

Représenter l'inconcevable. Pratiques artistiques et violences à visages multiples.

Une conversation entre Oksana Karpovets et Sasha Baydal



Reem Yassouf, *Cloud* (« Nuée »), 2022-2023
Installation, dimensions variables
© Cité internationale des arts & Eva D Photographie

SB : Arrivée d'Ukraine en France en 2022, vous avez ensuite intégré le programme de résidences de la Cité internationale des arts, lieu de mobilité artistique par excellence qui accueille des travailleuses et travailleurs de l'art depuis sa création en 1965. Parmi les artistes que vous présentez dans l'exposition « Quand l'inconcevable prend forme » à la Galerie de la Cité internationale des arts, on en retrouve également qui sont actuellement ou anciennement en résidence à la Cité. Dans quelle mesure la mémoire du lieu, ainsi que le passé et le présent de cette institution ont-ils influencé vos choix ?

OK : Depuis l'automne 2022, je participe à une résidence curatoriale d'une durée de douze mois à la Cité internationale des arts, organisée en partenariat avec le Centre national des arts plastiques (Cnap). Toutefois, j'ai quitté l'Ukraine pour m'installer à Paris au printemps 2022, après avoir fui la guerre avec mon fils. Lorsque j'ai été sélectionnée pour le programme de résidences curatoriales, la Cité et son association partenaire Portes ouvertes sur l'art m'ont invité à réaliser le commissariat d'une exposition. Étant donné la longue tradition de ces deux organisations en matière de soutien aux artistes et aux personnes œuvrant dans le secteur culturel qui ont trouvé refuge en France, il était évident qu'il me fallait travailler avec des artistes qui vivent une situation similaire à la mienne. J'ai donc réuni des artistes d'Ukraine, d'Iran, de Syrie, du Liban, de Biélorussie et du Myanmar pour l'exposition « Quand l'inconcevable prend forme ». Dans celle-ci, je cherche à m'éloigner de l'accent sur la « victimisation » pour me concentrer sur la manière dont les artistes sont capables de traiter et de retravailler des expériences bouleversantes, en leur donnant une forme conceptuelle, poétique ou abstraite. L'exposition pose également une question qui est importante non seulement pour ces artistes, mais aussi pour la Cité depuis sa création : comment aborder et représenter ces expériences dans l'environnement parisien, auprès des publics parisiens. En d'autres termes, le thème de l'exposition est naturellement lié à l'histoire et aux politiques de la Cité. On pourrait même avancer que cette exposition est le visage contemporain d'une sensibilité institutionnelle à l'égard d'une subjectivité artistique qui traverse une période de turbulences.

Il me semble que cette stratégie institutionnelle renvoie au concept d'« hospitalité » discuté lors d'une table ronde organisée à la Cité par le collectif Beyond the post-soviet, auquel vous participez activement. Cette rencontre s'inscrivait dans la programmation associée à mon exposition et a été présentée dans le cadre du programme « Moving shadows. Colonial outlines », soutenu par le Centre national des arts plastiques (Cnap). Pourriez-vous nous en dire plus sur votre compréhension du concept d'« hospitalité » et les objectifs de l'initiative « Moving shadows. Colonial outlines » ? Et quelle est la mission du collectif Beyond the post-soviet ?

SB : Le collectif Beyond the post-soviet a été initié en 2021 sous la forme d'un groupe non hiérarchique. Aujourd'hui, il s'agit d'une association qui compte quatorze membres. Depuis ses débuts, nous menons des recherches sur des questions liées au passé et au présent des expériences (post-)socialistes et du colonialisme soviétique et russe, à partir de la perspective de l'Europe centrale, de l'Europe de l'Est, de l'Asie centrale, de la région du Caucase et des États baltes. En tant que groupe non académique, nous nous appuyons sur nos expériences individuelles, notre mémoire, nos imaginaires artistiques et nos émotions pour élaborer et diffuser des savoirs sur ces espaces et pour développer des approches décoloniales.

