



Carlos Kusnir

# Sans contrefaçon

Vernissage le vendredi 1er septembre de 17h à 20h30  
Exposition du 2 septembre au 18 novembre 2023  
du mardi au samedi de 14h à 18h  
entrée libre - accueil de groupes sur rendez-vous

1 place de Lorette - 13002 Marseille  
Tél : 09 60 44 25 58 - [www.videochroniques.org](http://www.videochroniques.org) - [info@videochroniques.org](mailto:info@videochroniques.org)

Avec le soutien du Centre National des Arts Plastiques

Vidéochroniques est membre du réseau Provence Art Contemporain



VILLE DE  
MARSEILLE



DÉPARTEMENT  
BOUCHES  
DU RHÔNE



# Sans contrefaçon

Après les deux expositions présentées par Carlos Kusnir en 2018, au Frac Paca et à la Friche Belle de Mai, *Sans contrefaçon* se propose de relayer les derniers développements d'une pratique aussi prodigue que constante. Outre le fait qu'il fasse partie de ces artistes pour qui seule l'exposition est en mesure de donner lieu à l'œuvre, Carlos Kusnir développe un travail dont le foisonnement est sans cesse en progrès, rendant précisément cette nouvelle exposition si pressante. Elle est également une occasion de stimuler la visibilité de son travail à Marseille, c'est-à-dire à l'endroit même où l'auteur vit et opère depuis plusieurs décennies, et qui, par ses caractéristiques paradoxales, constitue un milieu sans nul doute propice au déploiement de l'œuvre, un contexte avec lequel elle entre inévitablement en résonance.

Il ressort de cet écho quelques traits saillants, qui relèvent tout

à la fois du cosmopolitisme, de la diversité et de la mixité d'une part, de l'incertitude, de l'aventure et de l'empirisme de l'autre. Ses productions se traduisent ainsi par toute sorte de combinaisons et de confusions, d'intrications et d'articulations, d'accidents et d'édifices imprévus.

En témoignent les rencontres fortuites de régimes picturaux et de lexiques plastiques, le statut équivoque de peintures qui s'expriment en volumes, ou l'emploi de techniques de reproduction aux seules fins de concevoir des pièces uniques. En atteste encore le recours indiscriminé à des registres culturels relevant du savant comme du populaire, et le caractère révocable d'un résultat sans cesse recyclé ou recombinaison dans le temps et l'espace.

Un projet soutenu par le

 **Centre national  
des arts plastiques**

## Carlos Kusnir

Né en 1947, à Buenos Aires  
Vit et travaille à Marseille et à Paris

Il est diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts à Buenos Aires puis d'un post-diplôme à Bratislava, puis il arrive en France avec une bourse octroyée par le Ministère des Affaires Étrangères.

Carlos Kusnir développe depuis le début des années 1980 une œuvre singulière qui repousse non sans jubilation et espièglerie les enjeux formels de la peinture. Son travail est à l'image de sa personnalité, finement ciselé de fantaisie et de rigueur, de maladresse et de virtuosité, d'assurance et de fragilité. Avec irrévérence, il se confronte aux techniques de l'imprimerie et procède par collages et assemblages pour amener ses compositions au-delà des surfaces, jusqu'à un espace tridimensionnel et parfois sonore, imprégné de tendresse, d'humour, de rigueur et d'évocations de souvenirs personnels et collectifs issus du quotidien, de la grande et de la petite histoire.

Le travail de Carlos Kusnir a fait l'objet d'expositions dans de nombreuses institutions et centres d'art en France dont le Grand Café (Saint-Nazaire), Transpalette (Bourges), le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur (Marseille), le FRAC Auvergne (Clermont-Ferrand), le MRAC (Sérignan), le CRAC le 19 (Montbéliard), etc. Ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections publiques comme celle du CNAP et du FNAC ou encore des FRAC Auvergne, Basse-Normandie, Picardie, Alsace et Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Carlos Kusnir est représenté par la galerie Eric Dupont (Paris)



*Sans titre*, 2017  
acrylique sur bois, gant, 53 x 82 cm  
collection privée

## BAROQUE BORDELLO

Voilà comment Claude Lévêque commentait le travail de Carlos Kusnir, en sa présence, lors d'un entretien filmé consacré à ce dernier, conduit par Julie Crenn en 2018. Il y faisait alors état de sa découverte de l'œuvre quarante ans plus tôt, et de sa surprise à l'instant de cette rencontre : "Je n'avais jamais vu de peintures racontant ces histoires-là (...) Ça brouillait les pistes, il y avait comme un grain de sable dans l'engrenage. Nous-mêmes étions bien dans une expression picturale assez libre, mais en même temps assez connotée. Toi, tu arrivais avec d'autres éléments"<sup>1</sup>. Sa fréquentation assidue et régulière de cette besogne, étrange à première vue parce qu'exotique, peut-être, semblait depuis confirmer l'étonnement initial alors ressenti par Lévêque. Au cours de ce même entretien, le recul lui permettait d'ailleurs de qualifier plus précisément et plus durablement sa surprise. Ce qu'il retenait à cet instant de la pratique de Carlos Kusnir relevait d'une liberté de ton inédite, informée d'éléments culturels insolites et bigarrés (qu'ils soient politiques, linguistiques, graphiques, musicaux, etc.), en tous les cas peu familiers à sa première audience, à l'époque de sa révélation. On reconnaissait bien des influences européennes et occidentales consignées (dada, le surréalisme, le pop art, Fluxus, la peinture de Francis Bacon, le réalisme capitaliste, etc.) mais quelque chose échappait, sans doute relative à l'origine et au parcours de l'artiste. Car fallait-il le préciser, Carlos Kusnir est argentin.

