

Koka Ramishvili

Déplacement

Joerg Bader
Viktor Misiano
Karine Tissot

Préface de l'éditeur

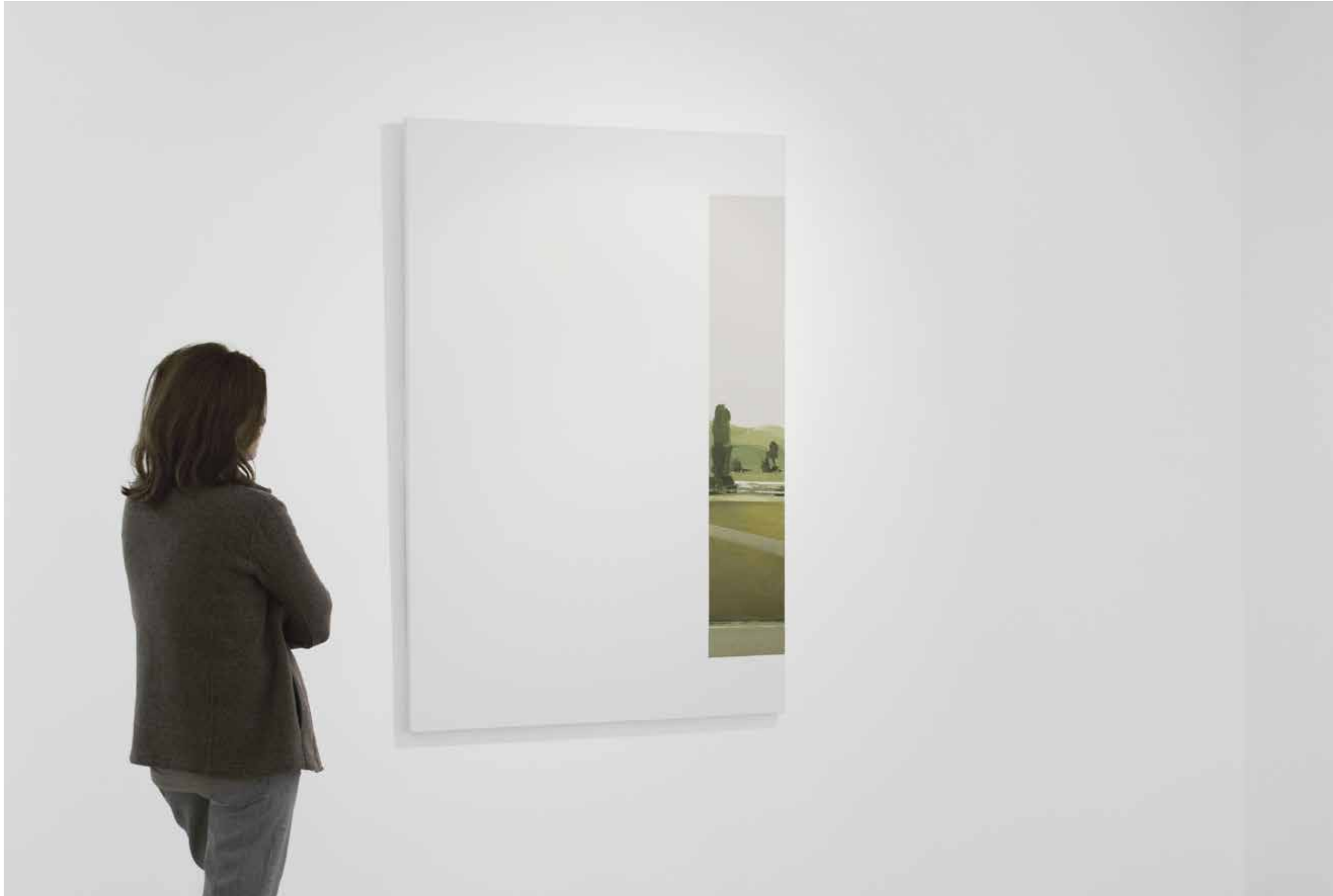
Pour la première fois les Editions Centre de la photographie Genève publient un livre monographique d'un artiste dont l'œuvre n'est pas seulement composée de photographies, mais dont le corpus inclut aussi la vidéo, le dessin, l'aquarelle, le dessin animé, l'installation et la peinture. La politique artistique du CPG est soucieuse depuis 2001 de voir la photographie aussi en relation avec les autres champs de production visuelle contemporains, autant dans les autres arts que dans des sphères non artistiques.

Le travail artistique de Koka Ramishvili est une interrogation permanente des médiums qu'il emploie, tout en les renvoyant les uns aux autres. La peinture interroge la vidéo et la photographie, la photographie s'interroge sur son passé « médiumnique », la production de dessins devient une narration vidéographique et ainsi de suite. La complexité de l'œuvre de Koka Ramishvili tient à cette conscience de la spécificité de chaque médium et de ses interrelations avec d'autres modes d'expression sans tourner en un vide formaliste ; tout au contraire, cette conscience amène aussi une plus grande précision dans les différents contenus allant de la politique à l'érotisme, en passant par l'exil et toutes nos peurs contemporaines que l'artiste aborde.

Editor's preface

This is the first time Editions Centre de la photographie Genève are publishing a monograph by an artist whose work is composed not only of photographs, but whose corpus also includes video, drawing, watercolour, animation, installation and painting. The artistic policy of the CPG has since 2001 been keen to see photography in relation also to other fields of contemporary visual production, as much in the other arts as in non-artistic spheres.

Koka Ramishvili's artistic work involves constant questioning of the mediums he uses, referring them to one another. Painting questions video and photography, photography questions its "mediumistic" past, the production of drawings becomes a videographic narrative, and so on. The complexity of Koka Ramishvili's work stems from this awareness of the specificity of each medium and of its correlation with other forms of expression without turning into a formalistic void. Quite the contrary, this awareness also leads to a greater precision in the different types of content which range from politics to eroticism, passing through exile and all our contemporary fears tackled by the artist.



Kaspi 2011
Peinture à l'huile sur toile, 150 x 100 cm

Le scalpel de Walter Benjamin

Viktor Misiano : J'aimerais commencer cet entretien en évoquant la notion d'image. J'entends par là non seulement les images que tu crées dans tes œuvres, mais aussi la manière dont tu traites l'image comme phénomène. Un seul regard, même superficiel, sur tes travaux suffit pour comprendre que, d'une manière ou d'une autre, ils se réfléchissent tous eux-mêmes, ils se réfèrent tous à d'autres images et ils thématisent l'image en tant que phénomène. Ton cycle de peintures récent *Back to the Future*, par exemple, repose entièrement sur des références à des paysages urbains ou ruraux. Or, il est évident que ces images ne coïncident pas parfaitement avec l'œuvre, mais existent en elle précisément comme des références. Ces paysages, en effet, ne remplissent qu'une partie de la toile, en laissant dans les marges des étendues vierges, des champs monochromes blancs. On pourrait s'imaginer que tu as représenté ici des pages d'un ouvrage imprimé ou plutôt d'une maquette, mais l'observateur est intrigué par un autre effet étrange. Tu représentes souvent ces paysages avec une perspective écrasée, comme s'ils étaient vus de biais. De ce fait, même si ces œuvres sont créées mimétiquement, ce ne sont pas des paysages réels que tu recrées, mais plutôt des toiles déjà peintes par quelqu'un et suspendues au mur, ou des photographies, ou des pages tirées d'un album, à moins que ce ne soient des images vidéo sur un écran mural ou un écran électronique.

Koka Ramishvili : La vidéo, le montage vidéo et la photographie documentaire ont effectivement joué un rôle important dans ma relation à l'image et m'ont ouvert des perspectives nouvelles dans mon travail sur l'image. C'est cela qui m'a donné la possibilité de regarder la peinture comme quelque chose d'achevé, c'est-à-dire de regarder non pas à travers elle comme à travers une fenêtre, mais de la regarder *en elle-même*. Regarder l'image de manière oblique, comme une sorte de plan que l'on peut déplacer sur une autre surface plane, comme sur un écran. C'est ce qui explique la perspective écrasée : j'ai réussi par là à neutraliser le côté totalitaire de l'image en tant que fenêtre, et en même temps, pour paradoxal que cela puisse paraître, je l'ai rendue plus significative, mais dans un autre contexte. J'ai toujours été davantage attiré par le fragment que par le tout. Si l'on prend deux couleurs opposées et que l'on en réduit une, la couleur ainsi étouffée va paraître plus intense, elle va crier comme si elle se défendait. Il en va de même pour l'image : pour le dire simplement, le fragment séparé va prendre plus de relief par rapport à la surface blanche vierge. Cela injecte une tension dans l'image, indépendamment de ce qu'elle représente. C'est une méthode que j'appellerais volontiers « le scalpel de Walter Benjamin »...

Viktor Misiano : Tu veux parler de son analyse de « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » ?

Koka Ramishvili : Oui, et c'est justement pour cela que ce qui m'intéresse, ce n'est pas simplement de copier une photographie avec les moyens de la peinture, ni un tableau par des moyens photographiques, mais bien de transposer dans la peinture la méthode de la photographie et du montage vidéo, et, de la même manière, de transposer dans la vidéo la technique du dessin et du tableau. En pratique, cela signifie que je peins ces images – qui d'habitude, comme je l'ai déjà dit, ont un caractère fragmentaire – de mémoire ; elles se construisent pendant le travail de création. Ce qui est important par ailleurs, c'est que l'œuvre frappe par sa qualité ; il faut que le spectateur soit absolument persuadé qu'il a sous les yeux un tableau de qualité et digne d'intérêt. Ces images-fragments proviennent de souvenirs d'enfance et de jeunesse, de l'inconscient. L'autre catégorie d'images sont

Hause in Mountains N°1 2012
Peinture à l'huile sur toile, 150 x 100 cm





Back to the Future 2011
Vue d'installation, Mitterrand+Sanz, Zurich



Aerodrome N°9 (Rain) 2011
Peinture à l'huile sur toile,
100 x 150 cm

des idées traduites en images de manière telle que leur contenu contredit le moyen d'expression de la peinture: l'écran brillant de la projection vidéo, une salle de cinéma, un aéroport, le clignotement de la lumière électrique sur la toile, c'est-à-dire quelque chose qui crée une double intrigue, au niveau du contenu et de la forme, dès le stade de l'image elle-même. Ces deux groupes d'images sont présentés comme s'ils étaient vus à travers l'objectif d'une caméra inexistante. C'est pour cela que je me décris parfois comme un réalisateur sans caméra. L'effet optique de la « caméra » crée une distance entre le spectateur et les images. La surface blanche de la toile est comme un écran sur lequel glissent des fragments du passé et de l'avenir. C'est dans cette contradiction de la fenêtre et de la surface, du réalisme et de l'abstraction, du fragment et de l'écran, que j'ai trouvé un espace dans lequel je suis à l'aise pour réfléchir... et pour peindre. Je donne la possibilité au contenu et à la forme d'exister dans des modes différents et, en même temps, d'être unis dans un équilibre de couches d'information qui se combattent; dans cette confrontation, qui parfois se fait dialogue, une nouvelle image voit le jour.

Viktor Misiano: Cependant, quand tu montres dans tes œuvres que pour un seul et même motif figuratif, la nature de l'image change selon qu'il est créé par tel ou tel moyen d'expression, cela crée pour le spectateur un effet extrêmement riche de sens. Tes œuvres provoquent inévitablement chez lui un trouble dû au fait que, tout en reconnaissant parfaitement le motif, il ne peut identifier le moyen d'expression, et de ce fait ne peut s'identifier naturellement avec l'image qu'il a devant lui. Tu rends ainsi évident le fait que les techniques artistiques, en tant que vecteurs de l'image, sont enracinées dans des normes traditionnelles de réception. Chaque moyen d'expression a un mode de réception bien établi, sur le plan émotionnel et psychique, c'est-à-dire matériel. Les œuvres sur écran sont perçues d'une certaine manière, la peinture d'une autre, et le cliché photographique de l'album de famille, ou la production typographique, d'une autre manière encore.

Koka Ramishvili: Ce type de situation perturbe indubitablement un peu la conscience, par exemple quand la méthode du montage vidéo est appliquée dans le domaine pictural ou l'inverse. Cette perplexité, selon moi, découle d'une pensée stéréotypée, qui s'appuie sur une perception standardisée. Or, je cherche à provoquer un changement de mode de perception. Ce nouveau mode de perception se trouve au-delà des contradictions visibles que je crée afin de les unir, pour paradoxal que ça puisse paraître.

Viktor Misiano: Il faut d'ailleurs tenir compte non seulement de la matérialité du spectateur, mais aussi de celle de l'auteur. On considère en effet généralement que les images naissent dans la subjectivité individuelle, dans son expérience psycho-physique: la mémoire, les associations d'idées, etc. C'est précisément ainsi que des motifs réels, ou leur représentation dans des publications imprimées, dans des photographies d'albums de famille ou dans des films, en devenant partie de notre subjectivité, donnent le jour à de nouvelles images. Les images extérieures comme les images intérieures, mentales et physiques – ou, comme disait l'anthropologue Marc Augé, les « rêves et les images » – sont enracinées les unes dans les autres. Le fait que cela se produise précisément de cette manière dans ton œuvre, le fait que les images-fragments te viennent de souvenirs d'enfance et de jeunesse, du subconscient, tu viens de le reconnaître toi-même. S'ajoute cependant à cela le fait que les images censées surgir des profondeurs de la subjectivité de l'auteur ont, chez toi, une stérilité dénuée de toute subjectivité. Par exemple, dans les paysages de *Back to the Future*, la géographie, l'époque sont insaisissables, on ne comprend pas s'ils sont de nature documentaire ou imaginaire. Pour le dire autrement, tu effaces dans ces images la présence de la subjectivité de l'auteur, sa matérialité.

Koka Ramishvili: C'est vrai, l'individualité de l'auteur s'efface, ou plus précisément elle est transférée à un autre niveau. La personnalité de l'auteur m'intéresse au niveau de la méthode et de la langue, mais pas dans l'image. Mon parcours personnel joue certainement un rôle: je suis né en Géorgie dans une famille protestante, je suis à moitié Estonien et j'ai passé une partie de mon enfance et de

ma jeunesse en Estonie, l'autre en Géorgie; par la suite, j'ai vécu en Allemagne, et je vis aujourd'hui en Suisse. D'où un changement constant de cadre et des déménagements incessants. C'est certainement l'une des raisons pour lesquelles je n'impose pas une géographie précise à l'image. L'anonymat des territoires, dans *Back to the Future*, m'a donné la possibilité de les rendre impersonnels, ce qui veut dire que chaque spectateur peut les faire siens. D'un autre côté, le thème de l'aérodrome et, dans la dernière série, le thème du ciel et de l'horizon me semblent relever d'une vision d'auteur, dans la mesure tout au moins où le permet le hublot de l'avion dans lequel on se trouve.

Viktor Misiano : On peut dire, pour résumer cette conversation, que dans tes travaux tu déconstruis l'image en ses diverses composantes : le support, la représentation, la matérialité, pour bloquer son fonctionnement. Tu soustrais l'image à son fonctionnement habituel, au système de ses relations intérieures et extérieures, et tu nous proposes de la regarder en tant qu'image pure. Pour emprunter la terminologie de la phénoménologie, à laquelle tu recours souvent, tu refuses l'« orientation naturelle » et tu soumets l'image à une réduction. Or une image privée de vie, c'est l'image de la mort. Et on le sait bien, les premières images sont apparues dans le contexte des rituels d'ensevelissement, dans lesquels elles jouaient le rôle de substitut des morts.

Koka Ramishvili : Puisque nous parlons de phénoménologie, ce qui m'intéresse, c'est une méthode permettant de saisir le passage de l'image réaliste à l'image abstraite, tout en conservant sa fonction d'image réaliste. Il me semble que la réduction de l'image, dans mes travaux, conduit à abandonner une image pour en découvrir une autre, qui apparaît dans la contradiction entre la fenêtre et la surface sur laquelle elle glisse. Comprimée et opposée au vide de la surface blanche, l'image redouble de puissance, comme un rouge étouffé opposé à un vert massif. L'image ainsi écartée fonctionne sur un autre mode (peut-être sur le mode du processus de mort ; ton observation est intéressante). Je ne bloque pas l'image elle-même, mais je bloque sa fonction totalitaire, ou je l'affaiblis ; tout dépend de ce que je cherche à exprimer par ce procédé.

Viktor Misiano : Tu bloques certainement le totalitarisme de l'image, comme tu l'as dit au début de notre entretien, par le simple fait de sa fragmentation. Tu refuses ainsi à la conscience sa prétention de donner du monde un tableau global, sa prétention d'une maîtrise conceptuelle de la réalité ou, comme disait Heidegger, de son emprise (*Benommenheit*). Cette perception ouvre la diversité du monde, sa polyvalence, son inexhaustibilité, et par là ce monde apparaît plus humain. Le vide que tu évoques est le résultat de l'effondrement de la construction sémantique de l'image ; or, si d'un côté ce vide provoque une certaine gêne, en suscitant un sentiment de perte de repères et d'ankylose des images pures (nous avons parlé de ces deux effets tout à l'heure), d'un autre côté ce vide possède un incroyable potentiel, car les images, une fois délivrées du sens préconçu, s'ouvrent à des possibilités de signification infinies. Cela me rappelle une scène de *L'Éclipse*, le film d'Antonioni, dont les images métaphysiques sont très proches, à mes yeux, de ta poétique. L'héroïne du film, incarnée par Monica Vitti, dit à son amant qu'elle se sent avec lui comme si elle était « dans un pays étranger », mais elle ajoute que quand deux personnes sont vraiment amoureuses l'une de l'autre, elles n'ont pas besoin de comprendre quoi que ce soit. En d'autres termes, quand des images réelles échappent à l'emprise de la conscience, quand elles deviennent « étrangères », ou, comme tu le dirais, « impersonnelles », elles éveillent par là l'amour de l'acte même de voir. J'emprunte encore une fois tes propres mots : ce « glissement des images » nous permet en réalité d'accéder à un nouveau mode de perception dans lequel, libérés du regard pragmatique intéressé sur les choses, nous acquérons une unité substantielle avec le monde.

Koka Ramishvili : Tout à fait, tu as bien saisi les articulations fondamentales. Le fait de sortir de l'« emprise » de l'image, associé à la présence du vide, est un « stimulus » puissant d'un nouveau mode de perception. Pour revenir à Heidegger, je voudrais évoquer son idée selon laquelle l'homme émerge de l'animal lorsque le vide de l'ennui remplace les stimuli déclencheurs du comportement.

Aérodrome Baltika N°7 2012
Peinture à l'huile sur toile, 150 x 100 cm





Flower 2007
Peinture à l'huile sur toile, 30 x 24 cm

**Un passeur d'images – du XX^e au XXI^e siècle.
L'œuvre de Koka Ramishvili à la lumière de
l'Iconic Turn**

Quand on se sert des spectacles pour gouverner,
le spectateur perd toute souveraineté
et toute puissance inaugurale
dans le site imaginaire des rencontres avec l'autre.
Ceux qui parlent d'un règne de l'image
ne font que confondre la domination visuelle des industries
qui soutient la puissance du capitalisme,
qu'ils l'approuvent ou qu'ils la réprouvent,
avec la puissance vivante que confèrent les opérations imageantes aux sujets
qui inventent les mondes et qui veulent les partager.
Marie José Mondzain *Homo spectator*¹

La première collaboration entre Koka Ramishvili et le CPG remonte à 2002. Il présentait dans l'espace public de Bienne, sur l'invitation du PhotoforumPasquArt et dans le cadre des événements collatéraux de l'exposition nationale Expo.02, des photographies imprimées sur des affiches représentant des fauteuils appartenant aux différents ambassadeurs qui se sont installés dans les années qui ont suivi l'indépendance de la Géorgie, en 1991, dans la capitale, Tbilissi, ville natale de l'artiste. Le même motif, tiré de la série *Pronostic Éventuel* (1998), aux huit chaises différentes en deux rangées de quatre sur fond blanc, se retrouvait imprimé sur 5000 cartes plastifiées au format carte de crédit distribuées gratuitement. Sur le verso, on pouvait s'adonner au jeu du grattage pour deviner à quel pays appartenait chaque fauteuil. Il était impossible de se fier au design, car celui qui renvoyait – même dans sa version bon marché – au Bauhaus n'était pas logé à l'ambassade d'Allemagne, et un autre, qui pouvait faire penser au design italien des années 80, n'était pas le porte-fesses de l'ambassadeur d'Italie.

Les fauteuils des ambassadeurs n'étaient que le dernier chaînon d'une suite de photographies documentant l'approche par l'artiste² des différentes nouvelles ambassades qui venaient de s'installer dans cet État vieux de presque deux mille ans – un des premiers à converger, en 337, vers le christianisme. Atteignant son apogée entre la fin du XI^e et le début du XIII^e siècle, la Géorgie est restée longtemps l'enjeu de l'empire ottoman ou du royaume perse. Annexée par la Russie tout au long du XIX^e siècle, une république autonome fleurit entre 1917 et 1921. Dès avril 1921, la Géorgie devient une république soviétique, ce dont la famille de l'artiste, entre autres, a payé le prix fort, en perdant tout. Ce n'est qu'en 1991 que la Géorgie redevient un pays indépendant avec le putsch militaire de la même année, mené avec l'appui de l'armée russe et dont on aperçoit des traces sur la série de photographies *War from my Window*, qui précède d'ailleurs *Pronostic Éventuel*.

La deuxième collaboration avec le CPG remonte à 2013. Pour l'exposition *fALSEfAKES*, qui interrogeait de diverses manières la valeur documentaire de la photographie dans les domaines les plus variés, Koka Ramishvili proposait spontanément cinq petits tirages (*Ectoplasm Phenomena*) ayant, avec leur tonalité sépia, un aspect de photographies datant de la fin du XIX^e siècle, voire du début du XX^e, et ayant servi de preuve pour capter des phénomènes paranormaux émanant de femmes et d'hommes médiums. La proposition de l'artiste renvoyait à une des thèses de l'exposition : la véracité documentaire de la photo-

1. Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Éditions, Paris, 2013 (p. 74)

2. Boris Mikhaïlov, un des artistes photographes les plus importants aujourd'hui, vivant entre l'Allemagne et son pays natal,

l'Ukraine, sur l'autre rive de la mer Noire qui la sépare de la Géorgie, rapporte qu'à l'époque soviétique, toute personne portant un appareil photo dans la rue était soupçonnée d'être un espion. En ce sens, *Pronostic Éventuel* peut aussi être vu comme l'expérimentation de jouer, en temps de balbutiement démocratique, à l'espion!

