

# **OLGA KISSELEVA**

---

**SENSITIVE WOLRDS**  
MONDES SENSIBLES

Crée à l'initiative de la Ville d'Enghien-les-Bains, le Centre des arts, site pluridisciplinaire dédié aux écritures numériques, décline sa programmation aux croisements des arts, des sciences et des technologies. Il résulte de cette initiative, une force créative régénérée, faite d'artistes nouvelle-génération capables d'imaginer une sémantique inédite de l'art.

C'est son ouverture sur le monde qui permet à Olga Kisseleva de créer un répertoire qui lui est propre. Fait d'images, de mots, de concepts, elle élabore un langage universel et transdisciplinaire qui traverse nos sociétés, où chacun se reconnaît en tant qu'explorateur avisé de l'actualité.

Son travail tend à rendre intelligible ce qu'elle observe et capte ce qui l'entoure. Comme une respiration, ses inspirations viennent du monde, l'habitent et la maintiennent éveillée puis rejaillissent comme un souffle vers l'autre.

Ses œuvres traversent donc les sciences humaines et sociales, de même que celles liées à la nature. C'est un travail de rencontres avec l'espace que nous habitons et avec nous-mêmes. C'est aussi une prise de conscience de l'expérience individuelle au sein du collectif, qui place l'expérience et la mémoire comme autant d'outils capables de représenter notre corps et ses effets sociaux dans le présent. C'est enfin un monde au sein duquel nous évoluons, rendu sensible via une attention grandissante portée à la dimension affective, émotionnelle et sensorielle des faits sociaux.

Des mondes sensibles qui sont autant d'espaces de création et que cet ouvrage recense comme une cartographie des œuvres de l'artiste. Olga Kisseleva dresse ici un état du monde, révélant tensions et frustrations, entremêlant des actions qui se déroulent dans les milieux urbains ou en réseau, dans des galeries ou des musées. Ces expériences égrainées au fil des pages apparaissent tels des champs d'investigation du quotidien, lui conférant la possibilité d'une forme intelligible.

The brainchild of the municipal council of Enghien-les-Bains, the Centre des Arts—a multidisciplinary centre dedicated to digital art—offers a programme at the junction of art, science and technology. This initiative has regenerated a creative force through the talents of a new generation of artists equipped with the capacity to bring fresh meaning to art.

It is the Centre's outward-looking approach that has allowed Olga Kisseleva to create her own personal repertoire. Through images, words and concepts, she has developed a universal transdisciplinary language that courses through our societies in which each member can identify him or herself as a well-informed explorer of our world and all that is happening in it.

Her work strives to render her observations intelligible and immortalise the world around her. Like a breath, her inspirations come from the world, inhabit it, keep it awake and then rebound like a breath from one to another.

Her work thus embraces human and social but also natural sciences. A work of encounters with the space in which we live and with ourselves. A reminder of individual experience within the collective that shows how experience and memory are tools capable of representing our body and its social effects in the present. A world in which we are evolving, rendered more sensitive through a growing awareness of the affective, emotional and sensorial dimension of social facts.

Sensitive worlds are spaces of creativity compiled in this publication like a map of the artist's work. Olga Kisseleva presents a state of the world, revealing tensions and frustrations and fused with actions that take place in urban environments or on networks, in galleries or in museums. These experiences unfold from page to page and appear like fields of inquiry on the everyday, endowing it with the possibility of an intelligible form.

# LA POSSIBILITÉ DE COMMUNIQUER THE POSSIBILITY OF COMMUNICATION

—  
Lev Manovich

Olga Kisseleva, à travers son art, explore les processus de la communication. Plus précisément, elle s'intéresse aux possibilités de communication entre êtres humains. «Et alors?», pourriez vous demander, n'est ce pas l'un des thèmes principaux de l'art du xx<sup>e</sup> siècle en général, depuis l'impressionnisme jusqu'à l'existentialisme? Certes, mais chaque nouvelle génération doit apporter ses propres réponses à cette interrogation. À chaque nouvelle période, la problématique de l'accomplissement de la communication, ou de son absence, émerge de manière différente. La génération d'Olga Kisseleva a été marquée en particulier par deux événements principaux qui, en commun, définissent cette fin du xx<sup>e</sup> siècle.

Le premier événement s'est produit dans la seconde moitié des années 80: il s'agit de la fin du communisme, suivie de la dissolution du bloc soviétique, de la disparition du «Grand Autre». Ses résultats: la naissance du chaos de la communication. Ce qui apparaissait comme uni, un code unique, un message unique, s'est brisé en une multitude de codes, de messages, de canaux. En Europe de l'Est, un nouveau nationalisme issu de l'ancien bloc soviétique est apparu. La culture, dans ses formes soviétiques, coexiste aujourd'hui sur ce territoire avec de nouvelles formes culturelles, dites occidentales. Le capitalisme sauvage a créé un nouveau fossé entre riches et pauvres.

L'apparition d'Internet, dans la première moitié des années 90, avec son utopie d'une nouvelle communication, constitue le second événement majeur de cette fin du xx<sup>e</sup> siècle. Un nouveau langage universel a été créé grâce à la traduction de tous les médias en code numérique. Le vieux slogan «prolétaires de tous les pays, unissez-vous» est quasiment remplacé aujourd'hui par «ordinateurs de tous les pays, unissez-vous»! Et maintenant, vous voilà connecté avec un autre être humain, au Japon, en Hongrie, ou dans l'immeuble voisin; mais qu'allez-vous lui dire? Quoi et pourquoi?

Ce siècle fut remarquable, mais sa fin est encore plus remarquable. En effet récapitulons: d'abord un gigantesque événement social se produit, une utopie qui avait marqué le début de ce siècle se termine; et, immédiatement après, quelque deux ans plus tard, une révolution technologique survient et, avec cela, débute une autre, une nouvelle utopie.

The art of Olga Kisseleva is concerned with communication. More precisely, with the possibility of communication between human beings. So what, you may ask? Is not this one of the main themes of twentieth century art in general, from expressionism to existentialism? Yes; but every generation has to answer this question anew, for itself – for the possibility to have communication, as well as mis-communication, emerges in a different way in each period. In the case of Kisseleva's generation, its formation was shaped by two extraordinary events which came to define the end of the twentieth century.

The first event took place in the second half of the 1980s: the end of Communism, the dissolution of the Soviet block, the disappearance of the Big Other of this century. The result: communication chaos. What looked like a unity, a single code, a single message, broke into a multitude of codes, messages, channels in the East: new nationalism in the former Soviet block; co-existence of old Soviet style culture with new Western and capitalist based culture; a new gap between rich and poor.

The second event took place in the first half of the 1990s: Internet. New communication utopia. New universal language: all media being translated into a digital code. Instead of the old "proletariat of all the countries, unite!", a new slogan: "computers of all the countries, connect!" And now that you have connected to another human being in Japan, Hungary or in a building across the street from you, what are going to say to him? What, and why?

It has been a remarkable century, but its end is even more remarkable. Indeed, think about: first, a gigantic social event, the end of one utopia which defines the beginning the century. And, immediately after, within a couple of years: a technological revolution. And with it, the beginning of another, new utopia. Within a few years, those who were discussing the possibility of the third way, the advantages and disadvantages of socialism and communism, are talking about the advantages and disadvantages of Netscape and Microsoft browsers. Instead of "the land to the workers", "we want more bandwidth."

En quelques années, ces mêmes qui dissertaient sur les possibilités éventuelles d'une troisième voie, sur les avantages et inconvénients du socialisme et du communisme, débattent aujourd'hui des mérites comparés des browsers de la nouvelle vague avec ceux des sociétés multinationales. Leur préoccupation n'est plus de développer « la patrie des travailleurs », mais « d'agrandir la bande passante ».

Quelle a été la réponse des artistes à ces événements, à ce nouveau chaos et à cette nouvelle utopie de la communication ? Deux voies furent explorées - l'une sociale, l'autre technologique. Les artistes avaient promis de rendre la communication plus facile, mais en fait ils la rendent encore plus difficile. Dans le nouvel Est, les gens croient déjà être à l'Ouest, pourtant, l'Est et l'Ouest, toujours séparés par leurs héritages historiques, ne communiquent pas. Sur Internet, la communication devient de plus en plus difficile. Il est désormais considéré comme acquis que sa problématique est de nature purement technologique : il s'agirait simplement d'établir des connexions.

Dans « How are you ? » (installation et net-art) l'artiste a posé cette question à des personnes de différents pays. Elle a recueilli les différentes réponses via un ordinateur et a créé des liens hypermédias entre elles. Les réponses en viennent à former un seul hypertexte. Une réponse collective, qui partirait d'un sujet collectif. Mais ce sujet collectif est créé par l'artiste. Olga Kisseleva a tenté, en d'autres termes, de créer une unité totale, utopique, de fragments; des fragments d'esprits individuels, d'êtres individuels, des mémoires, des langages, des coutumes, des cultures pop, et ainsi de suite. La communication de l'utopie qui en résulte a une forme typique d'hypermédia de cette fin du xx<sup>e</sup> siècle. Peut-être est-ce la seule forme d'unité possible aujourd'hui ou, au moins, la forme d'unité réelle face à la nature en mosaïque des fragments qu'elle rassemble.

Dans « Why Am I here ? » (installation), l'artiste force le spectateur à questionner son identité. Elle renouvelle la notion de « l'identité » par rapport à son fonctionnement habituel dans l'art contemporain : coordonnées axiales du langage, de la classe sociale, du genre, etc. Pour Olga Kisseleva, l'importance de la définition de l'identité se trouve plutôt dans des questions simples et originelles.

...

What has been artists' response to these events? A response to new communication chaos and new communication utopia? Both – one social, another technological – promise to make communication easy, but in fact they make it even more difficult. In the case of new the East, it now thinks it can become the West but more often than not the two, still separated by different histories, misunderstand each other. In the case of the Internet, communication becomes more difficult because it is now assumed that its problem is purely technological in nature: all that is needed is to establish the connection.

In "How are You?" (installation and net-art) the artist asked this question of people in different countries. She entered the received answers into a computer and created hyperlinks between them. The answers came to form a single text. A collective answer, which assumes a collective subject. But this collective subject is created by the artist. She attempted, in other words, to create a whole, a utopian unity out of fragments, the fragments of individual minds, individual beings, TV news, memories, languages, customs, pop culture, and so on. The resulting communication utopia has a distinctly late twentieth form of hypertext. Maybe this is the only kind of unity possible today, or at least the kind of unity which is true to the mosaic nature of fragments it brings together?

In "Why am I Here?" (installation) the artist forces the viewer to question her or his identity. But not in a sense in which "identity" often functions in today's art and criticism: a coordinate on the axes of language, class, gender, etc. No, she means identity in a much more basic and threatening way. First, the viewer is made comfortable: nice cozy room, a teapot, comfortable light. And then, slowly, she or he is made to wonder: why I am here, in this room, this town, this country, this planet, at this time? The viewer, in other words, is asked to check the workings of the communication channel between her and the society – the channel which is her own identity and whose stability makes reliable transmission and reception of messages possible.

Olga Kisseleva a tenté, en d'autres termes, de créer une unité totale, utopique, de fragments

—

She attempted, in other words, to create a whole, a utopian unity out of fragments

...

Les fourmis sont  
devenues des lettres,  
mais elles ne peuvent  
créer aucun mot

---

Ants became letters  
but they can't make  
any words

D'abord, le spectateur est mis en confiance: une belle chambre chaleureuse, une théière, une lumière confortable. Puis, lentement, le spectateur en vient à s'interroger, Pourquoi suis-je ici, dans cette chambre, cette ville, ce pays, cette planète, en ce moment? Il est demandé au spectateur, en d'autres termes, de vérifier le fonctionnement des réseaux de la communication entre lui et la société. Ce lien est en effet sa propre identité, dont la stabilité rend possible la liaison entre la transmission et la réception des messages.

«Cendrillon» (performance) est un conte de fées moderne. Son sujet traite de l'impossibilité de communication entre les artistes, les intellectuels et le reste de la société qui «les prend pour des cons». Pourquoi? Pourquoi ces gens, créateurs des codes de communication que le reste de la société utilise, sont-ils coupés de la communication sociale par les utilisateurs de ces codes?

«Silence» (net-art) inclut une scène merveilleuse où une main (en référence au célèbre gros plan d'une main dans «Le chien andalou») contient non pas des fourmis, mais des lettres. Cependant ces lettres agissent comme des fourmis: elles se déplacent d'un point à un autre, essayant de créer un message pour nous, mais elles ne le peuvent pas. La communication est refusée. Bien sûr, nous nous rappelons que les fourmis ont un langage, qu'elles communiquent entre elles en créant des chemins, en créant certaines trajectoires dans l'espace. Nous nous rappelons également que, aussi étrange que cela puisse paraître, suivant la psychanalyse, le surréalisme était aussi une tentative de rendre rationnel et transparent, communicable, ce qui n'était pas communicable auparavant: les rêves, l'inconscient. Aussi, s'inscrivant en opposition avec des mouvements plus optimistes ou utopiques des années 20, tels le constructivisme ou la «nouvelle vision», le surréalisme évoque des faces obscures de la nature humaine démasquée. Il contient aussi un élément reconstructiviste, purement utopique, en rationalisant l'inconscient, en le laissant parler, en interprétant son langage.

Mais aujourd'hui, en cette fin de xx<sup>e</sup> siècle, après une série entière de nouvelles mal-communications (une autre guerre, la guerre froide, et maintenant cette nouvelle incompréhension entre l'Est et l'Ouest et l'utopisme naïf d'Internet), l'image de Bunuel ne communique plus. Les fourmis sont devenues des lettres, mais elles ne peuvent créer aucun mot. Une fois encore, Olga Kisseleva crée une situation où la communication peut prendre place, elle crée une bonne structure, seulement pour refuser finalement la communication totale. Pourquoi? Pour nous rappeler qu'il s'agit seulement d'un rêve, que nous ne pouvons avoir que de rares moments où le message passe, des moments où les lettres se rassemblent en mots, avant de se transformer à nouveau en bruit.

"Cinderella" (performance) is a modern fairy tale. Its subject is the impossibility of communication between the artists, the intellectuals, and the rest of the society which "takes them for fools." Why? Why are people who create communication codes which the rest of society uses cut off from social communication by the users of these codes?

"Silence" (net-art) includes a wonderful scene in which the hand (which refers to the famous close-up of a hand in "Le Chien Andalou") contains not ants but letters. The letters, however, behave like ants: they move around, here and there, trying to make a message for us – but they can't. Communication is refused. Of course, we recall that ants do have a language, that they actually communicate between each other by making paths, by creating certain trajectories in space. We also recall that strange as it was, the language of surrealism was indeed a language; in fact, following psychoanalysis, surrealism was also an attempt to make rational and transparent, make communicable what was not communicable previously – dreams, unconsciousness. So, although in contrast to more optimistic and utopian movements of the 1920s such as constructivism or "New Vision," surrealism does talk about the darkness of human nature unveiled by the War, about instincts and drives, it also has a reconstructive, a purely Utopian component: rationalizing the unconsciousness, letting it speak, interpreting its language. But now, at the end of the twentieth century, after a whole series of new mis-communications (another War; the Cold War; and now, the new misunderstanding between the West and the East, and a new naive utopianism of the Internet), Bunuel's image no longer communicates. Ants became letters but they can't make any words. One again, the artist is creating a situation in which communication can take place; she sets up the right structure, only to refuse full communication at the end. Why? To remind us that it is only the dream, that all we can have are some rare moments when the signal does get through, the moments thwhen the letters do gather into words, soon to become noise once again.

## NANO-MONDE «SUR MESURE» « MADE TO MEASURE » NANO-WORLD

—  
Chloé Pirson

L'artiste franco-russe Olga Kisseleva questionne l'éthique des évolutions nano-technologiques à travers une oeuvre intitulée «Custom Made». Dans un monde modulable «sur mesure», la couleur de l'oeil se fait sujet et objet d'une parabole esthétique et réflexive. Ainsi plongé au coeur d'une installation nano-lumineuse, le visiteur siège comme voyeur et acteur d'une expérience de la limite, celle sondant le sens d'une adaptation individualisée du monde à nos désirs de confort.

—

Nano-monde « sur mesure »

À suivre les spécialistes de la question, nous serions les spectateurs mal informés d'une nouvelle révolution industrielle, celle portée par les nanotechnologies. À l'échelle du milliardième de millimètre, ces nouvelles briques élémentaires sont devenues le pendant technologique de notre organisation cellulaire; leur mise en oeuvre, quant à elle, une réalité sociale dont les implications joignent science et fiction avec une déclinaison de potentialités gigognes. Dans cette ouverture vers un futur en marche, l'artiste franco-russe Olga Kisseleva<sup>1</sup> pose une réflexion sur ce champ en pleine mutation avec une oeuvre mettant en scène notre capacité à percevoir et voir les changements survenus dans la société à l'aube des progrès techno-scientifiques.

Créé en 2011, après une longue phase de maturation, «Custom Made» mène le spectateur à s'interroger sur les implications d'un environnement que nous ne cessons de moduler à la mesure de nos aspirations, humeurs et états d'âme. Depuis les pratiques élitaires marquées par l'éclosion d'inepties écologiques comme des pistes de ski ou des golfs verdoyants sous les canicules de Dubaï ou d'Agadir jusqu'aux habitudes de surconsommation débridée, reflets d'une socialisation capitaliste, l'artiste creuse notre capacité à épargner nos ressources vitales. Jusqu'où peut-on adapter le monde à nos désirs de confort? La question s'est incarnée pour la plasticienne dans une oeuvre immersive et réflexive, à plus d'un titre.

<sup>1</sup> — Interview de l'artiste, 21 mai 2012. Paris

...

Olga Kisseleva, a Franco-Russian artist, questions the ethics of nanotechnological evolution through her artwork, "Custom Made". In a world that is modular and "made to measure", the colour of one's eye becomes both the subject and the object of an aesthetic and reflexive parable. The visitor is plunged into a nano-illuminated installation, becoming the voyeur but also the actor of an experiment in limits, exploring the meaning of an individualized adaptation to the world in relation to our desire and comfort.

—

"Made to measure" Nano-world

According to specialists on the subject, we are the poorly informed spectators of a new industrial revolution, brought into being by nanotechnology. On a scale of one billionth of a millimetre, these new elementary bricks have become the technological counterpart of our cellular organization; their implementation is a societal reality, the implications of which bring together science and fiction with potentially overlapping declinations. Regarding such an opening towards a future that is already underway, the Russian artist Olga Kisseleva<sup>1</sup> reflects on this field of research which is in full mutation, with an artwork that stages our capacity to perceive and see the changes that have occurred in our society due to techno-scientific progress.

After a long maturation phase, "Custom Made" was created in 2011, and presented at the Pompidou Centre in 2013. It encourages the spectator to question her/himself on the implications of an environment that we never cease to modulate in terms of our aspirations, temperament and mood. For the artist, the elitist practices marked by the emergence of ecologically nonsensical landscapes such as ski slopes or evergreen golf courses in the heatwaves of Dubaï or Agadir, to the habits of unbridled consumerism, reflect a form of capitalist socialization, revealing our capacity to use up vital resources. To what point can we adapt the world to our desire for comfort?

<sup>1</sup> — Interview with the artist, 21<sup>st</sup> May, 2012

...

Entré dans un espace clos, à l'égal d'un vase de décantation, le visiteur est invité à poser son oeil sur un appareillage nano-optique capable de décoder et restituer la couleur de l'iris. Celle-ci, une fois projetée, plonge l'utilisateur – devenu acteur de son propre univers – dans une atmosphère irisée, au centre de son monde, symboliquement environné par la couleur de son propre système perceptif. L'oeil est initialement pris au piège, privé de sa fonctionnalité, n'embrassant plus son rôle de centre de la vision, mais celui d'objet de contemplation. Scanné par une caméra, il n'est plus celui qui voit mais celui qui est scruté, sondé, pris sur le vif. Il est happé par l'oeuvre, devenant son outil expérimental.

L'effet spiralé du rapport à la vision prend alors son plein potentiel évocatoire. En confrontant le spectateur à la couleur de son système optique, l'installation d'Olga Kisseleva entraîne le cerveau à traduire un influx nerveux – celui généré par la couleur projetée de l'oeil – en une perception visuelle qui recouvre sa réalité propre. De cet ouroboros du visible naît un regard circulaire sur l'oeuvre et par là-même sur le monde. Il n'est ainsi plus question de contempler exclusivement ce qui extériorise l'esthétique de l'oeuvre, mais à l'inverse de sonder ce qui en compose sa portée intérieure. L'effet réfléchissant est à prendre dans sa double acception: miroir mental de nos positions et actions individuelles au sein d'un collectif, et interrogation sur notre manière d'être au monde.

Les environnements plastiques liés à une scénographisation de la lumière ne constituent pas en eux-mêmes une nouveauté. L'installation d'Olga Kisseleva fait formellement écho avec celles d'Ann Veronica Janssens tant sur le plan de la spatialisation de la lumière que des processus cognitifs mis en jeu. Pourtant, à l'inverse de la Belge, la Française ne se sert de la sublimation esthétique de la lumière que comme un levier capable d'activer la dimension critique du projet. Ainsi, Olga Kisseleva livre-t-elle l'observateur à un complexe duel entre une vibrante sensation d'agrément esthétique et la technologie militaire de

The question is incarnated, on several levels, in an immersive and reflexive artwork. As a visitor, when one enters an enclosed space, like a decantation vase, one is invited to position one's eye in a nano-optical apparatus that's capable of decoding and rendering the colour of one's iris. Once this has been projected, one becomes the actor of one's own universe – in an iridescent atmosphere, at the centre of his world, symbolically surrounded by the colour of one's own perceptive system. The eye is initially ensnared, deprived of its function, no longer acting out its role as the centre of vision, and has become the object of contemplation. Scanned by a camera, it's no longer the one seeing but the one being scrutinized, probed, pinned down. It's been drawn into the artwork, and has become its experimental tool.

The spiraled effect of the relationship to vision then takes on its full, evocative potential. By confronting the spectator to the colour of his/her optical system, Olga Kisseleva's installation demands that the brain translate the nervous influx – i.e., what is generated by the projected colour of the eye – into a visual perception that absorbs its own reality. From this ouroboros of the visible is born a circular view of the artwork and therefore of the world. It's no longer, as such, a question of exclusively contemplating what exteriorizes the aesthetic of the artwork, but on the contrary, it's about probing into what makes up its interior range. The effect leads to a form of reflexion that should be taken in its double sense, the mental mirror of our positions and individual actions within the collective on the one hand, and the interrogation on our way of being in the world on the other.

The visual environments linked to a scenographization of the light are not in themselves a novelty. Olga Kisseleva's installation echoes Ann Veronica Janssens' pieces formally, as much in terms of the spatialization of the light as in the cognitive processes at play. However, unlike the Belgian artist, Kisseleva uses the esthetic sublimation of the light only as a leverage with which to activate the critical dimension

pointe qui l'a produite... Lors d'une résidence à l'université d'Ekaterinburg en 2010, elle s'immerge dans l'univers nano-technologique et s'intéresse plus particulièrement à une technique de transformation de la lumière appliquée à la communication en milieu aquatique. Les sous-marins peuvent ainsi se servir de faisceaux longue distance, générés par un appareillage miniaturisé, pour échanger des informations et éviter tout traçage lié à une quelconque émission d'ondes<sup>2</sup>. Avec « Custom Made » l'option se fait civile et la lumière, source d'une communication en chaîne. Chaque utilisateur engage une modification du point de vue de son prédécesseur posant ainsi un maillon symbolique d'une réflexion à large spectre sur la notion même de modulation de l'environnement.

Le processus initiatique engagé par la lumière sacralise l'espace dédoublé par l'intensité lumineuse. Ainsi le visiteur sculpte-t-il, par le truchement de son oeil, une densité monochromatique qui l'immerge dans un au-delà de la perception. À l'instar de l'icône, la lumière devient transfigurante. L'oeil se fait vitrail des comportements humains, chaque modulation chromatique impressionnant la pellicule sensible d'un continuum expérimental collectivisé. La nano-lumière s'est technologisée, révélant une double invisibilité: la première, celle du regard introspectif du visiteur, auto-réflexif et auto-incarnant; la seconde, celle d'un monde de l'infiniment petit aux potentiels indéfiniment grandissants.

L'instinct porté par un *a priori* libertaire visant à modeler le monde à l'envi laisse alors place à un sentiment de fragilité voire de futilité du projet individualiste. Lumière et couleur se matérialisent à l'égal d'un suaire recueillant l'empreinte d'un étant, balayée d'un revers d'iris par l'étant suivant. En plongeant le visiteur dans un bain lumineux, l'artiste éclaire idéalement notre vision du monde par une phénoménologie de l'expérience. La couleur-lumière incarne les potentiels des nano-sciences et la posture du visiteur, celle d'un utilisateur en devenir. Olga Kisseleva rejoint ainsi la mouvance d'artistes gageant que la pratique immersive de l'oeuvre d'art ouvre le spectateur à une

2 — M. Gruynsztejn,  
D. Birnbaum,  
M. Speaks,  
Olafur Eliasson, Paris,  
Phaidon, 2007, p.21

of the project. As such, she positions the observer in a complex duel between a vibrant sensation of esthetic approval produced by the latest military technology... During a residency at the university of Ekaterinburg in 2010, she immersed herself in the universe of nano-technology and became particularly interested in a technique used for the transformation of light applied to communication in an aquatic setting. Submarines can use beams long distance, generated by miniaturized apparatus, in order to exchange information and avoid being traced due to any wave emission<sup>2</sup>. With "Custom Made" the options become civilian while the light is a source of chain communication. Each user sets off the modification of viewpoint in relation to his/her predecessor, positioning as such a symbolic element in a reflexion across a broad spectrum on the very notion of the modulation of the environment.

The initiatory process presented by the light sacralizes the space which is doubled by the intensity of luminosity. The visitor can sculpt, through the aid of his/her eye, a monochromatic density that immerses him into a space beyond perception. At the onset of the icon, the light becomes transfiguring. The eye becomes a stained glass window on human behaviour, with each chromatic modulation pressing on the sensitive film of a collectivized, experimental continuum. The nano-light has become technological, revealing a double invisibility: the first being that of the introspective regard of the visitor, which is auto-reflexive and auto-incarnating; the second, that of a world of the infinitely small with undefinable growth potential.

The instinct which aims to fashion the world through a libertarian *a priori* is overtaken by a feeling of fragility and even futility in an individualistic project. Light and colour materialize like a shroud taking on the imprint of a being, brushed aside by the iris of the following person. By plunging the visitor into an luminous bath, the artist ideally enlightens our vision of the world through a phenomenology of the experience. The colour-light incarnates the potential of nano-science and the position of the visitor, that of a future user. Olga Kisseleva is also close in this sense to other artists working

2 — M. Gruynsztejn,  
D. Birnbaum,  
M. Speaks,  
Olafur Eliasson, Paris,  
Phaidon, 2007, p.21



double mise en perspective, un art qui permettrait de « nous voir en train de voir – ou de nous voir nous-même comme un tiers ou de réellement sortir de nous-même et voir l'ensemble du dispositif avec l'artefact, le sujet et l'objet – nous permet aussi de nous critiquer. C'est le but ultime porté par un a priori libertaire: donner au sujet une position critique ou la capacité de critiquer sa propre position dans cette perspective. »<sup>3</sup>

Dans le jeune champ du nanoart, deux tendances se confrontent: la première exposant l'art à micro-échelle comme pour Michel Paysant, Victoria Vesna & James Gimzewski ou Loris Gréaud qui trouvent dans le microscope à balayage électronique un vaste champ de visibilité et une seconde, joignant des plasticiens comme Olga Kisseleva, Cris Orfescu et Hicham Berrarda qui utilisent des nanocomposants pour faire oeuvre, matérialisant ainsi l'invisible et ses impacts sur nos vies. Artiste sismographe<sup>4</sup>, engagée à cerner les problématiques du monde actuel, Olga Kisseleva dénoue le fil d'une mode « nanotech ». L'élan sociétal nanophyle est discuté par l'usage, sans diabolisation mais avec la vigilance d'une compréhension interne, l'oeuvre scénographiant une visée déontologique de la science. Louable initiative si l'on prend en compte les capacités autoreproductrices de certaines nano-particules obligeant les scientifiques à leur adjoindre un mécanisme de sénescence, ou encore leur nature microscopique les amenant à échapper à toute perception directe propice, par-là même, à une efflorescence d'armements fantômes.

Dans ce droit fil, le procédé de l'installation d'Olga Kisseleva convoque l'image des technologies biométriques, capables d'identifier un individu de manière unique grâce à ses caractéristiques biologiques. Depuis la prise d'empreinte ADN destiné au fichier digital, en passant par la structure de l'oeil, l'homme est le médium de son propre contrôle. Entre sécurité et coercition, le débat sur le bien-fondé des évolutions technologiques hors cadre éthiquement validé, revient au devant de la scène. La critique, chère à l'artiste, des systèmes intrusifs, de fichage, d'informations cryptées, comme déclinés dans « CrossWorlds » – série de tags interactifs et autogénérés confrontant propagandes russe et américaine sur fond d'algorithme boursier – trouve cette fois une

on the immersive quality of artworks in which spectators are provided with a double take on perspective. It's an art form that allows one to "see oneself seeing – or like a third person, or really to get out of one's own skin and see the overall view of a scene with its artifact, the subject and the object – providing us therefore also with the opportunity to criticize ourselves. The ultimate goal being to provide the subject with a critical position or the capacity to criticize his/her own position in terms of such a perspective."<sup>3</sup>

Two underlying trends confront one another within this new field of nano-art: the first exposing art to the micro-scale, with artists like Michel Paysant, Victoria Vesna and James Gimzewski or Loris Gréaud who find a whole skylight of visibility in the scanning electron microscope, and a second group, made up of artists like Olga Kisseleva, Cris Orfescu and Hicham Berrarda who use nano-components to make artworks, materializing the invisible and its impact on our lives. A seismograph artist<sup>4</sup> intent on probing the problems of today's world, Olga Kisseleva unravels the thread of the "nanotech" trend. Society's nanophyle enthusiasm is addressed through its use, without rendering it diabolic, but with the vigilance of an internal understanding, as the artwork presents a scenography that is a deontological reference for science. It's a praiseworthy initiative if one takes into account the auto-reproductive capacity of certain nano-particles which oblige scientists to attach a senescence mechanism or, if their microscopic nature leads them to escape any direct perception, and is therefore conducive, an efflorescence of ghost weaponry.

In keeping with this, Olga Kisseleva's installation process convenes the image of biometric technology, capable of identifying an individual in a unique manner, thanks to its biological characteristics. Since DNA testing has been available, with its digital records, man has become the medium of his/her own control. Between security and coercion, the debate on the suitability of technological evolutions that

3 — « Le pire n'est jamais certain », Colloque au centre Pompidou Metz, 24-26 juin 2010

3 — "Le pire n'est jamais certain" ('the worst is never for sure'), colloquium at the Pompidou Centre in Metz, 24<sup>th</sup>-26<sup>th</sup> of June, 2010

nouvelle expression. L'artiste détourne ce principe de classification identificatoire de l'humain, la couleur de l'iris étant l'une des rares composantes insuffisamment fiables pour être prise en compte dans l'archivage de données signifiantes.

La nano-lumière d'Olga Kisseleva n'est plus qu'un état du « fait sur mesure » ; en creux, elle est une faille emblématique de ce qui échappe aux standards, de ce qui transcende le sens premier. La lumière-couleur est un trait d'esprit de l'artiste dès lors qu'elle tente de sortir le visiteur d'un aveuglement sourd à un idéal technologique pour le déciller et l'éveiller à une réflexion critique dans un élan platonicien.

L'oeuvre d'Olga Kisseleva pourrait être lue comme un appel à une subversion du regard, génératrice de sens. En retournant le principe de la vision comme un gant, l'artiste fait de la perception visuelle ce qu'elle avait mis en oeuvre avec la perception temporelle dans l'installation « It's Time ». De la main placée sur un capteur de pulsation cardiaque à l'écran digital affichant l'heure, se joue un « contre la montre », une remise à l'heure biologique où chaque organisme humain peut poétiquement influencer sur la course de temps. Olga Kisseleva vivifie le cours traditionnel de la perception, du temporel au visible. Elle pose le public devant une interrogation nouvelle: celle de la trace laissée par l'action de voir. « Custom Made » est le révélateur optique de notre capacité ou incapacité à voir le monde dans ses composantes les plus actuelles et à prendre conscience de notre part active sur son évolution. L'artiste nous offre au final une vision maïeutique d'une nano-lumière, accoucheuse d'une éthique, premier jalon d'une science conscientisée par le prisme de l'art.

are ethically validated out of a given framework, returns to centre stage. The criticism of intrusive systems, of record-collecting, and of encrypted information, which the artist often refers to, such as in *CrossWorlds* – a series of interactive auto-generated tags confronting Russian and American propaganda on the back of a stock-market algorithm – is addressed through a new form of expression. The artist upsets the principal of human identification classification, the colour of the iris being one of the rare components insufficiently reliable to be taken into account in the archiving of signifying data. Olga Kisseleva's nano-light is no more than a "made to measure" state; hollow, it's an emblematic weak-spot in regards what escapes standards, and what transcends the first meaning. The light-colour is a trait of the spirit of the artist when she attempts to get the visitor out of the deaf blindness of a technological ideal in order to open their eyes and awaken them to a critical reflexion with Platonic momentum.

Olga Kisseleva's work could be read as being a call for a certain subversion in the way we look, generative of meaning. By turning round the principle of vision like a glove, the artist does with visual perception what she had done with temporal perception in her previous installation "It's Time". From the hand placed on a heart rate monitor to the digital screen telling the time, there's a sense of "a race against time", in which biological time is re-instigated as each human organism can poetically influence the course of time. Olga Kisseleva revitalizes the traditional course of perception, from the temporal to the visible. She encourages the viewer to ask him/herself a new question: on the trace left by the action of seeing. "Custom Made" is the optical eye-opener of our capacity or incapacity to see the world in its current context, and become conscious of our active part in its evolution. In the end, the artist presents us with a maieutic vision of nano-light, giving birth to an ethics, the first milestone of a form of science enlightened by the prism of art.

Le texte qui va suivre est le fruit d'une rencontre entre Olga Kisseleva, artiste, et Barbara Formis, philosophe.

Classiquement, une préface à une monographie d'artiste peut suivre deux formes canoniques : l'entretien ou l'analyse d'œuvre. Ces deux formes ont été transformées. Au lieu de procéder par simple entretien, sous mode de questions/réponses – où l'artiste instruit autrui par son savoir –, ou par une analyse d'œuvre (historique ou critique) – où ce serait le théoricien qui instruit par ses connaissances – il a paru plus pertinent de procéder selon le mode d'un *dialogue* par lequel les deux interlocutrices apportent une matière personnelle qui viendrait se constituer en un discours autour et à partir de l'œuvre. Le dialogue se nourrit d'un ensemble d'extraits théoriques apportés par Barbara Formis, lesquels viennent jouer en résonance avec les œuvres. L'art est ici le matériau commun pour la pensée et le discours, et possède une fonction dialectique et interactive qui est au cœur du travail d'Olga Kisseleva.

—

**Barbara Formis :** Ta pièce « Paradise » est une composition d'extraits de textes religieux : la Bible, la Torah, le Coran ... et *Le Capital* de Marx. Elle m'a tout de suite fait penser au Marx des *Thèses sur Feuerbach* qui a en effet saisi la connexion entre la foi religieuse et les activités physiques, entre l'idéal et le corporel. À propos de Feuerbach, Marx explique :

« I. C'est pourquoi dans *l'Essence du christianisme*, il (Feuerbach) ne considère comme authentiquement humaine que l'activité théorique, tandis que la pratique n'est saisie et fixée par lui que dans sa manifestation juive sordide. C'est pourquoi il ne comprend pas l'importance de l'activité « révolutionnaire », de l'activité « pratique-critique ». »

...

**Sensitive Worlds** The following text is the outcome of a meeting between Olga Kisseleva, artist, and Barbara Formis, philosopher.

Classically, the preface to an artist's monograph may be in one of two canonic forms : interview or analysis of the artwork. In this case, instead of adhering to a simple interview, with its question and answer mode – in which the artist instructs the other with his/her knowledge, – or by an analysis of the artwork (historical or critical) – in which the theorist does the knowledgeable instructing, – it seemed more pertinent to proceed with a *dialogue* in which the two interlocutors would bring their own personal content in order to constitute a discussion around, and stemming from, the work. The dialogue is, as such, fueled by a realm of theoretical extracts provided by Barbara Formis, which resonate with the artworks. The latter are the common material for thought and discourse here, with its dialectic and interactive function which is at the heart of Olga Kisseleva's work.

—

**Barbara Formis :** Your piece, "Paradise", is made up of extracts from religious texts: the Bible, the Torah, the Koran... and Marx's *Capital*. It immediately made me think of Marx's *Theses on Feuerbach* which highlighted the connection between religious faith and physical exercise, between the ideal and the corporal. Referring to Feuerbach, Marx explained:

"I. Which is why in *The Essence of Christianity*, he (Feuerbach) regards only theoretical activity as being authentically human, whilst practice is conceived and defined only in its dirty Jewish manifestation. He therefore does not understand the meaning of "revolutionary", of practical-critical activity."

...

**CONTRE TEMPS**

2013  
PERFORMANCE, INSTALLATION IMMERSIVE,  
1 KILOMÈTRE DE TISSU ROUGE

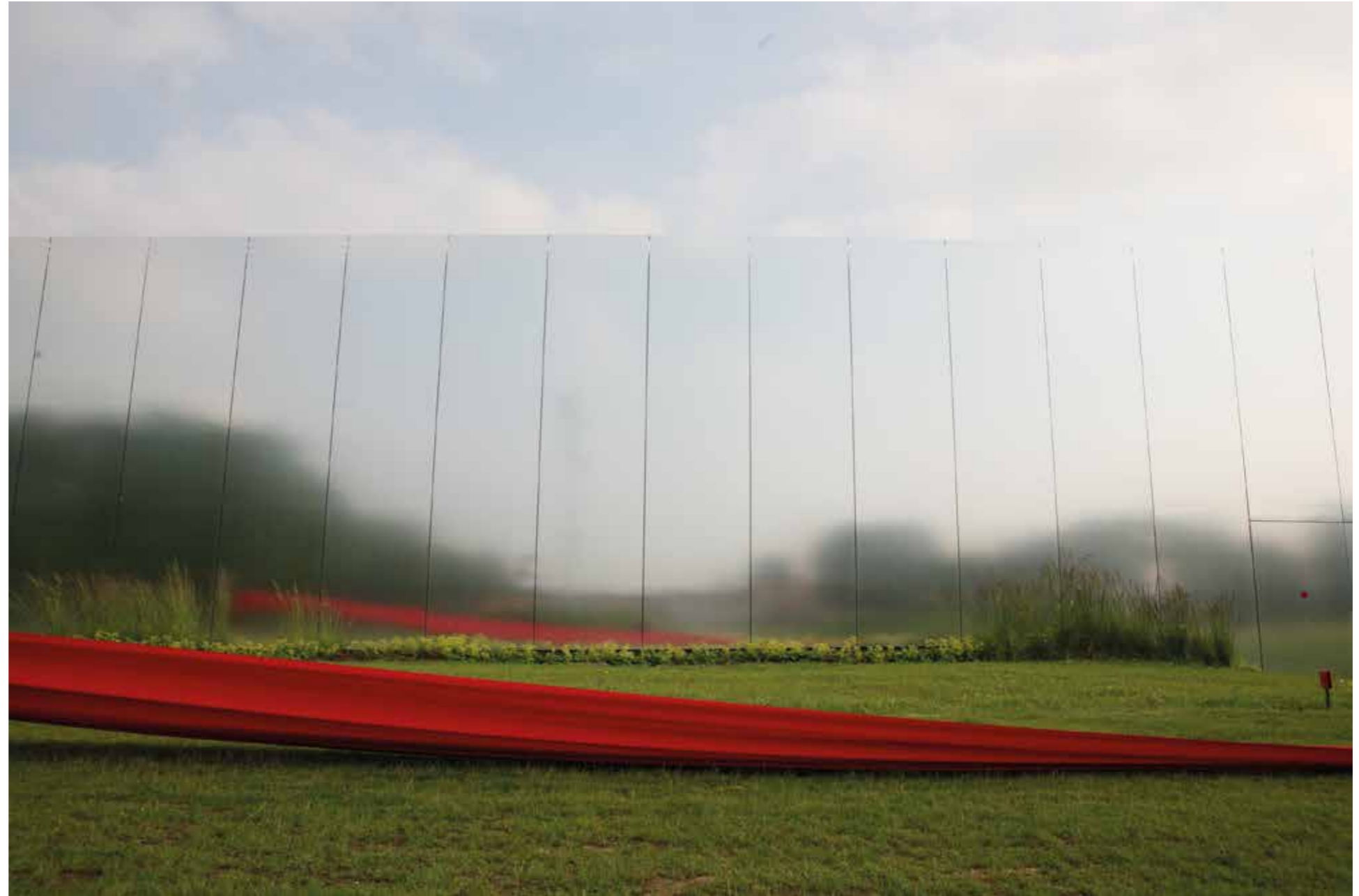
COLLECTION:  
MUSÉE DU LOUVRE, LENS, FRANCE

EXPOSITIONS:  
*CONTRE TEMPS*, MUSÉE DU LOUVRE, LENS, FRANCE, 2013  
*MONDES SENSIBLES*, CDA, ENGHEN, FRANCE, 2014

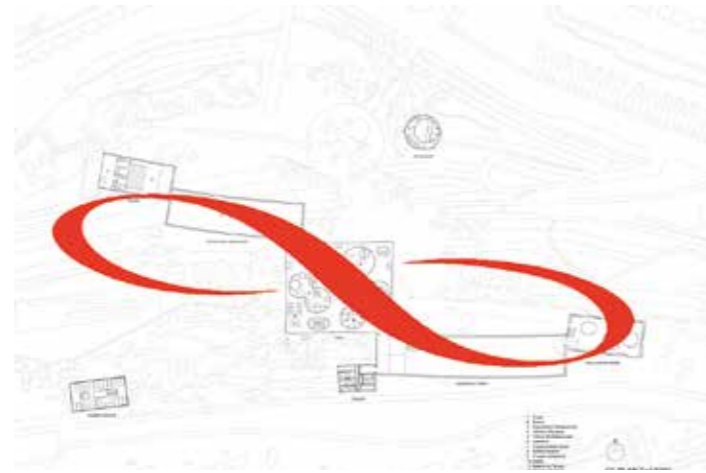
—  
2013  
PERFORMANCE, IMMERSIVE INSTALLATION,  
1 KILOMETER OF RED FABRIC

COLLECTIONS:  
THE LOUVRE MUSEUM, LENS, FRANCE

EXHIBITIONS:  
*CONTRE TEMPS*, THE LOUVRE MUSEUM,  
LENS, FRANCE, 2013  
*SENSITIVE WORLDS*, CDA, ENGHEN,  
FRANCE, 2014



**CONTRE TEMPS**  
2013  
performance  
Louvre-Lens  
—  
2013  
performance,  
Louvre-Lens



Invitée à réaliser une performance au Louvre Lens, Olga Kisseleva a analysé le plan du musée. Le bâtiment du Louvre Lens, composé de plusieurs modules allongés et légèrement courbés, semble à la fois ouvert (aux regards, aux interprétations, à la multitude des lectures de l'espace) et énigmatique, comme un idéogramme inscrit dans le paysage. Si une courbe était tracée qui réunisse les angles extérieurs de chacun des modules, nous pourrions constater qu'un des idéogrammes, qui ont structuré le bâtiment, est le signe mathématique de l'infini.

La performance consiste en la réalisation publique d'un tracé à travers les jardins du Musée, afin de rendre visible le symbole de l'infini. Cette action souligne le rôle du Musée qui permet aux œuvres majeures, comme à la pensée, de traverser (vaincre?) le temps, et d'espérer pour elles l'existence infinie.

Ce tracé a été réalisé grâce au déploiement à travers les jardins d'un kilomètre de tissu rouge. Dans une sorte de danse, le tissu a été manipulé par une comédienne qui a procédé à ce « dessin de l'infini » tout au long d'une journée.

**When Olga Kisseleva was invited to do a performance at Louvre Lens, she analyzed the layout of the museum. The Louvre Lens building, which is made up of several elongated and slightly curved modules, seems both open (to viewing, to interpretation, to a multitude of readings of the space) and enigmatic, like an ideogram that's inscribed in the landscape. If a curve that could reunite the exterior angles of each one of the modules were to be traced, one would be able to see that one of these ideograms, which structures the building, is the mathematical sign for infinity.**

**The performance consisted of the public making of a trace through the gardens of the Museum, so that the infinity symbol would be made more visible. This action underlines the role a museum plays, allowing for major artworks, like with the thought to go through (to conquer ?) time, and to hope that they exist for ever.**

**The trace was created using a kilometre of red material laid out through the gardens. The material was handled by an actress who made this "drawing to the infinite" throughout a day in a sort of dance.**



**CONTRE TEMPS**  
2013  
performance  
installation immersive  
Louvre-Lens

---

2013  
performance  
immersive installation  
Louvre-Lens



**CONTRE TEMPS**  
2013  
performance  
installation immersive  
Louvre-Lens

---

2013  
performance  
immersive installation  
Louvre-Lens





Toujours Marx: «IV. Feuerbach part du fait que la religion rend l'homme étranger à lui-même et dédouble le monde en un monde religieux, objet de représentation, et un monde temporel.»

«VI. Feuerbach résout l'essence religieuse en l'essence humaine. Mais l'essence de l'homme n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux.»

«VIII. Toute vie sociale est essentiellement pratique. Tous les mystères qui détournent la théorie vers le mysticisme trouvent leur solution rationnelle dans la pratique humaine et dans la compréhension de cette pratique.»

Que penses-tu de ces thèses très connues et pourtant encore subversives de Marx? Penses-tu que cette conjonction entre le religieux et le social, entre le théorique et le pratique est à l'œuvre dans ton travail et dans ta création?

**Olga Kisseleva** : Je ne connais pas les *Thèses de Feuerbach*, ma relation avec Marx passe uniquement par *Le Capital*. Dans *Paradise*, j'ai voulu témoigner tout d'abord d'un choc que j'avais eu quand j'ai commencé à étudier l'histoire de l'art, car je n'y comprenais rien. Devant un tableau intitulé *L'Annonciation*, par exemple, je ne comprenais pas pourquoi il y avait une dame et un monsieur, je ne comprenais pas ce que le monsieur annonçait car je n'avais jamais lu la Bible. La Bible était interdite en Russie, tout comme le Coran et la Torah, rien de tout cela n'existait. Mon arrière-grand-père était un Rabbin, mais je ne savais pas que la Torah existait. En Union Soviétique, le livre religieux, étudié partout, à partir de trois ans, et jusqu'à l'Université, c'était *le Capital* de Karl Marx, ainsi que quelques textes choisis de Lénine. Avant mon époque, on étudiait aussi quelques textes choisis de Staline, bien que je n'ose même pas imaginer ce qu'il y avait dedans. A partir de l'école maternelle on lisait des extraits du *Capital*, et à l'université il y avait une matière qui s'appelait «Le communisme scientifique». Ainsi à 18 ans, j'ai commencé à lire la Bible, ce qui m'a permis d'étudier l'histoire de l'art, et puis après je me suis

Marx again: "IV. Feuerbach starts out from the fact of religious self-alienation and the duplication of the world into an imagined religious world and a real world."

"VI. Feuerbach resolves the religious essence into the human essence. But the human essence is not an abstraction inherent in each single individual. In its reality, it is the ensemble of social conditions."

"VIII. Social life is essentially practical. All the mysteries which turn theory towards mysticism find their rational solution in human practice and in the understanding of this practice."

What do you think of these very famous and yet still subversive theses of Marx? Do you think that such a conjunction between the religious and the social, between the theoretical and the practical, is to be found in this work, and your creation in general?

**Olga Kisseleva** : I don't know *Theses on Feuerbach*, my relationship with Marx begins and ends with his *Capital*. In my piece, *Paradise*, I wanted firstly to reveal the shock I had when I first began studying history of art, because I just didn't understand anything. For example, with a painting called *The Annunciation* I didn't understand why there were a lady and gentleman, and what it was he was announcing, because I had never read the Bible. It was forbidden in Russia, as were the Koran and the Torah. None of all that existed there. My great grandfather was a Rabbi, but I didn't even know that the Torah existed. In the Soviet Union, the religious book, that was studied by all, from the age of three, until university, was Karl Marx's *Capital*, along with a few selected texts by Lenin. Before my time, several of Stalin's texts were also studied, I daren't even imagine what might have been in them. From pre-school onwards we read extracts from *Capital*, and at university one of the subjects was called "Scientific communism". From 18 onwards, I began to read the Bible, which allowed me to study art history.



**PLANE**

2000  
PERFORMANCE,  
INSTALLATION VIDÉO

EXPOSITION :  
5<sup>ÈME</sup> BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON,  
FRANCE, 2000

2000  
PERFORMANCE,  
VIDEO INSTALLATION

EXHIBITION:  
5<sup>TH</sup> LYON BIENNALE OF CONTEMPORARY ART,  
LYON, FRANCE, 2000



**PLANE**  
2000  
performance  
Tibet  
—  
2000  
performance  
Tibet

PLANE  
2000  
performance  
Tibet  
—  
2000  
performance  
Tibet



Three destinations host this performance, which consists of producing the same "micro-action" of throwing a paper plane. A video relates the stages of these initiation voyages to a Stalin-era building in Moscow, to the Grand Canyon in Arizona and to Tibet. The video gives a double meaning to the notion of destination and implicates each place in its representation, its role and its objective. The very physical "plane" actions are a counterpoint to the facile nature of semi-virtual worlds evoked in the series "Wrong City" and "So Far, So Close..."

Trois destinations ponctuent cette performance où l'issue est de réaliser une même « micro-action » : lancer un avion de papier. Une vidéo retrace les étapes de ces parcours initiatiques vers un immeuble moscovite de l'époque stalinienne, le Grand Canyon en Arizona et le Tibet. Cette vidéo donne son double sens à l'idée de destination, et implique le lieu dans sa représentation, son rôle et son but. Les actions très physiques « plane » se situent en contrepoint par rapport aux facilités des mondes semi virtuels pointés dans les séries « Wrong city » et « So far, so close... ».



PLANE  
2000  
performance  
Moscou  
—  
2000  
performance  
Moscou



intéressée aux autres textes religieux pour comprendre les différences entre ces trois, mais j'ai envie de dire quatre textes monothéistes. Je n'ai pas lu les autres textes de Marx, car j'ai eu un tel rejet que je me suis refusée à lire de mon propre gré d'autres textes de Marx ou de Lénine en dehors des obligations scolaires. Je ne connaissais pas les thèses de Feuerbach avant que tu me les proposes à la lecture !

Quel est donc le point commun, selon moi, entre *Le Capital*, la Bible, la Torah et le Coran ? Il s'agit de textes étudiés à l'école dans différents pays du monde entier, dans plus ou moins les mêmes conditions d'obligation. Ce sont des idéologies officielles. En outre, et c'est cela qui a donné le titre à ma pièce, ces textes expliquent au peuple comment arriver au paradis.

**Barbara Formis** : *Le Capital* de Marx aussi ? Et pourquoi ?

**Olga Kisseleva** : Bien sûr, Marx explique qu'il faut détruire le monde ancien qui est injuste, et qui ne ressemble pas au paradis mais plutôt à l'enfer pour les travailleurs, et en construire un nouveau sur terre, plutôt que rêver d'être au paradis après la mort. La Bible explique comment il faut se tenir sur terre pour rejoindre le paradis par la suite. Le Coran est un peu plus violent, et explique comment se tenir sur terre mais aussi combien d'ennemis tuer pour arriver au paradis après la mort, et le plus violent c'est Marx ! Il explique comment tout détruire et construire le paradis sur terre. C'est donc par cette analogie que les relations entre ces textes sont arrivées et pas du tout par rapport aux réflexions de Marx sur la religion, mais c'est très intéressant que tu les aies apportées en relation avec cette pièce.