Le programme « Moving shadows. Colonial outlines », organisé par Beyond the post-soviet et moi-même avec le soutien du Cnap, a été initié à l'automne 2022 lors de l'événement « Far from the Center », dans le cadre des Ateliers ouverts de la Cité internationale des arts. Il rassemblait des artistes d'Ukraine ayant dû fuir le pays à cause de l'invasion de grande échelle par la Russie. Pour ce programme, tout comme pour ma recherche curatoriale « Janus à deux visages » au Cnap, les lieux de mobilité artistique sont d'une importance essentielle. En travaillant sur la collection d'art gérée par le Cnap, j'ai remarqué que l'une des traces les plus tangibles du colonialisme soviétique et russe du vingtième siècle que l'on pouvait y trouver – et sans doute également dans l'ensemble de la scène artistique française – est la présence d'artistes ayant quitté les pays (post-)socialistes : en effet, chaque nouvelle flambée de violence coloniale soviétique et russe – répression de la révolution hongroise, entrée des chars du pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie, et autres – a entraîné l'exil de communautés, et de personnalités engagées dans le domaine culturel.

Avec « Moving shadows. Colonial outlines », nous avons voulu interroger cette continuité, et le *continuum*, de la violence coloniale soviétique et russe, en insistant sur la manière dont la scène artistique française a été et est encore imbriquée dans ces processus, notamment à travers les pratiques d'hospitalité. Les cercles culturels français ont toujours été sensibles à la question de l'exil, et des institutions comme la Cité internationale des arts ont régulièrement accueilli des travailleurs et travailleuses de l'art arrivés en France en tant que personnes réfugiées ou apatrides. Ainsi, comme le montre le projet en cours Émersions : archive vivante de la Cité des arts, le couple musicienne, musicien Jerzy et Joanna Gajek, qui sont arrivés à Paris en tant que réfugiés depuis la Pologne, ont été les premiers résidents de l'institution en 1965, ce qui est tout à fait symbolique.



« Moving shadows. Colonial outlines ».

Table ronde organisée dans le cadre de l'exposition *Quand l'inconcevable prend forme*, Cité internationale des arts, Paris – 28 juin 2023

De gauche à droite : Léopold Lambert, Patricia Couvet, Nikolay Karabinovych, Oksana Karpovets, Nataša Petrešin-Bachelez, Sasha Baydal, Dilda Ramazan

© Cité internationale des arts

Pour en revenir aux arts visuels, au cours de mes recherches au Cnap, mon intérêt s'est porté tout particulièrement sur la manière dont le déplacement et l'exil affectent la pratique artistique et comment ces expériences sont traduites à travers l'art. Votre exposition aborde des situations de violence et d'exil inouïes, tout en contournant les formes de représentation directe. Comment les artistes de l'exposition parviennent à une telle représentation indirecte ? Pourquoi était-ce important pour vous ?

OK : Pour répondre à cette question, je tiens tout d'abord à expliquer ce que signifie « inconcevable » dans le contexte de l'exposition et en quoi la « forme » de cet inconcevable est si importante.

Parmi les pratiques des artistes de cette exposition, j'ai remarqué un désir partagé d'expliquer ce qui ne peut être entièrement compris, accepté, exposé et communiqué à d'autres. Il s'agit, bien sûr, de sentiments de perte inconcevables, d'une douleur impensable et de l'expérience d'une violence inimaginable, ainsi que de l'incompréhension et de la froideur du monde à l'égard de ces expériences de l'Autre lointain. Cependant, comme je le disais, ma principale préoccupation n'était pas de m'attarder sur la position de la

« victime », mais plutôt de me concentrer sur le processus, sur la manière de faire face à de telles expériences et de trouver un moyen de les surmonter.

Je m'intéresse aux pratiques qui dépassent avec subtilité la frontière de l'indifférence et nous obligent à nous investir émotionnellement dans un contexte particulier – une situation de guerre, de révolution, d'immigration forcée. Curieusement, les moyens les plus efficaces pour y parvenir m'ont semblé être des formes de représentation indirecte des événements et des émotions, en les traduisant par quelque chose d'autre – un symbole, une action, un objet, un son ou un texte. Ce type de représentation par le biais d'un filtre intermédiaire souligne également l'impossibilité de franchir la frontière de la compréhension, celle entre l'expérience vécue et la perception qu'en a les publics.