Il ressort en effet de son œuvre quelques saillants corroborant cette complexité, qui relèvent tout à la fois du cosmopolitisme, de la diversité et de la mixité d'une part, de l'incertitude, de l'aventure et de l'empirisme de l'autre. Qu'elles concernent la démarche ou les productions que celle-ci suscite, ces qualités d'ailleurs poreuses se traduisent par toute sorte de combinaisons et de confusions, d'intrications et d'articulations, d'accidents et d'édifices imprévus avec le plus grand soin. **En témoignent**, par exemple, les rencontres

<sup>1</sup>. Propos recueillis par Julie Crenn pour le film "Je ne suis pas là, je m'enlève" réalisé par Armand Morin. Disponible en ligne sur : <<http://www.documentsdartistes.org/artistes/kusnir/kusnir.html>>.

fortuites – amoureuses ou antagoniques – de traitements picturaux, de lexiques plastiques et de régimes de représentation : les motifs répétés et ornementaux, abstraits ou figurés, y croisent ainsi les dessins d'enfants, les gestes expressionnistes, les ready-made et bien d'autres choses encore, tandis que les figures les plus banales y sont portées au rang d'icônes. En atteste aussi le statut équivoque de peintures qui s'expriment en volumes, ou l'emploi paradoxal – voire licencieux – de techniques de reproduction aux seules fins de concevoir des pièces uniques. En rend compte enfin le caractère révocable d'un résultat sans cesse recyclé ou recombinaé dans le temps et l'espace.

De cette pratique, on comprend encore qu'elle est éventuellement transgressive, à ceci près qu'elle est dénuée de la provocation et de l'hostilité qui caractérisent habituellement ce type de démarche. L'insouciance et immature absence de complexe à l'égard d'un quelconque legs, aussi encombrant soit-il, est ici assortie d'une perméabilité opportune, poreuse à toute sorte d'héritages accueillis et confrontés joyeusement, fussent-ils savants ou populaires, érudits ou vernaculaires, pourvu que tous servent l'invention, l'art, et la peinture. Et si transgression il y a bien en effet, la désobéissance et l'indiscipline sont intrinsèques au fait pictural lui-même, ou plus largement au fait artistique : elles ne le précèdent pas, ne l'accompagnent pas, ne le commentent pas.

\*

Une autre dimension du travail transparait manifestement de cette causerie, qui se rapporte à sa musicalité. La musique est, en effet, tangiblement constitutive de plusieurs pièces récentes commises par Kusnir. Dans ce cas, elles sont autant d'emprunts à un répertoire éclectique, restitués sous leur forme originale ("Le blues du businessman", de Michel Berger et Luc Plamondon) ou maladroitement réinterprétées (les "Variations Goldberg" de Jean-Sébastien Bach), parfois encore de la plus espiègle des manières (l'hymne guerrier soviétique "Plaine, ma plaine" composé par Lev Knipper et le "toreador" du Carmen de Georges Bizet, par exemple). S'il se dégage ouvertement une forme de pitrerie des collisions que produisent la présence de ces éléments sonores au sein des œuvres, leur recours est dans certains cas autrement significatif.

Au regard du lexique formel convoqué cependant, il est une sorte de musicalité, entendue ici par analogie, qui sous-tend l'œuvre

depuis belle lurette. Le recours à des motifs-types, les jeux de répétition, de variation, de renversements, les effets de symétrie et de transposition renvoient ainsi simultanément à la musique baroque et à son héritière – l'assertion semblera impropre aux oreilles des puristes –, la musique minimaliste. Or l'œuvre de Carlos Kusnir est impure, justement ! C'est sans doute pourquoi, dans le même temps, elle semble se nourrir des cassures (*quebrada*) et des interruptions (corte), des pulsations (*compas*) et des ornements (*firulete*) qui caractérisent certaines danses et, par voie de conséquence, les rythmes syncopés propres aux chants et aux musiques qui les portent, relevant d'un autre registre, cette fois populaire et divertissant. Qu'ils se nomment tango ou milonga par exemple, catégories poreuses entre elles et virales, car déjà pourvoyeuses d'abondantes variantes et évolutions, elles-mêmes sont manifestement les produits d'influences aussi diverses que foisonnantes, tant sud-américaines qu'africaines, caribéennes ou européennes. Pour en donner une idée, sans entrer dans le détail des spécificités et similitudes, citons parmi elles la habanera cubaine, le candombé afro-argentin, la chamarrita du Rio de la Plata, le choro brésilien, le lundu afro-brésilien, la valse, la scottish, la polka, etc. Qu'elles soient fruits ou semences, les deux indifféremment la plupart du temps, ces formes témoignent surtout d'innombrables trafics culturels, propices aux métissages les plus complexes et les plus heureux malgré l'adversité sur laquelle ils sont parfois fondés.

Le tango en constitue, si ce n'est le comble, l'expression la mieux connue, très au-delà de son contexte et de son audience d'origine. Son instrumentation, à dimension variable et élaborée au fil des décennies, en donne déjà un aperçu. L'orchestre typique, du quatuor au septuor, a pu ainsi comprendre des instruments fondateurs tels que la guitare (dont la forme moderne est apparue en Espagne), la flûte traversière (aux origines incertaines, mais particulièrement prisées des compositeurs baroques) ou le violon (importé sur place par des immigrés ashkénaze et napolitains). Ces derniers furent complétés depuis par le piano (de souche italienne) et la contrebasse (empruntée au jazz naissant, puis devenue indispensable par sa touche rythmique et percussive complétant celle du piano). Toutefois l'instrument phare du tango argentin, devenu archétypal depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, est un petit accordéon carré appelé bandonéon, paradoxalement importé quelques décennies plus tôt par des marins allemands. Cette provenance est d'ailleurs toute logique puisque

c'est en Allemagne qu'il est né au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (initialement aux fins d'interpréter les hymnes religieuses et le folklore d'Europe centrale), des mains et de l'imagination d'un certain Heinrich Band.

Il faut dire aussi que le tango charrie avec lui nombre d'éléments débordant les seuls ingrédients instrumentaux, musicaux et chorégraphiques, déjà largement hybrides. D'abord, son langage est le *lunfardo*, un dialecte né au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle sur les rives portuaires du Rio de la Plata. Majoritairement employé à l'époque de l'émergence du tango par les porteños, habitants de Buenos Aires issus de l'émigration européenne (plus spécifiquement italienne, espagnole et française), il emprunte à ces cultures certains éléments relevant de lexiques argotiques ou dialectaux. Mêlés à quelques apports langagiers indigènes (puisés dans la culture gaucho par exemple) ou castillans (vocabulaire relevant du monde du travail ou de la vie quotidienne en particulier), le *lunfardo* permettait aux immigrés d'origines diverses de communiquer entre eux.