*Ectoplasm Phenomena of materialisation with
Condoleezza Rice, Paris, May 2nd, 1913* 2003
Photographie sépia, impression jet d'encre, 23 x 17 cm



Cat.no. 19
Phenomena of materialisation
with Condoleezza Rice
Paris, May 2nd, 1913
Photo by Juliette Bisson
230 X 170 mm
Freiburg/Breisgau, Institute for
Interdisciplinary Subjects in
Psychology and Psychohygiene, Estate
of Albert von Shrenck-Notzing

graphie est fortement liée à son usage de preuve dans le domaine des sciences naturelles tout au long du XIX^e siècle, en lien étroit avec le positivisme, qui avait même érigé la rationalité scientifique en une nouvelle religion. Dans cette perspective, se fier à une photographie devient une affaire de croyance. Ainsi, la proposition des photographies spirites de Koka Ramishvili constituait, dans le dispositif de l'exposition *fALSEfAKES*, l'envers de la médaille du positivisme.

Mais Koka Ramishvili ne s'est pas arrêté à une imitation nostalgique de l'occultisme fin de siècle : en regardant de près, on se rend compte que les médiums en transe représentés avec leur flux vital, leur énergie invisible à l'œil nu mais visible sur les tirages photographiques, ne sont autres que les va-t-en-guerre du cabinet d'horreurs de George W. Bush, les responsables de Guantanamo et d'Abu Ghraib, la ministre des Affaires étrangères Condoleezza Rice et le ministre de la Défense Donald Rumsfeld, les deux hommes d'État russes Dmitri Medvedev et Vladimir Poutine, tout autant va-t-en-guerre avec les agressions russes en Ossétie, en Tchétchénie ou en Ukraine. Le cinquième de cette petite galerie de personnalités menant leur politique étrangère avec leurs armées n'est autre qu'Adolf Hitler.

Ces trois séries (*Pronostic Éventuel*, *War From my Window*, *Ectoplasm Phenomena*) font partie du volet photographique de l'œuvre de Koka Ramishvili. Les années qu'elles couvrent (de 1991 à 2013) correspondent à l'avènement de l'Iconic Turn, cette nouvelle discipline académique, aussi appelée Visual Culture, qui, avec sa méthode pluridisciplinaire incluant non seulement l'histoire de l'art, de la photographie, du cinéma et des médias, mais aussi les neurosciences, l'anthropologie, la littérature, etc., met l'image au centre de bon nombre de nos réflexions contemporaines. C'est pendant les années de l'avènement de l'Iconic Turn, soit plus ou moins un quart de siècle, que l'artiste conçoit un corpus d'œuvres qui ne cesse d'interroger à la manière de la Visual Culture la nature des images, leurs médiums, leurs circulations et leurs destinations, et aussi la façon dont nous recevons et regardons des images.

Avec la série *Pronostic Éventuel* (1998), dans sa version réduite aux seules chaises des ambassadeurs de Tbilissi³, l'artiste nous rappelle que la politique est un jeu de chaises tournantes. Mais il ne fait pas seulement appel à nos qualités d'*homo politicus* et d'*homo spectator*, mais aussi d'*homo ludens*, pour que nous devinions avec le jeu de grattage des styles et des formes qui vont s'avérer trompeurs. « Ne vous fiez pas à ce que vous voyez ! », voilà un principe qui doit habiter tout ambassadeur, lui-même investi dans le jeu des apparences.

La médiocrité des fauteuils, mais aussi celle de certains bâtiments ou bureaux des représentations nationales sur les photographies de Koka Ramishvili n'ont rien du faste des ambassadeurs que nous connaissons par exemple par le tableau homonyme de Hans Holbein le Jeune. La fameuse peinture montrant les deux représentants debout face au spectateur avec leur riche appareil, leurs luxueux instruments de savoir et de culture, peut facilement faire rêver dans les chaumières. Mais si l'on revient à la réalité, on peut avancer que 80% des ambassadeurs et consuls du monde entier, et sûrement aussi une majorité à Tbilissi, travaillent dans des décors très rarement pompeux et prétentieux (réservés aux délégués de l'empire U.S.), et le plus souvent se débrouillent dans des environnements plus que moyens, ou même de mauvais goût, tout en vivant des vies où l'ennui ronge les êtres comme l'a si bien décrit Marguerite Duras.

Il semble que l'artiste ait voulu passer dans une autre sphère sociale avec *Pronostic Éventuel*, une sphère préoccupée par les mêmes questions que celles qui sont le pain quotidien des artistes – celles de la représentation – mais sans aboutir évidemment aux mêmes conclusions. Si l'artiste, l'autre chargé officiel dans nos sociétés pour les questions touchant à la représentation, a du succès de son vivant, il peut même être appelé à investir un pavillon national dans les Giardini de Venise pour représenter sa patrie lors d'une Biennale d'art contemporain, ce qui est d'ailleurs arrivé à Koka Ramishvili en 2009. Et comme

3. Telle qu'elle avait aussi été montrée en 2002 au CPG, dans le cadre de l'exposition *Quoi de 9/11 Photographes de la région lémanique*

Ectoplasm Phenomena of materialisation with Putin, Paris, May 2nd, 1913 2003
Photographie sépia, impression jet d'encre,
17 x 25 cm





**Pronostic Éventuel,
Chairs for Embassadors** 2002
Impression couleur, panneau
d'affichage, 100 x 200 cm,
vue d'installation,
Centre PasquaArt, Bienne

Boris Groys nous le rappelle dans son essai *Collectionner ou être collectionné*, le musée national d'art est par excellence le lieu prédestiné pour construire des identités nationales.

Pour *Pronostic Éventuel*, la photographie (et la vidéo) s'avérait donc le véhicule le mieux approprié. En les faisant figurer sur des affiches et des cartes à gratter, Koka Ramishvili amenait ainsi ces images dans le champ social, tout en les tirant sur du papier photographique « muséal » par la suite et en les accrochant à Genève dans une salle d'expositions d'art contemporain – sauf que l'artiste, comme à son habitude, n'optait pas pour une esthétique « muséale » ! C'est leur esthétique « du quotidien », propre à l'œuvre ramishvilien, qui leur permettait de circuler dans des sphères non muséales sans se faire remarquer comme œuvres d'art. Les images optiques de Koka Ramishvili fonctionnent grâce à cette esthétique « du quotidien » autant hors que dans l'institution muséale.

Si, avec *Pronostic Éventuel*, Koka Ramishvili discute des questions de représentation, dans sa dernière série de photographies, *Ectoplasm Phenomena*, montrée au CPG en 2013, il s'intéresse à la notion de « médium », prenant comme dans *Pronostic Éventuel* le terme qu'il désire interroger au pied de la lettre. « Représentation » était le mot clé pour *Pronostic Éventuel*, « médium » est celui qu'il met à l'épreuve dans *Ectoplasm Phenomena* ; médium dans le sens photographique tout comme dans le sens spiritiste. En général, nous ne pensons pas à un corps humain quand il est question de médium, mais plutôt à des toiles, de peinture ou de cinéma, à des écrans électroniques ou tout simplement à du papier journal ou photographique. Qu'un corps humain puisse aussi être un médium n'est entré dans nos consciences qu'avec l'art de la performance. Mais depuis l'excellent livre de Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, paru en français en 2004, dans lequel l'historien de l'art et fervent amateur de toutes les images possibles ramène, en un acte d'archéologie, les premières images de l'humanité au culte des morts, aux tombes, nous savons désormais que, depuis des millénaires, le corps peut aussi être compris comme un médium, comme un support, c'est-à-dire autant comme une personne mortelle que comme un rôle social éternel. Cela devient évident, selon Hans Belting, à partir de la sculpture mortuaire du Moyen Âge. Il écrit à son sujet : « Ce qu'on voyait était une image et ce qu'on ne voyait pas était un cadavre. » Il n'y a pas de meilleure critique que cette phrase a priori apolitique envers les Condoleezza Rice, Donald Rumsfeld, Dmitri Medvedev et Vladimir Poutine. On les voyait au début du nouveau millénaire en permanence sur tous les écrans possibles en tant qu'image, le cadavérique se révélait dans les forces destructrices qu'ils activaient dans la politique mondiale.

La malice de l'artiste consiste à court-circuiter, dans *Ectoplasm Phenomena*, deux falsifications d'image en une seule, tout en brossant le portrait des principaux responsables du changement géopolitique mondial du début du XXI^e siècle. Le gouvernement de George W. Bush manipulait grossièrement des photographies pour prouver devant l'ONU l'existence des *weapons of mass destruction*, et justifier ainsi le déclenchement de la guerre contre l'Irak en 2003. Vladimir Poutine organisait en septembre 1999 des explosions de maisons de civils dans trois villes russes, entraînant la mort de 293 personnes, pour pouvoir déclencher la deuxième guerre russe contre la Tchétchénie !

La complexité des photographies de la série *Ectoplasm Phenomena* tient aussi à ce qu'elles suggèrent une visualisation des « forces du mal ». Nous n'entendons pas ces mots dans le sens employé par des gouvernements qui désignent ainsi leurs anciens partenaires militaires et économiques comme leurs nouveaux ennemis, mais dans le sens des forces qui apportent le mal dans les affaires internationales par des agressions militaires ignorant les lois internationales. Ainsi, le courant d'électricité circulant entre les mains de Condoleezza Rice ou les tuyaux de nuages prolongeant les doigts de Vladimir Poutine ne peuvent être vus que de façon maléfique, et c'est ainsi qu'à son tour l'artiste devient aussi manipulateur. La réputation des politiciens cités est telle qu'on ne peut que voir le mal dans les extensions de leurs corps. C'est une des leçons à retenir de l'Iconic Turn : l'attention portée, comme Hans Belting le fait, non seulement à ce que nous voyons, mais aussi à ce que nous désirons voir. Nos désirs sont aussi producteurs d'images !

Si le travail de Koka Ramishvili est souvent associé à la dernière génération des artistes soviétiques (méfions-nous des étiquettes, comme dirait l'ambassadeur !), il est en tout cas intéressant d'insister sur la dialectique, aussi dans un sens politique, à l'œuvre chez l'artiste de Tbilissi qui réside depuis quinze ans à Genève. Ayant grandi sous un régime qui pratiquait à tour de bras la manipulation des photographies au service de l'écriture de l'histoire soviétique avec les anciens moyens du pinceau et de la lame de rasoir, il n'est pas étonnant que l'artiste retourne cette arme redoutable, que nous connaissons dans l'art moderne au moins depuis John Heartfield, contre les manipulateurs d'aujourd'hui⁴.

Ectoplasm Phenomena pose clairement la question suivante : quel invisible est favorisé par quel visible, ou comment rendre plus visible l'un pour rendre moins visible l'autre, même si au fond la photographie *per se* n'est pas censée représenter l'invisible. Néanmoins, nous savons parfaitement que rendre visible une chose est souvent, dans les guerres des images, une manière de rendre invisible un autre fait. *Ectoplasm Phenomena* n'est donc pas une série qui traite de la magie ou de l'occultisme, mais qui observe ce qui est occulte pour des raisons politiques, suivant la devise célèbre du monde des chemins de fer français, « Un train peut en cacher un autre » !

Une des qualités du travail de Koka Ramishvili tient aussi dans l'économie des moyens qu'il met en place avec chaque pièce. Si d'autres artistes n'ont pas hésité à construire à l'échelle 1:1 un des camions soupçonnés d'être des laboratoires d'armes chimiques du régime de Saddam Hussein et dont la photographie a été présentée par le colonel Powell devant l'assemblée des Nations Unies – vu à la Documenta 12 –, Koka Ramishvili, lui, dans son questionnement de la nature des images, de leur histoire et de leur circulation dans nos sociétés de l'information, recourt tout simplement à la même technique de production d'image que ceux qui ont manipulé l'opinion mondiale à la suite du 11 septembre 2001.

Pour ne pas rester confiné à la photographie dans un corpus multimédia, renvoyons juste à deux ou trois autres exemples où l'artiste élabore avec la même conscience spécifique du médium des images d'autre nature. Dans une interview avec Eric Giroud et Catherine de Charrière, il se prononce très clairement au sujet de la différence entre peinture et photographie à l'exemple des couleurs : « Si tu as une photographie rouge (...) tu dois aller chercher dans ta mémoire la couleur rouge, car la photographie ne montre que l'information de la couleur rouge, au contraire de la peinture, qui ne montre pas l'information du rouge ! C'est très différent. C'est comme si on opposait des images photographiques au vrai sexe. La peinture est le vrai sexe. La photographie n'est pas tactile, elle n'est qu'informatrice. La peinture et la sculpture ont une aura du toucher. Dans ce sens, la photographie est comme la pornographie, vu qu'elle n'est pas tactile. Elle est seulement faite pour avoir du plaisir à travers la mémoire qui rappelle les touchers du passé ! » Cette interview a paru dans la revue *Corde* en 2007 et elle était accompagnée sur la page de droite par une reproduction de peinture couvrant toute la page, représentant un sexe féminin tout épilé et faisant ressortir des mauves de la chair des cuisses, un rouge vermillon des lèvres de la vulve, qui, elles, rappellent la forme d'une feuille de fleur. Ce sont bien aussi les fleurs qui produisent le rouge vermillon sous forme de pigment, caché dans leur pollen. Koka Ramishvili renvoie à la fleur pour ce qui est de la couleur, tout comme pour la forme, à l'inverse de la métaphore courante représentant la fleur comme une vulve, ainsi que Georgia O'Keeffe a pu, par exemple, le mettre en œuvre en abondance.

Il est d'ailleurs intéressant d'observer que Koka Ramishvili délaisse la photographie au profit du dessin, voire du dessin animé et de la peinture, quand il se détourne, entre autres, du politique et se penche vers une des sphères les plus intimes de l'humain, l'érotisme et la sexualité. Les images érotiques de Koka Ramishvili sont à l'opposé de celles que produit le capitalisme spectaculaire, qui amène le plus possible

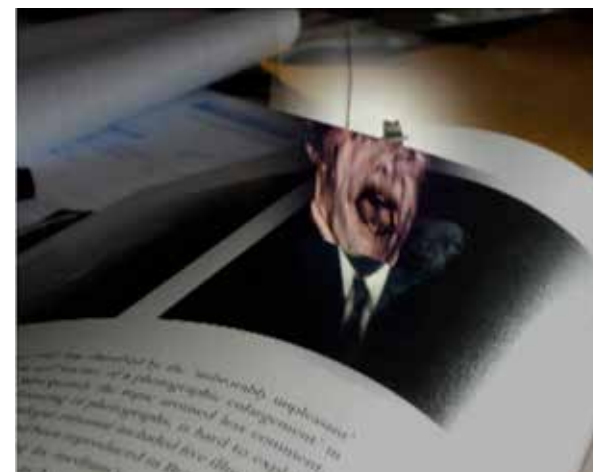
4. Il n'est pas inintéressant de rappeler ici que la politique étrangère récente de la Géorgie est annonciatrice de ce qui arrive aujourd'hui à l'Ukraine. A la suite du soutien russe dans les guerres d'indépendance en Abkhazie et en Ossétie du Sud, la Géorgie mène une politique de bon voisinage avec la Russie. Dès que la Géorgie commen-

çait à chercher de l'appui du côté des Etats-Unis, jusqu'à sa demande, à la suite d'une votation populaire, d'adhésion à l'OTAN, la Russie se mettait à s'immiscer militairement dans les conflits pour finir par reconnaître l'Abkhazie et l'Ossétie du Sud comme États indépendants en 2008, suivie seulement par le Nicaragua et le Venezuela.



Interior 1991
Série de 4 photographies couleur, tirages
lambda, peinture à l'huile, 10 x 15 cm

After Picasso 2005
Vidéo couleur, 03:10 min



le sexe dans la sphère publique, que ce soit par le biais de la publicité pour sous-vêtements et parfums ou par les sites internet porno, voire la presse à sensation. Pour les représentations érotiques, l'artiste privilégie des médiums qui ont « un corps ». Par exemple, pour la série *Interior* (2010), il fait croire à des photographies d'amateur légèrement voyeuristes, déjà par leur petit format de 10 centimètres sur 15. Puis leur titre à double sens, comme souvent chez lui, ne renvoie pas seulement à un intérieur, c'est-à-dire une chambre à coucher telle que nous la distinguons, mais aussi à une intériorité du sentiment, également érotique. Alors que, finalement, l'image s'avère être une peinture à l'huile.

Dans un autre passage d'un médium à un autre, nous pouvons observer pareil changement du contenu dans l'opération du transfert. D'abord, il y a deux vidéos, *Tea* et *Coffee*, sous forme de loop, dont la première a été réalisée en 2005 et dure une minute, tandis que la deuxième, faite quatre ans plus tard, dure deux minutes. Les deux vidéos montrent la même situation absurde, d'un humour pince-sans-rire. Dans *Tea*, un homme assis sur un canapé verse du thé à côté d'une tasse sur une table de verre, tandis que dans *Coffee* une femme en jupe assise sur une chaise, les jambes croisées, verse sur la même table du café à côté de la tasse. Un son puissant d'eau tombant sur une surface plane – probablement le même dans les deux vidéos – attise la peur du débordement du liquide vers le sol que le spectateur peut ressentir fortement. Le processus dramatique produit par ces versements ininterrompus débouche sur une « déception » : l'eau ne déborde jamais de la table. À la Biennale du Caire en 2010, *Coffee* avait été présentée côte à côte avec *Milk*, dans laquelle le même homme verse du lait directement sur la table. Je ne me souviens pas de l'emploi du loop pour une observation aussi précise concernant la condition humaine, à l'exception de *Vexation Island* de Rodney Graham montré à la Biennale de Venise de 1997. Dans la vision de Koka Ramishvili, le couple contemporain fusionnel, habité de passion et de haine, pris par une incontenance, n'atteint pas le débordement, condamné à répéter le même geste.

Dans les expositions qui renoncent à la double projection tout en présentant chaque vidéo (*Coffee* et *Tea*) séparément sur des petits écrans plats, l'homme versant le thé, qui n'est autre que l'artiste lui-même, peut avoir quelque chose de la mélancolie de l'exil. Cette image de l'homme versant le thé à côté de la tasse – un geste du vocabulaire primaire de l'esthétique *slapstick*, chère à l'artiste et que l'on retrouve par exemple dans les vidéos *Henry*, *Jarji and me*, mais aussi dans *After Picasso*, où l'on a l'impression qu'Adolf Hitler essaie d'imiter Charlie Chaplin dans le maniement d'une canne – est transposée par l'artiste sur une toile. La dramatique du débordement propre à l'image-mouvement est ici abandonnée en faveur du jeu de miroitement du personnage sur la table de verre. Si l'une des qualités de l'huile est son effet miroitant, l'artiste l'amène ici dans le champ visuel avec la peinture à l'huile pour produire une illusion de miroir : le filet de thé versé sur la table de verre trouve une prolongation (sans fin) dans son miroitement.

Pour revenir à la photographie, *War from my Window*, qui est probablement la série la plus connue de Koka Ramishvili, montre en noir et blanc un quartier d'une ville derrière une bande boisée qui a l'air d'être un mélange de constructions d'habitation et d'industrie. Des nuages gris montent vers le ciel. Une photographie donne clairement une indication de la position de l'opérateur : on aperçoit la même nuée s'élevant derrière un bloc d'appartements encadré par une fenêtre – comme pour appuyer le titre de la série – avec même, sur le côté gauche, un fragment d'un rideau empêchant partiellement la vue. Cette guerre est celle de 1991-1992, l'un des conflits que la Géorgie a connus après la chute du Rideau de fer et l'implosion de l'Union soviétique en 1991. Mais au contraire de tout reporter, de la logique de la presse censée apporter des dividendes à ses actionnaires, l'artiste ne bouge pas de chez lui ; il ne se rend pas sur le lieu des affrontements, ne ramène pas de photographies rouges de sang. Ni couleur, ni gros plan. Seul le grondement, pas si lointain, de l'artillerie est visible sur ces photographies. Marie José Mondzain résume fort bien dans *Homo spectator* une éthique possible, qui semble aussi être celle de Koka Ramishvili : « La question du réglage de la distance à laquelle on situe son propre regard dans le champ qu'on partage détermine en même temps la place du spectateur auquel on s'adresse. »⁵

5. Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Éditions, Paris, 2013 (p. 109)



War from my Window 2011
12 photographies n/b
Vue d'installation, Mitterrand+Sanz, Zurich

Un chemin vers la peinture

« Quand je dessine, je m'engage déjà sur le chemin de la peinture », expliquait Koka Ramishvili que je rencontrais pour la première fois en 2011 dans un café à Genève. Il avait alors sur lui un iPad qu'il ne quittait pas, sur lequel, chaque jour, il réalisait un dessin. Son carnet de notes était donc un écran rétroéclairé, sa toile numérique, son crayon un trait vectorisé et son carnet se feuilletait comme un diaporama.

Koka Ramishvili fait partie d'une génération d'artistes qui instaurent leur pensée à travers de multiples médias, tout en veillant à les maîtriser parfaitement à chacun de leurs usages. Parmi la riche panoplie d'objets visuels qu'il développe, il réalise, entre 2003 et 2004, les *Drawing Lessons*, dont les différents volets¹ parlent de l'importance de la main, de l'image animée, de la spontanéité du trait, du bruit du crayon et de l'inversion du processus, puisque dans certains scénarios, le dessin, volubile, va même jusqu'à s'effacer dans un montage inversant l'ordre des prises de vue. Ainsi, le support des *Drawing Lessons* ne se limite pas au papier, mais s'étend à la projection. La séquentialité des images n'en fait pas pour autant des dessins animés avec un début et une fin². Ces pièces se caractérisent par une narration tout au plus allusive. Autant de paramètres qui empêchent continuellement le regard de s'arrêter sur une composition définie, de sorte que le dessin ne peut perdurer que dans la mémoire. Serait-ce là une manière « lumineuse » d'envisager le dessin, pour reprendre le terme de Charles Baudelaire³ ?

