibited swearing in public places. This became a reason for us to stage a street protest. We already had a similar experience. During the *New Wave Explosion*, we filmed a scene with people eating sausage in front of the Mausoleum on the Red Square with an amateur camera.

The film never got made. It turned out to be unfeasible both financially and logistically (video was extremely rare at the time, and we were shooting with film). However, in 1991, I decided to stage a real protest : to spell out the word "fuck" with the bodies of activists in the Red Square. This was our response to the new law on morality. Red Square was a so-called restricted area under special protection and with certain rules of conduct. For example, under the Soviet rule, smoking was prohibited in the Red Square and, of course, no rallies were allowed.

The event was scheduled for April 18. Only three people showed up for the main meeting : two young art historians, Alexandra Obukhova and Milena Orlova, and one anarcho-syndicalist, Max Kuchinsky. Besides me, the organizing group included Grigory Gusarov, our longtime promoter. He was supposed to distract the police. We didn't have enough people. According to my calculations, we needed thirteen people. We went to the gathering



places of the so-called informal youth, punks and hippies. There, I encouraged them to take part in the action. We managed to gather thirteen people, including myself and Gusarov.

«E.T.I. - TEXT» (popularly – «ХУЙ», which means “dick”), 18 April 1991, Moscow, Red Square in front of Lenin’s Mausoleum

So, we went to the Red Square. In the first letter, “X,” there is art historian and anarchist Max and some punk. But when we came to the Square, people just froze. Everyone was very scared. I literally had to place people on the

square with my own hands, like sculptures. I lay down on the last letter, “Y,” myself. And the line above the letter was a random passerby—a young man whom I called from the cobblestones of the square. Despite the fact that Gusarov distracted the police, they immediately rushed to the people lying on the ground and began to lift them off the square. People actually lay there for about 30 seconds. I managed to take only two shots.

At the police station, we said that we were laying out geometric shapes. After establishing our identities, everyone was released. In the evening, Gusarov showed me a photograph and asked : shall we publish all of this in Moskovsky Komsomolets ? At that time, the newspaper had a huge circulation of 1.8 million copies. I said: “Called a mushroom — climb into the basket.” (A popular Russian saying meaning “Do what you have to do, and then we’ll see,” or “Live up to the calling you have chosen for yourself”)³.

The next morning, right after the morning edition of the newspaper hits the newsstands, the police arrive at my apartment to conduct a search. A criminal case was opened under the legal article “hooliganism committed with exceptional cynicism and particular audacity,” punishable by up to five years in prison. I am probably the last person who spoke with the KGB agents. People were lying right in front of Lenin’s Mausoleum, on which the leader’s name was written. The KGB was interested in whether I wanted to associate the word “dick” with Lenin’s name. The poet Voznesensky advised me to reply that, in line with the spelling rules, if I wanted to associate the two, I would have used a hyphen. The action had a huge impact.

It was used as an argument at various CPSU party meetings that all reforms should be rolled back now that this had become possible. But the cultural community stood up for us. And literally three days before the August 1991 coup, the case was closed due to lack of evidence.

I am considered the founding father of street actions, gestures, and performances. In fact, street actions were rare in the history of the Soviet underground, but they did happen. For example, the group Collective Actions held an action called *Group 3*, in which several

people stood on the street with two banners, one reading “group” and the other reading “3.” Or, the group Mukhomor had an action in the Moscow metro, staying there from opening to closing. According to the agreement, anyone who wanted to could meet them at predetermined stations. However, none of these actions were intended to be made public. This is understandable, since under the Soviet rule, any action that attracted the attention of the press was almost automatically considered a criminal offense. On the other hand, my actions, were designed to elicit a reaction from the mass media.

I would deliberately choose iconic forbidden places, desacralizing urban space. So, my main discovery was a direct connection between public gestures and the mass media.

In 1991, we staged a few more actions. Such practices were completely unknown to the Soviet press. And often I had to explain some basic truths of Actionism to the press. By the way, the group that carried out all these actions was called *Expropriation of Art Territory*, abbreviated as the ETI movement.

The ETI movement was an attempt to create a youth movement. It was not successful. Everyone knew about the ETI’s actions, but at that time no one else was using this practice. The original idea was to spark a mass movement. Such activities became popular among artists and young people much later, in the 2000s. The actions of the groups Voina (The War), Pussy Riot, Pavlensky, Krysevitch, Verzilov, Nenasheva, among many others were engaged in a different era, in post-perestroika Russia.