La structure linguistique qui étaye le tango s'avère ainsi parfaitement conjointe des conditions qui donnèrent lieu à sa naissance, des thématiques mélancoliques et de l'expression dramatisée liées à l'exil qui sous-tendent son propos et son chant, comme de ses origines musicales et de son instrumentation métissées. Cet ensemble agrège de surcroît une forme picturale et graphique singulière, le *fileteado*, un art décoratif vernaculaire caractéristique de Buenos Aires. Apparu à la fin du XIX<sup>e</sup>, il était employé à l'origine pour orner et embellir les chariots à chevaux alors destinés au transport de denrées alimentaires, avant de se répandre à l'échelle de la ville (véhicules de transport en commun, façades d'habitations, vitrines et enseignes, etc.). Pratiqué d'abord par des familles d'immigrés italiens puis provenant d'autres origines et d'humble condition, chacune porteuses d'éléments artistiques distincts, le style allait ensuite s'assortir d'un substrat créole local pour donner naissance à cette esthétique si typique de la ville, singulièrement vive et colorée, et en devenir l'emblème iconographique.

Celle-ci fait concrètement appel à des éléments décoratifs abstraits (tels qu'arabesques, volutes, spirales, frises, filets et autres *firuletes*), à des figures réalistes ou stylisées (oiseaux, feuilles, fleurs, navires, soleil, scènes de théâtre, chevaux, rubans, banderoles et drapeaux, etc.), et à des éléments rapportés (moulures). Parmi les éléments figuratifs, du reste, on rencontre

quelques effigies de personnages iconiques provenant du patrimoine religieux ou populaire, essentiellement Notre-Dame de Luján dans le premier cas, Carlos Gardel dans le second. Né français en 1890, soit deux ans avant d’émigrer avec sa mère en Argentine, ce dernier fut surtout le plus grand promoteur du tango argentin et le premier à lui donner sa forme chantée (*tango canción*), au point de devenir cette authentique idole qu’on surnomma affectueusement le *zorzal criollo* (“rossignol créole”). Né dans les mêmes conditions sociales, les même quartiers et faubourgs d’où surgit également le tango, le *fileteado* y puisera, sans surprise, une part de ses motifs. Mais l’art du *fileteado* se singularise encore par d’autres caractéristiques, dont l’inclusion de cartouches accueillant des parties textuelles, initialement réalisées par des peintres en lettre d’origine française avec des caractères gothiques ou cursifs fortement enjolivées. Ces portions renferment des aphorismes, des maximes et des devises d’une “sage brièveté”, selon Jorge Luis Borges. Tantôt cocasses ou ironiques, tantôt spirituelles ou philosophiques, elles recourent d’ailleurs occasionnellement au *lunfardo*. Au plan formel, il est encore deux autres aspects saillants qui, parmi d’autres, méritent à cet instant d’être signalés. Le premier vaut pour l’importance accordée à la symétrie : il s’appuie sur une technique (*espúlvero*) héritée de la Renaissance et voisine au pochoir, permettant le renversement axial d’un motif par retournement de son “patron”. Le second se rapporte à l’accentuation des ombres, des effets de clair-obscur et de perspective, à l’effet de créer et de renforcer l’illusion du relief, du volume et de la profondeur.

Ces derniers propos peuvent sembler n’avoir constitué qu’une longue digression, fort éloignée de la pratique dont il est ici question. Ils témoignent cependant de ce fonds culturel d’une immense richesse et d’une étonnante complexité qui constitue de fait, et pour partie au moins, le bagage de Carlos Kusnir. Elle permet peut-être aussi de comprendre la stupéfaction première éprouvée par Claude Lévêque, alors partiellement démunie d’outils interprétatifs adéquats et, en l’occurrence, nécessairement décentrés. L’allusion à ce creuset bâtard se veut pourtant vertueuse à ce titre, tandis qu’on en repère inévitablement les marques dans l’œuvre commise par l’artiste argentin parmi lesquelles sa musicalité et sa rythmique, son recours à des formules facétieuses, son hybridation d’éléments textuels, figuratifs, abstraits et ornementaux, etc.

Ainsi qu’évoqué auparavant, l’éclectisme et l’instabilité du vocabulaire employé n’est pas seulement limité à ces seules références latino-américaines, quoiqu’elles comportent à elles seules une charge déjà considérable sur le sujet, lequel concerne manifestement le caractère créole de l’œuvre, autrement dit sa créolité. Dans son ensemble d’ailleurs, au lieu de ne se limiter qu’à l’état que désigne ce terme, elle renvoie plutôt aux phénomènes et aux opérations dynamiques qui conduisent à cet état, et qu’on nomme “créolisation”. Édouard Glissant, dont l’autorité en la matière est admise sans conteste puisqu’il refonda cette notion à l’aune d’une solide pensée philosophique et anthropologique, donne la définition suivante du processus à l’œuvre :

La créolisation est la mise en contact de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. On prévoirait ce que donnera un métissage, mais non une créolisation. Celle-ci et celui-là dans l’univers de l’atavique, étaient réputés produire une dilution de l’être, un abâtardissement. Un autre imprévu est que ce préjugé s’efface lentement, même s’il s’obstine dans les lieux immobiles et barricadés<sup>2</sup>.

De ce point de vue, l’approche de Glissant est l’exacte opposée de celle, bien moins remuante, d’un Claude Lévi-Strauss, fondée par analogie sur la perte et le désordre que désigne l’entropie dans le domaine de la physique, dès lors qu’un échange a lieu entre deux milieux :

Chaque parole échangée, chaque ligne imprimée établissent une communication entre les deux interlocuteurs, rendant étale un niveau qui se caractérisait auparavant par un écart d’information, donc une désorganisation plus grande. Plutôt qu’anthropologie, il faudrait écrire “entropologie” le nom d’une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration<sup>3</sup>.