Black Sea

*Black Sea*⁴ fait figure d'exception dans la série des *Drawing Lessons* au sens où ne s'y jouent ni registre figuratif ni motifs académiques, comme le portrait ou le nu. La compréhension de cette pièce passe notamment par la lecture de son titre : lent, envahissant, c'est d'abord un bruit de roulement de vagues qui occupe tout l'espace où est projeté *Black Sea*. Les salles investies par Koka Ramishvili à la Biennale de Venise⁵ en 2009, puis en 2013 au Centre d'art contemporain d'Yverdon-les-Bains⁶, nous immergeaient dans une ambiance maritime envoûtante, énergique et puissante. L'installation était pourtant constituée en toute simplicité de quatre écrans⁷ présentant le même geste indéfiniment répété : un trait de crayon faisant un aller-retour sur une même feuille. Baudelaire ne disait-il pas très justement que « le sublime doit fuir les détails », – l'art pour se perfectionner revient vers son enfance – les premiers artistes n'exprimaient pas les détails⁸ », au sens où ces derniers étaient capables d'exprimer le contenu de leur œuvre d'une seule venue, sans s'embarrasser d'éléments trop précis ?

Au coin d'une table, sur une feuille de papier, la pointe d'une mine de plomb frottée produit un son à peine perceptible. En sourdine, ce dernier annonce une idée en devenir, écrite ou dessinée – de la triviale liste des choses à faire au croquis d'architecture jeté en toute hâte sur le papier. Augmenté, répété, démultiplié, le bruit du dessin dans *Black Sea* est transcédé – sans avoir été pourtant en rien modifié – dans le dispositif, au profit d'une vision de mer imaginaire évoquant toutefois un lointain existant. Hésitant entre l'expression d'un devenir – de ce que ce trait pourrait créer – et celle d'un passé – de cette action désormais fixée sur la « pellicule » –, le dispositif vidéo fait de l'humble geste du dessinateur un élan sublimé et monumental, qui dans le même temps fait l'éloge du moment présent.

1. *Drawing Lessons*, 2003, installation, vidéo, son, 12' 36", coll. Fmac, Genève, inv. 2009-010 Drawing Lesson (2' 20"), Hypnosis (2' 38"), Golgotha (93"), Anachronism (1' 20"), Paranoïa (1' 10"), XXX (4' 95")

2. Ce qui n'est pas le cas des travaux similaires, mais construits dans une forme de narration : *Drawing Factory* (2003, vidéo, son, 1' 45"), *Abbey Road* (2004, vidéo, son, 3' 39"), *Small Stories* (2004, vidéo, son, 4' 02"), *Home* (2004, vidéo, son, 1' 17")

3. « Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse. » Charles Baudelaire, « Salon de 1846, VII, De l'idéal et du modèle » dans *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, p. 140

4. *Black Sea*, 2009, installation, 4 chanel vidéo, son, 3', présenté à la 53e Biennale d'art contemporain de Venise en 2009, coll. Fmac, Genève, inv. 2009-010

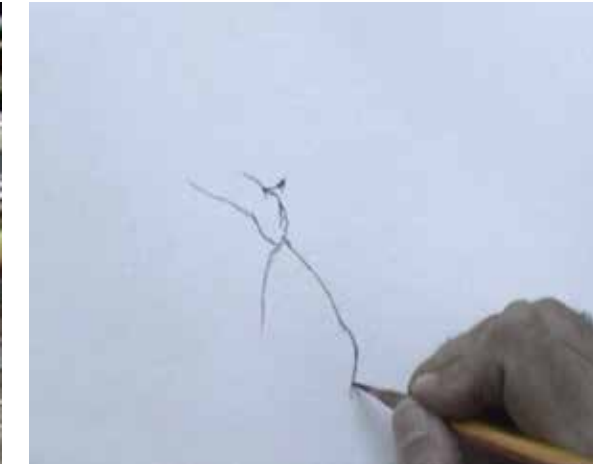
5. Pavillon de la Géorgie

6. Dans l'exposition « Trait Papier, un essai sur le dessin contemporain », du 17 août au 20 octobre 2013, second volet de l'exposition préalablement montée au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds et dédoublée en 2013 à la Kunsthalle Palazzo de Liestal.

7. Un seul écran à Yverdon-les-Bains

8. Charles Baudelaire, « Salon de 1846, VII, De l'idéal et du modèle » dans *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, p. 140

Drawing Lesson 2003
Vidéo couleur, son, 12' 36"





Black Sea (Change in Drawing Orchestra) 2009
Installation, 4 canaux vidéo n/b, son, 03:00 min,
dimensions variables. Vue d'installation, Pavillon géorgien,
53^e Biennale d'art contemporain de Venise



← **Tea** 2005
Vidéo couleur, son, 1' 08"

↓ **Milk** 2009
Vidéo couleur, son 1' 25"

↙ **Coffee** 2009
Vidéo couleur, son, 59"



Le projet de la peinture

S'arrêter sur la vidéo *Black Sea* permet d'entrer dans le projet plus global de l'artiste géorgien, mentionné en ouverture de ce texte et qui, depuis quelques années, s'est affirmé comme étant celui de la peinture. Dans ce dispositif vidéo peuvent effectivement être identifiés un cadre et une surface, tels qu'envisagés dans la peinture : si le viseur définit le cadrage d'un film, le châssis définit celui d'une toile. Écran ou toile, il est question dans les deux cas de surface, d'autant que le motif dessiné dans *Black Sea* insiste sur la bidimensionnalité du support. Les vidéos *Tea*⁹, *Milk*¹⁰ ou *Coffee*¹¹ réalisées quelques années plus tôt entretenaient elles aussi, en filigrane, des liens avec la peinture : évoquant non seulement les gestes connus des œuvres de Vermeer ou d'Ingres¹², elles présentaient le versement de boissons qui n'atteignaient pas leur contenant : les liquides se répandaient alors sur une table en verre, soit sur un plan horizontal affirmé lui aussi comme une surface.

L'histoire de l'art occidental au XX^e siècle, on le sait, est hantée par la fin annoncée du tableau, par la mort proclamée de la peinture. Comment continuer de peindre mais d'une façon nouvelle ? Comment peindre à l'époque des images numériques et après l'incroyable diversité des différentes expressions artistiques du XX^e siècle ? Comment assumer la désobéissance dans le lien ? Quand bien même la peinture a une histoire millénaire, que de nombreux artistes aujourd'hui tentent de s'en détacher pour passer à un nouveau chapitre de l'art, plus en phase avec les récentes technologies, Koka Ramishvili – qui par ailleurs connaît parfaitement les nouvelles techniques de l'image – s'est remis à la peinture depuis une dizaine d'années et contribue, dans le même temps, à l'interminable survie de la picturalité à laquelle on assiste.

Dans sa pratique picturale, chaque réponse est une question sur le passé et une proposition pour l'avenir. Lui qui aime le rapport physique à la matérialité de la peinture – le pinceau prolonge la gestuelle du corps, les mains se salissent, l'odorat se réjouit des émanations des couleurs – définit sa peinture comme une « une plateforme du futur ». *Back to the Future* est le titre qu'il donnait, par exemple, à une série de toiles réalisées en 2011. Une manière de se raccrocher à l'histoire (*Back*) et, dans le même temps, de participer à son développement (*to the Future*). Pour lui, ce médium est incontestablement l'expression d'un avenir, puisqu'il permet de créer du neuf contrairement à un document photographique qui témoigne d'une réalité passée, perdue, irréversible : « On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement », écrivait Roland Barthes¹³. Dès lors, pour participer activement à l'avancée du monde, « il faut dessiner, il faut peindre », il faut créer, il faut produire de la pensée, selon Koka Ramishvili. Et, pour lui, cela se passe dorénavant par l'exercice de la peinture. Le programme engagé qu'il développe dans cette voie est ambigu et pas moins dense que la pratique de la photographie et de la vidéo qui précédait.

Un réalisateur sans caméra

Koka – dont le prénom résonne à l'international pour des raisons bien indépendantes de sa volonté – se fait appeler par le surnom d'un prénom – Akaki – qui claque avec l'énergie de sa patrie d'origine¹⁴. Dans son histoire, il y avait un là-bas, et, désormais, il y a un ici. Après l'effondrement du bloc soviétique et la guerre civile du début des années 1990, Ramishvili a quitté la Géorgie pour s'établir en Europe, d'abord en Allemagne, en passant par la Grande-Bretagne, puis en Suisse. Son histoire s'inscrit ainsi dans le sillage des voyages des artistes qui s'opèrent dès le XX^e siècle pour des raisons multiples, mais bien évidemment souvent pour trouver des situations plus favorables à leurs œuvres. Comme Picasso, allé d'Espagne en France, comme Rothko, émigré de Russie aux États-Unis, comme Zao Wou-ki, venu de Chine, comme Torres García, arrivé d'Uruguay, le déplacement fait partie de la vie de Koka Ramishvili. Déplacement qui a contribué à ouvrir un

9. 2005, vidéo, son, 1' 08"

10. 2009, vidéo, son, 1' 25"

11. 2009, vidéo, son, 59"

12. La Source

13. Roland Barthes, « Notes sur la photographie » dans *La Chambre claire*, Paris 1980, p.17

14. Koka Ramishvili est né à Tbilissi en Géorgie en 1956 d'une mère estonienne et d'un père géorgien.



War from my Window 1991-1992
13 photographs n/b, 34 x 50 cm

nouveau chapitre de son histoire, avec des répercussions inévitables sur son travail.

Remontons dans le temps. Une première période avait permis une formation en cinéma, fondamentale, à l'École des beaux-arts de Tbilissi¹⁵. Période qui s'était prolongée dans l'observation des faits historiques que l'artiste vivait au quotidien. La caméra et l'appareil photographique canalisent alors l'expression de sa pensée. Avec un point de vue éloigné et une utilisation quasi pittoresque du noir et blanc, *War from my Window* (1991-1992) se concentrait, par exemple, sur le quartier du gouvernement et les éclats de la guerre civile qui sévit douze jours à Tbilissi. Quant à la vidéo *Change*, réalisée en 2004, elle traduisait au ralenti le coup d'État en Géorgie. Koka Ramishvili travaille dans ces années-là à la manière d'un photographe documentaire. Impossible de se détourner du présent dans lequel il vit. Face à la précipitation de l'histoire, l'écriture photographique répond au besoin de figer l'image, de marquer un temps, d'exprimer un avis. En bref, elle permet de rester actif face aux bouleversements et d'appréhender un monde toujours changeant. Le regard rompu au cadrage photographique, le peintre qu'est aujourd'hui Koka Ramishvili affirme : « Je suis désormais comme un réalisateur sans caméra. »

La seule forme d'existence possible

Dans les années 2000, le travail de Koka Ramishvili s'avère être multidirectionnel, correspondant parfois à une documentation photographiée par ses soins ou récupérée d'une caméra de surveillance (*Landerror*¹⁶), à des actions sociales (*Chairs of Embassadors*, 1997-2002), ou à des projets plus intimes (*Corridor*¹⁷ ou *Conversation*¹⁸). Si la production de cette période, par son aspect protéiforme – abstraite, figurative, performative ou documentaire – pourrait dérouter et poser la question de sa cohérence, elle démontre au contraire combien il aurait été dangereux de s'engager dans une voie unique pour dire des faits quand on manque de distance par rapport au vécu. Force est de constater que, dans cette configuration quasi expérimentale, la violence des sujets abordés les premières années est doucement évacuée au profit d'une réflexion sur la peinture, sur son histoire et sur son avenir.

C'est en 2002, avec la série *Story of Kaspar Hauser*, que Koka Ramishvili se remet enfin à la peinture et produit pour la première fois¹⁹ du figuratif²⁰. Il choisit l'aquarelle, peut-être comme un acte de résistance aux nouvelles technologies, ou peut-être parce que, dans la rapidité exigée par cette technique, il subsiste quelque chose de l'immédiateté d'une prise de vue. De ce traitement spontané, il en ressort un style enlevé, assumé par l'adolescent Kaspar – cité dans le titre – dont l'ingénuité du regard, en quête de repères, permettrait de traduire l'arrivée de Koka Ramishvili en Europe²¹.

15. Koka Ramishvili étudia l'architecture, le design industriel et le cinéma à l'Académie des beaux-arts de Tbilissi.

16. 2006, vidéo, son, 4' 44"

17. 2005, vidéo, son, 4' 25"

18. 2005, vidéo, 2' 14"

19. Si l'on ne tient pas compte bien évidemment de la peinture figurative pratiquée lors de ses années de formation à Tbilissi.

20. Jusqu'en 1991 et durant quinze ans, Koka Ramishvili a exercé la peinture qu'il a ensuite mise de côté jusqu'en 2002 avec cette série d'aquarelles.

21. Même si, dans les années 1990, ce dernier avait déjà foulé le sol des villes de Berlin et de Munich.

CHANGE 2005
Vidéo n/b, son, 04:20 min



*Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes [...]*

Pour reprendre le début d'une strophe de Verlaine à propos de Gaspard (Kaspar) Hauser²².

Bien établi en Europe, Koka Ramishvili ne ressent plus le besoin de tenir l'art pour un mode de résistance. Un changement se perçoit petit à petit dans les techniques employées mais aussi dans les formes, la palette et l'iconographie développées. Ce changement s'impose, car le contexte a changé. « C'est une erreur de dire que l'artiste *cherche* son sujet. Celui-ci mûrit en lui, comme la gestation d'un enfant jusqu'à l'accouchement. L'artiste n'est pas le maître, mais le serviteur d'une situation. La création est pour lui la seule forme d'existence possible. Chacune de ses œuvres est en lui comme une poussée irrésistible. Et l'enchaînement de ses actes ne trouve sa légitimité que s'il a foi en son sujet, car seule la foi cimente les images en un système, voire en un système de vie », pour reprendre les termes d'Andrei Tarkovski²³. Avec rigueur, Koka Ramishvili va dès lors mettre toute son énergie pour développer une peinture aussi formelle que spirituelle, car il considère que « le monde est devenu beaucoup trop critique » pour prêter encore de l'intérêt à ses anciennes préoccupations.

Huis Clos

Au printemps 2014, en passant le pas de porte de la galerie zurichoise Häusler Contemporary, un socle en bois clair nous accueillait à l'entrée. Installé légèrement en diagonale se découvrait, dans un second temps, sur le côté, dans sa partie supérieure, une boîte, construite en creux, peinte sur toutes ses surfaces intérieures en bleu. Un bleu outremer qui n'est pas sans rappeler l'IKB d'Yves Klein, qui exprimait le sentiment infini de l'univers. Cependant, sur l'une des parois de cet espace confiné se découpe un monochrome blanc. S'agit-il d'une peinture ou d'un écran ? Peinture blanche sur peinture bleue, ou cadre – bidimensionnel – dans un cadre – tridimensionnel –, indéniablement il y a là l'organisation plastique d'un motif sur une surface et dans l'espace. Le cadre blanc, inscrit dans un boîtier, rejoue également l'idée d'une salle de cinéma en miniature. Avec une esthétique minimaliste, dans des proportions mesurées, ce dispositif d'apparence simple propose un croisement des genres entre sculpture, peinture et projection. Il s'agit là moins d'un commentaire sur l'actualité des salles du septième art qui disparaissent comme peau de chagrin que d'une expression formelle et métaphorique de la peinture, exprimée dans l'espace réduit de la structure.

Huis Clos est le titre de cette pièce, qui insiste sur ce qui se passe à l'intérieur, contrairement à un objet qui serait disposé en évidence sur un socle. Comme lorsqu'il est obligé de regarder à travers un judas, le spectateur est contraint de se courber pour découvrir ce que contient le socle même. Si, depuis Marcel Duchamp, l'objet sort du cadre de la peinture et envahit le monde réel en se présentant en tant que tel dans la scène de l'art, Koka Ramishvili inclut ici la peinture dans l'objet – qui plus est, réalisé artisanalement – avec un retournement anti-spectaculaire : l'écran blanc ne se situe pas au centre du boîtier, il est sur le côté, silencieux et immobile, il échappe à la frontalité.

22. *Je suis venu, calme orphelin* est un poème écrit par Verlaine quand il se symbolise lui-même au moment où il vient d'être condamné :
Gaspard Hauser chante :

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

A vingt ans un trouble nouveau
Sous le nom d'amoureuses flammes
M'a fait trouver belles les femmes :

Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard !

23. Dans *Le Temps scellé, de l'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, 1986

Huis Clos 2014
Bois, peinture acrylique, vernis,
120 x 25 x 31 cm





Aerodrom N°8 2011
Peinture à l'huile sur toile,
100 x 150 cm

L'équilibre et la proportion

« Radiance », exposition où était érigé *Huis Clos* au printemps 2014, présentait également un ensemble de peintures aux motifs monochromes décadrés dont la limite se situait hors du champ de la toile. Comment traduire l'idée de la fenêtre « ouverte » mise en place depuis la Renaissance et comment, en même temps, travailler la surface – premier élément constitutif de l'œuvre, symptomatique de l'ère moderne et contemporaine ? En veillant à ne jamais enfermer l'expérience visuelle sur elle-même, Koka Ramishvili crée un pont entre les considérations d'Alberti²⁴ et de Maurice Denis²⁵, tout en participant à la réflexion sur les matériaux traditionnels et les caractéristiques de la peinture qui s'est considérablement radicalisée dans les années 1960.

Sa série *Aéroports* (2011-2013) avait déjà annoncé des glissements du motif hors de la toile en réunissant la thématique classique du paysage²⁶ et le décadrage pratiqué de nos jours sur les smartphones ou les tablettes. Comme des photographies numériques, les motifs des séries *Aéroports* ou *Radiance* semblent en effet avoir été balayés par un doigt alerte hors du cadre. Dans ces toiles, un dialogue s'opère à nouveau entre le passé et le présent au sein de la même image²⁷. La perspective mathématique, telle qu'enseignée depuis la Renaissance et perpétuée sous l'ère soviétique, est ici oubliée au profit d'une présentation qui évite la centralité. C'est la fenêtre – au sens albertien du terme, diaphragme entre l'individu et la réalité – qui se superpose à la fenêtre authentique et contemporaine qu'est l'écran numérique, susceptible d'être sans cesse connecté sur le monde. De cette superposition, de ce décadrage, l'interprétation en est plus libre et, pour reprendre les termes de l'artiste, « plus démocratique ».

Dans les peintures récentes de Ramishvili, les références au monde visible se sont d'abord amenuisées, avant de disparaître. L'idée, prégnante, est celle de la transition. La transition d'une image figurative vers une non-image qui force le silence, avec la perte de l'horizon – encore perceptible dans la série paysagère des *Aéroports* – qui conduit la peinture dans la sphère de l'abstraction²⁸. Enfin prédomine la transition d'une couleur dans ce qu'elle a de dégradé ou de changeant au sein de la même composition. Précisons que l'emploi de la couleur n'a rien à voir avec un nuancier qui renverrait la peinture à ses conditions de base, comme le propose par exemple Gerhard Richter avec *1024 Farben*. Pas d'études méthodiques des relations entre les couleurs ou d'élaboration d'un système pour chaque tableau, il s'agit plutôt d'un registre ouvert à l'interprétation. En somme, c'est par l'utilisation de carrés, de rectangles, de champs colorés, de cadrages parallèles, que Koka Ramishvili réorganise l'espace de la composition, donnant naissance à des œuvres où l'équilibre et la proportion dominant.

Le plein et le vide

Si la couleur est comprise comme un plein dans la série *Radiance*, la réserve du blanc de la toile pourrait se définir comme un vide, à moins que ce ne soit le contraire. Depuis toujours, Koka Ramishvili a fait de ce dernier une composante cardinale de ses travaux. Dans *Down* (1989), *Border* (1989), *Wall* (1990) ou *Morphium no 2* (1990), il a cherché à comprendre formellement ce qu'il y avait derrière la toile, n'hésitant pas à couper un ensemble de toiles en lanières (*Gallery*, 1990-1991) et ainsi à pousser la peinture dans une tridimensionalité, au sens où elle investit physiquement l'espace d'exposition par une forme arachnéenne : vérifier la matérialité du support, comprendre sa densité, passer au travers, de l'autre côté et obtenir le vide, gagner l'absence. « Le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste

24. « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. » (*De Pictura*, 1435)

25. « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs, en un certain ordre assemblées. »

26. Travaillé à l'huile comme les maîtres d'autrefois – bien que cette thématique soit réellement contemporaine par le sujet choisi.

27. Comme déjà évoqué plus haut dans ce texte avec le dispositif *Black Sea*.

28. Thématique qui avait par ailleurs déjà existé dans la production vidéographique (*Adagio N*, 2011, 4' 23" et *Aerropport Djazra (South Landerror 1983)*, 2006, 3' 49"), l'aéroport – parmi les dernières occurrences identifiables dans sa peinture – a sans doute la valeur, aux yeux de l'artiste, de sa propre « transition » d'un pays à un autre.

sur le papier²⁹», écrivait Paul Claudel, qui précisait encore : «Le blanc n'est pas en effet pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration. Le vers est une ligne qui s'arrête, non parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée³⁰.»

Ainsi en serait-il du vide qui apparaît dans *Made in England (Freud)* réalisé en 1991, où le livre a été taillé dans son épaisseur, insistant sur la qualité sculpturale des pages de papier. Sous une autre forme, la vidéo *Good Morning (2004)*³¹ incite à la méditation, dans laquelle «les images n'agressent pas le spectateur, au contraire, le vide de ces images provoque une épreuve particulièrement active sur le temps présent, à l'intérieur de ce même spectateur ; non pas comme un document ou une simple fantaisie, mais comme place privilégiée pour l'événement», explique l'artiste. Peut-être que l'exercice du cinéma – la capacité de monter des images entre elles, ou l'art de l'ellipse qui, dans ce qu'elle propose de taire, permet de mieux révéler certaines scènes – explique cette aptitude chez Ramishvili à assumer le vide comme une véritable qualité du travail.