**Barbara Formis** : Ce qui m'intrigue est le lien fait par Marx entre la pratique et la théorie, ce qui est la base de son matérialisme dialectique, et qui permet que la religion ne rende pas l'homme étranger à lui-même. Pour Marx, il faudrait réunir l'essence religieuse et l'essence humaine selon un élan de transformation des rapports sociaux,

Afterwards I became interested in other religious texts as a way of understanding the different aspects of these three, or rather four, monotheistic texts. I never read Marx's other texts, I rejected them fully and refused to allow myself to read any of his or Lenin's other texts beyond the compulsory school ones. I didn't know about the Feuerbach Theses until you suggested I read them!

So what do *Capital*, the Bible, the Torah and the Koran have in common? They're texts which are studied in different schools throughout the world, with varying levels of compulsory reading.

They're official ideologies. And also, and this is where the title for my piece comes from, they tell people how to get to Paradise.

**Barbara Formis** : *Marx's Capital* as well? Why?

**Olga Kisseleva** : Of course, Marx explains that the old world has to be destroyed because it's unfair, and does not look like Paradise, it's more like Hell for the workers. A new world must therefore be built on earth, rather than dreaming about Paradise after death. The Bible explains how one must behave well on earth in order to get to Heaven afterwards. The Koran is a bit more violent, explaining how to behave on earth, but also how many enemies one should kill in order to get to Paradise after death. And the most violent of all is Marx! He explains how everything must be destroyed in order to construct Paradise on earth.

So it was with this analogy that the relationship between the texts came to me, and not in terms of Marx's reflexions on religion, but it's interesting that you brought them up in relation to this piece.

**Barbara Formis** : What's intriguing for me is the link Marx made between practice and theory, which is the basis of his dialectic materialism, and which means that religion does not make man a stranger unto himself. For Marx, it's important to

**CONCLUSIVE  
EVIDENCE**

—  
2007-2010  
INSTALLATION INTERACTIVE

EXPOSITIONS :  
*LE PIRE N'EST JAMAIS CERTAIN,*  
PROGRAMME D'OUVERTURE  
DU CENTRE POMPIDOU METZ, METZ, FRANCE, 2010  
*CONCLUSIVE EVIDENCE TCHERNOBYL*  
AVEC LE SUPPORT DE LA PINCHUK ART  
FOUNDATION, KIEV, UKRAINE, 2009-2010  
*CONCLUSIVE EVIDENCE,*  
GALLERIE DUKAN & HOURDEQUIN,  
MARSEILLE, FRANCE, ET GALLERIE ARKA,  
VLADIVOSTOK, RUSSIE, 2007

—  
2007-2010  
INTERACTIVE INSTALLATION

EXHIBITION:  
*IT MIGHT NEVER HAPPEN,* OPENING PROGRAM  
OF THE CENTRE POMPIDOU METZ,  
METZ, FRANCE, 2010  
*CONCLUSIVE EVIDENCE CHERNOBYL*  
WITH SUPPORT FROM THE PINCHUK ART FOUNDATION,  
KIEV, UKRAINE, 2009-2010  
*CONCLUSIVE EVIDENCE,* DUKAN & HOURDEQUIN  
GALLERY, MARSEILLE, FRANCE, AND ARKA GALLERY,  
VLADIVOSTOK, RUSSIA, 2007



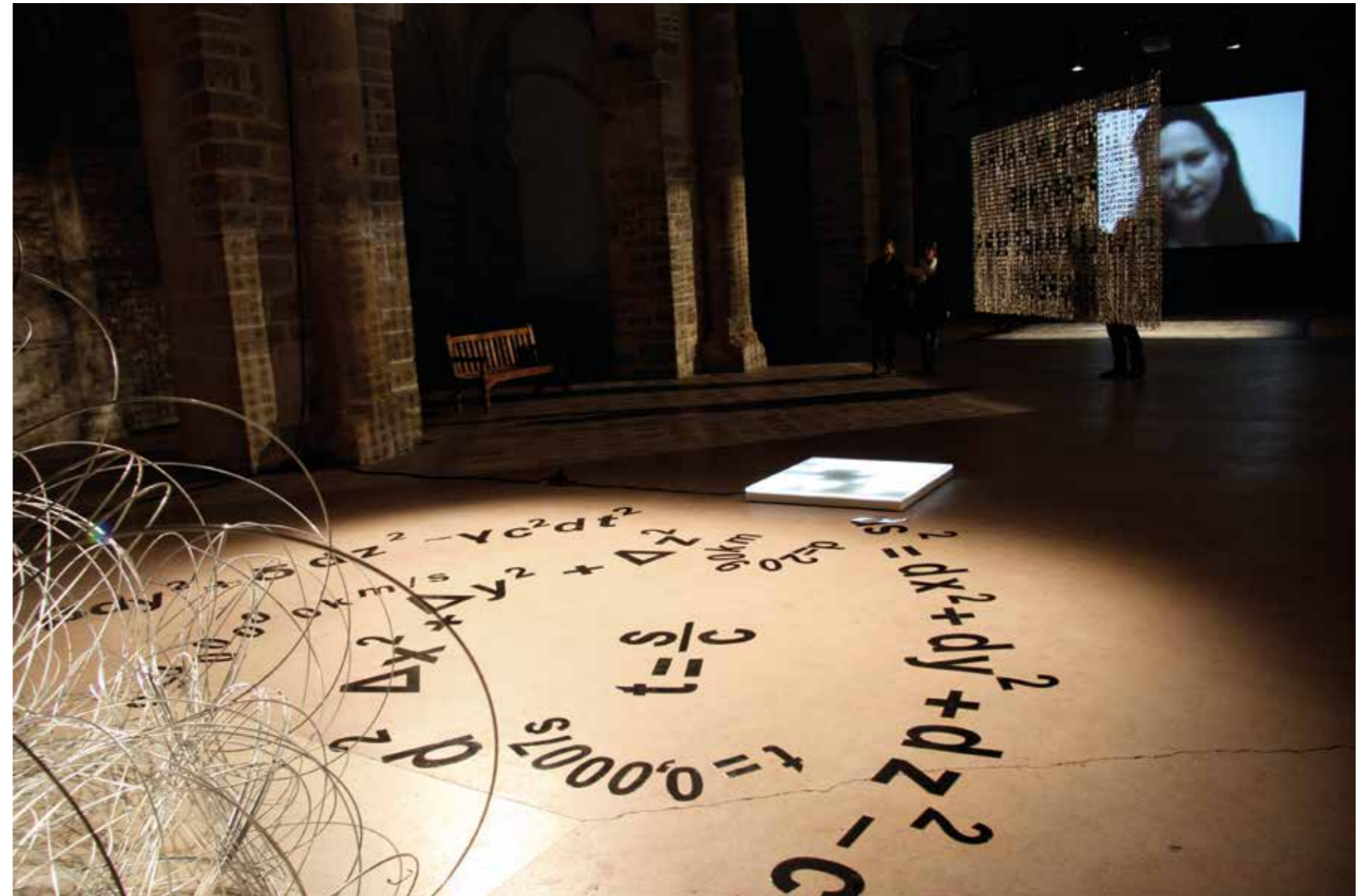
**CONCLUSIVE  
EVIDENCE**  
2010  
installation interactive  
*Le pire n'est jamais certain,* Metz  
—  
2010  
interactive installation  
*It might never happen,* Metz

Proposition in situ, «Conclusive Evidence» est à la fois une inscription dans le lieu spécifique, mais également la démonstration en trois preuves scientifiques d'une hypothèse inquiétante: la distance entre Metz et Tchernobyl est dangereusement proche de zéro. L'artiste dessine le spectre du risque nucléaire en tension constante, planant au-dessus de nos têtes, et produit une série d'indices. La boîte lumineuse qui se trouve au centre de l'installation est un instrument de diffusion de lumière, qui vient en temps réel de Tchernobyl, tandis que les lettres réfléchissantes composent les trois preuves en forme de formules mathématiques. L'espace est entièrement saturé avec des rouleaux en acier galvanisé qui se déploient à partir du sol et traversent le bâtiment. Cet enchevêtrement de fils, qui représente une proposition d'un nouveau système de coordonnées non-euclidien, instaure un chaos démentiel. L'installation identique est présentée simultanément à la Fondation Viktor Pinchuk à Kiev. Elle fait arriver en temps réel la lumière du Centre Pompidou de Metz à Tchernobyl. Les installations-miroirs se reflètent l'une dans l'autre. Au-delà de ce que l'installation appréhende de troublant et de bouleversant, «Conclusive Evidence» est paradoxalement une singulière invitation au voyage consistant à réfléchir à deux points sur la mappemonde et à les réunir mentalement sous un même ciel assombri.

"Conclusive Evidence" is an in situ proposal that's both an inscription in a specific place, but also the scientific proof, demonstrated three-fold, of a worrying hypothesis: The distance between Metz and Chernobyl is dangerously close to zero. The artist draws up the spectrum of nuclear risk as a constant tension floating above our heads, and provides a series of clues. The light box at the centre of the installation is an instrument of light diffusion, coming in real time from Chernobyl, whereas the reflecting letters compose the three lots of scientific proof in the form of mathematic formulas. The space is entirely saturated with galvanized steel rollers which set off from the ground and cross the building. This entanglement of lines, which represents a proposal for a new system of non-Euclidian coordinates, installs a demential form of chaos. An identical installation is simultaneously presented at the Viktor Pinchuk Foundation in Kiev. It makes light from the Pompidou Centre in Metz arrive in Chernobyl in real time. The mirror installations reflect each other. Beyond what the installation apprehends as being troubling and upsetting, "Conclusive Evidence" is, paradoxically, a singular invitation to travel, and reflect on how two points on the world map can be mentally brought together under a dark sky.



**CONCLUSIVE EVIDENCE**  
2010  
installation interactive  
*Le pire n'est jamais certain, Metz*  
—  
2010  
interactive installation  
*It might never happen, Metz*





**CONCLUSIVE EVIDENCE**  
2007-2010  
installation interactive  
Tchernobyl  
—  
2007-2010  
interactive installation  
Chernobyl

car ces rapports sont aussi théorisés, dans un sens presque religieux du terme, car la religion, étymologiquement, est ce qui re-lie, ce qui fait lien. La pratique humaine est une vie sociale essentiellement pratique, rationnelle, mais aussi imbibée, pourrait-on dire, de cette religion, de cette croyance.

**Olga Kisseleva** : Alors Marx, il aurait été content s'il avait appris ce qu'on a fait de ses livres en Union Soviétique !

—

**Barbara Formis** : À propos de « Custom Made », une des œuvres centrales pour cette monographie, quel a été le contexte de départ, la généalogie, les raisons personnelles qui t'ont amenée à produire cette pièce

**Olga Kisseleva** : L'idée initiale était de créer une œuvre qui soit parfaitement adaptée au spectateur. Le but était de montrer l'absurdité de tous les moyens de haute technologie voués à transformer le monde extérieur pour l'adapter à notre confort. La couleur en est un bon exemple puisqu'elle est une matière qui s'est transformée par les changements culturels. Dans le passé, on portait des habits, des fourrures, des tissus en lin ou en coton de couleur naturelle, tout le monde s'habillait de la même couleur, et cela jusqu'au Moyen Age. Par la suite, on a commencé à porter des habits colorés afin d'exprimer l'appartenance sociale des individus; va naître ainsi « la philosophie de la couleur » : à chaque classe sociale sa couleur. La noblesse, le roi, le clergé vont se différencier par la couleur de leurs habits. Ensuite, la couleur interviendra pour mettre en valeur le corps humain : des couleurs vont souligner le teint de la peau, la chevelure, les yeux. De nos jours, à chaque saison, il y a des couleurs obligatoires qu'il faut porter. On peut même arriver à choisir la couleur de nos vêtements en fonction des couleurs présentes dans le contexte qui nous entoure.

...

reunite religious essence and human essence according to an upsurge for the transformation of social conditions, as such conditions are also theorized, in an almost religious sense of the term. Religion, etymologically speaking, is what is re-linked, what makes the link. Human practice is a social life that is essentially practical, rational, but also steeped, one could say, in this religion, this belief.

**Olga Kisseleva** : So Marx would have been pleased to see what happened to his books in the Soviet Union!

—

**Barbara Formis** : What were the initial context, genealogy, and personal reasons for making *Custom Made*, one of the central pieces of this monograph?

**Olga Kisseleva** : The original idea was to create an artwork that would be perfectly adapted to the viewer. The aim being to show the absurdity of how all high-tech products claim to transform the exterior world in accordance to our requirements of comfort. Colour is a good example as it's something that has been transformed by cultural change. In the past, one would wear natural-coloured clothes, furs, and cotton or linen, and everyone wore the same colours up until the Middle Ages. Then, people began to wear coloured clothes as a way of showing that they belonged to a certain social group; "the philosophy of colour" then meant that each social class had its colour. Nobles, the King, or clergy began to differentiate themselves in terms of the colour of their clothes. Then, colour became important to show off the human body: colour was used to highlight skin tone, hair or eyes. Nowadays, each season one must wear certain colours. One can even choose the colour of one's clothes according to the colours presented in the context surrounding us.

...

**ORGUE DE PARFUM**

2011  
INSTALLATION VIDEO  
ET STRUCTURE EN VERRE DE MURANO

COLLECTION :  
FONDATION BERNARD ARNAULT, PARIS

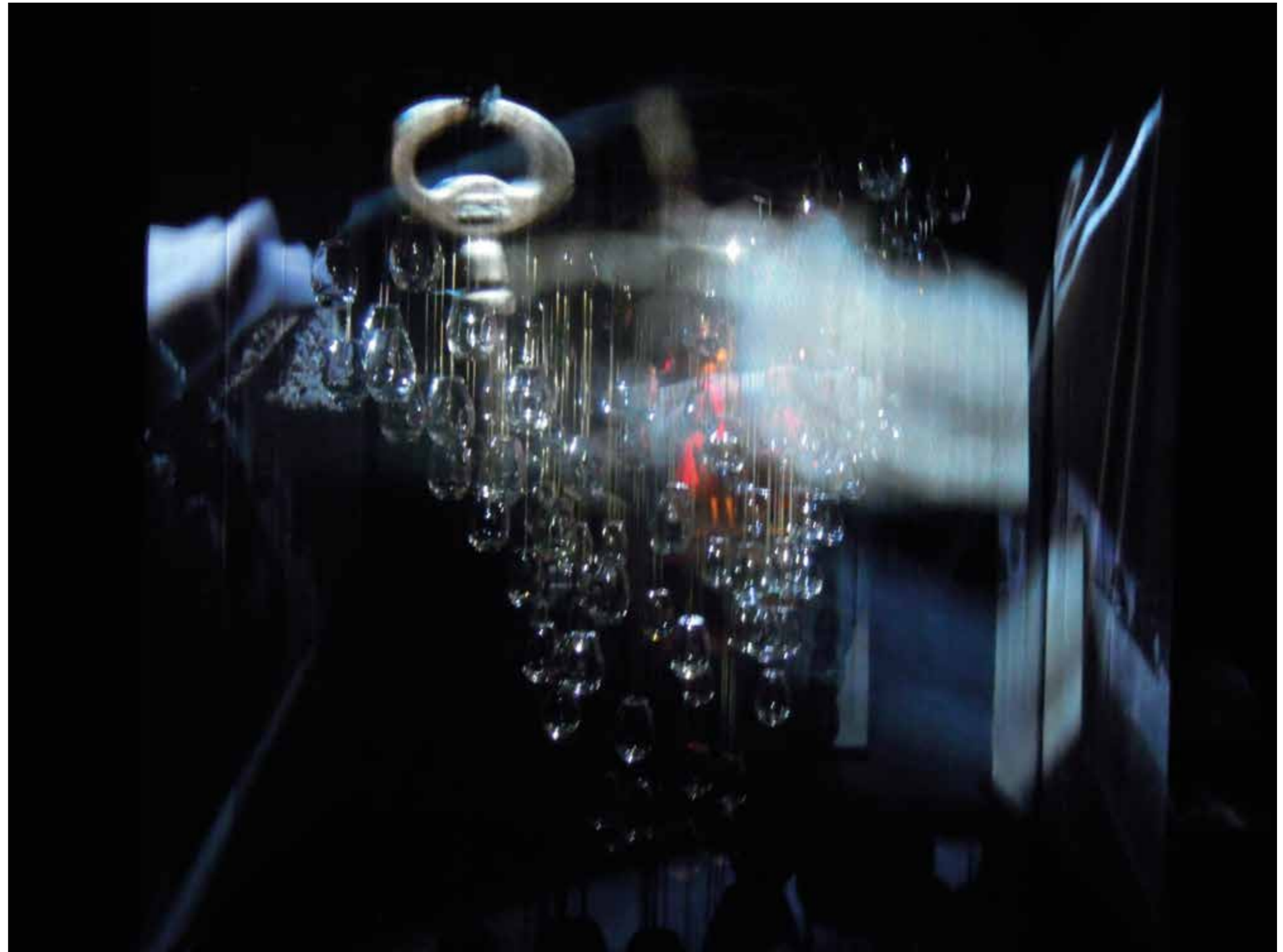
EXPOSITION :  
*INSPIRATION DIOR*, MUSÉE POUCHKINE,  
MOSCOU, RUSSIE, 2011

**PERFUME ORGAN**

2011  
VIDEO INSTALLATION  
WITH MURANO GLASS STRUCTURE

COLLECTION:  
FONDATION BERNARD ARNAULT, PARIS

EXHIBITION:  
*INSPIRATION DIOR*, THE PUSHKIN MUSEUM,  
MOSCOW,  
RUSSIA, 2011



**PERFUME  
ORGAN**

**ORGUE DE PARFUM**  
2011  
installation video  
et structure en verre de Murano  
Musée Pouchkine, Moscou

**PERFUME ORGAN**  
2012  
video installation  
with Murano glass structure  
Pushkin Museum, Moscow

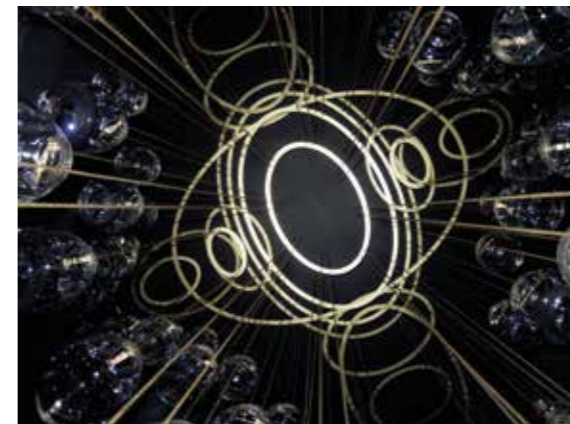


Née d'une rencontre d'Olga Kisseleva avec le parfumeur-créateur François Demachy, le monumental orgue à parfum représente une analogie entre l'instrument de musique et le parfum. Cette analogie se crée grâce à la multiplicité de ces deux éléments. L'orgue est comme un orchestre symphonique qui permet une multiplicité de registres. Un parfum, c'est aussi l'assemblage d'une multiplicité d'essences que l'on peut décliner sur plusieurs registres. Olga Kisseleva a imaginé sa structure en verre comme un orgue, en essayant de recréer le même effet de verticalité. Son but est de montrer comment, point par point, un parfum devient une sorte d'arme olfactive, qui, avec ses odeurs sur mesure, permet de manipuler des foules, comme des individus. Tout en explorant les dimensions sociologiques, sémiologiques et même linguistiques de ce parfum exceptionnel, Olga Kisseleva avait l'intention d'évoquer le pouvoir implicite du parfum et de donner une forme matérielle à son énergie suggestive : la féminité et la sensualité.

The monumental perfume organ represents a meaningful analogy between musical and olfactory compositions. Its purpose is to demonstrate how, point by point, the scent becomes a kind of olfactive weapon which, with its made to measure smells, manipulate crowds, as well as individuals.

Given her leitmotif of making the invisible visible, the installation represents a symbolic confrontation of video art with an impressive glass structure. While exploring the sociological, semiological and even linguistic dimensions of this exceptional fragrance, Olga Kisseleva was intent on evoking the implicit power of perfume and giving material form to its suggestive energy, femininity and sensuality.

This work was realised in collaboration with perfume creator François Demachy.



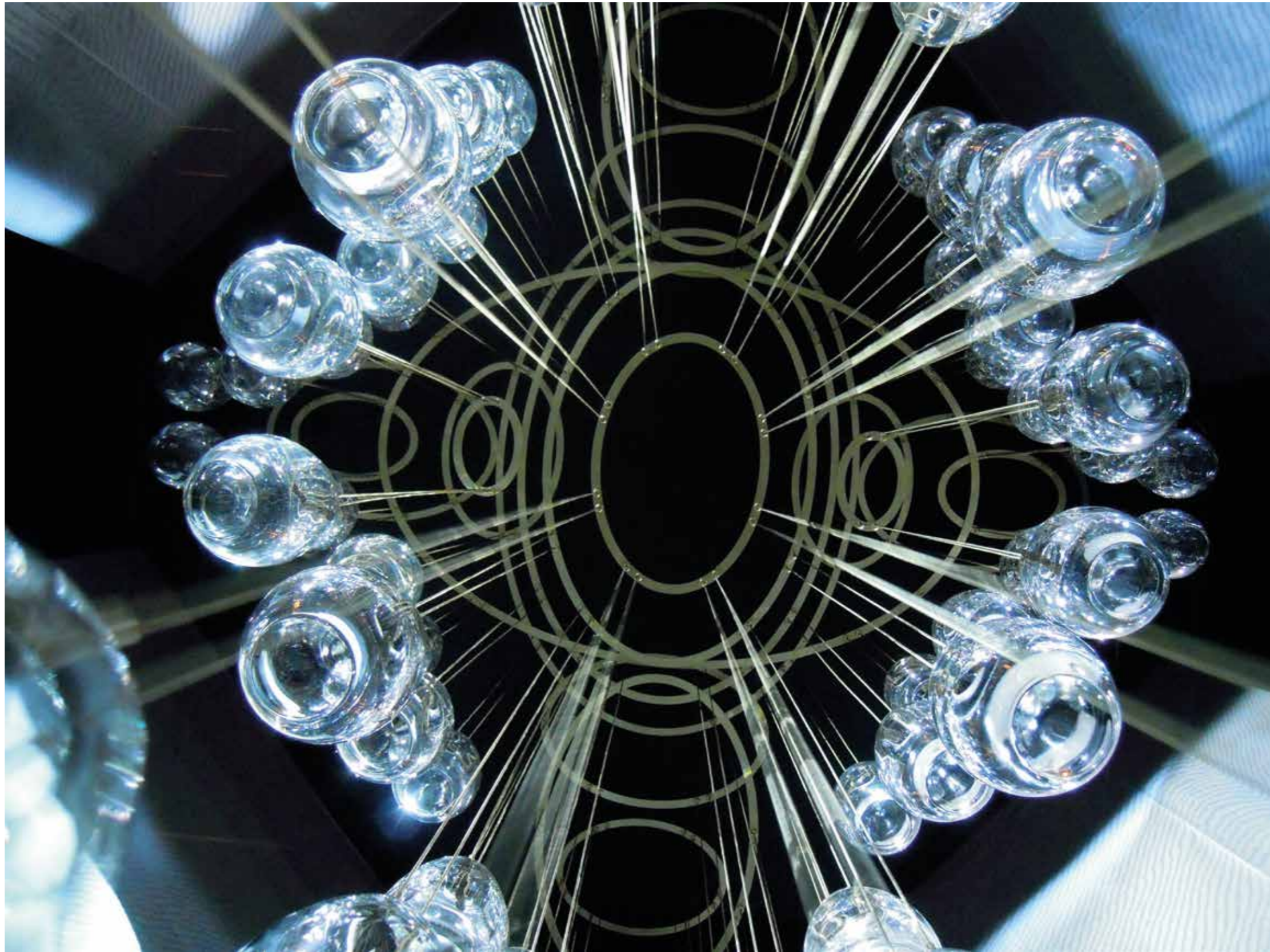
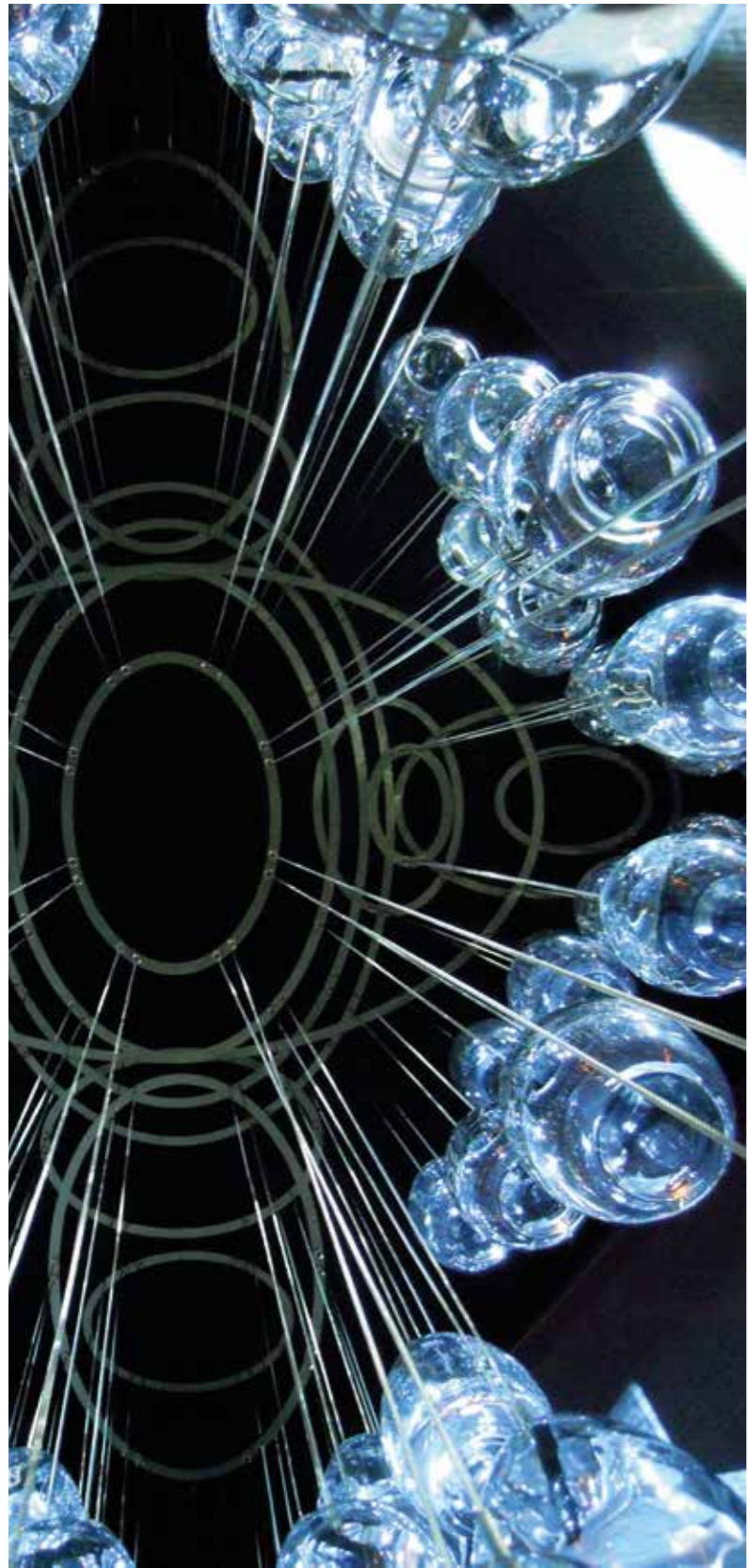
**ORGUE DE PARFUM**  
2011  
installation video  
et structure en verre de Murano  
Musée Pouchkine, Moscou

**PERFUME ORGAN**  
2011  
video installation  
with Murano glass structure  
Pushkin Museum, Moscow



**ORGUE DE PARFUM**  
2011  
video  
Fondation Bernard Arnault  
Boulogne-Billancourt

**PERFUME ORGAN**  
2011  
video  
Bernard Arnault Foundation  
Boulogne-Billancourt



J'ai donc commencé à me poser la question : et si on essayait de faire l'inverse, c'est-à-dire d'adapter la couleur de l'environnement à notre propre corps? C'était une provocation.

La technologie que j'ai utilisée est de très haute précision, il s'agit d'un appareillage militaire qui a été élaboré dans un laboratoire secret russe en Sibérie, dans une ville qui maintenant porte un nom, mais qui pendant des années ne portait pas de nom.

Nous, les Soviétiques, pour rentrer dans cette ville, on avait besoin d'un laissez-passer, alors que les étrangers étaient interdits d'accès et ne devaient même pas savoir que cette ville existait. Il y avait beaucoup d'endroits de cette sorte en Union Soviétique. La ville était composée uniquement d'usines militaires secrètes et de laboratoires scientifiques qui travaillaient pour ces usines. Au sein de cette ville, il y a un très bon laboratoire de nano-technologie qui travaille essentiellement pour les sous-marins.

**Barbara Formis** : Avec une technologie de projection de la couleur sous l'eau?

**Olga Kisseleva** : Exactement. En fait, ce qui est important pour un sous-marin consiste à ne pas se faire repérer, car un sous-marin émet des ondes (thermiques, sonores, électromagnétiques, mécaniques); le travail des ingénieurs ces dernières décennies a été d'arriver à un type de sous-marins qui n'émet aucune onde. Je suis bien placée pour le savoir car ma mère était directrice d'un Institut spécialisé en nano-technologies au Centre de Recherches Scientifique de Saint Petersburg. Le but de l'institut était d'obtenir le « camouflage » des sous-marins, c'est-à-dire faire disparaître les ondes.

Le problème consiste alors dans la mise en place d'un système de communication entre sous-marins, car le recours à internet ou à la radio produit d'emblée des ondes. La seule solution trouvée a été un laser spécifique très puissant d'une couleur verte. Cette couleur traverse l'eau sur de grandes distances sans émettre d'ondes. Sauf que la machinerie nécessaire pour produire cette tonalité de couleur prend 2 ou 3 mètres cubes d'espace, ce qui, dans un sous-marin de 12 ou 13 mètres cubes, est disproportionné et pas envisageable.

I began to ask myself, therefore : what if one tried to do the opposite, i.e., adapt the colour of the environment to one's own body? It's obviously a provocation.

I used very high-precision technology, a machine that was developed by the military in a secret Russian laboratory in Siberia, in a town which now has a name, but for many years didn't have one. As Soviet citizens we had to have a special pass to go to the town, and foreigners weren't allowed to visit, or even know that it existed. There were a lot of places like it in the Soviet Union. This particular town was made up of secret military factories and scientific laboratories working for the factories. At the heart of the town, there was a very good nano-technology laboratory which mainly worked on the development of submarines.

**Barbara Formis** : On technology projecting colour under water?

**Olga Kisseleva** : Exactly. In fact, what's important for a submarine is not to be traced while emitting waves (thermic, sound, electromagnetic or mechanical); the work of engineers over the last few decades has been to create a submarine that emits no wave whatsoever. I know a lot about this kind of research because my mother was the directress of an institute specializing in nanotechnology at the Scientific Research Centre of Saint Petersburg. The institute was developing a form of "camouflage" for submarines, which would make the waves disappear.

The problem is how does one create a communication system between submarines if using internet or radio produces even more waves? The only solution discovered was to use a very powerful, green-coloured, specific kind of laser. This particular colour can go through great distances of water without emitting any waves. But the machinery needed to produce this colour tonality takes up 2 or 3 square metres of space, which for a submarine that's 12 to 13 metres square, is disproportionate and not feasible. The engineers have therefore developed a technique that produces a white laser, the machinery for which takes up only a quarter square

**BORDER / NO BORDER**

2005  
INSTALLATION VIDÉO

DISPOSITIF :  
2 VIDÉOS SE FONT FACE

EXPOSITION :  
*POSTDIASPORA*, 1<sup>ÈRE</sup> BIENNALE  
D'ART CONTEMPORAIN DE MOSCOU,  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
DE MOSCOU, RUSSIE, 2005

2005  
VIDEO INSTALLATION

PRESENTATION:  
2 VIDEOS FACING EACH OTHER

EXHIBITION:  
*POSTDIASPORA*, 1<sup>ST</sup> MOSCOW BIENNALE  
OF CONTEMPORARY ART,  
MOSCOW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART,  
RUSSIA, 2005

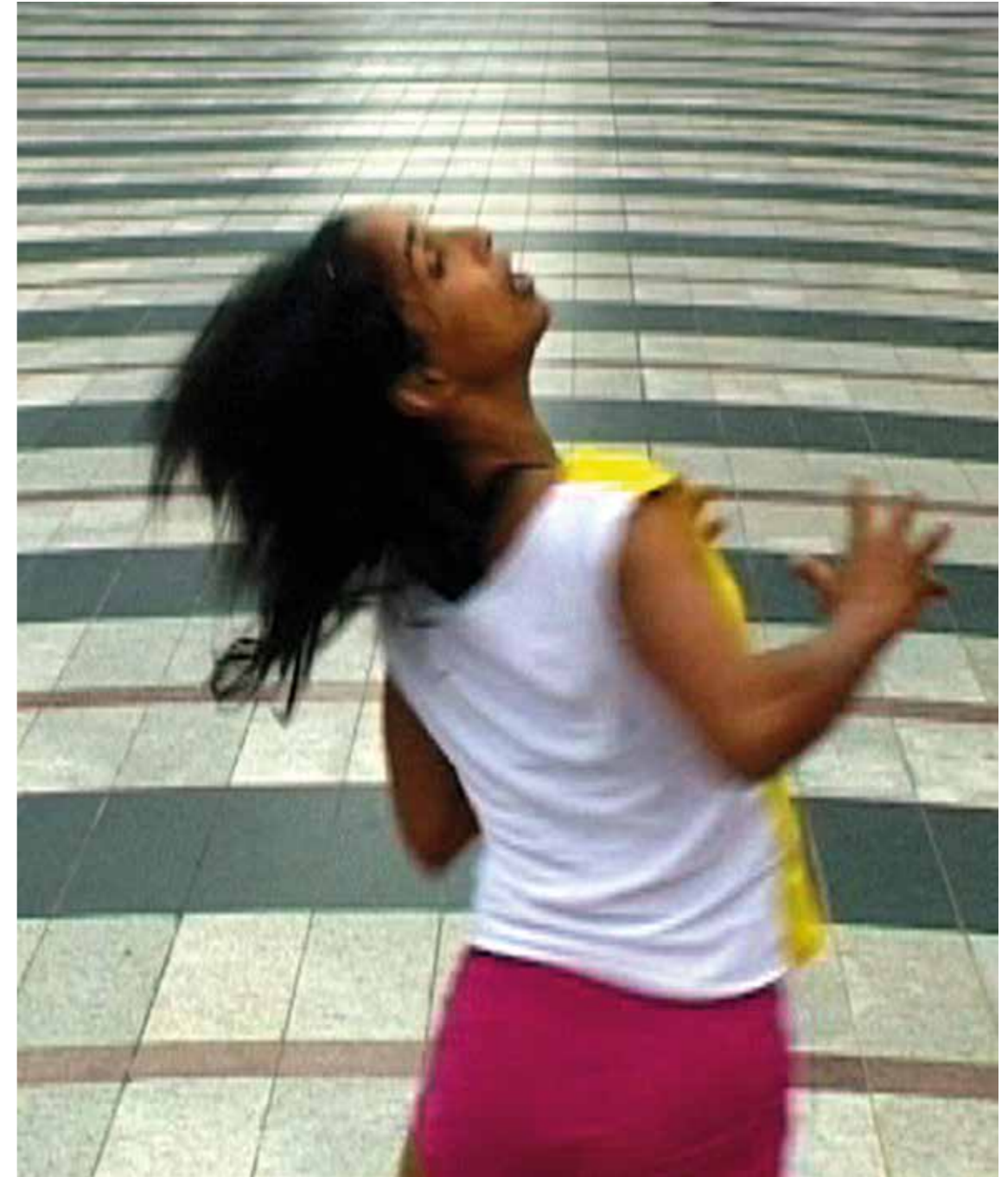


**BORDER / NO BORDER**  
2005  
installation vidéo  
MMOCA, Moscou  
—  
2005  
video installation  
MMOCA, Moscow

**BORDER /  
NO BORDER**

La première vidéo représente la danseuse et chorégraphe indienne Keity Ajoure qui court en intégrant des pas de danse sur une mosaïque striée, à l'image d'une multitude de frontières. Face à celle-ci, une caméra cachée dans la zone frontalière de l'aéroport de Zurich filme des hommes d'affaires coincés aux portiques de sécurité pendant le passage à la douane.

The first video represents the Indian dancer and choreographer Keity Ajoure running and doing dance steps on a striped mosaic that looks like a series of borders. Opposite this, a hidden camera in the border zone of Zurich airport films businessmen stuck at the metal detector as they go through customs.



Les ingénieurs ont donc élaboré une technique qui permet de produire un laser blanc dont la machinerie occupe un quart de mètre cube seulement, en ayant la même puissance, et lui attribuer la couleur qu'on veut, grâce à un nano-élément qui passe dans le laser. Ensuite la machine est réglée pour produire précisément la couleur verte requise pour la communication entre sous-marins. Bien sûr, toutes les couleurs peuvent être produites par cette machine avec une très grande précision.

C'est donc cette technologie que j'ai détournée pour fabriquer des œuvres sur mesure pour les spectateurs. Au début, comme je parlais de l'idée de vêtements, je pensais que la machine allait s'adapter aux vêtements des personnes. Sauf que la pièce allait être montrée à la Biennale d'Art Contemporain de Moscou, alors là, tu vois, c'est le milieu de l'art contemporain et 80% des gens...

**Barbara Formis** : Sont habillés en noir !

**Olga Kisseleva** : (*rires*) Ça n'allait pas le faire ! En plus, j'ai pensé qu'il aurait été mieux de capturer une couleur de quelque chose de plus profond. Je suis donc arrivée à la couleur des yeux, ce qui a été beaucoup plus compliqué, évidemment, à capturer, mais c'était une idée qui me plaisait davantage. Il n'y a pas de jeux de couleur, c'est juste au plus près de la couleur de tes yeux. Cela se fait entre le bon réglage du scanner et la bonne réponse du nano-élément qui est dans la pièce et du laser qui est caché dans l'installation.

**Barbara Formis** : Mais si la pièce se base sur la couleur des yeux, alors pourquoi au départ as-tu choisi le rouge ?

**Olga Kisseleva** : J'ai voulu prendre une couleur qui n'était pas la couleur des yeux. Un lapin albinos ne viendra certainement pas voir l'exposition ! Le rouge est une couleur que j'aime, mais aussi le terme « rouge » en russe signifie à la fois « rouge » et « beau ». Par exemple, la Place Rouge, n'est pas rouge, elle est belle, c'est une mauvaise traduction.

metre, and has the same power, and to which one can attach any colour one wants, thanks to a nano-element which goes through the laser. Then the machine is set to produce precisely the right colour of green for communication to exist between submarines. Of course, any colour can be produced by this machine, and with the utmost precision.

So this is the technology that I turned round and used to create custom made artworks for onlookers. To start with, as I began with the idea of clothes, I thought that the machine was going to adapt itself to what people were wearing. Only it was going to be shown at the Moscow Contemporary Art Biennial where, you see, it's the contemporary art world, and 80% of people...

**Barbara Formis** : Are dressed in black!

**Olga Kisseleva** : (*laughing*) Which was just no good! Also, I thought it would have been better to capture the colour of something more profound, which is how I came up with eye colour. It was much more difficult, of course, to capture, but I liked the idea a lot more. There's no colour game involved, it's just the closest possible colour to your eyes. It's created from a combination of the correct scanner setting, the right response given by a nano-element which is in the artwork and from the laser hidden in the installation.

**Barbara Formis** : But if the piece is based on eye colour, why then did you choose red to start off with?

**Olga Kisseleva** : I wanted to use a colour that's not an eye colour. Unless an albino rabbit came to the exhibition! Red is a colour I like, but also the term "red" in Russian means both "red" and "beautiful". For example, the Red Square is not red, it's beautiful, it's a bad translation.

**SILENCE**

—  
2000  
NET-ART

COLLECTION :  
RHIZOME

## EXPOSITIONS :

ARTBASE, RHIZOME, NEW YORK, 2001  
SITE SPECIFIC, W139, AMSTERDAM, PAYS-BAS, 2005  
FLASHFEST, CENTRE POMPIDOU, PARIS, 2005

—  
2000  
NET-ART

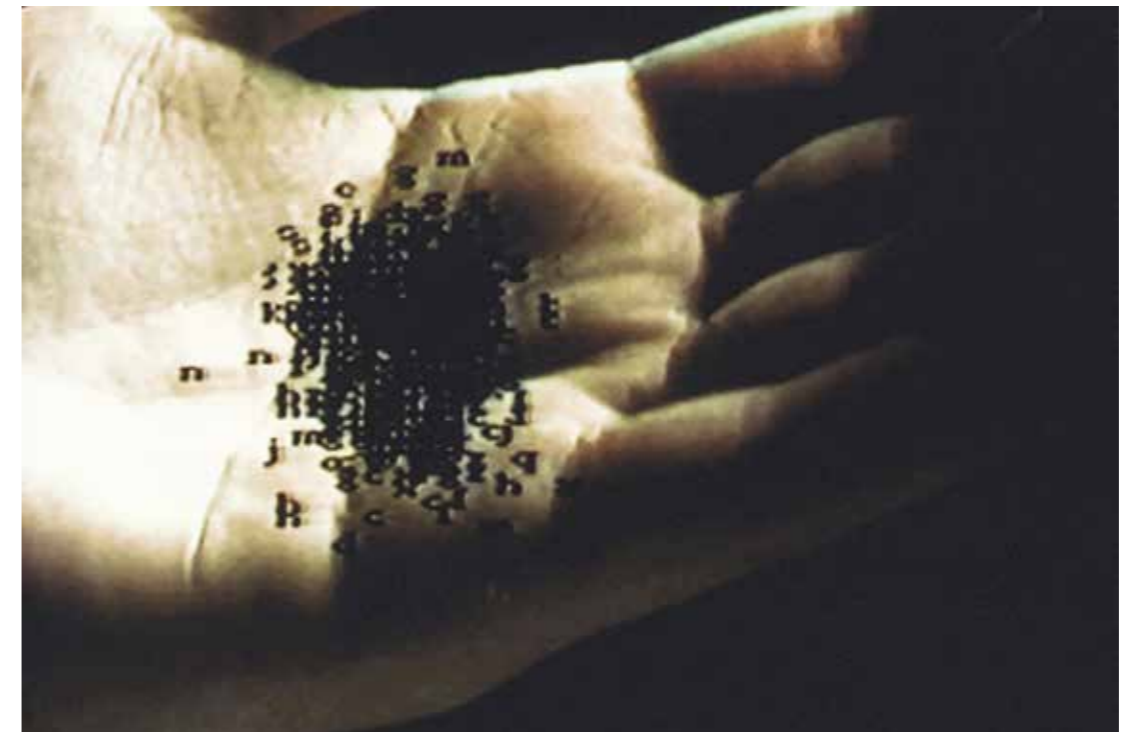
COLLECTION:  
RHIZOME

## EXHIBITIONS:

ARTBASE, RHIZOME, NEW YORK, USA, 2001  
SITE SPECIFIC, W139, AMSTERDAM, NETHERLANDS, 2005  
FLASHFEST, POMPIDOU CENTRE, PARIS, FRANCE, 2005

Dès l'entrée dans ce site, l'annonce «Bruit=absence de langage=silence» nous prévient que les frontières de notre entendement seront brouillées, que les pistes suivies auront ce goût doux et absurde du surréalisme. Puis une main fine proche d'un film de Buñuel fait suite, elle nous tend son désir de dialogue et de caresses, nous invite à amorcer une parole...

From the entrance into the site, the announcement "Noise = absence of language = silence" warns us that the limits of our understanding will be scrambled and the paths followed will be flavoured with the sweet absurdity of surrealism. Then a thin hand, seemingly from a Buñuel film, continues, holding out its desire for dialogue and cuddles. It invites us to start talking...





**Barbara Formis** : Tu dis comment en Russe ?

**Olga Kisseleva** : Pour dire « rouge » tu dis « krasni », pour dire beau, tu dis « krassivi », mais cela est dans le Russe d'aujourd'hui, alors que dans le Russe du XVIII<sup>e</sup> siècle le mot « krasni » valait pour les deux. Pour nous, les Russes, selon une sorte de processus inconscient, le rouge c'est la plus belle couleur de toutes. C'est la raison pour laquelle les Bolcheviks l'ont choisie, car c'était la couleur aimée par le peuple.

**Barbara Formis** : Très intéressant. On voit que dans la couleur, il y a plusieurs strates de significations. Cette couleur que tu as traitée était-elle un élément plastique ? Ou un élément visuel, ou les deux ? Est-ce que à un certain moment pour toi la couleur est devenue une sorte de matière, plus qu'une perception ? Pour le dire autrement, est-ce la netteté du contour, l'incandescence de la couleur, la force écarlate de la couleur est un élément important, ou as-tu aussi laissé la place à une sorte de dématérialisation de la couleur ?

**Olga Kisseleva** : En fait, l'élément qui m'a amenée à travailler la couleur, c'était l'espace, et la relation de l'espace à la couleur. Au départ, pour que le laser fonctionne, il fallait créer du noir dans la pièce, car plus il fait noir, plus la lumière est visible. On n'a donc pas créé un « white cube » mais un « black cube », une boîte noire avec une sphère qui changeait de couleur. C'était très beau. La couleur était très intense, presque plus belle que la couleur des yeux, car à la couleur s'ajoutait une lumière... les yeux ne sont pas allumés, sauf peut-être après quelques coupes de champagne ! (*rires*) Et un jour sans y penser, on a allumé le laser dans un espace blanc, et là, je me suis rendue compte, à la troisième exposition, que dans l'espace blanc le dispositif marchait mieux. Car dans l'espace blanc, ce n'était pas seulement la sphère qui s'allumait, mais tout l'espace qui prenait la couleur. On a donc commencé à travailler avec les espaces blancs. Dans ce contexte, l'intensité de la couleur devenait différente, elle n'avait pas la même condensation que dans le noir, vers la sphère qui s'allumait au centre, mais c'était l'ensemble de l'espace qui permettait la diffusion de la lumière et la couleur devenait moins intense, moins condensée. La sphère lumineuse disparaissait dans l'espace.

...

**Barbara Formis** : How do you say it in Russian?

**Olga Kisseleva** : To say "red", one says "krasni", and to say beautiful, one says "krassivi", but that's in the Russia of today, whereas in the Russia of the 18th Century, the word "krasni" was used for both. For us Russians, according to a sort of unconscious process, red is the most beautiful colour of all. Which is why the Bolsheviks chose it, as it was the colour the people loved.

**Barbara Formis** : How interesting. One can see that with colour there are several layers of meaning. Was this colour you worked with a plastic element, a visual element, or both? Did the colour become a sort of matter, rather than a perception, for you at some point? In other words, are the sharpness of the contour, the incandescence of the colour, and its bright strength important elements for you, or did you also allow for a sort of dematerialization of colour?

**Olga Kisseleva** : In fact, the element that led me to work with colour was space, and the relationship of space to colour. At the start, for the laser to work, the piece had to be in the dark, because the darker it is, the more light is visible. So we created a "black cube" rather than a "white cube", which was a black box with a sphere that changed colour. It was very beautiful. The colour was very intense, almost more beautiful than the colour of eyes, because light was added onto the colour... Eyes aren't lit up, except perhaps after a few glasses of champagne! (*laughter*) And then one day without thinking, we lit up the laser in a white space, and then I realized, with the third exhibition, that the device worked better in a white space. Not only did the sphere light up, but also the whole space took on the colour. So we began to work with white spaces. In this context, the intensity of the colour became different, it didn't have the same sense of condensation as in the black space, towards the sphere which lit up in the centre - it was the whole space which was diffused with light and the colour was less intense, and less condensed. The luminous sphere disappeared in the space.

...

**POWER STRUGGLE**

—  
2012  
PERFORMANCE  
INSTALLATION INTERACTIVE

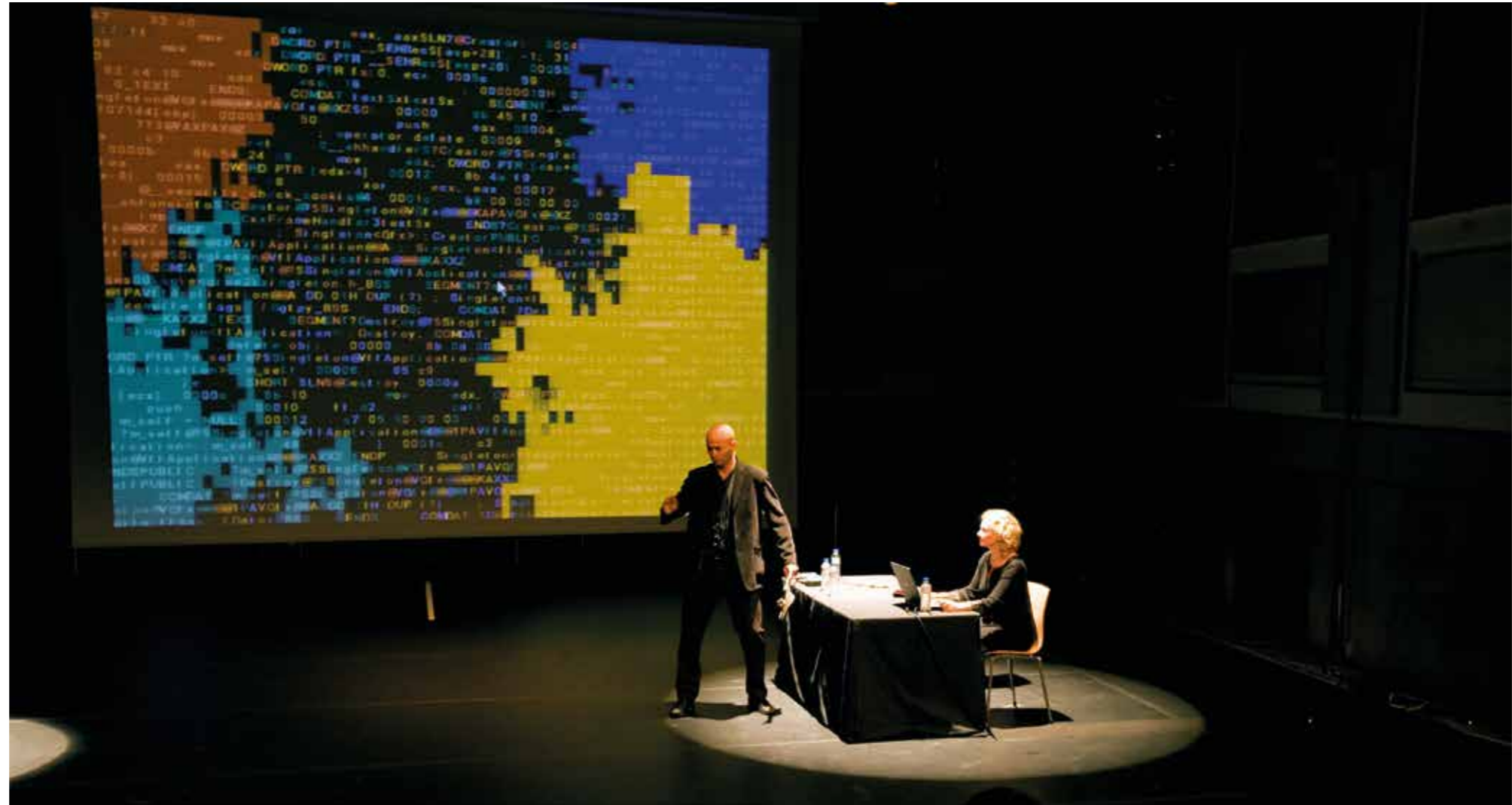
EXPOSITIONS :

- RED CAVALRY: CREATION AND POWER IN SOVIET RUSSIA CASA ENCENDIDA, MADRID, 2011
- RED CAVALRY: CREATION AND POWER IN SOVIET RUSSIA TATE MODERN LONDON, 2011
- POWER STRUGGLE, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, STRASBOURG, 2012
- POWER STRUGGLE, KUNSTHALLE, MULHOUSE, 2012
- POWER STRUGGLE, LIVING ART MUSEUM, REYKJAVIK, 2013
- TEMPORALITY AND PERFORMANCE, STANFORD MUSEUM CENTRE, PALO ALTO, 2013
- POWER STRUGGLE, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN ERRATA, ST PETERSBOURG, RUSSIE, 2013
- LIGNE DE FRONT, LABLABANQUE - LOUVRE-LENS, FRANCE, 2014

—  
2011-2014  
PERFORMANCE,  
INTERACTIVE INSTALLATION

EXHIBITIONS:

- THE RED CAVALRY: CREATION AND POWER IN SOVIET RUSSIA, CASA ENCENDIDA, MADRID , 2011
- THE RED CAVALRY: CREATION AND POWER IN SOVIET RUSSIA, TATE MODERN LONDON, 2011
- POWER STRUGGLE, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, STRASBOURG, 2012
- POWER STRUGGLE, KUNSTHALLE, MULHOUSE, 2012
- POWER STRUGGLE, LIVING ART MUSEUM, REYKJAVIK, 2013
- POWER STRUGGLE, STANFORD MUSEUM CENTRE, PALO ALTO, 2013
- POWER STRUGGLE, CONTEMPORARY ART MUSEUM ERRATA, ST PETERSBURG, RUSSIA, 2013
- LIGNE DE FRONT, LABLABANQUE LOUVRE-LENS, FRANCE, 2014



**POWER STRUGGLE**  
2012  
performance  
Musée d'art contemporain  
Strasbourg

—  
2012  
performance  
Museum of contemporary art  
Strasbourg

En novembre 2010, Olga Kisseleva, Elena Kovylna et le groupe russe «Blue Noses» sont invités à concevoir des performances dans le cadre d'une exposition historique d'Art Russe, «Red Cavalry: Creation and Power in Soviet Russia» au Tate Modern et à la Casa Encendida de Madrid. Le commissaire y met en perspective les courants artistiques soviétiques et le rapport des artistes au pouvoir, des années 1920 à 1970.