Par exemple, dans la vidéo karaoké *Repeat After Me* (2023) du collectif ukrainien Open Group (Yuriy Biley, Pavlo Kovach, Anton Varga), les sons, et plus précisément ceux de diverses armes, comme les tirs d'un char T34 ou d'un fusil d'assaut Kalachnikov, reproduits dans la vidéo par des personnes déplacées de l'est de l'Ukraine à Lviv, opèrent comme un signifiant de la guerre. Les publics sont invités à répéter ces sons dans un microphone placé devant la vidéo et éclairé par un projecteur rouge. Ce dispositif joue le rôle d'un portail qui nous rapproche de l'expérience physique des personnes qui apparaissent dans la vidéo, et en même temps d'une barrière qui dénote une certaine théâtralité et l'impossibilité d'appréhender le vécu réel de la guerre.



Open Group (Yuriy Biley, Pavlo Kovach, Anton Varga), *Repeat After Me* (« Répétez après moi »), 2023
Karaoké, film, 17'07''

© Cité internationale des arts & Eva D Photographie

L'installation vidéo *Filling the Endless* (2023) de l'artiste ukrainien Sergiy Petlyuk continue la réflexion sur cet empêchement à la compréhension des personnes qui ont vécu une violence inimaginable. Un corps de quatre mètres de haut, composé de fragments de corps humains projetés sur des morceaux de tissu, repose dans un bassin d'eau. L'eau numérique qui ruisselle le long de ce corps n'atteint jamais l'eau réelle du bassin, ne déborde jamais, ce qui symbolise l'isolement de l'expérience de la douleur et le processus solitaire de purification perpétuelle avec de l'eau ou de l'écoulement des larmes dans la recherche de la guérison.

Dans son installation *Ephemeral Shelters, Transformed Places* (2019-2023), l'artiste iranienne Bahar Majdzadeh interroge, elle aussi, cette barrière dans le contexte parisien. Depuis plusieurs années, elle photographie les traces de la transformation d'anciens sites pour personnes réfugiées le long de la Seine, le principal canal de Paris. Ces vestiges émergent après l'évacuation de ses camps par les autorités (clôtures, barrières de béton, jardins publics) visant à empêcher tout repeuplement. Ces traces témoignent de l'interdiction et de l'effacement de la mémoire de ces camps dans la perception collective des populations et dans le paysage urbain.

Il me semble que ces exemples de pratiques artistiques qui révèlent ce qui est invisible ou trop subtil pour être perçu ont un effet plus puissant, plus communicatif et plus significatif pour le public que les œuvres qui restituent des traumatismes ou dépeignent des scènes de violence et de destruction. Ne pas traumatiser le public, mais plutôt éveiller sa sensibilité à travers cette exposition, était l'un de mes objectifs.

Toutefois, l'exposition s'intéresse également à la continuité de la violence qui, tel un serpent qui se mord la queue, est interconnectée à l'échelle mondiale. Engendrée par des empires en quête d'influence au Moyen-Orient, en Asie, en Afrique et en Europe de l'Est, elle se perpétue aujourd'hui non seulement au sein des États indépendants de ces régions, mais aussi dans les « anciens » pays impériaux tels que la France.

Au cours de la discussion, vous avez abordé la question du continuum de la violence et de l'histoire coloniale dans l'espace post-soviétique. Existe-t-il des particularités propres à cet espace ? Dispose-t-on d'outils pour rompre ces cycles de violence ? Selon vous, que peuvent faire les artistes et autres travailleuses, travailleurs de la culture ?