Le véritable commencement

Ces trois dernières années, Koka Ramishvili ne s'est jamais autant concentré sur sa pratique de la peinture, dans une épuration progressive qui a fini par évacuer toute figuration, toute narration, toute action performative, toute compilation de documents. Il y a là la traduction d'un besoin de réduire les formes à l'essentiel. Ses compositions s'ouvrent sur des images qui ne sont plus rattachables à notre monde, qui se situent loin des projections fictives visées auparavant ou d'une réalité certaine à dénoncer. Comme une peinture qui ne pourrait plus voir le monde en peinture, mais qui traduirait un fond symbolique et peut-être mythique commun à l'humanité. Au-delà de sa propre histoire, confronté à un monde qui est en train de changer radicalement, Koka Ramishvili comprend qu'il est nécessaire de transformer aussi sa façon de le regarder. C'est sans doute parce qu'elle est indissolublement liée, au sens concret et métaphorique, à l'histoire de la culture visuelle, que la fenêtre offerte par sa peinture permet d'expérimenter de nouveaux langages pouvant se tourner vers «de nouvelles perspectives». *Radiance* fait ainsi surgir une suite visuelle qui met en mouvement la réflexion de chacun au travers de la contemplation.

C'est déjà ce qui se passait dans la série de peintures *Video Projection* réalisée en 2011, où, face à l'écran blanc, l'imaginaire pouvait se développer sans limites. L'histoire de la peinture – avec un monochrome blanc sur fond noir – est convoquée et se conjugue avec celle du cinéma. Encore un dialogue dans ce cas-ci entre passé et présent : c'est en effet la peinture qui dit la lumière artificielle des salles de projection. Chaque tableau résulte pourtant, en tant que pur exercice pictural, de l'utilisation d'un certain blanc et d'un certain noir. Ainsi un écran blanc n'est jamais similaire à un autre écran blanc.

Désormais, les œuvres de Koka Ramishvili sont devenues des images pour être des images et non pour représenter des images. Sans choisir entre avant- ou arrière-garde, il a rejoint à sa manière le chapitre de l'art abstrait, ainsi que celui du monochrome. «Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort, être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore³²», écrivait Roland Barthes. Ramishvili se place aussi dans la lignée d'un certain courant de l'abstraction fondé sur le ressort dynamique des couleurs qui, de Mondrian à Ellsworth Kelly, recherche un effet vibratoire grâce à la seule juxtaposition des éléments. Mais l'abstraction de Koka Ramishvili obéit avant toute chose au désir d'établir un dialogue entre l'art contemporain et l'art du passé. Avec *Radiance*, la peinture propose une fenêtre en mouvement, dressée verticalement, sur une toile. Avec *Aeroland*, la fenêtre a atterri au sol, et le vide qui l'entoure fait cette fois-ci bien partie de la réalité. Soumise à un mode plus installatif, cette dernière série, réalisée en 2014, rend compte une fois de plus d'une plateforme hypnotique, propice à la méditation par un subtil travail de dégradé. Et après ? Ces dernières productions ne semblent avoir ni commencement ni fin, le commencement de l'une semblant être pensé comme la suite de l'autre, tandis que son achèvement est le véritable commencement de la suivante.

29. Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, Œuvre poétique, Paris 1967, p. 224

30. Paul Claudel, « La philosophie du livre » dans *Positions et propositions*, Œuvres en prose, p. 77

31. Vidéo, son, 7' 47''

32. Roland Barthes, « Réponses », dans *Œuvres complètes*, Paris 2005, III, p. 1038

Caribbean Night (Lost Landscapes) 2014
Peinture à l'huile, ambre, bois, 25 x 15 x 18 cm





Radiance 2014
Vue d'installation, Häusler Contemporary, Zurich

Lost Landscapes 2014
Vue d'installation, galerie Laurence Bernard





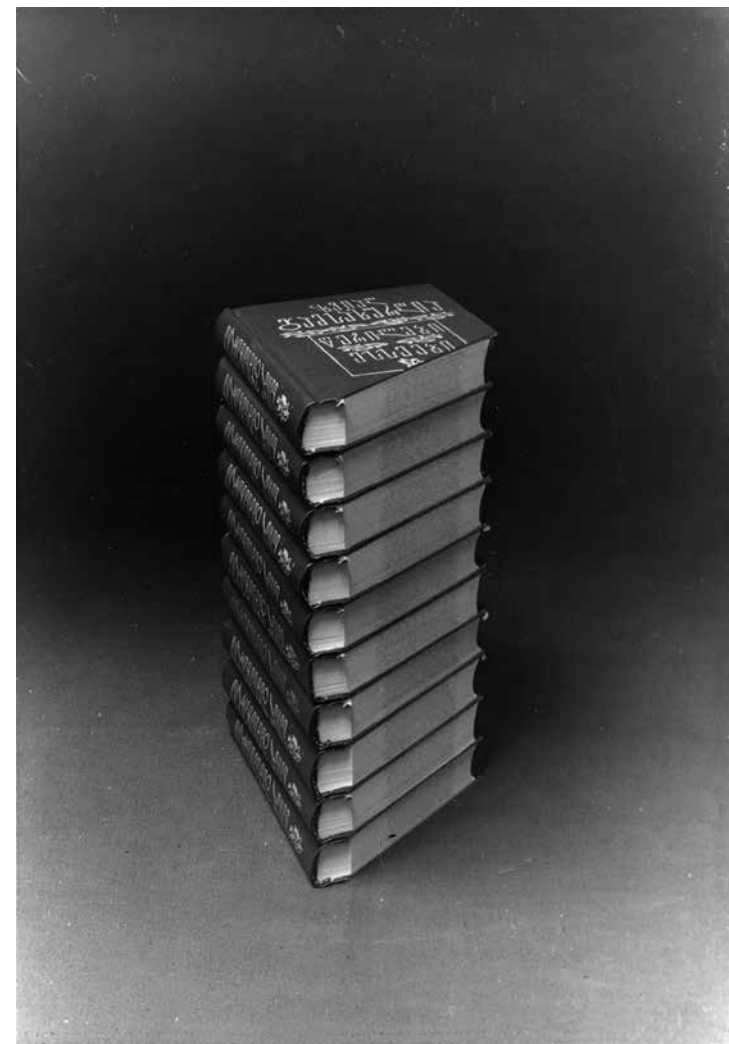
Wall 1990
Peinture à l'huile, pinces à linge, tissu militaire
sur châssis, 36 x 46 x 4 cm



Gallery 1990-1991
Installation, tissu militaire sur châssis,
dimensions variables
Vue d'installation, Arnolfini Gallery, Bristol

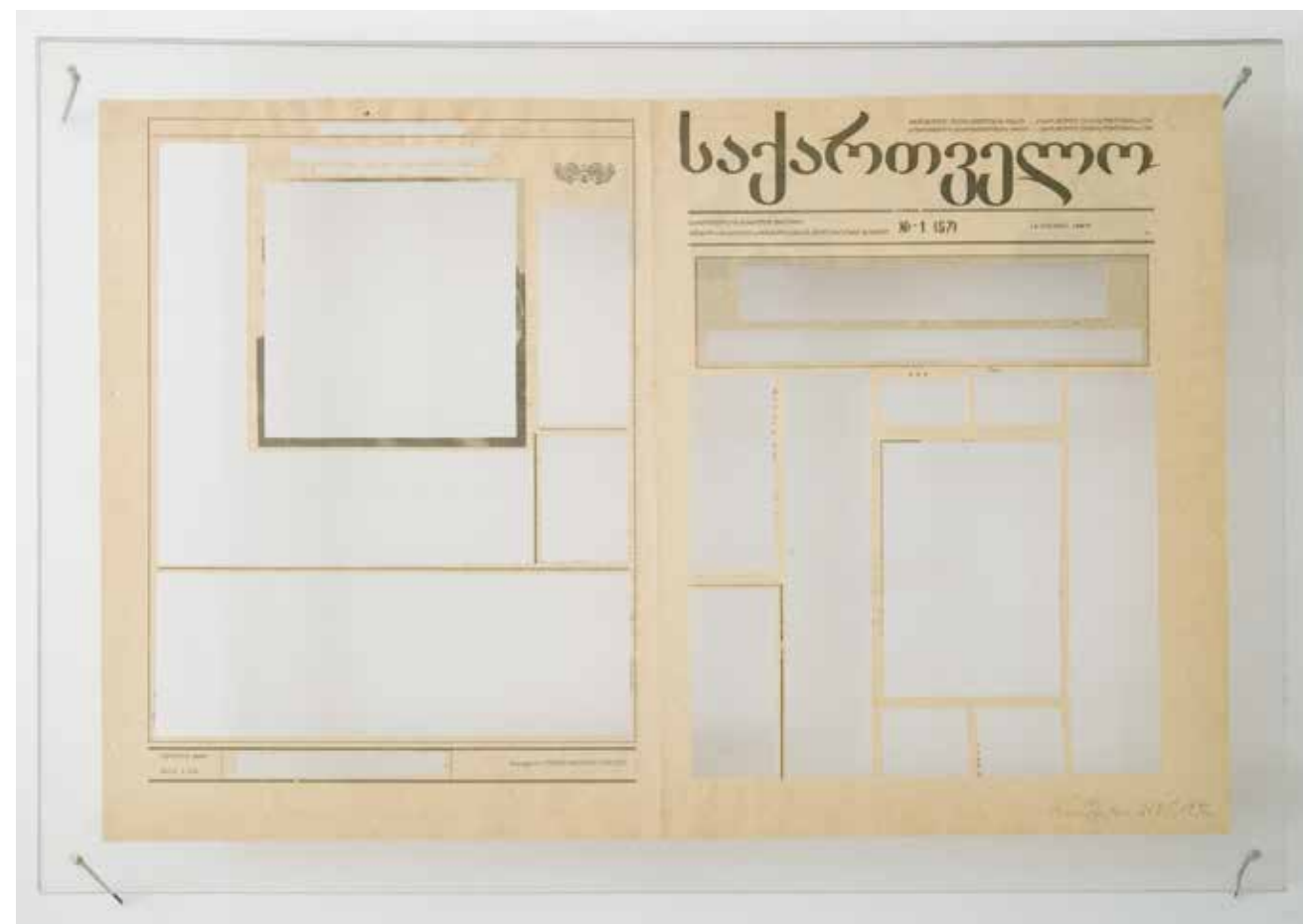


Morphie N°2 1991
Installation, pigments, tissu militaire
sur châssis, 160 x 400 x 35 cm

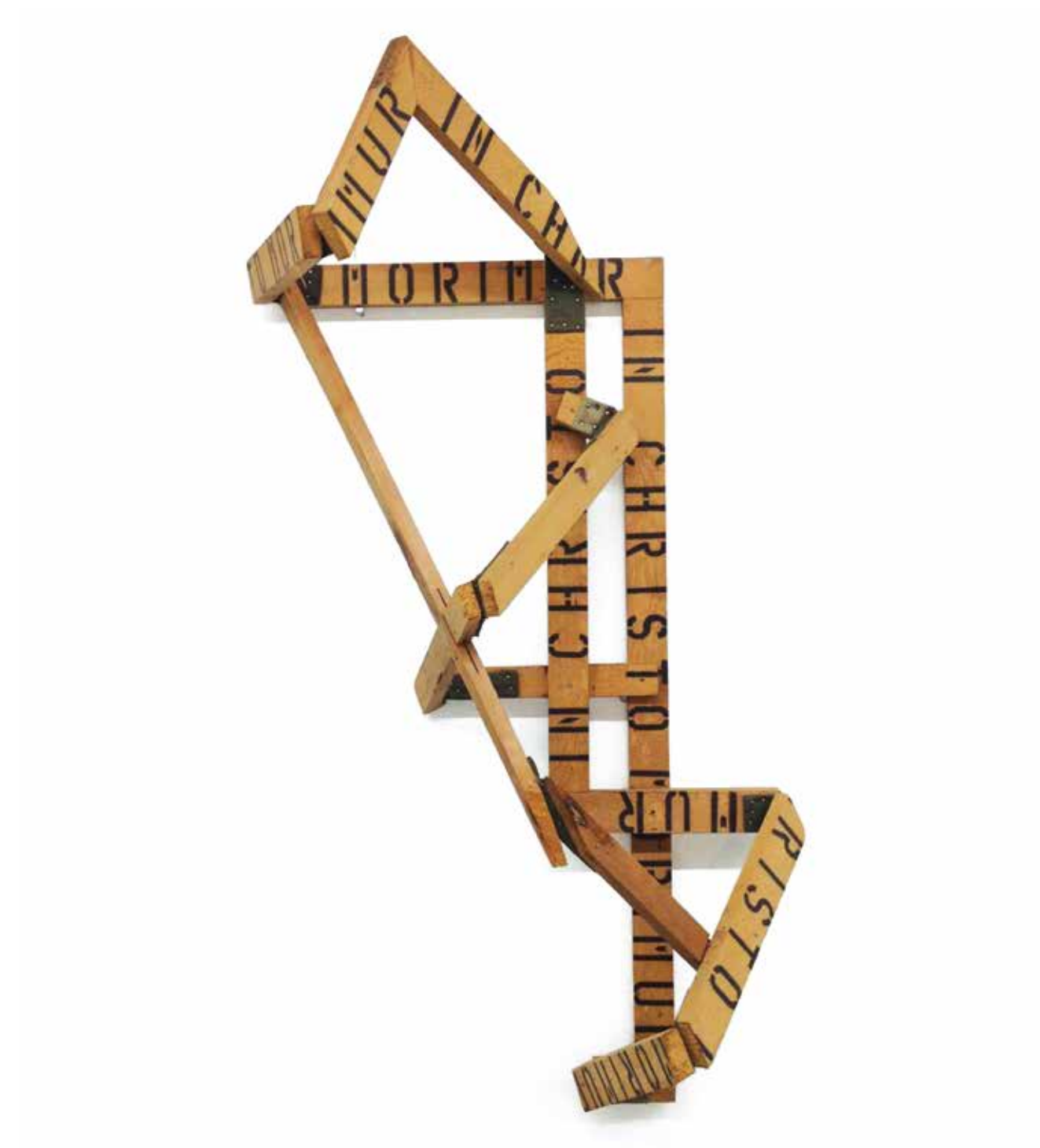


Cuting History 1991
10 livres du président géorgien Zviad Gamsakhourdia
Photographie n/b, tirage argentique, 20 x 12 cm





Sakartvelo 1991
Papier, plexiglas, 60 x 80 x 5 cm



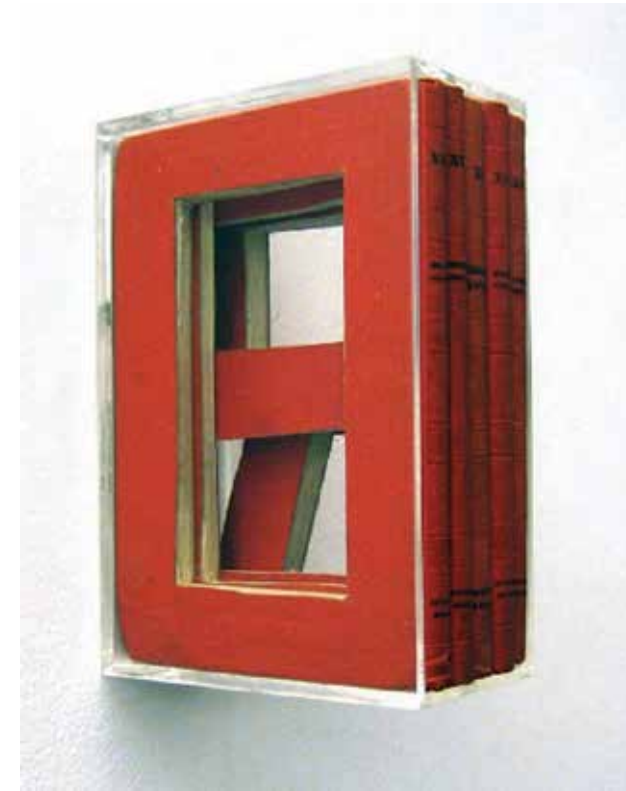
EDNLCMPSSR N°2 (détail), 1989
Installation, bois, acrylique, 1500 x 100 x 35 cm



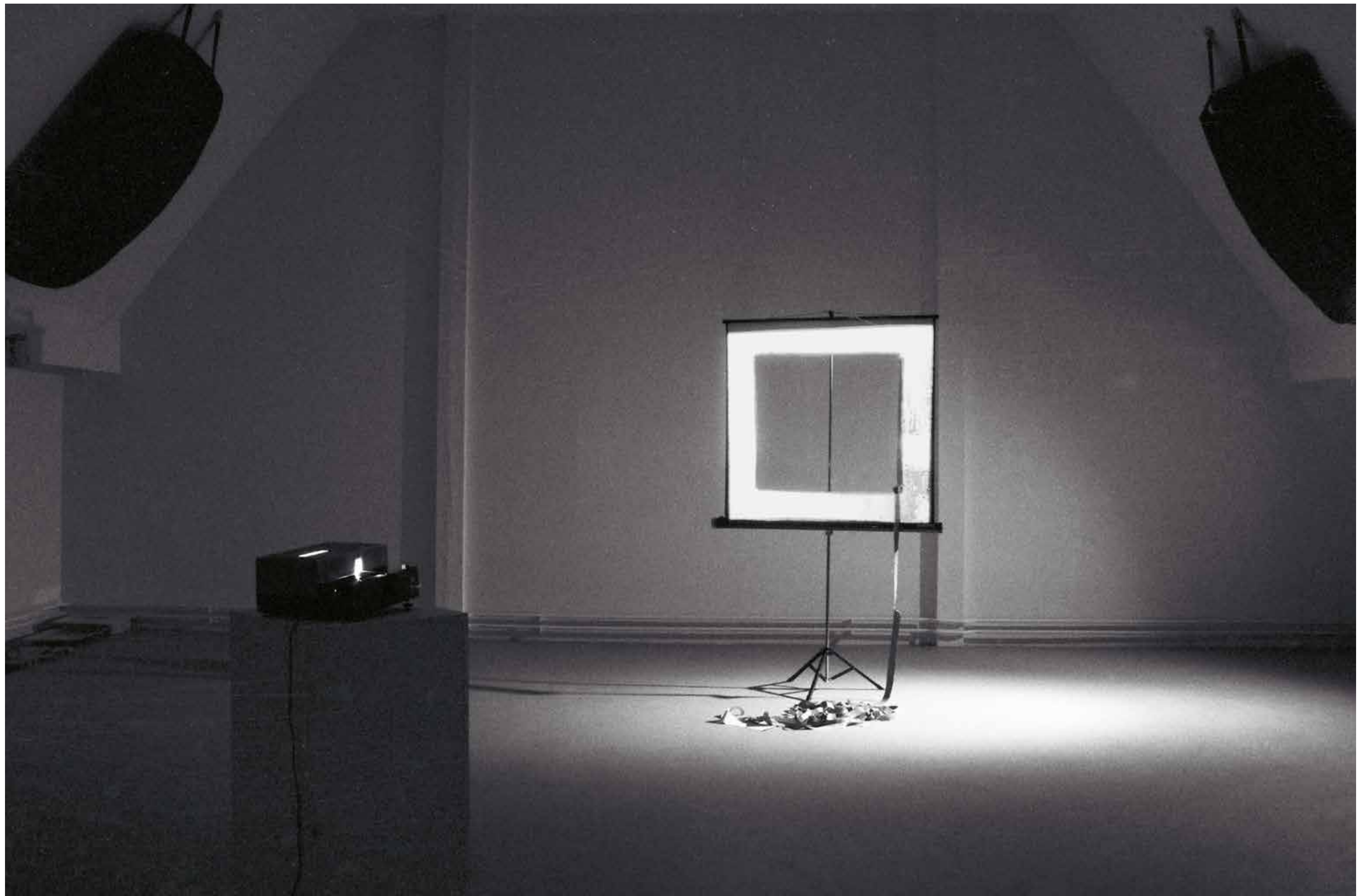
Summer Night 2013
Peinture acrylique murale, 80 x 200 cm
Vue d'installation, Art Villa Garikula, Géorgie



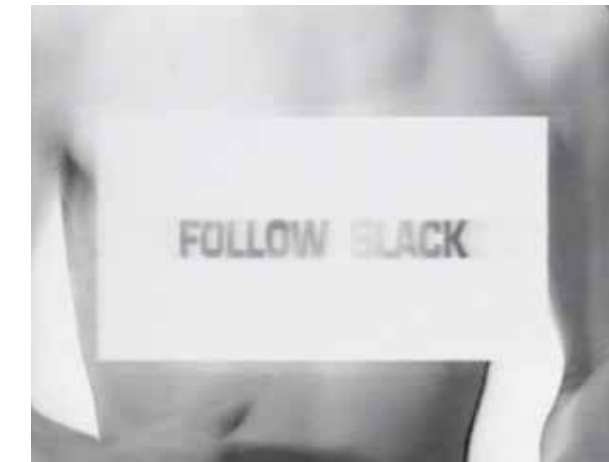
Border 1989
 Tempera, peinture à l'huile, papier, trombones,
 tissu militaire sur châssis, 103 x 100 cm



Made in England (Freud) 1991
 5 livres sur la théorie Marxiste,
 plexiglass, 50 x 35 x 7 cm



Perforated Cinema 1993
Installation, diapositive, projecteur
diapositif, écran de projection,
dimensions variables