Nezesudik’s Journey to the Land of the Brobdingnags, 1993, Moscow, Mayakovsky Square

In 1993, I staged another solo performance. I climbed onto the shoulder of the Mayakovsky monument. The performance was called *Nezesudik’s Journey to the Land of the Brobdingnags*. The Brobdingnags are giants in Swift’s novel *Gulliver’s Travels*. And “Nezesudik” is the name of a new collective project I organized in 1993. This time, only artists took part in it. The word “Nezesudik” itself was translated from Volapük, the most



³ “In for a penny, in for a pound.” (Translator’s note: This corresponds to the Russian proverb “Назвался груздем — полезай в кузов.”).

unused but first artificial language, as “superfluous.” Superfluous in the most superfluous language in the world. The title of my action referred to the futuristic practice of word creation and the abstruse language of the Russian futurists.

Titles play an important role for me. Sometimes they are as important as the art work itself.

In 1994, I published the first issue of the art magazine *Radek*. It was a truly avant-garde magazine that published a variety of texts: poetry, prose, and theory. In total, four full issues were published throughout the years. The last one was no longer titled *Radek*. It had no name at all. It simply bore the number “N”. It was dedicated to left-wing terrorism in Germany and Italy in the 1970s. Many people were interested in the topic, but few dared to explore it.

Many other online projects are associated with *Radek*. There was Mail-*Radek*, which sent short and not-so-short texts reflecting on the current artistic process to several hundred subscribers over a period of two years. In 1997, social media did not yet exist, so the editorial team would use regular e-mail correspondence.

We published *Hendradek* – a small leaflet produced by a group of young activists my students and those of Avdey Ter-Oganian. In the end, these activists took the name of the magazine, *Radek*, as the name of their group. So, with a touch of humour, one could say that the magazine ultimately came to life and everything written in it was realised in real life. The *Radek* group practiced a variety of experimental activities, simultaneously merging art with the organization of exhibitions. For example, they opened their own exhibition space, Galerie France).

1998-2000. “AGAINST ALL” CAMPAIGN. THE PRESIDENTIAL AND PARLIAMENTARY ELECTION CAMPAIGN.

From 1995 to 1997, I worked on various election campaigns as a political manager, organising demonstrations, writing propaganda materials, and editing politicians' speeches. It was a paid job, but in addition to getting money, I gained experience and learned the intricacies of the political process (if the chaos of that time can be called that). By 1998, I approached the new election cycle (the 1999 State Duma elections – the Russian parliament – and the 2000 presidential elections, in which, incidentally, Putin was elected for the first time) with a global idea of ‘against all’. The fact is that, under the electoral law at the time, in addition to the registered candidates on the ballot, there was a column marked “Against All”. In other words, voters could choose not to cast their vote for anyone, but instead vote against all candidates. Moreover, this option was included in the ballot from the outset, and voting for it did not require registration or the collection of any supporting votes for this registration. In short, it was an action completely free from any contact with the state system. As for the candidates, there was no doubt that the ballot papers would feature repulsive pseudo-parties, each worse than the other. The “democratic” parties were usually tiny, and were called the “Garden Ring parties” (it would mean that their influence was so insignificant that it did not extend beyond the Garden Ring in Moscow – the first ring road after Red Square and the Kremlin), and they usually had the most talentless and deceitful political campaigning. Political managers, knowing how far from the people they were, came up with pseudo-folk election clips with folk songs, balalaikas and other cringe-worthy nonsense (this was done by Yavlinsky's Democratic Party).

Another option was the Gaidar-Chubais party, which made its videos in the cabin of an aeroplane flying over Russia – also cringe-worthy, but detached from reality. Communists, nationalists, all the sorts of social climbers, or simply mafia gangsters who invented par-

ties for the elections in order to obtain the coveted mandate—none of them represented any alternative and were generally insignificant. Therefore, the idea of voting against all seemed extremely promising to me. In addition, I saw in it a political expression of the ideas of Deleuze and Guattari, material for theorising, for new activist practice.

In 1998, I established a group “The Non-Governmental Control Commission.” This group featured artists, political activists, and theatre figures. The main thing was to create a real organization. If fifty active people joined such an organization, it could, strange as it may seem, represent a serious force.

Barricade on Bolshaya Nikitskaya Street, May 23, 1998



In May 1998, The Non-Governmental Control Commission hosted its first event – built up a barricade on Bolshaya Nikitskaya Street in memory of the May 1968 events in Paris. It was the largest event in terms of participants initiated by artists.

About 300 people gather and we blocked traffic in the city centre for several hours. It was a kind of re-enactment of a new genre of contemporary art that was just emerging at that time. The most important thing about the action was that all the slogans were in French, repeating the slogans of 1968, and the main activists on the barricades were mainly French students. At that very moment, students from Grenoble School of Contemporary Art arrived to meet with Avdey Ter-Oganian, a member of the VPKK. We handed them the megaphone at the barricade. Most of the speeches were made in French. The police officers who had gathered there could not understand what was happening. A couple of hours later, as soon as the demonstrators left the site and tried to march down the street,

they were all detained. But a few days' detention and a small fine were a perfectly adequate response by the authorities to what was, in its essence, a harmless and cheerful event.