Au contraire, Glissant revendique la dimension créative de ce genre de mélange dont, au passage, le travail de Carlos Kusnir paraît explicitement témoigner. Quelles que soient les qualités de l’atavique, l’écrivain antillais lui préfère le composite, propre aux cultures et sociétés qui n’ont pas généré de genèse et dont l’origine est historique et non mythique. Selon lui encore, la créolisation est le métissage augmenté d’une valeur ajoutée, disons une valeur tierce, qui est l’imprévisibilité. On peut prévoir ce que donnerait un métissage, mais pas une créolisation. Toute proportion gardée,

2. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Gallimard, Paris, 1997, p. 37.

3. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll.“ Terre humaine », 1984 [1955], p. 496

les associations auxquelles se livre Carlos Kusnir à partir de ressources et de lexiques plastiques extrêmement disparates relèvent d’un tel phénomène. Elles induisent bien des effets sémantiques a posteriori qui débordent probablement les intuitions préalables de l’artiste et dépassent les seuls effets accidentels. Il en ressort des bénéfiques inattendus a priori, des dommages collatéraux non prémédités ni présumables en première intention.

Mais la puissance de la pensée de Glissant tient également au fait qu’il entend et étend cette notion à l’échelle planétaire, donc bien au-delà des contextes spécifiques qui l’ont vu naître, qu’ils soient historiques, géographiques ou communautaires :

C’est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd’hui les unes avec les autres se changent en s’échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d’espoir [...].<sup>4</sup>

Sa thèse d’un monde qui se créolise et qui devient composite se fonde sur une pensée de la trace qui “s’appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente<sup>5</sup>”. Elle est “ce qui nous met, nous tous, en Relation<sup>6</sup>”. L’œuvre de Kusnir, de même que son parcours (depuis sa jeunesse buenos-airienne, puis ses passages par la Tchécoslovaquie et Paris jusqu’à son implantation à Marseille) semble relever de cette situation. Cette approche proposée par Édouard Glissant, qui confronte deux modalités de pensée et de pratique, l’une dynamique et l’autre statique, s’apparente à d’autres recherches relevant du registre de la lutte pour l’une, du registre anthropologique pour l’autre. Antonio Gramsci oppose ainsi les notions de guerre de mouvement et de guerre de position<sup>7</sup>, tandis que Michel de Certeau adosse celles de tactique et de stratégie.

S’appuyant sur les recherches inaugurées par Michel Foucault, Certeau attribue d’abord aux stratégies les qualités de l’administration panoptique examinées par le premier. Il en retient la “technologie observatrice et disciplinaire<sup>8</sup>” qui lui est affectée, et la grande cohérence des pratiques qu’elle met en œuvre précisément pour surveiller ou combattre celles qui lui sont hétérogènes, à dessein de “circonscrire un propre dans un

4. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1997, p. 15

5. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, op. cit.*, p. 18

6. *Ibid.*

7. Voir Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, La fabrique, 2011

8. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. “Folio. Essais”, 1990, p. 79

monde ensorcelé par les pouvoirs invisibles de l’Autre<sup>9</sup>”, d’où gouverner “une relation avec une extériorité de cibles ou de menaces<sup>10</sup>”. L’auteur sous-entend ailleurs que les stratégies sont caractérisées par un “propre”, autrement dit “une victoire du lieu sur le temps<sup>11</sup>”. Elles autorisent en conséquence “une maîtrise des lieux par la vue<sup>12</sup>” qui permet d’apprécier, de mesurer et d’inclure – bref, d’objectaliser ou de réifier – les corps étrangers qui traversent son champ de vision. Elle doit, en outre, rendre possible la prévision de cette traversée par la conceptualisation d’un espace qui devancerait le temps. Chaque élément doit y avoir sa place ! On comprend d’autre part que cette condition d’un lieu propre au pouvoir constitue le préalable à la promotion par lui-même d’un certain type de savoirs également destinés à déchiffrer les incertitudes, à les transformer en espaces circonscrits.

En revanche, il échoit aux tactiques de faire valoir d’autres vertus, qui relèvent en l’occurrence des limites stratégiques. Au contraire – ou en deçà – des stratégies, les opérations qui s’y rapportent renvoient à l’absence de lieu propre, d’horizon panoramique ou de vision d’ensemble, de savoirs institués. Elles sont déterminées, si l’on peut dire, par leur perspicacité, leur souplesse, les hasards du temps, et toutes sortes de faiblesses qui font leur force :

Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu’elles donnent au temps – aux circonstances que l’instant précis d’une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité de mouvements qui changent l’organisation de l’espace, aux relations entre moments successifs d’un coup, aux croisements possibles de durées et de rythmes hétérogènes, etc.<sup>13</sup>

La tactique s’emploie alors à “faire avec” (ou “faire contre” mais tout contre), par un mouvement subreptice et rusé, et produire quelque chose qui a la figure des “lignes d’erre”, des trajets indéterminés dont parlait Fernand Deligny, de trajectoires “insensées parce qu’elles ne sont pas cohérentes avec l’espace bâti, écrit ou préfabriqué où elles se déplacent<sup>14</sup>”. Constitué de “mouvements autres, utilisant les éléments du terrain<sup>15</sup>”, “imprévisibles dans un lieu ordonné par les techniques organisatrices de systèmes<sup>16</sup>”, elles sont la condition, nous dit Certeau, d’une

9. *Ibid.*, p. 59

10. *Ibid.* (c’est l’auteur qui souligne)

11. *Ibid.*, p.60

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 63 (c’est l’auteur qui souligne)

14. *Ibid.*, p. 57

15. *Ibid.* (c’est l’auteur qui souligne)

16. *Ibid.*

victoire du temps sur le lieu, autrement dit de la pratique sur le programme. Elle est ce maillon faible ou assimilé comme tel<sup>17</sup>, ce “mouvement à l’intérieur du champ de vision de l’ennemi” et de son approche panoptique des forces en présence.