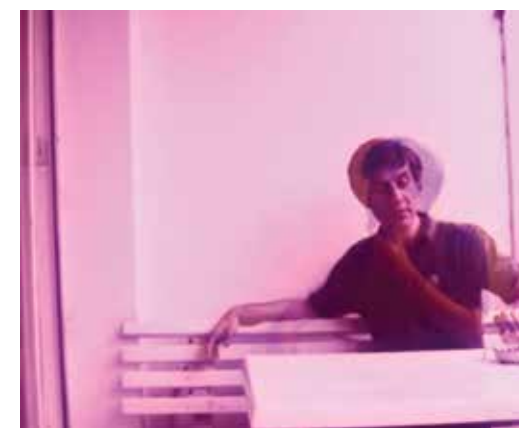


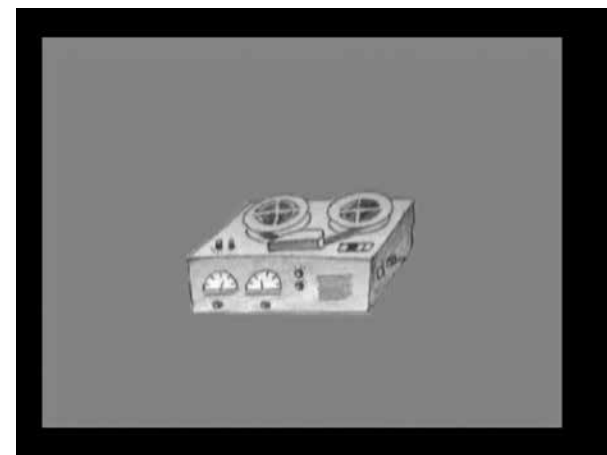
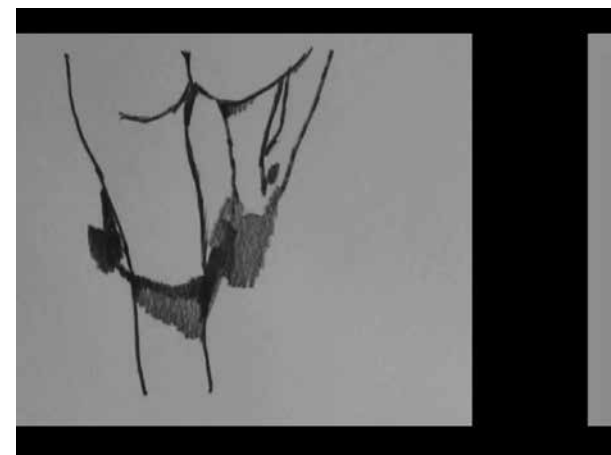
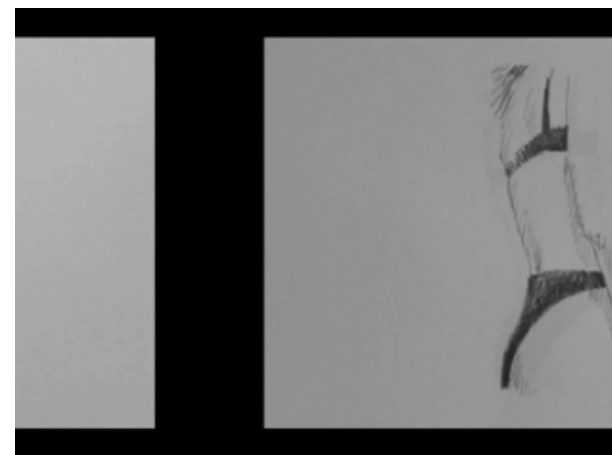
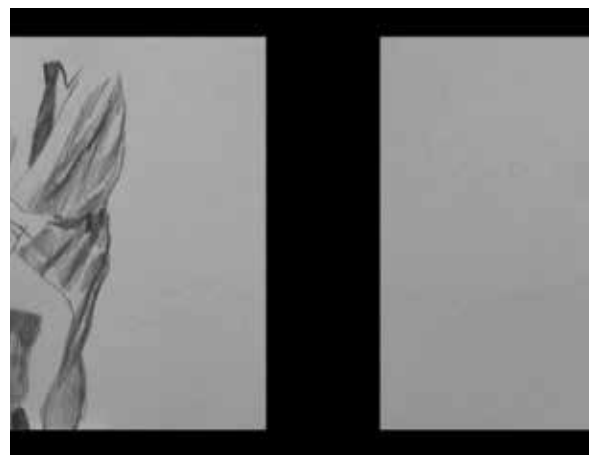
SIGNAL 1994
Vidéo couleur, son, 03'



Henry, Djardji and me... 2005
Vidéo n/b, son, 02'

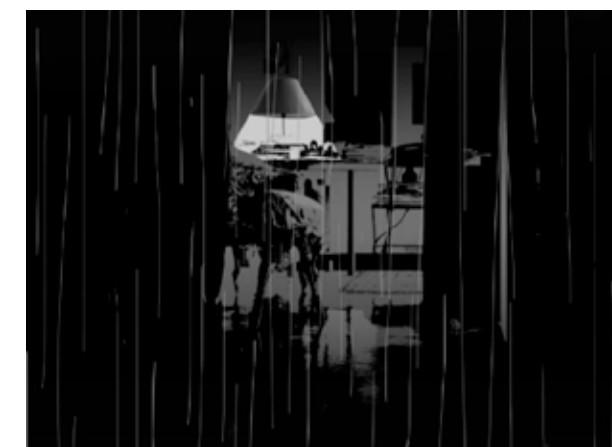
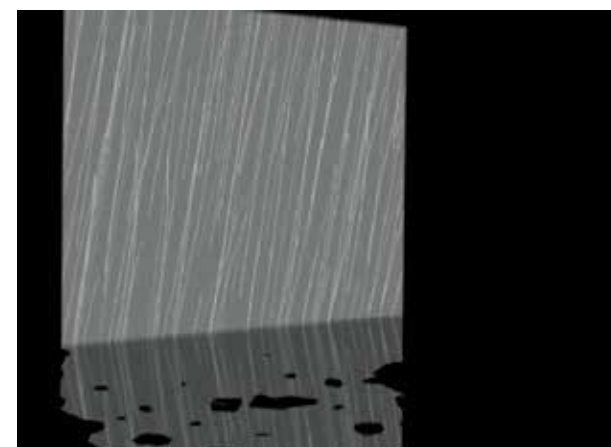
Conversation 2005
Vidéo couleur, son, 02:14 min

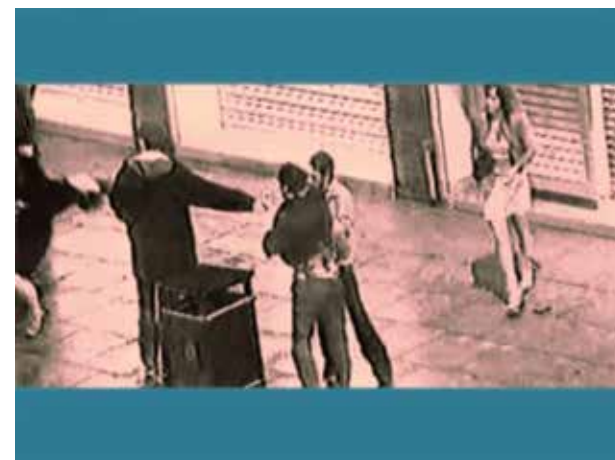




Small Stories 2004
Vidéo n/b, son, 04' 02"

Good Morning (Platforms for Events) 2005
Installation vidéo couleur, son, 07' 47"





Landeror 2006
 Vidéo couleur, son, 04' 44"
 Musique, Error, Nika Machaidze



Fragment from the Movie N 002 2011
Peinture à l'huile sur toile, 80 x 60 cm



Video Projection (chanel N°1) 2011
Peinture à l'huile sur toile, 60 x 80 cm



Video Projection (chanel N°3) 2011
Peinture à l'huile sur toile, 60 x 80 cm



Video Projection (chanel N°2) 2011
Peinture à l'huile sur toile, 60 x 80 cm



Video Projection (chanel N°4) 2011
Peinture à l'huile sur toile, 60 x 80 cm



Sky Line 001 2011
Peinture à l'huile sur toile, 100 x 160 cm

Walter Benjamin's scalpel

Victor Misiano: I'd like to start by talking about images. By this I mean not so much the individual images that you create in your work, but rather the question of how your works address images as a concept. Even superficially, it is clear that all of your works, in one way or another, refer back to themselves, refer to other images, and deal with the image as a phenomenon. Your recent series *Back to the Future*, for example, is built entirely on references to specific urban and rural landscapes. It is clear without a doubt that these images are not themselves the work of art, but are references within that work of art. The landscapes occupy only part of the work, leaving some of the edges plain white. It is as though you are depicting strips cut out of some printed publication or, more likely, the draft for one. And there is another technique you use in these works that also has a perplexing effect on the onlooker: you have foreshortened many of the landscapes, making them look like as though they are being viewed from the side. Consequently, while these works are mimetic in the way they are constructed, you have not recreated actual landscapes, but artists' canvases that have been painted on and hung on a wall, or photographs, or pages from a photo album, or perhaps individual frames from a video, seen on either a projector screen or monitor.

Koka Ramishvili: Yes, video, video editing and documentary photography have all played a significant role in shaping my attitude to the image, and have opened up new opportunities for my work with it. This has allowed me to consider painting as a past event – something that needs to be looked not *through*, like a window, but at. It allows me to look at an image from an outside perspective, as though it was a surface that could be moved around another surface, like an image on a screen. Hence the foreshortening. It meant I could neutralise the tyranny exerted by the image in its function as a window, while at the same time – however paradoxical this may seem – *increasing* its significance, but this time in a different context. I have always been attracted more by fragments than by things in their entirety. For example, if you have two complementary colours and you reduce the amount of space occupied by one of them, then the colour occupying the smaller area will actually appear more intense. It will cry out as though trying to defend itself. The same goes for images. In conjunction with the empty white space, the fact that they are effectively cut-out fragments actually increases their significance. This creates added drama, on top of the drama inherent in the subject of the image. I like to call this technique "Walter Benjamin's scalpel"...

Victor Misiano: You are referring here to Benjamin's analysis of the artistic image "in the age of mechanical reproduction"?

Koka Ramishvili: Yes. And precisely for this reason, I am interested not in simply mimicking photographs using painting techniques – or imitating paintings using photographic methods – but in applying the methodology of photography and video editing to painting, and applying the techniques of drawing and painting to video. In practice what this means is that I paint images, which, as I said before, in my case are generally fragment-like, from memory, and they take shape as I work. It is important that the works are of high technical quality, so as to leave the onlooker in no doubt that he or she is looking at an engaging, high-quality painting. The image-fragments I paint originate from childhood and teenage memories, and from the subconscious. Another type of image I use is images constructed so that their content conflicts with the medium of painting, for example a screen brightly lit by a video projector, a cinema auditorium, an aerodrome, or the flicker of electric light on a canvas. In this way the image itself creates double intrigue, from the point of view of both content and form. I present these two types of images as though they are viewed through the lens of an invisible camera, which is why I sometimes think of myself as a film director without a camera. This invisible camera places a distance between the onlooker and the image. The white surface of the canvas is like a screen across which fragments of the past and

Land 2012
Peinture à l'huile sur toile, 140 x 110 cm





Aerodrome N°5 2011
Peinture à l'huile sur toile, 60 x 80 cm

future are allowed to glide. In this ambiguous space between window and opaque surface, realism and abstraction, fragment and screen, I have found an environment in which I am comfortable contemplating... and painting. I allow content and form to operate in different dimensions and at the same time to be united by a kind of equilibrium, like different layers of information jostling for attention; and this conflict, which at times becomes a dialogue, creates a whole new image.

Victor Misiano: Sometimes your works show how the descriptive nature of a motif can change depending on how it is reconstructed in different media; this produces a very powerful effect for the audience. These works inevitably confuse the onlooker. This is because, even though the motif is very clear to him, he is not able to understand what artistic medium he is looking at, so he cannot comfortably identify with the image in front of him. Through this technique you show that artistic media, as a means of conveying images, rely heavily on their being perceived in certain established ways. Each medium has its own fixed way of being perceived from an emotional and psychological – that is, personal – point of view. A work on a screen is perceived in one way, a painting in another way, and photos in a family album, or a print publication, in yet another way.

Koka Ramishvili: Certainly it arouses some confusion when, for example, video elements are introduced into the world of the static image, and vice versa. I believe that this confusion is a result of stale modes of thinking based on standardised modes of perception. I am trying to provoke changes in people's perception. The new way of perceiving things that I am proposing is based on creating striking juxtapositions of different, contradictory elements that I set against each other with the aim, paradoxical as it may seem, of uniting them.

Victor Misiano: But here it is necessary to consider the personal nature not just of the audience, but also of the creator of the work. It is universally accepted that images originate in individual subjectivity, from the artist's personal experience, memories, bank of associations, and so on. This is how real motifs, or depictions of real motifs in print publications, photographs in family albums, or films, become part of our own subjectivity and so bring new images to life. External and internal images, mental and physical images, or, as the anthropologist Marc Augé calls them, "dreams and icons", are rooted in each other. As you have just admitted, for you, this rootedness is reflected in the image-fragments that come to you from your childhood and teenage years, from your subconscious. But you have desubjectified the images that have revealed themselves from the depths of your subjective understanding, and given them a kind of sterility. In *Back to the Future*, for example, the landscapes are not recognisable in geographical or chronological terms, nor can it be determined whether they are documentary or imaginative in nature. Put another way, you erase from the landscapes all subjectivity, all evidence of the artist as a person.

Koka Ramishvili: That is true, I erase all trace of the origins of the image as coming from me as the artist, or more precisely, I transport them to a different level. I am interested in expressing the artist's voice not through the images I use, but through techniques and language. In terms of my own biography, I was born into a Protestant family in Georgia, am half Estonian, and spent part of my childhood and teenage years in Estonia, the rest in Georgia. I then moved to Germany and most recently Switzerland, where I now live. I experienced constant changes of landscape, constant movement. This is one reason why I do not specify the locations of my images. Through the anonymity of the landscapes in *Back to the Future* I was able to make them available to all, to allow any onlooker to make them his or her own. On the other hand, I do consider the theme of aerodromes and, in my most recent series, sky and horizon, to be author-based to the extent that the window of the aeroplane in which you are sitting permits this.

Victor Misiano: So, to summarise what we have said so far: in your works you break images down into their constituent parts – medium, picture and body – in order to disrupt their ability

to function. You render the image unable to function in the usual way, severing the conventional internal and external connections that give it meaning, and you encourage us to consider it in its pure form. To use phenomenological terminology – to which you yourself often allude – you reject a “natural attitude” and subject the image to a reduction. However, an image stripped of all life is in fact an image of death. Indeed, the first time images were used was in a funereal ritual, where they were used to represent the dead.

Koka Ramishvili: As regards phenomenology, what I mean is a method that allows me to depict a transition from a realistic image to an abstract one, while at the same time retaining its function as a realistic image. It seems to me that when, in my work, I subject an image to a reduction, one image disappears, but a new image is created by the juxtaposition of the window with the surface around which it is allowed to glide. Compacting an image and contrasting it with empty white space is even more effective than juxtaposing a small area of red against a large area of green. The image being pushed aside produces yet another effect – perhaps indeed a process of death, like in your interesting observation. I do not shut out the image itself, but I stop it from dominating, or I lessen its domination, depending on what it is that I want to say.

Victor Misiano: As you said at the start of our conversation, merely by presenting the image as a fragment you undoubtedly do prevent it from dominating. By doing this you refuse to acknowledge its claim to providing a complete picture of the world, to enjoying conceptual ownership – or, as Heidegger called it – “captivation” (*Benommenheit*) of reality. This way of perceiving images highlights the diversity, unexpectedness, and inexhaustibility of the world, and so presents the world in an endlessly more human way. The emptiness you mention is a result of the breakdown of the image’s semantic make-up. On the one hand this is very uncomfortable, because it produces pure images devoid of a subjective basis, which provokes feelings of confusion and numbness (we spoke about these effects earlier). But on the other hand this emptiness holds incredible potential, because, with no predefined meaning, the images can be given a limitless number of new meanings. This brings to mind a scene from the Antonioni film *L’Eclisse*. The metaphysicality of the images in this film seems to me extremely similar to that of your own poetics. In the scene, Monica Vitti’s character tells her boyfriend that when she is with him, she feels like she is “in a foreign country”, but then adds that, when people indisputably love each other, then there is nothing for them to understand. Put another way, when real images are no longer shackled by the consciousness, they become “foreign” or, as you said, “available to all”, and arouse in us love towards the very act of seeing. This – to use your words once again – “gliding” of images really does allow us to perceive them in a new way which, no longer distorted by our pragmatic, selfish subjectivity, enables us to achieve a substantive unity with the world.

Koka Ramishvili: Yes, you have grasped my essential points. Together, the release of the image from its “trappedness” and the presence of emptiness form a powerful “activator” for a new mode of perception. Here I would again like to quote Heidegger: “Man stops being an animal at the moment where emptiness fills the space previously occupied by activators of behaviour.”

Aeroland 2014
Vue d’installation, galerie Laurence Bernard





Nothing 2013
Livre d'artiste, couverture gaufrage or, 35 x 26 x 3 cm

A smuggler of images – from the 20th to the 21st century. The work of Koka Ramishvili in light of the Iconic Turn

When spectacles are used to govern,
the spectator loses all sovereignty
and all inaugural power
in the imaginary place of encounters with the other.
Those who speak of a reign of the image
only confuse the visual domination of the industries
that sustain the power of capitalism,
whether or not they approve of it,
with the vivid power conferred by the act of creating images on those
who invent worlds and wish to share them.
Marie José Mondzain *Homo spectator*¹

The first collaboration between Koka Ramishvili and the CPG dates back to 2002. In the public space of Bienne, at the invitation of PhotoforumPasquArt and as part of the fringe events of the Expo.02 national exhibition, he presented photographs printed on posters representing armchairs belonging to the various ambassadors who, in the years following Georgia's independence in 1991, had moved to the capital Tbilisi, the town in which the artist was born. The same subject, drawn from the series *Pronostic Eventuel* (1998), with eight different chairs in two rows of four against a white background, reappeared, printed on 5000 cards laminated in credit card format and distributed free. On the back, people were invited to scratch the card and guess which country each armchair belonged to. It was impossible to go by the design, because the one that referred – even in its cheap version – to the Bauhaus was not the one in the German Embassy, and another, which might lead you to believe it related to Italian design of the 80s, was not the chair on which the Italian ambassador rested his backside.

The ambassadors' armchairs were just the last link in the chain of a series of photographs documenting the approach by the artist² to the new embassies that had just been established in this state that was nearly two thousand years old – one of the first, in 337, to lean towards Christianity. Reaching its zenith between the end of the eleventh and beginning of the thirteenth century, Georgia was for a long time a place of contention between the Ottoman Empire and Persia. Annexed by Russia throughout the nineteenth century, an independent republic flourished between 1917 and 1921. In April 1921, Georgia became a Soviet republic, for which the artist's family, among others, paid a high price, losing everything. Georgia was not to become an independent nation again until 1991, with the military coup carried out the same year with the support of the Russian army and traces of which can be seen in the series of photographs *War From my Window*, which preceded *Pronostic Eventuel*.

The second collaboration with the CPG dates from 2013. For the *fALSEfAKES* exhibition, which looked in various ways at the documentary value of photography in the most varied fields, Koka Ramishvili spontaneously produced five short print runs (*Ectoplasm Paenomena*) which, with their sepia tones, had the look of photographs from the late nineteenth century or early twentieth century, which were used as proof of capturing paranormal phenomena emanating from male and female mediums. The artist's proposition related to one of the themes of the exhibition: that the documentary veracity of the photograph is strongly related to its use as proof in the field of natural sciences throughout the nineteenth century, in close association with positivism, and this had even raised scientific rationality to the status of a new

1. Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Éditions, Paris, 2013 (p. 74)

2. Boris Mikhailov, one of today's most important photographic artists, living between Germany and his native country,

Ukraine, on the other shore of the *Black Sea* which separates it from Georgia, reports that during Soviet times, anyone carrying a camera in the street was suspected of being a spy. As such, *Pronostic Eventuel* can also be seen as an experimentation with playing, during the early stages of democracy, at being a spy!

religion. In this perspective, trusting a photograph became a matter of belief. Thus the proposition of Koka Ramishvili's spiritualist photographs constituted, in the context of the *fALSEfAKES* exhibition, the other side of the coin to positivism.

But Koka Ramishvili did not stop at a nostalgic imitation of turn-of-the-century occultism. When you take a closer look, you realise that the mediums in a trance, represented with their life flow, their energy invisible to the naked eye but visible on the photographs, are none other than the warmongers of George W. Bush's cabinet of horrors, those responsible for Guantánamo and Abu Ghraib, Secretary of State Condoleezza Rice and Secretary of Defence Donald Rumsfeld, the two Russian statesmen Dmitri Medvedev and Vladimir Putin, equally warmongering with Russia's aggression in Ossetia, Chechnya and Ukraine. The fifth member of this little gallery of celebrities conducting their foreign policy with their armies is none other than Adolph Hitler.

These three series (*Pronostic Eventuel*, *War from my Window*, *Ectoplasm Phenomena*) are part of the photographic side of Koka Ramishvili's work. The years they cover (from 1991 to 2013) correspond to the advent of the new academic discipline known as the Iconic Turn, also called Visual Culture, which, with its multidisciplinary method including not only art history, photography, cinema and the media but also the neurosciences, anthropology and literature, etc., places the image at the heart of much of our contemporary thinking. It was during the years of the advent of the Iconic Turn, more or less a quarter of a century, that the artist conceived a body of work that constantly questioned, in the way Visual Culture did, the nature of images, their media, their circulation and their destination, and also the way in which we receive and look at images.

With the series *Pronostic Eventuel* (1998), in its version reduced simply to the ambassadors' chairs of Tbilisi³, the artist reminds us that politics is a game of revolving chairs. But he calls not only on our capacities as *homo politicus* and *homo spectator*, but also as *homo ludens*, getting us to guess with the scratchcard game at styles and forms that are going to turn out to be misleading. "Do not trust what you see!": this is a principle that should inhabit every ambassador, himself involved in a game of appearances.

The mediocrity of the armchairs, but also of some of the buildings or offices of the national representations in Koka Ramishvili's photographs, have none of the splendour of the ambassadors we are familiar with for example from the painting of that name by Hans Holbein the Younger. The famous painting showing the two representatives standing facing the viewer in their rich ceremonial robes, surrounded by their luxurious instruments of knowledge and culture, might easily give ordinary folk something to dream about. But coming back to reality, we might suggest that 80% of the ambassadors and consuls all over the world, and certainly a majority of those in Tbilisi, work in settings that are very rarely pompous and pretentious (this is reserved for delegates of the U.S. empire), and more often than not make do with environments that are more than mediocre, or even in poor taste, whilst living lives in which boredom eats away at their souls in the way Marguerite Duras described so well.

