la Biennale di Venezia

57. Esposizione Internazionale d'Arte

Partecipazioni Nazionali

BRUNO CORÀ

JEAN BOGHOSSIAN

FIAMMA INESTINGUIBILE

JEAN BOGHOSSIAN

FIAMMA INESTINGUIBILE

La Biennale di Venezia 2017 - 57th International Art Exhibition
Participation in representation of the Republic of Armenia
Collegio Armeno Moorat-Raphael, Palazzo Zenobio, Dorsoduro 2596, Venezia
Chiesa di Santa Croce degli Armeni, Calle degli Armeni, San Marco 965/A, Venezia

13.05 > 26.11.2017

JEAN BOGHOSSIAN
Fiamma inestinguibile

Curated by
Bruno Corà

Press Office
Mira Hawa, Beirut

Installation
Samuel Baghdassarian

Lighting
iGuzzini, Recanati

Transport
ART on the MOVE, Brussels

Insurance
Axa-ART,
Anglo Belge Special Ricks nv

Catalogue

Editor
Bruno Corà

Photography - Video
Maxime Legrand

Photography - In situ
Garabet Bardackajian

Graphic design
Nathalie Binart - Polygraph'

Printing
Albe de Coker
Printed in Antwerp - April 2017

Translations
Belga Translations

A special thanks to

Cathy,
for her patience and support

And to

Armen Amiryan (Minister of Culture)
Svetlana Sahakyan (Commissioner)
Mekhitarist Congregation in Venice
Sarhat Petrosyan (Advisor)
Edward Balassanian (Advisor)

Guy Ledune
Victor Hugo Riego

who have contributed in different ways to the success of the initiative

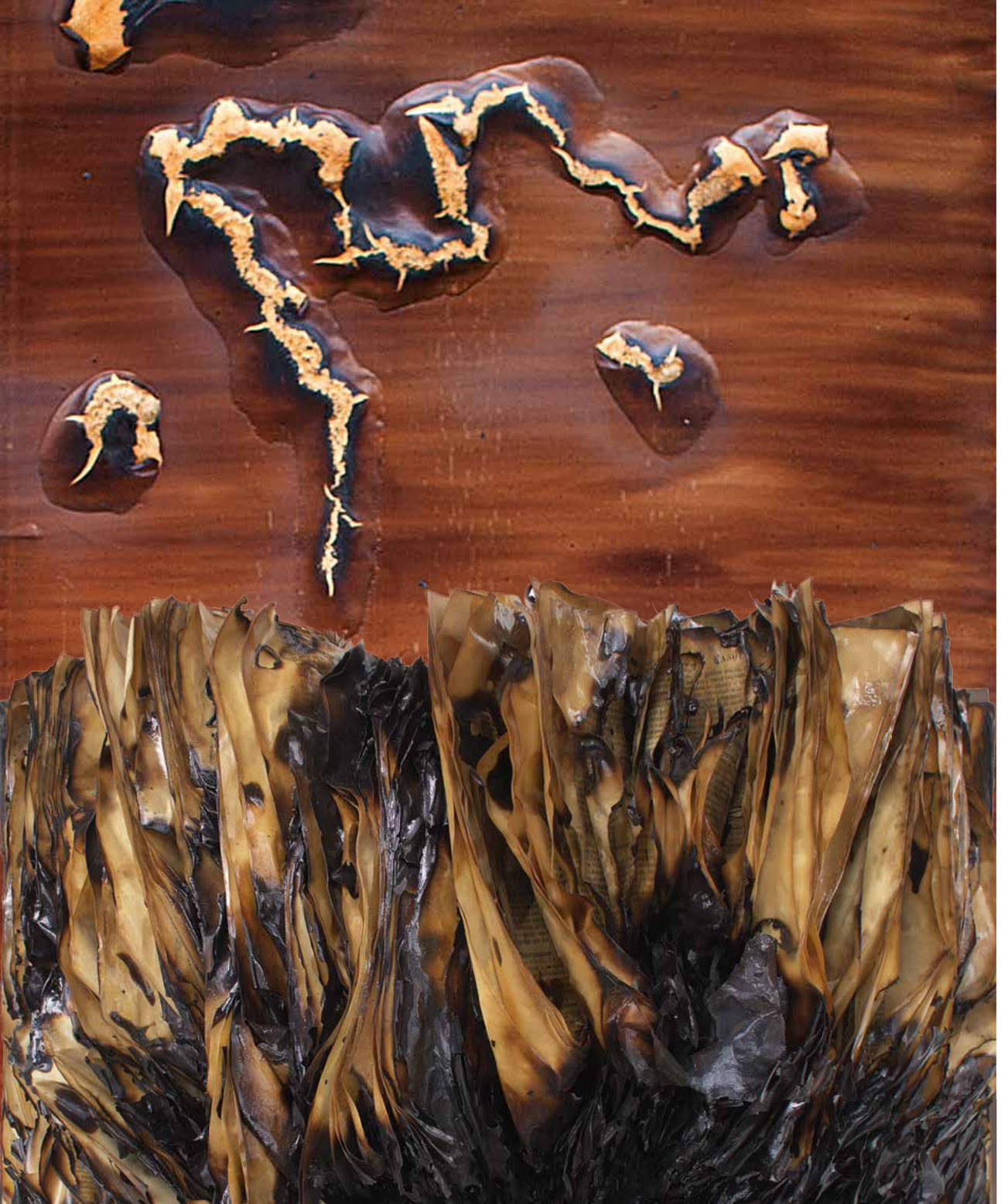
Ministry of Culture of the Republic of Armenia

© All translation, adaptation and reproduction rights,
by any means, reserved for all countries.
We have tried to apply the copyright laws as far
as possible. Anyone who claims to validate rights,
is requested to contact the publisher.

la Biennale di Venezia
57. Esposizione Internazionale d'Arte
Partecipazioni Nazionali

JEAN BOGHOSSIAN
FIAMMA INESTINGUIBILE

A CURA DI BRUNO CORÀ



SOMMAIRE - SOMMARIO - CONTENTS - ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Jean Boghossian: La Fiamma Inestinguibile
Ժան Պողոսյան. «Անշեջ կրակը»
Jean Boghossian: The Inextinguishable Flame
Jean Boghossian : La Flamme inextinguible
Bruno Corà 6

PALAZZO ZENOBIO **41**
Source (Polystyrènes et Livres brûlés) 47
Livres reliés et Eventails 69
Matière et continuité 85
Lagunes 93
Pigments purs 101
Cercles 109
Pigments fumés 117
Fumés 125
Vidéo 131
Pliages et pliages fumés 137
Cosmos 147
Constellations 157
Archipels 167
Exultet 175

SANTA CROCE DEGLI ARMENI **183**

INSTALLATION **193**

IN SITU
Palazzo Zenobio 201
Santa Croce Deglo Armeni 235

ŒUVRES DU RÉPERTOIRE **243**

JEAN BOGHOSSIAN: LA FIAMMA INESTINGUIBILE

BRUNO CORÀ

Premessa

Alla stregua di un lampo che illumina a giorno e rischiara d'improvviso un'intera regione dove siamo immersi, l'invito rivolto a Jean Boghossian a presentare il proprio lavoro negli ambienti di Palazzo Zenobio dedicati alla Repubblica di Armenia nella 57^ Biennale Internazionale d'Arte di Venezia consente di far conoscere al più vasto pubblico l'esperienza pittorico-plastica dell'artista, emblematicamente intrecciata alla storia di quel paese, a quella della sua popolazione e della sua cultura accanto alla storia di altre culture e paesi in cui egli e la sua famiglia hanno ugualmente lavorato e vissuto in una sfera di rapporti caratteristici di una identità cosmopolita e da cittadino del mondo.

Il progetto espositivo *Fiamma inestinguibile* osserva un'impalcatura estetica esplicitamente riferita alla cultura e alla tradizione storica e artistica dell'Armenia. In tal senso, nella costruzione di una narrazione visiva che annoverasse differenti capitoli di produzione ideativa linguistica e formale dell'attività sviluppata da Boghossian negli ultimi anni, sono stati scelti ed esposti, alternandoli e scandendoli in differenti ambienti, i momenti qualificanti del suo più recente percorso pittorico-plastico. Come parabole distintamente definite ma attigue e spesso intrecciate, compenetrate tra loro, le differenti forme e coniugazioni linguisti-

Ժան Պողոսյան. «Անշեջ կրակը»

ԲՐՈՒՆՈ ԿՈՐԱ

Նախաբան

Հայաստանի Հանրապետությանը նվիրված Վենետիկի արվեստի 57-րդ միջազգային բիենալեի շրջանակներում Palazzo Zenobio-ում (Պալացցո Զենոբիո) իր աշխատանքները ցուցադրելու համար Ժան Պողոսյանին ուղղված հրավերը, մեր շուրջը հանկարծակի լուսավորած շանթի պես, թույլ կտա հանրությանը ծանոթացնել արվեստագետի գեղանկարչական և գեղարվեստական փորձին, որը սերտորեն կապված է ինչպես այս երկրի պատմության, բնակչության և արվեստի, այնպես էլ այլ մշակույթների և երկրների պատմության հետ, որտեղ աշխատել և ապրել է Ժան Պողոսյանը իր ընտանիքի հետ միասին. այնպիսի մարդկային հարաբերություններում, որոնք նշանավորված են բազմազգ և աշխարհի քաղաքացու ինքնությամբ:

«Անշեջ կրակը» ցուցադրությունը հանդիսանում է գեղագիտական հիմքի մի մասը, որն ակնհայտորեն վկայակոչում է Հայաստանի պատմական և գեղարվեստական ավանդույթները: Այսպիսով, վերջին տարիներին Պողոսյանի կողմից իրականացված լեզվական և ֆորմալ գաղափարաստեղծ գործունեության իրականացման տարբեր գլուխներներառողտեսողականպատումըստեղծելիսընտրվել և հերթականությամբ, հավասար ժամանակահատվածով և տարբեր տարածքներում ցուցադրվել են նրա ամենավերջին գեղանկարչական և գեղարվեստական ուղու հիմնական պահերը: Ներկայացված լինելով կարծես որպես առանձին, սակայն միաժամանակ միակցված և նույնիսկ միահյուսված,

JEAN BOGHOSSIAN: THE INEXTINGUISHABLE FLAME

BRUNO CORÀ

Introduction

In the same way as a lamp shines brightly and suddenly illuminates an entire area and bathes us in its warm glow, having Jean Boghossian present his work at the 57th Venice Bienniale International Art Exhibition in the hallowed halls of the Palazzo Zenobio provides an opportunity for a wider audience to savour the artist's pictorial-plastic work. It is fitting that this event is devoted to the Republic of Armenia, as Boghossian's career is emblematically interwoven with the history of the country itself, its people and its culture, a life that has been enriched by the history of other cultures and countries in which he and his family have lived and worked against the backdrop of a social and artistic ethos that is characteristic of the artist's cosmopolitan personality and his identity as a citizen of the world.

The planned exhibition, entitled *Fiamma inestinguibile* (The Inextinguishable Flame), presents an explicitly aesthetic structure that underpins the historical and artistic tradition of Armenia. In this regard, it should be noted that in order to construct a visual narrative that embraces various linguistic and formal aspects of the creativity that has underpinned Boghossian's *opus* in recent years, some examples of his most recent pictorial-plastic work were selected for exhibition, arranged in order and categorised. Like parables that are sepa-

JEAN BOGHOSSIAN : LA FLAMME INEXTINGUIBLE

BRUNO CORÀ

Préambule

Comme un éclair illuminant soudain toute la région dans laquelle nous nous trouvons, l'invitation adressée à Jean Boghossian de présenter son travail au Palazzo Zenobio dans le cadre de la 57e Biennale internationale d'art de Venise consacrée à la République d'Arménie permettra de faire connaître au grand public l'expérience picturale et plastique de l'artiste, intimement liée à l'histoire de ce pays, à celle de sa population et de sa culture, ainsi qu'à l'histoire d'autres cultures et pays dans lesquels Jean Boghossian et sa famille ont également travaillé et vécu, dans des rapports humains marqués par une identité cosmopolite et de citoyen du monde.