SB : L'idée d'un continuum colonial, que j'ai déjà citée plus haut, est inspirée des travaux de l'écrivain et penseur Léopold Lambert qui, dans *États d'urgence : Une histoire spatiale du continuum colonial français* (2021), examine le passé et le présent du colonialisme français à travers un prisme transtemporel et « transspatial ». Il considère les « sauts dans le temps liant une

situation donnée à une autre, alors que leurs contextes spatiaux et temporels sont pourtant sensiblement différents » comme un outil permettant de révéler les stratégies du colonialisme, qui se déploient dans le temps et dans l'espace en revêtant de multiples visages. Un procédé similaire peut être utilisé pour analyser le passé et le présent du colonialisme soviétique et russe et de la pensée impérialiste. Selon moi, il est intéressant de noter l'existence de diverses intersections et de liens entre les continuums coloniaux. On peut penser, notamment, aux impérialismes rivaux ou aux versions concurrentes de la modernité (par exemple, celle basée sur l'Occident, issue des Lumières, versus la modernité soviétique), mais également, parallèlement, aux connexions possibles entre les modes de pensée impérialistes. Je nomme l'une de ces connexions – celle qui prend la forme d'une compréhension tacite et d'une empathie incontestable – *l'empathie entre les empires*.

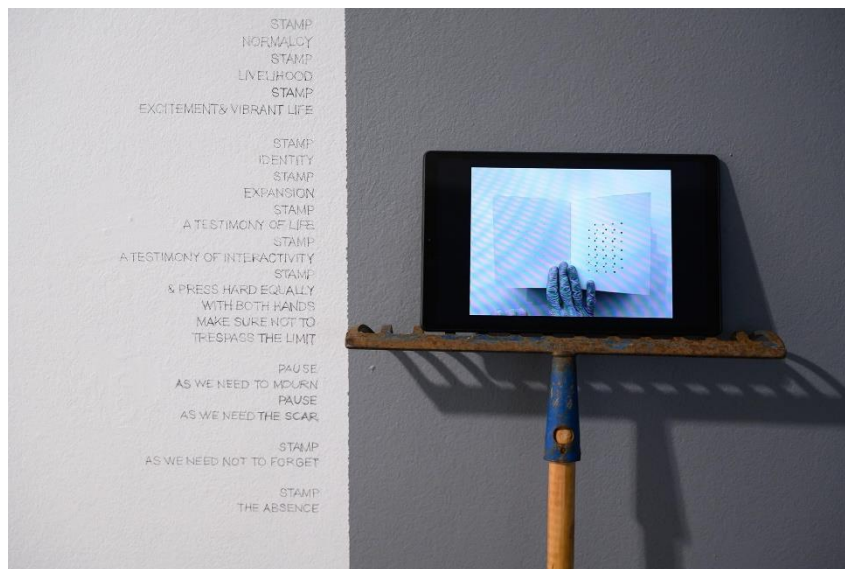
En tant que travailleuses et travailleurs de l'art, vivant et travaillant dans ce que l'on appelle l'« Occident Global », nous pouvons, par notre action, influencer directement ces connexions et les formes plurielles de violence qu'elles engendrent – par exemple, l'empathie envers les oppresseuses et oppresseurs et la réticence à travailler sur soi-même – en leur donnant une visibilité, en les déconstruisant, en recourant au langage de l'art et de l'imagination. De cette manière, nous pouvons au moins essayer de rompre l'un des cycles de violence, de ce côté-ci de la connexion impériale. Je pense que la sphère artistique dispose de beaucoup de moyens, de canaux et de ressources pour interpeller les publics, mais malheureusement, lorsqu'il s'agit de l'agenda postcolonial dans le contexte français, en particulier aujourd'hui, on observe précisément la tendance inverse, où la « mélancolie postcoloniale » et la xénophobie généralisée semblent préparer le retour d'un colonialisme désinhibé. Pour contrer cette dynamique, je ne vois pas d'autre moyen que de saisir toutes les occasions de s'engager dans la lutte anticoloniale au sens large, et développer une solidarité transnationale.

Dans « Quand l'inconcevable prend forme », vous envisagez également l'art comme une sorte de bouclier pour les artistes. Dans quelle mesure pensez-vous que les œuvres présentées dans l'exposition offrent des outils de résistance à la fois aux artistes et aux publics ?

OK : Je crois que l'art devient un bouclier pour les artistes lorsque leur pratique les aide à surmonter un événement difficile qui les affecte. De nombreuses œuvres de l'exposition reflètent cette approche et peuvent donc être qualifiées de « processuelles ».