\*

Quels que soient leurs échelles et leurs statuts, qu’ils soient institutionnels, marchands ou d’une autre nature, et qu’ils le veuillent ou non par-dessus le marché, les lieux et autres dispositifs de monstration, de diffusion et de transmission de l’art constituent structurellement des lieux pourvoyeurs de stratégies. À l’opposé, et dans le meilleur des cas bien entendu, la pratique de l’art est assortie de tactiques. Les exemples issus d’une histoire de l’art relativement récente, celle du XX<sup>e</sup> siècle en particulier, ne semblent pas démentir une telle hypothèse, qu’on songe aux avant-gardes historiques ou à certains courants nés après la seconde guerre mondiale, qui ont agrégés aux œuvres des attitudes, des manières de faire et des économies singulières. Il est cependant des tendances plus anciennes qu’on devrait pouvoir considérer sous cet angle, en tant qu’hypothèse en la circonstance. L’art baroque comme son successeur rococo plus frivole, qui sont autre chose qu’une forme d’embellissement et bien loin de ne constituer que des réactions à l’art de la Renaissance, pour le premier, au classicisme, pour le second, pourraient alors prétendre en faire l’objet.

Si l’œuvre de Carlos Kusnir est manifestement imprégnée de l’héritage avant-gardiste, il est de prime abord moins aisé de lui trouver une quelconque filiation avec ces courants plus anciens, sauf si l’on considère que leur infusion déborde la stricte chronologie admise par les historiens, et que, par conséquent, des caractères du baroque demeurent agissants aujourd’hui. Dans ce cas, la lecture des travaux de l’artiste prendrait une autre tournure encore. En rendent compte, par exemple, son goût pour les expressions ornementales et décoratives, son attrait pour les reliefs illusionnistes ou concrets, son désir de déborder le cadre, son attirance pour les formes incurvées

---

17. Serge Mboukou l’évoque en ces termes : “Là, la tactique s’inscrit dans l’espace à partir et avec des moyens officiellement faibles ou réputés tel. Transformant, par un retournement des paramètres, cette faiblesse en force, le tacticien parvient ainsi à rééquilibrer les rapports des forces en présence.” Voir Serge Mboukou, “Entre stratégie et tactiques. Figures et typologie des usagers de l’espace à partir de Michel de Certeau”, dans *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 35, 2015. Également disponible en ligne sur : <<https://doi.org/10.4000/leportique.2820>>.

et les rondeurs. Il en va ainsi de son faible pour la complexité, de son affinité pour une asymétrie pourtant parfaitement intelligente de la symétrie, ou encore de sa sympathie à l’égard des figures indifféremment stylisées ou réalistes, quoique certains de ces aspects aient été passés à la moulinette d’autres influences, notamment latino-américaines, qui partagent d’évidence ce legs. Celle-ci peuvent être d’origine populaire ainsi qu’on l’a vu, apportées par une immigration datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ou plus académiques et plus ancienne, si l’on tient compte de l’expansion du mouvement baroque sur le sous-continent sud-américain en conséquence de sa colonisation.

Mais la pratique de Carlos Kusnir partage d’autres traits avec l’art baroque, relevant cette fois précisément des tactiques. Cela vaut au regard de celles employées par l’artiste lorsqu’il investit un lieu d’exposition dont la charge architecturale et les normes qui le caractérisent témoignent invariablement d’un certain ordre et d’une certaine autorité. À ce stade de la mise en espace et de l’installation, la méthode de l’artiste consiste justement à y introduire du désordre, par la saturation de l’espace, la gêne occasionnée dans les circulations présumées, le recours à des supports tridimensionnels et aux effets de théâtralisation, etc. Il déjoue ainsi l’autoritarisme du lieu, ce dont procède également l’art baroque dès lors qu’il investit une enveloppe respectable dont la construction lui précède. Par la surcharge et par les effets, il ne fait pas moins que transmuier les spécificités de son écrin. Il se peut donc que le baroque ne soit pas autre chose que cette surface de plis innombrables, comme nous l’apprend Deleuze, sous lequel un corps est voué à disparaître, par l’effet de l’autonomie de ces plis. C’est ainsi que l’architecture est peut-être vouée à disparaître, sous l’effet d’un vêtement, ou disons d’une ornementation qui n’a jamais eu pour dessein de constituer sa fondation. Ce que cette ornementation fait, en revanche, c’est qu’elle allège et qu’elle alourdit, qu’elle informe et déforme, qu’elle fait apparaître et disparaître indifféremment, de telle manière qu’elle interfère et questionne en définitive, et cela jusque dans ses expressions les plus contemporaines, le pouvoir auquel elle se confronte.

Édouard Monnet, août 2023



# Carlos Kusnir



Sans titre, 2019  
Collage et acrylique sur bois, 61 x 82 cm



Vue de l'exposition "Carlos Kusnir" au Générateur (Gentilly) du 23 mars au 3 avril 2013



Sans titre, 2014  
sérigraphie, Balai modifié, chaussures, chaise, pince à dessins, sérigraphie off-set, 134 x 70 x 70 cm

Carlos Kusnir est un artiste difficile à cerner tant il s'évertue à entraîner le spectateur de ses œuvres sur de multiples voies qui, toutes ou presque, semblent mener soit à une impasse, soit à une chausse-trappe destinée à ruiner tout effort de modélisation ou de catégorisation de son œuvre. Carlos Kusnir se comporte en trublion hurluberlu brouillant les pistes, passant de peintures en trompe-l'œil à des tableaux sonores et loufoques, puis s'activant dans la réalisation d'immenses peintures-façades à la fois très ornementales et nonchalantes, maniant la douche écossaise avec une remarquable virtuosité. Il n'a de cesse de contourner avec malice ceux qui voudraient aborder ses œuvres par le biais d'un intellectualisme trop zélé au détriment du plaisir éprouvé à rencontrer de bons morceaux de peinture totalement émancipés, investis d'une spontanéité et d'un appétit de peindre absolument assumés. Il contourne le discours, se joue de ses propres œuvres dans une stratégie un peu kamikaze qui s'apparente au sabotage en règle, comme pourraient le faire, en musique, des artistes comme Hugues Le Bars ou Brigitte Fontaine, pour le côté déjanté et le ratage programmé. Dans cette façon de scier en permanence la branche sur laquelle il pourrait être confortablement installé, de prendre à rebrousse-poil les conventions et les dogmes, il y a vraiment chez Carlos Kusnir une propension à entraîner le spectateur sur un terrain miné par l'ambivalence et la bouffonnerie. Cette fâcheuse tendance à contrer toute logique dans l'évolution de son œuvre, à défaire ce qui est construit laisse planer une ambiguïté sur cette attitude dont on ne sait, en définitive, si elle est mue par une véritable iconoclastie ou si cette entreprise de sape n'a pas finalement pour objet de camoufler une sensibilité et une poésie exacerbées.