A completely uncontrollable factor intervened in the election campaign. The authorities could not understand who these people were. What were their goals? Who hired them? Who covered them? The Federal Security Service was ordered to stop our activities. All our assets were put under phone surveillance, and our second, completely harmless action – we wanted to put stickers on the toilets in Manezhnaya Square with the words "Ballot boxes. Vote against all!" was interrupted by the FSB. The persecution continued to escalate. Some activists were subjected to psychological pressure (imagine being followed by several days by people who changed every eight hours, keeping a distance of a couple of metres), while others were brutally beaten by specially sent "hooligans."



Against all, 1999, Moscow, Red Square in front of Lenin's Mausoleum

We had the presidential election the next year. There were the very elections in which the President Putin was elected for the first time. The activity of the non-governmental commission no longer had the element of surprise.

The authorities feared that when voters would be faced with a choice between the communist Zyuganov and the former KGB officer Putin, they would prefer to vote "against all" and thus Putin would lose votes. Therefore, a special group was formed to engage in counter-campaigning.

Its task was to create an unattractive image of the candidate against all. For example, homeless people were hired and forced to sit on the street with posters saying "Against all".

They would interview drunk homeless people and show them on TV. To be honest, we watched all of this with amusement. Well, it's really fun when the authorities fight a non-existent threat and try to put on a show themselves.

But overall, once I came under the FSB's scrutiny, it was clear to me that this whole line of action had reached a dead end. The forces were too unequal, and there was no interest from real organisations, even small ones. None of them saw the point in campaigning "Against all".

What does art have to do with it? Indeed, there is practically no art here, except for the generally cheerful and creative approach to the election campaign itself. However, I viewed this entire project by the Situationists' idea: We are artists insofar as we are NOT artists. We have come to bring art to life. That is, as the most extreme form of art that dialectically removes art itself.

NONSPECTACULAR ART 2000 2003

In 2000 I was invited to the periodic exhibition Manifesta 3 held in Ljubljana. I often took part in different biennials. In 1993, for example, I was at the Venice Biennale – the youngest participant in its history (I was 22). True, my "record" was broken at the next Biennale by a 19-year-old artist. I also took part in the Istanbul Biennale, the São Paulo Biennale, and the Valencia Biennale. The 2000s were the years when numerous periodic exhibitions began to emerge. Manifesta had set this trend back in the 1990s.

At Manifesta I presented the following work: I proposed to lower an artillery gun into a manhole as a symbol of the end of war. Although Slovenia avoided civil war, as part of the former Yugoslavia it still related to it, at least as a witness. I solemnly titled the work *Monument to the Splendid and Victorious NATO General Dr. Freud*, since the war had been brought to an end precisely by NATO's bombing of Serbia.

Monument to the Splendid and Victorious NATO General Dr. Freud, 2000, Manifesta 3, Ljubljana, Slovenia

What interested me most in this idea from a formal, artistic point of view? The gun, turned upside down and stuck barrel-first into a manhole, became a modernist sculpture in the spirit of Anthony Caro. The artillery piece on its carriage had split trails, and when spread apart they resembled an open flower. I was also intrigued by weapons as sculptural objects. Later I would create several more works on this theme. As the Soviet underground artist Mikhail Chernyshov once aptly put it, Soviet pop art could only be connected with the army, since it was the only respected consumer in the USSR. In other words, armaments were the only things worthy of an artistic response.

That Manifesta was brilliant. Although no more than thirty artists were invited, it presented radical works. A couple of days before my departure I was sitting in a café near the hotel, speaking Russian on the phone. A man approached me and spoke Russian as well.



It turned out to be Paweł Althamer, a well-known Polish artist and participant of Manifesta. He told me that in the center of Ljubljana, in the main square, there was an almost unnoticeable performance taking place daily: an old man fed pigeons, an intellectual sat in a café reading Baudrillard, rollerbladers skated through, and at a certain moment a young man and woman met for a date.

But none of this was real life — all the “characters” were hired actors. This work amazed me.

I suddenly realized that an artwork did not have to astonish the viewer; it could disguise itself, mimic ordinary life, or become almost indistinguishable from it.