It seems that the artist wanted to shift into another social sphere with *Pronostic Eventuel*, a sphere preoccupied by the same questions as those that are the daily bread and butter of artists – those of representation – but without of course coming to the same conclusions. If the artist, the other official in our societies responsible for questions relating to representation, has success in his lifetime, he might even be called upon to fill a national pavilion in the Giardini di Venice to represent his country during a Biennale of contemporary art, which is what in fact happened to Koka Ramishvili in 2009. And as Boris Groys reminds us in his essay *Collecting or being Collected*, the national art museum is the archetypal venue specifically designed to build national identities.

3. As it had also been shown at the CPG in 2002, as part of the exhibition *Quoi de 9/11 Photographes de la région lémanique*

So, for *Pronostic Eventuel*, photography (and video) turned out to be the most appropriate vehicle. By putting them on posters and scratchcards, Koka Ramishvili brought these images into the social field, while subsequently printing them on "museum" paper and hanging them in Geneva in a gallery for contemporary art exhibitions – except that the artist, as is customary with him, did not opt for a "museum" style aesthetic. It is their "everyday" aesthetic, peculiar to Ramishvili's work, that allows them to circulate in non-museum spheres without drawing attention to themselves as works of art. Thanks to this "everyday" aesthetic, Koka Ramishvili's optical images function both outside and inside the institution of the museum.

If with *Pronostic Eventuel* Koka Ramishvili discusses questions of representation, in his latest series of photographs, *Ectoplasm Phenomena*, shown at the CPG in 2013, he takes an interest in the notion of "medium", and once again, as in *Pronostic Eventuel*, he takes the term he is investigating literally. "Representation" was the key word for *Pronostic Eventuel*, "medium" is the word put to the test in *Ectoplasm Phenomena*; medium in the photographic sense and in the spiritualist sense. In general, we don't think of a human body when we think of a medium, but rather canvases, paint or cinema, electronic screens or quite simply newsprint or photographic paper. That a human body can also be a medium only entered our consciousness with the art of performance. But since Hans Belting's excellent book, *An Anthropology of Images*, published in French in 2004, in which the art historian and fervent admirer of every possible image brings back, in an act of archaeology, the first pictures of humanity in the worship of the dead, on tombs; we now know that, for millennia, the body has also been able to be understood as a medium, in other words, as much as a mortal person as in an eternal social role. This becomes clear, according to Hans Belting, from the funerary sculpture of the Middle Ages. Of this he writes: "What one saw was an image and what did not see was a corpse." There is no better criticism than this apparently apolitical phrase for Condoleezza Rice, Donald Rumsfeld, Dmitri Medvedev and Vladimir Putin. At the beginning of the new millennium we saw them constantly on every possible screen as images whose deathly aspect was revealed in the destructive forces they unleashed in world politics.

The artist's mischief consists of short-circuiting, in *Ectoplasm Phenomena*, two falsifications of image into one, and at the same time painting the portrait of those chiefly responsible for world geopolitical change at the beginning of the 21st century. The government of George W. Bush grossly manipulated photographs in order to prove before the UN the existence of weapons of mass destruction and thereby justify the launch of the war against Iraq in 2003. Vladimir Putin organised, in September 1999, explosions in civilian apartment blocks in three Russian cities, resulting in the death of 293 people, in order to launch the second Russian war against Chechnya!

The complexity of the photographs in the series *Ectoplasm Phenomena* also aims to suggest a visualisation of the "forces of evil". We do not mean these words in the sense used by governments when they use the phrase to describe their former military and economic partners as their new enemies, but in the sense of forces that bring evil into international affairs through military aggression, ignoring international laws. Thus, the electric current circulating between the hands of Condoleezza Rice or the pipes of clouds extending from Vladimir Putin's fingers cannot help but be seen in an evil way, and in this way the artist becomes a manipulator in his turn. The reputation of the politicians referenced is such that one cannot help but see evil in the extensions of their bodies. This is one of the lessons to remember from the Iconic Turn: paying attention, as Hans Belting does, not only to what we see, but also to what we want to see. Our desires are producers of images too!

If the work of Koka Ramishvili is often associated with the latest generation of Soviet artists (let us beware of labels, as the ambassador would say!), it is in any case interesting to pay attention to the dialectic, also in a political sense, at work in the artist from Tbilisi who has lived for the last fifteen years in Geneva. Having grown up under a regime that practised relentlessly the doctoring of photographs in the service of writing Soviet history with the ancient means of the paintbrush and razor blade, it is not surprising that the artist should turn this fearsome weapon, which we are familiar with in modern art at

Pronostic Éventuel,
Chairs for Embassadors 2002
Chaises des missions diplomatiques en
Post-Union Soviétique, Tbilissi, Géorgie, 1997
5'000 cartes plastique, 5 x 8 cm

1. Union Européenne
2. Vatican
3. Chine
4. États-Unis
5. France
6. Royaume-Uni
7. Allemagne
8. Pologne



least since John Heartfield, against today's manipulators⁴.

Ectoplasm Phenomena clearly poses the following question: which invisible is favoured by which visible, or how do we make one more visible in order to make the other less visible, even if in fact the photograph is not per se supposed to represent the invisible. Nevertheless, we know perfectly well that making a thing visible, in the image wars, is often a way of making something else invisible. *Ectoplasm Phenomena* is not therefore a series about magic or occultism, but one that observes what is occult (or secret) for political reasons, along the lines of the famous train warning of the French railway system, "Un train peut en cacher un autre" (literally, one train may be hidden behind another, beware of hidden trains)!

One of qualities of Koka Ramishvili's work is the economy of means he uses with each piece. While other artists have not hesitated to construct a full-size version of one of the lorries suspected of being chemical weapons laboratories of Saddam Hussein's regime, the photograph of which was presented before the assembly of the United Nations by Colonel Powell – seen at Documenta 12 –, Koka Ramishvili, in his questioning of the nature of images, their history and their circulation in our information societies, simply uses the same technique of image production as those who manipulated world opinion following 11 September 2001.

So as not to confine ourselves to photography in a multimedia corpus, let us refer to just two or three other examples in which the artist works with the same specific consciousness of the medium with images of another kind. In an interview with Eric Giroud and Catherine de Charrière, he makes a very clear statement about the difference between painting and photography with the example of colours: "If you have a red photograph (...) you have to search your memory for the colour red, because the photograph shows only information about the colour red, unlike painting, which does not show information about red! It is very different. It is as though you were contrasting photographic images with real sex. Painting is real sex. Photography is not tactile, it is merely informative. Painting and sculpture have an aura of the sense of touch. In this sense, photography is like pornography, given that it is not tactile. It is made only for pleasure through memory which recalls touching from the past!" This interview was published in the revue *Corde* in 2007 and was accompanied on the right-hand page by a reproduction of a painting covering the entire page, representing entirely hairless female genitals and highlighting the mauves of the flesh of the thighs, a vermilion red of the lips of the vulva, which themselves recall the shape of a flower petal. It is also flowers that produce the bright red in the form of pigment, hidden in their pollen. Koka Ramishvili refers to the flower in relation to colour, as well as form, contrary to the common metaphor representing the flower as a vulva, as Georgia O'Keeffe does, for example, in abundance.

It is also interesting to note that Koka Ramishvili abandons the photograph in favour of drawing, indeed animated drawing and painting, when he turns away from, among other things, politics and leans towards one of the more intimate spheres of human life, eroticism and sexuality. Koka Ramishvili's erotic images are the opposite of those produced by the capitalism of the society of the spectacle, which brings sex into the public sphere as much as possible, whether through ads for underwear or through porn websites, and even the tabloid press. For his erotic representations, the artist chooses mediums that have "a body". For example, for the series *Interior* (2010), he wants us to believe that they are slightly voyeuristic amateur photographs, already by their small format, 10 centimetres by 15. Then their title with its double meaning, as so often with this artist, refers not only to an interior, a bedroom which we can make out, but also an interiority of feeling, also erotic. Even though in the end the image turns out to be an oil painting.

In another transition from one medium to another, we can see a similar change of content in the transfer

4. It is not without interest to recall here that the recent foreign policy of Georgia foreshadows what is happening today in Ukraine. Following Russian support in the wars of independence in [Abkhazia and South Ossetia](#), Georgia conducted a good neighbour policy with Russia. As soon as Georgia began to seek support from the United

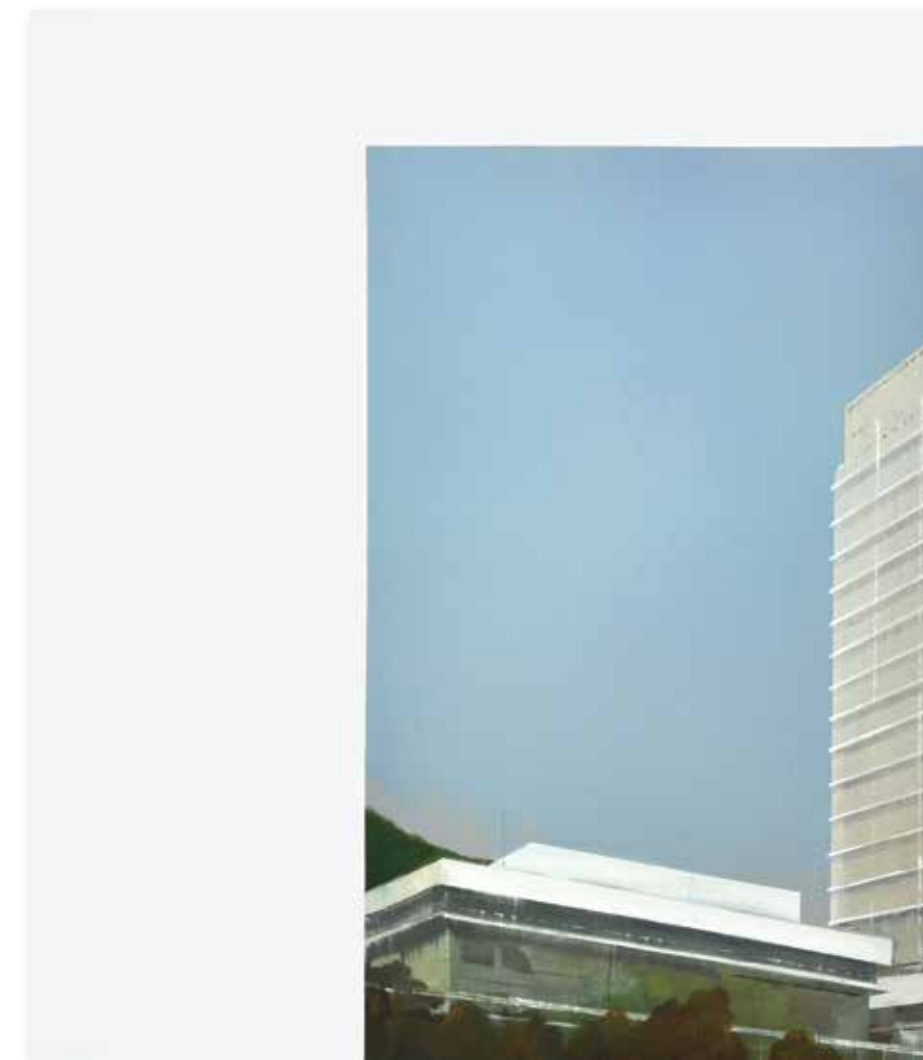
States, and its request, following a popular vote, for membership of NATO, Russia began to interfere militarily in the conflicts and ended up recognising Abkhazia and South Ossetia as independent states in 2008, followed only by Nicaragua and Venezuela.

process. First, there are two videos, *Tea* and *Coffee*, in the form of a loop, the first of which was made in 2005 and is one minute long, while the second, made four years later, is two minutes long. The two videos show the same absurd situation, with deadpan humour. In *Tea*, a man sitting on a sofa pours tea at the side of a cup on a glass table, while in *Coffee* a woman in a skirt sitting on a chair with her legs crossed, pours coffee at the side the cup onto the same table. A loud sound of water falling onto a flat surface – probably the same in both videos – sparks a fear of the liquid overflowing onto the floor which the viewer can feel strongly. The dramatic process produced by this uninterrupted pouring leads to a "deception": the water never flows off the table. At the Cairo Biennale in 2010, *Coffee* was presented side by side with *Milk*, in which the same man pours milk straight onto the table. I cannot remember the use of the loop for such a precise observation regarding the human condition, except for Rodney Graham's *Vexation Island* shown at the 1997 Venice Biennale. In Koka Ramishvili's vision, the contemporary joined-at-the-hip couple, inhabited by passion and hatred, stricken with incontinence, does not achieve overflow, condemned to repeat the same thing over and over again.

In exhibitions which do not screen the videos together, but present them (*Coffee* and *Tea*) separately on small flat screens, the man pouring the tea, who is none other than the artist himself, might have something of the melancholy of exile about him. This image of the man pouring tea at the side of the cup – an action from the simplistic vocabulary of the aesthetic of slapstick, so dear to the artist and which we find again for example in the videos *Henry*, *Jarji and me*, but also in *After Picasso*, in which we have the impression that Adolf Hitler is trying to imitate Charlie Chaplin in the way he handles a cane – is transposed by the artist onto a canvas. The drama of the overflow characteristic of the moving image has here given way to the play of mirroring of the character on the glass table. If one of the qualities of oil is its mirroring effect, the artist here brings it into the visual field with oil painting to produce the illusion of a mirror: the stream of tea poured onto the glass table is prolonged (endlessly) in its mirroring.

To return to photography, *War from my Window*, which is probably Koka Ramishvili's most well-known series, shows in black and white a neighbourhood in a town behind a curtain of trees which seems to be a mixture of dwellings and industrial buildings. Grey clouds rise up into the sky. A photograph clearly gives an indication of the position of the cameraman: you can see the same cloud rising behind an apartment block framed by a window – as if to emphasise the title of the series – with even, on the left-hand side, a fragment of curtain partly blocking the view. The war in question is that of 1991-1992, one of the conflicts Georgia experienced after the fall of the Iron Curtain and the implosion of the Soviet Union in 1991. But in contrast to a reporter, to the logic of the press required to bring dividends to its shareholders, the artist does not leave his home; he doesn't travel to the place of conflict, does not bring back photographs red with blood. Neither colour, nor close-up. Only the not-so-distant booming of artillery is visible in these photographs. Marie José Mondzain sums up very well in *Homo spectator* a possible ethic, which seems also to be that of Koka Ramishvili: "The question of adjusting the distance at which one places one's own gaze in the shot that one is sharing determines at the same time the place of the spectator one is addressing."⁵

5. Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Éditions, Paris, 2013 (p. 109)



Hotel Iveria 2011
Peinture à l'huile sur toile, 160 x 140 cm

A path to painting

“When I am drawing, I am already setting off down the path to painting,” explained Koka Ramishvili, whom I first met in 2011 in a café in Geneva. At the time he had an iPad on him, which never left his side and on which he created a drawing every day. His sketchbook was thus a backlit screen, his canvas a blank digital page, his pencil a vector line, while his notebook could be paged through like a slide show.

Ramishvili belongs to a generation of artists who lay out their thinking through multiple media while making sure to perfectly master them through direct use of each. Among the extensive panoply of visual objects he has been developing, Ramishvili produced between 2003 and 2004 *Drawing Lessons*, whose different sections¹ speak of the importance of the hand, the animated image, the spontaneity of drawing, the sound of the pencil, and the inversion of the process since in certain scenarios voluble drawing is pushed to the point of disappearing in a style of editing that inverts the normal order of individual shots. Thus, the support of *Drawing Lessons* is not limited to paper but extends to the screening of images. Yet for all that, the sequentiality of the images doesn’t make them animation with a beginning and an end.² These pieces are characterized by a narrative that is allusive at best. So many parameters then that constantly hinder the eye from fixing on a definite composition, such that the drawing can only endure in memory. Would this be a “luminous” way of seeing drawing, to borrow Charles Baudelaire’s term?³

Black Sea

*Black Sea*⁴ stands out in the series of *Drawing Lessons* in the sense that neither the figurative register nor academic motifs, like the portrait or the nude, play out in it. Understanding the piece notably involves reading the title. Slow, pervasive, it is first a sound of rolling waves that fills the entire space in which *Black Sea* is screened. The galleries that Ramishvili occupied at the Venice Biennale⁵ in 2009, and at the Centre d’art contemporain of Yverdon-les-Bains in 2013,⁶ plunged us in a maritime atmosphere that was enchanting, energetic and powerful. Yet the installation consisted simply of four screens⁷ featuring the same infinitely repeated gesture, i.e., a pencil line going back and forth over the same sheet of paper. Didn’t Baudelaire say quite rightly that “the sublime must eschew details—to achieve perfection art returns to its infancy—the earliest artists did not express details,”⁸ in the sense that those artists were able to express the content of their work at one go, without troubling themselves with overly precise details?

On a little corner of a table, on a sheet of paper, the rubbed point of a pencil makes a sound that is barely perceptible. Mutedly that slight noise heralds an idea in the making, whether written or drawn—from the trivial list of things to do to the architectural sketch that is dashed off. Heightened, repeated, ratcheted up, the sound of drawing in *Black Sea* is transcended—though without being modified in any way—in the arrangement in favor of an imaginary view of the sea that nevertheless conjures up an existing distance. Hesitating between the expression of a future—of what the line could create—and a past—of this act, now committed to “film”—the device of the video takes the draftsman’s humble gesture and makes it a sublimated, monumental surge of lyrical beauty, which at the same time sings the praises of the present moment.

1. Drawing Lesson, 2003, installation, video, sound, 12’ 36”, Fmac coll., Geneva, inv. 2009-10: *Drawing lesson* (2’ 20”), *Hypnosis* (1’ 98”), *Golgotha* (93”), *Anachronism* (1’ 20”), *Paranoïa* (1’ 10”), *XXX* (4’ 95”)

2. Which is not the case of works that are similar but constructed in a form of narrative: *Drawing Factory* (2003, video, sound, 1’ 45”), *Abbey Road* (2004, video, sound, 3’ 39”), *Small Stories* (2004, video, sound, 4’ 02”), *Home* (2004, video, sound, 1’17”).

3. “Drawing is a struggle between nature and the artist, in which the better the artist understands the intentions of nature, the more easily he will triumph over it. For him it is not a question of copying, but of interpreting in a simpler and more luminous language.”

Charles Baudelaire, *Salon of 1846*, VII, *On the Ideal and the Model*.

4. *Black Sea*, 2009, installation, 4-channel video, sound, 3’, shown at the 53rd Venice Biennial in 2009, Fmac coll., Geneva, inv. 2009-010.

5. The Georgia Pavilion.

6. In the show entitled “*Trait Papier, un essai sur le dessin contemporain*,” 17 August to 20 October 2013, the second part of a show that had been previously mounted at the Museum of Fine Arts of La Chaux-de-Fonds and shared with another venue in 2013, the Kunsthalle Palazzo of Liestal.

7. A single screen in Yverdon-les-Bains.

The painting project

To focus for a moment on the *Black Sea* video allows us to tackle the more global project of the Georgian artist which was mentioned at the start of this text, i.e., painting, which for several years now has won increasing prominence in his work. In the *Black Sea* video installation, one can indeed identify a frame and a flat surface as they are imagined in painting. That is, if the viewfinder defines the frame of a film, then the stretcher defines the frame of a canvas. Be it screen or canvas, however, in both cases it is a question of surface, especially since the motif being drawn in *Black Sea* insists on the two-dimensionality of the support. The videos *Tea*,⁹ *Milk*,¹⁰ or *Coffee*,¹¹ done a few years earlier, maintained implicit links with painting. Evoking not only well-known gestures of works by Vermeer and Ingres,¹² they also featured drinks being poured that never reached their container. Rather, the liquids are seen spreading over a glass table, in other words, over a horizontal plane that is also highlighted as a surface.

As is well known, the history of Western art in the twentieth century is haunted by the foretold end of the picture, the proclaimed death of painting. How is the artist to continue painting but in a new way? How is one supposed to paint in the age of digital images and after the incredible diversity of the different artistic expressions in the twentieth century? How is one to openly accept disobedience in the link? Even though painting boasts an ancient history going back millennia, which many artists today are trying to break free of in order to begin a new chapter in art, one that is more in synch with the recent innovations in technology, Ramishvili—who by the way is perfectly familiar with the new techniques of the image—returned to painting a decade or so ago, contributing at the same time to the interminable survival of picturality we have been witnessing.

In Ramishvili’s pictorial practice, each response is a question about the past and a proposal for the future. He loves the physical connection with the materiality of painting—the paintbrush extends the body’s gesture, the hands get dirty, the sense of smell is delighted by the odor of the colors—and defines his painting as “a platform of the future.” *Back to the Future*, for example, is the title he has given to a series of paintings done in 2011. It is a way of grabbing hold of history (*Back*) and at the same time taking part in its development (*to the Future*). For him this medium is unquestionably the expression of a future since it makes it possible to create something new, unlike a photographic document, which bears witness to a reality that is past, lost, and irreversible: “It is as if the Photograph always carries its referent with itself, both affected by the same amorous or funereal immobility, at the very heart of the moving world,” Roland Barthes wrote.¹³ To participate actively then in advancing the world, “one has to draw, one has to paint,” one has to create, produce thought, as Ramishvili sees it. And for him, that now takes place through the practice of painting. The program he has engaged and is developing along this path is an ambitious one that is no less deep than the practice of photography and video art that preceded it.