Cette manière d'être et de créer, qui rend Carlos Kusnir totalement imprévisible, peut faire songer à Olivier Cadiot lorsqu'il écrit, dans Futur, ancien, fugitif : "J'avais vite cessé tout travail régulier pour me livrer à des petits jeux imbéciles, reconstitutions de scènes sans intérêt, conversations à voix haute, chansons idiotes, etc. Le risque était grand de finir par y croire et c'est exactement ce qui arriva."

[...]

*Prestissimo*, acquise en 2001, est une œuvre monumentale dont la physiologie est celle d'une façade aux motifs répétitifs et décoratifs. Anodine en apparence parce que totalement

ornementale, elle constitue une sorte de décor de pacotille proche d'un papier peint d'une banalité confondante. Avouant aimer les ornements pour leur rythme et leur mélodie, Carlos Kusnir a choisi de doter *Prestissimo* d'un élément sonore – d'où le titre de l'œuvre – par l'inclusion de six enceintes reliées à un dispositif d'amplification dissimulé à l'intérieur de l'œuvre, derrière une porte que l'artiste a volontairement laissée apparente. Chaque enceinte est généreusement cernée d'un grand cercle de peinture noire vigoureusement exécuté à la manière d'un artiste "performer" qui aurait peint à l'aveugle – un cercle notamment a raté sa cible. L'œuvre s'accompagne donc systématiquement d'une diffusion musicale qui peut être réalisée à partir d'une bande sonore de type musique d'ascenseur, fournie par l'artiste (constituée de deux morceaux, intitulés *Prestissimo* et *Syracuse*). L'essentiel étant de générer une ambiance relativement pauvre sous-tendue par une "muzak" qui, très amusante au début, peut devenir, à la longue, agaçante pour le spectateur ou, pire, pour celles et ceux dont la tâche consiste à accueillir les visiteurs.

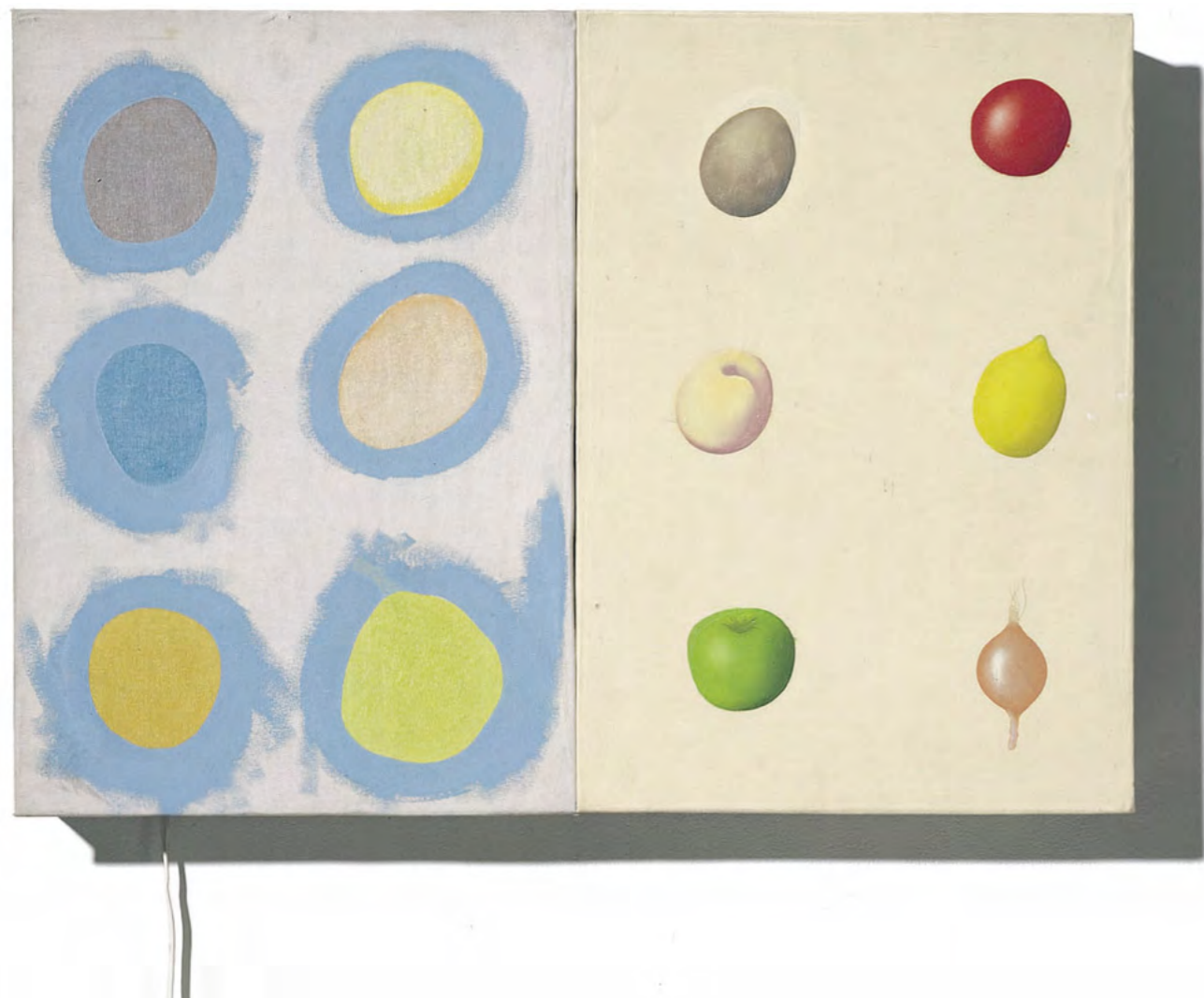
Autant dire qu'il s'agit là d'une œuvre totalement paradoxale puisqu'il est finalement très difficile d'envisager de vivre avec elle en permanence... Le ratage programmé évoqué précédemment prend ici tout son sens, avec un étonnant brio.