I must say that we had once done something similar during the screening *Explosion of the New Wave* in 1990. While François Truffaut's film was being shown, the lights came on twice, interrupting the film. In the audience sat a young man who imagined he was making love to a woman sitting in the hall. This was the idea of Dmitry Pimenov and was called “the art of presence.” But at that time (and even now) Russia lacked institutions capable of registering such elusive works.

Returning to Moscow, I began to promote nonspectacular art. The name came naturally, adapted from the phrase “nonspectacular forms of dramatization” used by Catherine David at Documenta X.

At the annual Art Moscow fair, Roger Buerge (future curator of Documenta 12) curated the exhibition *Subject and Power (the Lyrical Voice)*, where I presented several nonspectacular works. For example, *Critique of the State of the Walls* — a wooden panel painted white and placed leaning against the wall of the Central House of Artists.

But the programmatic exhibition took place right after the fair closed. For two weeks the booths of all the galleries were given over to artists. This event was called Art Moscow Workshops. Each artist received a gallery booth and could exhibit whatever he wanted — there were no curators. I developed a project I called *Imposition* — in contrast to the traditional “exposition”. At the official opening, my booth displayed a notice announcing that the opening of my exhibition was postponed until the next day (that is, when there would be no journalists or television, only those genuinely interested in art). Next to it was a small manifesto protesting against “obscene visibility and mass-media solicitation,” written in the characteristic jargon of the Situationists.

The next day *Imposition* was opened: in my booth hung only a single list of works, while the works themselves were dispersed throughout the exhibition (not in others' booths, of course, but in the passages between them, on the walls, and in the corridors).



Dusty Phrases, Museum of Contemporary Art, Antwerp

Folded Flags and Unread Books — red banners folded in a corner and a stack of books by V. Lenin and K. Marx, covered in dust. Later this piece became the basis for a more refined nonspectacular work, *Dusty Phrases* — a series of my own statements traced in dust along the bottom edge of the wall.

No Future for You. In one passage stood

what looked like an ordinary metal bucket of water with a mop and rag beside it. Yet the bucket had a double bottom with a hidden speaker quietly playing a fragment of the Sex Pistols' song with the words “No future for you”. When the music played, ripples appeared on the water — if you looked closely, you could notice them.

Arise, ye wretched of the earth, 2002.

Arise, ye wretched of the earth... I removed one floorboard and replaced it with another made to look as if it had exploded and one splintered end was rising upward.

Blood & Perfume. Several milliliters of blood were splashed on the wall and generously doused with perfume.

It is telling enough that all these works did not last long. The next day my floorboard was removed, *Blood and perfume* were wiped away, and even the books and flags were carried off. Although everything had been agreed with the administration of the exhibition hall, the workers and guards had not been informed and interpreted all these interventions as hooliganism. A kind of “popular” censorship.



NEW FORMALISM 2004 2007

By the mid-2000s the idea of nonspectacular art had exhausted itself.

First, it became very popular in professional circles, mainly among young artists. This was understandable: such works did not require large financial investments and were usually based on artistic wit and a playful approach.

Second — and this was the main factor — an art market appeared in Russia. Still in its infancy, yet private galleries, foundations, and museums were growing exponentially. Competition arose between them, and with it, the ambitions of owners and their desire to influence the process. The annual Kandinsky Prize was established, with a large cash award, a major preliminary exhibition, and a ceremonious award ceremony. All this was new. It seemed to me that this segment was the most interesting. New people, new relationships, and therefore new opportunities for experimentation and research emerged within it.

How Political Positions Turn into Form, Stella Art Foundation, 2004

I began to work with the Stella Art Gallery and Foundation. My first exhibition there was titled *How Political Positions Turn into Form*. This exhibition opened simultaneously with the First Moscow Biennale of Contemporary Art. What did I want to show? I wanted to demonstrate that my political positions had their own visual expression — abstract, in the form of pure shape without any explicit political content. Probably the most striking works in this series were enlarged forms of my fingernail clippings, as well as a single toenail that I had grown for two years. Here it is worth noting that I was interested in objects that usually lie at the edge of our visual perception, that are felt by the hands: bread, nail clippings, nutshells, metro tickets.

The best-known works of this period were *Products* — a series of bronze sculptures whose forms reproduce the armor of modern tank turrets. These turrets were stripped of artillery barrels, mounted machine guns, and other military fittings. What remained was the pure form of the armor plate itself. The title of the work was an inversion. In the Soviet and Russian military-industrial complex, all newly tested prototypes were conventionally called *Izdeliya* (products). Once adopted into service, they were given a number and a proper name. By making these sculptures, I returned them to the category of products — but now they were no longer the products of the military-industrial complex, but of art. After all, art also produces products!

In 2007 I received my first Kandinsky Prize as Artist of the Year. At the exhibition of nominees, *Products* were shown alongside another work that became very well known (in fact, an entire ongoing cycle), titled *Breads*.