L'exposition *Flamme inextinguible* s'inscrit dans un cadre esthétique se référant explicitement à la tradition historique et artistique de l'Arménie. Ainsi, dans la construction d'une narration visuelle qui comprendrait différents chapitres de la production linguistique et formelle génératrice d'idées de l'activité développée par Boghossian ces dernières années, les moments forts de son parcours pictural et plastique le plus récent ont été choisis et exposés en alternance, de façon rythmée, dans différents espaces. Comme des paraboles définies séparément tout en étant adjacentes et souvent entrelacées, se pénétrant l'une l'autre, les différentes formes et associations linguistiques de son

che della sua opera che trovano sede in differenti sale, giungono a disegnare un territorio poetico di modi visivi recante al proprio centro una grande icona compendiaria da cui, come da una "sorgente", tutto sembra essere scaturito e comunque aver avuto origine, quanto meno immaginaria ed estetica. Tale opera occupa, quale unica installazione pittorico-plastica, il salone centrale al piano nobile di Palazzo Zenobio e costituisce il nucleo iconografico da cui ogni altro pronunciamento trae origine e al quale fa riferimento.

Concepita come unità progettuale, la mostra a Palazzo Zenobio è altresì rassegna dei modi linguistici di Boghossian e si offre come loro paradigma declinato.

La "Sorgente": libri e stele

Con il titolo *Sorgente* 2016-2017, Boghossian ha elaborato una grande installazione plastica la cui frontalità richiama le grandi pale d'altare nei templi cristiani o, comunque, le grandi pareti di ambienti ove il sacro, in qualsiasi credenza, trova luogo e presso cui ciascuno può concentrare la propria meditazione e inclinazione spirituale, sia laica che religiosa. Quest'opera, di considerevoli dimensioni, si erge davanti all'osservatore che ha varcato la soglia del salone principale di Palazzo Zenobio, offrendo un doppio livello di possibile fruizione ermeneutica. In primo piano, e all'altezza dello sguardo o poco meno, una schiera di voluminosi tomi con le pagine aperte ed elaborati da Boghossian con la fiamma, si impone alla vista. Dietro quei libri, sulla verticale e scura quinta di sostegno, una serie di stele, affiancate le une alle altre, come i libri, recano teorie di segni indecifrabili, ottenuti anch'essi con la fiamma. L'impressione istantanea che se ne riceve è quella di una iconostasi eretta per ospitare le scritture, quelle storiche poetiche e mitiche e quelle sacre, un fronte su cui conservare memoria e tradizione, alfabeti e segni antenati, l'essenza stessa dell'identità e dell'*epos* di una cultura e di un popolo. Ma accanto a questo sentimento ne sorge un altro: su due diversi allineamenti che pur si integrano in una sola emblematica e solenne immagine epica e gnoseologica, l'azione umana, il tempo, lo spazio, il fuoco hanno compiuto la consumazione oggettiva degli eventi esistenziali e storici, ma l'arte ne ha recuperato lo spirito profondo e mediante il fuoco ne ha elaborato la trasformazione in opera che sfida la caducità.

մեկը մյուսի մեջ ներթափանցած պարաբոլներ՝ մի քանի սրահներում ցուցադրված իր ստեղծագործության տարբեր խոսքի ձևերն ու զուգորդումները հնարավորություն են տալիս տեսականորեն գծել բանաստեղծական տարածքը: Դրա կենտրոնում է գտնվում մի կենտրոնական պատկեր, որտեղից որպես «աղբյուր»՝ ամեն ինչ ծնվում կամ սկիզբ է առնում, համենայն դեպս, երևակայական և գեղագիտական առումով: Այս բացառիկ գեղարվեստական ինստալացիան գրավում է Palazzo Zenobio-ի հիմական հարկի կենտրոնական սրահը և հանդիսանում է պատկերային միջուկը, որից սկիզբ են առնում և հանգուցվում են բոլոր մյուս սկզբնապատճառները:

Նախագծված լինելով որպես բացառիկ ծրագիր՝ Palazzo Zenobio-ի ցուցադրությունը միաժամանակ դիտարկում է Պողոսյանի խոսքի տարբեր միջոցները և հանդիսանում է շեղում դրանց հարացույցից:

«Sorgente»՝ գրքեր և հուշակոթողներ

Պողոսյանը ստեղծել է մի մեծ պլաստիկ ինստալացիա՝ «*Sorgente*» (2016-2017թթ.) անվանումով, որի ճակատային հատվածը հիշեցնում է քրիստոնեական եկեղեցիների մեծ խորանները կամ սրբազան վայրերի մեծ պատերը, անկախ հավատքից, որոնց վրա յուրաքանչյուր ոք կարող է կենտրոնացնել իր խորհերը և հոգևոր հակումը՝ անկախ իր աշխարհիկ կամ հոգևոր լինելուց: Զգալիորեն մեծ չափերով այդ ստեղծագործական աշխատանքը վեր է խոյանում դիտորդի առջև, ով անցնում է Palazzo Zenobio-ի գլխավոր սրահի շեմը, առաջարկելով վերջինիս հերմենևտիկ կրկնակի վայելք: Առաջին հերթին, քիչ թե շատ աչքերի բարձրության մակարդակով երևում է Պողոսյանի կողմից կրակով մշակված բաց էջերով հաստափոր գրքերի շարքը: Այդ գրքերի հետևում՝ ուղղահայաց մուգ գույնի հենարանի վրա, կողք կողքի գրքերի պես դասավորված հուշակոթողների վրա երևում են անընթեռնելի նշաններ՝ ստացված նույնպես կրակի միջոցով: Դրանից բխող ակնթարթային տպավորությունն այն է, որ այդտեղ կանգնեցված է խորանի միջնապատ՝ գրվածքներ, պատմական, բանաստեղծական և առեղծվածային, ինչպես նաև սուրբ գրություններ ստանալու համար. ճակատ, որտեղ պահպանված են հիշողություններ և ավանդույթներ, այբուբեններ և հինավուրց նշաններ, մի մշակույթի և ժողովրդի ինքնության և հերոսապատման էությունը: Սակայն, դրան զուգահեռ, ստեղծվում է նաև մեկ այլ տպավորություն. երկու տարբեր հենարանների վրա, որոնք սակայն կազմում են մեկ ընդհանուր էպիկական և իմացաբանական, խորհրդանշական և հանդիսավոր պատկեր, մարդկային գործը, ժամանակը, տարածությունը և կրակը անաչառ կերպով ոչնչացրել են գոյութենական և պատմական իրադարձությունները, սակայն արվեստը վերականգնել է դրանց խորը ոգին և, կրակի միջոցով

rately delineated yet adjacently juxtaposed and often intertwined, the various interpenetrating linguistic conjugations and forms of his work have been placed in different rooms to sketch out a poetic territory of visual modes that focus on one all-inclusive icon from which everything appears to have arisen as from one single "source", which, at the very least, is imaginative and aesthetic. Boghossian's works present one single pictorial-plastic structure in the central hall on the *piano nobile* of the Palazzo Zenobio and constitute the iconographic nucleus from which every other artistic iteration draws its origin and its inspiration.

Conceived according to a single overarching design, the exhibition at the Palazzo Zenobio also presents a retrospective of Boghossian's linguistic modes and their variegated paradigm.

Sorgente ("Source"): books and stelas

Under the title *Sorgente* (Source) 2016-2017, Boghossian has developed an enthralling plastic structure with a frontality that is reminiscent of the large altarpieces that are found in Christian churches or the imposing walls in which some ineffably sacred object is enshrined in a *credenza*. In this environment, it is a *locus* on which the observer can focus his meditation and his spirituality, whether it be secular or religious. By this point, the same observer, having crossed the threshold of the main hall of the Palazzo Zenobio, comes face to face with this monumental *opus* and can enjoy two potential levels of hermeneutic fruition. On the first level, at head height or a little lower, the observer is confronted by an array of bulky volumes with open pages that have been, as it were, alchemised by Boghossian with fire. Behind these books, on the dark vertical support, a series of *stelas* placed side by side like books can be seen that have indecipherable glyphs that are also a product of fire. All this creates an instantaneous impression of an iconostasis that has been erected to preserve historical, poetic and mythical writings, along with sacred scripture, a frontispiece on which to preserve memory and tradition, primeval alphabets and runes, the very essence of the identity and the *epos* of a culture and of a people. However, a new feeling then emerges: on two different alignments that somehow combine to form one single emblem and a solemn epic and gnoseological image, human action, time, space and fire have forged an objective consummation of existential and historical

œuvre exposées dans différentes salles, parviennent à dessiner un territoire poétique de façon visuelle. Il comprend en son centre une grande icone inclusive d'où, comme une « source », tout semble naître ou tirer son origine, tout au moins imaginaire et esthétique. Cette installation picturale et plastique unique, occupe le salon central de l'étage noble du Palazzo Zenobio et constitue le noyau iconographique à partir duquel tout autre principe tire ses origines et se rattache.

Conçue comme un projet unique, l'exposition au Palazzo Zenobio passe également en revue les différents moyens linguistiques de Boghossian et se veut une déclinaison de leur paradigme.

La « Sorgente » (« Source ») : livres et stèles

Boghossian a élaboré une grande installation plastique intitulée *Sorgente* 2016-2017 dont la frontalité rappelle les grands retables des églises chrétiennes ou les grands murs de lieux qui abritent le sacré, quelle que soit la croyance, et sur lesquels chacun peut concentrer sa méditation et son inclination spirituelle, qu'elle soit laïque ou religieuse. Cette œuvre, de dimensions considérables, se dresse devant l'observateur qui a passé le seuil du salon principal du Palazzo Zenobio, offrant un double niveau de possible jouissance herméneutique. Tout d'abord et plus ou moins à la hauteur des yeux, un alignement de gros livres aux pages ouvertes et travaillées à la flamme par Boghossian s'offre au regard. Derrière ces livres, sur la poutre de soutènement verticale et obscure, une série de stèles, disposées côte-à-côte, comme les livres, affichent des théories en signes indéchiffrables, obtenus eux-aussi grâce à la flamme. L'impression instantanée qui s'en dégage est celle d'une iconostase érigée pour recevoir des écritures, des écrits historiques, poétiques et mystiques mais aussi sacrés, un front sur lequel conserver mémoires et traditions, alphabets et signes ancestraux, l'essence même de l'identité et de l'épopée d'une culture et d'un peuple. Toutefois, parallèlement à cette impression, en surgit une autre : sur deux alignements différents qui pourtant constituent une seule image épique et gnoséologique, emblématique et solennelle, l'action humaine, le temps, l'espace et le feu ont anéanti objectivement les événements existentiels et historiques mais l'art a récupéré leur esprit profond et, par le feu, a fait de la transformation une œuvre défiant la caducité.

Sorgente, dunque è un lavoro che si oppone all'oblio, alla morte e alla vanificazione degli eventi, poiché induce la coscienza individuale a confrontarsi attraverso l'elaborazione critica e poetica che l'arte compie su di essi, con ciò che di più profondo l'umanità aspira a conservare: lo spirito identitario, l'esperienza vissuta, il proprio destino, la propria storia.

Boghossian, mentre usa la fiamma su un libro ne compie la trasformazione in modo diverso ma analogo a quello di Vincenzo Agnetti che nell'elaborare il suo *Libro dimenticato a memoria*, 1970 sottraeva alle pagine l'intero corpo della scrittura, affinché di essa si appropriasse la memoria. Ogni rinnovamento della vita e delle forme, infatti, passa ineluttabilmente attraverso consunzione e morte di esse, per poi rinascere.

La modalità elaborativa mediante la fiamma muove l'azione di Boghossian nella duplice tensione di sintesi distruttivo-costruttiva che ha già caratterizzato l'opera di alcuni maestri che lo hanno preceduto, come Burri e Fontana, ma anche come Pollock o Klein e Kounellis. Boghossian, infatti, agisce interrogandosi con il lavoro. La realtà che sembra interessarlo è quella che scaturisce da un'elaborazione radicale dell'arte per portarsi sempre più vicino alla fonte dei processi autoconoscitivi, attraversando rischi e pagando costi che un artista della sua tempra non esita ad affrontare.