Olga Kisseleva propose alors une bataille de quatre antivirus en temps réel, commentée par un comédien, tour à tour sur le ton d'un match de foot, d'une altercation familiale, ou de l'affrontement politique: «chacun essaie de détruire les trois autres, éradiquant tout dans l'ordinateur jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un. Une belle métaphore de la lutte pour le pouvoir, aussi peu productive et dangereuse que ce que font les politiques actuellement», dit elle.

Si la bataille des antivirus, visualisée sur l'écran, est bien réelle, le commentaire est soigneusement construit à partir de la théorie des jeux de John Nash. En appliquant ce même mécanisme à des confrontations de nature différente, la performance démontre la similitude flagrante qui existe entre ces procédés.

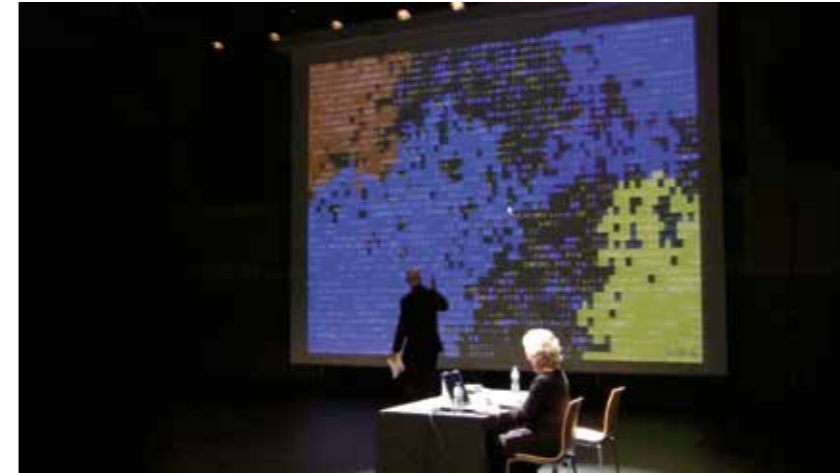
Le combat donné à voir aux spectateurs se manifeste par des lignes de code qui défilent à l'écran, pour leur permettre de suivre la progression du combat et visualiser les stratégies des protagonistes. Elle a fait développer un programme qui attribue une couleur à chacun des antivirus, Le rouge, le vert, le bleu et l'ocre doré, en référence au tableau de Malevitch *La charge de la cavalerie rouge*. Quatre couleurs, représentatives des partis politiques, mais aussi symboliques des écritures dogmatiques.

Power Struggle is a live battle between four anti-viruses commented by an actor using the tone of a live football game report, a family altercation or a political confrontation.

Each one tries to destroy the other three, eradicating everything in the computer until there is only one left. A beautiful metaphor for the struggle for power currently taking place between politicians, as unproductive as it is dangerous.

The fight becomes visible to the spectators thanks to lines of code racing on the screen. In order to enable them to monitor the progress of the fight and visualize the strategies of the protagonists, Olga Kisseleva has had a specific program developed that assigns a colour to each anti-virus, red, green, blue and yellow, in reference to the Malevich painting "The Red Cavalry". Four colours representing political parties, but also symbolic of dogmatic texts.

Not being sure if she will be able to improve the world, the artist highlights with humour and mockery its paradoxical twists, thus attempting to raise our level of consciousness.



**POWER STRUGGLE**  
2012  
performance  
Musée d'art contemporain  
Strasbourg  
—  
2012  
performance  
Museum of contemporary art  
Strasbourg



**POWER STRUGGLE**  
2013  
performance  
Musée d'art contemporain  
Errata, St Petersburg  
—  
2013  
performance  
Contemporary art museum  
Errata, St Petersburg



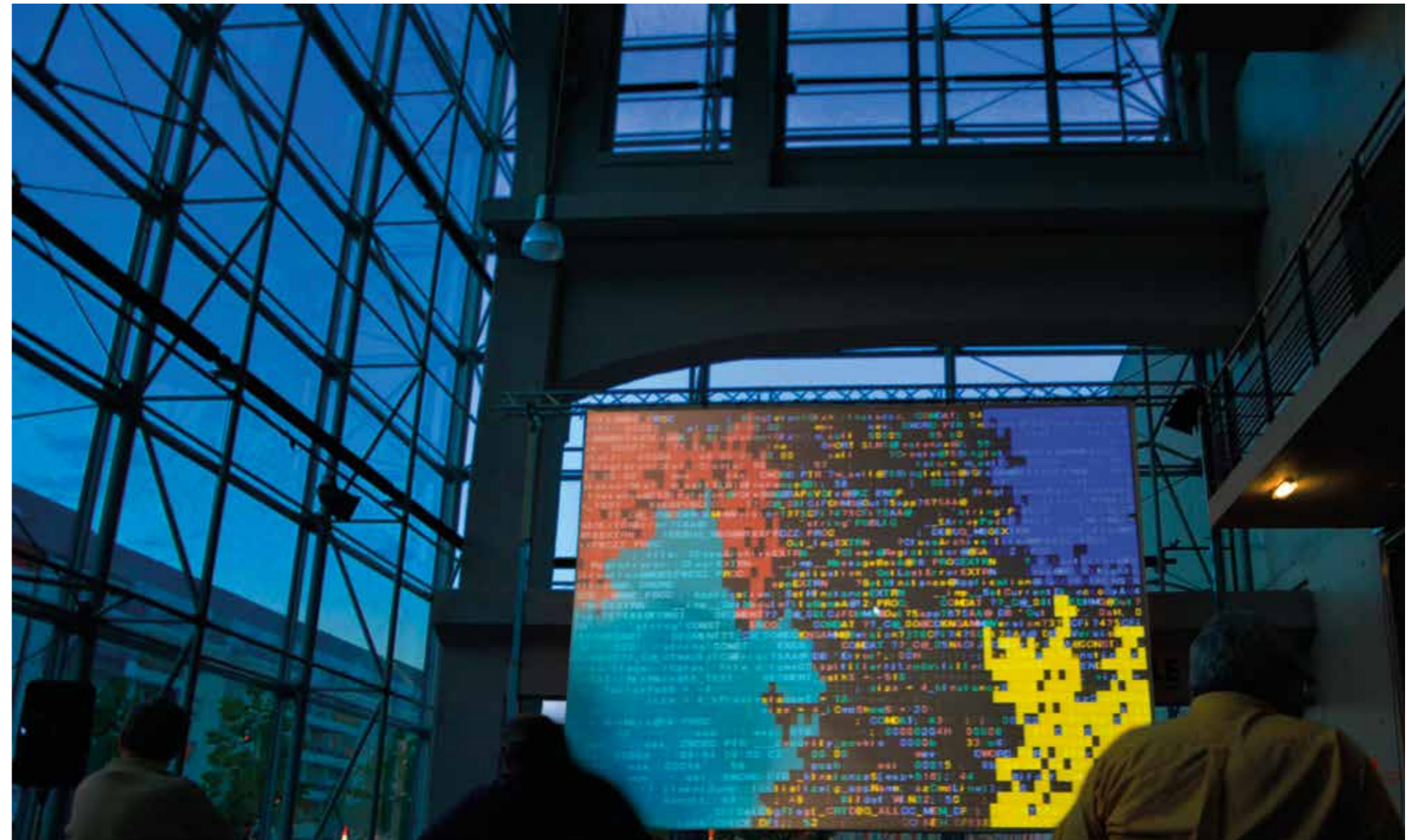


**POWER STRUGGLE**  
2012  
performance  
Kunsthalle, Mulhouse

2012  
performance  
Kunsthalle, Mulhouse

**POWER STRUGGLE**  
2013  
performance  
living art museum, Reykjavik

2013  
performance  
living art museum, Reykjavik



La configuration de l'espace déterminait ainsi la couleur, le but n'étant pas de faire quelque chose de plus impressionnant, mais de rapprocher la couleur de l'espace de la couleur des yeux pour qu'on soit noyé dans cette couleur. Ce n'est donc pas un travail de peinture pour élaborer une couleur expressive, mais c'est le bio-art, c'est-à-dire la *mimicry* de l'œuvre pour capter la couleur vivante du corps humain.

**Barbara Formis** : Est-ce que l'œuvre de James Turrell a été une inspiration pour toi, pour la conception de cette œuvre? James Turrell est considéré comme l'artiste de référence pour des œuvres qui jouent précisément sur la transformation de la couleur en lumière et de lumière en couleur.

**Olga Kisseleva** : Quand j'ai fait cette pièce, je ne me suis pas mise en relation avec le travail d'autres artistes qui ont travaillé la couleur, ou la lumière, car elles ne sont pas l'objet de la pièce. L'objet au départ c'était de faire vivre l'idée politique reliée aux transformations du monde par les technologies. Mais, bien évidemment, durant le processus, j'ai redécouvert le travail de Turrell. J'ai même fait des voyages pour aller voir certaines expositions, notamment en Belgique. Ses œuvres sont des pièces magnifiques et il est devenu un de mes artistes préférés, mais son travail reste formel.

**Barbara Formis** : Car ton enjeu était autre, au sens où tu utilises la forme pour exprimer autre chose que la forme. Il y a des mots de Georges Didi-Huberman autour de *Blood Lust* (1989), installation de James Turrell, qui me semblent néanmoins pertinents pour décrire ton travail dans « Custom Made ». Dans son livre, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Didi-Huberman parle de la couleur « pure » :  
« Couleur « pure », se dit l'homme. Mais pure de quoi? Et faite de quoi? Il n'en peut rien dire pour le moment. Couleur-front et couleur-poids: c'est un *pan* en tous les cas, mais qui laisse en suspens le statut de sa matière comme le mode de son accrochage sur le mur. Disons qu'il flotte massivement. (...)

The configuration of the space determined as such the colour, as the aim wasn't to make something more impressive, but for the colour of the space to be brought as close to that of the eyes as possible so that one would be drowned in that particular colour. It shouldn't be seen as a work of painting, therefore, elaborating on an expressive colour, but more as bio-art, i.e., the *mimicry* of an artwork which captures the living colour of the human body.

**Barbara Formis** : Was James Turrell's work an inspiration for you, for the conception of your piece? James Turrell is seen as the reference for artworks which play on such a transformation of colour into light, and light into colour.

**Olga Kisseleva** : When I created this piece, I wasn't referring to other artists who've worked with colour, or light, because that's not what the object of my piece is. The initial plan was to bring to the fore the political ideas related to the transformation of the world through technology. But, of course, during the process, I discovered Turrell's work. I even travelled to see some of his work, notably in Belgium. His works are magnificent and he's become one of my favourite artists, but his work remains formal.

**Barbara Formis** : Your interest is elsewhere, in that you use the form to express something other than the form. Georges Didi-Huberman, however, when he wrote about James Turrell's installation, *Lust* (1989), seems nonetheless pertinent in terms of the description of your work *Custom Made*. In his book, *The Man who walked in colour*, Didi-Huberman spoke of "pure" colour:

"'Pure' colour, says the man. But pure of what? And made of what? He can't say at the moment. Colour-front and colour-weight: it's a *pan* in any case, which leaves the status of its matter in suspense like the way it's hung on the wall.

**CONNECTIONS**

2002  
INSTALLATION VIDÉO

EXPOSITION :  
FONDATION CARTIER,  
PARIS, FRANCE, 2002

2002  
VIDEO INSTALLATION

EXHIBITION:  
CARTIER FOUNDATION,  
PARIS, FRANCE, 2002



Faux-semblant pour automobilistes, une série de vidéos est projetée sur la vitrine de la Fondation Cartier, boulevard Raspail, une des principales artères parisiennes. La taille 1 de ces vidéos donne l'illusion aux conducteurs de voitures que d'autres routes se sont ouvertes pendant la nuit. Mirage d'autant plus déconcertant que ces nouveaux passages amènent vers une autre partie du monde: la Perspective Nevski, à Saint-Petersbourg.



A series of video illusions for drivers is projected onto the front window of the Cartier Foundation, Boulevard Raspail, one of the main streets in Paris. The real-life scale of these videos gives drivers the impression that new streets have opened up overnight. The mirage is even more disconcerting because these new passages lead to another part of the world: Nevski Prospect in Saint Petersburg.

**CONNECTIONS**  
2002  
installation vidéo  
Fondation Cartier, Paris

2002  
video installation  
Cartier Foundation for  
contemporary art, Paris

1 —  
Georges  
Didi-Huberman,  
*L'Homme qui marchait  
dans la couleur*, Paris :  
Minuit, 2001, p. 29-30.

L'œil ne voit que *surface*, mais aucun signe lumineux assignable à une quelconque surface éclairée. La surface, donc, ne serait ni quelconque, ni même éclairée? Mais alors, d'où vient la couleur? Quel est le principe physique de son extrême compacité? Combien pèse sa masse? (...) Quelle est donc la substance qui permet, qui génère cette couleur-là?»<sup>1</sup>

Que t'inspirent les mots de Didi-Huberman? Sa lecture de la couleur te paraît-elle opportune dans ton cas? Que penses-tu de cette idée, très belle à mon sens, d'un «flottement massif» de la couleur? Cette idée pourrait-elle convenir à ton œuvre?

**Olga Kisseleva** : Oui, j'aime beaucoup cette idée.

**Barbara Formis** : C'est quelque chose de lourd, de pesant, de présent, mais à la fois quelque chose en mouvement. Et par rapport à cette idée de la «pureté» de la couleur, on peut remarquer que les artistes, mais aussi les philosophes, ont souvent traité la question du chromatisme du point de vue de l'expression d'une symbolique pure. La couleur exprime une émotion, un état d'âme. Comment une couleur peut-elle donner sens à une émotion? Comment la couleur pure pourrait-elle se percevoir? Comment la perception de la couleur pourrait-elle se partager? À propos de la couleur, Kant écrit :

«Ainsi la plupart déclarent beaux en eux-mêmes une simple couleur, par exemple le vert d'une pelouse, un simple son (distinct de la résonance ou du bruit), par exemple celui d'un violon : cependant ces deux choses ne paraissent avoir pour principe que la matière des représentations, c'est-à-dire uniquement la sensation et, pour cette raison, elles ne méritent que d'être dites agréables.

On remarquera cependant que les sensations de couleur, aussi bien que de son, ne sont tenues pour belles à bon droit que dans la mesure où elles sont *pures*; c'est là une détermination qui concerne déjà la forme, et c'est aussi la seule chose qui puisse être communiquée universellement avec certitude dans ces représentations.

Let's say it floats massively. (...) The eye only sees the *surface*, but there is no luminous sign assignable to just any lit surface. The surface, therefore, would be neither just any one, nor even lit? But then, where's the colour coming from? What's the principal physics of its extreme compactness? How much does its mass weigh? (...) What is the substance which allows, which generates this colour?"

What do these lines of Didi-Huberman's inspire in you? Does his way of reading colour seem opportune in your case? What do you think of the idea, which for me is particularly interesting, of a "massive floating" of colour? Could it be appropriate in relation to your work?

**Olga Kisseleva** : Yes, I like the idea a lot.

**Barbara Formis** : It's something that's heavy, that weighs, and is present, but is at the same time in movement. In relation to the idea of "purity" of colour, one can see that artists, and also philosophers, have often treated the notion of the colour spectrum from the viewpoint of the expression of pure symbolics. Colour expresses emotion, and feeling. How can a colour give meaning to an emotion? How can pure colour be perceived? How can the perception of colour be shared? Kant said, when talking about colour:

"A mere color, such as the green of a plot of grass, or a mere tone (as distinguished from sound or noise), like that of a violin, is described by most people as in itself beautiful, notwithstanding the fact that both seem to depend merely on the matter of the representations in other words, simply on sensation — which only entitles them to be called agreeable. But it will at the same time be observed that sensations of color as well as of tone are only entitled to be immediately regarded as beautiful where, in either case, they are pure. This is a determination which at once goes to their form, and it is the only one which these representations possess that admits with certainty of being universally communicated.

**YOUR SELF PORTRAIT**

2002  
PERFORMANCE, INSTALLATION VIDÉO

COLLECTION :  
FRAC AQUITAINE, BORDEAUX, FRANCE

EXPOSITIONS :

- RED FLAG FACTORY, SAINT-PÉTERSBOURG, RUSSIE, 2002
- YOUR SELF PORTRAIT, PALAIS DE TOKYO, PARIS, FRANCE, 2002
- ART ET TÉLÉVISION, FRAC AQUITAINE, BORDEAUX, FRANCE, 2003
- WE ARE THE WORLD, CHELSEA ART MUSEUM, NEW YORK, 2004
- PASSAGE D'EUROPE, MUSÉE D'ART MODERNE DE ST ETIENNE, ST ETIENNE, FRANCE, 2004
- GENDER CHECK - FEMININITY AND MASCULINITY IN THE ART OF EASTERN EUROPE, MUSÉE D'ART MODERNE (MUMOK) FONDATION LUDWIG, VIENNE, AUTRICHE, 2009
- GENART, MUSÉE D'ART MODERNE DE MOSCOU (MMOMA), MOSCOU, RUSSIE, 2010

2002  
PERFORMANCE, VIDEO INSTALLATION

COLLECTION:  
FRAC AQUITAINE, BORDEAUX, FRANCE

EXHIBITIONS:

- RED FLAG FACTORY, SAINT PETERSBURG, RUSSIA, 2002
- YOUR SELF PORTRAIT, PALAIS DE TOKYO, PARIS, FRANCE, 2002
- ART AND TELEVISION, FRAC AQUITAINE, BORDEAUX, FRANCE, 2003
- WE ARE THE WOLRD, CHELSEA ART MUSEUM, NEW YORK, USA, 2004
- PASSAGE D'EUROPE, MUSEUM OF MODERN ART, SAINT ETIENNE, FRANCE, 2004
- GENDER CHECK - FEMININITY AND MASCULINITY IN THE ART OF EASTERN EUROPE, MUSEUM OF MODERN ART (MUMOK) - LUDWIG FOUNDATION, VIENNA, AUSTRIA, 2009
- GENART, MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART (MMOMA), MOSCOW, RUSSIA, 2010



**YOUR  
SELF PORTRAIT**

**YOUR SELF PORTRAIT**  
2002  
performance, installation vidéo  
Palais de Tokyo, Paris

2002  
performance, video installation  
Palais de Tokyo, Paris





**YOUR SELF PORTRAIT**  
 2002  
 installation vidéo  
 Musée d'art moderne de St-Etienne

2002  
 video installation  
 museum of modern art, Saint-Etienne

Ce projet, présenté aussi bien dans une usine à Saint-Petersbourg que dans des grands musées en Occident, met en interaction le spectateur et l'artiste. Une caméra dirigée par l'artiste filme chaque participant et lui renvoie son image au moment où celui-ci commence à se mettre en confiance face à ce médium. La personne filmée réagit donc à sa propre image. La vidéo est le résultat d'une accumulation de résistance vis-à-vis de soi-même.

This project, presented in both a Saint Petersburg factory and museums of the West, is an interaction between spectators and the artist. The artist films each participant and throws their image back at them just as they start to relax in front of the camera. The people filmed react to their own image. The video is the result of an accumulation of resistance to oneself.

2 —  
Emmanuel Kant :  
*Critique de la Faculté  
de Juger*, § 13, Paris :  
Vrin, 2000, p. 89-90

En effet, on ne peut admettre sans difficulté que la qualité des sensations concorde dans tous les sujets, et que chacun estime de la même manière telle couleur plus agréable qu'une autre ou tel son d'un instrument de musique plus agréable que celui d'un autre. (...) Dans un mode de sensation simple, la pureté signifie que l'uniformité de ce mode n'est pas troublée ou détruite par une sensation d'un genre différent (...). Aussi toutes les couleurs simples sont considérées comme belles dans la mesure où elles sont pures; les couleurs composées n'ont pas ce privilège.»<sup>2</sup>

Est-ce que, dans ce travail, tu as cherché, comme le dit Kant, une certaine beauté de la couleur? Dans ce cas, cette beauté aurait-elle une qualité simple ou composée? La qualité de la pureté était-elle quelque chose qui t'intéressait dans ce projet, ou est-ce que tu cherchais des couleurs plus compliquées qui s'ajustent donc parfaitement au corps humain et qui sont donc moins abstraites?

**Olga Kisseleva** : C'est vraiment la couleur complexe qui m'intéressait, puisqu'une couleur pure, à la limite, c'est facile à faire. Le bleu, le vert, ou autre. Mais dans la couleur pure, tu ne reconnais pas tes yeux. C'est uniquement quand tu reconnais la couleur de tes yeux, là, dans l'espace, qu'un étonnement est possible. Avec cette pièce, quand elle est montrée, puisque l'œil doit être scanné, il y a un petit trou dans lequel le visiteur doit regarder avant d'entrer dans la pièce, mais quand il y a la foule, il y a une période d'attente. On s'attarde en faisant la queue devant le scanner, on s'attarde dans la salle, du coup les visiteurs voient les expériences faites par ceux qui sont devant eux, et ils reconnaissent la couleur et la salle commence à lui ressembler.

**Barbara Formis** : Avais-tu pensé aux techniques biométriques de reconnaissance d'identité officielle?

For it is not to be assumed that even the quality of the sensations agrees in all subjects, and we can hardly take it for granted that the agreeableness of a color, or of the tone of a musical instrument, which we judge to be preferable to that of another. (...)

But the purity of a simple mode of sensation means that its uniformity is not disturbed or broken by any foreign sensation (...) All simple colors are regarded as beautiful so far as pure. Composite colors have not this advantage."

In this piece were you looking for, as Kant says, a certain beauty of colour? If so, would this beauty have a simple or a composed quality? Was the quality of purity something that interested you in the project? Or were you looking for more complicated colours, which adjust themselves perfectly to the human body and are therefore more abstract?

**Olga Kisseleva** : It's really the notion of complex colour which I find interesting, because pure colour, in a way, is easy to make. Blue, green, or another. But with the pure colour, you don't recognize your own eyes. It's only when you can do so, there in the space, that the surprise sets in. The visitor's eyes have to be scanned first. There's a little hole through which he/she must look before going into the space, and if there's a crowd, then there can be a wait. As they wait in the queue, and in the room, visitors can see the reactions of those going in before them, the colour changes and the room resembling them.

**Barbara Formis** : Were you also thinking about biometric recognition of official identity techniques?

**Olga Kisseleva** : Yes, of course. I had the idea when I was finishing this piece, and I was working with the Bernard Arnault foundation, and went once to see the master Dior perfume maker.

**IMAGEMAKERS**

2005  
INSTALLATION VIDÉO

DISPOSITIF :  
2 VIDÉO SE FONT FACE À ÉCHELLE 1

EXPOSITION :  
*IMAGE MAKERS*,  
THE NEW GALLERY, CALGARY, CANADA, 2005

2005  
VIDEO INSTALLATION

PRESENTATION:  
2 LIFE SIZE VIDEOS FACING EACH OTHER

EXHIBITION:  
*IMAGE MAKERS*  
THE NEW GALLERY, CALGARY, CANADA, 2005



**IMAGEMAKERS**  
2005  
installation vidéo  
—  
2005  
video installation

Sur un écran, des acteurs jouent le rôle de terroristes tchéchènes dans une mise en scène de propagande pour un reality-show télévisé en Russie. Face à ce premier écran, un grand nombre de japonais prennent des photographies. Le premier réflexe serait de les croire journalistes, jusqu'à ce que l'objectif de la camera se focalise sur l'objet de leur attention: *la Joconde* de De Vinci.



On a screen, actors play the roles of Chechnyan terrorists in a propaganda sequence for a reality show broadcast in Russia. Opposite the first screen, a crowd of Japanese people takes photographs. At first, we assume they are journalists. Then the camera focuses on the object of their attention: Leonardo de Vinci's "Mona Lisa".



**IMAGEMAKERS**  
 2005  
 installation vidéo  
 —  
 2005  
 video installation

**Olga Kisseleva** : Oui, bien sûr. L'idée m'est venue car, au moment où je finissais cette pièce, j'étais en travail avec la fondation Bernard Arnault et j'allais chez le grand parfumeur de la maison *Dior*. Le lieu est secret, il travaille comme dans une tour, dans un immeuble du 8<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Partout ce sont des murs blancs et, pour rentrer dans les labos, il y a des portes avec un habillage en carton, qui en réalité cachent des portes blindées. Les portes n'ont pas de poignées, elles s'ouvrent grâce à la reconnaissance de l'iris ! L'espionnage est impossible; uniquement cette personne, seule et unique, avec son œil peut ouvrir ces portes.

**Barbara Formis** : Incroyable ! C'est vraiment la question du contrôle aussi qui t'intéresse. Qu'est-ce que signifie effectivement dépasser une frontière, aller dans un territoire privé, étranger, comme pour les douanes américaines qui ont mis en place ces technologies de reconnaissance par le corps humain. Est-ce que dans cette pièce, par le biais de l'art, tu voulais évoquer ce contrôle « bio-politique », comme dirait Foucault, une surveillance des êtres par les machines ?

**Olga Kisseleva** : Le but n'était pas directement politique, du moins selon une première lecture. Car ce qui m'interpellait avant tout, ce n'était pas tant le contrôle politique que le contrôle commercial.

Quand ces technologies sont utilisées par les militaires et les services secrets, je me sens personnellement moyennement concernée, même si je suis très critique. Je suis une citoyenne loyale, je n'ai rien à cacher de n'importe quel gouvernement du monde, donc ce contrôle me dérange moins que la même surveillance qui est faite par les marchands de toute sorte. Je trouve que c'est cela qui nous enlève le plus de liberté, c'était le début de ce projet.

L'environnement commercial qui se crée autour de nous est fait « sur mesure ». Dès que j'envoie un message à un collègue en Italie, je peux ouvrir Internet et trouver des annonces publicitaires pour des hôtels à Venise ou à Rome.

The place is like a tower, with white walls all around, and to get into the labs, there are doors covered in card which in fact hide armored doors. The doors don't have any handles, they only open through iris recognition! Spying is impossible; only one person, and that one person alone, can open the doors with his eyes.

**Barbara Formis** : Incredible! So in fact there's also the question of control that you find interesting? What it means to cross a frontier, go into a private, foreign territory, like with the American border guards who've such human body recognition technology. Did you intend, with this artwork, to evoke "bio-political" control, as Foucault would say, human surveillance by machines?

**Olga Kisseleva** : My intention wasn't entirely political, at least at first. What I was thinking of primarily was not so much political control as commercial control. When these technologies are used by the military and secret services, I don't feel that affected personally, even if I'm very critical. I'm a loyal citizen, I have nothing to hide from any government in the world, so this sort of control doesn't upset me as much as the same kind of surveillance being used by all sorts of businesses.

I feel that this is what is affecting our freedom most of all. This was the starting point of my piece. The commercial environment being created around us is made "to measure". The moment I send a message to a colleague in Italy, I open an Internet page, and commercials for hotels in Venice or Rome pop up. The surveillance of marketing and advertising devices aims to produce propositions that are not immediately addressed, and which adapt more and more to one's closest wishes and projects. It's true that we're free to choose to look at something else, but mostly we're in a rush and tend to choose such made to measure options. Which is why I feel manipulated.

**Barbara Formis** : Have you thought of your piece in relation to the recent news scandal concerning Edward Snowden in the States?

**(IN)VISIBLE**

2007  
PHOTOGRAPHS, VIDÉO, 8'

EXPOSITIONS :

*(IN)VISIBLE*, CAPC, BORDEAUX, FRANCE, 2006  
*WAKING UP*, CORTEX ATHLETICO, BORDEAUX, FRANCE, 2006  
*NO MORE REALITY*, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DEPO TÛTÛN  
DEPOSU, ISTANBUL, TURQUIE, 2009  
*PROGRESSIVE NOSTALGIA*, CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA  
LUIGI PECCI, PRATO, ITALIE, 2007  
*TO BE CONTINUED...*, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LE QUARTIER,  
QUIMPER, FRANCE, 2013

2007  
PHOTOGRAPHS, VIDEO, 8'

EXHIBITIONS:

*(IN)VISIBLE*, CAPC MUSEUM, BORDEAUX, FRANCE, 2006  
*WAKING UP*, CORTEX ATHLETICO, BORDEAUX, FRANCE, 2006  
*NO MORE REALITY*, CONTEMPORARY ART CENTRE DEPO TÛTÛN  
DEPOSU, ISTANBUL, TURKEY, 2009  
*PROGRESSIVE NOSTALGIA*, CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA  
LUIGI PECCI, PRATO, ITALY, 2007  
*TO BE CONTINUED...*, CONTEMPORARY ART CENTRE  
LE QUARTIER, QUIMPER, FRANCE, 2013



**(IN)VISIBLE**

En 1999, lettres du Dalai-Lama en poche, Olga Kisseleva est partie au Tibet pour réaliser son projet «how are you?». En septembre 2001, peu après le 11.09, elle collabore au Cachemire avec les Indiens et les Pakistanais pour leur apprendre «à voir le monde à travers les yeux de quelqu'un d'autre». «Une voyante m'a dit...», l'œuvre qui résulte de cette action a été projetée dans les rue de New Delhi lors des manifestations anti-guerre. En 2002 Olga Kisseleva réalise, avec le support de ProArte, une exposition au Musée National de l'Arctique et de l'Antarctique (St Pétersbourg, Russie). Cette exposition dénonce la «conquête» et le partage des derniers espaces vierges de la planète par les multinationales. Olga Kisseleva est intervenue en Israël, en Tchétchénie, en Afrique, en Géorgie... Son installation «(autre) point de vue» présentée à la 7<sup>ème</sup> Biennale de Lyon (Lyon, France) a été basée sur les images tournées par l'artiste lors de la manifestation alter mondialiste à Gênes.

Le projet «(in)visible» parle des conflits et des tensions provoqués par le nouveau (re-)partage du monde.

Certains territoires semblent par moments être moins maîtrisés, désordonnés, vidés de pouvoir «valable», au moins au regard des dirigeants des mega-multinationales, les nouveaux maîtres du monde... Il s'agit généralement des pays qui ne sont pas encore traversés par des pipelines et où il n'y a toujours pas de mégalo-voies, d'aquaboulevards ni de McDonald's. Les «grands» pays, voire directement les entreprises intéressées, tels empires multinationaux, partent alors à la «conquête» de nouveaux territoires, se repartagent des pays et des continents pour pouvoir y faire développer leurs réseaux de pipelines et y faire fleurir leurs chaînes de grande distribution de divers produits.



**(IN)VISIBLE**  
2007  
photographies  
—  
2007  
photographs



Rwanda et Nicaragua, Afghanistan et Irak, Georgie, Tchétchénie, Bosnie, Ukraine, Somalie, Israël, Palestine... De nombreux pays ont subi pendant les quelques dernières années et subissent actuellement des tentatives de ce genre de repartage. Parfois les «révolutions de fleurs», comme en Georgie ou en Ukraine, ne ressemblent pas toujours aux génocides pratiqués en Afrique ou aux opérations «commandos» menées au Proche-Orient.

Mais globalement, le scénario est toujours similaire: on commence, en prétextant la défense des droit de l'homme, une opération anti-terroriste urgente, une réparation d'une injustice sociale ou même une aide aux victimes d'un sinistre naturel. Ensuite on discute le partage des marchés. Et immédiatement la question de la proportion des quantités de commandes emportées par Total par rapport à la Shell ou au Gazprom prime sur les motifs «humanitaires».

Des photos, prises lors des manifestations de protestation à Ramallah, à Kiev, à Porto Alegre ou dans le Cachemire, font le contrepoids des «cartes animées» représentant l'état des conquêtes. Ces images sont éditées en noir et blanc, ni symboles ni textes ne sont lisibles. Malgré la différence des faits qui avaient déclenché les manifestations documentées, on voit sur ces images la même chose: des gens qui n'acceptent pas ce repartage.

"(in)visible" deals with the conflicts and tensions created by the new way of dividing up and sharing out the world. This piece is also custom made, not only for the viewer but for an entire country.

At times, certain parts of the world seem to be out of control, lacking order or "Legitimate" power, at least in the eyes of the huge multinationals, the world's new masters. They are usually countries that so far have not been crisscrossed by pipelines and where there are still no sprawling conurbations, no McDonald's or high-tech aquatic leisure centres. So the "major" countries, even the actual companies involved, like multinational empires, set off to "conquer" new territories and parcel out countries and continents amongst themselves, intent on getting their pipeline systems installed and their various products marketed on a grand scale.

...  
Rwanda and Nicaragua, Afghanistan and Iraq, Georgia, Chechnya, Bosnia, Ukraine, Somalia, Israel, Palestine: in the past few years many countries have suffered and are suffering from attempts to divide them up in this way. The "rose" and "orange" revolutions that took place in Georgia and Ukraine may not be comparable with genocide campaigns carried out in Africa or "commando" operations in the Middle East, but overall, the scenario is always similar. First there are the pretexts: defending human rights,

conducting an urgent anti-terrorist operation, remedying social injustice or helping the victims of a natural disaster. Next come discussions about sharing markets, and the immediate question of what proportion of orders should be carried off by Total, compared with Shell or Gazprom, takes precedence over "humanitarian" motives.

These videos, taken at protest demonstrations in Ramallah, Kiev, Porto Alegre and Kashmir, represent a counterbalance to the "virtual postcards" that portray these conditions of conquest. These images were shot in black and white, and include no legible symbols or texts. Despite the differences in the facts behind the protests documented here, we can see one thing in all of them: people who do not accept this division of the spoils.



(IN)VISIBLE  
2007  
video, 8'  
—  
2007  
video, 8'





La surveillance des dispositifs marketing et commerciaux a comme but de produire des propositions qui nous sont immédiatement adressées, et ces propositions s'adaptent de mieux en mieux à nos désirs et à nos projets les plus proches. C'est vrai que nous sommes libres de choisir autre chose mais, la plupart du temps, nous sommes toujours pressés et on a tendance à choisir entre ces propositions déjà faites, sur mesure. Là, je me sens manipulée.

**Barbara Formis** : As-tu réfléchi à ta pièce à la lumière de l'actualité récente du scandale de surveillance déclenché par Edward Snowden aux États Unis ?

**Olga Kisseleva** : Oui, mon travail date de bien avant, mais ça va exactement dans ce sens. Quand j'étais étudiante, j'avais travaillé pour Google à la Silicon Valley en Californie. Les amis avec lesquels je collaborais là bas sont devenus aujourd'hui des grands patrons, ils dirigent Google France, Google Russie etc. Un jour j'ai revu tout à fait par hasard, à une fête d'anniversaire à Moscou, un de ces amis qui dirige maintenant Google Russie. Il m'a proposé de travailler pour le renseigner sur le domaine du Net-Art; il avait intégré l'idée que les artistes sont des chercheurs et qu'ils sont de grands innovateurs dans tous les domaines, il a donc pensé, tout à fait justement, qu'en ayant connaissance de la première des innovations, il aurait pu l'adapter à son business. Il voulait faire de moi une sorte d'espion industriel pour le monde de l'art. (*rites*) On en a parlé, on en a rigolé, et on s'est dit au revoir. Le lendemain, il m'appelle sur mon portable pour qu'on en parle sérieusement; j'étais en ville dans un quartier improbable, il m'invite à aller dans son bureau, je lui demande l'adresse et il me répond qu'il peut m'envoyer une voiture. J'essaie de regarder autour de moi pour lui dire où je me trouve, il me répond que ce n'est pas la peine puisqu'il sait déjà où je me trouve, grâce au service de localisation de mon téléphone. La voiture était tout de suite derrière moi... !

**Olga Kisseleva** : Yes, I made the work long before, but it's talking about exactly the same issues. When I was a student, I worked for Google at Silicon Valley in California. The friends with whom I was collaborating then have gone on to become the big bosses of Google France and Google Russia, etc. One day I saw them all again by chance at a birthday party in Moscow. One of them, who now runs Google Russia, asked me if I wanted to work for him, informing him about the Net-Art domain; he had understood that artists are researchers and inventors in every domain, and therefore thought, quite rightly, that by having direct access to artists' first innovations would mean he could adapt them to his business. He wanted to make me into a sort of industrial spy for the art world. We talked about it, and laughed, and said goodbye. The next day he rang me on my mobile phone to talk about it seriously; I was downtown in a tricky area, so he suggested I join him in his office. I asked for his address and he told me he'd send me a car. I tried looking around to give him directions as to where I was and he told me it wasn't necessary, that he knew exactly where I was thanks to the localization service on the phone. The car turned up immediately behind me!

**Barbara Formis** : like in a film...

**Olga Kisseleva** : I went to see him in his office in one of the big towers in Moscow. These towers are so big that when one's on the top floor, one can see that the earth is round! He had prepared a contract which stipulated my salary, fees, and the fact that I'd have my own office up in that tower. And the contract also said that I'd be able to have my own parachute!

**Barbara Formis** : Yes! Because according to him, if there was going to be a terrorist attack against these towers, then all employees should have a parachute at the ready! None of this I found particularly appealing, and so I didn't go and work for him!

**(ANOTHER) POINT OF VIEW**

2003  
INSTALLATION VIDÉO INTERACTIVE

DISPOSITIF :  
2 PROJECTEURS VIDÉOS, ÉCRAN SENSIBLE, CAPTEURS,  
SYSTÈME SON STÉRÉO

EXPOSITIONS :  
FIAC VIDÉO CUBE, (GALERIE QUANG), PARIS, 2003  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
TROC / TRAC, LA CHAMBRE BLANCHE, QUÉBEC, CANADA,  
2003

2003  
INTERACTIVE VIDEO INSTALLATION

PRESENTATION:  
2 VIDEO PROJECTORS, SENSITIVE SCREEN,  
SENSORS, STEREO SOUND SYSTEM

EXHIBITIONS:  
FIAC VIDEO CUBE, (GALERIE QUANG),  
PARIS, FRANCE, 2003  
TROC / TRAC, LA CHAMBRE BLANCHE  
CENTER OF CONTEMPORARY ART,  
QUÉBEC, CANADA, 2003



**(ANOTHER)  
POINT OF VIEW**

**(ANOTHER) POINT OF VIEW**  
2003  
installation vidéo interactive  
—  
2003  
interactive video installation



Deux projections vidéos se confrontent sur un même écran. La première montre la danse de corps africains qui exultent. Leurs mouvements se transformant de plus en plus en une transe. L'autre met en scène le bras armé de l'État: la police, dans son aspect inquiétant et répressif. Le spectateur en se plaçant d'un côté ou de l'autre de l'écran influence les images et donne la prépondérance à l'une ou l'autre des versions.

Two video projections are confronted on the same screen. The first shows the bodies of African dancers in exultant movements, gradually moving into a trance. The other presents the State's armed forces: the worrying and repressive face of the police. The viewer, by standing on one side of the screen or the other influences the footage and gives precedence to one version or the other.



**(ANOTHER) POINT OF VIEW**  
2003  
installation vidéo interactive  
—  
2003  
interactive video installation



3 —  
Jacques Derrida,  
*La vérité en peinture*,  
Paris : Champs/  
Flammarion, 1978

**Barbara Formis** : comme dans les films...

**Olga Kisseleva** : Je suis allée le voir dans son bureau de la grande tour de Moscou. Ces tours sont tellement grandes que, quand on est au dernier étage, on voit que terre est ronde ! Il avait préparé un contrat qui stipulait le salaire, l'horaire, et le fait que j'allais avoir mon bureau dans cette tour, là haut. Et le contrat stipulait aussi que j'allais avoir droit à un parachute !

**Barbara Formis** : Un parachute ?!

**Olga Kisseleva** : Oui ! Car dans sa logique, il devait y avoir une attaque terroriste contre ces tours, et donc tous les employés avaient droit à un parachute ! Tout cela ne m'a pas du tout plu, donc je ne suis pas allée travailler pour lui !

**Barbara Formis** : Cette anecdote personnelle fait vraiment sens avec *Custom Made*, car cette pièce touche à la relation entre l'individu et l'institution, le corps humain et le monde, le spectateur et le musée. La relation entre le spectateur, individu seul, et l'institution muséale n'a pas uniquement une valeur symbolique, mais aussi de taille. Le corps humain est infime par rapport à la grandeur du bâtiment du musée. L'histoire individuelle est minuscule face à la charge historique et culturelle de l'institution. Il y a une question de démesure, quelque chose qui est démesuré, très grand, comme le Centre Pompidou par exemple que tu as également adapté pour ta pièce et qui se met en relation avec quelque chose de petit. Comment la chose petite, le corps humain, peut-elle faire changer quelque chose qui est immobile ?

Ce rapport me rappelle ce que Derrida écrit à propos du lien/non-lien entre le colossal et la colonne, dans son fameux chapitre intitulé « Parergon », paru dans l'ouvrage *La Vérité en peinture*<sup>3</sup>. Dans ces pages, il oppose le colosse à la colonne et développe les idées kantienne propres à l'esthétique du sublime. Pour notre propos, voici ce que je retiens des analyses de Derrida :

**Barbara Formis** : This personal anecdote really makes sense with *Custom Made* because it's a piece that touches on the relationship between the individual and the institution, the human body and the world, the spectator and the museum. The relationship between the spectator, an individual alone, and the museum institution not only has symbolic value, but is also a question of scale. The human body is tiny in relation to the immense size of the museum building. Individual history is minuscule in relation to the historical and cultural weight of the institution. There's a feeling of the immeasurable, of something that is overwhelmingly huge, like the building (the Pompidou Centre for example that you've also adapted for your piece) in relation to something small. How can that small thing, the human body, change something that's immobile. This relationship reminds me of what Derrida wrote about the link / non-link between the colossus and the column, in his famous chapter entitled "Parergon" in *The Truth in Painting*. In this chapter, he opposed the colossus to the column and developed the Kantian ideas on the esthetics of the sublime. This is what I've selected from Derrida's writings for us:

"The *colossus is irremovable*. There's nothing portable about it. It's a stoney and fixed immobility that has been built up on the earth after having pushed into it, and sometimes even dug into it." (p.38)

"It's the body which erects itself accordingly. (...) The body of man, it goes without saying. It's *from* him to which the greatest erection is referred. Everything here is measured on the scale of the body. Of man. It's to this fundamental measure (*Grundmass*) that the colossal must be referred, its excess scale, or lack of scale, the nearly and the nearly too much which holds, lifts or puts it down between two measures." (p.60)

**DOORS**

2004

INSTALLATION VIDÉO INTERACTIVE

DISPOSITIF :  
2 PROJECTEURS VIDÉOS,  
ÉCRAN SENSIBLE, CAPTEURS

EXPOSITIONS :

DOORS, NCCA MOSCOU, 2004

DOORS, NCCA NIJNY NOVGOROD, 2004

DOORS, GALERIE ARKA, VLADIVOSTOK, 2005

MÊME HEURE, MÊME ENDROIT, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN,  
ABBAYE DE MAUBUISSON, ST OUEN L'AUMONE, FRANCE, 2007

2004

INTERACTIVE VIDEO INSTALLATION.

PRESENTATION:

2 VIDEO PROJECTORS, SENSITIVE SCREEN, SENSORS.

EXHIBITIONS:

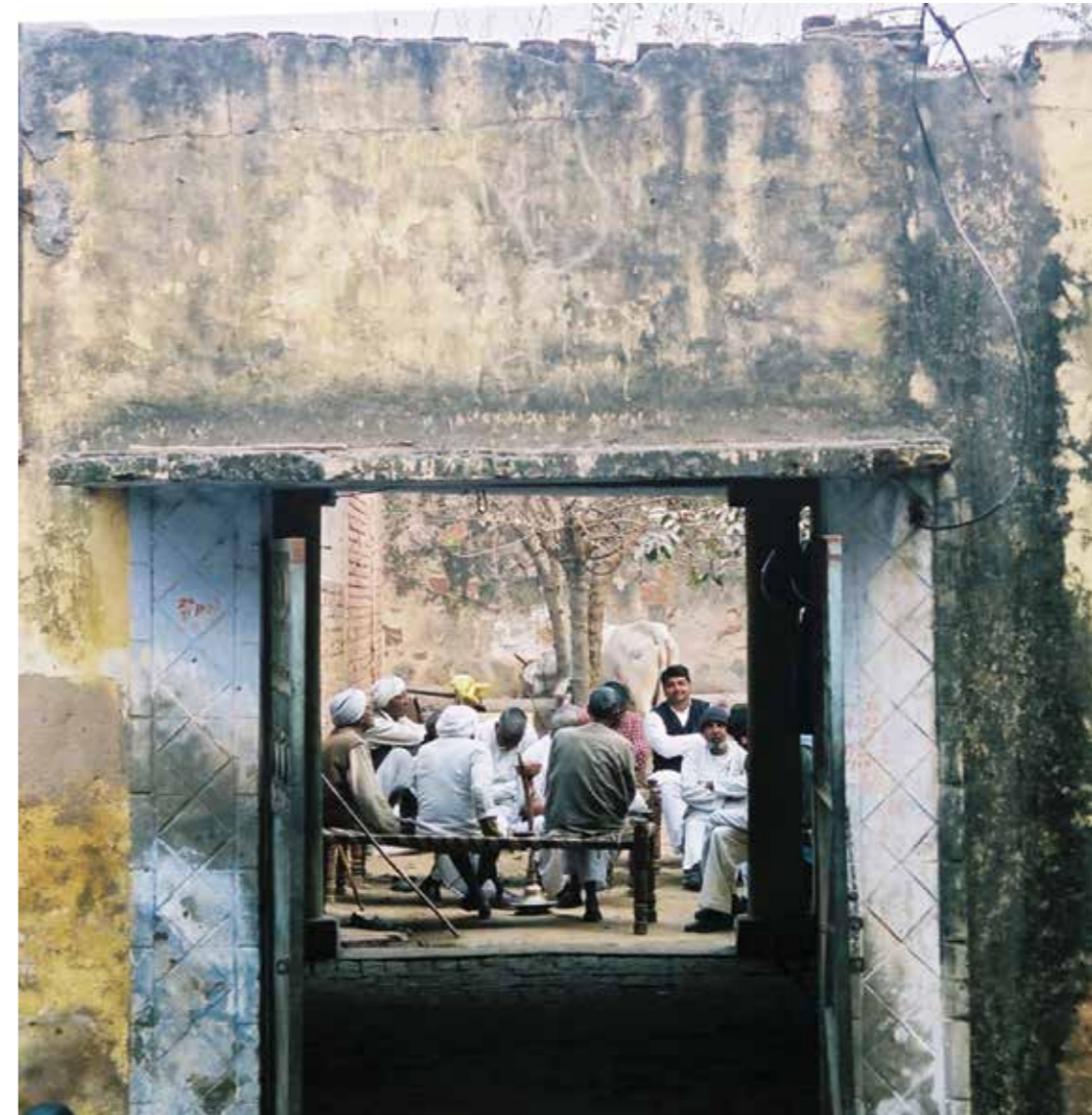
DOORS, NATIONAL CONTEMPORARY  
ART CENTRE, MOSCOW, RUSSIA, 2004

DOORS, NATIONAL CONTEMPORARY  
ART CENTRE, NIJNI NOVGOROD, RUSSIA, 2004

DOORS, ARKA GALLERY, VLADIVOSTOK, RUSSIA, 2005

MÊME HEURE, MÊME ENDROIT, CONTEMPORARY ART CENTRE

ABBAYE DE MAUBUISSON, ST OUEN L'AUMONE, FRANCE, 2007



**DOORS**

2001

photographie  
Afghanistan, 11 septembre 2001

2001

photograph  
Afghanistan, September 11, 2001



Deux mondes, que tout oppose, sont réunis de chaque côté d'un même écran. Dans une ruelle d'un village Afghan, des hommes sont en train de boire le thé et de lire des textes. Une porte est l'objet central de ce cadre qui donne sur une autre porte, l'image de l'autre côté de l'écran. Des cadres de la communauté européenne dans une grande administration se croisent d'un pas pressé. Dans cette superposition d'images, les eurocrates semblent marcher sur les Afghans.

Two worlds that everything keeps apart are brought together on opposite sides of the same screen. In a narrow street in an Afghan village, men are drinking tea and reading texts. A door is in the centre, opening onto another door in the image on the other side of the screen. Executives from the European Community in a large administrative center rush past each other. In these superposed images, the Eurocrats seem to be walking on the Afghans.



**DOORS**  
 2004  
 installation vidéo interactive  
 NCCA Moscou

---

2004  
 interactive video installation  
 NCCA Moscow

« Le *colossos* est indéplaçable. Rien de portatif en lui. C'est une immobilité pierreuse et figée, un monument d'impassibilité qu'on aura dressé sur la terre après l'y avoir un peu enfoncé, et parfois enterré. » (p. 138)

« *C'est le corps qui s'érige en mesure.* (...) Le corps de l'homme, comme il va de soi et sans dire. C'est à *partir* de lui que l'érection du plus grand se réfère. Tout se mesure ici à la taille du corps. De l'homme. C'est à ce mesurant fondamental (*Grundmass*) qu'il faut rapporter le colossal, son excès de taille, son insuffisance de taille, le presque et le presque trop qui le tient ou l'élève ou l'abaisse entre deux mesures. » (p. 160)

« Otez d'un tableau toute représentation, toute signifiance (...) soustrayez le fond mural, son soutien social, historique, économique, politique, etc. qu'est-ce qui reste? Le cadre, l'encadrement, des jeux de formes et de lignes qui sont structurellement homogènes à la structure du cadre. (...) Le *parergon* d'encadrement est a-signifiant et a-représentatif. Autre trait commun, l'encadrement peut aussi, en tant que *parergon* (addition extérieure à la représentation), participer, ajouter à la satisfaction du goût pur, pourvu qu'il le fasse par sa forme et non par l'attrait sensible (la couleur) qui le transforme en parure. Il peut y avoir une certaine beauté du *parergon*, même si elle est justement supplémentaire. » (p. 111).

Est-ce que la question de l'échelle est importante pour toi? Comment ce rapport de corps-à-corps entre le bâtiment et le corps individuel du spectateur (devenu acteur) se construit-il? Le déplacement du bâtiment, que Derrida décrit comme « indéplaçable », est-il un objectif pour toi? Mais alors comment pouvoir déplacer l'indéplaçable, car en un sens tu l'as fait: déplacer l'espace à l'échelle du corps.