A filmmaker without a camera

Koka—whose first name resonates internationally for reasons that are very much independent of his will—calls himself by the nickname of a first name, Akaki, which crackles with the energy of his native country.¹⁴ In his personal history, there was a there and, from now on, there is a here. After the collapse of the Eastern Bloc and the civil war in the early 1990s, Ramishvili left Georgia to settle in Europe, first in Germany, then Great Britain, and finally Switzerland. His story follows in the wake then of the journeys that artists have made for numerous reasons starting in the twentieth century, though often of course in order to find situations that were more favorable for their work. Like Picasso, going from Spain to France, like Rothko, a Russian émigré to the United States, like Zao Wou-ki, coming from China, like Torres-García, arriving from Uruguay, moving is part of Ramishvili’s life. A move that has contributed to beginning a new chapter in his history, with the inevitable repercussions in his work.

Let’s go back in time. An initial period allowed him to undertake film studies (which have proved funda-

8. Charles Baudelaire, *Salon of 1846*, VII, *On the Ideal and the Model*.

9. 2005, video, sound, 1’ 08”.

10. 2009, video, sound, 1’ 25”.

11. 2009, video, sound, 59”.

12. The Source.

13. Roland Barthes, “The Photograph Unclassifiable,” *Camera Lucida, Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New

mental) at Tbilisi's School of Fine Arts.¹⁵ It was a period that was prolonged into observing the historical facts that the artist was experiencing daily. The camera, for both still and moving images, channeled the expression of his thinking then. With a distant point of view and an almost picturesque use of black and white, *War From My Window* (1991-1992) focused, for example, on the neighborhood that was home to the government and the turmoil of the civil war that raged for twelve days in Tbilisi. The video piece called *Change*, from 2004, captured in slow motion the coup that shook Georgia. In those years Ramishvili worked in the same way a documentary photographer does. It was impossible to turn away from the present in which he was living. In the face of the headlong rush of history, photographic writing answers the need to freeze the image, to pause, to express an opinion. In a word, it made it possible to remain active in the face of the upheaval and to comprehend an ever-changing world. With his eye seasoned by the photographic frame, the painter that Ramishvili has become today asserts, "From now on I am like a filmmaker without a camera."

The only possible form of existence

In the first decade of this century, Ramishvili's work proved multidirectional, corresponding at times to a documentation either photographed by the artist or recovered from a security camera (*Landerror*¹⁶), to social acts (*Chairs of Embassadors*, 1997-2002), or to projects of a more personal nature (*Corridor*¹⁷ or *Conversation*¹⁸). His output during this period had a protean aspect, abstract, figurative, performative, and documentary, and could sow confusion while raising the question of its coherence, yet it demonstrates how dangerous it could have been to venture down one path alone to express facts when a certain distance vis-à-vis lived experience is missing. We have to admit though that in this nearly experimental configuration, the violence of the subjects dealt with in the early years is gently cleared away in favor of a reflection on painting, its history and its future.

It was in 2002, with his series entitled *Story of Kaspar Hauser*, that Ramishvili finally picked up his paintbrush again and produced for the first time¹⁹ figurative art.²⁰ He chose watercolor, perhaps as an act of resistance to the new technologies, or maybe because, in the speed the technique demands, there subsists something of the immediacy of a snapshot. From that spontaneous treatment there emerged a sprightly upbeat style, embraced by the adolescent Kaspar—named in the title. The ingenuousness of his eye, trying to get its bearings, would allow Ramishvili to portray his arrival in Europe.²¹

York: Hill and Wang, 1981, 5-6.

14. Ramishvili was born in Tbilisi, Georgia, in 1956, of an Estonian mother and a Georgian father.

15. Ramishvili studied architecture, industrial design and film at the Academy of Fine Arts of Tbilisi.

16. 2006, video, sound, 4' 44".

17. 2005, video, sound, 4' 25".

18. 2005, video, 2' 14".

19. If we don't take into account of course the figurative painting he practiced while training in Tbilisi.

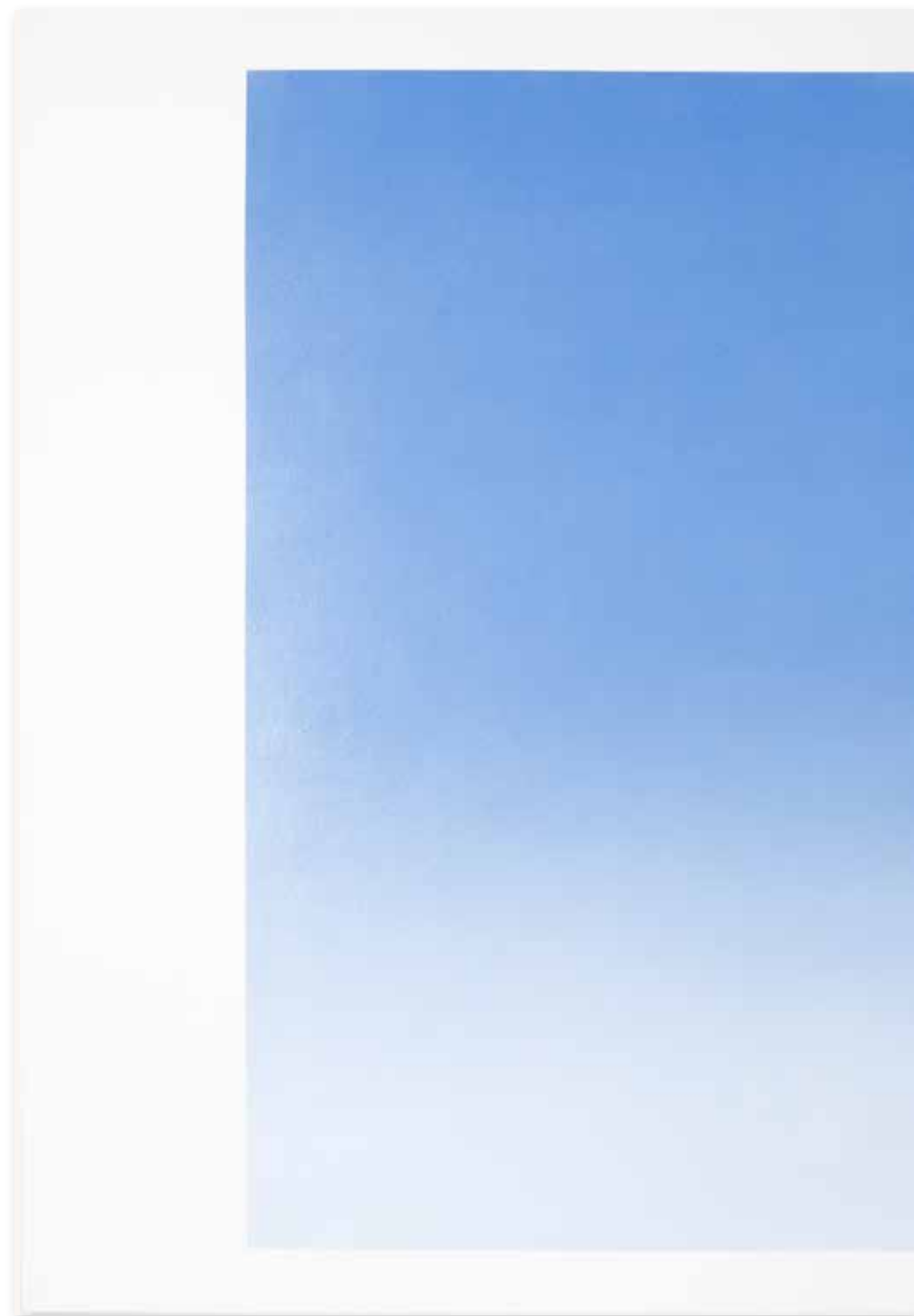
20. For fifteen years, until 1991, Ramishvili practiced painting, which he subsequently put aside until 2002, when he painted this series of watercolors.

21. Even if, in the 1990s, Ramishvili had already set foot in Berlin and Munich.



Story of Kaspar Hauser N°14 2003
Aquarelles sur papier, 40 x 52 cm





Blue over sky N°2 2013-2014
Peinture à l'huile sur toile, 160 x 120 cm

I came, a calm orphan
(My tranquil eyes alone all I had to my name),
To the men of the great cities...

to borrow the first lines of a stanza by Verlaine in his poem on Kaspar Hauser.²²

Once he was well established in Europe, Ramishvili no longer felt the need to take art as a form of resistance. A change can be seen little by little in the techniques he employed, but also in the forms, the palette and the iconography he developed. This change was necessary since the context had also been altered. "It is a mistake to talk about the artist 'looking for' his subject. In fact the subject grows within him like a fruit, and begins to demand expression... The poet... is not master of the situation, but a servant. Creative work is his only possible form of existence, and his every work is like a deed he has no power to annul. For him to be aware that a sequence of such deeds is due and right, that it lies in the very nature of things, he has to have faith in the idea, for only faith interlocks the system of images (for which read: system of life)," as Andrey Tarkovski put it.²³ Rigorously, from then on Ramishvili was to channel all his energy into developing a type of painting that is just as formal as it is spiritual, because he thinks that "the world has become much too critical" to continue show interest in his former concerns.

Closed door

In the spring of 2014, crossing the threshold of the Zurich gallery Häusler Contemporary, visitors discovered a light-colored wooden pedestal. Next they encountered the upper part of a box, which was installed at a slight angle to the side, hollow and painted blue on all of its inner surfaces. An ultramarine blue that suggested Yves Klein's IKB, which expressed the infinite feeling of the universe. However, on one of the walls of this confined space a white monochrome stood out. Was it a painting or a screen? White paint over blue, or a two-dimensional frame inside a three-dimensional frame—this was unmistakably the plastic organization of a motif both on a surface and in a space. The white frame, inscribed in a case, also plays out the idea of a miniature cinema. With a minimalist esthetic that is balanced, fittingly proportioned, this simple-looking device offered a hybrid of genres, something between sculpture, painting, and the projected image. It was less a commentary on the current topic of movie houses, which are slowly vanishing like snow on a bright spring day, than a formal and metaphorical expression of painting, expressed within the reduced space of the structure.

Huis clos (Closed Door) is the title of this piece. It stresses what goes on inside, unlike an object that is clearly on view atop a pedestal. Like being forced to look through a peephole, viewers were obliged to bend over to discover what the pedestal itself held. If the object, since Marcel Duchamp, has quit the frame of the painting and invaded the real world by being displayed as is in the art scene, then Ramishvili includes here the painting in the object—which was fashioned by hand, moreover—with an anti-spectacular reversal. That is to say, the white screen isn't at the center of the case, it is on the side, silent and immobile, avoiding frontality.

22. Je suis venu, calme orphelin (I came, a calm orphan) is a poem written by Verlaine in which he symbolized himself just at the moment of being condemned to prison:
Kaspar Hauser is singing:
I came, a calm orphan
(My tranquil eyes alone all I had to my name),
To the men of the great cities:
They didn't find me clever.
At twenty a new distress
Bearing the name of the flame of love
Made me find women beautiful:

They didn't find me handsome.
Although without country or king,
And of the brave fighter hardly the stuff,
I wanted to die in battle:
Death didn't want me.
Am I too early or too late?
What am I doing in this world?
O all ye, my sorrow is great:
Prey for poor Kaspar!

23. Sculpting in Time, Reflections on the Cinema, Andrei Tarkovsky, trans., Kitty Hunter-Blair, London: Bodley Head, 1986, 43.

Balance and proportion

“*Radiance*,” the show for which *Huis Clos* was erected in the spring of 2014, also featured a series of decentered paintings with monochrome motifs which spilled beyond the field of the canvas. How is the artist to translate in paint the idea of the “open” window, which has been around since the Renaissance, ‘Oand at the same time work the picture surface—the first constituent element of the work of art and symptom of the modern and contemporary era? By taking care not to shut up visual experience on itself, Ramishvili builds a bridge between the concerns laid out by Alberti²⁴ and those voiced by Maurice Denis,²⁵ while participating in the reflection on traditional materials and the elements that make up painting, a debate that was considerably radicalized in the 1960s.

His *Aéroports* series (2011-2013) had already announced the shift of the motif to outside the painting by bringing together the classic theme of the landscape²⁶ and the decentering of the image practiced nowadays on smartphones and tablets. Like digital photographs, the motifs of the *Aéroports* and *Radiance* series indeed seem to have been swept beyond the frame by some alert finger. In these paintings, a dialog takes shape again between the past and the present in one and the same image.²⁷ Mathematical perspective, as it has been taught since the Renaissance and was perpetuated during the Soviet era, for example, is brushed aside here in favor of a presentation that avoids centrality. It is the window—in the Albertian sense of the term, i.e., a diaphragm between the individual and reality—that is superimposed on that authentic, contemporary window that is the digital screen, which offers the possibility of being constantly connected to the world. From that superimposition and decentering, interpretation is freer and, as the artist puts it, “more democratic.”

In Ramishvili’s recent paintings, the references to the visible world dwindled until they disappeared altogether. The idea, a significant one, is that of transition. Transition of a figurative image towards a non-image that imposes silence, with the loss of the horizon—still visible in the series of *Aéroports* landscapes—leading painting into the sphere of abstraction.²⁸ And finally transition of a color in terms of its gradation or shifting of tone within the same composition, a transition that predominates. I should point out that the use of color has nothing to do with a color chart, which would refer painting back to its basic conditions, as Gerhard Richter, for example, proposes with *1024 Farben*. No methodical studies of the connections between the colors or the elaboration of a system for each painting. No, what is going on here has to do with a register that is open to interpretation. All in all, it is through the use of squares, rectangles, colored fields and parallel framings that Ramishvili reorganizes the space of the composition, giving rise to artworks in which balance and proportion dominate.

Full and void

If color is seen as a full form in the artist’s *Radiance* series, the “resist,” i.e., areas of the canvas left blank (the term comes from printmaking) could be defined as a void, unless the opposite is actually the case. Ramishvili has always made this blank a cardinal component of his works. In *Down* (1989), *Border* (1989), *Wall* (1990) or *Morphium no 2* (1990), he sought to understand formally what lies behind the canvas, going so far as to cut a group of canvases into strips (*Gallery*, 1990-1991) and thus tip painting over into three-dimensionality, in that it physically moves into the exhibition space via a gossamer, lacy form. Hence, verifying the materiality of the support, understanding its density, passing through to the other side and obtaining the void, and attaining absence. “The poem isn’t made up of these letters, which I

24. “First of all about where I draw. I inscribe a quadrangle of right angles, as large as I wish, which is considered to be an open window through which I see what I want to paint.” On Painting (1435), Leon Battista Alberti, trans., John R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1966.

25. “Remember that a picture, before being a warhorse, a female nude or some anecdote, is essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order,” see <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/490750>.

26. Executed in oil paint like the masters of long ago—even though this theme is genuinely contemporary because of the subject chosen.

27. As pointed out above in the present text in connection with the device created for *Black Sea*.

28. A theme that already existed in the artist’s video work—see Adagio N, 2011, 4’ 23”; and Aéroport Djazra (South *Landerror* 1983), 2006, 3’ 49”—the airport, among the last identifiable instances in his painting, no doubt stands for his own “transition” from one country to the other in the artist’s eyes.

drive in like nails, but of the white space left on the paper,”²⁹ Paul Claudel wrote, pointing out elsewhere that “white space isn’t indeed a material necessity for the poem, imposed from without. It is the very condition of its life, its breath. Verse is a line that stops, not because it has arrived at a material limit and is missing space, but because its inner number has been achieved and its virtue consummated.”³⁰

This is also the case then of the void that appears in the 1991 piece *Made in England (Freud)*, in which the artist cut away at a book, stressing the sculptural quality of the paper pages. In another form, the video piece *Good Morning* (2004)³¹ encourages meditation in which “the images do not assault the viewer; on the contrary, the void of those images sparks an especially active testing of present time within this same viewer, not as a document or simple fantasy, but rather as the preferred site for the event,” the artist explained. Perhaps the practice of film—the capacity to mount images one after the other, or the art of omission, which makes it possible to better reveal certain scenes through what it proposes to pass over in silence—explains this ability in Ramishvili’s art to embrace the void as a real quality of the work.

The real beginning

Over the past three years, Ramishvili has never focused as much on his painting practice in a gradual purging that eventually cleared away all figuration, narrative, performative action, and compilation of documents. In this we can see the expression of the need to pare down forms to what is essential. His compositions are open to images that are no longer connectable to our world and are a far cry from either the fictional projections the artist had aimed for earlier, or a definite reality that is meant to be condemned. Like a painting that can no longer see the world in paint, yet translates a symbolic or perhaps mythical source common to humanity. Beyond his own personal history, Ramishvili, faced with a world that is radically changing, understands that one also needs to transform one’s way of looking at it. Probably because it is indissolubly linked, in the concrete and metaphorical sense of the term, to the history of visual culture, the window his painting offers makes it possible to experience new vocabularies that are able to turn to “new perspectives.” *Radiance* thus sparks the emergence of a visual series that sets in motion a reflection in each of us through contemplation.

This is already what was going on in his 2011 Video projection series of paintings, in which the imagination was faced with a blank screen and could develop completely unhindered. The history of painting—with a white monochrome on a black background—is summoned and combined with the history of film. Still another dialog in this case between the past and the present: it is indeed painting that expresses the artificial light of screening rooms. Each painting, however, as a pure pictorial exercise, is the result of using a certain white and a certain black. Thus, one white screen is never similar to another white screen.

Koka Ramishvili’s works have now become images meant to be images and not to represent images. Without choosing between the avant-garde and the rear-guard, he has in his way joined the chapters of abstract and monochrome art. “...to be avant-garde one must know what is dead; to be rear-guard, one must still love it...” wrote Roland Barthes.³² Ramishvili also positions himself as a descendant of a certain type or trend of abstraction based on the dynamic force of colors which, from Mondrian to Ellsworth Kelly, seeks a shimmering effect thanks to the mere juxtaposition of elements. Yet Ramishvili’s abstraction obeys first and foremost the desire to create a dialog between contemporary art and the art of the past. With *Radiance*, painting offers an upright moving window on a picture. With *Aéroland*, the window has landed on the floor, and the void surrounding it is very much a part of reality in this instance. Subjected to a more installational mode, this latest series, done in 2014, once again records a hypnotic platform, one that favors meditation through a subtle effect of gradation. And after? These works would appear to have neither beginning nor end, the beginning of one seemingly imagined as a continuation of the other, while its completion is the true start of the next.

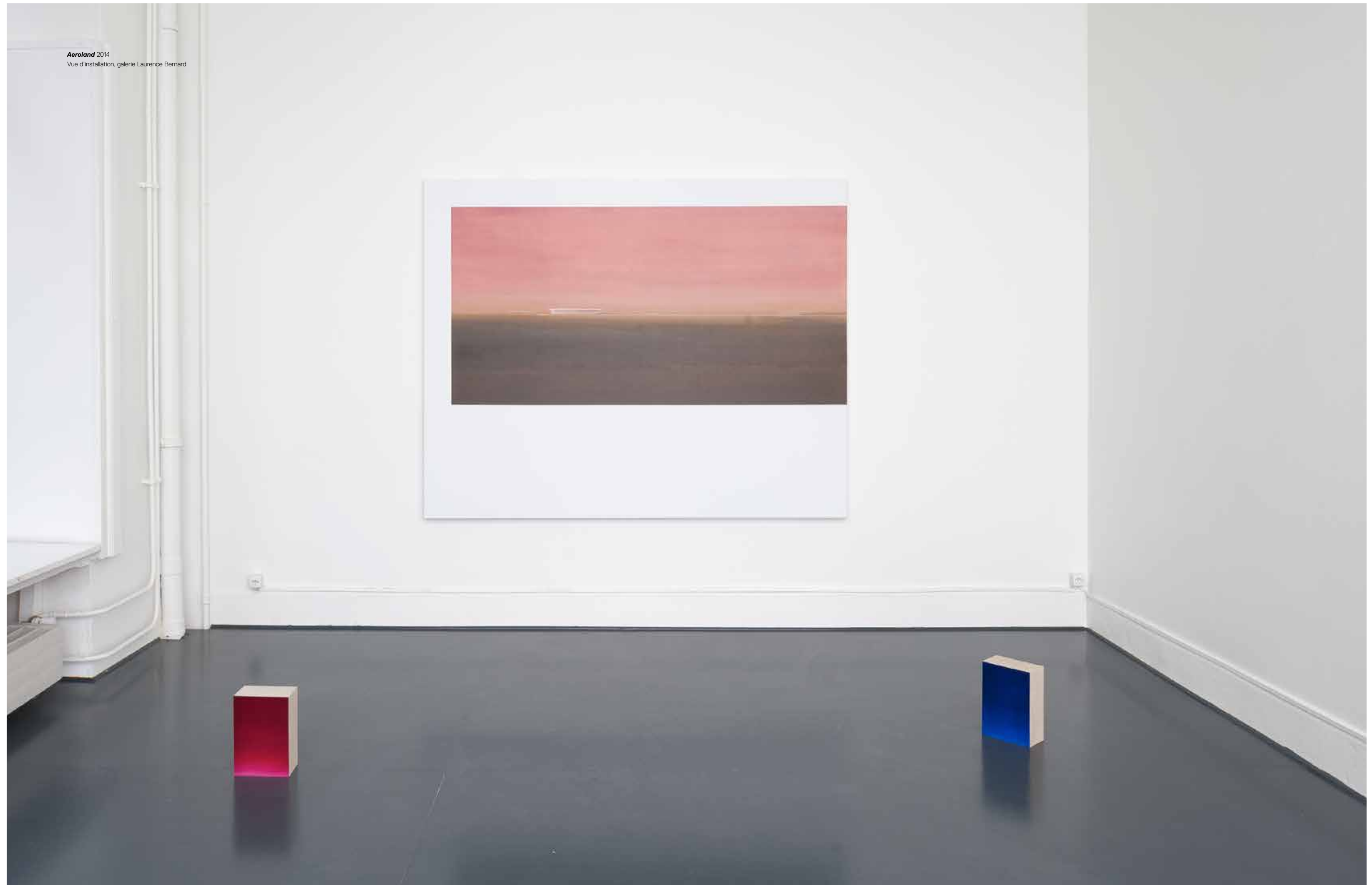
29. Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, Œuvre poétique, Paris: La Pléiade, Gallimard, 1967, 224.