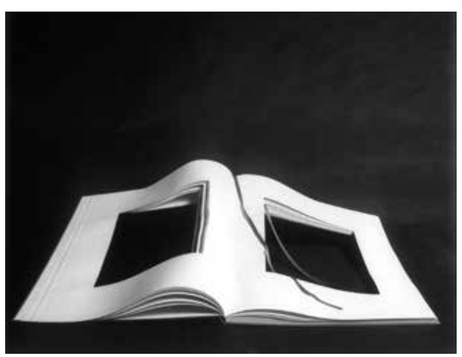
La partita che Boghossian ha intrapreso non riguarda obiettivi meramente pragmatici quanto di raggiungimento del più profondo grado di libertà nell'attuazione di un destino individuale che ha scelto l'arte per realizzarsi.

փոխակերպելով, ստացել է ստեղծագործություն՝ ձեռնոց նետելով ոչնչությանը:

«Sorgente»-ն, հետևաբար, աշխատանք է, որը դեմ է անիրականությանը, մահին և իրադարձությունների անիմաստությանը, քանի որ այն խրախուսում է քննադատական և բանաստեղծական մտածողությանը դիմակայելու անհատական գիտակցումը, որ արվեստը կիրառում է ինքն իր նկատմամբ, որպեսզի մարդկությունը հնարավորինս շատ ձգտի պահպանել ինքնության գիտակցությունը, ապրած փորձը, իր սեփական ճակատագիրը և սեփական պատմությունը:

Պողոսյանը գրքի վրա կրակ կիրառելով, այն փոխակերպում է այլ եղանակով, սակայն Վինչենցո Անյետիի (Vincenzo Agnetti) նմանությամբ, ով, «*Libro dimenticato a memoria*» ստեղծագործությունը (1970թ.) ստեղծելիս, էջերից դուրս էր բերում գրության կառուցվածքը, որպեսզի այն յուրացվի հիշողության մեջ: Իրականում, կյանքի և ձևերի ցանկացած վերափոխում անխուսափելիորեն անցնում է ոչնչացման և մահվան միջով, որպեսզի այնուհետ ծնունդ առնի:

Կրակով ստեղծագործելու տեխնիկան Պողոսյանի գործունեությունը դնում է կրկնակի ինտենսիվությամբ ոչնչացում-կառուցում սինթեզի մեջ, որն արդեն բնութագրել է իրեն նախորդող որոշ վարպետների ստեղծագործական աշխատանքը, ինչպիսին են Բուրրին, Ֆոնտանան, ինչպես նաև Փոլոքը, Կլայնը կամ Կունելիսը: Իրականում, Պողոսյանը խորհում է իր աշխատանքի մասին : Թվում է, թե իրեն հետաքրքրող իրականությունն այն է, որը բխում է արվեստի արմատական ստեղծումից աստիճանաբար ինքնաճանաչողական գործընթացի աղբյուրին մոտենալու համար: Դա անելու նպատակով, նա ստանձնում է այնպիսի ռիսկ, որին իր տրամաչափի արվեստագետը չի վարանում դիմակայել և վճարում է դրա գինը:



←
Vincenzo Agnetti
Libro dimenticato a memoria
1970

→
Alberto Burri
Combustione plastica
1958

events, but art has retrieved their deeper meaning and, through the use of fire, the artist has effected a metamorphosis in a work that challenges transience itself.

Sorgente is therefore a work of art that rebels against oblivion, death and the vanification of events. Indeed, it invites individual consciousness to a self-examination through the critical and poetic processes that result from the alchemy of art, using that which at the very deepest level man aspires to preserve: his spiritual identity, his experience of life, his destiny and his past.

By working with fire on a book, Boghossian metamorphoses it in a way that is tantalisingly different but similar to the technique adopted by Vincenzo Agnetti in his work *Libro dimenticato a memoria* (1970), in which he draws from the pages the entire *corpus* of scripture, thereby appropriating its memory. Indeed, each *renouveau* of life and of forms must ineluctably go through the stages of regression and death, followed by a rebirth.

The creative processes activated by the flame animates the work of Boghossian through a dual tension that is created by means of a destructive-constructive synthesis that in fact characterised the work of previous *maîtres à penser* such as Burri and Fontana, not forgetting Pollock, Klein and Kounellis. Indeed, Boghossian's work is an answer in search of a question. The reality that appears to arouse his interest is one that springs from a radical redefinition of art that brings it ever closer to the source of self-conscious processes by taking risks and by paying the price that an artist of his mettle is of course only too willing to pay.

Sorgente est donc un travail qui s'oppose au néant, à la mort et à l'inanité des événements car il incite la conscience individuelle à se confronter par la réflexion critique et poétique que l'art effectue sur lui-même à ce que l'humanité aspire le plus à conserver : l'esprit identitaire, l'expérience vécue, son propre destin, sa propre histoire.

Boghossian, en appliquant la flamme sur un livre le transforme d'une façon différente mais analogue à celle de Vincenzo Agnetti qui, en réalisant son *Libro dimenticato a memoria*, 1970, enlevait aux pages le corps de l'écriture afin que la mémoire s'en approprie. En fait, tout renouvellement de la vie et des formes passe inéluctablement par la destruction et la mort de celles-ci pour ensuite renaître.

La technique de création par la flamme place l'action de Boghossian dans la double tension de synthèse destructivo-constructive qui a déjà caractérisée l'œuvre de certains maîtres qui l'ont précédé comme Burri et Fontana, mais aussi Pollock, Klein ou Kounellis. En fait, Boghossian, agit en s'interrogeant sur son travail. La réalité qui semble l'intéresser est celle qui jaillit d'une création radicale de l'art pour s'approcher de plus en plus de la source des processus autocognitifs. Pour ce faire, il prend les risques qu'un artiste de sa trempe n'hésite pas à affronter et en paie le prix.

L'action que Boghossian a entreprise ne vise pas des objectifs simplement pragmatiques mais cherche à atteindre le degré de liberté le plus élevé dans la réalisation d'un destin individuel qui a choisi l'art pour s'accomplir.

Yves Klein
Peinture de feu sans titre (F39)
1961

Con un proprio vissuto attraversato da eventi della realtà storica, flussi culturali, narrazioni e sogni poetici tra Oriente e Occidente, Boghossian reca nel suo lavoro artistico la novità di un progetto che nel XXI secolo dovrà necessariamente trovare una composizione attiva nelle differenze sociali attualmente esistenti, quale risorsa di un altro diverso e più giusto umanesimo.

Non sorprende dunque l'apparizione da qualche anno, nell'orizzonte artistico così frastagliato e mutevole di un'opera come quella di Jean Boghossian, una rivelazione che qualcuno ha già voluto definire *the fire artist* per l'attitudine prevalente nella sua azione pittorica di far uso della fiamma per trasformare ed elaborare l'immagine da ottenere, spesso con materiali eterogenei.

Boghossian non è il primo artista che, pur alimentando in sé, quotidianamente, il forte richiamo alla creazione pittorica e plastica, ne abbia rinviato per anni la manifestazione pubblica, esercitando intanto una attività di artefice di ornamenti del corpo che – già viva nella tradizione familiare – gli ha garantito successo economico e professionale. Ma la vocazione artistica, in senso pieno e totale, così a lungo covata e coltivata, alla fine è prevalsa in lui su ogni altro interesse e affezione, al punto di indurlo a dedicarsi interamente ad essa, tagliando alle proprie spalle ogni ponte che lo vincolasse alle precedenti esperienze.

Si comprende pertanto e si motiva anche l'intensità della sua azione odierna, febbrile e proteiforme, all'insegna di una sperimentazione costante, rivelatrice di una ricerca ansiosa di individuare e trovare nuove forme da conquistare nella creazione di una koinè linguistica che privilegia i processi elaborativi piuttosto che i risultati, avvertendo nei primi tutto il fascino dell'alea, sovente veicolo di scoperta, e nei secondi la conclusione di un impiego di energie mai appagato, anzi sempre pronto a ripetere la liturgia dell'atto creativo.

Nell'azione sperimentale Boghossian si è molto spesso cimentato con le imponderabili leggi della casualità. Si può dire che egli si sia anche deliberatamente e con intenzionalità affidato a loro nell'attraente dinamica di lasciar apparire l'imprevisto e di dover compiere scelte, prendere decisioni o, al contrario, at-

Պողոսյանի կողմից ձեռնարկված գործը ուղղված չէ դեպի սոսկ իրատեսական նպատակները, այլ ձգտում է հասնել ազատության ամենաբարձր աստիճանին անհատական ճակատագրի իրագործման ճանապարհին, որն ընտրել է արվեստը որպես իր գլխավոր նպատակ:

Ունենալով Արևելքի և Արևմուտքի միջև պատմական իրականության իրադարձություններով, մշակույթների հոսքերով, պատմություններով և բանաստեղծական երազանքներով նշանավորված անցյալ՝ Պողոսյանն իր ստեղծագործական աշխատանքի մեջ կատարում է մի նախագծի նորամուծություն, որը պետք է անպայմանորեն 21-րդ դարում գտնի սոցիալական տարբերություններում առկա ստեղծագործությունը, որը մեր օրերում գոյություն ունի որպես տարբերակվող և ավելի արդար մարդասիրության պաշար :

Այդքան խանգարված և փոփոխական գեղարվեստական հորիզոնում մի քանի տարի ի վեր Ժան Պողոսյանի ստեղծագործական աշխատանքի ի հայտ գալը բոլորովին զարմանալի չէ: Խոսքը գնում է բացահայտման մասին, և արվեստագետին արդեն բնորոշել են որպես «*the fire artist*» (կրակի արվեստագետ) գեղանկարչական աշխատանքում ուսումնասիրվող պատկերները հաճախ տարասեռ նյութերով վերափոխելու և ստեղծելու համար կրակի օգտագործման հակման շնորհիվ: Նույնիսկ եթե գեղանկարչական և գեղարվեստական ստեղծագործման կոչը ապրում էր իր մեջ առօրյայում, այնուամենայնիվ, Պողոսյանը առաջին արվեստագետը չէ, ով տարիներ շարունակ ուշացրել է իր աշխատանքի հրապարակային ցուցադրությունը՝ այդ ընթացքում զբաղվելով ոսկերչությամբ, որն արդեն ընտանեկան ավանդույթ էր և իրեն ապահովել էր տնտեսական և մասնագիտական հաջողություններ:

Համենայն դեպս, արվեստագետի կոչումը՝ իր լիարժեք և ընդհանուր իմաստով, երկար ժամանակ խնամվելով և աճեցվելով, ի վերջո հաղթանակ տարավ լրիվ այլ հետաքրքրության ու կապվածության նկատմամբ, նրան առաջնորդելով նվիրվել իր ամբողջ էությամբ և վառել նախկին գործունեության հետ իրեն կապող բոլոր կամուջները:

Այսպիսով, կարելի է հասկանալ ընդհանուր լեզվի ստեղծման գործում հաղթանակի նոր ուղիներ սահմանելու և գտնելու նպատակով տագնապալից որոնումը բացահայտող իր ներկայիս աշխատանքի տենդային և փոփոխական ինտենսիվության պատճառները՝ գերադասելով ստեղծագործական գործընթացը և ոչ թե արդյունքը, ի նշան մշտական փորձարարության, ստեղծագործական գործընթացում զգալով հնարավոր վտանգների ամբողջ հմայքը, որոնք հաճախ բացահայտումների ուղղորդիչն են, և արդյունքը համարելով երբեք չսպառվող էներգիայի եզրափակում : Արվեստագետն, այսպիսով, միշտ պատրաստ է լսել ստեղծագործական բեմադրության պատարագը:

The challenge that Boghossian has taken up does not involve merely pragmatic objectives. Rather, it reflects his desire to achieve the most profound freedom in the creation of an individual destiny that has chosen art as the medium to achieve that destiny.

Based on his own experience of a whole range of historical events, cultural ebbs and flows and poetic narratives and dreams that encompass the world from East to West, Boghossian presents in his artwork a new idea that in the twenty-first century will come to life in the mishmash of today's societal differences to forge a new and more just form of humanism.

It therefore comes as no surprise that a veritable revelation has been perceived in the fractious and ever-changing artwork of Jean Boghossian, who has already been defined as the quintessential *fire artist*. In other words, the element that informs his pictorial art is the use of the flame to transform and redefine the image, often with heterogeneous materials.