**Olga Kisseleva :** Oui, mais, je ne pense pas que le corps est petit. Je n'arrête pas de m'étonner de l'intelligence du corps, et de chacune de ses parties, de sa complexité, de la sagesse de cet organisme biologique. Dans mes années étudiantes, j'ai fait des études de sciences, de logique, de mathématique et de physique, mais je n'ai jamais été capable d'apprendre la biologie, car, dans les cours, rien que le dessin de la grenouille découpée, dans le livre, me donnait des nausées. Je n'ai jamais pu faire une exploration directe du corps, et je pense que c'est une des raisons de ma fascination pour le corps.

"Take all representation out of a painting, all meaning (...), subtract the background, its social, historical, economical, political, etc., support, and what is left? The frame, the framing, the play on form and on lines which are structurally homogenous to the structure of the frame.(...) The *parergon* of framing is a-significant and a-representative.

Another common trait, the framing can also, as a *parergon* (exterior addition to the representation), participate, add to the satisfaction of pure taste, as long as it does so through its form and not by the sensitive appeal (the colour) that transforms it into ornament. There can be a certain beauty in the *parergon*, even if it is only supplementary." (p.111)

Is it the question of scale that's important for you? How can this body to body relationship between the building and the body of the individual spectator (who's become actor), be constructed? Is the displacement of the building, which Derrida describes as "irremovable", an objective for you? But then how can one displace what cannot be displaced, as in a way you have: displacing the space into the scale of the body.

**Olga Kisseleva :** Yes, but I don't think that the body is small. I'm continually amazed by the body's intelligence, by all the parts it's made of, by its complexity, and the wisdom of this biological organism. As a student, I studied science, logic, mathematics and physics, but I never managed to learn biology, because in the lessons, even the drawing of a dissected frog made me feel sick. I was never able to do any direct exploration of the body, which is perhaps one of the reasons I've always been fascinated by it.

**Barbara Formis :** One last question about this piece. Coming back to Derrida, and his analyses of ornament, and framing, the philosopher wonders whether the *parergon* might not be a sort of addition, something that is added on, but isn't represented, as it's a frame, a supplement. Is colour, for you, an element of the framing of the colossal (as Derrida would say)?



**D-G CABIN**

2003-2004  
SCULPTURE INTERACTIVE,  
PILOTÉE PAR JEUX VIDÉOS

EN COLLABORATION AVEC VINCENT TORDJMAN,  
DESIGNER (PARIS)

EXPOSITIONS :

2<sup>NDE</sup> BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN  
DE TIRANA, TIRANA, ALBANIE, 2003

*NAVIGATION AUX INSTRUMENTS,*

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN PASSERELLE, BREST, FRANCE, 2004

2<sup>NDE</sup> BIENNALE D'ART ÉLECTRONIQUE « VILLETTE NUMÉRIQUE »,  
PARIS, FRANCE, 2004

2003-2004  
INTERACTIVE SCULPTURE  
PILOTED BY VIDEO GAMES

IN COLLABORATION WITH VINCENT TORDJMAN,  
DESIGNER (PARIS)

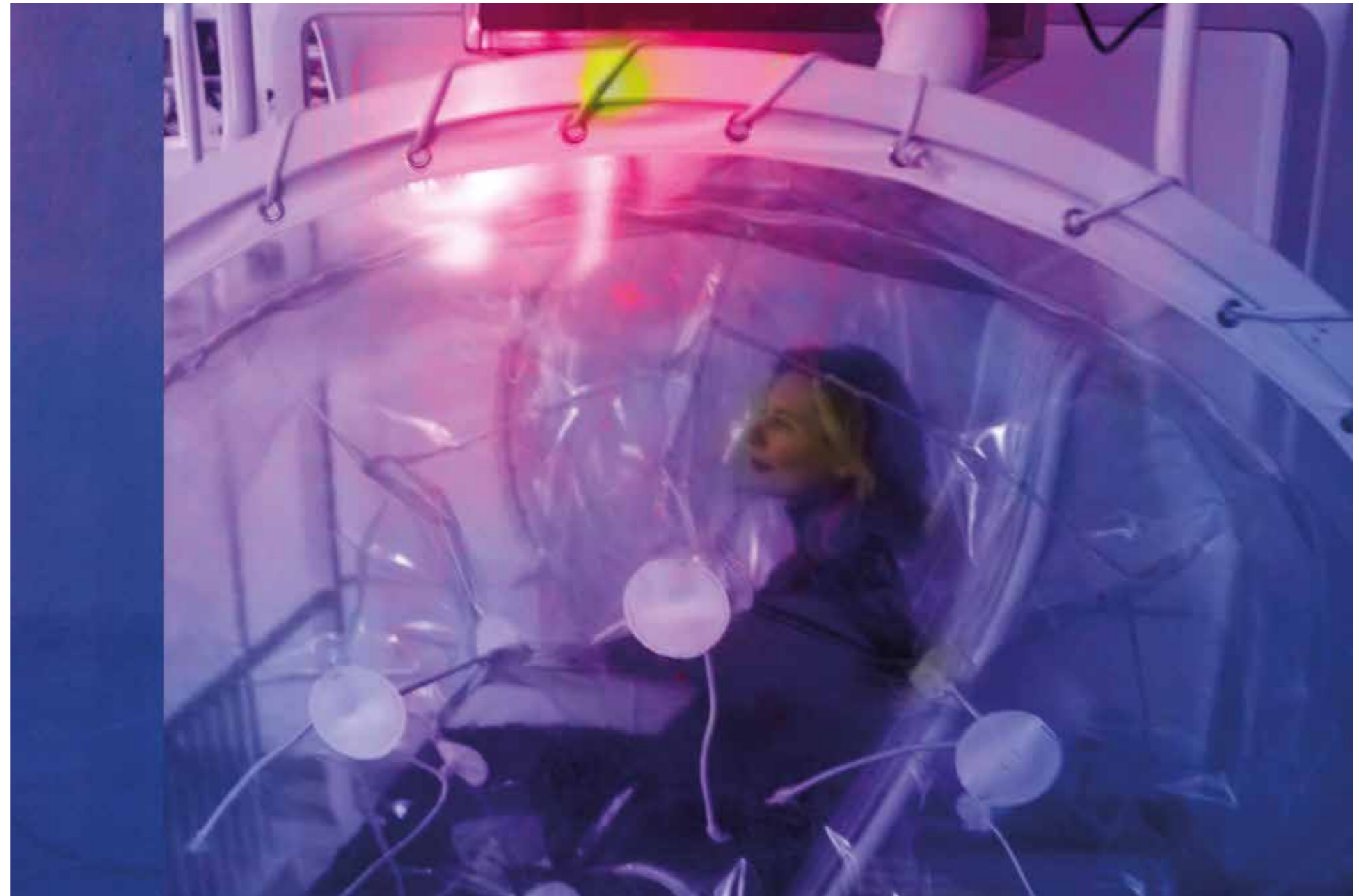
EXHIBITIONS:

2<sup>ND</sup> TIRANA BIENNALE OF CONTEMPORARY ART,  
TIRANA, ALBANIA, 2003

*INSTRUMENT FLYING RULES,*

PASSERELLE CENTER OF CONTEMPORARY ART,  
BREST, FRANCE, 2004

2<sup>ND</sup> BIENNALE OF ELECTRONIC ART  
"VILLETTE NUMÉRIQUE", PARIS, FRANCE, 2004



**D-G CABIN**  
2004

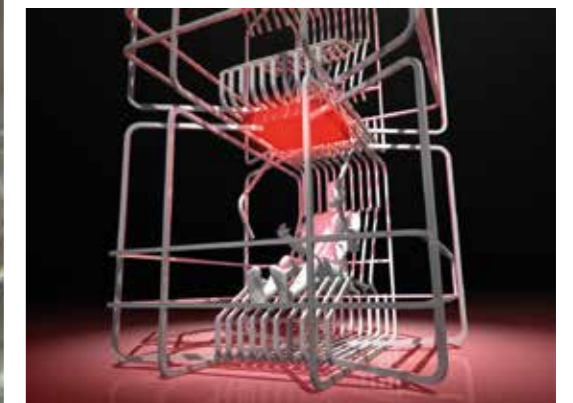
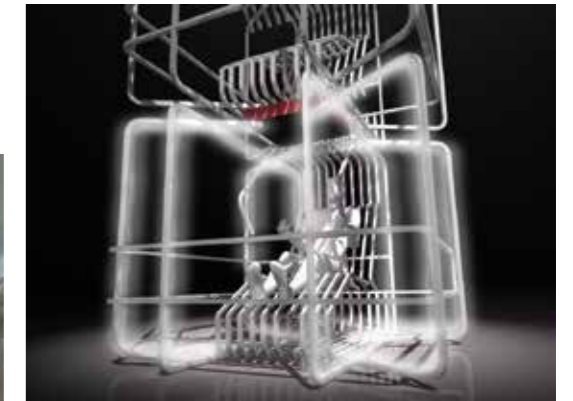
sculpture interactive  
centre d'art contemporain Passerelle, Brest

—  
2004

interactive sculpture  
Passerelle, center of contemporary art, Brest

Un jeu vidéo interactif emprisonne ou éjecte les joueurs ou leurs avatars, dans une cabine conçue avec le designer Vincent Torjman. Ce travail, point d'orgue de l'exposition «Navigation aux instruments» pose les limites matérielles à la réalité virtuelle au sein de laquelle les visiteurs sont invités à jouer (à agir sur le virtuel) et qui influenceront de la sorte leur espace physique réel de joueur.

An interactive video game imprisons or ejects players or their avatars in a cabin conceived in collaboration with the designer Vincent Torjman. This piece, the high point of the exhibition "Instrument Flying Rules" lays down the physical limitations of virtual reality in which visitors are invited to play (acting on the virtual) therefore influencing their physical playing space.



**D-G CABIN**  
2003  
sculpture interactive  
2<sup>ème</sup> biennale d'art  
contemporain de Tirana  
—  
2003  
interactive sculpture  
2<sup>nd</sup> biennale d'art  
contemporain de tirana

**Barbara Formis** : Une dernière question sur cette œuvre. Pour revenir à Derrida et à ses analyses de l'ornement, de l'encadrement, le philosophe se dit que le *parergon* serait une sorte d'addition, une chose qui s'ajoute, mais qui n'est pas représentée, car c'est un cadre, un supplément. Est-ce que la couleur est pour toi un élément d'encadrement du colossal (comme le dirait Derrida)? Car la couleur, telle que tu l'utilises, s'ajoute à l'espace, et elle change (elle) et puis elle change l'espace. Derrida distingue le *parergon*, ce type de supplémentarité, d'une autre chose, c'est-à-dire la parure, un simple ornement, quelque chose de simplement matériel, d'additif.

Le *parergon* au contraire, est essentiel à l'œuvre. Mais alors comment éviter l'écueil de la parure, c'est-à-dire d'un attrait simplement sensible de la matière chromatique?

**Olga Kisseleva** : J'aime beaucoup ces citations de Derrida, d'ailleurs pas seulement par rapport à « Custom Made » mais par rapport à l'ensemble de mon art et au rôle de l'art aujourd'hui. Nous n'avons plus besoin de l'art pour faire du beau, on est désormais dépassé par les actions spectaculaires. Je pense que le rôle de l'artiste est précisément de montrer quelque chose qui est là, qui existe, mais que sans l'intervention de l'artiste, qui peut être minime, les gens ne voient pas. Une de mes œuvres préférées est une exposition qu'avait faite Peter Greenaway il y a une dizaine d'années. Peter Greenaway, bien que cinéaste, avait fait une fois une exposition en tant qu'artiste, je ne me rappelle plus le lieu.

Dans le paysage choisi, il a placé des cadres, juste des cadres. Les spectateurs devaient se mettre face au cadre et regarder au travers de ce cadre que Peter Greenaway avait placé suivant la logique du travail du cinéma. Par ces cadres, on voyait donc des éléments clés de l'environnement que l'artiste avait choisis. Le travail aujourd'hui de l'artiste est celui-là: cadrer sur la ville, mais aussi cadrer sur la société, sur certains phénomènes vers lesquels l'artiste veut attirer l'attention, soit pour les admirer soit pour les contester.

Because colour, the way you use it, is added to the space, and changes, and then changes the space. Derrida distinguishes the *parergon*, this kind of supplementarity, from something else, i.e., the ornament, something simply material, an additive. The *parergon*, on the other hand, is essential to the work. But then how can one avoid the pitfall of the ornament, i.e., of an appeal that's simply sensitive to chromatic matter?

**Olga Kisseleva** : I like these Derrida quotes very much, not only in relation to *Custom Made*, but also to all of my work and art's role today. We don't need art any more to make beautiful things, we're completely overtaken now by spectacular actions. I think the role of the artist is in fact to reveal something that is there, which exists, but that without the artist's intervention, however minimal it may be, people don't see. One of my favourite artworks is what Peter Greenaway showed in an exhibition about ten years ago. Peter Greenaway is in fact a filmmaker, but he did do an exhibition once, I can't remember where. In a chosen landscape, he just positioned a few frames, that's all. Viewers were supposed to stand in front of the frame and look through it, according to the way Peter Greenaway had placed it following the logic of a film work. Through the frames, one could see the key elements of the environment that the artist had chosen. Today an artist's work is exactly that: placing a frame in front of the city, or in front of society, or particular phenomena towards which he/she wants to attract attention, and admire or contest them.

—

**POWERBIKE**

2003  
SCULPTURE INTERACTIVE

EXPOSITIONS :  
*OPEN*, 50<sup>ÈME</sup> BIENNALE DE VENISE, ITALIE, 2003.  
*PAS VU, PAS PRIS*, HÔTEL DE L'INDUSTRIE, PARIS, FRANCE, 2003  
*SEVEN DEADLY DESIRES*,  
THE NATIONAL PICASSO MUSEUM, VALLAURIS, FRANCE, 2008

2003  
INTERACTIVE SCULPTURE

EXHIBITIONS:  
*OPEN*, 50<sup>TH</sup> VENICE BIENNALE, ITALY, 2003  
*PAS VU, PAS PRIS*, HÔTEL DE L'INDUSTRIE, PARIS, FRANCE, 2003  
*SEVEN DEADLY DESIRES*,  
THE NATIONAL PICASSO MUSEUM, VALLAURIS,  
FRANCE, FRANCE, 2008



**POWERBIKE**

**POWERBIKE**  
2003  
sculpture interactive  
the national Picasso museum  
Vallauris, France  
—  
2003  
interactive sculpture  
the national Picasso museum  
Vallauris, France

Une bicyclette mutante, dont le pédalier est composé d'une échelle souple qui symbolise « les sept désirs capitaux ». Le public est convié à l'escalader pour parvenir jusqu'à la selle, mais en tentant cet exercice, l'engin commence un mouvement de marche arrière et transforme l'utilisateur en rat de laboratoire. La machine de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka se serait-elle matérialisée ?

This mutant bicycle, the pedal and gear mechanism of which is made up of a flexible ladder, symbolizes the "seven deadly wishes". Visitors are invited to climb up to the seat but when they try, the mechanism moves into reverse, turning the user into a laboratory rat. Has the machine from Kafka's *Penal Colony* come to life?



**POWERBIKE**  
2003  
sculpture interactive  
musée Picasso, Vallauris, France  
—  
2003  
interactive sculpture  
the national Picasso museum  
Vallauris, France



**POWERBIKE**  
2003  
sculpture interactive  
50<sup>ème</sup> biennale de venise  
—  
2003  
interactive sculpture  
50<sup>th</sup> Venice biennale

4 — Edmund Husserl,  
*Leçons pour  
 une phénoménologie  
 de la conscience intime  
 du temps*, Paris : P.U.F.  
 coll. « Epiméthée »,  
 1964  
 5 —  
 5 *Ibid.* p. 37

**Barbara Formis** : L'œuvre « It's time » (faite en collaboration avec Sylvain Reynal, un chercheur en physique quantique), est une large horloge digitale qui répond à l'état émotionnel des visiteurs. Encore une fois, ton travail se porte sur l'adaptation corporelle entre l'œuvre et le spectateur, mais cette fois-ci la question touche au temps. Qu'est-ce que le temps? Le temps objectif? Le temps vécu? Si le temps est quelque chose de subjectif, alors, comment se constitue-t-il? La question du temps est cruciale pour la tradition philosophique. Les pensées reliées à la phénoménologie ont tout particulièrement adressé la question de la place de la subjectivité dans la perception du temps. Un des textes fondateurs est *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl<sup>4</sup>.

Ce qui dans ton œuvre m'a fait penser à Husserl, c'est la question de la subjectivité. Ce qui me plaît chez Husserl, c'est que chez lui le temps est une unité en raison du processus de la mémoire – puisque tu retiens ce qui s'est passé – et de synthèse. Le temps subjectif se vit selon un « phénomène d'écoulement », selon Husserl, qui fait qu'il n'y a pas de présent. Le temps est une conscience du moment « tout juste passé ». La conscience est conscience de ce qui se passe, tout juste, maintenant, mais est, en réalité déjà passé. Le temps subjectif donne l'impression d'une durée, de quelque chose qui dure.

Voici quelques paroles d'Husserl à ce propose que je te propose :

«(Le temps) commence et il cesse, et toute l'unité de sa durée, l'unité de tout le processus dans lequel il commence et finit, « tombe » après sa fin dans le passé toujours plus lointain. Dans cette retombée, je le « retiens » encore, je l'ai dans une « rétention », et tant qu'elle se maintient, il a sa temporalité propre, il est le même, sa durée est la même. »<sup>5</sup>

**Barbara Formis** : The piece "It's time" (made in collaboration with Sylvain Reynal, a quantum physics researcher), is a long digital clock which responds to the emotional state of visitors. Once again, your work involves corporal adaptation between the piece and the viewer, but this time the question addresses the notion of time. What is time? Objective time? Lived time? If time is something subjective, then how is it constituted? The question of time is crucial for the philosophical tradition. Thinking related to the phenomenology has in particular addressed the question of subjectivity's place in the perception of time. One of the founding texts is Husserl's *Lessons for a phenomenology of the intimate awareness of time*.

What made me think about Husserl in your work is the question of subjectivity. What I like about Husserl is that with him time is a unity due to the process of memory – since you hold on to what's happened – and of synthesis. Subjective time exists according to a "phenomenon of passing", according to Husserl, which means there is no present. Time is an awareness of the moment "that has just gone by". Awareness is of what's happening, right now, but which in reality has just happened. Subjective time gives the impression of lasting. Of something lasting. Here are some of Husserl's explanations:

"(Time) begins and ceases, and all the unity of its length, the unity of all of the process during which it starts and finishes, "falls" once ending into a past that is always further away. In this falling back, I "retain" it again, I'm "retaining it", and as long as it stays there, it has its own temporality, it's the same, and it's length is the same."

Time, for Husserl, renders itself as "phenomena of passing by" or "modes of temporal perspective".

**SORTIR LE DRAGON  
DE L'HIBERNATION**

2004-2005  
SCÉNOGRAPHIE IMMERSIVE

EN COLLABORATION AVEC KEITY AJOURE,  
CHORÉGRAPHE (PARIS)

EXPOSITIONS :

MAINS D'ŒUVRES, PARIS, FRANCE, 2004  
JOHNSON DANCE CENTRE, SAN FRANCISCO,  
ÉTATS UNIS, 2005  
COURSIVES, RENNES, FRANCE, 2005  
THE JUNCTION, CAMBRIDGE, ROYAUME UNI, 2005

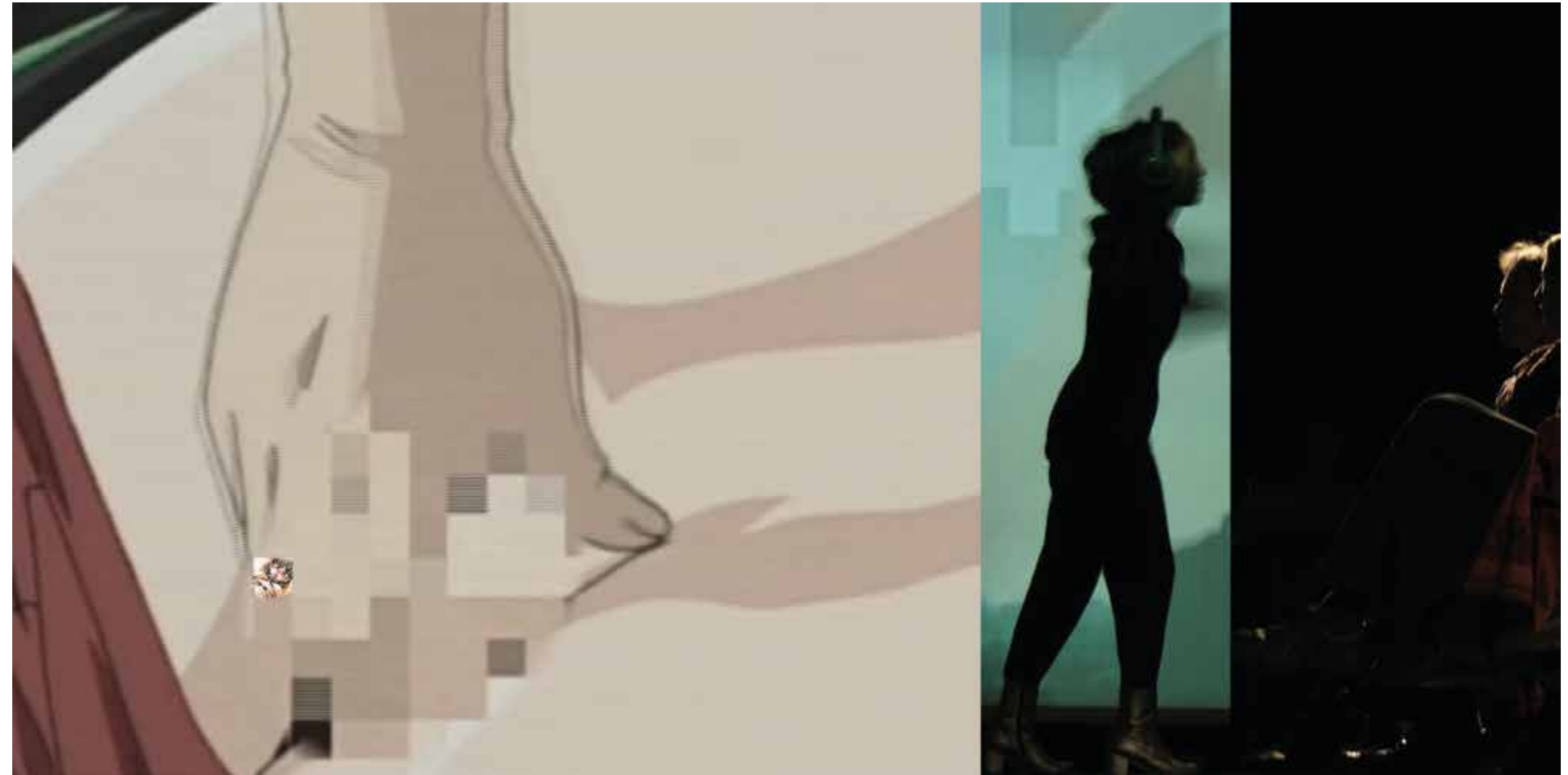
**BRINGING THE DRAGON  
OUT OF HIBERNATION**

2004-2005  
IMMERSIVE SCENOGRAPHY

IN COLLABORATION WITH KEITY AJOURE,  
CHOREOGRAPHER (PARIS)

EXHIBITIONS:

MAINS D'ŒUVRES, PARIS, FRANCE, 2004  
JOHNSON DANCE CENTRE, SAN FRANCISCO, UNITED STATES, 2005  
COURSIVES, RENNES, FRANCE, 2005  
THE JUNCTION, CAMBRIDGE, UNITED KINGDOM, 2005



**SORTIR LE DRAGON  
DE L'HIBERNATION**  
2004-2005  
Scénographie immersive  
The junction, Cambridge

**BRINGING THE DRAGON  
OUT OF HIBERNATION**  
2004-2005  
immersive scenography  
The junction, Cambridge

**BRINGING THE DRAGON  
OUT OF HIBERNATION**

**SORTIR LE DRAGON  
DE L'HIBERNATION**  
2004-2005  
série graphique

**BRINGING THE DRAGON  
OUT OF HIBERNATION**  
2004-2005  
graphic series



Scénographie pour le spectacle de danse de la compagnie «Un pas de côté». Le thème du spectacle est l'échange d'énergie. La pièce se transforme à chaque nouvelle représentation.

Scenography for the dance piece by the company "Un pas de côté". The theme of the show is the exchange of energy. The show changes each time it is performed.





6 — Le temps pour Husserl se donne par des « phénomènes d'écoulement », ou des « modes  
6 *Ibid.* p. 47 de la perspective temporelle ».

7 — « Il appartient bien à l'essence de l'intuition du temps d'être en chaque point de sa  
7 *Ibid.* p. 51 durée conscience *du tout juste passé*, et non simplement conscience de l'instant présent de ce qui apparaît comme objectivité qui dure. »<sup>6</sup>

« Quand, à la perception actuelle s'accroche la rétention, que ce soit pendant le flux de la perception ou par une unification continue après qu'elle se soit écoulée tout entière, on pense d'abord à dire : la perception actuelle se constitue sur la base de sensations, le souvenir primaire sur la base d'imaginations, en tant que re-présentation. »<sup>7</sup>

Comment as-tu pensé à la dialectique entre l'accélération et le ralentissement ? Est-ce que cette œuvre est selon toi aussi une manière de dilater le temps, de s'interroger sur le rôle de la mémoire, de la durée, du souvenir, de l'intimité du temps contre l'idée du temps objectif ou social ? Comment le temps subjectif se conçoit-il dans un rapport à autrui ?

**Olga Kisseleva :** Après le colloque intitulé « Contre Temps » que je viens d'organiser au Louvre Lens, c'est le bon moment pour parler de cette question. Quand j'ai imaginé ce colloque, j'ai pensé qu'avant de traiter de tous les détournements que les artistes font du temps, artistes de tous les époques puisqu'on a parlé du temps pendant quarante-deux siècles, il était important d'avoir des repères du temps objectif.

Dans le temps objectif, il y a le temps « physique », puisque le temps est une donnée physique, il y a le temps « biologique », le temps « psychologique » et le temps « psychique ». Pour chacune de ces quatre notions, il y a la possibilité d'avoir une mesure objective du temps, du passé, du présent, du temps lointain, du temps proche, qui ne sont pas du tout les mêmes.

Le temps n'est pas le même partout, autrement dit ce n'est pas une grandeur fixe mais relative ; il ne se déroule pas à la même vitesse en tous points de l'espace.

"As for actual perception, retention latches on to it, whether during the flux of the perception or through a continual unification after which it will have entirely gone past, which makes one think: actual perception is constituted of feelings, the primary memory on the base of imagination, as much as re-presentation."

How did you think up the dialectic between acceleration and slowdown? Is this piece a way of dilating time, of questioning the role of memory, it's duration, collection, the intimacy of time against the idea of objective or social time? How subjective time is conceived in relation to others?

**Olga Kisseleva :** It's a good time for me to talk about this, as I've just organized a colloquium at Louvre Lens called "Contre Temps". When I was thinking about it, I thought that before addressing all the ways artists play with time, and this over the last forty-two centuries, it was important to have a few points of reference in terms of objective time.

With objective time, there's the "physical" time, as time is a physical quality, then there's "biological" time, "psychological" time and "psychic" time. For each one of these four notions, there's the possibility of having an objective measure of time, of the past, the present, far away time, nearby time, that are not all the same.

Time is not the same everywhere, in other words it's not a fixed magnitude, but a relative one; it doesn't unfurl at the same speed everywhere in space. In physics, "space-time" is a mathematical representation of space and time as two inseparable notions influencing each other. The *space-time continuum* is made up of four dimensions: three dimensions for space, x, y and z, and one for time, t.

But neither time, nor space are constant. In 1905 Einstein discovered a theory according to which time can pass by slowly and that space can contract. Fifty years later, Einstein's theory was proved correct thanks to the invention of the atomic clock which allows one to make extremely precise measurements.

**TROLL MIRROR**

2008-2011  
SÉRIE DE MIROIRS THERMOFORMÉS

EXPOSITIONS :  
L'ARGENT, LE PLATEAU - FRAC ÎLE DE FRANCE,  
PARIS, FRANCE, 2008

2008-2011  
SERIES OF THERMOFORMATED MIRRORS

EXHIBITIONS:  
L'ARGENT, LE PLATEAU - FRAC ÎLE DE FRANCE,  
PARIS, FRANCE, 2008



**TROLL MIRROR**  
2008-2011  
série de miroirs thermoformés  
—  
2011  
series of thermoformatted mirrors

Chaque morceau du Miroir de Troll est un miroir complexe qui est composé d'une partie de miroir ordinaire et d'une partie de miroir sphérique, comme ceux que l'on peut voir dans les baraques des foires. La partie « sphérique » forme un des symboles de l'argent, le plus souvent, en Russie en tout cas, celui du dollar américain. Ainsi, tout ce qui se reflète dans ce miroir est déformé, comme la présence de l'argent déforme notre perception du monde.

J'avais 5 ans quand, un soir d'hiver dans le St Pétersbourg enneigé, ma grand-mère m'a lu l'histoire de la Reine des neiges. La fenêtre de ma chambre était toute glacée, on ne voyait rien dehors, et j'avais très peur de recevoir un morceau de Miroir de Troll dans l'oeil ou dans le coeur. D'ailleurs à l'époque j'avais du mal à imaginer à quoi pouvait ressembler ce miroir. À St Pétersbourg nous vivions dans une société bizarre : les gens allaient travailler et recevaient leur salaire, mais ils ne pouvaient rien acheter avec cet argent, car il n'y avait rien dans les magasins. C'est l'Etat qui donnait à chacun sa ration: de quoi manger, s'habiller, une chambre ou un lit. Parfois, les plus fortunés pouvait même avoir une voiture ou une dacha, mais pas parce qu'ils avaient gagné plus d'argent en travaillant, plutôt parce qu'ils avaient des relations au Comité du Parti. Et aussi, l'Etat envoyait dans les prisons ou dans les maisons de fous tous ceux qui voulaient être différents.

Each piece of Troll mirror is composed of a part of a regular mirror, and part of a spherical mirror, like those that are used in a popular "hall of mirrors". This spherical part has a form of the U.S. dollar's sign, as an international symbol of money. Thus, anything that is reflected in this part of the mirror is distorted, as the presence of money distorts our perception of the world. Faced with the installation, the viewer, who serves as a "filter", is confronted with the deformation of his own image, due to his choice of position in relation to money.

I was about five years old, when one winter evening, in snowy St Petersburg, my grandmother read me the story of the Snow Queen. In this Hans Christian Andersen story, the Troll mirror, in which everything that was good and beautiful becomes ugly and worthless, is broken by the Devil into millions of pieces as his servants fly to heaven in an attempt to show the Angels the mirror. These fragments of the mirror, now dispersed across the world, break and settle in human being's eyes and hearts making them see only that which is bad in the world or turning their hearts to ice. The window of my room was completely icy; it was impossible to see out, and I started to feel afraid of receiving a piece of the Troll's mirror in my eye or in my heart. But at this time I wasn't able to imagine what this mirror could look like.



**TROLL MIRROR**  
2008  
série de miroirs thermoformés  
l'argent, le plateau  
Frac Île de France, Paris

2008  
series of thermoformed mirrors  
l'argent, le plateau  
Frac Île de France, Paris



**TROLL MIRROR**  
 2008-2011  
 série de miroirs thermoformés  
 collection particulière

---

2011  
 series of thermoformed mirrors  
 private collection

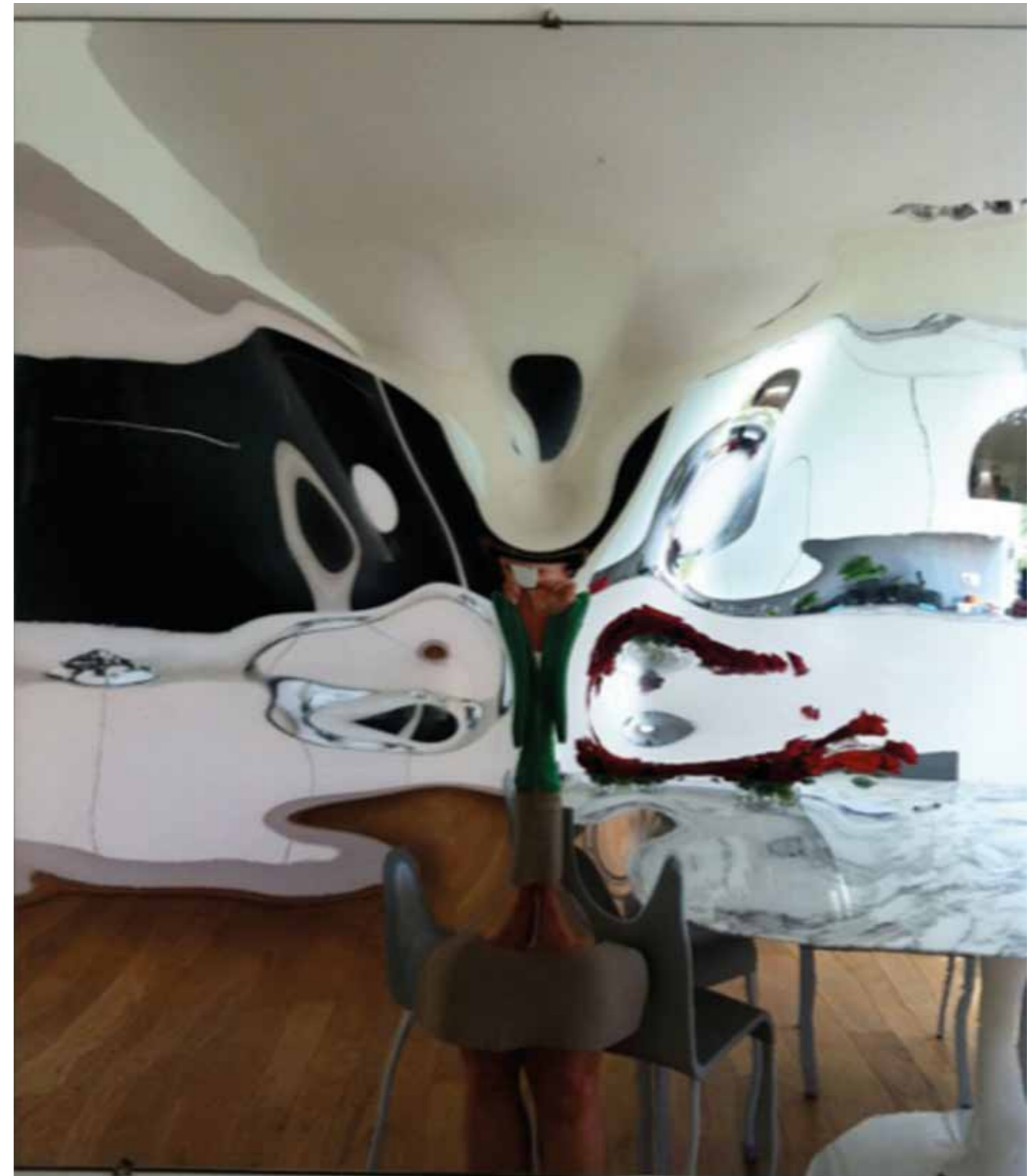
Un jour nous avons décidé que ça ne pouvait plus continuer comme ça, et nous avons fait notre perestroïka. D'abord il y avait plus de liberté, et l'on ne mettait plus personne en prison, ni les dissidents, ni les voleurs. Nous avons même transformé quelques maisons de fous en hôtels. Après, le gouvernement a quand même remis la plupart des dissidents dans les prisons, mais il n'y avait plus de place pour les voleurs.

C'est à cette époque que l'argent a recommencé à exister en Russie. D'abord les voleurs qui s'ennuyaient, et tous les autres ensuite, ont monté des joint-ventures, des start-ups et des coopératives. Ils apportaient de l'étranger plein de choses à vendre et ils gagnaient beaucoup d'argent. Souvent ils s'entretenaient à cause de cet argent. Je pense qu'à ce moment-là de nombreux résidus du Miroir de Troll sont entrés dans les cœurs des gens. Et les plus fortunés en ont même récupéré leurs grands morceaux pour en faire leurs vitres et les miroirs dans leurs chambres.

In St Petersburg we lived in a strange society: people were going to work and received their wages, but they could not buy anything with this money, because there was nothing in the shops. It was the State which gave everyone a ration: to eat, to dress, to fill a room or have a bed. Sometimes, the wealthiest could even have a car or a dacha, but not because they had earned more money by working, rather because they had connections within the Party Committee. And also, the government was sending all those who wanted to be different to prisons or mental hospitals.

One day we decided that it could no longer continue like this, and we made our perestroïka. First there was more freedom, and there was nobody in prison, neither dissidents, nor thieves. We even turned some of the hospitals for mentally ill into hotels. Lately the government has again begun to put dissidents in prisons, but there were no more places for thieves.

It was then that money started to exist in Russia. First, thieves who were bored, and then some others, mounted joint ventures, start-ups and cooperatives. They brought from abroad some lots to sell and they earned a lot of money. Often, they killed each other because of that money. I think that right now many residue pieces of Troll's Mirror entered their hearts. And the more fortunate started to use the largest pieces of the Mirror to make their windows and mirrors in their rooms.



En physique, «l'espace-temps» est une représentation mathématique de l'espace et du temps comme deux notions inséparables s'influençant l'une l'autre. Le *continuum espace-temps* comporte quatre dimensions: trois dimensions pour l'espace,  $x$ ,  $y$ , et  $z$ , et une pour le temps,  $t$ .

Mais ni le temps, ni l'espace ne sont constants. En 1905 Einstein découvre une théorie selon laquelle le temps peut s'écouler plus lentement et que l'espace peut se contracter. Cinquante ans après, la théorie d'Einstein a pu être prouvée grâce à l'invention de l'horloge atomique qui permet des mesures extrêmement précises. L'expérience qui a été faite est celle-ci: une de ces horloges a été installée dans un avion pour un vol de plusieurs heures et une deuxième est restée stationnaire sur terre. On a pu observer que l'horloge de l'avion était plus lente, de quelques nanosecondes, mais la différence était réelle. Et si les scientifiques avaient utilisé un avion beaucoup plus rapide, la différence de temps aurait été beaucoup plus importante.

Autrement dit, le mouvement provoque un ralentissement du temps, une dilatation du temps. Nous pouvons donc dire que l'espace et le temps sont relatifs, et que nous ne pouvons le voir et en faire l'expérience, car nos vitesses sont trop faibles.

La matière influence le temps, tout comme l'espace. Ainsi les longueurs des corps changent lorsqu'ils s'approchent des corps célestes, ce qui a conduit à une autre surprise: si on fait passer une toise par le centre de la terre pour en mesurer le diamètre, celle-ci rétrécit, il y a ainsi de la place pour une plus grande longueur.

En d'autres termes, lorsque nous tombons, il n'y a pas de fil invisible qui nous tire vers le bas, nous tombons dans la courbure de l'espace-temps: le puits gravitationnel nous impose une trajectoire en orbite; sans elle, un satellite se déplacerait en ligne droite.

Le temps possède donc une définition scientifique que l'on peut appliquer grâce à des formules mathématiques. Cette première approche installe une distance entre cette notion et nous. Pourtant, le temps est bien quelque chose que l'on vit, dont on fait l'expérience.

The experiment involved the following: one of the clocks was installed in an airplane for a flight during several hours and a second remained immobile on earth.

One could see that the clock in the airplane was several nanoseconds slower, but that the difference was real. And if the scientists had used a much faster plane then the time difference would have been much greater. In other words, movement provokes the slowing down of time, or time dilation. We can say, therefore, that space and time are relative, and that we cannot see it and experience it because our speeds are too weak.

Matter influences time, as does space, and so the lengths of bodies change when they approach celestial bodies. Which leads us to another surprise: if one were to send a yardstick through the centre of the earth to measure the diameter, it becomes smaller, and there is therefore enough room for a bigger length. In other words, when we fall, there is no invisible thread pulling us towards the bottom, we fall in the curve of space-time: the gravitational well imposes a trajectory on us in orbit; without it a satellite would move in a straight line.

Time therefore possesses a scientific definition that one can apply thanks to scientific formulas. This first approach creates a distance between this notion and ourselves. Yet, time is something we actually live, that we experience. Thanks to biological science we know that our body has its own clock, which dictates a way of life, communicated by signals such as fatigue, agitation, etc. This hypothesis, that the organism has a biological clock, was already presented in the 19<sup>th</sup> Century. The so-called "circadian" biological clock (i.e., a daily rhythm) would be defined as an internal structure capable of indicating to our organism what it must do, and how it must react. Which means that each one can synchronize his / her activities in tune to alternating day and night. Our organism is "programmed" to wake up when it's daytime and feel sleepy when it's nighttime.

**CROSSWORLDS**  
2006-2011



**CROSSWORLDS**

Le titre «CrossWorlds» (mondes croisés) évoque cette pratique «in situ», quand l'œuvre s'inscrit dans l'univers existant, instaure un dialogue avec son environnement, le complète ou le détourne. «CrossWorlds» symbolise aussi le croisement des deux images, deux mondes contrastés. Le mot «CrossWorlds» fait l'allusion au «crossword», qui désigne en anglais «mots croisés», et joue ainsi sur la similitude visuelle et fonctionnelle entre grilles des mots croisés et les TAGs.

Le projet «CrossWorlds» a débuté en 2006 au Musée Guggenheim de Bilbao. En collaboration avec la Fondation scientifique LEIA, Olga Kisseleva a créé un programme qui permet d'encoder l'information (image, texte, son, commande...) laquelle se dévoile ou se met en mode de fonctionnement au simple passage d'un téléphone portable allumé devant le TAG. Dans un premier temps, l'artiste s'est servie de cette technologie pour créer un parcours à travers le Musée Guggenheim.

*CrossWorlds* (2007-2011) is a word game that allows spectators to construct a custom made narration. *CrossWorlds* refers to the practice in situ, when the work falls within the existing universe, establishes a dialogue with its environment, completing it or changing it. However, *CrossWorlds* also alludes to crossword, the English translation of mots croisés.

The *CrossWorlds* project began in 2006 at the Guggenheim Museum in Bilbao during the *Tutor* workshop. In collaboration with the Scientific Foundation LEIA Olga Kisseleva created a program that encoded information (image, text, sound, control ...) that is revealed or switched on by simply turning on a mobile phone in front of a TAG. Initially, she used this technology to create a visitor's route through the Guggenheim Museum.



**CROSSWORLDS - TUTOR**  
Guggenheim Museum, Bilbao  
2006



Nous savons, grâce aux sciences biologiques que notre corps possède sa propre horloge qui lui dicterait un mode de vie, communiquant avec lui par signaux, fatigue, agitation, etc. Cette hypothèse que l'organisme possède une horloge biologique a été émise à partir du dix-neuvième siècle.

L'horloge biologique dite « circadienne », (c'est à dire selon un rythme journalier) serait définie comme étant une structure interne capable d'indiquer à notre organisme ce qu'il doit faire, comment il doit réagir. Ce qui permettrait à chacun de synchroniser ses activités en lien avec l'alternance du jour et de la nuit. Notre organisme est « programmé » pour se mettre en éveil lorsque le jour apparaît et avoir sommeil lorsque la nuit tombe. Cette horloge biologique nous permet de nous adapter au mieux à l'environnement dans lequel nous vivons. Selon les biologistes, les rythmes biologiques sont ponctués par des structures moléculaires spécifiques, à la manière d'horloges. Nous possédons tous une sorte d'horloge interne, ce qu'on appelle « horloge biologique ». Celle-ci semble régir certaines phases de notre métabolisme, donnant un rythme à nos journées. Ainsi notre physiologie est « affectée » ou contrôlée par cette horloge biologique, mais pas seulement elle, le cerveau lui aussi répond à ce rythme.

Ainsi notre organisme dispose de sa propre notion du temps, influencé par un « rythme interne », une sorte de temps psychologique.

Mais nous devons aussi aborder un autre point visible du temps sur notre corps, le vieillissement. En effet notre corps dispose d'une horloge biologique qui instaure un rythme journalier, cyclique, qui peut rapprocher la notion de temps de quelque chose qui recommence à l'infini. Néanmoins il est évident que notre corps subit aussi les affres d'un temps continu et fini. Le vieillissement des cellules, et donc de notre corps étant la chose la plus visible, celle qui nous rappelle notre finitude.

Ainsi nous pouvons dire que l'homme distingue deux sortes de temps : l'un continu, qui nous rappelle notre finitude par le vieillissement et le temps qui passe, et qui se rapproche ainsi du temps physique par la théorie de la relativité d'Einstein et la présence d'une « flèche du temps ». Et un deuxième temps, cyclique, qui se fait ressentir dans le renouvellement des jours, des saisons, appuyé par notre rythme biologique réglé sur un cycle de 24h qui semble recommencer indéfiniment.

This biological clock allows us to properly adapt to the environment in which we live. According to biologists, such biological rhythms are punctuated with specific molecular structures, like clocks. We all have a sort of internal clock, which we call our "biological clock".

This seems to govern certain phases of our metabolism, giving a rhythm to our days, so that our physiology is "affected" or controlled by this biological clock, but not only, as the brain also responds to this rhythm.

As such our organism has its own notion of time, influenced by an "internal rhythm", a sort of psychological time.

But we should also look at another visible measure of time on our body: aging. Our body has a biological clock that establishes a daily, cyclical rhythm that can bring the notion of time closer to something continually re-starting. Nevertheless it is obvious that our body is also submitted to the effects of continued and finite time. The aging of cells, and therefore of our body, is the most visible aspect, and that which reminds us of our finiteness.

And so we can say that man can distinguish two sorts of time: one continuous, which reminds us of our finiteness through the aging process with time passing, which is close to physical time and Einstein's theory of relativity and the presence of a "time arrow". And a second time, that's cyclical, which is felt in the renewal of days, of seasons, supported by our biological rhythm that's regulated to a 24h cycle that seems to restart indefinitely.

It also appears that we have a perception of time that's different from our body's and which shows on our watches.

Psychic time is that of "lived" duration. Our perception of time changes with events, and the feelings experienced. For example, one might think that the more important moments of our lives lasted longer. That time fluctuates. "Our senses do not read the environment continuously, but intermittently in order to avoid a saturation of information; this selective sweeping is also linked to our feeling of time. This frequency of information absorption seems to vary with age; the perception of time is apparently more heightened with children than adults:



**CROSSWORLDS  
DOUCE FRANCE**

2007  
SÉRIE GRAPHIQUE,  
INSTALLATION INTERACTIVE

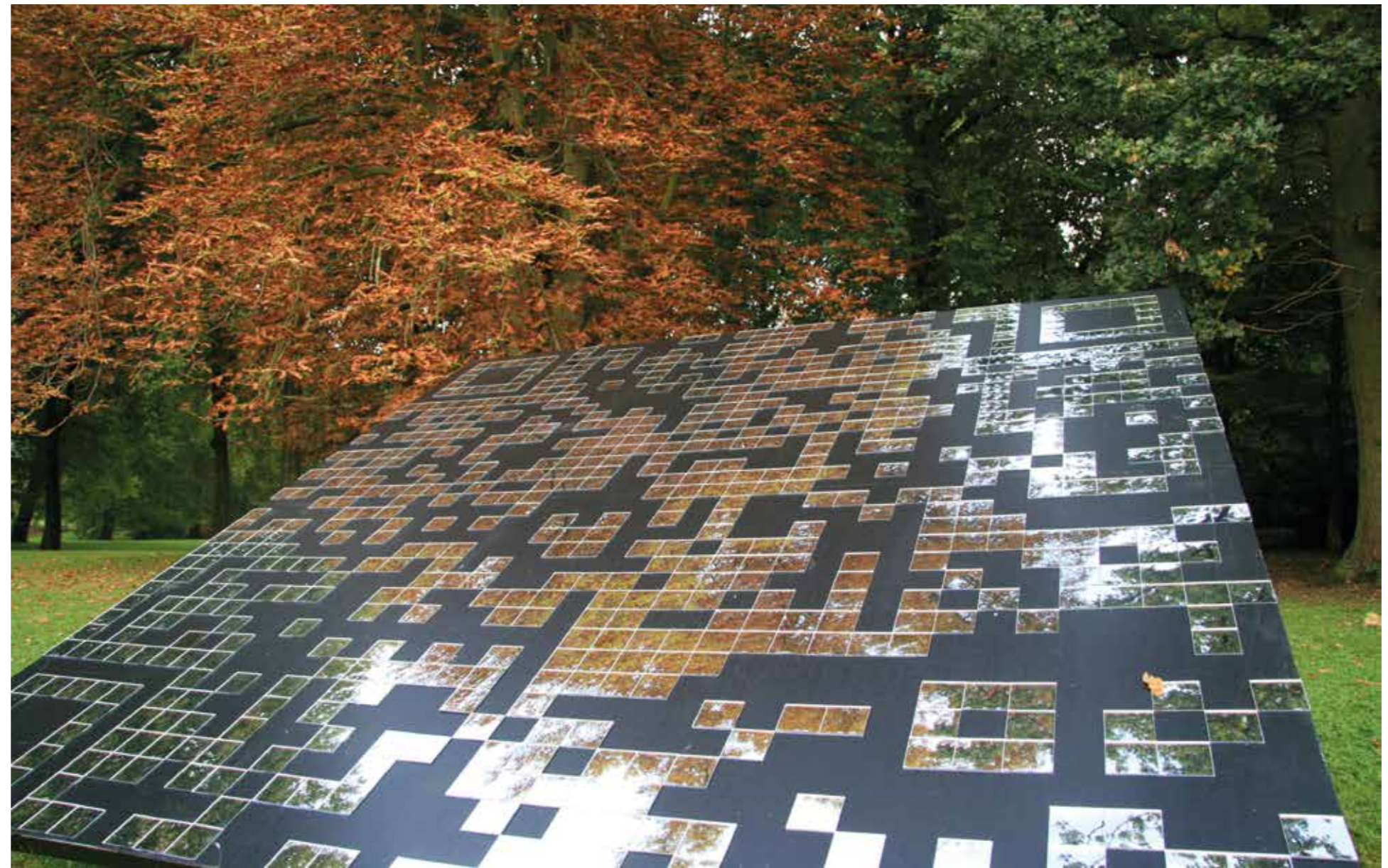
EXPOSITIONS :

*DOUCE FRANCE*, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
ABBAYE DE MAUBUISSON, SAINT-OUEN L'AUMONE,  
FRANCE, 2007-2008  
*MOBILE ART. MOBILE EXPERIENCIES*, FRANCISCO GODIA  
FOUNDATION, BARCELONE, ESPAGNE, 2011

2007  
GRAPHIC PRINTS,  
INTERACTIVE INSTALLATION

EXHIBITIONS:

*DOUCE FRANCE*, CONTEMPORARY ART CENTRE  
ABBAYE DE MAUBUISSON, SAINT-OUEN L'AUMONE,  
FRANCE, 2007-2008  
*MOBILE ART. MOBILE EXPERIENCIES*, FRANCISCO GODIA  
FOUNDATION, BARCELONE, SPAIN, 2011



**CROSSWORLDS  
DOUCE FRANCE**  
2007  
installation interactive  
centre d'art contemporain abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone  
—  
2007  
interactive installation  
centre d'art contemporain abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone

Dans «CrossWorlds – Douce France» un système de tags électroniques mis en oeuvre à travers les vestiges de l'Abbaye de Maubuisson (Val d'Oise) traitait les similitudes entre le labyrinthe et le réseau.

L'abbaye de Maubuisson apparaît à Olga Kisseleva comme le paradigme de cette «douce France» dont elle avait rêvé en Russie à travers les images de son manuel scolaire. Cette même image se retrouve aujourd'hui galvaudée, imprimée sur les barquettes de beurre et les boîtes de biscuit, idéalisée, reprise sur les affiches électorales.