30. Paul Claudel, “La philosophie du livre,” Positions et propositions, Œuvres en prose, Paris: Gallimard, 1965, 77.

31. Video, sound, 7’ 47”.

32. Quoted in *The Tel Quel Reader*, ed. Patrick French and Roland-François, London: Routledge, 1998, 262.

Aeroland 2014
Vue d'installation, galerie Laurence Bernard





Alizian Dream I (Lost Landscapes) 2011
Peinture à l'huile, ambre, bois, 25 x 18 x 15 cm

Index

p. 3	Préface de l'éditeur – Editor's preface – Joerg Bader
p. 6	Le scalpel de Walter Benjamin – Viktor Misiano
p. 16	Un passeur d'images – du XX^e au XXI^e siècle. L'œuvre de Koka Ramishvili à la lumière de l'Iconic Turn – Joerg Bader
p. 28	Un chemin vers la peinture – Karine Tissot
p. 80	Walter Benjamin's scalpel – Viktor Misiano
p. 88	A smuggler of images – from the 20th to the 21st century. The work of Koka Ramishvili in light of the Iconic Turn – Joerg Bader
p. 96	A path to painting – Karine Tissot
p. 110	Biographie des auteurs
p. 111	Authors' biography
p. 112	Koka Ramishvili
p. 118	Crédits et impressum

Joerg Bader

Joerg Bader, né à Zurich en 1955, est artiste (depuis 1979), critique d'art (depuis 1996) et curateur (depuis 1999). Il a été professeur aux Beaux-Arts de Rouen, Genève, Lausanne, Bâle, et depuis 2002 il enseigne à la HEART à Perpignan. Il est depuis 2001 directeur du Centre de la photographie Genève avec plus de 70 expositions personnelles et une douzaine d'expositions thématiques à son compte en tant que commissaire. Il a fondé les 50JPG et les Éditions Centre de la photographie. Pour des catalogues et des livres il a écrit des essais sur le paysage, la photographie contemporaine, la collection d'art contemporain de la Ville de Genève, l'espace d'exposition de la photographie, le don de l'artiste, ainsi qu'au sujet des œuvres de Luc Andrié, Emmanuelle Bayart, Daniel Berset, Balthasar Burkhard, Eduardo Coimbra, Philippe Durand, Yan Duyvendak, Michel François, David Gagnebin-de Bons, Anton Henning, Anish Kapoor, Catherine Leutenegger, Gianni Motti, Orlan, Peter Piller, Marco Poloni, Bruno Serralongue, Jules Spinatsch, Elaine Sturtevant, Angel Vergara, Jeff Wall, Patrick Weidmann et Tom Wood.

Viktor Misiano

Viktor Misiano est né à Moscou, Russie, en 1957. Il vit et travaille à Moscou et à Ceglie Messapica en Italie. De 1980 à 1990, il a été curateur pour l'art contemporain au Musée national des beaux-arts Poushkine à Moscou. De 1992 à 1997, il a été le directeur du Centre d'art contemporain (CAC) de Moscou. Il était le curateur de l'exposition représentant la Russie à la Biennale d'Istanbul (2001), à la Biennale de Venise (1995, 2003), à la Biennale de São Paulo (2002, 2004) et à la Biennale de Valence (2001). Il faisait partie de l'équipe curatoriale de la Manifesta 1 à Rotterdam en 1996. En 1993 il est l'un des fondateurs du *Moscow Art Magazine* (Moscou) dont il est éditeur en chef jusqu'à ce jour ; en 2003, il fut l'un des fondateurs du *Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship* (Amsterdam) dont il est éditeur depuis 2011. En 2005, il a été le curateur du 1er pavillon Asie centrale de la Biennale de Venise. En 2014, il publie le livre « *Five Lectures on Curatorship* » chez AdMarginem Publishing (Moscou). Depuis octobre 2010, il est Chairman de la Fondation internationale Manifesta. Il est docteur de la Nuova Accademia Belle Arti (NABA), Milano et docteur honoris causa de l'Université d'Helsinki pour l'art et le design.

Karine Tissot

Karine Tissot (née en 1974 à Lausanne) dirige le Centre d'art contemporain d'Yverdon-les-Bains (CACY) qu'elle a mis sur pied en 2013. Historienne de l'art, licenciée ès lettres de l'Université de Genève, elle a travaillé de nombreuses années au Musée d'art et d'histoire de Genève, puis au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (Mamco), où elle a co-développé le service des publics (Bureau des transmissions). Parallèlement à ses engagements institutionnels, elle a toujours exercé d'autres activités comme l'enseignement d'histoire de l'art ou la critique d'art (*Art Review London*, *Flashart Magazine Milan* etc.), et s'est engagée dans diverses associations. Elle a monté de nombreuses expositions, contribué à plusieurs publications et édité ces ouvrages : *Artistes à Genève, de 1400 à nos jours* ; *Les Objets de l'art contemporain* ; *Trait Papier, un essai sur le dessin contemporain* ; *De la Géométrie sur les murs* ; *Hadrien Dussoix* ; *Hotel Ausland*.

Joerg Bader

Joerg Bader, born in Zurich in 1955, has been an artist (since 1979), an art critic (since 1996) and a curator (since 1999). He has taught at the Beaux-Arts in Rouen, Geneva, Lausanne, Basel, and since 2002 he has been teaching at the HEART in Perpignan. He has been director of the Centre de la photographie Genève since 2001 with over 70 solo exhibitions and a dozen themed exhibitions to his name as curator. He founded the 50JPG and Les Éditions Centre de la photographie. For catalogues, he has written essays on landscape, contemporary photography, the City of Geneva's collection of contemporary art, the exhibition space for photography, the artist's gift, as well as on the work of Emmanuelle Bayart, Daniel Berset, Balthasar Burkhard, Eduardo Coimbra, Philippe Durand, Yan Duyvendak, Michel François, David Gagnebin-de Bons, Anton Henning, Anish Kapoor, Catherine Leutenegger, Gianni Motti, Orlan, Peter Piller, Marco Poloni, Jules Spinatsch, Bruno Serralongue, Elaine Sturtevant, Angel Vergara, Jeff Wall, Patrick Weidmann and Tom Wood.

Viktor Misiano

Viktor Misiano was born in Moscow in 1957. He lives and works in Moscow as well as in Ceglie Messapica, Italy. From 1980 to 1990, Viktor Misiano was a curator of contemporary art at the Pushkin National Museum of Fine Arts in Moscow. From 1992 to 1997 he was the director of the Center for Contemporary Art (CAC) in Moscow. He curated the Russian participation at the Istanbul Biennale (1992), the Venice Biennale (1995, 2003), the São Paulo Biennale (2002, 2004), and the Valencia Biennale (2001). He was on the curatorial council for the Manifesta 1 in Rotterdam in 1996. In 1993 he co-founded the Moscow Art Magazine (Moscow) and has since been its editor-in-chief. In 2003 he co-founded the Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship (Amsterdam) and has been an editor since 2011. In 2005 he curated the first Central Asia Pavilion at the Venice Biennale. In 2014 he published a book titled : "Five Lectures on Curatorship" by AdMarginem Publishing (Moscow). Since October 2010 Viktor Misiano is the Chairman of the International Foundation Manifesta, Docteur of the Nuova Accademia Belle Arti (NABA), Milano; and is doctor honoris causa from the Helsinki University for Art and Design.

Karine Tissot

Karine Tissot (born in 1974 in) is director of the Centre d'Art Contemporain – Yverdon-les-Bains (CACY) which she set up in 2013. An art historian who graduated from the University of Geneva, she worked for many years at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, and then in Geneva's Musée d'Art Moderne et Contemporain (Mamco), where she co-developed the public outreach service (Bureau des transmissions). In parallel with her institutional commitments, she has always been involved in other activities such as teaching art history or in art criticism (*Art Review London*, *Flashart Magazine Milan* etc.), and she is an active participant in various associations. She has put on many exhibitions, contributed to a number of publications and has published books: *Artistes à Genève, de 1400 à nos jours*; *Les Objets de l'art contemporain*; *Trait Papier, un essai sur le dessin contemporain*; *De la Géométrie sur les murs*; *Hadrien Dussoix*; *Hotel Ausland*.

Biographie

Koka Ramishvili est né en 1956 à Tbilissi. Il vit et travaille à Genève. Il a étudié le design industriel, l'architecture et le cinéma à l'Académie d'art de Tbilissi. Dès 1990, Koka Ramishvili a participé à d'importantes expositions personnelles et individuelles à Berlin, Glasgow, à la Arnolfini Gallery, Bristol et à la galerie Häusler Contemporary, Munich. De 1991 à 1994, il travaille dans l'atelier de Wolfgang FLATZ à Munich. En 1997, il reçoit le Prix Bauhaus pour son installation vidéo « Signal » ainsi qu'une bourse de l'Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. En 2000, il s'installe à Genève. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions dans des institutions culturelles telles que la Tate Modern à Londres, le Mamco à Genève, le Goethe Institut Berlin, le Musée des beaux-arts de Nantes, le Museum Folkwang à Essen, le M HKA à Anvers, le Musée des beaux-arts de Nancy ou encore le Cobra Museum à Amsterdam. En 2009, Koka Ramishvili a représenté la Géorgie à la Biennale de Venise. Son travail est présenté par la galerie Häusler Contemporary (Munich et Zurich), et également par la Wallspace Gallery à New York, ainsi que par attitudes, Edward Mitterrand et la galerie Laurence Bernard à Genève.

Koka Ramishvili was born in 1956, in Tbilissi. He lives and works in Geneva. He studied industrial design, architecture and cinema at the Academy of Art in Tbilissi. Since 1990 Koka Ramishvili participated in important solo and group exhibitions in Berlin and in Glasgow, at Arnolfini in Bristol and the Häusler Contemporary gallery in Munich. From 1991 to 1994, he worked at the Wolfgang FLATZ's studio in Munich. In 1997 he received awards from Bauhaus, for his video installation "Signal", as well as from the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. He moved to Geneva in 2000. His work has since been the subject of many exhibitions at cultural institutions across Europe, such as the Tate Modern in London, the MAMCO in Geneva, the Goethe Institut in Berlin, the Musée des Beaux-Arts in Nantes, the Museum Folkwang in Essen, the M KHA Contemporary Art Museum in Antwerp, the Musée des Beaux-Arts in Nancy and the Cobra Museum in Amsterdam. Koka Ramishvili represented Georgia at the Venice Biennale in 2009. His works has also been on exhibit at the Hausler Contemporary gallery in Munich and Zurich, the Wallspace Gallery in New York, and in Geneva at attitudes, Edward Mitterrand gallery and Laurence Bernard gallery.

Né en 1956 à Tbilissi. Vit et travaille à Genève.

Expositions personnelles

2015	« Aeroland », galerie Laurence Bernard, Genève
2014	« Radiance », Häusler Contemporary, Zurich
2011	« Back to the Future », Mitterrand+Sanz, Zurich
2011	« Regional Architectural Discourse », CCA - Center of Contemporary Art, Tbilissi
2010	« Double V », galerie Artra, Milan
2010	« Lonely at the top », M HKA - Musée d'art contemporain, Anvers
2009	« Anonimus », Häusler Contemporary, Munich
2009	« Perforated Cinema », Mitterrand+Sanz, Zurich
2009	« Change in Drawing Orchestra », pavillon géorgien, 53 ^e Biennale d'art contemporain de Venise
2008	« From Document to Image », Musée d'histoire, Tbilissi
2008	« Other Book », galerie Edward Mitterrand, Genève
2005	« Sculptures Interdites », galerie Edward Mitterrand, Genève
2005	« Platforms for Events », Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève
2003	« Story of Kaspar Hauser », galerie Edward Mitterrand, Genève
2003	« Drawing Lesson », Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève
995	« Don't Follow yourself it's dangerous for you », Raum Aktueller Kunst, Vienne
1994	« Collection of the Bad and Wrong Words », Häusler Contemporary, Munich
1991	« New work... », HKW - Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Expositions collectives

2015	« Verkehrte Welt », Häusler Contemporary, Zurich
2015	« Too Early, Too Late », Pinacoteca Nazionale di Bologna
2013	« The Collection as a Character », M HKA - Musée d'art contemporain, Anvers
2013	« Bulbfiction », CACY - Centre d'art contemporain, Yverdon-les-Bains
2013	« Trait Papier II », CACY - Centre d'art contemporain, Yverdon-les-Bains
2013	« Temperaments on Paper II », Häusler Contemporary, Zurich
2013	« fALSEfAKES – VRAIFAUXSEMBLANTS », 50JPG (50 Jours pour la Photographie à Genève), 4 ^e Triennale de photographie, Centre de la photographie Genève
2012	« Migrasophia », Maraya Art Centre, Sharjah
2012	« A Window on the World » - Musée cantonal d'art et Musée d'art, Lugano
2011	« To see The Dimensions, » Konsthall, Lund
2010	12 ^e Biennale du Caire, Le Caire
2010	« Teaching Photography », Museum Folkwang, Essen
2010	« The Melancholy of Resistance », M HKA - Musée d'art contemporain, Anvers ; CCA - Centre of Contemporary Art « Znaki Czasu », Torun
2010	« Hospitality », Kunst Station Triemli, Zurich
2010	« Saturn Returns », galerie Wallspace, New York
2010	« Drawing Time/le temps du dessin », mbaN - Musée des Beaux-Arts, Nancy
2009	« Born in Georgia », Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam
2009	55 ^e Internationale Kurzfilmtage, Obehausen
2009	« Turbolent World – Telling Time », Akademie der Künste, with Goethe-Institut, Berlin
2009	« Sot-l'y-laisse », Regard sur la collection du fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (Fmac), MAC_09 (Manifestation d'art contemporain), Genève
2008	« Given Difference », ACAF – 2nd Asian Contemporary Art Fair, New York
2008	« Voyage à Tbilissi », Musée des Beaux Arts, Nantes
2008	« Private Eye », Häusler Contemporary, Munich
2007	« Progressive Nostalgia », Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato
2006	« Version », biennale des nouveaux médias, CIC - Centre pour l'image contemporaine, Genève

- 2006 « Global Photography Now: Post-Soviet States », Tate Modern, Londres
 2005 New Horizons Film Festival, Wrocław
 2005 Videosex, Experimental Film & Video Festival, Zurich
 2005 Cinematexas, International Short Film and Video Festival, Austin, Texas
 2005 Dumbo Arts Festival, New York
 2005 11^e BIM, Biennale de l'Image en Mouvement, Genève
 2002 Exposition nationale suisse de 2002 (Expo.02), Centre PasquaArt, Bienne
 2002 « Ça raconte quoi ? », CREDAC - Centre d'art contemporain, Ivry-sur-Seine
 2001 T.I.C.A.B - Tirana International Contemporary Art Biannual, Tirana
 1999 « Au verso de l'histoire », Centre d'art « la Ferme de Buisson », Noisiel ; Contemporary Art Centre, Thessaloniki ; Centre d'art contemporain, Rethymnon
 1999 « The stockholm connection », Attitudes, Genève
 1999 « After the wall », Moderna Museum, Stockholm; Ludwig Museum, Budapest ; Hamburger Bahnhof, Berlin
 1997 « Ostranenie 97 », Electronic Art Media Forum, Bauhaus Dessau Foundation, Dessau
 1996 « Hybrid Factory », Ars Electronica, Linz
 1991 « Heat and Conduct », Mappin Art Gallery, Sheffield; Arnolfini Gallery, Bristol
 1991 « Rooms », Musée national, Prague
 1990 « Expression », Third Eye Centre (CCA - Centre for Contemporary Arts), Glasgow
 1990 « Zeitbezüglich », avec Wolfgang FLATZ, Kunstverein, Dillingen
 1989 « De-Musica », Tbilissi

Filmographie

- CHANGE part 2, 2012, vidéo n/b, son, 05 min
 Adagio, 2011, vidéo couleur, 04:23 min
 Black Sea, 2009, installation, 4 canaux vidéo n/b, son, 03 min
 Tender Transitory Transport, 2009, vidéo couleur, son, 10 min, texte Patricia London Ante Paris, musique Nika Machaidze
 Milk, 2009, vidéo couleur, son 01:25 min
 Coffee, 2009, vidéo couleur, son, 00:59 min
 After Andrey Tarkovski, 2008, vidéo couleur, son, 17:50 min
 Landerror, 2006, vidéo couleur, son, 04:44 min, musique « Error » Nika Machaidze
 Conversation, 2005, vidéo couleur, son, 02:14 min
 Corridor, 2005, vidéo couleur, son, 04:25 min, musique Nika Machaidze
 CHANGE, 2005, vidéo n/b, son, 04:20 min
 Henry, Jarji and me... , 2005, vidéo n/b, son, 02:00 min, musique Jarji Balanchivadze
 GOOD MORNING (Platforms for Events), 2005, installation vidéo couleur, son, 07:47 min
 Equilibre, 2005, vidéo couleur, son, 03:20 min
 After Picasso, 2005, vidéo couleur, 03:10 min
 Small Stories, 2004, vidéo n/b, son, 04:02 min
 Aeroport Djazra (South Landerror 1983), 2004, vidéo couleur, son, 04:30 min
 Tea, 2003, vidéo couleur, son, 01:25 min
 Drawing Lesson, 2003, vidéo couleur, son, 12 min
 Dessiner... , 2003, vidéo n/b, son, 02 min
 Pronostic Éventuel, 1997, vidéo couleur, 12 min
 SIGNAL, 1994, vidéo couleur, son, 03 min

Bibliographie sélective

Ouvrages collectifs, revues et livres d'artiste

- 2011 « Trait papier, un essai sur le dessin contemporain », ouvrage collectif, texte Karine Tissot (« Le dessin à l'heure du copier-coller »), l'APAGE et Atrabile
 2011 « To See the Dimensions. Artists from Georgia », catalogue, texte Anders Kruger, Kunsthalle Lund
 2009 « Change in Drawing Orchestra », catalogue, texte Viktor Misiano, Pavillon géorgien, 53^e Biennale d'art contemporain de Venise
 2009 Flash Art International Magazine, octobre, texte Michele Robecchi
 2009 « Turbolent World – Telling Time », catalogue, texte Jule Reuter, Akademie der Kunst, Berlin
 2008 « From Document to Image », livre d'artiste, Musée national et Ministère de la culture géorgien
 2008 « Fidelity to an Event, The Poetics of Koka Ramishvili », texte Viktor Misiano
 2007 « Progressive Nostalgia. Koka Ramishvili », catalogue, texte Viktor Misiano, CAC Luigi Pecci, Prato
 2009 « Au verso de l'histoire : six artistes géorgiens », catalogue, texte Anne Tronche, Apollonia Noisiel, La Ferme du Buisson
 1994 « The Bad and Wrong Words », Häusler Contemporary, Munich
 1992 « Head and Conduct », catalogue, texte Dr. Susan Reid, Arnolfini Gallery, Bristol
 1991 « New work... », catalogue, texte Dr. Christa Hausler, HKW - Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Bourses et Prix

- 2014 Prix de la Fondation Irène Reymond, Lausanne
 2007 Bourses d'aide à la création, Ville de Genève
 2003-05 Bourses d'aide à la création, Ville de Genève
 1997-98 Christoph Merian Stiftung, Bâle
 1997 Internationaler Bauhaus Award
 1996-97 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart

Collections publiques

- Ars Electronica, Linz
 Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato
 Collection Pictet, Genève
 Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Genève (Fmac)
 Fonds cantonal d'art contemporain, Genève (Fcac)
 Kunsthalle Bregenz
 Kultur Kontakt, Vienne
 Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest
 M HKA - Musée d'art contemporain, Anvers



Forbidden film 2013
Peinture acrylique murale, 180 X 250 cm
Vue d'installation, Art Villa Garikula,
Géorgie

Courtesy

Collection privée, pp. 4-5 – Mitterrand+Cramer, Genève, pp. 7, 81 – Galerie Laurence Bernard, Genève, pp. 10, 13, 40, 43, 46-47, 85, 104-105, 106-107 – Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Genève (Fmac), pp. 29, 30-31, 95 – M HKA - Musée d'art contemporain, Anvers, pp. 32, 37, 85 – Häusler Contemporary, Munich/Zurich, pp. 39, 44-45, 52, 55, 61, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 87, 100 – Wolfgang FLATZ, pp. 49 – Thomas Degen, p. 56, 60.

Crédits Photo

©Yann Haeberlin, pp. 10, 43, 46-47, 85, 104-105, 106-107 – ©Mitterrand+Sanz, Zürich, p. 27 – ©Gio Sumbadze, pp. 30-31 – ©Barbora Gerny, pp. 38, 44 – ©Thomas Degen, p. 56 – ©Guram Tsibakhashvili, pp. 57, 60.

Koka Ramishvili - Déplacement

Cette publication est éditée par les Éditions Centre de la photographie Genève.
Elle a été imprimée grâce à l'aide de :

Erwin Oberwiler, Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Genève (Fmac), Galerie Laurence Bernard, Genève, Häusler Contemporary, Munich | Zurich, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Genève, République et canton de Genève

Remerciements

Centre de la photographie Genève, 28, rue des Bains, CH – 1205 Genève,
+ 41 22 329 28 35, cpg@centrefotogeneve.ch, www.centrefotogeneve.ch.
Le Centre de la photographie Genève bénéficie du soutien de la Ville de Genève

éditions —
Centre de la photographie galerie laurence bernard . prshelvetia
— Genève



AVEC LE SOUTIEN
DE LA
VILLE DE GENÈVE



Häusler
contemporary

Éditeur : Centre de la photographie Genève, Joerg Bader

Conception : Koka Ramishvili et Benoît Chevallier

Graphisme : SO2DESIGN.CH

Textes : Joerg Bader, Viktor Misiano, Karine Tissot

Traductions : Gilla Evans (Joerg Bader en), Hugh Fraser (Viktor Misiano en),
Dominique Leveillé (Viktor Misiano fr), John O'Toole (Karine Tissot en)

Relecture : Jean-Marc Meunier

Suivi éditorial : Sébastien Leseigneur

Impression : Polygraf Print

Lithographie : Bombie Sàrl

Distribution : les presses du réel, Dijon

© 2015 Koka Ramishvili ; Éditions Centre de la photographie Genève
Tout droits réservés

ISBN 978-2-9701014-0-6

Achevé d'imprimer à 1500 exemplaires en mars 2015