Boghossian is not the first artist who, while strongly focusing in his everyday work on pictorial and plastic creation, has for several years shunned public exhibitions and has at the same time developed his alchemy of body ornaments that - already alive in family tradition - has ultimately guaranteed his economic and professional success. However, the artist's vocation, in the fullest sense of the term, after a long period of incubation and growth, ultimately prevailed over all his other interests and passions. As a result, he now devotes himself entirely to that vocation and has severed everything that tied him to his previous experiences.

His motivation and the intensity of his feverish and protean labours can therefore be easily understood. His is a life of incessant experimentation, a relentless search for new ways to create a linguistic *koine* that favours creative processes rather than results, a quest to see in the former all the allures of randomness, which is more often than not a vector of discovery, and in the latter the endpoint of an insatiable use of energy, while he remains ever ready to rehearse the liturgy of his creative act.

In his experimentation Boghossian has often flirted with the imponderable laws of randomness. It might be said that he has deliberately and with premeditation given his trust to them in the hope of producing

Avec un passé marqué par des événements de la réalité historique, des flux culturels, des histoires et des rêves poétiques entre Orient et Occident, Boghossian rend dans son travail artistique la nouveauté d'un projet qui devra nécessairement trouver au XXIe siècle une composition présente dans les différences sociales existant actuellement en tant que ressource d'un humanisme différent et plus juste.

Dans un horizon artistique aussi bouleversé et changeant, l'apparition depuis quelques années d'une œuvre comme celle de Jean Boghossian n'est donc pas surprenante. Il s'agit d'une révélation et l'artiste a déjà été défini comme *the fire artist* en raison de sa propension, dans son action picturale, à utiliser la flamme pour transformer et créer les images recherchées, souvent avec des matériaux hétérogènes.

Même si l'appel de la création picturale et plastique l'habitait au quotidien, Boghossian n'est pas le premier artiste à en avoir retardé la manifestation publique durant des années, exerçant alors une activité d'artisan joaillier - déjà présente dans la tradition familiale – qui lui avait assuré réussite économique et professionnelle. Toutefois, la vocation artistique, au sens plein et total du terme, couvée et cultivée depuis longtemps, l'a finalement emporté sur tout autre intérêt et affection, au point de le conduire à s'y consacrer pleinement, coupant tous les ponts le reliant à ses expériences précédentes.

On peut ainsi comprendre les raisons de l'intensité de son action actuelle, fébrile et protéiforme, à l'enseigne d'une expérimentation constante, révélatrice d'une recherche anxieuse pour définir et trouver de nouvelles formes à conquérir dans la création d'une communauté linguistique privilégiant le processus de création plutôt que le résultat, éprouvant dans le processus créatif toute la fascination des aléas – souvent vecteurs de découvertes - et considérant le résultat comme la conclusion de l'utilisation d'énergies jamais épuisées. L'artiste est ainsi toujours prêt à répéter la liturgie de l'acte créatif.

Dans son action expérimentale, Boghossian s'est souvent heurté aux lois impondérables du hasard. On peut même dire qu'il s'est délibérément et intentionnellement fié à celles-ci dans la dynamique attrayante de laisser apparaître l'imprévu et de devoir effectuer des choix, prendre des décisions ou au contraire at-

tendere il compimento e l'esaurirsi dell'insondabile fenomenologia del caso, per poi assumere un comportamento idoneo alla definizione dell'opera derivatane. Nella complessa relazione con l'hasard suscitato dal suo comportamento e con la sperimentazione dei diversi materiali impiegati e dei mezzi per lavorare, risultano numerosi gli esiti che sono andati a costituire veri e propri differenti cicli di forme pittoriche e talvolta plastiche che, osservate attraverso esempi di raggiunta qualità, costituiscono effettivamente il repertorio del lavoro di Boghossian; nonostante egli desideri che il suo intero lavoro mantenga un'apertura e una fluidità che, oltre ad avere a che fare con il concetto di opera aperta vorrebbe inoltre qualificarsi come 'flusso della sperimentazione', proprio per l'aderenza alla sperimentazione della materia, in tutte le sue fogge, egli appare proseguire la propria ricerca sperimentale con l'aspettativa di raggiungere nuovi gradi di esplorazione estetica sulla strada tracciata dal Maestro delle materie: Alberto Burri.

Con l'iniziazione alla pittura e, in seguito, col salto nell'astrazione si consuma in Boghossian anche l'attitudine verso ogni tipo di certezza dogmatica, tanto nelle vicende esistenziali quanto in quelle dei processi del linguaggio artistico. Ben presto dunque egli arriva a deporre nella pittura quel sentimento di controllo per il dettaglio, per l'uso e il dosaggio cromatico, per la scelta delle materie e per il contrasto luce e ombra. In coincidenza con il desiderio di sentirsi libero, l'avvio dell'astrazione appare come una scelta idonea ad avvicinarlo al maggior grado di affrancamento da ogni vincolo, verso una dimensione dove la nuova esigenza appare quella di dare vita a una lingua propria da cui far venire alla luce la forma specifica della sua arte.

Poco più di una decina d'anni separano gli attuali esiti della pittura di Boghossian da quella svolta nell'astrazione. In essi si possono cogliere tutte le esperienze – e sono davvero molte – in cui, con assiduità quotidiana e ossessività poetica egli si avventura in sentieri che talvolta si rivelano come strade praticabili, se non addirittura quali vere e proprie vie da percorrere rapidamente e con esiti felici.

Իր փորձառական աշխատանքում Պողոսյանը հաճախ բախվել է պատահականության անկշիռ օրենքների հետ: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ նա գիտակցաբար և միտումնավոր կերպով ապավինել է դրանց անսպասելին բացահայտելու և ընտրություն կատարելու, որոշումներ ընդունելու կամ, ընդհակառակը, պատահականությանանսահմանֆենոմենոլոգիայիկատարմանը և ավարտին սպասելու պարտավորության գրավիչ զարգացման մեջ՝ հետագայում դրանից առաջացած ստեղծագործական աշխատանքի բնորոշմանը համապատասխան վարք ձևավորելու համար: Սեփական վարքից բխող պատահականության հետ իր բարդ հարաբերություններում և օգտագործվող տարբեր նյութերի և աշխատանքային մեթոդների փորձարարության մեջ նա տեսել է բազմաթիվ հաջողություններ, որոնք իսկապես կազմում են գեղանկարչական և երբեմն գեղարվեստական ուղիների տարբեր փուլերը՝ վերջիններս, հաշվի առնելով ձեռք բերած որակը, հանդիսանալով ըստ էության, Պողոսյանի աշխատանքների շարքը: Այնուամենայնիվ, նա կցանկանար, որպեսզի իր ամբողջ աշխատանքը պահպաներ հրապարակայնությունն ու ուղղվածության հոսքայնությունը, որն ի լրումն «բաց ստեղծագործական աշխատանքի» հայեցակարգի նաև որակվի որպես «փորձառական ուղղվածություն»՝ հենց իր բոլոր դրսևորումներով այս նյութի փորձառությանը միանալու համար: Պողոսյանը կարծես շարունակում է իր սեփական փորձառական ուսումնասիրությունը՝ ձգտելով հասնել գեղագիտական բացահայտման նոր մակարդակների նյութերի վարպետ՝ Ալբերտո Բուրրիի գծած ուղով:

Մուտք գործելով գեղանկարչություն, այնուհետև սուզվելով աբստրակցիայի մեջ՝ Պողոսյանի մոտ անհետանում է ամեն տեսակ կարծրատիպային անտարակուսությունը, ինչպես նաև առերեսվող գոյութենական իրադարձությունները և գեղարվեստական լեզվի գործընթացները: Շատ շուտով նրան հաջողվում է գեղանկարչության մեջ ներդնել բաղադրիչի նկատմամբ վերահսկողության զգացումը՝ գույների և չափաբաժնի օգտագործման, նյութերի ընտրության և լույսի ու ստվերի հակադրության միջոցով: Ազատ զգալու ցանկությանը զուգահեռ աբստրակցիայի սկիզբը կարծես ընտրություն լինի, որը նրան թույլ է տալիս մոտենալ ցանկացած գծից, հարթությունից ազատության ավելի բարձր մակարդակին, որտեղ նոր պահանջը կարծես իր մեջ գտնվող լեզուն կյանքի կոչելն է, որից կարող է ծնունդ առնել իր արվեստի առանձնահատուկ ուղին:

Ավելի, քան տասը տարիներ են բաժանում Պողոսյանի գեղանկարչության ներկայիս արդյունքները աբստրակցիայի մեջ իր սուզումից: Այս ստեղծագործություններում կարելի է գտնել բոլոր փորձառությունները, իսկ դրանք իսկապես բազմաթիվ են, որտեղ առօրյա ջանասիրությամբ և բանաստեղծական մոլուցքով նա խիզախորեն անցել է արահետներով, որոնք երբեմն թվացել են լիովին անցանելի ճանապարհներ, և իրոք դրանք են եղել արագորեն և հաջողությամբ անցնելու ճշմարիտ ուղիները:

something quite unexpected while being able nonetheless to make choices and take decisions or, conversely, to await the fulfilment and exhaustion of the unfathomable phenomenology of chance and subsequently assume an approach that favours the identification of the work produced by these processes. The complex relationship with *le hasard* that arises from his methods and by dint of his experimentation with the different materials he employs and his techniques, produces various outcomes that then become different cycles of genuine pictorial and sometimes plastic forms which, when observed through examples of the actual results achieved, effectively go to make up the repertoire of Boghossian's *opus*, even though he would prefer his entire work to remain open and to maintain a fluidity that, in addition to adhering to the concept of *opera aperta*, would also qualify as a "flow of experimentation". Through his faithfulness to experimentation with matter in all its guises, he appears to continue his experimental research in the expectation of reaching new levels of aesthetic exploration while following in the footsteps of the *maestro* of matter: Alberto Burri.

Boghossian's initiation to painting and, later on, his leap into abstraction consummated his view of every form of dogmatism, whether in existential events or in the vicissitudes that accompany the processes of artistic language. He very quickly learned to put into his painting that feeling of attention to detail, chromatic application and dosage, choice of matter and contrast of light and shade. Coinciding with his desire for a feeling of freedom, his journey into abstraction was evidently a good decision as it moved him closer to the point where he could be most free from every possible constraint and move towards a new disciplinary dimension where he must infuse life into his own idiom, which of course he must needs derive from the specific form of his art.

A little more than ten years separate the results of Boghossian's work with paint from this venture into abstraction. During that time, he clearly took advantage of his many experiences along the road of life that he was wont to follow in his daily pursuits and in his poetic obsessiveness through pathways that sometimes proved to be quite passable, even though they were not actually the fastest route to his destination and a happy outcome.

tendre que se réalise et s'achève l'insondable phénoménologie du hasard, pour ensuite adopter un comportement adapté à la définition de l'œuvre qui en résulte. Dans sa relation complexe avec le hasard suscité par son comportement et dans l'expérimentation des différents matériaux utilisés et des méthodes de travail, il a connu de nombreux succès qui constitueront véritablement différents cycles de formes picturales et parfois plastiques qui, au vu de la qualité atteinte, représentent effectivement le répertoire de travail de Boghossian. Toutefois, celui-ci souhaiterait que l'ensemble de son travail conserve une ouverture et une fluidité qui, en plus d'être lié au concept d'*œuvre ouverte*, soit qualifiée de « flux de l'expérimentation », précisément pour cette adhésion à l'expérimentation de la matière, sous toutes ses formes. Boghossian semble poursuivre sa propre recherche expérimentale, cherchant à atteindre de nouveaux niveaux d'exploration esthétiques sur la voie tracée par le maître des matières : Alberto Burri.

Avec l'initiation à la peinture et ensuite, avec la plongée dans l'abstraction, tout type de certitude dogmatique disparaît chez Boghossian, aussi bien vis-à-vis des événements existentiels que des processus du langage artistique. Très vite, il arrivera à déposer dans la peinture ce sentiment de contrôle du détail, par l'utilisation et le dosage des couleurs, par le choix des matières et le contraste ombre-lumière. Parallèlement au désir de se sentir libre, le début de l'abstraction apparaît comme un choix lui permettant de se rapprocher d'un niveau supérieur d'affranchissement de tout lien, d'une dimension où la nouvelle exigence semble être celle de donner vie à une langue en soi à partir de laquelle peut naître la forme spécifique de son art.