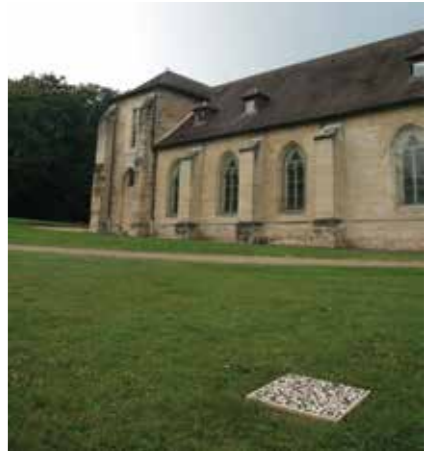
Mais l'abbaye est au cœur d'une agglomération urbaine, à proximité immédiate de l'une des plus grandes zones industrielles d'Europe. Opposer la douce France aux banlieues déracinées ou imposer sa supériorité à toute autre forme sont des modes de pensée dépassés. La proposition d'Olga Kisseleva consiste à faire résonner dans la structure de l'architecture gothique les rythmes du langage urbain basé sur le mélange des cultures, la mixité des langages, les nouvelles technologies et la mouvance des rapports sociaux. Dans l'esthétique des mangas et des jeux vidéo, dans la romantisation des banlieues, dans les ballades des geekstas, ou encore dans l'éthique des hackers, l'artiste voit des références historiques et culturelles, des liens vers la tradition.

In CrossWorlds - Douce France an electronic tagging system was implemented in 2007 through the remains of the Abbey of Maubuisson (Val d'Oise). It dealt with the similarities between the labyrinth and the network. Presented as part of the exhibition Douce France this installation addressed a state of the world which is dominated by technology and built on formatted behaviour, the result of which causes the tensions and frustrations of the Western "model". The magnificent Maubuisson Abbey appears as the paradigm of this "sweet France" that I had dreamt of in Russia through the images viewed in my school textbook. This same image is today to be found everywhere; printed on the trays and boxes of butter cookies, idealized, and used for election posters.

But the abbey is in the heart of an urban area, close to one of the largest industrial areas in Europe. Opposing "sweet France" to its uprooted suburbs, or imposing its superiority over any other form are outdated modes of thought. My proposition was to resonate in the structure of the Gothic architecture the urban language rhythms, based on the mixture of cultures, the mix of languages, new technologies and shifting social relationships. In the aesthetics of manga and video games, the romanticization of beacons, the ballads of geekstas, or the ethics of hackers, we see a multitude of historical and cultural references that are links to tradition.



**CROSSWORLDS  
DOUCE FRANCE**  
2007  
installation interactive  
centre d'art contemporain abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumône  
—  
2007  
interactive installation  
centre d'art contemporain abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumône



À l'entrée de l'exposition, l'installation «CrossWorlds» est un dispositif labyrinthique qui transforme l'espace en map d'un jeu vidéo. Des images comparables à celles des caméras de vidéosurveillance ont été réalisées dans un centre commercial proche de l'abbaye. Elles reproduisent les déambulations de personnes prises au piège dans ce grand labyrinthe de la consommation qu'est le centre commercial. Les images sont projetées dans l'espace de la grange et peuplent cet univers d'avatars. Dans ce dédale, qui évoque la tradition des labyrinthes des cathédrales gothiques, le visiteur se déplace dans l'espace de la grange comme dans un jeu vidéo. Il peut soit se fier à son intuition, soit aux «instruments de navigation» mis à sa disposition au fil du parcours.

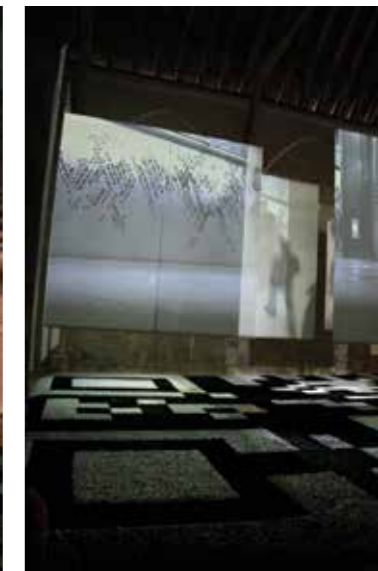
Après avoir franchi le labyrinthe, le visiteur progressait dans les allées du parc guidé par le Tutor composé de tags (sorte de code-barre lisible par un téléphone mobile équipé d'une caméra et d'un logiciel destiné à décrypter le tag). En scannant un tag avec la caméra de son téléphone, le visiteur est automatiquement redirigé vers des contenus mobiles.

At the entrance of the exhibition, the CrossWorlds installation transformed the space in the tithe barn into a map of "Second Life" populated by avatars. The first part of the installation device was a labyrinth, which revived the tradition of the labyrinth in Gothic cathedrals. CCTV cameras, installed in a shopping centre near the abbey, captured in real-time the movements of people trapped in the mall, a huge maze of consumerism. These images were projected into the barn, filling the half-real, half virtual space with avatars. In this maze, the visitor moved through the space of the barn, as if in a video game, obeying the "navigation instruments" available to them over the course of their journey. After navigating the maze, visitors went on to the avenues of the park, guided by the Tutor which consisted of semacodes captured on their mobile phone. By scanning a tag with one's phone camera, the visitor was automatically redirected to the mobile content.

**CROSSWORLDS  
DOUCE FRANCE**  
2007  
installation interactive  
centre d'art contemporain abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone

---

2007  
interactive installation  
centre d'art contemporain abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone



8 —  
 Saint Augustin,  
*Les Confessions*.  
 Livre 11, *La création et  
 le temps*, chapitres  
 14 & 20. (Augustin)

Il apparaît également que nous avons une perception du temps encore différente de celle que notre corps nous dicte et de celle que les montres nous affichent.

Le temps psychique est celui de la durée « vécue ». Notre perception du temps change en fonction des événements, des sensations vécues. Par exemple, on pourrait penser que les moments importants durent plus longtemps. En effet nous pouvons parfois avoir la sensation que le temps fluctue. De fait nos sens lisent l'environnement non pas en continu mais par intermittence pour éviter la saturation d'informations; ce balayage sélectif est aussi lié à notre ressenti du temps. Cette fréquence d'absorption d'informations paraît varier avec l'âge. La perception du temps est apparemment plus élevée chez l'enfant que chez l'adulte, l'enfant vit plus d'événements pour une unité de temps donnée; c'est peut-être la raison pour laquelle un même intervalle de temps paraît plus long à un enfant qu'à un adulte. Cela expliquerait donc pourquoi nous disons souvent que plus on avance dans l'âge plus le temps nous paraît passer à toute vitesse. Nous pourrions donc nous demander s'il serait possible de modifier notre perception du temps.

Ce phénomène peut effectivement arriver. Parfois, par exemple dans les arts martiaux, c'est exactement ce qui se produit; en modifiant leur perception du temps, les combattants optimisent leurs réactions face à des mouvements très rapides.

Il est donc possible d'affirmer que nous sommes dans la capacité d'accélérer le temps psychique ou bien de le ralentir, car le temps est apprécié par notre cerveau comme quelque chose que nous expérimentons grâce à nos sens.

St Augustin parlait du : « présent du passé, présent du présent, et présent du futur »<sup>8</sup>; ceci se rapprochant d'une thèse de Husserl exposant que, dans chaque instant présent, il y a une part du passé (souvenir) et une part de futur (anticipation), ce qui nous permettrait de vivre « dans le temps ».

Après avoir défini cette notion de temps selon plusieurs points de vue, physique, biologique et psychologique, nous pouvons dire que nous le percevons, de par ces trois domaines, d'une façon très complexe. La physique explique pourquoi nous utilisons tant d'expressions spatiales pour parler du temps.

Children live more events per unity of given time, which is perhaps why the same interval of time seems longer for a child than for an adult.

This explains why we say the older we get the more time seems to speed up. We might ask, therefore, if it's possible to modify our perception of time?

This phenomenon can happen sometimes, for example with martial arts: fighters optimize their reactions in the face of very quick moves, and as such modify their perception of time.

One can therefore say that we have the capacity to accelerate or slow down psychic time, as our brain assesses time as something that we experience thanks to our senses.

St Augustin spoke of the "present of the past, the present of the present, and the present of the future"; this is close to Husserl's thesis when he claims that in each present instant there is a part of the past (memory) and a part of the future (anticipation), which allows us to live "in the time".

Once we've defined this notion of time according to several physical, biological and psychological points of view, we can say that we perceive it, through these three domains, in a very complex way. Physics explains why we use so many spacial expressions when talking about time. Biology teaches us that our body possesses its own clock and that a lot of our acts are suggested by this mechanism, and this linked to the last point which means that time is experienced differently by our psychism. The human body has several instruments with which to measure time. But we can distinguish two main ones, the time that we live as established by calendars and clocks which provide us with hours, minutes and seconds, and the time that our mind and our body experience. Regrouping the biological rhythm of the body as well as our feeling of the fluctuations of time experienced, one being more objective and imposed, the other "intimate" subjective and individual. This is close to the domains of cognition and philosophy in terms of its belonging to that of thought, reflexion, inscribed in our conscience and our memory.

**CROSSWORLDS CONSPIRE**

2007-2008  
SÉRIE GRAPHIQUE, INSTALLATION INTERACTIVE

COLLECTIONS :  
BESART FOUNDATION  
DE 11 LIJNEN FOUNDATION

EXPOSITIONS :

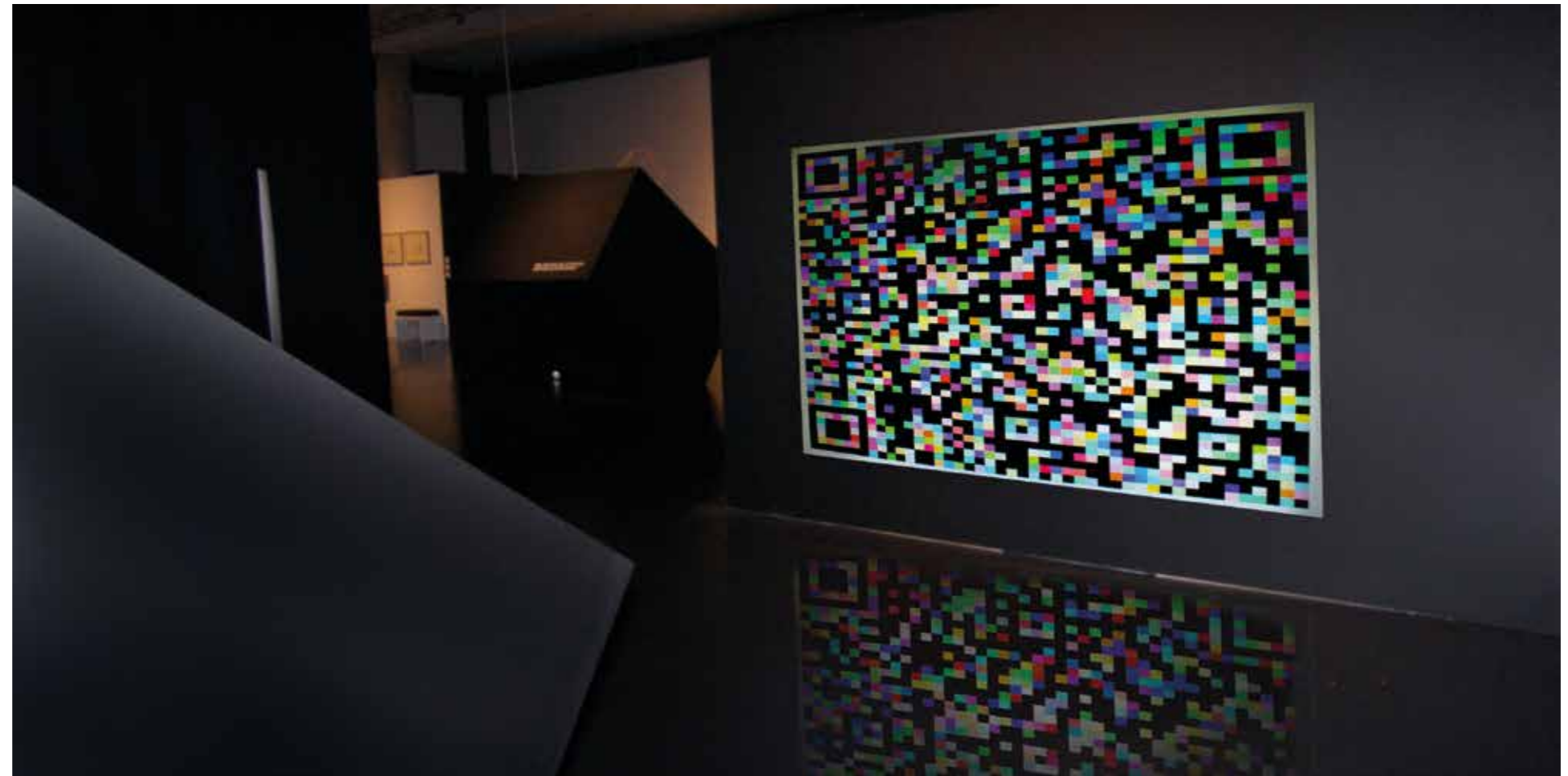
*TRANSMEDIALE\_CONSPIRE*, HKW, BERLIN, ALLEMAGNE, 2008  
*CITY&ART*, 11<sup>ÈME</sup> BIENNALE D'ISTANBUL, TURQUIE, 2009  
WESTERN CHINA CONTEMPORARY ART BIENNALE,  
YINCHUAN, CHINE, 2010  
*VERIFICATION DES HYPOTHÈSES*,  
*LABORATORIA ART&SCIENCE*, MOSCOU, RUSSIE, 2010  
*CROSSING FLOW*, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN CHÂTEAU  
DES ADHEMAR, MONTELMAR, FRANCE, 2012

2007-2008  
GRAPHIC PRINTS, INTERACTIVE PROGRAM

COLLECTIONS:  
BESART FOUNDATION  
DE 11 LIJNEN FOUNDATION

EXHIBITIONS:

*TRANSMEDIALE\_CONSPIRE*, HKW, BERLIN, GERMANY, 2008  
*CITY&ART*, 11TH ISTANBUL BIENNALE,  
ISTANBUL, TURKEY, 2009  
OWESTERN CHINA CONTEMPORARY ART BIENNALE,  
YINCHUAN, CHINA, 2010  
HYPOTHESES VERIFICATION,  
*LABORATORIA ART&SCIENCE SPACE*, MOSCOW, RUSSIA, 2010  
*CROSSING FLOW*, CONTEMPORARY ART CENTRE CHATEAU  
DES ADHEMAR, MONTELMAR, FRANCE, 2012



**CROSSWORLDS  
CONSPIRE**  
2008  
installation interactive  
transmediale\_conspire  
Berlin  
—  
2008  
interactive installation  
transmediale\_conspire  
Berlin



«CrossWorlds – Conspire» réalisé à Berlin dans le cadre de la Transmediale 2008 a fait parler pendant un mois le bâtiment même de HKW (la Maison des Cultures du Monde), un symbole de la guerre froide, offert dans les années 50 à l'Allemagne de l'Ouest par les Etats-Unis. Connecté à la base de données de la Bourse de New York, le programme génère une image en fonction des cours boursiers. Ce sont des TAGs électroniques qui contiennent des slogans de propagande soviétiques ou américains.

Dans la série graphique, chaque tag est composé de deux images : l'une provient de la propagande soviétique, l'autre de la propagande américaine. À chaque fois, l'une des images joue le noir, l'autre jouant le blanc, et ensemble elles construisent un des slogans, soviétique ou américain. En les regardant, on constate une grande similitude entre ces deux images, par exemple entre les visages des danseuses ukrainiennes et le visage d'une actrice hollywoodienne, ou, encore plus flagrante, entre le visage de Marilyn Monroe et celui de Lubov Orlova (comédienne russe qui brillait dans tous les films soviétiques à la même époque); là on a l'impression que c'est le même visage. Quand on présente ces deux images aux spectateurs occidentaux, ils pensent qu'il s'agit les deux fois du visage de Marilyn Monroe. Cependant il ne s'agit pas seulement des visages, mais aussi des symboles communs : dans un des tags, l'on voit se croiser le drapeau rouge, et un fragment du sol du « Hall of Fame » à Hollywood, avec les mêmes étoiles en forme de star.

Olga Kisseleva's CrossWorlds is an interactive installation, in which a computer program connects to the New York Stock Exchange Server and generates interactive electronic tags in real time. Each tag contains a slogan from the ideological propaganda of the Cold War period. When the Dow Jones goes up, American slogans are encoded. When the Dow Jones goes down, the program takes a slogan from a Soviet database. The electronic tags can be decoded with a simple mobile phone. The artist selected the most popular images from the American and Soviet propaganda and encoded each slogan as an electronic tag composed with two pictures – one Soviet and one American. Each tag has a black part and a white part, it can be decoded thanks to this contrast. The most popular part of American propaganda was delivered through the Hollywood movie industry: "What the people believe is true". One of the most popular slogans of Soviet propaganda in the same period was "The dreams of the people came true" – a way to explain to Soviet people that they had already got the materialization of the "Hollywood dream", and that "With each day we live happier!"



**CROSSWORLDS  
CONSPIRE**  
2008  
installation interactive  
transmediale\_conspire  
Berlin  
—  
2008  
interactive installation  
transmediale\_conspire  
Berlin

La biologie nous apprend que notre corps possède sa propre horloge et que beaucoup de nos actes sont suggérés par ce mécanisme, ceci en lien avec le dernier point qui induit un temps vécu différemment par notre psychisme. Ainsi l'être humain a en sa possession plusieurs instruments de mesure du temps. Mais nous pouvons en distinguer deux principaux: le temps que nous vivons, établi par des calendriers et des horloges qui nous donnent les heures, les minutes et les secondes, et le temps que notre esprit et notre corps vivent. Regroupant le rythme biologique de celui-ci ainsi que ce que nous percevons, nos impressions de fluctuation du temps vécu. L'un étant plutôt objectif et imposé, l'autre subjectif « intime » et individuel. Celui-ci se rapprochant des domaines de la cognition et de la philosophie de par son appartenance au domaine de la pensée, de la réflexion, et s'inscrivant dans notre conscience et notre mémoire.

Ceci confirme mon intuition initiale, le désir que j'ai eu de faire cette pièce. À chaque fois que je fais une pièce, en effet, le point de départ vient d'une situation que je vis et qui ne me paraît pas être juste. Dans le cas de « It's Time », c'était par rapport à mon réveil personnel avec lequel j'étais fâchée, car je suis quelqu'un de lent et j'ai toujours besoin de beaucoup de temps, pour commencer, pour finir, pour vérifier, et j'ai toujours envie que le temps aille plus lentement. J'ai toujours eu envie de me mettre en accord avec ce temps, avec cette montre qui me dit qu'il est déjà 17 heures, alors que moi, j'aurais envie qu'il soit 15 heures pour faire les choses à mon temps.

Je me suis donc demandé pourquoi toutes les horloges doivent aller à la même vitesse chez tout le monde. Moi je suis lente, mais il y a des gens plus rapides qui voudraient accélérer et se retrouver vite au soir. Il faudrait des horloges adaptées au caractère des gens, mais aussi en fonction de l'humeur, de la saison, des événements extérieurs.

Ensuite, j'ai été invitée à la Biennale Industrielle d'Art Contemporain qui se passait à Ekaterinbourg, en Russie.

Tout le monde connaît Saint Petersburg, mais moins de gens connaissent Ekaterinbourg. On sait que Saint Petersburg avait été fondée par Pierre Le Grand pour faire une ville-fenêtre sur l'Europe; quelques années plus tard, Catherine La Grande a fondé Ekaterinbourg (de son prénom donc), qui était une ville-fenêtre sur l'Asie.

All of which confirms my initial intuition, and led to me wanting to make the piece. Each time I make an artwork, the point of departure stems from a situation that I live and experience, and which does not seem particularly fair. In the case of "It's Time", I was angry with my personal alarm clock, because I'm someone who's slow and who always needs a lot of time to start something, finish it, and check it. I always wish time would slow down. I've always wanted to be able to tune myself to time, with this watch that tells me it's already 5pm, whereas for me, I'd want it to be 3pm, i.e., to do things according to my time.

So I asked myself why all the clocks should tick at the same time for everyone. I'm slow, but there are people who are quicker and who'd like time to go faster so that they can meet up more quickly in the evening. There should be clocks that are adapted to people's character, but also to mood, the season, and exterior events. Then I was invited to participate in the Industrial Biennial of Contemporary Art at Ekaterinburg, in Russia.

Everyone knows Saint Petersburg, but a lot less know Ekaterinburg. We know that Saint Petersburg was founded by Peter the Great as a window looking towards Europe; several years later, Catherine the Great founded Ekaterinburg (as the name suggests) as a window on Asia. Peter the Great thought that Europe was the natural partner for Russia and that exchange with Europe should be increased, whereas Catherine the Great felt that it should be Asia. The town is in the Ural mountains where there were large deposits of iron and other rare and precious metals. It's where Russian industry was born : all the metallurgy, the machine and equipment manufacture is based in the Ural mountains around Ekaterinburg, which is why it's called the "factory-town". Whereas Peter the Great constructed a fortress, palaces, castles and trading areas in his town, Catherine built factories and mines around which there were workers' living quarters. This is how the town developed, and then the Soviets arrived and continued to construct armament factories, during the '20s and the '30s in preparation for the future war.

**BOITE DE VICES**

2012  
SCULPTURE INTERACTIVE  
DIMENSIONS VARIABLES

EXPOSITIONS :  
VICE BOX, GALERIE JOZSA,  
BRUXELLES, BELGIQUE, 2012  
CONTRE TEMPS,  
GALERIE RABOUAN MOUSSION,  
PARIS, FRANCE, 2014

**VICE BOX**

2012  
INTERACTIVE SCULPTURE  
VARIABLE DIMENSIONS

EXHIBITIONS:  
VICE BOX, JOZSA GALLERY,  
BRUSSELS, BELGIUM, 2012  
CONTRE TEMPS, RABOUAN MOUSSION  
GALLERY, PARIS, FRANCE, 2014





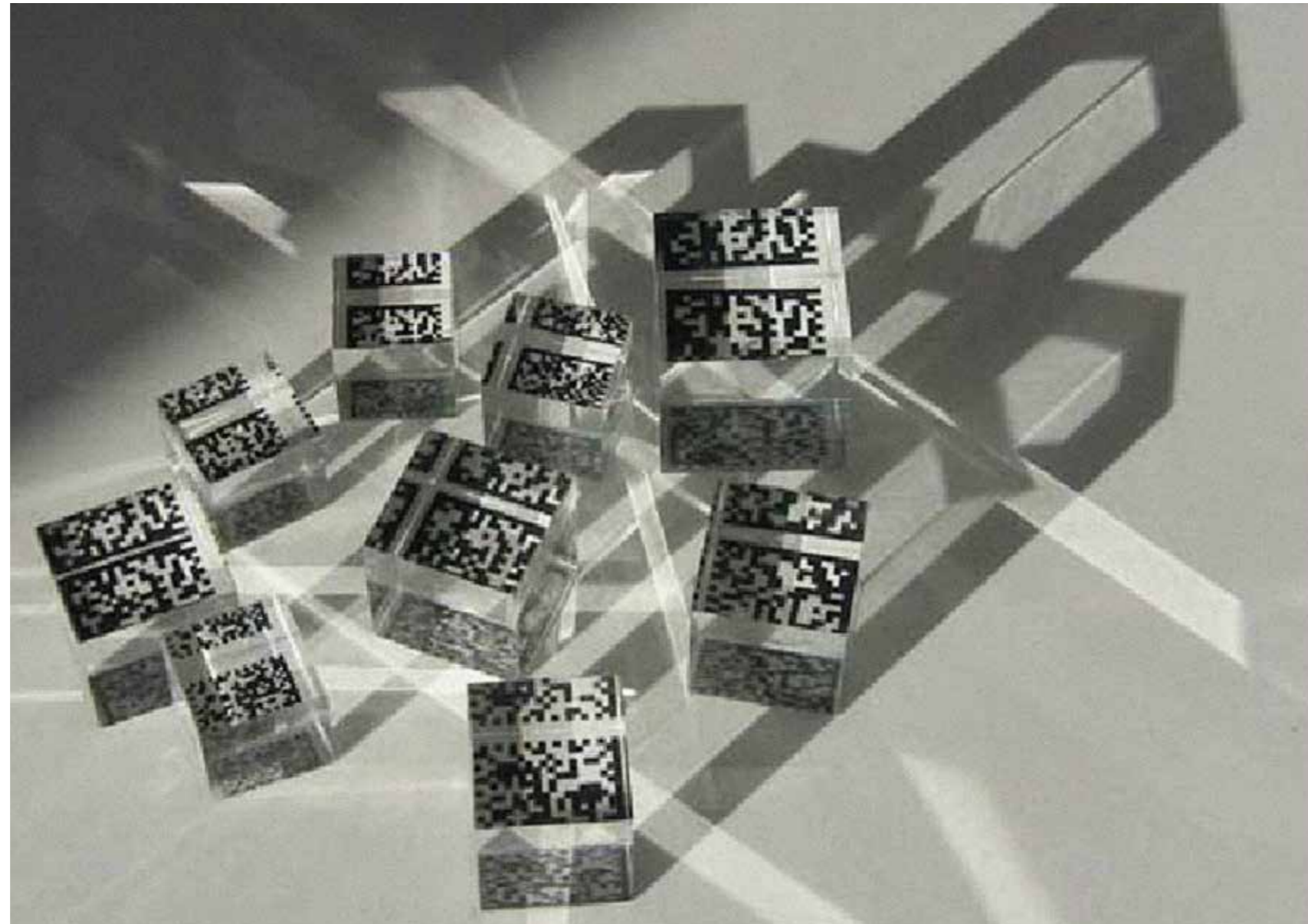


**BOITE DE VICES**  
2012  
vidéo  
—  
**VICE BOX**  
2012  
vidéo



Cette sculpture miniature permet au spectateur de construire son propre portrait basé sur ses péchés et sur ses vices.

This very small, pocket size, sculpture allows the viewer to build his own portrait based on his sins and vices.



**BOITE DE VICES**  
2012  
sculpture interactive  
dimensions variables  
—  
**VICE BOX**  
2012  
interactive sculpture  
variable dimensions

Pierre Le Grand pensait que le partenaire naturel de La Russie c'était l'Europe et qu'il fallait multiplier les échanges avec elle, alors que Catherine pensait que c'était l'Asie. Cette ville se trouve dans les montagnes de l'Oural où il y avait plein de gisements de fer et de différents métaux rares et précieux. C'est là qu'est née l'industrie russe; tout ce qui est métallurgie, la fabrication de machines et d'appareils est basé dans les montagnes d'Oural autour d'Ekaterinbourg. C'est pour cette raison qu'il s'agit d'une «ville-usine». Autant Pierre Le Grand avait construit dans la ville une forteresse, des palais, des châteaux et des espaces marchands, autant Catherine a fait des usines et des mines autour desquelles il y avait des habitats pour les ouvriers. La ville s'est développée ainsi, et par la suite les Soviétiques sont arrivés et ils ont continué à construire des usines d'armement, durant les années 20 et 30, en préparant la future guerre. Il y avait bien sûr des usines dans la partie européenne du pays (à Moscou et à Saint Petersburg) mais, quand la guerre a commencé, ces usines ont toutes déménagé à Ekaterinbourg. Toutes les armes, les chars T-34 qui sont très connus ainsi que les missiles qui s'appelaient les «orgues de Staline» ont été faits ici, dans la plus grande usine militaire de Russie. Dans cette ville, il n'y a jamais eu de centre d'art, pas énormément d'événements culturels, mais, contre toute attente, dans les années 2000, la municipalité a décidé de faire une Biennale d'Art Contemporain.

Mais alors où? Car il n'y avait pas d'espaces culturels. Alisa Prudnikova, la directrice de la Biennale qui a porté cette idée avec énormément d'énergie, a décidé d'utiliser les usines comme espaces d'exposition. La ville se composant de 500 usines, chaque artiste invité pouvait bénéficier d'une usine entière qui était mis à sa disposition, l'œuvre devait être faite et montrée dans l'usine et l'artiste avait le droit d'utiliser tout le matériel et le personnel reliés à cette usine. Les visiteurs de l'exposition se déplaçaient en bus en allant d'usine en usine. J'ai été une des premières artistes invitées et j'ai donc pu choisir l'énorme usine d'armement militaire de chars et de missiles, c'est une usine célèbre en Russie, presque une légende. Au dessus de cette usine, il y avait une horloge, très connue puisqu'elle était branchée sur une sirène qui réveillait l'ensemble de la ville le matin, puisque dans les années 30, les ouvriers n'avaient pas de montres.

There were, of course, factories in the european part of the country (in Moscow and Saint Petersburg), but when the war began they all moved to Ekaterinburg. All the weapons, the famous T-34 tanks and the missiles called "Stalin's organs" were made there, in Russia's biggest military factory.

There had never been an art centre in this city, and hardly any cultural events, and yet against all odds, in the 2000s, the municipality decided to put on a Contemporary Art Biennial. But the question was where? There were no cultural spaces. Alisa Prudnikova, the extremely dynamic director of the Biennial, came up with the idea of using the factories to exhibit artwork. There are 500 factories in the city, and each artist was invited to work with and in an entire factory. One could use the material and work with the people working in the factory. The exhibition visitors went from one space to the next by bus. I was one of the first artists invited and so I could get to choose the enormous military armament factory where the tanks and missiles are constructed, and which is almost a legend in Russia. Above the factory, there was a clock which is very famous because it's hooked up to an alarm which would wake up the entire city in the morning, as in the 30s the workers didn't have watches.

**Barbara Formis** : Which reminded you of your alarm clock!

**Olga Kisseleva** : Yes, except that in this case it wasn't a personal alarm clock. The 5am siren woke up the whole town, and then at 5.30am it rang non-stop for quarter of an hour, and at 5.45am all workers had to be at the factory. They ran to get in while the siren was still ringing. If a worker arrived after it stopped, he wasn't allowed his meal; he still had to go and work, but wasn't allowed to eat at lunchtime. The third or fourth time you were late, it was straight to the Gulag! In the 1930s, during Stalin's time, people weren't paid, they had to work in exchange for lodging and food. The same siren would ring when it was time to stop or start work again, for the children to go to school, for the relief team of workers that turned up at midday, in fact the whole town's life would be punctuated by this clock.

**FITNESS ART CENTRE**

2007

SCULPTURE ÉLECTRONIQUE INTERACTIVE,  
DIMENSIONS VARIABLES, MÉTAL,  
ORDINATEUR, LOGICIEL

EXPOSITIONS :

*DOUCE FRANCE*, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
ABBAYE DE MAUBUISSON, SAINT-OUEN L'AUMONE,  
FRANCE, 2007-2008

*FITNESS ART CENTRE*, JOZSA GALLERY,  
BRUXELLES, BELGIQUE 2008

*GOING PUBLIC*, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
LA POMMERIE, ST SETIERS, FRANCE 2008

2007

INTERACTIVE ELECTRONIC SCULPTURE,  
VARIABLE DIMENSIONS, METAL, COMPUTER,  
ORIGINAL SOFTWARE

EXHIBITIONS:

*DOUCE FRANCE*, CONTEMPORARY ART CENTRE  
ABBAYE DE MAUBUISSON, SAINT-OUEN L'AUMONE,  
FRANCE, 2007-2008

*FITNESS ART CENTRE*, JOZSA GALLERY,  
BRUSSELS, BELGIUM 2008

*GOING PUBLIC*, CONTEMPORARY ART CENTRE  
LA POMMERIE, ST SETIERS, FRANCE 2008



**FITNESS ART CENTRE**  
2007  
sculpture interactive  
Jozsa gallery, Bruxelles

2007  
interactive sculpture  
Jozsa gallery, Brussels

Trois appareils de musculation, sont mis à la disposition du public dans la salle du parloir qui est transformée en un luxueux «Centre d'art fitness». Chaque appareil est relié à un grand écran placé sur les murs. Ces imposantes machines sont actionnées par les visiteurs, ce qui génère la projection d'images vidéo. Ces dernières proposent un système de déchiffrage des processus de manipulation des masses.

Three screens are linked to three body-building machines that visitors are invited to use. Doing so activates images of demonstrators projected onto the screens but blurred by the random appearance and disappearance of big brand logos. The whole set-up bears witness to a world dominated by a state of political confusion and individual manipulation.



**FITNESS ART CENTRE**  
2007  
sculpture interactive  
centre d'art contemporain  
abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone

—

2007  
interactive sculpture  
contemporary art centre  
abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone

**Barbara Formis** : Cela t'a rappelé ton réveil !

**Olga Kisseleva** : Oui, sauf que là ce n'était pas un réveil personnel. L'horloge à 5 h du matin réveillait toute la ville, ensuite à 5h30 la sirène sonnait sans arrêt pendant un quart d'heure, et à 5h45 tous les ouvriers devaient être rentrés dans l'usine. Les ouvriers couraient pour rentrer pendant que la sirène sonnait. Si un ouvrier arrivait après, il n'avait pas droit à son repas ; l'ouvrier devait quand même aller travailler, mais il était privé de son déjeuner. À la troisième ou quatrième fois, t'allais au Goulag, direct !

Car les gens dans les années 30, à l'époque de Staline, n'étaient pas payés, ils étaient obligés de travailler en échange d'un logement et de la nourriture. La même sirène sonnait pour l'arrêt et la reprise du travail, pour que les enfants aillent à l'école, pour la deuxième équipe qui arrivait au milieu de la journée, bref, toute la vie de la ville était rythmée par cette horloge.

Quand je suis arrivée sur le lieu, on m'a montré cette horloge, on m'a raconté cette histoire, on m'a montré l'architecture de la ville qui était construite un peu comme Versailles. À l'entrée de l'usine, il y avait trois axes pour y arriver facilement, pour s'y engouffrer. Et donc, là, j'ai tout de suite vu le lien avec mes questions personnelles sur le temps, et mon rapport avec mon réveil.

« It's Time » utilise ainsi cette horloge célèbre. À l'endroit où les ouvriers entraient dans l'usine, on a mis des capteurs biologiques qui enregistraient leur état émotionnel et qui faisaient avancer l'horloge selon leur propre rythme, selon leurs envies, afin de renverser cette dictature du temps. Le temps pouvait donc aller plus lentement ou plus rapidement que le temps imparti par l'horloge. Il fallait donc renverser ce temps, soi-disant objectif, mais qui en fait dépendait de Moscou : c'était le temps de l'État, le temps de Staline, le temps de l'industrie militaire qui était imposé à la population de toute une ville. Je voulais inverser le dispositif afin de permettre aux gens de dicter leur temps personnel à cette horloge. Ensuite, j'ai fait pour le Louvre une version muséale qu'on peut transporter, alors que la première pièce est restée sur place en Russie.

When I arrived there, I was shown the clock, and learnt of its history, and then I was shown how the town was built a bit like Versailles: at the entrance of the factory, there were three axes so that everyone could get there efficiently, without crowding. And suddenly, I realized that this was the link with my own personal questions about time, and my relationship to my alarm clock.

I used this famous clock for "It's Time". Right where the workers came into the factory we placed several biological sensors which gaged their emotional state and which made the clock go forward according it, in order to overcome this time dictatorship. The time could go slower or quicker than the time given by the clock. The idea was to upturn the so-called objective time which in fact depended on Moscow, i.e., the time of the State, of Stalin, the time according to the military industry that was imposed on the population of an entire city. I wanted to overturn the device so that people could dictate their own personal time to this clock. Then, I made a portable, museum version for the Louvre. The first version stayed where it was in Russia.

**Barbara Formis** : Do you think that you managed to produce subjective time with this clock? Because in a way one could also say that this subjective time, which is made of a multitude of subjectivities, is in reality objective. In other words a subjective time that is in reality a lot more objective than the objective time such as we commonly understand it. It's a physical materialization of a multiplicity of subjective times. Do you think that the technical means succeed in producing this kind of objective data that are in a sense inter-subjective? The fact of "capturing" an emotion is quite a revolutionary notion.

**Olga Kisseleva** : Yes, but one doesn't really capture an emotion. That's still impossible. One captures a state. In other words a state in relation to the time. We worked on creating the system in collaboration with a cardiologist, because in these military factories you had it all, even cardiologists!

**CROSSWORLDS PROVERBES**

—  
2011  
INSTALLATION INTERACTIVE LUMINEUSE  
DANS L'ESPACE PUBLIC

COLLECTION :  
COMMANDE PUBLIQUE DE LA VILLE DE TULLE, FRANCE

EXPOSITION :  
INSTALLATION IN-SITU, MÉDIATHÈQUE DE TULLE, FRANCE

—  
2011  
INTERACTIVE LIGHT INSTALLATION IN PUBLIC SPACE

COLLECTION:  
COMMISSION BY CITY OF TULLE, FRANCE

EXHIBITION:  
PERMANENT IN-SITU INSTALLATION,  
CITY LIBRARY OF TULLE, FRANCE



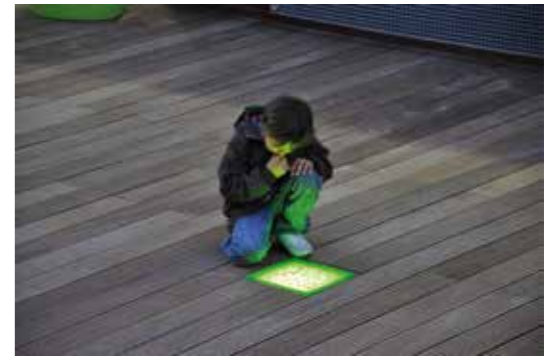
**CROSSWORLDS  
PROVERBES**  
2011  
installation interactive lumineuse dans l'espace public  
médiathèque de Tulle  
—  
2011  
interactive light installation in public space  
city library of Tulle

Dans le cadre de la Commande publique, Olga Kisseleva, a installé dans le patio de la médiathèque de Tulle une œuvre numérique. *Proverbes* est une composition de tags électroniques basée les proverbes portant sur les sujets de savoir.

Le tag électronique est un code-barres matriciel qui se présente sous la forme d'un symbole carré constitué par des points ou des carrés juxtaposés. Le passant qui regarde l'œuvre à travers la caméra de son téléphone reçoit en temps réel un message, qui peut être textuel, sonore ou visuel. Pendant la journée, la lumière du sol du patio est éteinte; les éléments de l'œuvre sont décoratifs grâce à leur face métallique «en dentelle». Pendant la nuit, la lumière est allumée; les visiteurs découvrent la frise lumineuse composé des tags électroniques. L'utilisation des tags a une forte valeur symbolique, mais aussi une dimension sociale: c'est un nouveau langage en voie de devenir commun. Avec son universalité, sa présence discrète il est une forme visuelle extrêmement symbolique, car il peut aussi devenir un outil puissant d'information et de communication.

As part of a public art commission, Olga Kisseleva installed a digital artwork in the patio of the Tulle mediathèque. "CrossWorlds Proverbs" is a composition of electronic tags based on proverbs on the subject of knowledge.

The electronic tag is a matrix style barcode in the form of a square symbol made up of dots or juxtaposed squares. The passer-by who looks at the artwork through the camera of his/her telephone receives a message in real time, which might be textual, sound-based or visual. During the day, the light on the ground of the patio is off; elements of the artwork are decorative as there's a metallic "lacework" to it. During the night, the light is lit; visitors then discover the luminous frieze composed of the electronic tags. The use of tags has a strong symbolic value, but also a social dimension: it's a new language that's becoming common. With its universality and its discreet presence, it's an extremely symbolic visual form, as it can also become a powerful tool of information and communication.



**CROSSWORLDS  
PROVERBES**

2011  
installation interactive lumineuse dans l'espace public  
médiathèque de Tulle

—  
2011  
interactive light installation in public space  
city library of Tulle



**Barbara Formis** : Penses-tu donc avoir produit, sur une horloge, du temps subjectif ? Car en un sens, on pourrait dire aussi que ce temps subjectif, qui est fait d'une multitude de subjectivités, est en réalité objectif. C'est-à-dire un temps subjectif qui est en réalité beaucoup plus objectif que le temps objectif tel qu'on l'entend communément. Il est une matérialisation physique d'une multiplicité de temps subjectifs. Est-ce que tu penses que les moyens techniques réussissent à produire ce type de donnée objective puisqu'en un sens inter-subjective. Car le fait de « capter » une émotion, c'est un dispositif assez révolutionnaire.

**Olga Kisseleva** : Oui, mais on ne capte pas véritablement une émotion. Cela reste impossible, on capte un état. C'est-à-dire un état par rapport au temps. La mise en place du système a été faite en collaboration avec un cardiologue, car, dans ces usines militaires, il y avait tout, notamment les cardiologues ! Comme atelier d'artiste, une usine militaire ce n'est pas mal. Donc, du point de vue technique, dans l'horloge on a placé les outils de très haute précision qui sont utilisés de nos jours dans les chars. En effet, lorsqu'un militaire s'assoit sur le fauteuil d'un chasseur de missile qui va à une très haute vitesse, avant tout démarrage il y a une machinerie qui est mise en route pour contrôler son état physique.

Tout est mis en comparaison bien évidemment avec les données standard, mais ensuite, le rapport se mesure notamment en relation à son rythme cardiaque normal. C'est cette technique de mesure que nous avons utilisée. Chaque personne a un rythme cardiaque idéal en fonction de son propre corps. Ensuite d'autres mesures sont mises en place pour mesurer le rythme cardiaque d'un instant précis par rapport à son rythme cardiaque normal. Cette comparaison permet d'établir si la personne est dans un état relaxé, ralenti, ou plutôt dans un état stressé, ou accéléré.

**Barbara Formis** : C'est donc cette comparaison qui constitue l'émotion.

A military factory's not bad as an artist's studio. So from the technical point of view, we put very high precision tools that are used today in tanks. When a soldier sits in the seat of a missile hunter, which goes extremely fast, then before anything happens there's a machine which controls his physical state.

It's all compared, of course, with standard data, but then the report is measured, notably in relation to his normal heart rate. This is the technique we used. Everyone has a specific, ideal heart rate for her/his body. Then other tools are employed to measure the heart rate of a precise instant in relationship to his/her normal heart rate. This comparison allows one to ascertain whether the person is in a relaxed, calm state, or rather in a stressed, accelerated state.

**Barbara Formis** : And so this is the comparison that constitutes the emotion.

**Olga Kisseleva** : That's right. It's not an emotion per se, because one's heart rate can beat faster because one's angry or annoyed, or also because one's joyous.

**Barbara Formis** : It's about a physical state then, not an emotional one.

**Olga Kisseleva** : It's not about an emotion, whether positive or negative. It's really about the physical state of the body and soul.

**Barbara Formis** : But it is still linked to what one calls an emotion, even though the cause of the emotion might not be known.

**Olga Kisseleva** : One can't really talk about this piece, I feel, in terms of "objective" time, because time is subjective. It's a matter of democracy. Democracy as we know it today is not nuanced enough for me. Voting is "for" or "against", an election is always a choice between "this one" or "that one", while with this piece, there's a choice that's not voluntary, a subtle choice.



**CROSSWORLDS LAN**

2009  
INSTALLATION LAND-ART

COLLECTION :  
COMMANDE PUBLIQUE DU PARC NATIONAL  
DE SANCY, FRANCE

EXPOSITION :  
*HORIZONS, SANCY, FRANCE*

2009  
LAND-ART INSTALLATION

COLLECTION:  
PUBLIC COMMISSION,  
NATIONAL PARK SANCY, FRANCE

EXPOSITION:  
*HORIZONS, SANCY, FRANCE*



**CROSSWORLDS LAN**  
2009  
installation land-art,  
parc national de Sancy  
2009  
land-art installation  
national park Sancy

Pour «CrossWorlds» LAN/ Land Art Numérique, Olga Kisseleva confronte l'univers de l'environnement naturel, caractérisé par une évolution lente, et celui du progrès technologique, caractérisé par son éruption quasi-volcanique. La pierre volcanique, extraite de la montagne même, est déposée sur sa surface pour en constituer une seconde peau. Cette composition sculpturale fonctionne dans la durée comme l'architecture berbère de l'ouest du Sahara: surgies de la terre, les formes se désagrègent avec le temps pour être rendues à leur tour à la Terre.

Visible de loin, la composition fonctionne comme un message codé qui peut être déchiffré par les visiteurs. Le message contient la brève description de ce lieu préservé qui est le Parc National du Sancy: le paradis. Mais s'étant approché de la composition, le spectateur peut physiquement pénétrer cette structure labyrinthique de plus de 250 mètres carrés pour déambuler littéralement dans...Le paradis...

**CrossWorlds LAN/ Land Art Numérique confronts the universe of the natural environment, as characterized by its slow evolution, and that of technological progress, as characterized by its quasi-volcanic eruption. The volcanic stone, extracted from the actual mountain, is laid across its surface like a second skin. This sculptural composition acts in the long term like the Berber architecture of the Western Sahara: emerging up from the earth, forms crumble with time to eventually return to the Earth.**

Visible as it is from far off, the composition functions like a coded message, which can be deciphered by visitors. The message contains the brief description of this preserved site, which is the Sancy National Park. But the closer the visitor gets to the work, the more he/she can physically enter into this structure of over 250 square metres, to literally wander about in its natural labyrinth.



**CROSSWORLDS LAN**  
2009  
installation land-art  
parc national de Sancy  
—  
2009  
land-art installation  
national park Sancy



**Olga Kisseleva** : Voilà. Ce n'est pas donc une émotion proprement dite, car on peut avoir un rythme cardiaque accéléré quand on est fâché et en colère, ou bien on peut être dans le même état quand on est joyeux.

**Barbara Formis** : Il s'agit donc d'un état physique, et non pas émotionnel.

**Olga Kisseleva** : Il ne s'agit pas d'une émotion, au sens positif ou négatif. C'est vraiment un état physique du corps et de l'âme.

**Barbara Formis** : Mais cela est quand même relié à ce qu'on peut appeler une émotion, bien que la cause de l'émotion ne soit pas connue.

**Olga Kisseleva** : On ne peut pas parler, me semble-t-il pour cette pièce, d'un temps « objectif », car le temps est subjectif. C'est la question de la démocratie qui se pose ici. La démocratie telle qu'on la connaît aujourd'hui n'est pas suffisamment nuancée à mon sens. Le vote est « pour » ou « contre », l'élection est toujours un choix entre « ceci » ou « cela », tandis qu'avec cette pièce, il y a un choix qui n'est pas volontaire, un choix agréé par le corps qui décide s'il faut ralentir ou accélérer le temps. Mais le résultat est nuancé. Si un visiteur impose à l'horloge d'aller deux fois plus vite, il va influencer davantage le cours du temps par rapport à quelqu'un qui ralentit de juste 2%.

À la fin de la journée, quand le temps objectif, le temps de Moscou, montre qu'il est 19h, celui de « It's Time » peut montrer qu'il est 21h ou 15h. Ce temps est plus démocratique puisqu'il a été choisi par l'ensemble des travailleurs.

**Barbara Formis** : C'est un temps collectif, un temps fait collectivement.

**Olga Kisseleva** : Oui, c'est une sorte d'intelligence collective.

If a visitor makes the clock go twice as fast, it's going to influence the course of time further than someone slowing it down by just 2%. At the end of the day, when objective time, Moscow time, says it's 7pm, the "It's Time" clock might say it's 9pm or 3pm. This time is more democratic because it's been chosen by all the workers together.

**Barbara Formis** : It's collective time, time made collectively.

**Olga Kisseleva** : Yes, it's a sort of collective intelligence.

**Barbara Formis** : If we could transport this idea to the whole world, if we could transport this *in situ* experience beyond its physical limits, the question of interface arises. Today, in the era of global time, social time and means of communication have taken on an important role in our society. Communication means stretch and shrink intimate, lived and individual time. But how can machines and technical equipment change our subjective experience? If time is only subjective, then it couldn't be set to the objective measure of the machine, since it would remain entirely independent. Paul Virilio speaks of this as a *globalized dilation of the independent present* (...). Today, in *global times*, it's the notion of *interface* that's the winner."

Here's another quote that seems pertinent to our discussion:

"With the sudden but discreet 'dilation of the present', of a present that is globalized by teletechnology, present time occupies centre stage, not only of history (past and future) but also of the geography of the GLOBE, to the point that a new vocable has been initialized, that of GLOCALISATION to designate this latest centrality of real time which is none other than the 'supraconductor' offering no resistance to the electrodynamic of telematic impulsions."

**GeoQR**

2012  
INSTALLATION LAND-ART

COLLECTIONS :  
COMMANDE DU MUSÉE GASSENDI  
ET DU MINISTÈRE DE LA RECHERCHE, PARIS, FRANCE  
COMMANDE DE LA FONDATION PRO ARTE,  
SAINT-PETERSBOURG

EXPOSITIONS :  
INSTALLATION IN-SITU, GEOPARC DES ALPES  
DE HAUTE PROVENCE, FRANCE  
INSTALLATION IN-SITU, DONG VAN  
KARST GEOPARK, VIETNAM  
URBAN QR, FONDATION PRO ARTE,  
SAINT-PETERSBOURG, RUSSIE

2012  
LAND-ART INSTALLATION

COLLECTIONS:  
COMMISSION BY GASSENDI MUSEUM  
AND MINISTRY OF RESEARCH, PARIS, FRANCE  
COMMISSION BY PRO ARTE FOUNDATION,  
ST PETERSBURG, RUSSIA

EXHIBITIONS:  
PERMANENT IN-SITU INSTALLATION,  
GEOPARC DES ALPES DE HAUTE PROVENCE, FRANCE  
PERMANENT IN-SITU INSTALLATION,  
DONG VAN KARST GEOPARK, VIETNAM  
URBAN QR, PRO ARTE FOUNDATION,  
ST PETERSBURG



**GeoQR**  
2012  
installation land-art  
Dong Van Karst geopark  
—  
2012  
land-art installation  
Dong Van Karst geopark

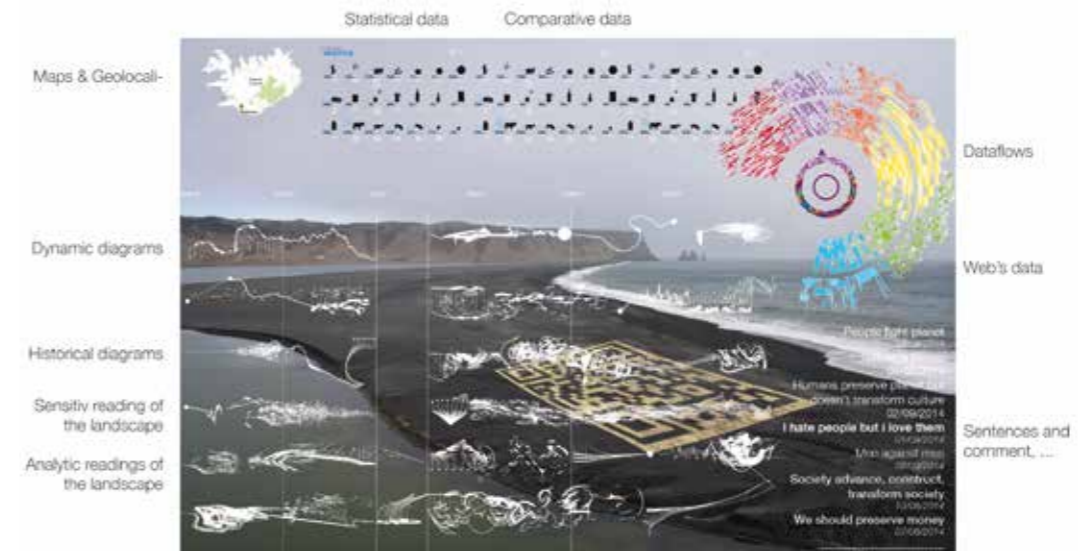
Commandé par la Réserve naturelle géologique de Haute-Provence, en partenariat avec le Musée Gassendi de Digne-les-Bains, Geo Quick Response vient compléter le projet de la collection du Musée-Promenade.

Pour GeoQR, Olga Kisseleva a choisi un endroit visible de la route Napoléon. De là, les passants peuvent découvrir le tag incrusté dans la pierre rose clair d'une falaise, surmontée d'une forêt qui abrite une chapelle en bois. Matériau utilisé pour réaliser l'œuvre. Une fois scanné à l'aide d'un smartphone, le QR code mène à un site internet créé dans le cadre du projet et consacré aux questions de la sauvegarde du patrimoine géologique. L'internaute y découvre des propositions visuelles de l'artiste, des textes, des liens vers des publications engagées et de la documentation. C'est un véritable accès à une base de données consacrée au patrimoine géologique. L'œuvre parle de notre environnement, de la relation que l'homme entretient avec lui, de l'énergie qu'il met parfois à préserver et à valoriser la nature mais aussi de l'acharnement qu'il peut déployer à la détruire.