Certaines explorent par exemple un processus de transformation de la mémoire et de l'identité collective et personnelle lié à l'immigration forcée et aux troubles sociopolitiques persistants. Ainsi, l'artiste syrienne Reem Yassouf (*Cloud*, 2022-23) tente de trouver une forme concrète, une représentation

physique de sa mémoire sans cesse altérée des événements passés, en la matérialisant sous la forme d'un nuage confectionné à l'aide d'un treillis métallique et de papier brûlé. Sirine Fattouh (artiste franco-libanaise) propose un cabinet de curiosité sur roues (*On Becoming*, 2023), garni d'objets de mémoire qui lui ont été donnés par ses proches, ou qui témoignent de moments clés dans sa prise de conscience en tant que personne immigrée, femme, « artiste arabe », lesbienne. Dans leur vidéo *Peace and Tranquility* (2022), le duo ukrainien Myro Klochko et Anatoliy Tatarenko traduisent l'agitation et l'absence de paix vécues par des générations de personnes ukrainiennes en raison de la politique coloniale russe.



Rana Haddad, *Disintegration/Making Of* (« Désintégration/Mise en œuvre »), 2021
 Installation, dimensions variables
 © Cité internationale des arts & Eva D Photographie

La répétition, en tant que procédé, peut également être considéré comme une méthode de catharsis, de guérison et d'acceptation. L'artiste syrien Akram Al Halabi, par exemple, a réalisé sa série d'images numériques *Cheek* (2013-17) à Damas au cours de la guerre civile syrienne. Dans cette œuvre, il abstrait des images de violence diffusées dans les médias en traduisant ce qu'il y voit par des mots distincts (Cheek, Hand, Nose, Blood, Mother, Child, Cheek, etc. [Joue, Main, Nez, Sang, Mère, Enfant, Joue]). Il parvient ainsi à formaliser l'impensable, et à garder une distance vis-à-vis des événements, pour ne pas céder à la panique et au désespoir. L'artiste libanaise Rana Haddad a aussi recours à un dispositif processuel dans son installation *Disintegration/Making Of* (2021), par laquelle elle tente d'appréhender les 38 secondes de l'explosion de Beyrouth en 2020 : pendant 120 heures, elle plante des clous dans des panneaux de bois selon un ordre précis et marque leurs têtes sur des feuilles de papier, composant ainsi une trame dessinée.

Certaines œuvres ont également une portée émancipatrice. Nombre d'entre elles convertissent la « faiblesse » (comprendre : la sensualité, la marginalité, la fragilité) en un puissant outil de résistance contre la violence et l'injustice. C'est notamment le cas de *Banner for Biopolitics* (2017) de Yana Bachynska, *Spring Heroine #1,2,3* (2021-23) de Nge Lay, *Who is Afraid of Ideology? (Part 1, 2017)* de Marwa Arsanios et *I Want a President* (2021) de Marina Naprushkina, dont les peintures et les affiches reprennent le motif des fleurs blanches, symbole clé de la révolution biélorusse de 2020 contre la dictature. Les manifestantes qui les brandissent sont également vêtues de blanc. Incarnation de la paix et de la fragilité, elles ont stoppé momentanément les assauts de la police, ce qui a déclenché des manifestations de grande ampleur à travers le pays. Dans son texte, Marina Naprushkina tente d'imaginer un nouvel ordre politique qui prendrait pour norme la vulnérabilité et l'imperfection humaine.

Émancipatrice à sa manière, l'œuvre *The Dead Surface Won't Move* (2021) de Nikolay Karabinovych érige une structure verticale à partir de douilles de balles usagées, dont l'une revêt les couleurs du drapeau arc-en-ciel. L'installation est dédiée à l'ami de l'artiste, propriétaire d'une boîte de nuit à Odessa, parti à la guerre et jamais revenu. De ces éléments insignifiants, abandonnés à leur dégradation sur le sol, Karabinovych construit un monument qui signifie à la fois la fragilité et la force de la communauté LGBTQ+. Ces œuvres et ces approches artistiques encouragent, selon moi, l'émancipation des publics.