Un peu plus d'une dizaine d'années séparent les résultats actuels de la peinture de Boghossian de sa plongée dans l'abstraction. Dans ces œuvres, on peut retrouver toutes les expériences – et elles sont vraiment très nombreuses – où avec une assiduité quotidienne et une obsession poétique, il s'est aventuré sur des sentiers qui parfois se révèlent être des routes tout à fait praticables quand ce ne sont les véritables voies à parcourir rapidement et avec succès.

"Plis", le pieghe

Nello studio di Boghossian ho osservato un gruppo di lavori fortemente caratterizzati da sistemi di pieghe che, nel modulare la superficie della tela, in realtà la trasformano in un vero 'rilievo' dominato dall'*horror* vacui di una texture monocromatica che sembra accentuare e portare alle estreme conseguenze, sfiorando il parossismo, le iniziali intuizioni del Manzoni degli *Achromes*, dello stesso Castellani degli anni 1959-'60 e quasi fornendo le immagini più appropriate al saggio di Deleuze su Leibniz e il Barocco.[1]

Nella piega e nelle piegature delle *Plis* (2008) compiute da Boghossian si esprime un principio di continuità che si deve immaginare infinito anche se in ogni tela lavorata dall'artista si osserva una misura finita. In ogni tela sembra configurarsi l'insieme dei meandri di un labirinto in cui i dedali non presentano angoli ma conclusioni di ognuno nell'altro, senza linee spezzate ma solo curve. Le tele di Boghossian, come le circonvoluzioni della noce nel guscio ricordano i lobi cerebrali esistenti nella testa di ognuno e le loro pieghe.

Le inflessioni delle pieghe nel loro contraddittorio e ambiguo sviluppo spaziale evocano la funzione della forma barocca. Secondo Deleuze «L'inflessione è una idealità o virtualità che non esiste attualmente se non nell'anima che l'avviluppa. Ne consegue che è l'anima ad avere delle pieghe, ad essere piena di pieghe. Le pieghe sono nell'anima, e non esistono se non nell'anima.»[2]

Basterebbe questa angolazione ermeneutica suggerita dal pensiero di Deleuze per comprendere la pregnanza di queste *Plis* di Boghossian. Il gruppo di lavori osservati occupa, infatti, nella creazione dell'artista un posto di sensibile valore e interesse. Ma alle pieghe delle tele Boghossian ne fa seguire delle altre che vanno individuate in quelle realizzate con le carte, sulle quali il gesto ha prima cercato un'articolazione di superficie più geometrica a linee spezzate piuttosto che a linee curve e inoltre intervenendo con il fumo e la fiamma.

Nella nuova serie in questione si distinguono alcune soluzioni di pieghe 'a ventaglio'. Anche questo ciclo di opere a base di pieghe, pur diverse, è pervaso da una sensibilità evocativa della grazia asiatica e dell'essenzialità Zen non foss'altro che per l'impiego della carta usata con poetica lievità.

«Ակոսներ»

Պողոսյանի արվեստանոցում նկատեցի մի շարք աշխատանքներ՝ խիստ բնութագրված ակոսների համակարգով, որոնք կտավի մակերեսը ձևափոխելով՝ այն վերածել էին իրական «ռելիեֆի»: Այդտեղ գերիշխում է միագույն կտավի «*horror vacui*» ձևը (վախ դատարկության առջև), որը կարծես ընդգծում և բերում է ծայրահեղության՝ հասնելով նույնիսկ գազաթնակետի՝ «*Achromes*»-ում Մանցոնիի և 1959-1960թթ.-ին Կաստելանիի նախնական բնազդներին, գրեթե ապահովելով Լայբնիցի և Բարոկկոյի մասին Դելուզի աշխատությանն առավել համապատասխան պատկերները:[1]

Պողոսյանի կողմից իրականացված «*Ակոսներ*» (2008թ.) ստեղծագործության ակոսներում և ծալքերում արտահայտվում է շարունակականության սկզբունքը, որը պետք է պատկերացնենք որպես անսահմանություն նույնիսկ, եթե արվեստագետի կողմից մշակված յուրաքանչյուր կտավի վրա նկատենք, որևէ վերջավորություն: Յուրաքանչյուր կտավ կարծես ներկայացնում է լաբիրինթոսի բոլոր ակոսները, որտեղ փակուղիները չունեն անկյուններ, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը ավարտվում է հաջորդի մեջ: Չկա կտրված գիծ, միայն կորեր են: Պողոսյանի կտավները ընկույզի կորիզի գալարների նմանությամբ հիշեցնում են մարդու ուղեղի կիսագնդերի ծալքերը:

Ակոսների թեքությունները իրենց հակասական և երկիմաստ տարածական զարգացման մեջ հիշեցնում են բարոկկոյի ձևի գործառույթը: Ըստ Դելուզի՝ «Թեքությունը կատարելություն կամ վիրտուալություն է, որը ներկայումս գոյություն ունի միայն հոգու մեջ, որն այն պարուրում է: Այն հոգին, որն ունի ակոսներ, որը լի է ակոսներով: Ակոսները հոգու մեջ են և ներկայումս գտնվում են միայն հոգու մեջ:»[2]

Դելուզի կողմից առաջարկված այդ հերմենևտիկ մոտեցումը բավական է Պողոսյանի «Ակոսներ»-ի նշանակությունը հասկանալու համար: Դիտված բոլոր աշխատանքները, իրականում, առանձնահատուկ և հետաքրքիր տեղ են գրավում արվեստագետի ստեղծագործական աշխատանքում: Այնուամենայնիվ, Պողոսյանը կտավների ակոսները շարունակում է այլ՝ թղթե ակոսներով, որի վրա շարժումը նախ և առաջ ձգտել է մակերեսի ավելի երկրաչափական արտահայտմանը՝ կտրված գծերով, այլ ոչ թե կորերով, և դեռ ավելին, միջամտված ծխով և կրակով:

Խնդրո առարկա նոր շարքում կարելի է տեսնել «հովհարի տեսքով» ակոսների լուծումներ: Լինելով բոլորովին տարբեր՝ ակոսների հիման վրա ստեղծված աշխատանքների շարքը տոգորված է ասիական շնորհն արթնացնող զգայունությամբ և Զենի էությամբ՝ դիմելով թղթի օգնությանը, որն օգտագործվել է բանաստեղծական թեթևությամբ: Դա այդ միևնույն

"Plis" (Folds)

In my study of Boghossian's artistic career I identified a series of works strongly characterised by systems of folds which, by modulating the surface of the canvas, in reality transform it into a genuine "relief" dominated by the *horror vacui* of a monochromatic texture that appears to accentuate and transport to their most extreme limit - almost paroxysmically - the incipient intuitions of Manzoni's *Achromes* and Castellani's work in 1959-1960, while offering images that seem more in line with Deleuze's essay on Leibniz and Baroque.[1]

In the twists and turns of Boghossian's *Plis* (2008) he expresses a principle of continuity that must be imagined as being infinite, even though finiteness can be perceived in each of the artist's canvases, which then create a labyrinthine configuration in which there are no longer any corners but only endpoints with no broken lines, only curves. Boghossian's canvases, like the swirls of the walnut in its shell, are reminiscent of the lobes of the brain and its folds.

The contradictory and ambiguous spatial development of the inflections of the folds evoke the functionality of Baroque form. According to Deleuze, "[i]nflection is an ideal condition or a virtuality that currently exists only in the soul that envelops it. Thus, the soul is what has folds and is full of folds. Folds are in the soul and authentically exist only in the soul."[2]

The hermeneutic approach suggested by Deleuze is sufficient for us to fully understand the pregnant meaningfulness of Boghossian's *Plis*. Indeed, the series of works that we have observed has a significant and interesting place in the artist's creative portfolio. However, the folds of Boghossian's canvases were followed by others that are to be found in those made with paper, on which the artist first sought a surface articulation that is more geometric with broken lines rather than curved lines and also by using smoke and fire.

The new series features certain types of folds arranged in a fan-like configuration. Also, even though this series of fold-based works is essentially different, it is pervaded by a sensitivity that is suggestive of Asian gracefulness and Zen essentiality, if only through the use of paper with captivating poetic levity.

«Plis»

Dans l'atelier de Boghossian, j'ai pu observer un ensemble de travaux fortement caractérisés par des systèmes de plis qui, en modulant la surface de la toile, la transforment en un véritable « relief » dominé par l'*horror vacui* d'une texture monochrome qui semble accentuer et porter à l'extrême, effleurant même le paroxysme, les intuitions initiales de Manzoni dans les *Achromes*, et de Castellani dans les années 1959-60, fournissant pratiquement les images les plus appropriées à l'essai de Deleuze sur Leibniz et le Baroque.[1]

Dans les plis et les pliures des *Plis* (2008) exécutés par Boghossian, s'exprime un principe de continuité que l'on doit imaginer infini même si, sur chaque toile travaillée par l'artiste, on observe une mesure finie. Chaque toile semble représenter l'ensemble des méandres d'un labyrinthe où les dédales ne présentent pas d'angles mais chacun d'eux s'achève dans le suivant. Il n'y a pas de ligne brisée, uniquement des courbes. Les toiles de Boghossian, comme les circonvolutions de la noix dans sa coquille, rappellent les plis des lobes du cerveau humain.

Les inflexions des plis, dans leur développement spatial contradictoire et ambigu évoquent la fonction de la forme baroque. Selon Deleuze, « L'inflexion est une idéalité ou virtualité qui n'existe actuellement que dans l'âme qui l'enveloppe. Aussi, est-ce l'âme qui a des plis, qui est pleine de plis. Les plis sont dans l'âme et n'existent actuellement que dans l'âme. »[2]

Cette vision herméneutique suggérée par Deleuze suffirait à comprendre la prégnance des *Plis* de Boghossian. L'ensemble des travaux observés occupe, en fait, dans la création de l'artiste, une place particulière et intéressante. Toutefois, Boghossian fait suivre les plis des toiles d'autres plis, ceux du papier, sur lequel le geste a tout d'abord cherché une articulation de la superficie plus géométrique avec des lignes brisées plutôt que des courbes et il est en outre intervenu avec la fumée et la flamme.

Dans la nouvelle série en question, on peut observer des solutions de plis « en éventail ». Tout en étant différent, ce cycle d'œuvres à base de plis, est empreint d'une sensibilité évocatrice de la grâce asiatique et de l'essentialité Zen par le recours au papier, utilisé avec une légèreté poétique.

Un medesimo sentimento di continuità sembra protendere sia le pieghe che la sua azione artistica.

Il libro bruciato

Nell'arte di Boghossian – si ha motivo di ritenere – il libro bruciato riveste un significato e una centralità specifica, tanto dal punto di vista dell'emblema gnoseologico e sapienzale, quanto da quello materiologico e perfino spaziale. Se infatti i libri raccolgono le pieghe dell'anima degli autori e quelle del loro stesso pensiero, in essi si sono spesso riconosciute le comunità religiose e civili e, in ogni civiltà, le più durevoli tradizioni e regole delle comunità stesse. Il libro può essere considerato la monade dalle numerose pieghe, in quanto pagine, e si potrebbe spingere l'analogia affermando che ognuno è un libro aperto o chiuso agli occhi degli altri.

Dal punto di vista della lunga e tormentata storia del popolo armeno,sempre considerato antico ponte tra Oriente e Occidente, esso annovera tra le sue ricchezze l'invenzione dell'alfabeto con le sue trentanove lettere in grado di trasmettere ogni sfumatura fonetica dell'antichissima lingua armena. L'invenzione dell'alfabeto, avvenuta all'inizio del V secolo d.C., nel 404 circa, ad opera del monaco Mesrop Mashtots con la traduzione della Bibbia, ebbe anzitutto l'obiettivo duplice di tradurre i testi sacri cristiani e di far accedere il popolo alla conoscenza della cultura classica. Recentemente si è tornati da parte di alcuni studiosi a riflettere sull'importanza dei libri religiosi e civili nella trasmissione della memoria del popolo armeno evocando personaggi chiave ed episodi significativi della storia.[3]

In una visita compiuta nella capitale Armena, Yerevan, ho potuto visitare il museo Matenadaran del libro dove sono custoditi gli antichi manoscritti, tra cui il *Libro della Lamentazione* (*Matian Voghbergutian*, 1237) del mistico Gregorio di Narek (951-1003 d.C.) e l'*Omeliario di Mush*. Entrambi i libri costituiscono straordinarie testimonianze della grandezza della civiltà e della fede degli armeni. In particolare l'*Omeliario di Mush* pesa circa trenta chili ed è alto poco meno di un metro. Esso è circondato da una autentica venerazione e la sua sopravvivenza è oggetto di storiche peripezie e leggendarie vicende.