Créée à l'aide d'éléments naturels issus du paysage même, GeoQR est en harmonie avec le lieu et exposée comme lui aux intempéries. L'œuvre, issue d'une pratique de Land Art, instaure un dialogue avec son environnement, le complète, le détourne aussi et confronte la lente évolution du paysage et celle galopante du progrès technologique.

GeoQR's message represents the plastic analysis of the geological landscape, but also an access towards the virtual universe, directly from ancient stones, 180 million years old. It's a real access point to data base on the geological heritage. The artwork speaks of our environment, the relation that we as humans have with that environment, of the energy that we put into preserving and valorizing nature, but also the determination we can have to destroy it by all means. Created with the help of natural elements from the actual landscape, GeoQR is in harmony with the place and exposed like it to all weather conditions.

The piece stems from traditional Land Art, which instigates a form of dialogue with its environment, while extending and upturning it also, confronting the long evolution of the landscape with galloping technological progress.



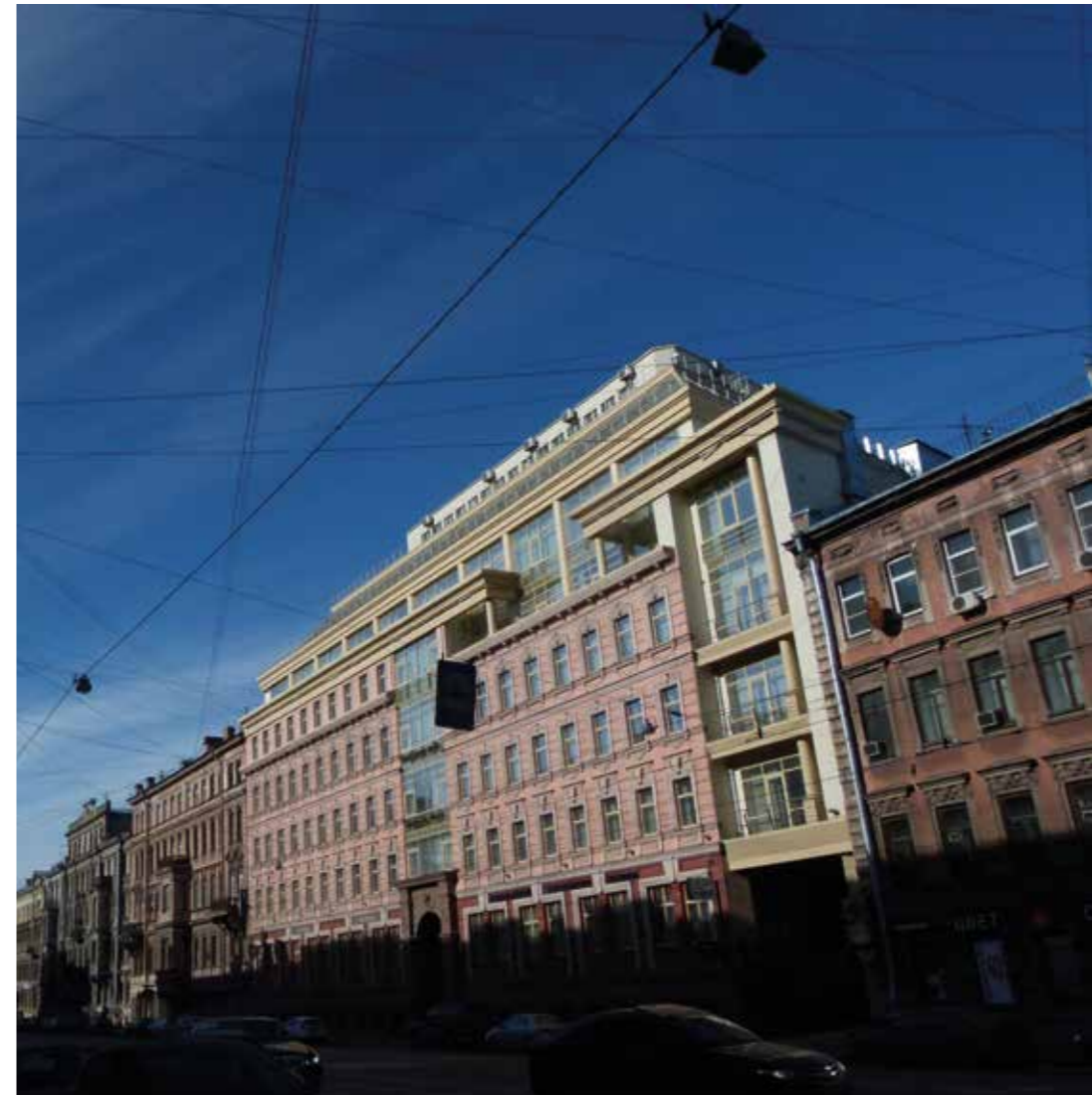
**GeoQR**  
2012  
installation land-art  
geoparc des Alpes de Haute Provence  
—  
2012  
land-art installation  
geoparc des Alpes de Haute Provence

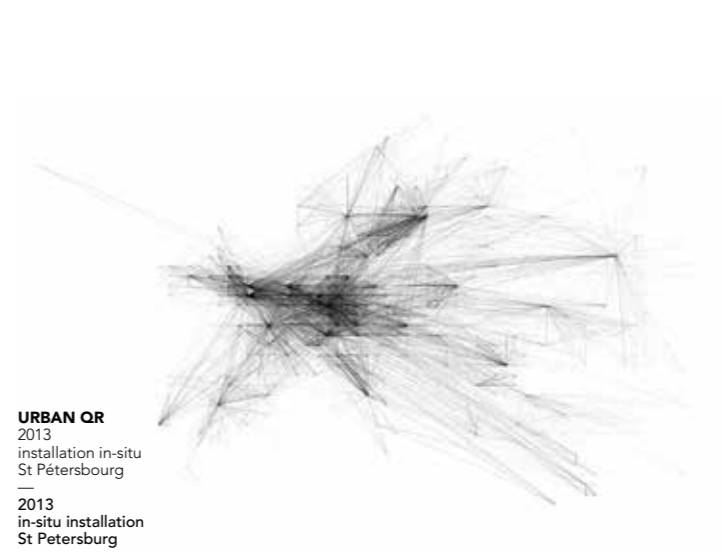
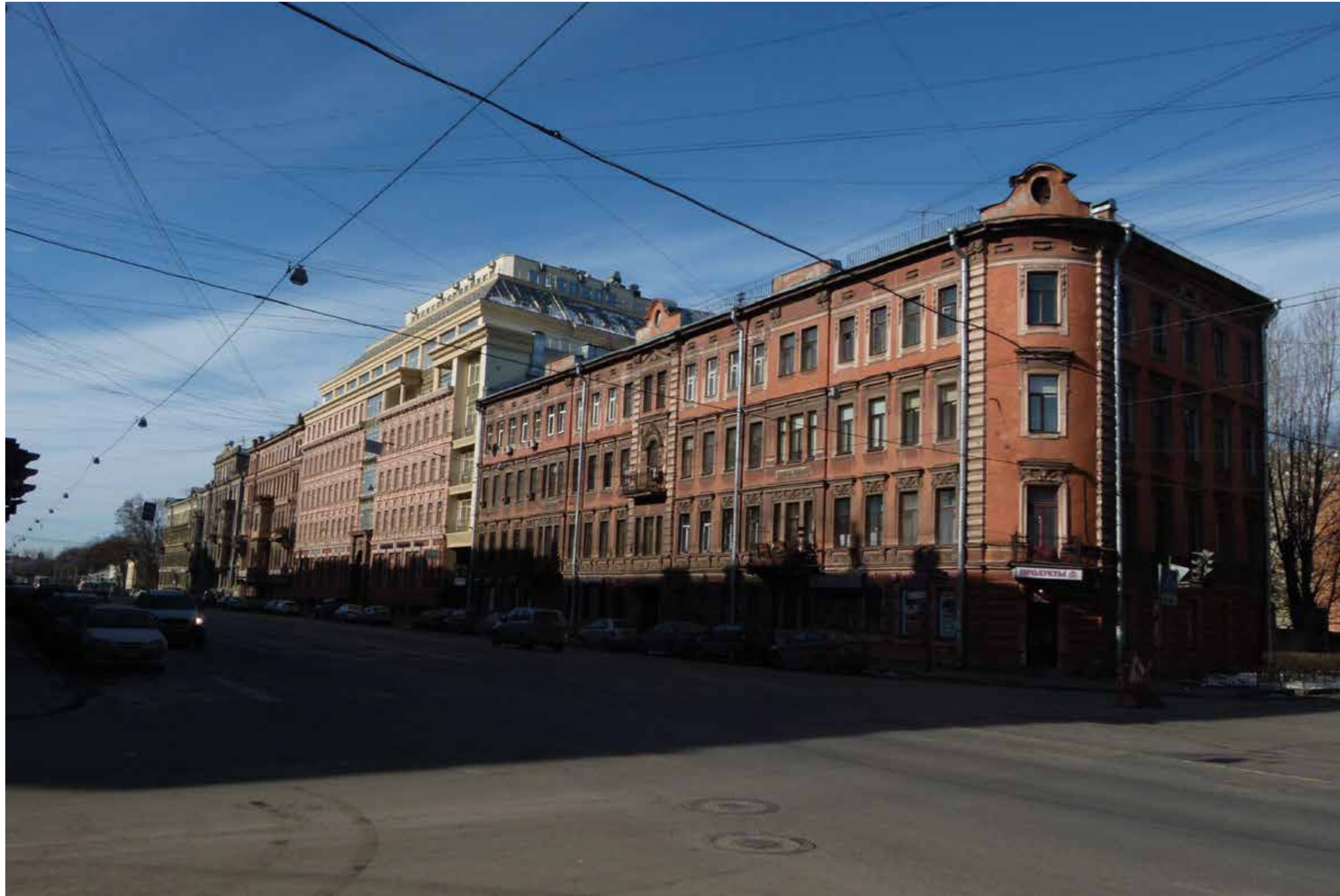


**GeoQR**  
2012  
installation land-art  
—  
2012  
land-art installation



**URBAN QR**  
2013  
installation in-situ  
St Pétersbourg  
—  
2013  
in-situ installation  
St Pétersbourg





**URBAN QR**  
2013  
installation in-situ  
St Pétersbourg

2013  
in-situ installation  
St Petersburg



9 — Paul Virilio,  
*La Vitesse de libération*,  
 Paris: Galilée, 1995,  
 p. 163  
 10 —  
*Ibid.*, p. 164

**Barbara Formis** : Si on pouvait transporter cette idée au monde dans son entier, si on pouvait transporter cette expérience *in situ* en dehors de ces limites physiques, se pose la question de l'interface. Aujourd'hui, on est à l'ère du temps mondial, la place que prend le temps du social et des moyens de communication est très importante dans notre société. Les moyens de communication étendent et rétrécissent le temps intime, vécu et individuel. Mais comment des machines, des appareillages techniques peuvent-ils changer notre expérience subjective ?

Si le temps est uniquement subjectif, alors il ne pourrait pas être calé sur la mesure objective de la machine, puisqu'il en resterait entièrement indépendant. Paul Virilio parle à ce propos d'une « *dilatation mondialisée du présent* (...) ». Aujourd'hui, à l'ère du temps mondial, c'est la notion d'*interface* qui l'emporte. »<sup>9</sup>

Voici une autre citation qui me paraît pertinente :

« Avec la soudaine mais discrète « *dilatation du présent* », d'un présent mondialisé par les télétechnologies, le temps présent occupe la place centrale, non seulement de l'histoire (entre passé et futur), mais surtout de la géographie du GLOBE, au point que l'on vient d'initialiser un nouveau vocable, celui de GLOCALISATION pour désigner cette toute dernière centralité du temps réel qui n'est autre que ce « milieu supraconducteur » n'offrant aucune résistance à l'électrodynamique des impulsions télématiques. »<sup>10</sup>

Comment les nouvelles technologies interviennent-elles dans une nouvelle conception du temps ? Comment décrire le temps de la technique ? De la machine ? Quel type de politique serait-elle en résonance avec la temporalité mécanique et technologique de masse ? Cet ensemble de questions se pose, me semble-t-il, à ton travail et à « It's Time » en particulier.

La machine qui capte l'état humain, son mécanisme est mystérieux, mais est-ce que la machine remplace-t-elle le temps humain ? Je me demande si on pourrait dilater spatialement et temporellement la machine pour être plus juste par rapport à la population mondiale, selon un esprit utopique de démocratie radicale. Penses-tu qu'il faudrait aller dans ce sens ? Que les machines soient adaptées à nous, individus ?

How does new technology intervene in a new conception of time? How can one describe the time of technique? Of the machine? What kind of politics might resonate with mass mechanical and technological temporality? These are the kind of questions which come up with your work in general, and "It's Time" in particular. The mechanism of a machine which captures the human state is mysterious, but does the machine then replace human time? I wonder whether one can spatially and temporally dilate the machine, to be fairer to the global population. According to a utopian spirit of radical democracy.

Do you think that that's the direction we should be going in? With machines that are adapted to us individuals?

**Olga Kisseleva** : It's about offering everyone the time he/she wants, deserves, or that corresponds to that person. I would love for that to be possible. There are other questions too: how can one adjust the different temporalities? How can they meet and cohabit? Another point of reference must be found between these individual times so that one can come together in a common time that is less of a dictator than today's objective time. On the phenomenon "glocalisation", I made a piece called "Time Value" which derives from "It's Time". Depending on our geographical localization, we don't live at the same rhythm: time doesn't go at the same speed in the suburbs of Nairobi, in the Kilimanjaro crater, or in Hong Kong. We imagine that the time in the Sahara remains eternal compared to a megacity hurtling along at an incredible speed, but there's something else that we don't think about that much, i.e., that Time Value is an official value used in businesses. It's thanks to the determination of the value for each localization that businesses choose where they're going to be and, in the end, their de-localization. The less the "time value" is high, the less interesting that would be. In France, for example, the "time value" is high, time goes quicker, time is expensive, placement is expensive, the hourly rate of human work is expensive, so businesses leave.



**LANDSTREAM**

2005-2006

PEINTURES, DESSINS, PHOTOGRAPHIES,  
INSTRUMENTS DE MESURE, INSTALLATION MULTIMÉDIA

COLLECTIONS :  
NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUT  
ESPACE D'ART CONCRET

EXPOSITIONS :

LANDSTREAM, MUSÉE BONNAT, BAYONNE, FRANCE, 2006

ZEROONE: A GLOBAL FESTIVAL OF ART ON THE EDGE,  
SAN JOSE (CA), USA, 2006

LANDSTREAM, WORKSHOP AND STREET PERFORMANCE,  
SAN JOSE MUSEUM OF ART / STANFORD UNIVERSITY,  
PALO ALTO, USA, 2006

INTERACTIVE CITY SUMMIT, THE TECH INNOVATION  
MUSEUM, SAN JOSE / SAN FRANCISCO / UNIVERSITY OF  
CALIFORNIA BERKELEY, USA, 2006

INVISIBLE SOUNDS, NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUT,  
AMSTERDAM, HOLLAND, 2007

ON FAIT LE MUR, ESPACE D'ART CONCRET,  
MOUANS- SARTOUX, FRANCE, 2007

LANDSTREAM (PERFORMANCE),  
AVENUE GEORGES V, PARIS, FRANCE, 2012

2005-2006

PAINTINGS, DRAWINGS, PHOTOGRAPHS, MEASURING  
INSTRUMENTS, MULTIMEDIA INSTALLATION.

COLLECTIONS:  
NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUT  
ESPACE D'ART CONCRET

EXHIBITIONS:

LANDSTREAM, BONNAT MUSEUM,  
BAYONNE, FRANCE, 2006

ZEROONE: A GLOBAL FESTIVAL OF ART ON THE EDGE,  
CURATOR STEVE DIETZ, SAN JOSE (CA), USA, 2006

LANDSTREAM, WORKSHOP AND STREET PERFORMANCE,  
SAN JOSE MUSEUM OF ART / STANFORD UNIVERSITY,  
PALO ALTO, USA, 2006

INTERACTIVE CITY SUMMIT, THE TECH INNOVATION  
MUSEUM, SAN JOSE / SAN FRANCISCO /  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA BERKELEY, USA, 2006

INVISIBLE SOUNDS, NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUT,  
AMSTERDAM, HOLLAND, 2007

ON FAIT LE MUR, ESPACE D'ART CONCRET,  
MOUANS-SARTOUX, FRANCE, 2007

LANDSTREAM (STREET PERFORMANCE), AVENUE  
GEORGES V, PARIS, FRANCE, 2012



**LANDSTREAM**  
2005-2006  
installation multimédia  
Netherlands Media Art Institut  
Amsterdam  
—  
2005-2006  
multimedia installation  
Netherlands Media Art Institut  
Amsterdam

Landstream est la matérialisation, sous la forme visuelle, des fluctuations énergétiques et des pollutions magnétiques qui nous entourent. C'est un nouveau type de paysage pictural abstrait qui prend forme à partir des flux analysés par ordinateur.

Landstream is the visual embodiment of the energy fluctuations and magnetic pollution that surround us. It is a new type of abstract landscape that takes form based on data streams analyzed by the computer.



**LANDSTREAM**  
2012  
performance  
avenue Georges V, Paris  
—  
2012  
street performance  
avenue Georges V, Paris



**LANDSTREAM**  
2006  
performance  
San Jose museum of art  
—  
2006  
performance  
San Jose museum of art



**LANDSTREAM**  
2012  
performance  
avenue Georges V, Paris  
—  
2012  
street performance  
avenue Georges V, Paris



**Olga Kisseleva** : Il s'agirait d'offrir à chacun le temps qu'il souhaite, qu'il mérite, qui lui correspond. J'aurais adoré qu'on puisse le faire. D'autres questions se posent : comment fait-on pour ajuster les différentes temporalités ? Comment peuvent-elles se rencontrer et cohabiter ? Il faudrait trouver un autre repère entre ces temps individuels pour qu'on puisse se réunir dans un temps commun qui soit moins dictateur que le temps objectif actuel. Par rapport au phénomène de « glocalisation », j'ai fait une pièce qui s'appelle « Time Value » et qui découle de « It's Time ».

En fonction de notre localisation géographique on ne vit pas au même rythme, le temps ne va pas à la même vitesse dans les environs de Nairobi, dans le cratère du Kilimandjaro et à Hong Kong. On a l'idée selon laquelle le temps dans le Sahara reste éternel par rapport à une mégalopole qui grouille à une incroyable vitesse, mais il y a autre chose à laquelle on ne pense pas souvent, c'est que « Time Value » est une valeur officielle utilisée dans les entreprises. C'est grâce à la détermination de la valeur pour chaque localisation que les entreprises choisissent leurs emplacements et éventuellement leur dé-localisation. Moins le « time value » est élevé dans un pays, moins la main d'œuvre est chère, et plus c'est intéressant pour une entreprise de s'implanter dans cette région ; inversement, plus le « time value » est élevé, moins cela sera intéressant. En France, par exemple, le « time value » est haut, le temps passe plus vite, le temps coûte cher, l'emplacement coûte cher, le taux horaire du travail humain est cher, donc les entreprises s'en vont. Les gens ont donc moins de travail, et du coup le temps se ralentit. Dans d'autres pays, comme en Roumanie par exemple, le « time value » est beaucoup plus bas, donc les entreprises s'y précipitent et intègrent ce pays, et du coup le temps s'accélère et la vie s'active.

Le « time value » est une fonction intéressante puisqu'elle englobe le coût horaire mais aussi la valeur d'une vie individuelle. Moins le coût horaire est élevé, plus le temps est lent dans un pays, la qualité de la vie est moindre et la durée de la vie également. Cela est proportionnel. Au Botswana, la durée de vie est de quarante ans, le temps va plus lentement et la vie est plus courte.

In other countries, such as Rumania for example, the "time value" is a lot less, so businesses rush to set themselves up in the country, and all of a sudden life is activated. The "time value" is an interesting function as it includes the hourly cost, but also the value of an individual life. The less the hourly cost is high in a country, the more time is slow, the quality of life is less, as is the length of a life. It's proportional. In Botswana, life expectancy is forty years, time goes more slowly and life is shorter.

**Barbara Formis** : In a way, from a temporal point of view, the value is the same, since a shorter life corresponds to a slower time, whereas a longer life corresponds to accelerated time. If you live slowly for less time, then you've had a temporal experience that's comparable to that of someone who's lived longer but more rapidly. It seems very logical, but at the same time, remains ruthless.

**Olga Kisseleva** : Time isn't objective, since an hour, a day, a year for someone living in Botswana isn't the same as for someone living in Japan. I've made a piece that's made up of ten clocks hooked up to a "time value" server and which goes with the time of the country one chooses. You can take one and put it in your home, and live according to Botswanan or Indonesian time, for example. The clock not only shows you the time of a country, but also responds to the proportional speed of the perception of time in that country.

**SUR MESURE**

2010-2013

NANO-INSTALLATION INTERACTIVE, CAMERA,  
NANO-SCANNER, STRUCTURE EN PLEXIGLAS,  
LUMIÈRE BLANCHE

COLLECTION :

ZKM, KARLSRUHE, ALLEMAGNE

EXPOSITIONS :

*LE MEILLEUR DES MONDES*, CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN RURART, POITIERS, FRANCE, 2010  
*VISION. DAS SEHEN*, MUSÉE D'ART  
CONTEMPORAIN, WEIMAR, ALLEMAGNE, 2011  
4<sup>TH</sup> MOSCOW BIENNALE, 2011  
*HORS PISTE*, CENTRE GEORGES POMPIDOU,  
PARIS, FRANCE, 2013

**CUSTOM MADE**

2010-2013

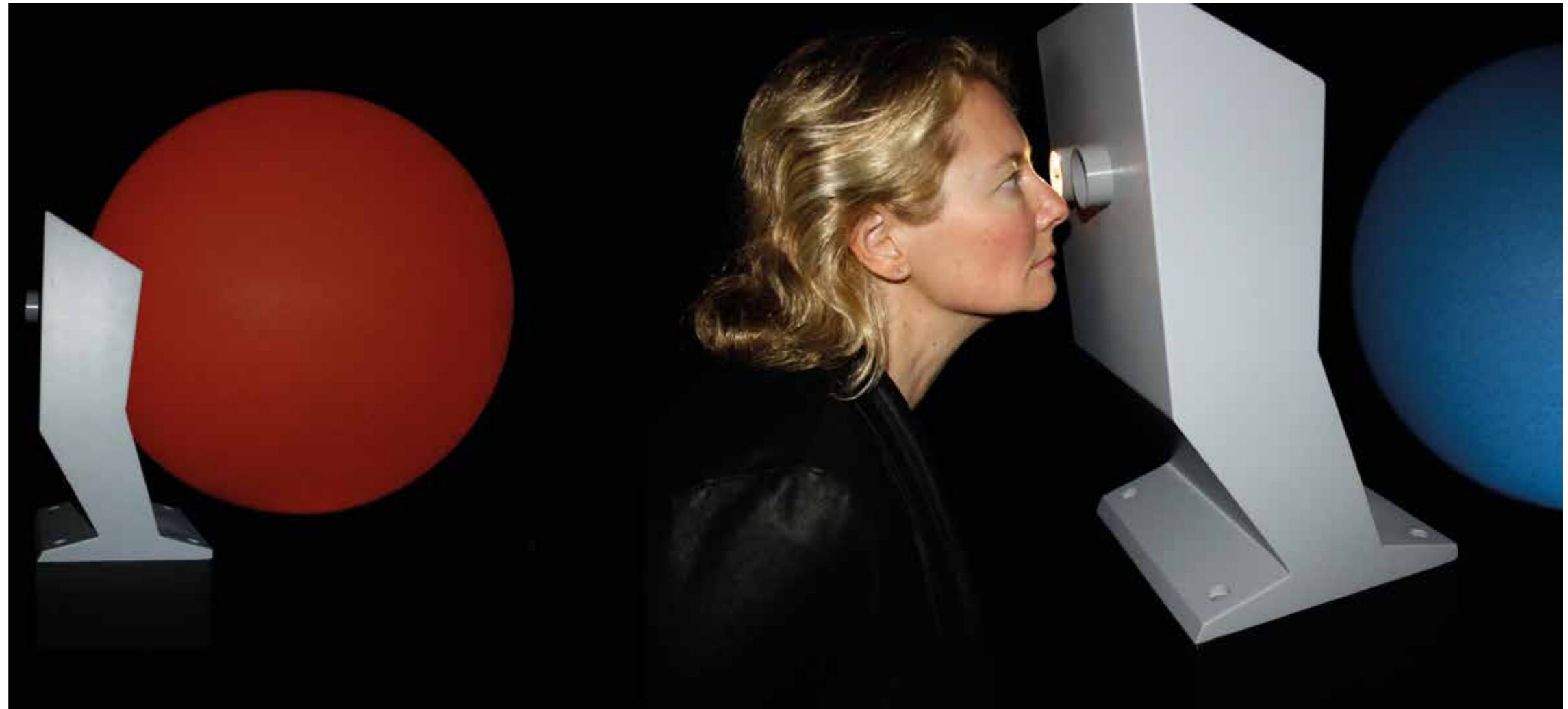
INTERACTIVE NANO-INSTALLATION, CAMERA,  
NANO-SCANNER, PLEXIGLAS STRUCTURE,  
WHITE LIGHT

COLLECTION:

ZKM, KARLSRUHE, GERMANY

EXHIBITIONS:

*BRAVE NEW WORLD*, SOLO SHOW, CONTEMPORARY  
ART CENTRE RURART, POITIERS, FRANCE, 2010  
*VISION. DAS SEHEN*, NEUES MUSEUM,  
WEIMAR, GERMANY, 2011  
4<sup>TH</sup> MOSCOW BIENNALE, 2011  
*HORS PISTE*, CENTRE GEORGES POMPIDOU,  
PARIS, FRANCE, 2013



**SUR MESURE**

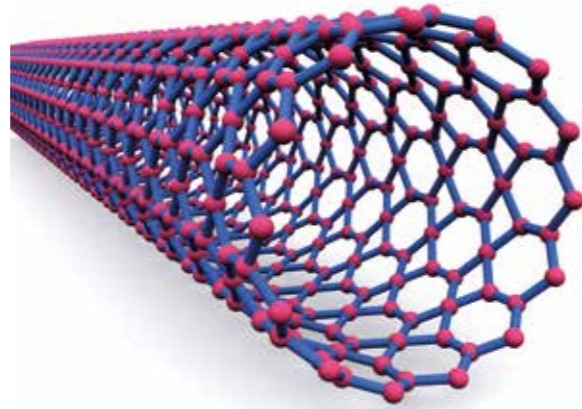
2011

nano-installation interactive  
4<sup>ème</sup> biennale de Moscou

**CUSTOM MADE**

2011

interactive nano-installation  
4<sup>th</sup> Moscow biennale



Nanotube de carbone  
Carbon nanotube

L'installation *Custom Made* permet d'adapter les couleurs de la pièce aux couleurs de l'iris du visiteur.

Le projet *Custom Made* met en abyme la surpuissance des nanotechnologies, capables d'usiner les univers sur commande avec une précision allant jusqu'à la nano particule.

D'une part, les nanotechnologies sont pour nous l'occasion de réfléchir à ce que sont nos valeurs et nos finalités ; d'autre part, elles sont un terrain propice pour expérimenter de nouveaux modes de fabrication des normes collectives. « Réflexivité » veut dire alors deux choses: premièrement que nos sociétés acceptent de mettre en question publiquement leurs valeurs et leurs finalités; deuxièmement que les individus sont mis en capacité de peser effectivement sur la production des normes collectives, par exemple dans des dispositifs de démocratie participative.

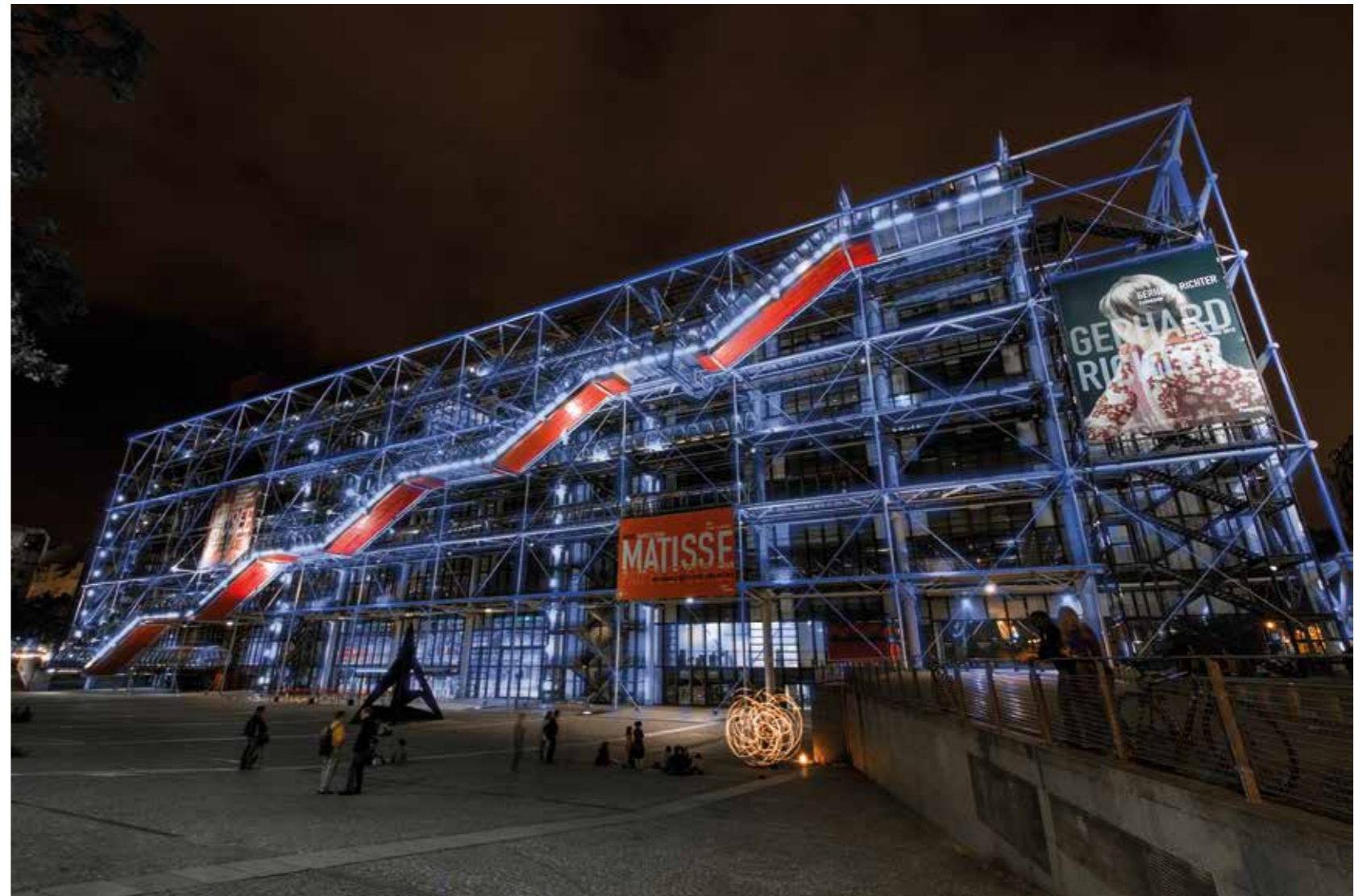
The installation, *Made to Measure* changed the colours of the room in accordance with the colour of the visitor's iris. As if it were custom made, the exhibition space is lit with the colour of the eyes of the visitor. The colour of the iris of each visitor is captured by a device and is converted into light. The work creates a poetic world that is coloured by each individual. But beyond the poetry, the artist reveals, in an ironic and jarring fashion, the construction and perception of a public, collective space: on entering, the individual's perception of the world is flattered as the previous visitor's presence is swept away.

The *Made to Measure* project is a reflection on the superpower of nanotechnology which is capable of manufacturing the universe to order with an accuracy up to the very last nanoparticle. On the one hand, nanotechnology is an opportunity for us to consider what are our values and goals, and, on the other hand, it is a fertile ground for experimenting with new ways of manufacturing collective norms. "Reflexivity" means two things: first, that our society is willing to publicly question its values and goals, and secondly that individuals are well placed in their ability to effectively



**SUR MESURE**  
2010-2013  
nano-installation interactive  
centre Georges Pompidou, Paris

**CUSTOM MADE**  
2013  
interactive nano-installation  
centre Georges Pompidou, Paris





Applications militaires des nanotechnologies : systèmes de détection de cible, filature, marquage et suivi de cible et capteurs auxiliaires pour radar à longue portée  
 —  
 Military applications of nanotechnology: target detection systems, spinning, marking and target tracking and auxiliary sensors for long-range radar

La question est en définitive la suivante: nos sociétés en ont-elles vraiment fini avec «l'aliénation» technoscientifique? Sous couvert de mise en «réflexivité» des recherches, n'assiste-t-on pas en réalité à l'irruption d'une figure nouvelle de «l'aliénation» dans et par toutes les techno sciences, et par les nanotechnologies en particulier – c'est-à-dire d'une nouvelle manière pour les individus de devenir étrangers à leur propre réalité ?

L'installation *Custom Made* modélise les procédés de nano optique qui permettent de modeler en temps réel les couleurs d'un espace. Cette technologie est basée sur les deux procédés: l'analyse de données colorimétriques et la transformation de la lumière blanche en lumière d'une couleur désirée. Ainsi chaque visiteur entrant dans la pièce pourra donner à l'espace la couleur de son choix. Il se trouve, en revanche, l'otage des choix des visiteurs suivants.

weigh up the production of collective norms, for example in the mechanisms of participatory democracy. The question ultimately is this: have our societies really done with techno-scientific "alienation"? Under the guise of the "reflexivity" of research, are we not actually seeing the irruption of a new figure of "alienation" in and through all the techno sciences, nanotechnology in particular - i.e., of a new way for individuals to become strangers to their own reality?

The installation *Made to Measure* modeled nano optic procedures which allow for the modeling, in real time, of a space's colours. This technology was based on two methods: data analysis of colour metrics and the transformation of white light into the desired colour. As such, each visitor entering the room gave it the colour of his/her choice. However, he/she would then become hostage to the choice of the next visitor.



**SUR MESURE**  
 2011  
 nano-installation interactive  
 4<sup>ème</sup> biennale de Moscou  
 —  
**CUSTOM MADE**  
 2011  
 interactive nano-installation  
 4<sup>th</sup> Moscow biennale

**Barbara Formis** : En un sens, du point de vue temporel, la valeur est la même, puisqu'à une vie plus courte correspond un temps plus lent, alors qu'à une vie plus longue correspond un temps accéléré. Si tu vis lentement pour moins de temps, tu as fait une expérience temporelle comparable à celle de quelqu'un qui vit plus de temps mais plus rapidement. Cela paraît très logique, mais en même temps ça reste impitoyable.

**Olga Kisseleva** : Le temps n'est pas objectif, puisqu'une heure, une journée, une année pour un habitant du Botswana n'est pas la même chose que pour un habitant du Japon. J'ai donc fait une pièce qui est composée d'une dizaine d'horloges qui se branchent sur un serveur de « time value » et qui vont au temps du pays que l'on choisit. Tu peux en prendre une et la mettre chez toi et vivre au temps de Botswana ou d'Indonésie, par exemple. L'horloge ne te montre pas seulement l'heure du pays, mais se cale également sur la vitesse proportionnelle de la perception du temps dans ce pays.

—

**Barbara Formis** : Ta nouvelle pièce « Collapsar » ôte le spectateur de l'espace d'exposition et l'individu de l'espace public en créant une situation absurde. Cette pièce met en lumière la place de l'action dans le tissu social. Car les relations entre l'espace public et l'espace artistique montrent l'aspect performatif de notre vie. La rue et les espaces publics peuvent devenir des lieux de mise en scène. Comment la représentation de soi peut-elle être mise en lumière par le travail de l'artiste ? Par la médiatisation de l'œuvre ? Cette pièce joue sur le fait que la relation entre l'espace individuel et l'espace public est un acte performatif en soi, une sorte de mise en mouvement des êtres. La relation entre soi et autrui est un espace performatif. La pièce joue sur le fait que la relation médiatisée est déjà la pièce. Est-ce bien cela ou je me trompe ?

**Olga Kisseleva** : Oui. C'est une pièce où le spectateur est vraiment au centre, puisque c'est lui qu'on regarde, et c'est lui qui disparaît ! La pièce demande une action, comme mes autres pièces d'ailleurs, qui sont toutes interactives.

**Barbara Formis** : Your new piece, "Collapsar", removes the viewer from the exhibition space and the individual from the public space by creating an absurd situation. This piece reveals the place action plays in the social fabric.

The relationships between the public space and the artistic space show the performative aspect of one's life. The street and public spaces become the stages for it. How can the representation of oneself be revealed through an artist's work? Through the mediatisation of the artwork? This piece plays on the fact that the relationship between the individual space and the public space is a performative act in itself, a sort of activation of beings. The relationship between oneself and others is a performative space. The piece plays on the fact that the mediated relationship already *is* the piece. Is that it or am I wrong?

**Olga Kisseleva** : Yes. It's a piece in which the viewer really is in the centre, since he/she is the one being watched, and it's him/her who disappears! The piece demands action, like my other work in fact, all of which are interactive. It's an installation, of course, I didn't think of it as a performance, but it's true that when I want to present it without viewers, I have to activate it myself, and so I perform in it.

**Barbara Formis** : What's interesting too about this piece is that it defines individual identity within social space. In a way you've created a very sociological approach. The piece immediately made me think of the sociologist Erving Goffman's analysis, when he wrote, for example:

"Until now we have used the term 'representation' to designate the totality of the activity of an actor in the face of a specified ensemble of observers influenced by this activity.



**CONQUISTADORS**

2007-2011  
CONQUISTADORS FRANCE, SCULPTURE, BOIS,  
144 PIÈCES, CONQUISTADORS RUSSIE,  
PROGRAMME INTERACTIF

EXPOSITIONS :

PARTNERS IN CRIME, MC GALLERY, NEW YORK,  
ÉTATS-UNIS, 2007  
DOCUMENTA 12 MAGAZINES, KASSEL, ALLEMAGNE, 2007  
DOUCE FRANCE, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN ABBAYE DE  
MAUBUISSON, SAINT-OUEN L'AUMÔNE, FRANCE, 2007-2008  
GOING PUBLIC, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
LA POMMERIE, ST SETIERS, FRANCE 2008  
ECONOMICS IN ART, MOCAK, CRACOVIE, POLOGNE, 2013  
ANTIATLAS, LA COMPAGNIE, MARSEILLE, FRANCE, 2013

2007-2011  
CONQUISTADORS FRANCE, SCULPTURE, WOOD,  
144 PIECES, CONQUISTADORS RUSSIA,  
INTERACTIVE PROGRAM

EXHIBITIONS:

PARTNERS IN CRIME, MC GALLERY,  
NY, USA, 2007  
DOCUMENTA 12 MAGAZINES, KASSEL, GERMANY, 2007  
DOUCE FRANCE, CONTEMPORARY ART CENTRE  
ABBAYE DE MAUBUISSON, SAINT-OUEN L'AUMONE,  
FRANCE, 2007-2008  
GOING PUBLIC CONTEMPORARY ART CENTRE  
LA POMMERIE, ST SETIERS, FRANCE 2008  
ECONOMICS IN ART, MOCAK, KRAKOW, POLAND, 2013  
ANTIATLAS, LA COMPAGNIE, MARSEILLE, FRANCE, 2013



**CONQUISTADORS**

**CONQUISTADORS**  
2007  
sculpture interactive  
centre d'art contemporain  
abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone  
—  
2007  
interactive sculpture  
contemporary art centre  
abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumone



La série « Conquistadors » explore la conquête économique de territoires souverains. Cette série a vu ses débuts en France sous la forme d'une installation sculpturale interactive. Le spectateur y est invité à bouger des cubes de bois afin de jouer avec les aspects géographiques et économiques du territoire français.

L'étape suivante du projet, l'animation digitale « Conquistadors Russia », met l'accent sur les tensions qui habitent le territoire russe à l'heure de la privatisation. Le programme est lié au récent développement du pays. L'artiste y réfléchit sur les moyens de domination, à la fois domestiques et extérieurs, qui sont exercés sur le territoire russe. Elle y met en avant les points où le contrôle bascule et où s'exerce une féroce concurrence pour asseoir sa domination sur les anciens territoires soviétiques.

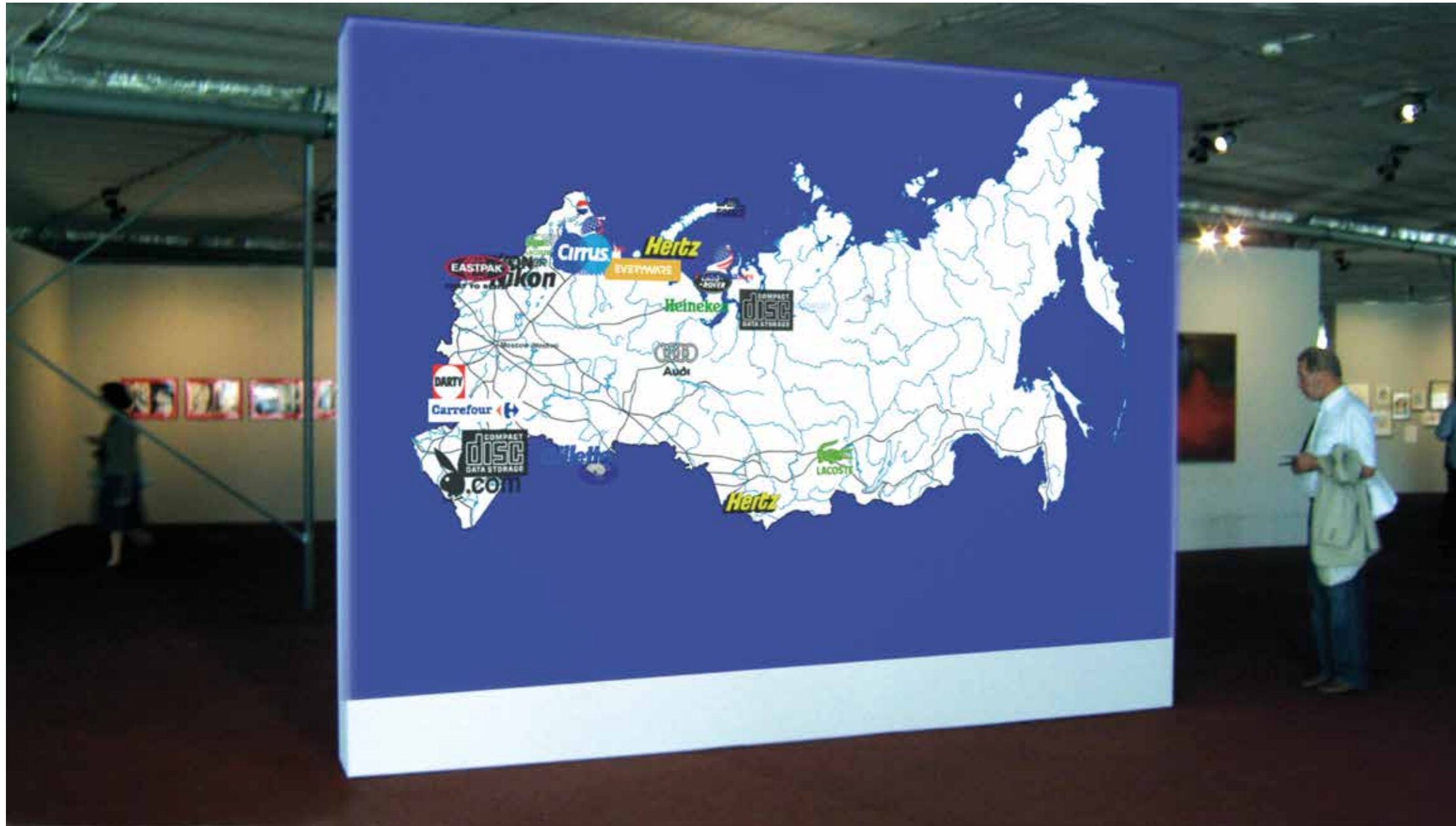
Commentant avec ironie la « conquête globale », devenue pratique standard du capitalisme post-soviétique, « Conquistadors » dépeint une image dystopique d'un espace entièrement réapproprié par l'entreprise capitaliste.

The series Conquistadors explores economic global conquests in national territories. The series began in France as a sculptural installation. The viewer is invited to play with the wooden dices to transform the country's face.

The next phase of the project, the digital animation Conquistadors Russia, examines the tensions that define the Russian territory in the age of privatization. This real time program is related to the recent development of the country. The artist reflects on current modes of domination, both foreign and domestic, on the Russian territory, and points to cases of shifting control as well as to the competition over formerly common space of the Soviet Empire. Ironically commenting the "global conquests" that have become standard practice in the current stage of post-communist capitalism, Conquistadors provides a dystopian picture of space completely reappropriated by the capitalist enterprise.



**CONQUISTADORS**  
2007  
sculpture interactive  
centre d'art contemporain  
abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumône  
—  
2007  
interactive sculpture  
contemporary art centre  
abbaye de Maubuisson  
Saint-Ouen l'Aumône



**CONQUISTADORS**  
2007  
interactive program  
Documenta 12, Kassel  
—  
2007  
interactive program  
Documenta 12, Kassel

11 —  
Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. I La Présentation de soi*, Paris : Minit, 1973, p. 29

C'est une installation, bien sûr, je ne l'ai jamais conçue comme une performance, mais il est vrai que, quand je veux la présenter sans spectateurs, il faut que je l'active moi-même et donc que je performe.

**Barbara Formis** : Ce qui m'intéresse aussi dans cette pièce est comment elle articule l'identité individuelle à l'espace social. Il s'agit en un sens d'une approche très sociologique que tu as mise en place. La pièce m'a tout de suite fait penser aux analyses du sociologue Erving Goffman, lequel écrit par exemple :

« On a utilisé jusqu'ici le terme de « représentation » pour désigner la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité. On appellera désormais « façade » la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs. »<sup>11</sup>

Selon cet enjeu social extrêmement codé, la question du rôle et de la mise en scène de soi est parfaitement cadrée. Mais que se passe-t-il, comme dans le cas de *Collapsar*, quand quelque chose ne fonctionne plus comme prévu, selon une situation absurde ? Est-ce que cette situation entraîne le démasquage des codes sociaux ? Il me semble que, dans cette pièce, tu crées une sorte de fissure dans la façade, une déconstruction du code social. Goffman parle ainsi des maladresses :

« Les maladresses, les intrusions intempestives et les faux pas sont des facteurs de confusion et de désaccord que la personne responsable n'a pas, en règle générale, délibérément provoqués et qu'elle aurait pu éviter si elle avait connu à l'avance les conséquences de son activité.

Cependant, il existe des situations, souvent appelées des « scènes », dans lesquelles un acteur se comporte de façon à détruire ou à porter un coup sérieux à la courtoisie apparente du consensus, et, bien qu'il n'agisse peut-être pas simplement en vue de provoquer ce désaccord, il ne peut cependant ignorer que ce genre de désaccord risque de résulter de ses actes.

One would call the part of the representation the 'façade', the normal function of which would be to establish and determine the definition of the situation proposed to observers."

According to this extremely coded social attitude, the question of the role, and the staging of oneself, is perfectly structured. But what happens if, as with *Collapsar*, something no longer works as planned, according to an absurd situation? Does this situation lead to the unmasking of social codes? It seems to me that with this piece you have created a sort of crack in the facade, a deconstruction of the social code. Goffman talks as follows of such mishaps:

"Mishaps, inadvertent intrusions and faux pas are factors of confusion and discord that the responsible person has not, on the whole, deliberately provoked and would have avoided if they'd known in advance the consequences of their activity. However, there are situations, often called "scenes" in which an actor behaves in such a way that he/she destroys or seriously damages the apparent courtesy of consensus, and even though he doesn't perhaps act in order to provoke such discord, he cannot ignore that this type of discord risks happening as a result of his acts. The common expression "to make a scene" is useful because indeed such ruptures conjure up new scenes."

Was *Collapsar* also a way of creating "scenes", through dissensus, going against the codifications of social habits, and breaking with an artificial reality of relationships between individuals? Does your artistic project have greater social aspirations? What, for you, is an artist's place in society? By making the spectator disappear, you don't just set up a mechanism of destruction, of annulment, you also replace it by something else, by another "scene", a space of representation which seems empty, but which in reality is not only empty.

**CROSSWORLDS  
PARADISE**

2008

INSTALLATION VIDEO INTERACTIVE, MIROIRS

EXPOSITIONS :

WINDOWS, MUSÉE NATIONAL MARC CHAGALL,  
NICE, FRANCE, 2007

LE MEILLEUR DE MONDES, CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN RURART, POITIERS, FRANCE, 2010

2008

INTERACTIVE VIDEO INSTALLATION, MIRRORS

EXHIBITIONS:

WINDOWS, THE NATIONAL MARC CHAGALL MUSEUM,  
NICE, FRANCE, 2007

BRAVE NEW WORLD, CONTEMPORARY ART CENTRE RURART,  
POITIERS, FRANCE, 2010



**CROSSWORLDS  
PARADISE**  
2008  
installation interactive  
miroirs  
musée national  
Marc Chagall, Nice  
—  
2008  
installation interactive  
mirrors  
musée national  
Marc Chagall, Nice

**CROSSWORLDS  
PARADISE**

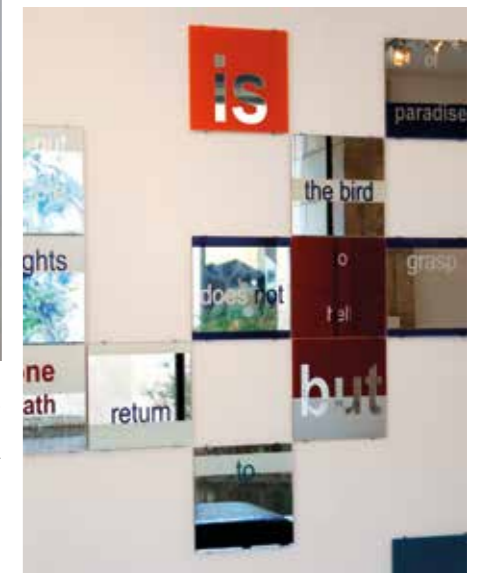
La proposition d'Olga Kisseleva, «Windows», dans le Musée Chagall, se formule en écho aux œuvres disposées dans l'espace, mais elle en élargit le propos comme elle en déplace la portée: au mode figuratif et allégorique arrêté par Chagall, Olga Kisseleva préférera un mode critique et plus conceptuel.

À partir de l'examen des trois ouvrages ayant fondé les religions du livre, la Bible, le Coran et la Torah, auxquels elle adjoint un quatrième et dernier ouvrage, *le Capital*, de Karl Marx – dans la mesure où il fut, lui aussi, l'objet d'un culte à l'origine d'une forme de religion – l'artiste engage une entreprise de repérage. Son travail consistera à extraire un élément commun à ces quatre livres, qui constitue à la fois la promesse et le bien-fondé de la croyance à laquelle ils appellent: «Paradis». La remarque préalable à cette recherche relève du bon sens: ces livres nous proposent soit de rejoindre un paradis après notre passage sur terre, soit de créer un paradis sur terre.

The version of *CrossWorlds* for the Chagall Museum exhibition, echoed the works arranged in the space, but the proposition was widened as the context was displaced: in relation to the figurative and allegorical method adopted by Chagall, the proposal replaced a more conceptual and critical mode. I reviewed the three books that founded the religions of books; the Bible, the Koran and the Torah, and added a fourth and last book, Karl Marx's *Capital* – to the extent at which it too became the object of a cult, at the origin of a form of religion – and then I hired a tracking company. I extracted one element common to these four books, which is both the promise and merits of the belief that they call "Paradise". The remark prior to this research is common sense: these books suggest we join a paradise after our time on earth, or create a paradise on earth. It is up to the spectator to construct their own version of paradise, using words drawn from sacred books to reconstruct the sentences.