BREADS. ICONOSTASIS. AURATISM 2007 2012

In the mid-2000s I became deeply fascinated by ancient Russian icon painting. My interest was purely aesthetic. As an atheist, I had never been particularly drawn to this art before, but suddenly I discovered it for myself. I wanted to bring certain iconographic and Christian codes into my own art. The result was my first bread Iconostasis.

It should be said that I spent two years trying to solve a technical problem: how to reproduce the texture of a slice of bread without losing visual realism. It so happened that at that very moment CNC machines (computer numerical control) first appeared in Russia's civilian sector. They solved the problem perfectly. But the coincidences did not end there. In 2007, as I was making my first iconostasis, Oleg Kulik decided to organize an exhibition in the newly opened first Moscow art cluster Winzavod, with the then- scandalous title "I Believe". Scandalous, of course, for the professional art community.

Since 1998 there had been sharp conflicts between contemporary artists and the Orthodox Church, ending with smashed exhibitions, lawsuits, even criminal prosecutions. Attitudes toward faith, especially overt religiosity and clericalism, were generally skeptical.

Iconostasis (Breads series) from the exhibition "I Believe, 2007.



But Oleg Kulik had never shied away from going against public opinion. The exhibition "I Believe" opened. And, remarkably, my *Iconostasis* was ready just one day before the opening. It became a "blockbuster" there. The exhibition as a whole was extremely popular: on the first day alone it attracted 30,000 visitors. Long lines stretched outside. 2007 was also the year of Documenta 12. The coincidences continued: during the run of the exhibition *I Believe*, Roger Buerger, the chief curator of Documenta, came to Moscow. Seeing my iconostasis, he exclaimed: "This is exactly what I need!" That was how the work made it to Documenta.

It should be noted that Soviet underground art of the 1960s and 1970s was closely connected with religiosity. This was understandable: in the USSR religion was not encouraged, the official ideology was atheistic, and many underground artists, in protest and in search of an independent platform beyond ideology, turned to religion. This was reflected in the forms and motifs of their work. Perhaps the most famous and interesting was Mikhail Shvartsman an artist who called himself a hierat and his works hieratures. In fact, these were abstract forms created using icon-painting techniques. Another artist, Eduard Shteinberg, used Malevich-like geometry to create a similar effect of elevated spirituality. The next generation of conceptualist artists ironically labeled such work *dukhovka* (spiritual oven). At some point all this "spiritualism" became, if not kitsch, then at least a rather pretentious pose.

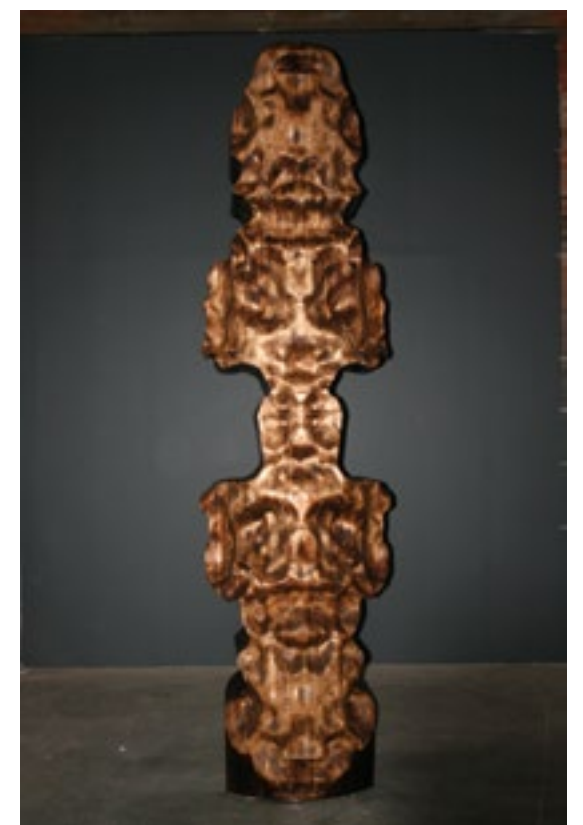
That is why some critics, curators, and artists, knowing my background, reacted very critically to the Iconostasis at "I Believe" Andrei Kovalev wrote a scathing review, accusing me of renegadism, reactionary positions, and religiosity. Others rolled their eyes and insisted that this work must by no means be shown to Roger Buerger.

But my idea was entirely different — indeed, the exact opposite. First, I wanted to show that "spirituality" (I called it *auratism*, from Walter Benjamin's famous term "aura") is an artistic effect. There is nothing mystical or religious about it. By using a set of techniques, one can create an aesthetic regime of "aura." Technical reproducibility is not an obstacle for "aura," since all these works were made with digital technology and could be repeated in any number of copies. One might even say that, in a sense, the Breads were a parody of Shvartsman's hieratures.