Au cours de la table ronde à la Cité, le collectif Beyond the post-soviet a choisi de projeter *Even Further* (2020) de Nikolay Karbinovych. Pouvez-vous nous dire en quoi la présentation de ce film était importante dans le contexte de notre discussion ?



Nikolay Karabinovych, *Even Further*, 2020 Installation et vidéo, 15'14"
© Nikolay Karabinovych

SB : À plusieurs égards : individuel et professionnel, à travers des événements réels et des souvenirs, au présent et dans le passé, la pratique de Nikolay Karabinovych est marquée par l'expérience du déplacement et de l'exil. L'artiste fait souvent référence à la communauté juive à Odesa, une ville située dans le sud de l'Ukraine, où il a grandi et qui regroupe un grand nombre de communautés. *Even Further* est l'une des œuvres récentes de Karabinovych, une vidéo assez énigmatique. On y voit un car Ikarus – un bus de fabrication hongroise très répandu dans le ex-bloc de l'Est – apparaître dans un paysage désertique, une sorte de lieu hors de l'espace et du temps. Un groupe de personnes descend du bus, tandis qu'une guide touristique, s'exprimant dans un dialecte juif particulier, combine, à travers un discours absurde et poétique, des références culturelles, régionales et historiques qui semblent éloignées les unes des autres. Celles-ci sont en fait liées aux endroits que l'artiste a visités pour dénicher son lieu de tournage : Odesa, Kyïv, Gand, Amsterdam, Sainte-Croix, Berlin, Zurich, Stuttgart, Istanbul, Tbilissi, Thessalonique, Groningue, Anvers, Bratislava, Tchernivtsi et Sadagora. Cette pérégrination l'a finalement mené sur le site de l'estuaire d'eau salée de Kuyalnik, dans sa région natale d'Odesa. En guise de fond musical, l'artiste a choisi une chanson dont l'origine est commune aux communautés grecque et juive klezmer. À la fin de la vidéo, cette assemblée remonte dans le car et reprend la route.

Par la rencontre de différentes strates temporelles, spatiales et culturelles, cette vidéo onirique propose une vision complexe des diasporas présentes dans le sud de l'Ukraine. À mes yeux, elle transcende même ce contexte précis, en composant une représentation intemporelle de la pérégrination, de l'errance et de l'exil. Pour toutes ces raisons, il était important pour nous de projeter *Even Further* de Nikolay Karabinovych dans le cadre de l'événement, ainsi que *Earth and Shape* (2014) d'Alexander Ugay, qui traduisent tous deux les expériences de l'exil et la continuité de la violence coloniale de manière bien plus éloquente qu'aucun mot ne pourrait le faire.

Pour conclure cette conversation, j'aimerais en savoir plus sur le choix de votre titre « Quand l'inconcevable prend forme » [*When the Inconceivable Takes Form*], qui fait référence au titre de l'exposition historique de 1969 « Quand les attitudes deviennent forme » [*When attitudes become form*] organisée par Harald Szeemann. En quoi ce choix est-il significatif ?



Alexander Ugay, *Earth and Shape*, 2014 Vidéo, 16'47"

© Alexander Ugay

OK : En effet, il est fait référence à l'exposition de Harald Szeemann, cependant mon approche en tant que curatrice est tout à fait différente. Les « attitudes » dans le titre de son exposition renvoient à la nature processuelle des œuvres présentées. Celles-ci incluaient l'art conceptuel, le land art, l'art processuel et l'arte povera. Autrement dit, Szeemann cherchait à exposer des pratiques qui remettaient en question la forme que pouvait prendre une œuvre d'art, en accordant une importance primordiale au processus de fabrication et à la présentation performative. Dans mon exposition, comme je l'ai expliqué, le processus recouvre un sens plus large, non seulement la performativité, mais aussi la continuité (certaines œuvres ont été réalisées sur plusieurs années), l'étude ou la présentation de processus collectifs et individuels, et la répétition comme mode de guérison et d'acceptation. De plus, si Szeemann estimait que la tendance artistique novatrice consistait à transcender la forme, j'essaie au contraire de la trouver, ou plutôt de donner une certaine forme à l'intangible et à l'inexprimable. Par ailleurs, Szeemann n'a présenté que des œuvres d'artistes des États-Unis et d'Europe occidentale, des personnalités qui ont donné le ton du monde de l'art, dont les expressions se situaient au-delà du champ politique. Ma démarche est inverse : je présente des artistes loin des centres artistiques mondiaux, dont les pratiques sont profondément ancrées dans leurs contextes sociopolitiques. Dans « Quand l'inconcevable prend forme », même si la forme est conceptuelle, elle n'est jamais froide ou distante. Elle porte toujours une charge émotionnelle. Je considère la sensibilité et la vulnérabilité dans la pratique artistique comme une nouvelle avant-garde et la base d'une politique renouvelée.