**CROSSWORLDS PARADISE**  
2008  
installation interactive  
miroirs  
musée national  
Marc Chagall, Nice  
—  
2008  
installation interactive  
mirrors  
musée national  
Marc Chagall, Nice



**CROSSWORLDS PARADISE**  
2008  
installation video interactive  
miroirs  
—  
2008  
interactive video installation  
mirrors

L'expression courante « faire une scène » est heureuse parce qu'en effet ces ruptures font surgir une nouvelle scène. » (*La Maîtrise des impressions*, p.199)

Est-ce que *Collapsar* était aussi une manière de créer « des scènes », car le dissensus, le fait d'aller contre les codifications des habitudes sociales, signifie avant tout de rompre avec une moralité artificielle des relations entre les individus ?

Est-ce que ton projet artistique a des aspirations sociales plus larges ? Quelle est la place selon toi de l'artiste dans la société ? Ainsi par le fait de faire disparaître le spectateur, tu ne mets pas simplement en place un mécanisme de destruction, d'annulation, mais tu le remplaces par autre chose, par une autre « scène », un espace de représentation qui semble vide mais qui en réalité n'est pas simplement vide. Par la destruction se construit en réalité quelque chose d'autre.

Je me demandais si le dissensus, la critique, le fait d'aller contre ce qui est attendu, était pour toi une méthode de création.

**Olga Kisseleva** : Cela est très intéressant, car tout ce que tu décris, ce que tu vois dans cette pièce correspond à la lecture des spectateurs. C'est une situation très heureuse, car je ne l'avais pas prévue...! Pour un artiste, c'est un grand bonheur de voir qu'une pièce conçue pour exprimer telle ou telle chose réussit à la fois à rendre lisible le message voulu, et aussi à permettre aux spectateurs d'y voir autre chose. Les spectateurs trouvent d'autres significations, et la pièce devient plus riche que prévu. Pour moi c'est presque un critère pour distinguer une vraie œuvre d'art d'un exercice réussi.

L'œuvre d'art a des contours indéfinis, elle n'a pas une forme prévisible, ses frontières sont floues et ses significations sont plus profondes que celles décidées par l'artiste. Cette pièce est un contrepoint de l'ensemble des œuvres « sur mesure ». *Collapsar* n'est pas sur mesure, c'est une pièce faite par des règles mathématiques très strictes, afin de mettre le spectateur « au point mort ». La configuration de l'espace est conçue de telle façon que, quand le spectateur obéit à l'impératif de cet espace, il se met au point mort puisqu'il devient invisible. C'est une métaphore de la disparition du monde qui est tellement fait sur mesure par tous les moyens que, finalement, il est complètement détruit et n'existe plus.

Through the destruction, something else is in fact constructed. I was wondering whether the dissensus, the critique, the fact of going against what is expected, might not be for you a method of creation.

**Olga Kisseleva** : That's very interesting, because everything you've described, and that you see in this piece, corresponds to the way viewers see it as well. It's a great outcome, because it's not what I'd imagined! For an artist, it's a wonderful thing to discover that a piece that was conceived in order to express a particular something, not only succeeds in making such a message readable, but also in allowing spectators to see something else. They can find other meanings, and the piece becomes richer than imagined. For me it's almost a criteria on which to distinguish whether it's a real work of art or just a successful exercise. This piece is a counterpoint to the series of "custom made" ones. *Collapsar* is not custom made, it's a piece that's made using very strict mathematical rules, to put the spectator dead in the centre. The configuration of the space is conceived in such a way that the spectator imperatively obeys it, and when he/she stands in the particular spot, becomes invisible. It's a metaphor for the disappearance of the world that is so custom made in every way, that in the end it's completely destroyed and no longer exists.

**Barbara Formis** : Why did you feel the need to make a piece that was going to be a counterpoint to the others?

**Olga Kisseleva** : To show the meaning of "custom made". We often tend to be astonished before these technical marvels: the clock that adjusts to the emotional state of people, to the local rhythm or the environment that changes according to the colour of our eyes. But all that's not at all a good or wise thing at all, indeed it's harmful for one! It's dangerous to be able to, and especially to want to, adapt the environment to oneself.

**ARCTIC  
CONQUISTADORS**

2011  
PROGRAMME INTERACTIF

COLLECTIONS :  
PIKENE PA BROEN  
TSCHUDI FOUNDATION

EXPOSITIONS :  
BARENTS SPECTAKEL, PIKENE PA BROEN,  
KIRKENES, NORVEGE, 2011  
ICE LABORATORY,  
LABORATORIA ART & SCIENCE SPACE,  
MOSCOU, RUSSIE, 2013

22011  
INTERACTIVE PROGRAM

COLLECTIONS:  
PIKENE PA BROEN  
TSCHUDI FOUNDATION

EXHIBITIONS:  
BARENTS SPECTAKEL, PIKENE PA BROEN,  
KIRKENES, NORWAY, 2011  
ICE LABORATORY, LABORATORIA  
ART & SCIENCE SPACE, MOSCOW, RUSSIA, 2013



**ARCTIC  
CONQUISTADORS**  
2011  
installation interactive  
Pikene Pa Broen, Kirkenes  
—  
2011  
interactive program  
Pikene Pa Broen, Kirkenes



«Arctic Conquistadors» est un programme interactif créé par l'artiste et mis-à-jour en temps réel. L'oeuvre examine la réappropriation économique que subit l'Arctique aujourd'hui. Les régions arctiques sont constamment redessinées et redivisées par des entités gouvernementales et par des entreprises publiques ou privées. L'oeuvre se penche sur la façon dont est partagé le territoire par les grandes puissances géopolitiques et les entreprises en vertu de leur intérêt commun: la «conquête globale».

La question que se pose ce travail est: «à qui appartient l'Arctique aujourd'hui?».

Tout d'abord, quelques logos apparaissent aux lieux où se trouve l'activité des entreprises à ce jour. Les logos commencent ensuite à envahir la carte, à un rythme faisant écho à des activités en croissance rapide dans la région.

Ce projet a été élaboré en partenariat avec le Département d'Économie et de Sciences Politiques de la Sorbonne, le Comité Consultatif Économique et Industriel de l'OCDE, le Secrétariat International de Barents en Norvège.

"Arctic Conquistadors" examines the re-organization and conflicts characterizing the Arctic today. The Arctic space is being re-mapped /re-drawn/re-appropriated by the traditional stakeholders and newcomers, be it private or state-owned corporations, governmental or non-governmental bodies. The research reflects on how the current situation is effected by the overlapping interests of geopolitical and corporate powers, referring to the 'global conquests'.

The work tries to answer the question who does the Arctic belong today? First, logos of the companies appear where they are now located. Then the logos start invading the whole map following the rhythm that echoes rapidly growing activities in the Arctic.

To build "Arctic Conquistadors" we worked with the departments of economics and political sciences of the Sorbonne, with the business and industry advisory committee of the OECD, with the norwegian Barents secretariat and with the international Barents secretariat and platform (London).



**ARCTIC CONQUISTADORS**  
2011  
programme interactif  
—  
2011  
interactive program

**Barbara Formis** : Pourquoi as-tu senti le besoin de faire une pièce en contrepoint aux autres?

**Olga Kisseleva** : C'est pour montrer la signification du «sur mesure». Nous avons souvent tendance à nous étonner devant les merveilles techniques: l'horloge qui s'ajuste à l'état émotionnel des gens, au rythme local ou bien l'environnement qui s'adapte à la couleur de nos yeux. Mais cela n'est pas du tout bon ou judicieux, cela est nocif! C'est dangereux de pouvoir - et surtout de vouloir - adapter l'environnement à soi-même. *Collapsar* complète donc l'ensemble des œuvres «sur mesure» et permet de rappeler que, si on continue à détruire le monde afin d'augmenter notre confort, il va se passer un collapse, une disparition du monde.

**Barbara Formis** : Quelle note joyeuse pour terminer notre entretien...! (*rires*) Mais, au fond, cet esprit prémonitoire caractérise peut-être l'ambition et l'objectif de ton travail d'artiste. J'ai l'impression que ton art porte un regard sur la société et possède un horizon d'application plus large que le simple champ de l'art. Quel serait donc ton rôle, ta place d'artiste dans la société? Est-ce que c'est précisément de nous avertir des catastrophes?

**Olga Kisseleva** : Je le disais tout à l'heure: l'art n'est plus là pour rendre le monde plus beau, on a laissé ça au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais peut-être qu'aujourd'hui, il est là pour rendre le monde meilleur, plus juste. Mon rôle, en tant qu'artiste, c'est de mettre le cadre sur les dysfonctionnements du monde et proposer d'autres fonctionnements qui le rendent meilleur. Les artistes sont là pour cela, et on est nombreux à procéder ainsi.

*Collapsar* therefore completes the "custom made" series of artworks, and reminds one of the fact that if we continue to destroy the world in order to increase our comfort, then it will collapse, and disappear.

**Barbara Formis** : What a joyous note on which to end our interview ! (laughter) But in the end, this premonitory spirit maybe characterizes the ambition and objective of your work as an artist. I feel that your artwork is an observation of society and has a much wider horizon to which it may be applied than simply that of the art world. What would your role be, your place as an artist in society ? Is it in fact to warn us of pending catastrophes ?

**Olga Kisseleva** : Earlier on I said that art isn't there to make the world more beautiful, that was all over by the end of the 18th Century, but perhaps today it's to make the world a better, and more just place. My role as an artist is to pinpoint the dysfunctional aspects of the world and propose others that will make it a better place. Artists are there for that, and there are many of us doing just that.

**ESPACE HYBRIDE**

2002

INSTALLATION MULTIMÉDIA INTERACTIVE  
COLLABORATION AVEC LES CHERCHEURS DE L'ACADÉMIE  
DES SCIENCES ET DE L'INSTITUT PROARTE (ST PETERSBOURG),  
DANS LE CADRE DU PROGRAMME « ART CONTEMPORAIN  
DANS LE MUSÉE TRADITIONNEL » DE L'INSTITUT PROARTE

DISPOSITIF :  
PROJECTIONS VIDÉOS,  
INSTALLATION SONORE, CAPTEURS,  
FORUM MODÉRÉ SUR INTERNET, BOTS,  
DESSINS, OBJETS

EXPOSITION :  
*PRO POLUS*, MUSÉE D'ARCTIQUE  
ET D'ANTARCTIQUE, ACADÉMIE DE SCIENCES,  
SAINT-PÉTERSBOURG, RUSSIE, 2002

**HYBRID SPACE**

2002

INTERACTIVE MULTIMEDIA INSTALLATION  
COLLABORATION WITH RESEARCHERS  
FROM THE SCIENCE ACADEMY  
AND THE PROARTE INSTITUTE  
(SAINT PETERSBURG), PROGRAM  
"CONTEMPORARY ART IN THE TRADITIONAL MUSEUM"

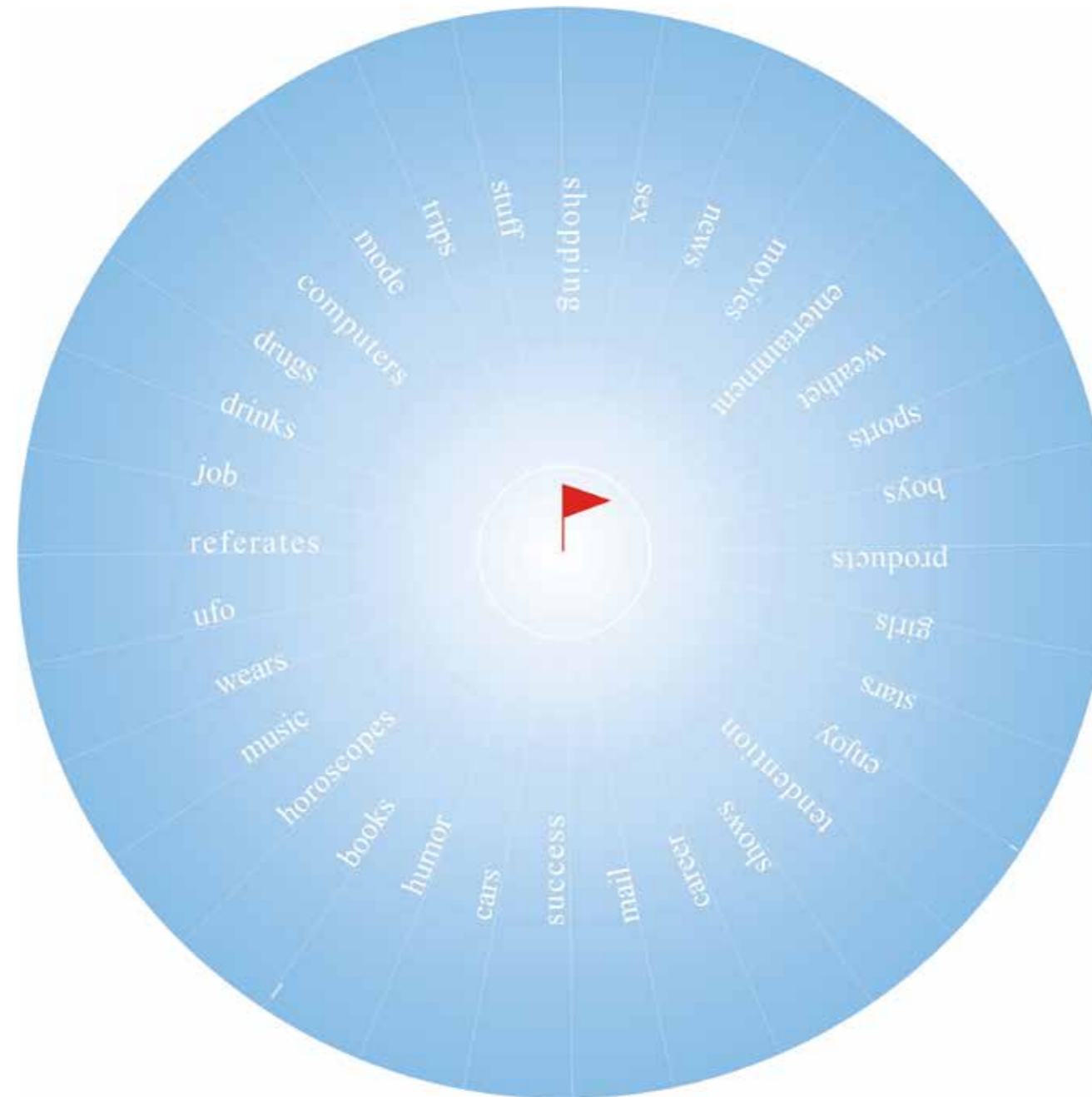
PRESENTATION:  
VIDEO PROJECTIONS, SOUND INSTALLATION, SENSORS,  
MEDIATED INTERNET FORUM, BOTS, DRAWINGS, OBJECTS.

EXHIBITION:  
*PRO POLUS*, ARCTIC AND ANTARCTIC MUSEUM, SCIENCE  
ACADEMY, SAINT PETERSBURG, RUSSIA, 2002



C'est un travail sur le mensonge et la propagande qui complète le « décor » d'un Musée issu de l'époque soviétique mais qui s'ouvre à l'art contemporain. La quasi constante de la dualité réelle/virtuelle se mêle à celle du rapport solitude/multitude. L'explorateur polaire, mannequin isolé de ce Musée, peut maintenant échanger avec les internautes du monde entier dans un chat ininterrompu. Sur les murs du Musée, une aurore boréale est synthétisée en temps réel par les sons captés dans les salles. Pendant le vernissage, le public est convié à partager l'Antarctique faite de pâte d'amandes et de crème chantilly.

This work on lies and propaganda completes the "decor" of a Museum from the Soviet era that is nonetheless open to contemporary art. The almost constant real/virtual duality blends with that of solitude/multitude. The polar explorer, an isolated dummy in the Museum, can now dialogue with Internet users from all over the world in an uninterrupted chat. On the Museum walls, a northern light is synthesized in real time by sounds picked up in the rooms. During the opening, the public was invited to share an Antarctic made of marzipan and whipped cream.



**ESPACE HYBRIDE**  
2002  
installation multimédia interactive  
musée d'arctique et d'antarctique  
académie des sciences  
Saint-Petersbourg

---

**HYBRID SPACE**  
2002  
interactive multimedia  
installation  
arctic and antarctic museum  
science academy, Saint Petersburg



**BIO-PRÉSENCE**

2013  
ARBRE GÉNÉTIQUEMENT MODIFIÉ,  
SÉRIGRAPHIE SUR UNE STRUCTURE MÉTALLIQUE,  
INSTALLATION DANS L'ESPACE PUBLIC

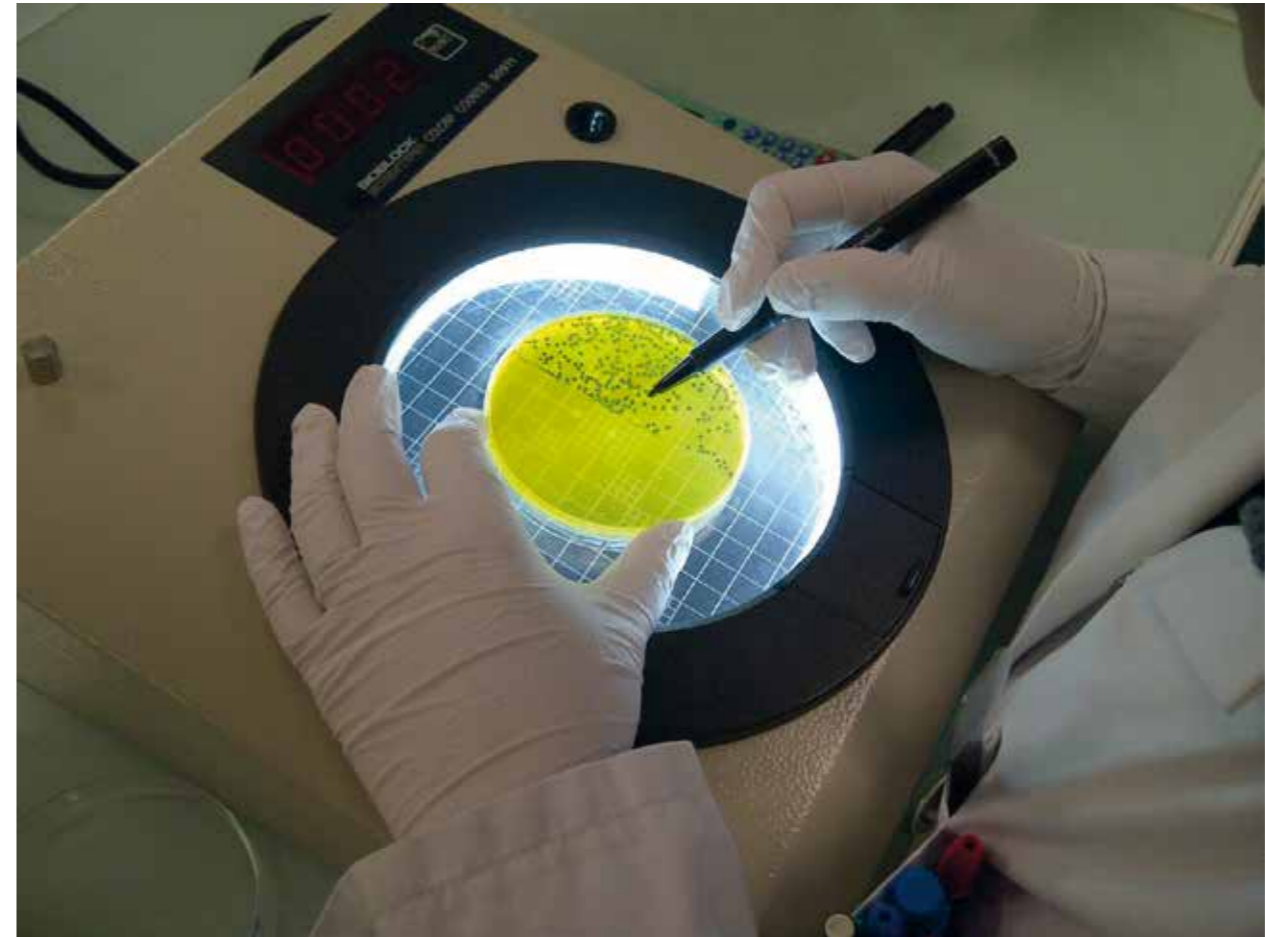
COLLECTION :  
COMMANDE PUBLIQUE DE LA VILLE  
DE BISCAROSSE, FRANCE

EXPOSITION :  
INSTALLATION IN-SITU, BISCAROSSE, FRANCE

2013  
GENETICALLY MODIFIED TREE,  
SILK-PRINT ON A SOWN AND METAL STRUCTURE  
IN PUBLIC SPACE

COLLECTION:  
COMMISSION BY CITY OF BISCAROSSE, FRANCE

EXHIBITION:  
PERMANENT IN-SITU INSTALLATION, BISCAROSSE, FRANCE



**BIO-PRÉSENCE**

2013  
création de l'arbre génétiquement modifié  
sérigraphie sur structure métallique  
installation dans l'espace public

2013  
genetically modified tree  
silk-print on a sown and metal structure  
in public space

Le départ du projet «Bio-Présence» est l'histoire de l'orme de Biscarosse, qui est également l'histoire de tous les ormes de France, que la maladie dite «de l'orme» a pratiquement fait disparaître du paysage français. Cette disparition a diminué l'ensemble de l'écosystème traditionnel et a entraîné la prolifération d'espèces moins riches ou même nocives.

L'œuvre prend la forme d'une couronne protectrice, composée par un demi-anneau divisé horizontalement en trois parties; son milieu représente le tronc, les deux parties qui l'entourent reprennent des images de feuilles et de fleurs d'orme. Vers les extrémités, les feuilles de l'orme sont remplacées par la végétation moins noble, incapable de reconstruire l'écosystème antérieur, qui a pris sa place.

Au milieu de la «couronne», l'orme revient, vivant, reprendre la place qui a été la sienne depuis des siècles. Il s'agit d'un orme d'une nouvelle variété, développée par les spécialistes de l'INRA – très proche par son esthétique de celle de Biscarosse – capable de résister à la maladie dévastatrice, qui devient ainsi l'élément central, au sens physique et conceptuel, de cette proposition plastique.

L'arbre devient une sorte de mémorial vivant. Cet aspect reflète la nature de l'orme de Biscarosse et ses liens avec les habitants de la ville, pour qui l'arbre reste la trace perceptible qui les unit à leurs racines et à leur histoire.

De cette manière, le travail d'Olga Kisseleva crée un lien entre le passé, le présent et le futur – illustrant le besoin à la fois de rénovation et de continuité – qui permet à la ville de pérenniser son histoire mais également de retrouver la présence vivante de l'orme. L'œuvre ne cherche pas un retour impossible vers le passé, mais s'appuie sur lui pour continuer vers l'avenir.

The Biopresence project began with the destiny of Biscarosse's elm trees, which is indeed the story of all the elms of France, which the so-called "elm disease" has practically wiped from the French countryside. This obliteration has diminished an entire traditional ecosystem and has led to a proliferation of tree species which are poorer or even detrimental to the environment.

The artwork is in the form of a protective crown, made up of a half-ring horizontally divided into three parts: its middle represents the trunk, the two surrounding parts are like the leaves and flowers of the elm. Towards the edges, the elm's leaves are replaced by less noble vegetation, incapable of reconstructing the former ecosystem, which has taken its place. In the middle of the "crown", the elm returns, living, taking back the place which has been its own for centuries. It's a new variety of elm, one that's been developed by specialists of the INRA – esthetically very close to that of Biscarosse – which is capable of resisting the devastating disease, and which becomes the central element, in both a physical and conceptual sense, of this art piece.

Working in collaboration with the INRIA team of biologists, we perfected a system for integrating a fragment of a deceased relation's DNA into that of a tree. The tree was then planted, and became a sort of living memorial. This aspect reflects the nature of the Biscarosse elm and its ties to the inhabitants of the town, for whom the tree is the perceptible trace that unites them to their roots and to their history.



#### BIO-PRESENCE

2013  
arbre génétiquement modifié  
sérigraphie sur une structure métallique  
installation dans l'espace public

—  
2013  
genetically modified tree  
silk-print on a sown and metal structure  
in public space



**ARBRE DE SYRACUSE**

2013  
INSTALLATION INTERACTIVE, GLASSILED

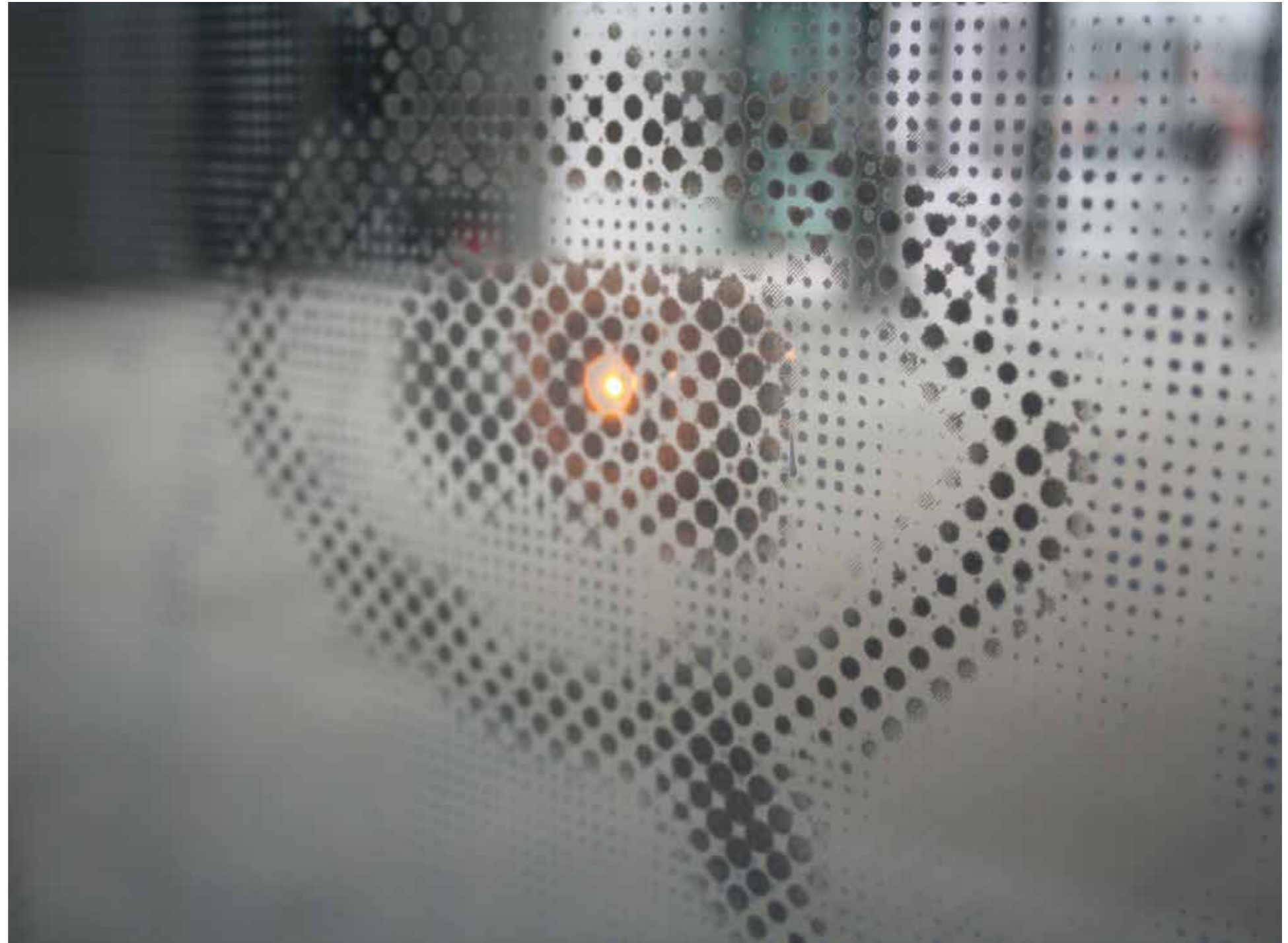
COLLECTION :  
COMMANDE PUBLIQUE DE LA REGION  
DES PAYS DE LA LOIRE, FRANCE

EXHIBITION :  
INSTALLATION IN-SITU, PORNIC, FRANCE

2013  
INTERACTIVE INSTALLATION, GLASSILED LIGHTING

COLLECTION:  
COMMISSION BY REGION PAYS DE LA LOIRE, FRANCE

EXHIBITION:  
PERMANENT IN-SITU INSTALLATION,  
PORNIC, FRANCE



**ARBRE  
DE SYRACUSE**

**ARBRE DE SYRACUSE**  
2013  
installation interactive  
glassiled  
commande publique, Pornic

2013  
interactive installation  
glassiled lighting  
public commission, Pornic

**ARBRE DE SYRACUSE**  
2013  
installation interactive  
glassiled  
commande publique, Pornic

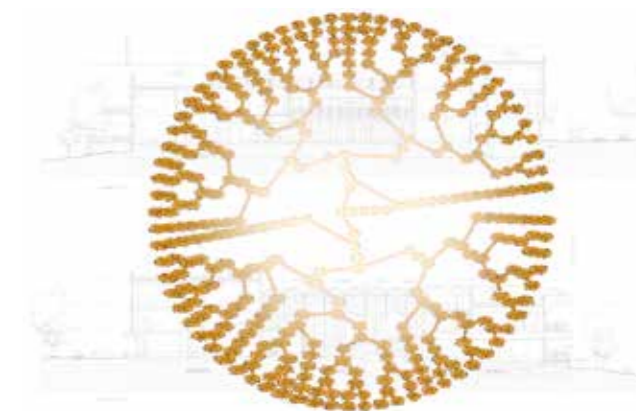
2013  
interactive installation  
glassiled lighting  
public commission, Pornic

Puisant dans les nouvelles technologies, Olga Kisseleva pointe dans cette oeuvre le conditionnement des comportements au sein de systèmes complexes aux échelles aussi bien locales que globalisées. Ses interventions, étroitement liées au contexte, s'ancrent dans un principe de vigilance et de sens critique.

Dans le cadre de la Commande publique réalisée pour le Lycée du Pays de Retz à Pornic, l'artiste s'est inspirée de l'architecture imaginée par le groupe Architectes Ingénieurs Associés: un bâtiment habillé de bois avec panneaux photovoltaïques sur le toit du préau bioclimatique, toitures végétalisées, eaux de pluie récupérées pour les sanitaires collectifs et l'arrosage, eau chaude solaire et même des niches installées pour les chauves-souris... Olga Kisseleva a conçu son projet en résonance avec les choix énergétiques et environnementaux qui ont prévalu à la construction de ce lycée. Son installation s'intitule «L'Arbre de Syracuse» en référence à l'algorithme de la suite de Syracuse dont le résultat est toujours le nombre intact et entier 1, à l'image de ce bâtiment «qui s'intègre à la nature avec cohérence, dans une unité intacte et entière». L'oeuvre, représentation graphique à base de LED, se déploie dans le préau, sur les vitres, proliférant et jouant avec les projections diffractées de ses ombres portées — paysage plastique et mathématique en contact permanent avec les lycéens.

In this piece, while observing the effects of new technology, Olga Kisseleva has singled out the conditioning of behaviour at the heart of complex systems on the local as well as the global scale. Her interventions, which are strictly related to context, are anchored in a principle of vigilance and critical meaning.

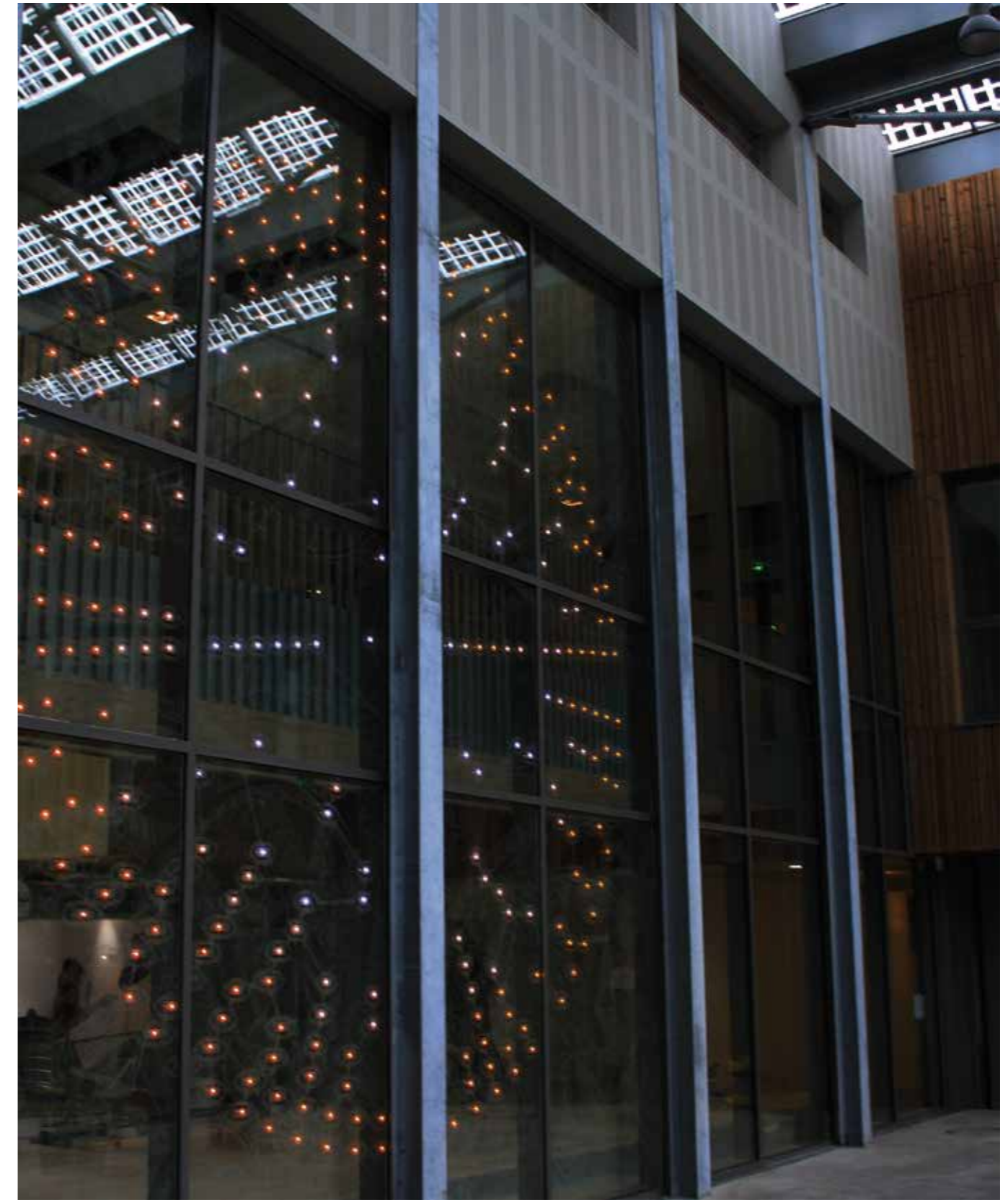
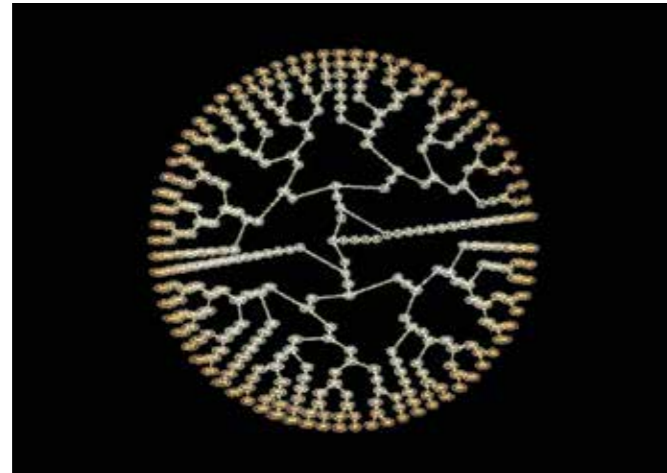
Within the framework of a public art work made for the Lycee du Pays de Retz in Pornic, the artist was inspired by the architecture invented by the group Associated Architects Engineers: a building covered in wood with photovoltaic panels on the roof of the bioclimatic covered courtyard, vegetalized roofing, recycled rainwater for the collective sanitary facilities and watering systems, solar hot water and even nests installed for the bats... Olga Kisseleva's project echos the energy and environment choices that prevailed in the construction of the lycee. Her installation is called "Syracuse's Tree", as a reference to the Syracuse problem, the result of which is always the intact and whole number 1, like this building "which is coherently integrated into the nature in an intact and whole unity". The artwork, a graphic representation made of LED, is spread across the courtyard, on the glass, proliferating and playing with the diffracted projections of shadows – a plastic and mathematical landscape that the students are permanently in contact with.





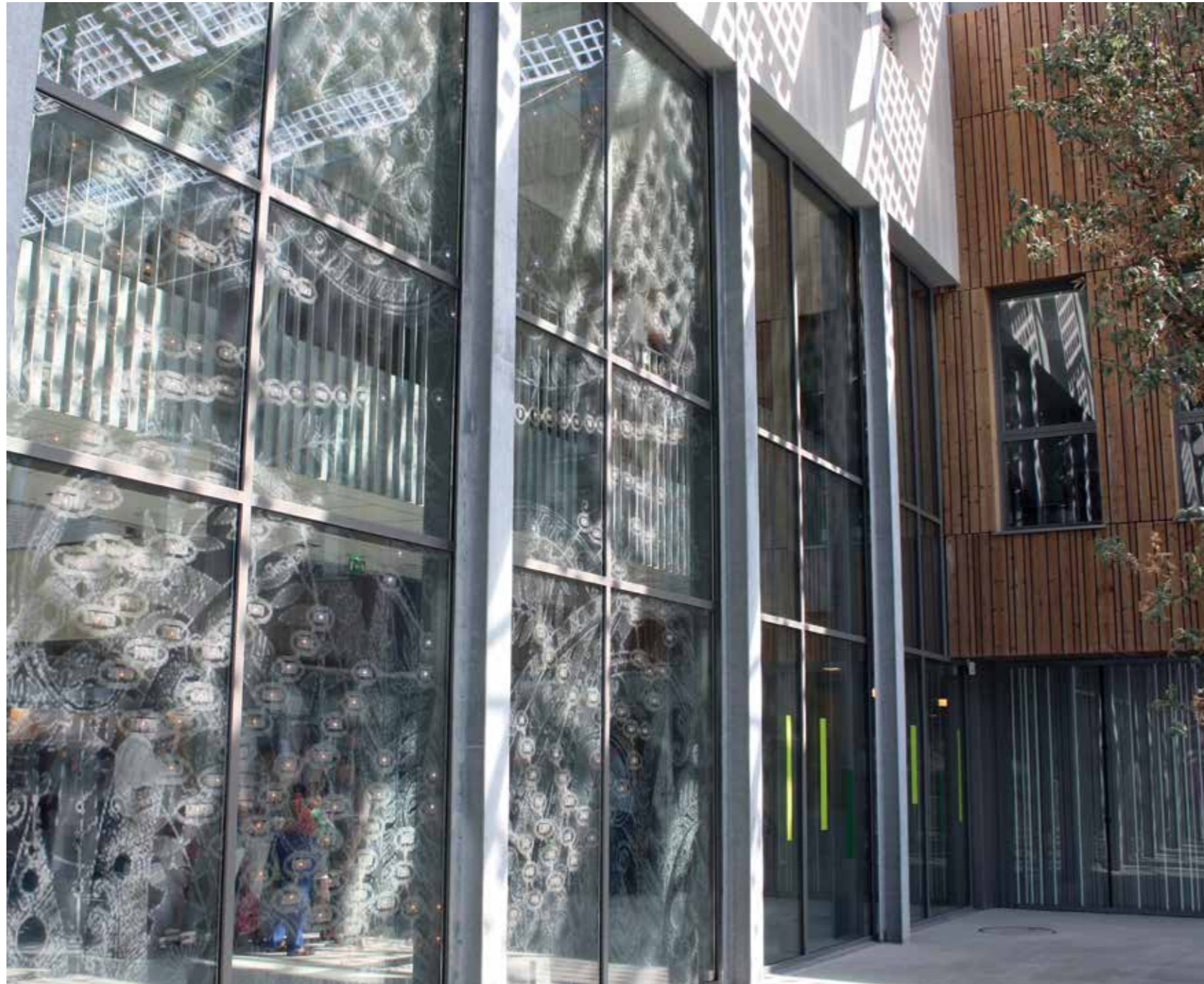


**ARBRE DE SYRACUSE**  
2013  
installation interactive  
glassled  
commande publique, Pornic  
—  
2013  
interactive installation  
glassled lighting  
public commission, Pornic



**ARBRE DE SYRACUSE**  
2013  
installation interactive  
glassiled  
commande publique, Pornic

2013  
interactive installation  
glassiled lighting  
public commission, Pornic



**IT'S TIME**

2010

INSTALLATION INTERACTIVE, BOIS, VERRE,  
CAPTEURS CARDIAQUES

EXPOSITIONS :

1<sup>ÈRE</sup> BIENNALE INDUSTRIELLE DE L'ART CONTEMPORAIN  
*SHOCKWORKERS OF THE MOBILE IMAGE*,  
USINE URALMASH, EKATERINBURG, RUSSIE, 2010  
*LE MEILLEUR DES MONDES*, CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN RURART, POITIERS, FRANCE, 2010  
*LICHTROUTEN*, LUEDENSCHIED, ALLEMAGNE, 2010  
*TEMPS À L'OEUVRE*, LOUVRE LENS, FRANCE, 2012-2013  
*CONTRE TEMPS*, GALERIE RABOUAN-MOUSSION,  
PARIS, FRANCE, 2014

2010

INSTALLATION INTERACTIVE, WOOD,  
GLASS, CARDIOSENSORS

EXHIBITIONS:

1<sup>ST</sup> URAL INDUSTRIAL BIENNIAL  
OF CONTEMPORARY ART  
*SHOCKWORKERS OF THE MOBILE IMAGE*,  
URALMASH FACTORY, CURATOR ALISA PRUDNIKOVA,  
EKATERINBURG, RUSSIA, 2010  
*BRAVE NEW WORLD*, SOLO SHOW, CONTEMPORARY  
ART CENTRE RURART, POITIERS, FRANCE, 2010  
*LICHTROUTEN*, LUEDENSCHIED, GERMANY, 2010  
*TIME IN ACTION*, LOUVRE LENS, FRANCE, 2012-2013  
*CONTRE TEMPS*,  
RABOUAN-MOUSSION GALLERY,  
PARIS, FRANCE, 2014



**IT'S TIME**

2010  
installation interactive  
bois, verre, capteurs cardiaques  
Louvre-Lens

2010  
installation interactive  
wood, glass, cardiosensors  
Louvre-Lens

Dans «It's Time» (réalisé en collaboration avec Sylvain Reynal, chercheur en physique quantique, c'est un intervalle qui incite à écouter sa propre horloge biologique, et non un temps abstrait imposé, avec ses cycles, ses retards, ses données édictées et assujettissantes. Lorsque le spectateur appose sa main sur l'écran, l'œuvre, telle une Pythie, lui enseigne en lettres rouges l'attitude à adopter : prends ton temps, flâne...

L'histoire de ce travail interpelle : conçue pour la première Biennale Industrielle de l'Oural à Ekaterinbourg, elle s'inscrit dans l'Histoire. Ville interdite en URSS, consacrée à la fabrication de matériel militaire, la géographie de ce lieu aujourd'hui ouvert est encore parsemée d'usines. C'est dans une de ces usines encore en fonctionnement que Olga Kisseleva entreprit d'ériger cette œuvre. Le temps soviétique y était une contrainte absolue : la sirène de cette usine retentissait plusieurs fois par jour, indiquant aux ouvriers l'heure du réveil, l'heure de l'embauche, l'heure d'amener les enfants à l'école, etc. Mais si par malheur un ouvrier arrivait après la sirène, alors il ne déjeunait pas le midi — au troisième retard il partait en relégation. Cette horloge avait donc un grand pouvoir sur la vie des habitants. Olga Kisseleva, avec l'aide des ouvriers, conçut donc cette horloge afin qu'à chaque embauche, au lieu de pointer, les ouvriers appliquent leur main sur l'écran capteur. L'horloge s'adapte à leur rythme et module l'heure grâce à un calcul entre le rythme cardiaque habituel, les pulsations du moment et la température du corps. Elle décale ainsi la durée du temps. Ce décalage fut élaboré par un spécialiste de la physique quantique.

La dictature de la montre est contrebalancée. À la fin de la journée, l'heure qui s'affiche n'est pas l'heure nationale, mais celle des ouvriers. Au musée, l'heure est celle des regardeurs.

*It's Time* (made in collaboration with Sylvain Reynal, a quantum physics researcher) consists of a large digital clock that responds to the emotional state of the visitors. It displays soothing messages and slowed down time when the visitors to the exhibition are in a peaceful mood. Conversely, a stressed visitor causes the clock to gain time and send messages instructing him or her to hurry up. *It's Time* addresses one of the crucial issues of our post-modern society: the acceleration of time. This change in perception of time occurs at a collective level and significantly increases the individual's level of stress and personal frustration. Our research concerns various issues related to the perception of time today, the consequence of this perception on the individual conscience and the limits of individual thought's influence on changing the collective consciousness.

*It's Time* was created for and in conjunction with the Contemporary Art Biennale of Ekaterinbourg, in the Ural region of Russia. The city is well known for its industrial past. The Uralmash factory, famous for building the T34 soviet tanks and later on the intercontinental missiles, is located there. Most of the town's citizens work at the factory. While Ekaterinbourg is slowly moving towards a more diversified economy, it still shows the traces of its industrial past.



**IT'S TIME**  
2010  
installation interactive  
bois, verre, capteurs cardiaques  
Louvre-Lens

---

2010  
installation interactive  
wood, glass, cardiosensors  
Louvre-Lens



The installation *It's Time* is purposely located at the main entrance to the Uralmash factory. During the Soviet regime and especially in time of war, discipline there was merciless. Life at the factory was implacably ruled by the sound of the siren activated by the main clock. A workman who was late could be severely punished, by being deprived of his meal for instance. So the daily rhythm at the factory was regimented by this clock, feared as a "dictator of time" by the employees. The installation addresses this particular situation, and, more widely, speaks about our perception of time and our relationship with the passage of time in our contemporary society. However, in this work, we have given the workmen the ability and power to regulate the clock according to their own biological rhythm, thereby reversing the existing situation, where it is no longer the mechanical historic clock that dictates time.

In order to make this happen, the historic clock – the very same one in use during the period of "dictated time" – had to be modified to receive the new data as transmitted by the bodily activated sensor.



#### IT'S TIME

2010  
installation interactive,  
1<sup>ère</sup> biennale industrielle  
d'art contemporain  
Ekaterinbourg

—  
2010  
installation interactive,  
1<sup>st</sup> Ural industrial biennial  
of contemporary art  
Yekaterinburg



**TIME VALUE**

2012  
INSTALLATION INTERACTIVE, BOIS, VERRE

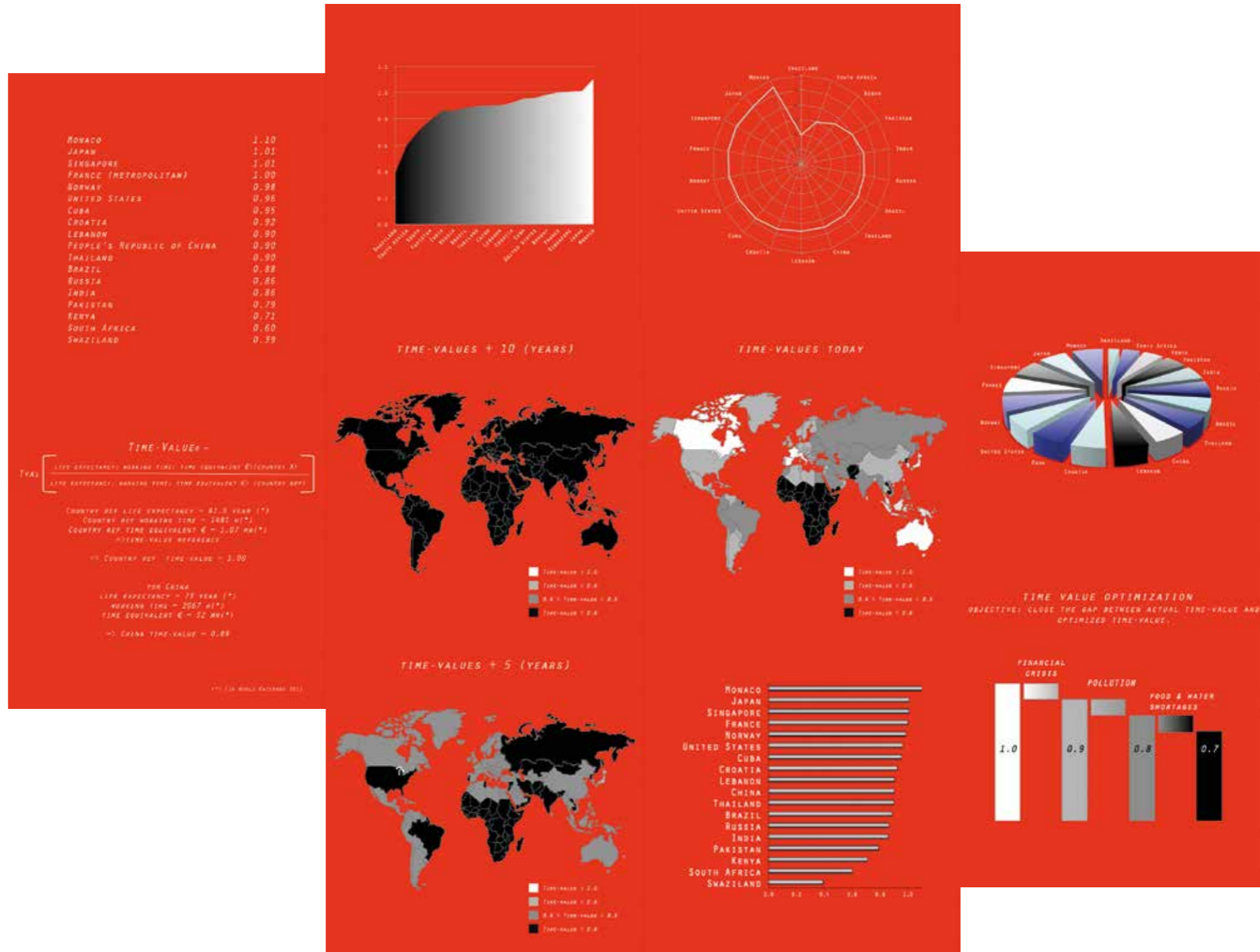
EXPOSITIONS :

CROSSING FLOW, CHÂTEAU DES ADHERMAR, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, MONTE LIMAR, FRANCE, 2012  
ART & ECONOMY, CCIMP, PALAIS DE LA BOURSE, MARSEILLE, FRANCE, 2012  
CONTRE TEMPS, GALERIE RABOUAN MOUSSION, PARIS, FRANCE, 2014  
TIME IS MONEY, KASA GALLERY, ISTANBUL, TURQUIE, 2014  
MONEY IS TIME, MOCC – MUSEUM OF CONTEMPORARY CUTS, ISTANBUL, TURQUIE, 2014

2012  
INTERACTIVE SCULPTURE, WOOD, GLASS

EXHIBITIONS:

CROSSING FLOW, CHÂTEAU DES ADHERMAR, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, MONTE LIMAR, FRANCE, 2012  
ART & ECONOMY, CCIMP, PALAIS DE LA BOURSE, MARSEILLE, FRANCE, 2012  
CONTRE TEMPS, SOLO SHOW, RABOUAN MOUSSION GALLERY, PARIS, FRANCE, 2014  
TIME IS MONEY, KASA GALLERY, ISTANBUL, TURKEY, 2014  
MONEY IS TIME, MOCC – MUSEUM OF CONTEMPORARY CUTS, ISTANBUL, TURKEY, 2014



**TIME VALUE**  
2012  
série graphique  
—  
2012  
graphic series

**TIME VALUE**  
2012  
installation interactive  
bois, verre  
—  
2012  
interactive sculpture  
wood, glass



Avec cette œuvre, Olga Kisseleva propose une mise en perspective des évolutions actuelles en matière d'économie et de coût au sein du milieu de l'entreprise.