Second, I sought to demonstrate that everything attributed to church art is created by artists, possesses aesthetic value, and that "spiritual" meaning is generated by artistic means. By reconstructing the iconostasis order and employing Christian codes, I created an art object that in fact contained no religious content. As proof of this resounding absence, I used the same texture, altered the form, and made art objects with the directly opposite, "pagan" content — totems of an unknown cult. At the 3rd Moscow Biennale, curated by Jean-Hubert Martin, one such *Totem* was exhibited.

Totem 2009

The problem of the uniqueness of an artwork, its copy, and its mass reproducibility fascinates me deeply. In today's era of digital content it is often said that uniqueness has vanished as a fact. The whole world, they say, consists of simulacra — copies without originals. The means of copying have reached extraordinary quality; some even claim that the texture of an artist's brushstroke can now be reproduced. All this seems true. But a copy faces two extremely important ontological obstacles.



The first is space. The original occupies a specific place in reality; no matter how perfect, the copy occupies another place — and in this lies their irreducible difference.

The second, no less important, is the time of creation. The copy always arises after the original. The original and the copy are not equal in time. Moreover, a copy of a copy can differ by its own time of creation. If we take these two aspects into account, we could even claim that the world consists exclusively of originals, and that copies hardly exist at all. Of course, one can try to create a copy without an original inside digital reality. But to do this one must make a special effort, invent a protocol that instantly replicates a created original in a multitude of copies. Yet even inside virtual reality, each will still occupy its own place.

In my view, this problematic has real potential for the development of art, for the creation of new forms, and even more — for a new worldview that could overcome postmodern indifference.

SARCASTIC ART 2012 2015

At the turn of the 2000s and 2010s, Russia stood at a crossroads. In 2008 Dmitry Medvedev became president, and his term ended four years later. As is well known, in 2012, during the presidential elections in Moscow, when Putin returned to replace Medvedev, a mass protest took place. Well, “mass” is relative: never more than a hundred thousand demonstrators gathered, which is not much for a city of ten million. The overwhelming majority of protesters held liberal views, and so the protest took on a moderate character. Nobody pushed for escalation. The campaign itself was conducted extremely sluggishly, without clear plans or goals. At times the main issue was said to be the presence of Lenin’s body in the Mausoleum on Red Square. People repeated: “Until Lenin is buried, nothing good can happen in Russia. There’s a corpse lying at the country’s center!” This kind of magical thinking, for me personally, could not serve as the basis for any serious reforms.

It was then that I conceived of creating a series of sarcastic works whose outward appearance met the expectations of the public, but whose meaning was the exact opposite. The first work was a series of sculptural portraits of dead revolutionaries. In general, the theme of revolution was far removed from the context of the time. Liberals could not stand it. Accordingly, these portraits of revolutionaries became genuine “superfluous objects.” When I modeled Lenin’s portrait, I was absolutely certain that nobody in Russia was doing such a thing. As for portraits of Trotsky or Bakunin — needless to say, they were half-forgotten figures of interest only to historians.

In the end, I identified three revolutionary stages: the 19th century — Marx, Engels, Bakunin; the Russian Revolution — Lenin, Trotsky, Stalin; the revolutionary situation of the 1960s — Mao, Che Guevara, Ho Chi Minh.

My choice of figures followed the scheme: founder — continuer — opponent. All these portraits — bronze sculpted heads — were meant to be exhibited on poles, clearly creating the impression of decapitated enemies or defeated criminals put on display. The key lay in the title. The work was called: *Did You Do This? — No, You Did This!* The main intrigue of the work was in the catastrophic imbalance between its parts — the bronze heads and the literary title.

The title consists of words attributed to Picasso. According to an apocryphal story, a German officer, after seeing the painting *Guernica*, asked Picasso: “Did you do this?” Picasso shifted the conversation from art to reality, answering about the actual bombing of the city of *Guernica* by German aviation, which took part in the Spanish Civil War on the side of the Francoist rebels.

But what meaning does this question-and-answer have in relation to my work?

In Russia there is a persistent belief that contemporary artists possess no traditional artistic skills. That they cannot draw or sculpt. That they do not understand paints or materials. That they order everything from “professionals” and then exhibit it under their own name. In my case, there was even a journalistic investigation into how much I actually participated in the making of my works. Therefore, I recoded Picasso’s question as one addressed to me: “Did you do this?” — meaning, «Did you sculpt these heads yourself, with your own hands?” And the answer is decoded as: “No, you did this!” — that is, you were the ones who cut off the revolutionaries’ heads, you were the ones who put them on display, as in the Middle Ages!