շարունակականության զգացումն է, որին կարծես ձգտում են հասնել ակոսները և նրա գեղարվեստական աշխատանքը:

Այրված գիրքը

Պողոսյանի արվեստում պետք է հիշել միայն մի բան. հենց այրված գիրքն է, որ ունի հատուկ, կենտրոնական նշանակություն, ինչպես իմացաբանական և գիտական խորհրդանիշի տեսանկյունից, այնպես էլ նյութական և նույնիսկ տարածական: Իրականում, եթե գրքերում կուտակված են հեղինակի հոգու և նրա մտքերի ակոսները, ապա աշխարհիկ և կրոնական համայնքները հաճախ ճանաչվել են գրքերում, և այնտեղ հայտնաբերվել են նույնիսկ համայնքի առավելապես արմատացած ավանդույթներն ու կանոնները: Գիրքը կարելի է համարել որպես մոնադ, որի էջերը բազմաթիվ ակոսներ են: Կարող ենք նույնիսկ ավելի հեռուն գնալ այս համանմանությամբ՝ ասելով, որ մեզանից յուրաքանչյուրը բաց կամ փակ գիրք է ուրիշների աչքերում:

Արևելքի և Արևմուտքի միջև միշտ դարավոր կամուրջ հանդիսացող հայ ժողովրդի երկար և տառապալից պատմության տեսանկյունից, նրա հարստությունների շարքից հարկ է նշել երեսունինը տառ պարունակող այբուբենը, որը կարող է արտացոլել հինավուրց հայերեն լեզվի հնչյունական բոլոր նրբերանգները:

Մ.թ. 5-րդ դարի սկզբում՝ մոտ 404 թ., հայկական այբուբենի ստեղծումը միաբան Մեսրոպ Մաշտոցի կողմից Աստվածաշնչի թարգմանության հետ միասին, ուներ կրկնակի նպատակ՝ թարգմանել քրիստոնեական սուրբ գրությունները և ժողովրդին հասանելի դարձնել դասական մշակույթը: Վերջերս, որոշ հետազոտողներ անդրադարձան կրոնական և աշխարհիկ գրքերի կարևորությանը հայ ժողովրդի հիշողության փոխանցման գործում՝ առաջ բերելով պատմության առանցքային գործիչներին և նշանակալի իրադարձությունները:[3]

Հայաստանի մայրաքաղաք Երևան այցի ժամանակ ինձ հաջողվեց այցելել հին ձեռագրերի թանգարան Մատենադարանը, որտեղ պահպանվել են հնագույն ձեռագրեր, որոնցից են միստիկ փիլիսոփա Գրիգոր Նարեկացու *«Մատյան ողբերգության»* գիրքը (1237թ.) և *«Մշո ճառընտիրը»*: Այս երկու գրքերը հանդիսանում են հայերի քաղաքակրթության և հավատի մեծության առանձնահատուկ վկայությունները: *«Մշո ճառընտիրը»*, մասնավորապես, կշռում է մոտ երեսուն կիլոգրամ և ունի մոտ մեկ մետր բարձրություն: Այն արժանանում է իսկական պատկառանքի, և նրա փրկությունը ենթարկվել է պատմական արկածների և առասպելական իրադարձությունների փորձություններին:

The same sense of *continuity* appears to pervade the folds and the artistic approach itself.

Book-burning

It has been suggested that the burned book plays a significant and central role in Boghossian's art, both from the point of view of the gnoseological and epistemological emblem and from the materiological and even spatial standpoint. If in fact books are the repository of the folds of authors' souls and those of their very thoughts, they often appear to encapsulate religious and civil communities and, in every civilisation, the most perennial traditions and rules of the communities themselves. The book can be considered a monad with numerous pages that form folds, and we can further extrapolate the analogy by reaching the inevitable conclusion that everyone is an open or closed book in the eyes of others.

However, let us look through the prism of the long and tormented history of the people of Armenia, a country that has always been considered as the ancient bridge between East and West. Armenia's many achievements include the invention of an alphabet with thirty-nine letters that produced a vehicle that communicates every phonetic nuance of the ancient Armenian language. The alphabet was created in the early fifth century (around 404 A.D.) by a monk called Mesrop Mashtots. He used this alphabet in his translation of the Bible. First and foremost, he wanted to use it to translate sacred Christian scripture and, secondly, to make classical culture accessible to his people. More recently, a number of scholars have reflected on the importance of religious and civil books in the transmission of the memory of the Armenian people, a transmission that involves certain important historical characters and episodes.[3]

During a visit to the Armenian capital Yerevan, I was able to visit the Matenadaran Book Museum, which houses ancient manuscripts, including the *Book of Lamentation* (*Matian Voghbergutian*, 1237) by the mystic Gregory of Narek (951-1003 A.D.) and the *Mush Homeliary*. Both books are extraordinary testimonies to the grandeur of the civilisation and faith of the Armenians. In particular, the *Mush Homeliary* weighs approximately thirty kilograms and measures just under one metre. It is the subject of devout veneration, and its survival is a historical and legendary tale replete with adventures and vicissitudes.

C'est vers un même *sentiment de continuité* que semblent tendre tant les plis que son action artistique.

Le livre brûlé

Dans l'art de Boghossian – s'il ne faut retenir qu'une chose – c'est le livre brûlé qui acquiert une signification et une centralité spécifique, tant du point de vue du symbole gnoséologique et scientifique que matériologique et même spatial. En fait, si les livres recueillent les plis de l'âme de leurs auteurs et ceux de leurs pensées elles-mêmes, les communautés civiles et religieuses se sont souvent reconnues dans les livres et, dans toute civilisation, les traditions et les règles les plus ancrées de la communauté s'y sont retrouvées. Le livre peut être considéré comme une monade dont les pages seraient les nombreux plis. On pourrait même aller plus loin dans l'analogie en affirmant que chacun de nous est un livre ouvert ou fermé aux yeux des autres.

Du point de vue de l'histoire longue et tourmentée du peuple arménien, toujours considéré comme un ancien pont entre l'Orient et Occident, il faut citer parmi ses richesses, l'invention de l'alphabet de trente-neuf lettres capables de rendre toutes les nuances phonétiques de la très ancienne langue arménienne. L'invention de l'alphabet arménien, survenu au début du Ve siècle après J.C., vers l'an 404, par le moine Mesrop Mashtots avec la traduction de la Bible, avait avant tout un objectif double, celui de traduire les textes chrétiens sacrés et de faire connaître au peuple la culture classique. Récemment, certains chercheurs ont réfléchi sur l'importance des livres religieux et civils dans la transmission de la mémoire du peuple arménien, évoquant des personnages clés et des épisodes significatifs de l'histoire.[3]

Lors d'une visite dans la capitale arménienne, Erevan, j'ai pu visiter le musée Matenadaran du livre où sont conservés les anciens manuscrits, dont le *Livre des lamentations* (*Matian Voghbergutian*, 1237) du mystique Grégoire de Narek (951-1003) et l'*Homéliaire de Mush*. Ces deux livres constituent d'extraordinaires témoignages de la grandeur de la civilisation et de la foi des Arméniens. L'*Homéliaire de Mush* notamment pèse une trentaine de kilos et mesure près d'un mètre de haut. On lui voue une authentique vénération et sa survie a fait l'objet de péripéties historiques et d'événements légendaires.

Nonostante non vi siano nessi diretti tra la storia culturale e religiosa del popolo armeno e la creazione dell'ampio repertorio di esempi plastici a base di libri realizzati da Boghossian, non è improbabile che la trasmissione spirituale, poetica ed epica di alcuni aspetti della civiltà dei popoli armeno, libanese e siriano possa riemergere nell'opera di un artista come Boghossisan, la cui famiglia proviene da quelle regioni del mondo e il cui vissuto non è così distante temporalmente da fatti e vicende storiche del secolo a cui appartiene l'artista stesso.

Le diverse modalità di elaborazione dei libri con la fiamma da parte di Boghossian non intendono sicuramente violare il significato simbolico ed allegorico del libro quanto, considerandolo materiale per il suo lavoro, integrarlo idealmente in esso conferendogli la temporalità e l'aura dell'opera d'arte. Ciò vale oltre che per i libri interamente composti da lui a mano, anche per quelli da lui raccolti in allineamenti o in formazioni geometriche su cui è intervenuto talvolta con il colore,e più spesso con la fiamma. Si comprende dunque che la combustione a fini artistici effettuata da Boghossian vuole avere valenza poetica, plastica e formale, opposta diametralmente a qualsiasi turpe rogo di libri, sopratutto a quelli famigerati eseguiti a fini dispregiativi e di annientamento dai nazisti. Un libro bruciato da Boghossian reca tanto il senso estenuato della piega barocca, quanto di una 'nigredo' custode di parole ormai segrete e consegnate alla Storia. Quelli di Boghossian, come ho accennato, sono libri che sembrerebbero discendere dal *Libro dimenticato a memoria* di Vincenzo Agnetti e dal suo estremismo poetico, esteticamente paradossale. I libri elaborati con la fiamma da Boghossian evocano la mitica fenice che risorge dalle sue ceneri come l'Armenia dopo il genocidio subito un secolo fa.

Le stele

È stato in occasione della mostra personale presso il Beirut Exhibition Center di Beirut che Boghossian ha mostrato per la prima volta alcune 'stele' di polistyrene 'segnate' con la fiamma in un'immaginaria scrittura il cui alfabeto segnico è puramente risultante dalle combustioni di quel duttile materiale. Mentre la brunitura delle superfici è ottenuta con la fiamma, ma senza incidere la materia, i segni sono l'esito di una

Թեկուզև չկան անմիջական կապեր հայ ժողովրդի մշակութային և կրոնական պատմության և գրքերի հիման վրա Պողոսյանի կողմից իրականացված գեղարվեստական նմուշների մեծ շարքի ստեղծման միջև, սակայն չի բացառվում, որ հայ, լիբանացի և սիրիացի ժողովուրդների քաղաքակրթությունների որոշ կողմերի հոգևոր, բանաստեղծական և էպիկական փոխանցումը կարող է առանձնանալ Պողոսյանի պես արվեստագետի ստեղծագործական աշխատանքում, ում ընտանիքը արմատներով այդ տարածաշրջանից է, և ում անցյալը այդքան հեռավոր չէ ժամանակային առումով դարի պատմական իրադարձություններից, որոնց պատկանում է արվեստագետը:

Պողոսյանի կողմից իրականացվող զոդալամպի միջոցով գրքերի մշակման տարբեր տեխնիկաները անշուշտ չեն փորձում խախտել գրքի խորհրդանշական և այլաբանական իմաստը՝ այն համարելով նյութ իր աշխատանքի համար, այլ փորձում են կատարյալ կերպով այն կիրառել աշխատանքի մեջ՝ ստեղծելով արվեստի գործին հատուկ անցողիկության և տրամաղրության տպավորություն:: Դա վերաբերում է նաև այն գրքերին, որոնք ձեռքով են ստեղծվել, ինչպես նաև, որոնք նա հավասարեցրել և դասավորել է երկրաչափական ձևով և միջամտել է երբեմն գույնի և հաճախ կրակի օգտագործմամբ: Ուստի հասկանալի է, որ Պողոսյանի կողմից գեղարվեստական նպատակներով այրումը ունի բանաստեղծական, պլաստիկ և ֆորմալ կարևորություն, որն ուղղակիորեն հակադարձ է գրքերի ամեն տեսակ արհամարհելի կույտերի և հատկապես այն գրքերի նկատմամբ տխրահռչակ վերաբերմունքին, որոնք արհամարհվել և ոչնչացվել են նացիստների կողմից: Պողոսյանի կողմից այրված գիրքը կրում է նույնքան բարոկկո ժամանակների, որքան և այսօրվա գաղտնի և պատմության գիրկն անցած բառերի սևացած պահակի տառապանքը: Ինչպես արդեն նշեցի, Պողոսյանի գրքերը կարծես շարունակությունն են Վինչենցո Անյետիի *«Libro dimenticato a memoria»* ստեղծագործության և նրա բանաստեղծական, գեղագիտական առումով պարադոքսալ ծայրահեղականության: Պողոսյանի՝ կրակով մշակված գրքերը հիշեցնում են առասպելական փյունիկը, որը վերածնվում է իր մոխիրների միջից, ինչպես Հայաստանը՝ մեկ դար առաջ ապրած ցեղասպանությունից հետո:

Հուշակոթողներ

Բեյրութում գտնվող Բեյրութի ցուցահանդեսային կենտրոնում իր անհատական ցուցահանդեսի ժամանակ Պողոսյանը առաջին անգամ ցուցադրեց պոլիստիրոլից պատրաստված մի քանի «հուշակոթողներ»՝ կրակով «նշանավորված» երևակայական գրությամբ, որի վրա նշանների շարքն առաջանում է միայն այդ դյուրեկ նյութի այրման հետևանքով:

Even though there are no direct links between the cultural and religious history of the Armenian people and the creation by Boghossian of a wide repertoire of book-themed plastic artworks, it is not unlikely that the spiritual, poetic and epic transmission of certain aspects of the civilisation of the Armenian, Lebanese and Syrian peoples may be seen to emerge from the work of an artist like Boghossisan, whose family comes from that part of the world and whose life is not too remote in time from the historical events that marked the century to which the artist himself belongs.

The intention behind Boghossian's use of these various methods to create books with fire is certainly not to purposely violate the symbolic and allegorical meaning of books, but rather, since he considers this material worthy of use in his work, to make this medium an integral part of his work, thus endowing it with the temporality and aura of an artwork. This also applies to the books that were entirely manually composed by him, including those he assembled in geometric formations or alignments in which he sometimes altered the colour and, more often, added the flame. It can therefore be seen that the artistically inspired combustion carried out by Boghossian is a means of achieving poetic, plastic and formal valence in a way that is diametrically opposed to a kind of *auto da fè* akin to the notorious acts of book-burning and vandalism perpetrated by the Nazis. A book burned by Boghossian carries both the extenuated sense of the Baroque fold as a *nigredo*, a custodian of words that are now secret and consigned to history. Boghossian's books, as I have mentioned, appear to be inspired by Vincenzo Agnetti's *Libro dimenticato a memoria* and his poetic and aesthetically paradoxical extremism. The books licked by Boghossian's flame evoke the mythical phoenix rising from its ashes, like Armenia in the wake of the genocide that was committed a century ago.

Stelas

It was on the occasion of his personal exhibition at the Beirut Exhibition Center in Lebanon that Boghossian for the first time revealed a number of polystyrene "canvases" that were scorched with fire to create an imaginary series of glyphs using a runic alphabet derived purely from the combustion of that ductile material. The burnishing of the surfaces is achieved with a flame, without affecting the matter, but the signs are the re-

Bien qu'il n'y ait pas de liens directs entre l'histoire culturelle et religieuse du peuple arménien et la création du grand répertoire d'exemples plastiques réalisés par Boghossian à base de livres, il n'est pas improbable que la transmission spirituelle, poétique et épique de certains aspects de la civilisation des peuples arménien, libanais et syrien puisse ressortir dans l'œuvre d'un artiste comme Boghossian, dont la famille provient de ces régions du monde et dont le passé n'est pas si distant d'un point de vue temporel des faits et événements historiques du siècle auquel appartient l'artiste.

Les différentes techniques d'élaboration des livres par le chalumeau tenu par Boghossian n'entendent certainement pas violer le sens symbolique et allégorique du livre, considéré comme un matériel pour son travail, mais l'intégrer idéalement dans celui-ci, lui conférant la temporalité et l'aura d'une œuvre d'art. Ceci vaut aussi bien pour les livres qu'il a entièrement composés à la main que pour ceux qu'il a alignés ou disposés en formations géométriques et sur lesquels il est intervenu parfois avec les couleurs et plus souvent avec la flamme. On comprend donc bien que la combustion à des fins artistiques effectuée par Boghossian veut avoir une valence poétique, plastique et formelle, diamétralement opposée à tout type de bûcher abject de livres et surtout à ceux, tristement célèbres, exécutés à des fins de mépris et d'anéantissement par les nazis. Un livre brûlé par Boghossian prend tant le sens de la souffrance du pli baroque que d'un gardien noirci de paroles désormais secrètes et transmises à l'Histoire. Comme je l'ai déjà évoqué, les livres de Boghossian sembleraient descendre du *Libro dimenticato a memoria* de Vincenzo Agnetti et de son extrémisme poétique, esthétiquement paradoxal. Les livres travaillés par la flamme de Boghossian évoquent le phénix mythique qui renaît de ses cendres, comme l'Arménie après le génocide subi il y a un siècle.

Les stèles

C'est lors de son exposition personnelle au Beirut Exhibition Center de Beyrouth que Boghossian a montré pour la première fois certaines « stèles » en polystyrène « marquées » par la flamme d'une écriture imaginaire dont l'alphabet de signes ne résulte que de la combustion de cette matière ductile. Tandis que la brunissure des surfaces est obtenue par la flamme, sans toutefois inciser la matière, les signes résultent de

penetrazione della fiamma all'interno della superficie e talvolta in profondità. Ne scaturiscono due o più valenze cromatiche che danno alle lastre di polystirene l'apparenza di antiche pietre munite di iscrizioni. La particolarità di queste forme ricavate ed elaborate da Boghossian col fuoco, come se il tempo avesse contribuito a trasformarle, è evocativa delle antiche stele e delle khachkar armene in pietra dei secoli XII e XIII osservabili sul territorio armeno in numero cospicuo, in fogge differenti qui Boghossian le ha avvicinate con la deliberata volontà di raggiungere, mediante l'iterazione formale, una incombente e ieratica presenza.

Egli, inoltre, ne ha esasperato la verticalità che – è noto - è aspetto che concorre a indurre un sentimento di solennità e tensione mistica alle forme.

Alla gotica elevazione dell'installazione plastica realizzata in Palazzo Zenobio, fa riscontro l'uso di un materiale leggero e di facile lavorazione, idoneo a un impiego rapido e tale da non richiedere, come le materie ad alta densità e coesione molecolare, strumenti di lavoro che incidano sulla compattezza con grande energia e tecniche speciali. Il suo relativo peso specifico lo rende maneggevole e trasportabile con facilità. Purtuttavia il suo effetto plastico, se accompagnato alla forma voluta con accurate soluzioni, può essere efficace a soddisfare le esigenze dell'artista come nel caso in questione. Boghossian sembra voler continuare a sottoporre le forniture standard di questo materiale a esperienze che ne rivelino ulteriori potenzialità e suggestivi esiti plastici.

Dopo aver scelto la fiamma come elemento distintivo della sua azione realizzativa dell'opera e aver su di essa costruito la propria *Weltanschauung*, è evidente che la combustione ripetuta di libri con alcuni accorgimenti ricorrenti e modalità specifiche, o il modo di comporre il continuum seriale secondo allineamenti geometrici di libri aperti bruciati, si manifesta come intenzione distruttivo-costruttiva che non rinuncia a un nuovo ordine talché si definisce entro ritmi ed equilibri presenti anche in altre esperienze da lui affrontate con il materiale libro o con altri elementi come la tela o la carta o la plastica e altro. Lo stesso impiego del cannello ossidrico, che lascia la traccia ignea in conseguenza dei gesti non può sottrarsi alla ricorsività di un temperamento e di modi pulsionali che sono quelli di Boghossian e di nessun altro.

Մակերեսների վրա կրակով այրում կատարելով՝ առանց նյութը կտրելու, նրա մեջ առաջանում են նշաններ, երբեմն նույնիսկ խորությամբ կրակի ներթափանցմամբ: Արդյունքում առաջանում է երկ կամ ավելի վալենտականություն, որը պոլիստիրոլի կտորներին տալիս է արձանագրություններով հին քարերի տեսք: Պողոսյանի կողմից կրակով ստացված և ստեղծված ձևերի առանձնահատկությունը (ասես ժամանակն է նպաստել դրանց վերափոխմանը) հիշեցնում են 12-րդ և 13-րդ դարերի հինավուրց հայկական հուշակոթողները և խաչքարերը, որոնք բազմաթիվ են Հայաստանի ողջ տարածքում և ունեն տարբեր ձևեր: Պողոսյանը կիրառել է դրանք իր աշխատանքներում ձևերի կրկնության միջոցով հոգևորին հասնելու հետևողականությամբ:: Բացի այդ, արվեստագետը ընգծել է ուղղահայացությունը, որը, ինչպես բոլորը գիտեն, ձևերին տալիս է հանդիսավորություն և խորհրդավոր լարվածություն:

Palazzo Zenobio-ում ներկայացված ստեղծագործության գոթական վեհությունը արտացոլում է թեթև և հեշտ մշակվող նյութի կիրառումը, հարմար է արագ օգտագործման համար և չի պահանջում աշխատանքի գործիքներ, ինչպես բարձր խտությամբ և մոլեկուլյար համախմբվածությամբ նյութերը, որոնցով աշխատելիսպահանջվում է մեծ էներգիա և հատուկ մեթոդներ: Նրա տեսակարար հարաբերական քաշը այն դարձնում է ճկուն և հեշտությամբ տեղափոխելի: Այնուամենայնիվ, նրա գեղարվեստական ազդեցությունը, համապատասխան լուծումներով ցանկալի ձև ստանալու դեպքում, կարող է լիովին բավարարել արվեստագետի պահանջները, ինչպես այս դեպքում է: Պողոսյանը, կարծես, ցանկանում է շարունակել փորձարկելայս նյութի ստանդարտ հնարավորությունները, որոնք բացահայտում են այլ ներուժ և տալիս են ենթադրելի գեղարվեստական աղյունքներ:

Իր ստեղծագործությունների իրականացման համար կրակը որպես տարբերակիչ տարր ընտրելով և դրա վրա իր սեփական *Weltanschauung-ը* կառուցելով՝ ակնհայտ է, որ գրքերի շարունակական այրումը որոշ պարբերական հնարքներով և հատուկ մեթոդներով կամ այրված բաց գրքերի երկրաչափական շարքերի սերիական շարունակականությամբ ստեղծագործելու ձևով, ունի ոչնչացնող-կառուցող մտադրության դրսևորում, որը չի մերժում նոր կարգը՝ սահմանված այլ փորձառություններում արդեն առկա ռիթմերով և հավասարակշռություններով, որը նա իրականացրել է գիրք նյութի կամ այլ տարրերի միջոցով, ինչպիսիք են կտավը, թուղթը, պլաստիկը և այլն: Զոդալամպի կիրառումը, որը կրակի հետք է թողնում կատարված շարժումների արդյունքում, կարող է չենթարկվել համապատասխան խառնվածքի ռեկուրսիվ ազդակներին, որոնք պատկանում են Պողոսյանին և այլոց:

sult of the penetration of the flame within the surface and sometimes deep under the surface. This generates two or more chromatic valences that give the polystyrene slabs the appearance of ancient stones marked with inscriptions, that is, stelas. The peculiarity of these forms that Boghossian extracts and remodels with fire - as if metamorphosed by time - is evocative of ancient stelas and the many stone khachkars from the 12th and 13th centuries that can be found in different shapes and sizes around Armenia. Boghossian has incorporated them in his artwork with the deliberate intention of achieving through formal iteration an immanent and hieratical presence.

He has also succeeded in exacerbating verticality, which, as we know, is an aspect that lends to these structures a sense of solemnity and mystical tension.