Huit horloges électroniques interactives sont branchées en temps réel sur les serveurs de n-value de différents pays du monde. Les chiffres affichés par chacune des horloges s'écoulent à la vitesse proportionnelle du temps travaillé par une personne pour 1 euro. L'horloge affiche également en temps réel les données qui permettent de calculer le Time-Value: la durée de la vie, le nombre d'heures travaillées dans l'année, l'indice de sécurité...

L'installation «Time-Value» prend pour point de départ la notion de «n-value».

«N-value» est un système mis en place par les départements de développement des multinationales. Ce système leur permet d'optimiser l'emplacement de leurs filiales de production en fonction du rapport entre les coûts de main d'œuvre et des matières premières d'une part, et les coûts des transports et des risques d'autres part.

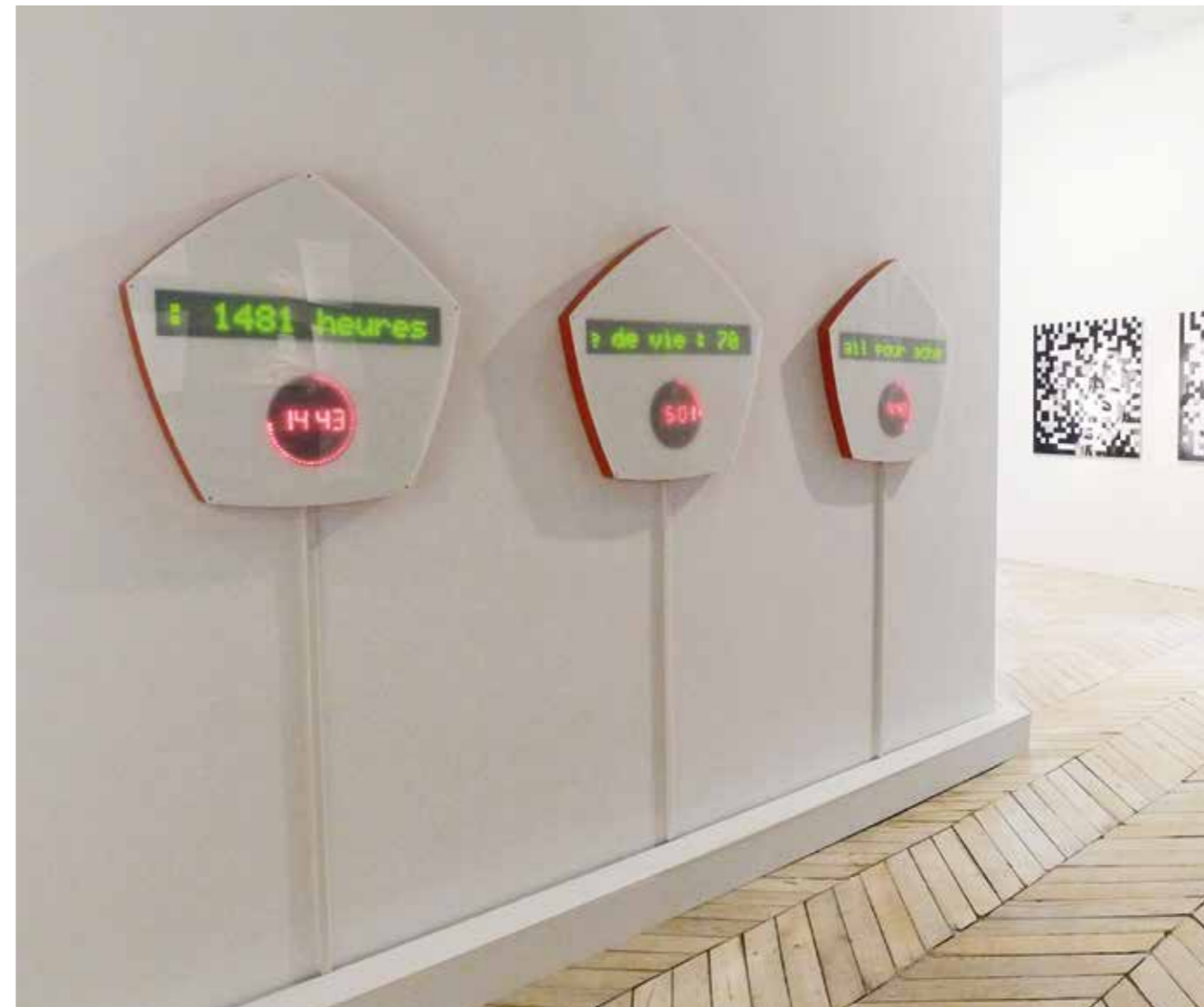
Il s'agit de mettre en exergue le rapport établi entre le développement logistique des entreprises pour décider du développement d'outils de production; ainsi apparaît le coût de productivité d'un être dans un pays donné.

With this work Olga Kisseleva offers a perspective on current developments and cost saving in industrial business.

Eight interactive electronic clocks are connected in real time on the "n-value" servers from different countries of the world. The time shown by each of the clocks flow rate proportional to the time worked by a person for 1 euro. The clock also displays real-time data to calculate the value of time: the duration of life, number of hours worked in the year, security index...

The installation *Time-Value* takes the concept of n-value as it's starting point.

"N-value" is a system set up by the development department of multinational groups. This system allows them to optimize the location of their production units. The system is based on the ratio between the cost of hand-made works and raw materials on the one hand and transport costs and risks on the other.



**TIME VALUE**  
2012  
installation interactive  
galerie Rabouan Moussion, Paris  
—  
2012  
interactive installation  
Rabouan Moussion gallery, Paris

**TWEET TIME**

—  
2014  
INSTALLATION INTERACTIVE

EXPOSITIONS :  
*TIME IS MONEY*, KASA GALLERY,  
ISTANBUL, TURQUIE, 2014  
*MONEY IS TIME*,  
MOCC – MUSEUM OF CONTEMPORARY CUTS,  
ISTANBUL, TURQUIE, 2014  
*LE TEMPS AU TEMPS*, COAL, PARIS, FRANCE, 2014

—  
2014  
INTERACTIVE SCULPTURE, WOOD, GLASS

EXHIBITIONS:  
*TIME IS MONEY*,  
MUSEUM OF CONTEMPORARY CUTS,  
MOCC – SABANCI FOUNDATION FOR CONTEMPORARY  
ART, ISTANBUL, TURKEY, 2014  
*MONEY IS TIME*, KASA GALLERY – SABANCI  
FOUNDATION FOR CONTEMPORARY ART,  
ISTANBUL, TURKEY, 2014  
*LE TEMPS AU TEMPS*, COAL, PARIS, FRANCE, 2014



**TWEET  
TIME**

**TWEET TIME**  
2014  
installation interactive  
COAL, Paris  
—  
2014  
interactive installation  
COAL, Paris





**TWEET TIME**  
2014  
installation interactive  
—  
2014  
interactive sculpture,  
wood, glass

Dans un monde où tout s'accélère, prendre du recul et le temps de reconsidérer ses habitudes, se réapproprié le choix du rythme de vie, prendre conscience de ses limites, semble de plus en plus vital. Avec «Tweet Time», Olga Kisseleva poursuit sa réflexion sur le temps. L'œuvre utilise le réseau social Twitter comme élément source d'interactivité. À chaque fois qu'un tweet contenant l'idée de «j'ai pas le temps» est émis, l'horloge de «Tweet Time» ralentit, créant un décalage progressif avec le temps universel.

Le but de cette pièce est de créer un interstice atemporel correspondant au besoin d'inconnus qui trouveraient sur le web le temps de signifier à la planète qu'ils en manquent. Toutes ces secondes gaspillées dans les tweets sont ainsi offertes aux spectateurs. Lors de leur premier contact avec l'œuvre, elle se révélerait à eux en leur offrant un temps nouveau défini par l'horloge qui leur accorderait métaphoriquement plus de temps dans l'espace muséal. Ce laps de quelques secondes apparemment négligeable, s'étire au fur et à mesure des interactions avec Twitter dans une durée fictive où l'heure, puis la date, ne deviendront plus acceptables. La dimension critique de la pièce reprend alors sa place en mettant en avant une espace-temps fictif obtenu par le recyclage du temps des tweets.

In a world in which everything is accelerating, taking time out to reconsider one's daily habits, reclaim one's own choice of rhythm, and be aware of our limits, seems ever more vital. With Tweet Time, which was produced in collaboration with engineers at the ARNUM laboratory, Olga Kisseleva continues to reflect on the notion of time. The artwork uses the social network Twitter as its source element of interactivity. Each time a tweet containing the idea "I don't have time" is emitted, the Tweet Time clock slows down, creating a progressive shift in relation to universal time.

The aim of this piece is to create an atemporal interstice corresponding to the requirement of strangers who find the time on the Web to show the planet that they don't have enough (time). All these wasted seconds used creating tweets are therefore offered up to those looking at the piece. When they first confront it, the artwork will present them with a new time as defined by the clock which will mathematically provide them with more time in the museum space. The apparently negligible lapse of just a few seconds will lengthen according to the interactions with Twitter over a fictitious period during which the time, and then the date, will no longer be acceptable. The critical dimension of the piece is to be found in the way it presents a fictitious space-time obtained through the recycling of tweeting time.



**TWEET TIME**  
2014  
installation interactive  
COAL, Paris  
—  
2014  
interactive installation  
COAL, Paris

Olga Kisseleva

Artist, professor and founding director of Art & Science Lab, Sorbonne university, Paris

Olga Kisseleva was born 1965 in Saint-Petersburg. Having graduated from the the Vera Mukhina institute of industrial art in 1988, she continued her Ph.D studies at the Hermitage museum and also studied physics at the Leningrad state university. In the early 1990s she studied at the university of California and Columbia university in New York, focusing on video art and multi-media, defending her Ph.D. dissertation on the topic of video and computer art. After receiving a Fulbright grant in 2000, she became a part of a team of creators working on the development of numerical technologies in the United States.

In 1998, Kisseleva's book on video and computer art was published in France and other countries and she was invited to teach at the Sorbonne. Since 2007 Kisseleva is head of the art and science department and a member of the high scientific committee of the Sorbonne. She is also an editor of *Plastik Art&Science Magazine* at Publications de la Sorbonne.

Olga Kisseleva works mainly on installation, science and media art. Her work employs various media, including video, immersive virtual reality, the Web, wireless technology, performance, large-scale art installations and interactive exhibitions.

Olga Kisseleva's approach to her work is much the same as a scientist's. A discrepancy detected during a procedure or within the workings of a structure oblige her to formulate a hypothesis, in order to explain the complication in question, and wherever possible, to propose a solution to the problem. She then determines the skills necessary to pursue the relative study, and commissions the research.

The artist calls upon exact sciences, on genetic biology, geophysics, and also on political and social sciences. She proceeds with her experiments, calculations and analyses, while strictly respecting the methods of the scientific domain in question. Her artistic hypothesis is thus verified and approved by a strictly scientific method.

In each of Olga Kisseleva's projects, at each stage of its development, from the initial draft (when the context is taken into consideration), until the moment when the indications allowing the esthetic propositions to come to light are gathered together, a line is traced upon which the different elements convened are inscribed. This way of addressing places and people allows the artist to take on an unusual position, a kind of involvement consisting of questioning, affronting or testing the elements constituting the reality of a situation in which she can borrow from numerous mediations, supports and modes of representation as diverse as the situations themselves. Yet it still implies, for the viewer as well as the artist, a certain faithfulness to a watchword - vigilance - returning to a principle of responsibility, and implying the establishment of open relationships between the different elements brought into play by esthetic propositions.

Olga Kisseleva has realised numerous art projects in the Modern Art Museum (Paris, France), the State Russian Museum, (Saint-Petersburg, Russia), KIASMA (Helsinki, Finland), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, Spain), Fondation Cartier for contemporary art (Paris, France), Centre Georges Pompidou (Paris, France), Guggenheim Museum (Bilbao, Spain), MOMA (New York, USA), the National Centre for Contemporary Art (Moscow, Russia).

## SOLO SHOWS AND PERFORMANCES

**2014**

« Sensitive Worlds », CDA, Enghien, France  
 « Money is Time », Museum of contemporary cuts  
 – MoCC, Istanbul, Turkey  
 « Time is Money », Kasa Gallery - Sabanci  
 Foundation for Contemporary Art, Istanbul,  
 Turkey  
 « Contre Temps », Rabouan-Moussion gallery,  
 Paris, France

**2013**

« Precarties », special project of the 13 Istanbul  
 Biennial, Yeni Medya Sanatlari gallery, Istanbul,  
 Turkey  
 « Contre Temps », performance, Louvre Museum,  
 Lens, France  
 « Power Struggle », Museum of contemporary art  
 Errata, St Petersburg, Russia  
 « KUNST MAHT FRÉI », projection, MOCÁK,  
 Krakow, Poland  
 « Double Life », Studio XX, Montreal, Canada  
 « Time in Action », Art Paris (ARKA gallery), Paris,  
 France  
 « TimeSharing », performance, Louvre Museum,  
 Lens, France

**2012**

« Power Struggle », Museum of modern  
 and contemporary art, Strasbourg, France  
 « Boite de vices », Jozsa gallery, Brussels, Belgium  
 « Crossing Flow », Château des Adhermar,  
 Centre d'art contemporain, Montelimar, France  
 « Geo Quick Responce », Gassendi Museum -  
 Geopark de Haute-Provence, Digne-les-Bains,  
 France  
 « Power Struggle », Kunsthalle, Mulhouse, France  
 « Double Life », Videoformes, Clermont-Ferand,  
 France  
 « That Obscure Object of Desire », Art-Moscow,  
 Moscow, Russia

**2011**

« Power Struggle », La Casa Ensendida, Madrid,  
 Spain  
 « Double Life », Le Consortium, Dijon, France  
 « Not So Miscellany », La Criée, Rennes, France  
 « Mapping the Arctic », public art project,  
 Murmansk, Russia  
 « LANDSTREAM », street hacking performance,  
 Avenue Geoges V, Paris, France  
 « Moscow Time », La Criée, Rennes, France  
 « Double Life », Gabarron Contemporary Art  
 Museum, Valladolid, Spain

**2010**

« Brave New Nanoworld », Rurart, Poitiers, France  
 « Double Life », MNAC, Bucharest, Romania  
 « Divers Faits », Jozsa Gallery, Brussels, Belgium  
 « Conclusive Evidence », in the frame of the  
 inaugural project of Centre Pompidou-Metz:  
*IT MIGHT NEVER HAPPEN*, Metz, France

**2009**

« Portraits, landscapes and machnies »  
 Videospace – Ludwig Museum, Budapest,  
 Hungary  
 « Perestroïka banquet », CNEAI, Chatou, France  
 « Moscow Time », Tri Postal, Lille, France  
 « Princess Frog », Jozsa Gallery, Brussels, Belgium

**2008**

« Windows », The National Marc Chagall Museum,  
 Nice, France  
 « Seven Deadly Desires », The National Picasso  
 Museum, Vallauris, France  
 « Douce France », Contemporary Art Centre  
 Abbaye de Maubuisson, Paris, France

**2007**

« Conclusive Evidence », Dukan&Hourdequin gallery, Marseille, France & Arka gallery, Vladivostok, Russia  
 « Artist as part of the attacking multitude », NCCA (National Centre for Contemporary Art), Moscow, Russia

**2006**

« Moscow Time », Centre Photographique Ile-de-France, Paris, France  
 « (r)evolutions », street installation, Nuit Blanche, curators Nicolas Bourriaud & Jérôme Sans, Rue de Rivoli, Paris, France  
 « LANDSTREAM », curated by Steve Dietz, SJMOMA, San Jose, USA  
 « (in)visible » CAPC, Bordeaux, France

**2005**

« Site Specific », w139, Amsterdam, Pays-Bas  
 « Hidden », performance, The Junction, Cambridge, UK  
 « doors », ARKA Gallery, Vladivostok, Russia  
 « Iagemakers... », The New Gallery, Calgary, Canada

**2004**

Artist-guest in "n.paradooxa" N14 "Dreams of the future", London, UK  
 « Doors », NCCA (National Centre for Contemporary Art), Moscow and Nizhniy Novgorod Russia  
 « The Seven Deadly Desires », biennale  
 « Art Grandeur Nature », Paris, France  
 « Instrument flying rules », Contemporary Art Centre Passerelle, Brest, France

**2003**

« Troc/Trac », Contemporary Art Centre La Chambre Blanche, Quebec, Canada  
 « a way to make portraits », screening, CAPC Contemporary Art Museum, Bordeaux, France  
 « So far, so close... », Contemporary Art Centre Parc St Leger, Nevers, France  
 « Next stop: Russia », screening, Centre Georges Pompidou, Paris, France

**2002**

« Connection », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France  
 « Hybride space », The State Russian Museum of Arctic & Antarctic, St Petersburg, Russia  
 « A clairvoyant told me I have a problem with my eyes : that I couldn't see reality... », Dak'art, 5<sup>th</sup> Dakar Contemporary Art Biennale, Senegal, special guest  
 « A wrong city », Saraï-Medialab, New Delhi, India  
 « your self portrait », performance, Palais de Tokyo, Paris, France

**2001**

« post web landscapes », screening, KIASMA Contemporary Art Museum, Helsinki, Finland  
 « A wrong city », The State Russian Museum, St Petersburg, Russia  
 « Where are you? », Contemporary Art Institute, Moscow, Russia

**1999**

« How are you? », independent action, 48<sup>th</sup> Venice Biennial

## SELECTED GROUP SHOWS

**2014**

« L'Art fait ventre », Musée de la Poste – Musée de Montparnasse, Paris, France  
 « Ligne de Front », LabLabanque, Artois, France  
 « Ice Laboratory », Laboratoria ART&SCIENCE space, Moscow, Russia  
 « De leur temps », show by ADIAF and the Musée des Beaux-Arts de Nantes, HAB, Nantes, France

**2013**

« Time in Action », Louvre Museum, Lens, France  
 « The Shaping of New Visions: Photography, Film, Photobook from the MOMA collection », MOMA, New York, USA  
 « Le nouveau festival », Centre Georges Pompidou, Paris, France  
 « Economics in Art », MOCAP, Krakow, Poland  
 « Self-government: cultural evolution vs.revolution », Odessa Biennale of Contemporary Art, Odessa, Ukraine  
 « antiAtlas », La Compagnie, Marseille, France  
 « Artist in Society », Rabouan Moussion gallery, Paris France,  
 « Hors Piste », Centre Georges Pompidou, Paris, France  
 « To be continued... », Contemporary art centre Le Quartier, Quimper, France

**2012**

« The Immersion: Towards the Haptic Cinema », Ekaterina Foundation, Moscow, Russia  
 « Indomitable Women » Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain  
 « Turbulenze », Pecci Museum of contemporary art, Milan, Italy  
 « Miradas de Mujeres » Matadero, Madrid, Spain  
 « ArtWiki », 7<sup>th</sup> Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany

« Hors Pistes », Centre Georges Pompidou, Paris, France  
 « Nucléaire » Universcience, Paris, France  
 « 5... », Jozsa Gallery, Brussel, Belgium  
 « Nuclear », Universcience, Paris, France  
 « Fantastic », public space action, Manifesta 9, Gent, Belgium - Lille, France  
 « Silence at the Palace: Feminist perspectives in cinema » Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain

**2011**

« REWRITING WORLDS », 4<sup>th</sup> Moscow Biennale of Contemporary Art, curated by Peter Weibel, Moscow, Russia  
 « UNCONTAINABLE », special project in the frame of Untitled: 12<sup>th</sup> Istanbul Biennial, curated by Jens Hoffmann and Adriano Pedrosa  
 « Red Cavalry: Creation and Power in Soviet Russia », La Casa Encendida, Madrid, Spain  
 « Vision. Das Sehen », Neues Museum, Weimar, Germany  
 « impossible community », Moscow Museum of Modern Art, curated by Viktor Misiano, Moscow, Russia  
 « Mobile Art. Mobile Experiencies », Francisco Godia Foundation, Barcelone, Spain  
 54<sup>th</sup> International Art Exhibition | Venice Biennale, AR Intervention\_Invisible Pavillion\_Urban Screens\_Future Pass, Venice, Italy  
 VideoAkt Biennale, MACBA, Barcelone, Spain  
 « Inspiration Dior », Pushkin Museum, Moscow, Russia  
 « female nano », RUSH Museum, Moscow, Russia  
 « Training for a better World », CRAC Languedoc-Roussillon, Sète, France  
 « Instants », carte blanche CPIF, La Traverse Frac PACA, Marseille, France  
 7<sup>th</sup> Triennial of Contemporary Art, Tournai, Belgium

« Gates & Doors », The State Russsin Museum, St Petersburg, Russia  
 « Barents Spectakel », Pikene pa Broen, Kirkenes, Norway  
 « Art Against Nazism », public art project, Moscow, Russia

#### 2010

« Lesson of History », curated by Joseph Backstein, Palais de Tokyo, Paris, France  
 « Zen d'Art », Moscow Museum of Modern Art, MMOMA, Moscow, Russia  
 2<sup>nd</sup> Western China International Art Biennale, Ynchuan, China  
 « Futurologia », curated by Hervé Mikaeloff, CCC Garage, Moscow, Russia  
 1<sup>st</sup> Industrial contemporary art Biennale, Ekaterinburg, Russia  
 « Charles Fourier ou l'Attraction passionnée », Musée des Beaux-Arts, Besançon, France  
 « Hypotheses Vérification », New Laboratoria Art&Science, Moscow, Russia

#### 2009

« Genipulation », Kunsthaus PasquArt, Biel, Switzerland  
 « Vulnerability », Moscow Museum of Modern Art, MMOMA, Moscow, Russia  
 « Pandora's Box », Fundación Joan Miró, Barcelona, Spain  
 « Fleuves », curated by Nadine Gandy and Sylvie Boulanger, CNEAI, Chatou, France  
 « City&Art », 11<sup>th</sup> Istanbul Biennale, Istanbul, TURKEY  
 « Indomitable Women », BAC, Barcelona, Spain  
 « No more reality », curated by Claire Staebler and Jelena Vezic, Contemporary art centre DEPO, Istanbul, Turkey

« Processes », curated by Zsolt Kozma, Videospace - Ludwig Museum, Budapest, Hungary  
 « Urban Ping Pong », Galerie Fernand Léger - Centre d'art contemporain, Ivry, France  
 « Russian Portraits and Landscapes: in the footsteps of Tourgueniev... », Beffroi de Namur, Namur, Belgium  
 « facebook's friends », La Cité des Géométries, Maubeuge, France

#### 2008

1<sup>st</sup> Biennale of Contemporary Art, Rennes, France  
 « Transmediale », HKW, curated by Stephen Kovats and Natasa Petresin, Berlin, Germany  
 « L'Argent », Le Plateau - FRAC Ile de France, curated by Caroline Bourgeois and Elisabeth Lebovici, Paris, France  
 « Another Voice – WE », curated by Jérôme Sans, Shanghai Art Museum, Shanghai, China

#### 2007

« Progressive Nostalgia », Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, curated by Victor Misiano, Prato, Italy  
 « Poetic Terrorism », FEM, Madrid, Spain  
 Documenta 12 Magazines, Kassel, Germany  
 « Global Feminisms Remix », curated by the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Brooklyn, USA  
 « Invisible Sound », Netherlands Media Art Institut, Amsterdam, Holland  
 « Partners in Crime », MC Gallery, NY, USA, curated by Louky Keijsers, Mariely Lopez Bermudez, Sara Reisman, Elena Sorokina  
 « Photophobia », NCCA (National Centre for Contemporary Art), Kaliningrad, Russia

« Petroliana », Moscow MoMA, curated by Elena Sorokina, Moscow, Russia  
 « Disonancias », Guggenheim Museum, Bilbao, Spain

#### 2006

« Le goût de l'art », MAC/Val, Vitry-sur-Seine, France  
 « Nature Morte », The Louvre Museum, curated by Marie-Laure Bernadac, Paris, France  
 « ZeroOne: A Global Festival of Art on the Edge », curated by Steve Dietz, San Jose (Ca), USA  
 « Interactive City Summit », The Tech Innovation Museum, San Jose / San Francisco / University of California Berkeley, USA  
 « WJ-s project », MNAC, Bucharest, Romania  
 « PixelACHE », KIASMA, Helsinki, Finland

#### 2005

7<sup>th</sup> Lyon Biennial, « Resonance », Contemporary Art Institut - Lacoux Contemporary Art Centre, curated by Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans, Lyon, France  
 « Wunderkammer : paysages », galerie Nina Menocal, Mexico, Mexico  
 « Postdiaspora », special project, 1<sup>st</sup> Moscow Biennial of Contemporary Art, curated by Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Yara Bubnova, Nicolas Bourriaud, Rosa Martinez, Hans Ulrich Obrist, Moscow Museum of Contemporary Art, Moscow, Russia  
 « We Are the World », The Reina Sofia Contemporary Art Museum, Madrid, Spain

#### 2004

« Villette Numérique », curated by Benjamin Weil, Paris, France  
 « We Are the World », Chelsea Art Museum, NY, USA  
 « Passage d'Europe », curated by Lorand Hegyi, MOMA, St Etienne, France  
 « Red Shift », Anthology Film Archives, New York, USA

#### 2003

« Paradise », Alexander platz bunker, Berlin, Germany, curated by Nina and Torsten Romer  
 « OPEN2003 », curated by Pierre Restany, 50<sup>th</sup> Venice Biennial, Venice, Italy  
 1<sup>st</sup> Prague biennial, Prague, Czech Republic  
 « Global conscience as utopia », 2<sup>nd</sup> Tirana biennial, Tirana, Albania  
 « Aktuelle Kunst aus Sankt Petersburg », curated by Olesia Turkina, Forum Stadtpark, Graz, Austria  
 « Art and television », FRAC Aquitaine, Bordeaux, France, 2003

#### 2002

« Propagandist and Romantic: Contemporary Russian Photography », A.Priebe Art Gallery, University of Wisconsin, Oshkosh, USA

#### 1999

« ZAC 99 », curated by Stephanie Moisdon, ARC, Paris, France  
 « War - Artists Bulletin Board », curated by Tamas Banovich, Postmasters Gallery, New York, USA

## PUBLIC COLLECTIONS

BesArt, Lisbonne, Portugal  
 CNEAI, Paris, France  
 Communauté urbaine de Brest, Brest, France  
 Fine Art Foundation, New York, NY, USA  
 Fondation De 11 Lijnnen, Ostende, Belgium  
 Fondation LVMH, Paris, France  
 Fonds Municipal d'Art Contemporain  
 de la Ville de Marseille, France  
 Fonds Municipal d'Art Contemporain  
 de la Ville de Paris, France  
 FRAC Aquitaine, Bordeaux, France  
 FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, France  
 Getty Institute, Los Angeles, CA, USA  
 Machida Graphic Museum, Tokyo, Japon  
 Media Art Museum, ZKM, Karlsruhe, Germany  
 MMOMA, Moscow, Russia  
 MOMA New York, NY, USA  
 Moscow Museum of Contemporary Art, Moscow,  
 Russia  
 NCCA, Moscow, Russia  
 Ningxia Contemporary Art Museum, Yinchouan,  
 China  
 Pecci Museum of contemporary art, Prato, Italy  
 The State Russian Museum, Saint-Petersburg,  
 Russia

## AWARDS

**2013**  
 France-Stanford Award France-Stanford  
 Scholarship for Power Struggle performance,  
 Stanford, Palo Alto, USA

**2012**  
 Award of the Ministry of Research, Paris, France,  
 for the Geo Quick Responce, land-art project,  
 collaboration with the Gassendi Museum  
 and with the Geopark de Haute-Provence,  
 Digne-les-Bains, France

**2011**  
 Pro&Contra Digital Art Award, Moscow, Russia  
 OPLINE PRIZE for Contemporary Art, Bordeaux,  
 France  
 COAL PRIZE Art & Environnement, Paris, France  
 Artist in Residency, ZKM, Karlsruhe, Germany

**2008**  
 Artist in Residency, nkdale, Dale, Norway

**2006**  
 DISONANCIAS art & innovation residency,  
 San Sebastian, Spain  
 Grant from ZeroOne for "Art & Science"  
 residency, Stanford University, Palo Alto, USA  
 Artist in Residency in Centre Photographique  
 d'Ile de France, Pontault-Combault, France  
 Kio-A-Tao award, Taipei, Taiwan

**2005**  
 Prise Pierre Scheffer, SCAM - Multimedia, Paris,  
 France

Abbadia Art Residency (Academy of Sciences),  
 Hendaye, France  
 Award for Technological Innovation by French  
 Minister of Research

**2004**  
 ARCADI - Multimedia Award by City of Paris  
 and French Minister for Culture  
 Award for Technological Innovation by French  
 Minister of Research

**2003**  
 DICREAM - Multimedia Award by French  
 Minister of Culture

**2002**  
 Award "Contemporary art in traditional museum"  
 ProArte Foundation, St Petersburg, Russia

**2001**  
 Residency "Art & Science", CNRS (National  
 Center of Scientific Research), Orleans, France  
 Research Grant of Villa Arson - Award FIACRE,  
 French Minister of Culture, Nice, France

**2000**  
 Fulbright Research Grant, Columbia NY – UCLA  
 Ca, USA  
 Sanscriti Award, Sanscriti Foundation, New Delhi,  
 India

## BOOKS

- CUSTOM MADE* by Olga Kisseleva, e-book, text by Barbara Formis, edited by KT Press, London, UK, 2014
- De leur temps*, catalog published by ADIAF and the Musée des Beaux-Arts de Nantes, HAB, Nantes, France, 2013
- Olga Kisseleva, Nano Worlds: Custom Made*, edited by Onestarpres in collaboration with the Centre Georges Pompidou, Paris, France, 2013
- Ice Laboratory*, catalog published by Laboratoria ART&SCIENCE space, Moscow, Russia, with texts and works by Daria Parkhomenko, Marko Pelijhan, Leonid Tshkov, Alexander Ponomarev, Olga Kisseleva, 2013
- Octopus Project*, e-book edited by Nicolas Frespech and Madeleine Aktypi, with Zoe Beloff, Claude Closky, Shu Lea Cheang, Benjamin Gaulon, Jodi, Olga Kisseleva, Miltos Manetas..., published by Book In Progress, Montpellier, France, 2013
- Unconventional Public Art in Europe: Three Case Studies* by Herve-Armand Bechy, in *Artists Reclaim the Commons: New Works / New Territories / New Publics*, edited by Glenn Harper and Twylene Moyer, published by: ISC Press, USA, 2013
- Economics in Art*, catalog published by MOCAK, Krakow, Poland, 2013
- PSi19 Now Then*, catalog published by Stanford, Palo Alto, Ca, USA, 2013
- Le temps à l'œuvre*, co-edition Louvre-Lens et Invenit Éditions, Paris, France, 2012
- Expanded Cinema*, Ekaterina Foundation, Moscow, Russia, 2012
- Olga Kisseleva - WINDOWS*, catalog published by DEL'ART & National Museums, text by Christophe Kihm, Nice, France, 2012
- Double Life*, book published by les presses du réel, Dijon, France, 2011
- Aesthetics of the Worst*, the first symposium of the Centre Pompidou Metz, book published by Lienart, Paris, France, edited by Richard Conte, texts by Gilles Clement, Edourad Glissant, Olga Kisseleva, Jacinto Lageira, Marion Laval-Jeantet, Benoit Mangin, Jean-Marie Pelt, Yann Toma, Victoria Vesna..., Paris, France, 2011
- REWRITING WORLDS*, 4<sup>th</sup> Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow, Russia, 2011
- female nano, catalog published by Moscow Museum of Modern Art, MMOMA, Moscow, Russia, 2011
- Inspiration Dior*, book with works by Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Auguste Renoir, Paul Cezanne, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Orlan, Olga Kisseleva..., published by La Martiniere Paris, France, 2011
- Russian Artists Abroad - 20 century*, with support of V.Potanin Foundation, interviews by Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Olga Kisseleva, Oscar Rabin, Vladimir Yankilevsky, Boris Zaborov..., editor Zinaida Starodubtseva, book published by NCCA (National Centre for Contemporary Art), Moscow, Russia, 2010
- REGARDS SUR L'ART CONTEMPORAIN RUSSE 1990-2010*, Olivier Vargin, l'Harmattan, Paris, France, 2010
- The History of Gender and Art in Post-Soviet Space*, catalog with texts by Olesya Turkina, Viktor Mazin, Margarita & Victor Tupitsyn, Alla Mitrofanova, Natalia Kolodzei, ..., editors Natalia Kamenetskaya & Oxana Sarkisyan, edited by Moscow Museum of Modern Art, MMOMA, Moscow, Russia, 2010
- Shockworkers of the Mobile Image*, catalog with texts by Boris Groys, Ekaterina Degot, David Riff, Cosmin Costinas, ..., published by the 1<sup>st</sup> Ural Industrial Biennial of contemporary art, Ekaterinburg, Russia, 2010

*Lesson of History*, catalog, ICA, Moscow, Russia, 2010, texts by Joseph Backstein, AES+F, Andrey Parshikov, Dmitriï Goutov, Arseniï Jiliaev, Olga Kisseleva, Irina Korina, Andrei Monastyrskii, Anatoliï Osmolovskii...

2<sup>nd</sup> Western China Contemporary Art Biennale, catalog, Beijing, China, 2010

*Art x-ray*, edited by The 2<sup>nd</sup> Western China Contemporary Art Biennale, Beijing, China, 2010

*Art perspective*, edited by The 2<sup>nd</sup> Western China Contemporary Art Biennale, Beijing, China, 2010

*FUTUROLOGIA. Russian Utopia*, catalog, CCC Garage, Moscow, Russia, 2010, texts by Daria Zhukova, Herve Mikaeloff, Dimitri Ozerkov, Olessia Turkina, Evgenia Kikodze

*Divers faits*, book by Olga Kisseleva and Helena Villovitch, preface by Manou Farine and Claire Guezengar, Jannink Editions, Paris, France, 2010

*It might never happen*, catalog, Centre Pompidou Metz, Metz, France, 2010, texts by Jean-Yves Jouannais, Christian Debize, Richard Conte...

*No More Reality: Crowd and Performance*, DEPO Tütün Deposu, Istanbul, Turkey, 2009, texts by Claire Staebler and Jelena Vesic

*Indomitable Women*, catalog, Video Art World, Barcelona, Spain, 2010

*To be here and there: general relativity and quantum physics PLASTK Art&Science #1* edited by Olga Kisseleva, Pantheon-Sorbonne University, Paris, France, 2009

*Genipulation*, catalog, Kunsthaus Pasquart, Biel, Switzerland, 2009

*Valeurs croisées*, catalog of the 1<sup>st</sup> Rennes Contemporary Art Biennale, Les presses du réel, Dijon, France, 2009, texts by Jean-Paul Fourmentraux, Emmanuel Mahé, Jean-Pierre Burdin, Bruno Caron, Jean-Marc Huitorel, Laurent Jeanpierre,

Raphaële Jeune, Maurizio Lazzarato, Mari Linnman, Anne-Laure Zini, Marko Stamenkovic, Chantal Pontbriand...

*Superlight: Global Festival of Art on the Edge*, MOCA Cleveland, USA, 2009, edited by Steve Dietz

*15 years of NetArt*, published by WJ-SPOTS, Paris, France, 2009, with performances by Agnès de Cayeux, Anne Laforet, Anne-Marie Morice, Annick Rivoire, Annie Abrahams, Antoine Schmit, Christophe Bruno, Cyril Thomas, David Guez, David-Olivier Lartigaud, Etienne Cliquet, Isabelle Arvers, Jérôme Joy, Nathalie Magnan, Nicolas Frespech, Olga Kisseleva...

*Olga Kisseleva : atelier de production*, Centre Photographique Ile de France (CPIF), Paris, 2009 text by Audrey Illouz

*Art-Nature*, catalog, Horizons, Sancy, France, 2009

*Olga Kisseleva : Soyez réalistes, demandez l'impossible ! Semaine*, Arles, 2008

*TOOL BOX*, Entre-deux, Nantes, France, 2008, texts by Marie-Laure Viale, Jacques Rivet, Ghislain Mollet-Viéville

*L'Argent*, catalog, FRAC Ile de France, Paris, France, 2008, texts by Caroline Bourgeois and Elisabeth Lebovici

*Another Voice - WE*, catalog, Shanghai Art Museum, Shanghai, China, 2008

*Mondes Croisés*, Abbaye de Maubuisson, Archibooks, Paris, France, 2008, text by Elisabeth Lebovici

*Olga Kisseleva: signs that don't lie*, Musée National Marc Chagall, Nice, France, 2008, text by Christophe Kihm

*Conspire (transmediale parcours 1)*, Revolver\_Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, Germany, 2008, texts by Stephen Kovats,

Florian Cramer, Natasa Petresin, Cédric Vincent, Bojana Kunst, Brian Holmes...

*Même heure même endroit*, Abbaye de Maubuisson, Archibooks, Paris, France, 2007, text by Olivier Secardin

*Progressive Nostalgia*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italy, 2007, text by Viktor Misiano

2<sup>nd</sup> Moscow Biennale of contemporary art, Moscow, Russia, 2007

*Poetic terrorism*, FEM, Madrid, Spain, 2007

*Conclusive Evidence*, Dukan et Hourdequin, Marseille, France, 2007, text by Alexandra Fau Disonancias, XBD, San Sebastian, Spain, 2007, text by Marie Lechner

*Moscow time*, CPIF, Paris 2007 text by Elena Sorokina

*Olga Kisseleva*, catalog, ISTHME, Paris, 2007, text by Viktor Misiano, François Taillade

*Largus: Art and Giving*, La Chambre Blanche, Quebec, Canada, 2006, texts by Sylvie Parent and Christine Martel

Laurence Hazout-Dreyfus, *Olga Kisseleva, l'exploratrice en pleine navigation*, La Passerelle, 2004

*Paris project room archives*, Paris, France, 2004

Larisa Solovyova, *Olga Kisseleva, a Clearing between East and West*, Nijni Novgorod, Russia, 2004

Olesya Turkina, *Olga Kisseleva's Psychopathological Trainer, Powerbike*, for catalog *Open 2003*, Venice, Italy, 2003

Arcady Ippolitov, *Metamorphoses...*, in *Hybrid Space*, The Petersburg foundation for culture and the arts PRO ARTE Institute, State Russian Museum of Arctic and Antarctic, Russian Academy of Sciences, St Petersburg, Russia, 2002

Elena Sorokina, *DG Cabin and the hut of Baba Yaga: historical and theoretical parallel*

Mathieu Marguerin, *7 envies capitales*, for catalog *Art grandeur nature*, Saint-Ouen, France, 2004

Daniele Yvergnaux, *So far, so close...*, in *The wrong city...*, State Russian Museum, St Petersburg, Russia, Contemporary Art Center Parc St Léger, France 2002

Valentina Beliaeva *Labyrinthe ...*, in *The wrong city...*, State Russian Museum, St Petersburg, Russia, 2001

Constantin Bokhorov, *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?*, in *Where are you?*, Moscow Contemporary Art Institute, Moscow, Russia, 2001

Alexandre Borovsky, *The wrong city...*, in *The wrong city...*, State Russian Museum, St Petersburg, Russia, 2001

Frédéric Bouglé, *Olga Kisseleva: quand le regard fait sa révolution* in *A clairvoyant told me I have a problem with my eyes: that I couldn't see reality...*, Bordeaux, France, 2000

Nathalie Leleu, *Pays de Cocagne*, in *Covalences*, CNRS, Orléans, France, 2002

Louis José Lestocart, *Histoire(s) d'une main*, for *Archivages*, 2000, Paris, France

Lev Manovich, *Emotion Machines and Database Imagination*, in *Communication-identification*, Paris, France, 1999

Mathieu Marguerin, *the wrong city*, Mains d'œuvres, Paris, France, Sarai, Delhi, India, 2002

Mathieu Marguerin, *Une voyante m'a dit*, Keur Thiosane – Artfactories, 10<sup>th</sup> Biennial of Contemporary Art, Dakar, Senegal

Anne Marie Morice, *Quelques remarques sur la mise en œuvre de l'art participatif* for *Le petit livre rouge*, 1999, Frac



## PRESS

- Telerama, Paris, France, February 2014, Emmanuel Pierrot *L'horloge à arrêter le temps*
- Cultures Mobiles, Paris, France, January 2014, Véronique Godé, *Olga Kisseleva : les paradoxes du temps*
- Art et biodiversité : un art durable ?, Plastik Art&Science, Paris, France, 2014, Julio Velasco *Art, société et biodiversité*
- 02, Nantes, France, November 2013, Eva Prouteau, *Olga Kisseleva. L'Arbre de Syracuse*
- ArtsHebdoMedias, Paris, France, October 2013, Marie-Laure Desjardins, *Olga Kisseleva et monde change*
- New York Times, New York, USA, April 1 2013, Celestine Bohlen, *Art Paris Shines a Spotlight on Russia*
- Nano, Plastik Art&Science, Paris, France, 2013, Chloé Pirson, *Nano-monde "sur mesure"*
- Libre Belgique, Brussels, Belgium, October 2012, Claude Laurent, *Equation Artistique*
- ArtsHebdoMedias, Paris, France, October 2012, Charles Dannaud, *L'art enragé contre le pouvoir russe*
- Enquête, Plastik Art&Science, Paris, France, 2012, Alla Chernetska, *Biennale de Venise : aux frontières de l'art et de la science*
- El Pais, Madrid, Spain, February 19, 2012, Roberta Bosca, *Los colores del público*
- Digitalarti, Paris, France, January 2012, Véronique Godé, *Olga Kisseleva: the art-science dialogue*
- Internet of things, MCD, Paris, France, April 2012, Daniel Kaplan, *The Coded, De-Propaganda Of Olga Kisseleva*
- Art Press, Paris, France, January 2012, Damien Sausset, *Olga Kisseleva*
- Artchronika, Moscow, Russia, September 2011, Arseny Shteiner, *Olga Kisseleva*
- Moscow Art Magazine, Moscow, Russia, 2011, Vladimir Salnikov, *Sociologist's notes and artist's album*
- Mouvement, Paris, France, February 2011, Alexandra Fau, *Aliments politiques*
- El Mundo, Madrid, Spain, February 16, 2011, Roberta Bosca, *Llegan al Museo Gabarrón los procesos científicos que Olga Kisseleva hace arte*
- El Pais, Madrid, Spain, February 15, 2011, Stefano Caldano, *Kisseleva muestra la división entre necesidad y pasión de los artistas*
- ArtsTree, Paris, France, February 17, 2011, Marie-Laure Desjardins, *Art et science en toute connivence*
- Art&Science in Russia, Moscow, Russia, February 2010, Elena Ukusova, *Art and science: meeting point*
- *To be here and there : general relativity and quantum physics*, Plastik Art&Science, Paris, France, 2010, Sylvain Reynal & Olga Kisseleva, *CrossWorlds: from the theory of error correcting codes to political manipulation*
- DNK, Kiev, Ukraine, January 2009, Alla Cherniatskaia, *Douce France*
- 20 minutes, Lille, France, June 4<sup>th</sup> 2009, Vincent Vantighem, *Olga s'en paie une tranche sur le dos de l'urss*
- Poptronics, Paris, France, July 2009, Annick Rivoire, *Olga Kisseleva, qu'est-ce que tu fais pour les vacances ?*
- L'oeil, Paris, France, February 2008, Manou Farine, *Olga Kisseleva, le feu brûle sous la glace*
- El Pais, Madrid, Spain, January 31 2008, Stefano Caldano, *Teorías (artísticas) de la conspiración*
- Liberation, Paris, France, January 28<sup>th</sup> 2008, Marie Lechner, *L'Hexagone est pavé de bonnes intentions*
- l'Humanité, Paris, France, January 22<sup>nd</sup> 2008, Maurice Ulrich, *Numérique et critique à l'abbaye*
- Connaissance des arts, Paris, France, January 2008, *Olga Kisseleva, la reine des médias*
- Art Actuel (n°52), Harry Kampiane, *Olga Kisseleva*, Paris, France, September October 2007
- Connaissance des arts, Paris, France, September 2007, *Art sans limites à Mouans-Sartoux*
- Le Parisien, Christophe Lefevre, *L'Abbaye de Maubuisson a séduit*, Paris, France, October 7<sup>th</sup> 2007
- Contemporain(s), *Dans l'air du temps*, Paris, France, May 2007
- Art Press (n°326), Didier Arnaudet, *Olga Kisseleva, Musée Bonnat*, Paris, France, October 2006
- Poptronics, Paris, France, Elisabeth Lebovici *A world in a convent*
- Bereg, *Olga Kisseleva*, Moscow, Russia, December 2007
- Nice Matin, Helena Erena, *Olga Kisseleva: être au monde*, December 16<sup>th</sup> 2007
- Nice Matin, Bruno Gros, *L'art concrètement au coeur de la vile*, August 13<sup>th</sup> 2007
- Art&Décoration, Paris, France, May 2007, *Le sens de l'image*
- l'Humanité, Paris, France, June 23 2007, Maurice Ulrich, *L'histoire dans l'abbaye*
- Le Monde, *Même heure, même endroit, dos à dos, face à face à l'Abbaye de Maubuisson*, Paris, France, May 27 2007
- Créations&Traditions, Paris, France, April 2007, *Même heure, même endroit*

- Art Press (n°326), Didier Arnaudet, *Olga Kisseleva, Musée Bonnat*, Paris, France, September 2006
- Area revues(n°23), Christian Gattinoni, *La cabine d'ascension sociale*, Paris, France, Spring 2006
- Art Press (n°328), *Olga Kisseleva, Nature Morte*, Paris, France, November 2006
- Elle, Soline Delos, *Le off de la FIAC*, Paris, France, October 2006
- Le journal des arts, Roxana Azimi, *Trois foires "off" se graffent à la FIAC*, Paris, France, October 2006
- Nevsky prospect, Andrey Kozlov, *Where are you, Liberty?*, St Petersburg, Russia, April 2005
- Ciac's Electronic magazine, n°20, 2004  
Anne-Marie Boisvert, *Where are you ?*  
by *Olga Kisseleva*
- La pensée Russe, december 2004, Paris  
Elena Yakounina, *Gde eta ulitsa, gde etot dom...*
- Exporevue, oct 2004, Daphné le Sergent  
*Olga Kisseleva: interfaces inversée*
- Erste Europaisches Kulturforum, Luxemburg, may 2004, *Die Kulturelle Vielfalt Leben*
- Libération, 27<sup>th</sup> april 2004, Annick Rivoire, *Dans le labyrinthe des sens*
- Libération, 23<sup>th</sup> april 2003, Marie Lechner, *Retour de Flash*
- Liberation, February 4<sup>th</sup> 2003, Annick Rivoire, *Invitation aux voyages immobiles*, Paris, France
- Ejenedelny journal, n°27, 2002, Fedor Romer, *Hodiat occupanty v moy zoomagazine*, Moscow, Russia
- Vremia, n°965, July 2002, Serguey Tarabarov, *Hudojniki i diplomaty s'eli Antarctidu*, Moscow, Russia
- Izvestia, 8 July 2002, Dmitriy Novik, *S'eli Antarctidu*, St Petersburg, Russia
- Liberation, January 18<sup>th</sup> 2002, Annick Rivoire, *Weblunch en flagrant Delhi*, Paris, France
- Dossier de l'audiovisuel, *Art en réseau, une nouvelle culture*, n°96, 2001, Jean Segura, *Artiste sans frontière*, Paris, France
- Helsingin Sanomat, 16 October 2001, Arija Maunuksela, *Mitä kuuluu, kysyi videotaitteilija*, Helsinki, Finland
- ORF on Kultur, 2001, Herwig G. Hoeller, *Französische Positionen zur Globalisierung*, Graz, Austria
- @ru, n°5, 2001, Alexandre Borovsky, *Barhatny seson*, St Petersburg, Russia
- Tchas pik, 15 August 2001, Zinaïda Arsenieva, *Ne tot eto gorod*, St Petersburg, Russia
- Kommersant, 19 May 2001, Fedor Romer, *Okno v Parij*, Moscow, Russia
- Archée, January 2001, Louis-José Lestocart, *Art(s) du Net*, Montreal, Canada
- New York Times January 2001, Alexander Gordon, *The new century art*, New York, USA
- El Pais, 11 January 2001, Stefano Caldano, *Net Art al alba de nuevo milenio*, Madrid, Spain
- Wad, February 2001, Nabil Touati, *Les arts nouveaux*, Paris, France
- Le Monde, 23 November 1999, Catherine Bedarida, *Les mille et une trouvailles d'une exposition chantier*, Paris, France
- Lunes, October 1999, Claire Gacogne, *Olga Kisseleva*, Paris, France
- La Mazarine, March 1999, Claire Gacogne, *L'art de poser les bonnes questions*, Paris, France

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition monographique d'Olga Kisseleva  
« Les Mondes Sensibles », au Centre des arts d'Enghien-les-Bains, du 17 septembre  
au 14 décembre 2014

**This publication is based on a Olga Kisseleva solo exhibition "Les Mondes Sensibles",  
held in the Centre des arts in Enghien-les-Bains, from 17 September to 14 December 2014**

Une édition du Centre des arts d'Enghien-les-Bains  
**Published by the Centre des arts in Enghien-les-Bains**

Une collection conçue et dirigée par Dominique Roland, Centre des arts d'Enghien-les-Bains  
**A collection conceived and directed by Dominique Roland, Centre des arts of Enghien-les-Bains**

**Publication / Publication**

Direction de publication / **Editor in chief:** Dominique Roland

Conception et coordination éditoriale / **Coordinating editors:** Emmanuel Cuisinier, Mary Beznogova

Conception et réalisation graphique / **Graphic design:** Élodie Huet

Traduction / **Translation:** Maxime Petiot, Carmela Uranga, Justin Hillier

Corrections / **Editing:** Robert Buglio, Carmela Uranga

Crédits photographiques / **Photos credits:**

Olga Kisseleva, Conseil Général du Val d'Oise – Catherine Brossais, Regis Grman, Maxime Petiot

**Crédits textes / Texts credits:**

Barbara Formis, Olga Kisseleva, Lev Manovich, Chloé Pirson, François Taillade, Dominique Roland

Centre des arts

Scène conventionnée Écritures Numériques

12-16 rue de la Libération

95880 Enghien-les-Bains

T : 01 30 10 88 91

[www.cda95.fr](http://www.cda95.fr)

r-diffusion

18 rue Stosswihr

67100 Strasbourg

T : 03 88 55 93 31

[www.r-diffusion.org](http://www.r-diffusion.org)

**Remerciements / Acknowledgements**

à Philippe Sueur,

Maire d'Enghien-les-Bains,

Vice-président du Conseil général du Val d'Oise

**Mayor of Enghien-les-Bains,**

**Member of the Val d'Oise Département Council**

à Grégoire Pénavert,

Adjoint au Maire délégué à la culture de la Ville

d'Enghien-les-Bains

**Deputy mayor in charge of cultural affairs,**

**Enghien-les-Bains**

à la Ville d'Enghien-les-Bains

**City of Enghien-les-Bains**

à l'équipe du Centre des arts

**the Enghien-les-Bains Centre des arts team**

Ouvrage réalisé avec le soutien du Groupe

Lucien Barrière, Enghien-les-Bains

**Published with the support of the Groupe**

**Lucien Barrière, Enghien-les-Bains**

© Centre des arts d'Enghien-les-Bains

Juillet 2014 pour la présente édition

**July 2014 for the present publication**

ISBN Centre des arts : 978-2-916639-35-2

Dépôt légal / **Legal deposit:** juillet 2014

Achévé d'imprimer en juillet 2014

**Printed in July 2014**

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays

**All rights reserved for all countries**