And indeed, most people enjoyed the spectacle. The majority ignored the sarcastic meaning of my work.

INSTITUTE “BAZA” 2011 2024. EMIGRATION

In 2011 my wife, the film director Svetlana Baskova, and I founded an independent private educational institution called Baza. The course of study lasted two years. I taught the history of contemporary art. We became the leading educational institution for contemporary art in Russia. Every year until 2024 about thirty students graduated from Baza. Each year we also held a major graduate exhibition. But we also pursued scholarly activities: we organized round tables and conferences and published the *almanac Baza*, and later the journal *Termite*. The second issue of the *Baza almanac* consisted entirely of materials from the French journal *Tel Quel*, compiled and introduced by Jean-Pierre Salgas. We translated and published works by Philippe Sollers, Denis Roche, and Pierre Guyotat.

In 2013, within the parallel program of the Venice Biennale, the VAC Foundation of Moscow organized a large joint exhibition of mine with Paweł Althamer. For me it was a partial retrospective showing my key works. Althamer, on the other hand, presented a project centered on video documentation of altered states of consciousness — from various narcotics and LSD to the so-called “truth serum.”

Of course, there were great plans for that decade, but they were not to be realized. In 2014 came the annexation of Crimea. The majority of Russian society experienced something like narcotic ecstasy. The art community that had taken decades to build began slowly but inexorably to disintegrate. The political climate in the country changed radically.

Because our educational institution was in no way dependent on state funding, we managed to stay afloat for quite a long time. The laws gradually tightened, but we avoided self-censorship and followed artistic logic in the creation of exhibitions and works.

On 24 February 2022 Russia launched its full-scale invasion of Ukraine. For me it was a shock and, at the same time, a surge of anger and indignation, so absurd and unmotivated was this aggression. From the very first day I began publishing antiwar posts on Facebook. My first suggestion to Putin was that he voluntarily present himself before the Hague Tribunal. That would truly have been a nontrivial historical gesture.

Having been raised under Soviet power, our ultimate nightmare was nuclear war. So when Putin began blackmailing the world with the threat of a nuclear strike, it filled me with disgust. With such a person there is nothing to discuss. I consider Putin to be an absolute consumer, a hedonist pushed to the point of self-negation. Hedonism and war incompatible? Only at first glance. For Putin war is “dvizhukha” (his own word — “action, a happening”), a game of toy soldiers, a remedy for boredom, the final entertainment. And the

only emotion still connecting him to reality is the fear of his own death. Only through this emotion can one speak with him.

On 23 March 2024, at six in the morning, an FSB squad burst into our apartment with a search warrant. With assault rifles they forced my wife and me face down on the floor. To be honest, I found it funny. Funny because when the force of the blow does not match its target, it looks pathetic — excessively theatrical and strained. I was suspected of “treason against the Motherland” without the slightest grounds. At the same time searches were carried out at the homes of thirty artists and curators in various Russian cities. In total there were about ten FSB agents in our apartment. A simple calculation shows that more than 300 specially trained professionals were deployed just for these searches. And three days later the terrorist attack took place at Crocus City Hall, where the terrorists were met by a single unarmed security guard. One hundred forty-nine people died in that attack. That is all one needs to know about the efficiency of the Russian state.

The day after the search we left Russia.

Despite our emigration, the educational infrastructure and faculty remained in Russia, and we cherished the illusion that we could continue the educational process. We were cruelly mistaken. Announcing a new admission campaign in the summer of 2024, the very next day the faculty of Baza and even some of our friends — some of whom had nothing to do with the Moscow art scene — were subjected to searches. Our case was reclassified from “treason” to “drug trafficking” (the standard article used when there is nothing else to charge). Baza had to be closed.

Now, having found refuge in the West, a new life is beginning for us — life after death, or life in “the other world.” Once the philosopher Boris Groys formulated the idea that Russia is the subconscious of the West — that in Russia the West’s fantasies, which had no chance of being realized in the “metropolis,” were played out. This idea fit quite well with the Soviet communist experiment. But today Russia has no plan for the future, no ideas at all. On the contrary, it is trying to stop all processes of thought within itself. Does it still remain the West’s “subconscious” in that case?

Translation : Anna Likalter

BIBLIOGRAPHY

IN RUSSIAN

Anatoly Osmolovsky. The Movement “Expropriation of the Territory of Art” (ETA), Moscow: samizdat, 1990

Anatoly Osmolovsky. Manifesto of the Movement *Expropriation of the Territory of Art ETI Manifesto as a DADA Manifesto*, Moscow: Samizdat, 1990.