Qu'en pensez-vous ?

SB : Nous partageons, je crois, une vision de l'art, une éthique et des intérêts assez proches, ce qui est probablement dû à nos origines et nos trajectoires. J'aimerais ajouter à vos propos que les mouvements que vous mentionnez s'expriment à partir d'une position de neutralité supposée et non

questionnée – un produit de la modernité occidentale. Replacées dans la perspective de la théorie postcoloniale par exemple, ces positions et les formes artistiques qu'elles génèrent se révèlent peu pertinentes au regard de notre réalité actuelle. Parallèlement, les institutions artistiques de l'Occident dans leur ensemble continuent d'entretenir des liens avec le passé et le présent coloniaux. Comment contrer ces problèmes structurels solidement installés ? Selon moi, l'une des possibilités pour les institutions consiste à comprendre et à reconnaître leur propre responsabilité et à identifier, questionner et problématiser leur localité : spatiale, temporelle, sociopolitique, contextuelle. Ce processus, bien que nécessaire, peut s'avérer très éprouvant et émotionnellement difficile. En ce sens, les pratiques artistiques et curatoriales situées, et en particulier les formes collectives, peuvent être utiles aux institutions qui aspirent à un changement structurel et cherchent à recadrer leur activité en lui donnant une dimension plus humaine et éthique : prendre en compte les émotions et les récits individuels et collectifs, accueillir les vulnérabilités, pratiquer l'empathie, les formes de collectivité, et l'écoute.

Oksana Karpovets

Oksana Karpovets est une curatrice et historienne de l'art née en Ukraine qui a grandi en Bélarus et s'est récemment installée à Paris pour fuir la guerre. Ses domaines de recherche comprennent : l'art vidéo et médiatique d'Europe de l'Est, l'installation et la performance, les théories postcoloniales, décoloniales et critiques. Elle a notamment travaillé au MoMA de New York, au SFMOMA de San Francisco, au Zimmerli Art Museum de New Brunswick et au Jam Factory Art Center de Lviv. Bénéficiant d'une bourse Fulbright, elle a obtenu un MA en études muséales à la New York University. Elle prépare actuellement son doctorat à la Sorbonne à Paris avec le soutien de l'Institut national d'histoire de l'art et du programme PAUSE. Elle est curatrice en résidence à la Cité internationale des arts à Paris dans le cadre du programme curatorial « Cité x CNAP ».

Sasha Baydal

Sasha Baydal (ex-Pevak) se définit comme une personne queer d'Europe de l'Est et un·e, travailleuse de l'art interdépendant·e. Sa pratique s'articule autour des expériences de déplacement, d'une certaine mémoire culturelle du passé socialiste et de l'amnésie ainsi que de l'histoire de sa famille marquée par différentes formes de mobilité forcée. Son travail est nourri de théories postcoloniales et queer, d'approches décoloniales et fait appel à des pratiques quotidiennes de remémoration, de commémoration et de décolonisation. Ses contributions se déclinent en expositions, programmes discursifs et performatifs, ateliers workshops et textes. En 2021, iel a cofondé le collectif Beyond the post-soviet. Dans le cadre d'une bourse de recherche curatoriale au Centre national des arts plastiques à Paris (2022-2023), Sasha Baydal a mené une recherche intitulée « Janus à deux visages », examinant de manière critique la présence d'artistes originaires de pays (post-)socialistes d'Europe, d'Asie centrale et du Caucase du Sud au sein de la collection du Cnap, à travers une perspective postcoloniale.