Jean-Charles Vergne



*Prestissimo*, 1989, acrylique sur bois, bande son, 310 x 459 x 20 cm, coll. Frac Auvergne





*J'aurais voulu être un artiste*, 1989, acrylique sur toile et son, 49 x 69,5 cm  
coll. Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, © Yves Gallois

La musique [présente dans un grand nombre d'œuvres] apporte un contraste, un contre-pied et parfois souligne une interprétation sentimentale qui est un deuxième regard. Ce qui apparaîtrait comme un bain mimétique amène une causticité, un attendrissement supplémentaire ou un rire qui distancierait la peinture des sentiments qu'elle procure ou indiquerait la faille, le travers par où elle chuterait.

Dans le cas d'une œuvre comme ces pommes brillantes ou besogneuses, stylisées ou "abstraites", constituant une page d'apprentissage, nappée par la voix de Bernard Tapie chantant *J'aurais voulu être un artiste*, l'ironie ne s'adresse pas seulement à la candeur feinte du peintre (qui fait l'ange fait la bête), mais à la façon dont certaines sensations, certains genres sont méprisés et minorés dans le contexte actuel. Carlos Kusnir utilise des formes considérées comme mineures pour leur donner une intensité visuelle ferme et définie (le trompe-l'œil, la nature morte, la peinture animalière). Beaucoup de ce qui peut s'attirer un mélange d'affection et de mépris l'intéresse. [...]

Une reprise en charge du fait pictural dans sa richesse et sa vitalité, et ce même par le biais de l'autodénigrement de la peinture et de son objet, pris dans la comédie burlesque de l'impossibilité de peindre, tout en y parvenant par un biais paradoxal.

Extrait d'un texte de Frédéric Valabrégué paru dans le catalogue *Carlos Kusnir*, Analogues maison d'édition pour l'art contemporain, 2009



Exposition "Carlos Kusnir", du 10 mars au 3 juin 2018 au Frac Paca (ci-dessus) et à Triangle France (ci-dessous)



Le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur et Triangle France s'associent pour la première fois afin de présenter une exposition majeure de l'artiste Carlos Kusnir. Se déployant exceptionnellement en deux lieux, cette exposition monographique offre aux visiteurs un parcours original à travers plus de trente ans de création. Elle propose un regard non chronologique sur la pratique de l'artiste en alliant une sélection d'œuvres importantes à de nouvelles productions, dans une composition spécifiquement conçue pour les deux grands plateaux du Frac et pour le Panorama de la Friche le Belle de Mai.

[...]  
Les œuvres réunies à Marseille se présentent comme les éléments, ou les personnages, d'un univers fait de superpositions, de mise en relations, de couches de couleur successives, de répétitions de motifs et de gestes. L'importance des procédés d'impression s'y révèle, notamment celui de la lithographie, bien que repoussée à la marge de la pratique picturale de l'artiste pendant des décennies. La répétition, c'est celle des motifs et des gestes de l'imprimeur, et celle pratiquée par les musiciens. Carlos Kusnir pense et réalise une peinture où le labeur disparaît derrière la fraîcheur de propositions incisives. Les choses sont vivantes et se rejouent. Elles s'arrêtent, parfois, le temps d'un café ou d'une pause sur une chaise. Et elles reprennent. La musique, quant à elle émane littéralement des œuvres comme une couche de couleur supplémentaire qui accompagne le regard. Chez Carlos Kusnir, la répétition et le rythme conduisent la figuration vers l'abstraction. Les objets figurés deviennent prétextes et se diffusent dans un ensemble faisant apparaître ce qui relie, les silences, les accidents heureux, les chocs et les harmonies.

Les œuvres apparaissent souvent en équilibre, comme fraîchement posées là. Peinture, bois, objets, papier... les assemblages et les contacts sont fragiles et célèbrent l'impermanence des choses, un seul détail ou un petit objet pouvant faire basculer l'ensemble. [...] Quelque soit l'ampleur de leurs proportions, le rapport au corps qu'entretiennent les œuvres est direct, proche de celui d'une feuille de papier que l'on manipule et tourne pour la regarder et la mettre de côté au sortir de la presse. Elles ne veulent pas être laissées là. Elles affirment leur mouvement. Elles revendiquent leur présence. Dans cette exposition, elles manifestent littéralement leur existence. Brandies sur leurs supports, revendiquant leur droit à l'espace et au temps, parfois de travers et peu importe les échelles et le sens. Elles sont là ensemble, et posent des questions, comme une foule en procession, une cacophonie silencieuse à la fragilité élégante. Toujours en quête de nouvelles mélodies picturales, préférant les contre-allées aux portes-voix, Carlos Kusnir n'a de cesse de brouiller les pistes pour tracer sa voie et nous donner à voir une œuvre en perpétuel mouvement.

Céline Kopp et Pascal Neveux, Marseille, février 2018



L'œuvre emprunte son titre au récit de Malcom Lowry, *Au-dessous du volcan* (1947). *Todos contentos y yo tambien* est le nom de l'une des tavernes où le héros, un consul britannique déchu, échoué dans un coin perdu du Mexique, noie son mal-être dans l'alcool. Douze chapitres retracent ses douze dernières heures, sa chute vertigineuse et inéluctable.

Carlos Kusnir s'émeut du contraste entre cette phrase optimiste "Tous sont heureux et moi aussi", et le caractère dramatique du récit.

"Mon travail est fait de contrastes et de rapprochements. De rapprochements d'images, de rapprochements d'objets, de rapprochements de couleurs. Au moment où je travaillais sur ce projet, j'ai découvert, en visitant l'artothèque de Miramas, la grande richesse et la variété des propositions faites par les différents artistes. À Marseille (où j'ai mon atelier), on croise au quotidien beaucoup de rats sur son chemin. L'image du rat provient d'une photographie extraite d'un guide pratique d'élevage en direction de la jeunesse. Il me fallait donner un contraste aux mots Tous contents et le placer en face d'autre chose, créer un décalage."