Anatoly Osmolovsky, Dmitry Pimenov. 1990. Screenplay Application *The Terrorists Are Coming Soon, God Save the President!*, Moscow: Samizdat, 1990.

Anatoly Osmolovsky. “Anti-Fascism & Anti-Fascism”. Art Magazine, No. 11, Moscow: Art Magazine, 1996

Anatoly Osmolovsky. “Manifestos”. Art Magazine, No. 9, Moscow: Art Magazine, 1996

Anatoly Osmolovsky. “Introduction”. Baza Magazine, No. 1-2010 — Moscow: Baza Publishing House, 2010

Anatoly Osmolovsky. “Jean-Luc Godard’s Editing Principles in Action”. Baza Magazine, No. 2, 2011 — Moscow: Baza Publishing House, 2011

Dmitry Gutov, Anatoly Osmolovsky. *Three Debates*. — Moscow: Grundrisse, 2012

The Nineties in the First Person. Volume One. Anatoly Osmolovsky, Oleg Mavromati, Dmitry Pimenov, Alexander Brener, Sergey Kudryavtsev. Moscow: Baza, 2015

“Making Exhibitions Politically”. A Collection of Texts from the Moscow Curatorial Summer School. Moscow: V-A-C press, 2016

Anatoly Osmolovsky. “The Function of Art Criticism and Its Potential. Commentary on the Translation of Alain Badiou’s Lecture”. Art Criticism Bulletin Termit No. 1-18. — Moscow: Winzavod Centre for Contemporary Art and Baza Institute, 2018

Anatoly Osmolovsky. “Major conclusions from a minor dispute”. Termit No. 2-19. — Moscow: Winzavod Centre for Contemporary Art and Baza Institute, 2019

Anatoly Osmolovsky. “Reducing Distance as Embracing Reality”. Preface to Michael Fried’s text “Gustave Courbet’s Stone Breakers” from the book Courbet’s Realism. Termit No. 3-20. — Moscow: Winzavod Centre for Contemporary Art and Baza Institute, 2020

IN ENGLISH

Osmolovsky A. “Rejection of museums!”. Taylor and Francis, 2004

Pawel Althamer, Anatoly Osmolovsky: *Parallel Convergences*. Anatoly Osmolovsky: Selected writings. M.: Marsilo, 2014

REFERENCES

Hoptman L. J. and Pospiszyl T. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. The Museum of Modern Art, 2002

Richardson J. *Anarchitexts*. Autonomedia, 2003

Angels of History. Moscow Conceptualism and its Influence. MUHKA/Museum of Contemporary art Antwerp, 2005

Bilderbuch: *Documenta Kassel 16/06-23/09 2007*. Taschen, 2007

Renfrew A. and Tihanov G. *Critical Theory in Russia and the West*. Routledge, 2009

Jackson M. J. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. University of Chicago Press, 2010

Groys B. *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. MIT Press, 2013

Mangione G. "Anatoly Osmolovsky's radical artwork goes on show in Venice". The Calvert Journal, a guide to creative Russia, online magazine, 2013

Biennale di Venezia. Flash Art International. *Aperto '93: Emergency*. Flash Art Books, 2016

Claire Bishop. *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*. Verso, 2024

Sven Spieker. *Art as Demonstration: A Revolutionary Recasting of Knowledge*. The MIT Press, 2024

CREDITS & REMERCIEMENTS

ANATOLY OSMOLOVSKY : BONBONS TOXIQUES
7.10 — 31.10.2025, Galerie Vallois, Paris

COMMISSAIRE D'EXPOSITION
Andreï Erofeev

TEXTES
Andreï Erofeev, Jean-Hubert Martin, Anatoly Osmolovsky

TRADUCTEURS
Denis Dabbadie, Duchesse Delangeais, Stanislav Dorochenkov, Anna Likalter,
Valéry Zylberstein

RÉVISION
Régis Gayraud

PHOTOGRAPHIES
Anatoly Osmolovsky

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE
Studio Louis Delbaere

IMPRESSION
Grafiche Aurora (Vérone) Italie

REMERCIEMENTS
L'artiste remercie chaleureusement la Galerie Vallois, ainsi que tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette exposition et du catalogue.

Remerciement à Madame Macha Méril qui a préservé dans son manoir les œuvres d'Osmolovsky pendant plus d'un an.



EXPOSITION DU 9 AU 31 OCTOBRE 2025

/ 35, rue de Seine / 75006 Paris /
/ T : +33 (0)1 43 25 17 34 / F : +33 (0)1 43 29 06 42
/ vallois35@vallois.com / www.galerierobertvallois.com /