*Sans Titre (Todos contentos)*, avril 2019  
sérigraphie sur papier velin, 80,6 x 120,6 cm  
réalisée en collaboration avec l'atelier TCHIKEBE (Marseille)

Une grande façade recouverte de papiers sérigraphiés de motifs répétitifs se déploie dans l'espace d'exposition sur quinze mètres et diffuse la répétition au piano des variations Goldberg de Bach. La musique devient comme une couleur supplémentaire, une mise en écho du motif. La mélodie emprunte les lignes des arabesques du panneau vers l'infini. D'autres peintures accueillent un oiseau de facture parfaite sur un fond abstrait expressionniste. Evitant le piège du kitch, Carlos Kusnir réactualise le trompe-l'œil, ajoutant parfois même un objet bien réel dans la composition. Certains morceaux très habiles se voient recouverts d'un trait de peinture ou d'une tache, dans un jeu de rencontre entre les extrêmes.

[...]  
Carlos Kusnir décolle ses peintures du mur, les pose à même le sol, ou les maintient de façon précaire dans l'espace à l'aide d'équerres de bois. Il invite à franchir le décor, à contourner les tableaux et les cimaises, laissant apparaître les piétements, la fragilité de la structure. Matériaux pauvres, contreplaqué dégingué, chutes de bois ou objets hétéroclites, chaises ou balai, bandes sonores qui accompagnent le tableau ; la peinture, à priori genre noble, déborde toujours du cadre. C'est en la mettant en danger, en équilibre incertain, en l'appuyant au mur simplement, en voulant l'extirper du contexte du musée, de l'exposition conventionnelle que Carlos Kusnir la donne à voir.

Extrait du texte de l'exposition  
"Carlos Kusnir" du 5 juillet au 18 octobre 2009



Vue de l'exposition à Emmetrop, Bourges, 2004



*Les façades, Suzy*, 1998, matériaux divers, dimensions variables, Production Le Grand Café, Saint-Nazaire



*Sans titre*, 2017 - 2018  
lithographie, production : Triangle France - Astérides et FNAGP, © Aurélien Mole



*Sans titre*, de la série "Façades", 2003  
trame (détail : rideau métallique), éclaboussures de peintures (prolongement de la tache rouge), acrylique sur bois, 330 x 310 cm, coll. FCAC Marseille

**Carlos Kusnir** : "Les *façades* que j'ai montrées dehors sont des formes sans fond qui se mélangent au paysage. Elles sont forcées, condamnées à dialoguer avec le paysage."

**Pierre Mabille** : "Elles s'imposent avec la même brutalité qu'un panneau publicitaire mais c'est un dialogue très différent qui s'engage. Je trouve qu'elles transforment les lieux en paysages. On le voit bien sur les photographies : le paysage apparaît d'une manière étonnante, pas par le recours au cadrage comme on l'a souvent vu ailleurs, mais par incrustation de ces grandes images découpées, fragments de parois animées de motifs décoratifs plus ou moins continus et accidentés. Ce nouveau paysage est assez inhabituel dans ses rapports d'échelles et de couleurs. On regarde ces façades en passant ou de manière frontale, on peut aussi aller derrière, vérifier "l'envers du décor" : d'ailleurs on découvre que c'est fabriqué comme un décor de théâtre. Un lieu sans qualité au départ devient une scène, le paysage se transforme en décor."

Extrait d'une conversation entre Carlos Kusnir et Pierre Mabille, dans la revue *Décor*, octobre 2020 <https://revuedecor.fr/kusnir-entretien/>



## Quelques liens

### Carlos Kusnir

Site de l'artiste <https://www.documentsdartistes.org/artistes/kusnir/repro.html>

Site de la galerie Eric Dupont, Paris <http://www.eric-dupont.com/>

VidéoChroniques est une association sans but lucratif créée en 1989, implantée à Marseille. Elle organise des expositions et des projections, accueille des artistes en résidence et dispose d'importantes ressources documentaires dans le domaine de la vidéo d'artistes et plus largement dans celui de l'art contemporain. Elle travaille avec un réseau local, national et international de partenaires : associations, festivals, distributeurs, diffuseurs, galeries, lieux d'exposition institutionnels, écoles d'art, etc.

L'association avait initialement pour vocation de promouvoir les divers usages d'un médium spécifique – la vidéo – encore émergents à l'époque de sa création, dans le contexte de l'art et de la culture. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, sous l'impulsion d'une partie de ses membres et d'une nouvelle direction, l'objet éditorial de la structure s'est ancré plus explicitement dans le champ de l'art contemporain. Depuis 2008 elle dispose d'un espace de monstration de 400m<sup>2</sup> dans le quartier historique du Panier qui a donné lieu à la réalisation d'une trentaine d'expositions (individuelles et collectives), le plus souvent accompagnées de résidences préalables.

La réflexion aujourd'hui poursuivie par VidéoChroniques, basée sur une démarche prospective, s'appuie sur des éléments de programmation divers par leur nature et leur forme, qui témoignent de la pluralité des propositions formulées par les artistes et de la diversité des supports, médiums et outils dont ils font désormais usage. L'association s'attache plus précisément à mettre en lumière des œuvres exigeantes, rares ou méconnues, qu'elles soient émergentes ou accomplies, dont les qualités échappent aujourd'hui aux repérages des systèmes marchand et institutionnel. Hormis les expositions personnelles et collectives, d'autres propositions, comme des concerts, des performances, ou des séances de projection (vidéos d'artistes, films expérimentaux, documentaires de création, cinéma underground)... complètent occasionnellement l'éventail des formes mises en œuvre.

Présidé par l'historien d'art Fabien Faure, le conseil d'administration de l'association est constitué de personnalités diverses, aux activités et compétences complémentaires (artiste, programmateur cinéma, juriste, enseignant, chercheur...). Elle est dirigée depuis 1999 par Édouard Monnet. Artiste et musicien, commissaire d'exposition et programmateur dans le cadre de ses activités à VidéoChroniques, il enseigne par ailleurs à l'École Supérieure d'Art de Toulon.

L'association VidéoChroniques bénéficie du soutien de la Ville de Marseille, la Région Sud, le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil Départemental des Bouches-du-Rhône

Elle est membre du réseau Provence Art Contemporain.

### Pour plus de renseignements

Thibaut Aymonin  
chargé de la communication,  
des publics et de la médiation

Tél. : 09 60 44 25 58 / 06 29 06 36 16  
[info@videochroniques.org](mailto:info@videochroniques.org)

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h  
Entrée libre / Accueil des groupes sur  
réservation