The Gothic loftiness of the plastic structure created in the Palazzo Zenobio contrasts with the use of a material that is light and easy to use. In addition to being ideally suited to immediate use, unlike matter characterised by high density and molecular cohesion this material does not require tools that alter its compactness through the use of high energy sources and special techniques. Its relative specific density makes it easy to use and transport. Nevertheless, its plastic effect, given the use of the desired shape with accurate solutions, can be very useful when it comes to meeting the artist's needs, as in this case. Boghossian, it appears, aims to continue to infuse the standard use of this material with experiments that open up new possibilities to reveal an as yet untapped suggestive plastic potential.

Clearly, once the artist has selected fire as the characteristic element of his creativity and has built on this his personal *Weltanschauung*, the repetitive book-burning, albeit with certain recurrent expedients and special techniques, or the method of composing the serial continuum according to geometric alignments of open burned books, is underpinned by a destructive-constructive intent that does not shy away from a new order of the kind that emerges in certain rhythms and balances that are also present in other experiments he engages in with books or with other media such as canvas, paper or plastic. The use of the blowtorch itself, which leaves an igneous trace resulting from the artist's movements, cannot escape the recursivity of the temperament and pulsional modes that are characteristic of Boghossian and of no other artist.

la pénétration de la flamme à l'intérieur de la matière, parfois même en profondeur. Il en découle deux valences chromatiques ou plus qui donnent aux plaques de polystyrène l'apparence de vieilles pierres sur lesquelles figurent des inscriptions. La particularité des formes obtenues et créées par Boghossian avec le feu, comme si le temps avait contribué à les transformer, évoquent d'anciennes stèles et des khachkars arméniens en pierre des XIIe et XIIIe siècles que l'on peut observer en nombre sur le territoire arménien, sous des formes différentes. Ici, Boghossian s'en est approché avec la volonté délibérée de parvenir, par l'itération formelle, à une présence pesante et hiératique.

En outre, l'artiste en a exagéré la verticalité qui – comme chacun sait – contribue à donner aux formes un aspect de solennité et de tension mystique.

L'élévation gothique de l'installation plastique réalisée au Palazzo Zenobio fait écho à l'utilisation d'un matériel léger et facile à travailler, idoine pour une utilisation rapide et ne demandant pas, comme les matériaux à forte densité et cohésion moléculaire, d'instruments de travail qui, pour inciser la compacité, requièrent une grande énergie et des techniques particulières. Son poids relatif spécifique le rend maniable et transportable avec facilité. Toutefois, son effet plastique, s'il épouse la forme voulue grâce à des solutions adaptées, peut fort bien satisfaire les exigences de l'artiste comme dans le cas présent. Boghossian semble vouloir continuer à soumettre les fournitures standard de ce matériel à des expériences qui révèlent d'autres potentialités et donnent des résultats plastiques suggestifs.

Après avoir choisi la flamme comme élément distinctif dans la réalisation de ces œuvres et avoir construit sur celle-ci sa propre *Weltanschauung*, il est évident que la combustion répétée de livres avec certaines astuces récurrentes et techniques spécifiques ou la façon de composer le continuum sériel selon des alignements géométriques de livres ouverts brûlés, se manifeste comme une intention destructivo-constructive ne renonçant pas à un ordre nouveau défini dans des rythmes et des équilibres déjà présents dans d'autres expériences qu'il a menées avec le matériel livre ou d'autres éléments comme la toile, le papier, le plastique ou autre. L'utilisation même du chalumeau oxhydrique, qui laisse la trace du feu en fonction des gestes accomplis ne peut se soustraire à la récursivité d'un tempérament donné et à des pulsions qui sont celles de Boghossian et d'aucun autre.

La centralità del fuoco

All'insegna del fuoco e della letteratura mitica, storica, antropologica, estetica e poetica a lui dedicata, si inscrive una tradizione del moderno ricca di esempi, i quali hanno fornito le differenti concezioni di coloro che ne hanno contemplato la fenomenologia o ne hanno fatto uso e penetrato, sia filosoficamente che poeticamente, i significati in rapporto all'immaginario a contatto con gli elementi naturali. In tal senso si richiama qui il pensiero di Gaston Bachelard rivolto alla psicanalisi del fuoco, oltretutto relativa all'esperienza di scrittori, poeti e artisti di cui la sua riflessione penetrante e saggia ha saputo riferire, stimolando la rêverie individuale. Bachelard individua nel fuoco, e soprattutto nelle convinzioni comuni che si hanno su di lui, un problema psicologico. Il ricorso ad alcune sue considerazioni interessanti per la lettura delle opere di quegli artisti che si sono distinti nell'impiego del fuoco a fini poetici, è tanto più opportuno per l'osservazione di aspetti presenti nell'opera di Boghossisan capaci di suscitare effetti sulla comune percezione individuale.

L'affermazione «il fuoco cova in un'anima più sicuramente che sotto la cenere»[4] è attribuibile a ognunodi noi, quindi certamente anche a un artista come Boghossian. Ma Bachelard inoltre scrive che «Il fuoco è per l'uomo che lo contempla un esempio di divenire rapido e un esempio di divenire circostanziato», e inoltre che «il fuoco suggerisce il desiderio di cambiare, di affrettare il tempo, di portare tutta la vita al proprio compimento ...». In questa accezione il fuoco può aprire scenari esistenziali perfino drammatici. Ma c'è un punto del saggio di Bachelard che, oltre a rivelare il potere del fuoco, suggerisce alcuni nessi che portano la riflessione sul lavoro di Boghossian mediante la fiamma a coniugazioni suggestive. Nella comparazione del valore del fuoco come sostanza a quello dell'oro, egli afferma che gli alchimisti attribuiscono un valore all'oro perché è un ricettacolo del fuoco. «La quintessenza dell'oro è fuoco» e per di più che «Il fuoco (..) è la natura che non fa nulla invano, che non potrebbe sbagliare, e senza la quale non si fa nulla.»[5]

Non si può ignorare che la prima esperienza di Boghossian nel lavorare le forme è avvenuta negli anni giovanili, quando nella pratica orafa egli ha usato la fiamma per sciogliere l'oro. «Regardez, je suis brûlé là – afferma Boghossian mostrando le dita della mano – , et on dit dans notre vieux métier de la joail-

Կրակի կարևորությունը

Կրակի և դրան նվիրված առասպելական, պատմական, մարդաբանական և բանաստեղծական գրականության համեմատությամբ գոյություն ունի ժամանակակից արվեստի ավանդույթ՝ հարուստ օրինակներով, որոնք սնել են այն մարդկանց տարբեր հայեցակարգերը, ովքեր ուսումնասիրել են ֆենոմենոլոգիան, կիրառել են այն և, փիլիսոփայորեն կամ բանաստեղծորեն, ներթափանցել դրա իմաստի մեջ երևակայության համար, բախվել են բնական տարրերի հետ: Այդ առումով կարելի է հիշել Գաստոն Բաշելարի միտքը կրակի հոգեվերլուծության վերաբերյալ, որը հատկապես վերաբերում է գրողների, բանաստեղծների և արվեստագետների փորձին, որի արդյունքում նա կարողացել է կիսվել իր խորը և իմաստուն մտորումով և խթանել անձնական երազանքները: Բաշելարը կրակի մեջ և, հատկապես, կրակի վերաբերյալ հնարավոր ընդհանուր համոզմունքներում բացահայտում է մի հոգեբանական խնդիր: Բանաստեղծական նպատակներով կրակի օգտագործման մեջ առանձնացվող արվեստագետների ստեղծագործությունների ընթերցման համար նրա հետաքրքիր նկատառումներից մի քանիսի մեջբերումը նույնքան նպատակահարմար է Պողոսյանի աշխատանքի որոշ կողմերը դիտարկելու համար, որքանով այդ նկատառումները կարող են ազդեցություն թողնել յուրաքանչյուրի անհատական ընկալման վրա:

Ցանկացածին կարելի է վերագրել այս կոչը. «կրակը բոցավառվում է հոգու մեջ ավելի վստահորեն, քան մոխրի տակ»[4], առավել ևս Պողոսյանի նման արվեստագետին: Սակայն Բաշելարը գրում է նաև. «Կրակը այն մարդու համար է, ով խորհում է դրա մասին որպես շուտափույթ ապագայի օրինակ և հիմնավոր ապագայի օրինակ», ինչպես նաև՝ «կրակը ենթադրում է փոխվելու, ժամանակը շտապեցնելու, ամբողջ կյանքն ավարտին հասցնելու ցանկությունը…»: Այս իմաստով, կրակը կարող է բացել գոյութենական, նույնիսկ՝ դրամատիկ սցենարներ: Այնուամենայնիվ, Բաշելարի աշխատության մեջ կա մի կետ, որը կրակի հզորությունը բացահայտելուց բացի, ենթադրում է Պողոսյանի աշխատանքի հետ կապված որոշ տարրեր՝ ի համեմատ կրակի մասին ակնարկող զուգորդումների: Կրակի արժեքի համեմատության մեջ՝ որպես ոսկուն համարժեք տարր, Բաշելարը պնդում է, որ ալքիմիկոսները ոսկուն արժեք են վերագրում, քանի որ այն կրակի անոթն է: «Ոսկու միաձուլումն ամբողջովին կրակ է», ինչպես նաև՝ «կրակը (…) բնությունն է, որը ոչինչ զուր չի անում, որը չի կարող սխալ գործել և առանց որի ոչինչ չի արվում»:[5]

Անհնար է ժխտել, որ Պողոսյանը շատ երիտասարդ հասակում է ունեցել ձևերի հետ աշխատելու իր առաջին փորձը ոսկերչության մեջ. նա օգտագործում էր կրակը՝ ոսկին ձուլելու համար: «Ահա նայե՛ք, ես այրվել եմ այս հատվածում, - ասում է Պողոսյանը՝ ցույց տալով իր մատը, - և ոսկերչության մեր հին

The centrality of fire

In the same way as fire has been used in mythology as well as in the historical, anthropological, aesthetic and poetic literature devoted to fire, there is also a more modern tradition that is replete with examples that have enriched the different conceptions of those who have contemplated the phenomenology of fire or have both philosophically and poetically used and explored its wealth of imaginative meaning in contact with the natural elements. We might refer in this context to the ideas of Gaston Bachelard in connection with the psychoanalysis of fire, in particular relating to the experience of writers, poets and artists whose wise and insightful reflections he quotes and which stir in us a certain individual *reverie*. Bachelard identifies in fire, and especially in the common ideas that people have about fire, a certain psychological problem. The reference that can be made to some of his interesting insights from the works of those artists who have successfully used fire for poetic purposes is all the more appropriate as we can see in the work of Boghossisan aspects that affect our shared individual perception.

The statement that "[f]ire smolders in a soul more surely than it does under ashes"[4] could in fact be attributed to Everyman and therefore certainly to an artist like Boghossian. However, Bachelard also writes that "[f]ire is for the man who is contemplating it an example of a sudden change or development and an example of a circumstantial development" and that "fire suggests the desire to change, to speed up the passage of time, to bring all of life to its conclusion...". In this sense, fire can open up even dramatic existential scenarios. However, there is one aspect of Bachelard's essay that, in addition to revealing the power of fire, hints at certain connections that add suggestive conjugations to our analysis of the work of Boghossian with fire. In the comparison made between the value of fire and that of gold, he states that alchemists value gold because it is a receptacle of fire: "the quintessence of gold is all fire". Also, "fire (...) is nature, which does nothing in vain, which cannot err, and without which nothing is done."[5]

It must be borne in mind that Boghossian's first experience in modelling forms came in his youth, when as a goldsmith he was using fire to smelt gold. "Regardez, je suis brûlé là", said Boghossian, showing the fingers of his hand, "et on dit dans notre vieux métier de

La centralité du feu

Par rapport au feu et à la littérature mythique, historique, anthropologique, esthétique et poétique qui lui est consacrée, il existe une tradition de l'art moderne riche en exemples qui ont nourri les différentes conceptions de ceux qui en ont contemplé la phénoménologie, en ont fait usage et ont pénétré, philosophiquement ou poétiquement, sa signification pour l'imaginaire, confronté aux éléments naturels. À cet égard, on peut rappeler ici la pensée de Gaston Bachelard sur la psychanalyse du feu, concernant surtout l'expérience des écrivains, poètes et artistes dont il a su faire part grâce à sa réflexion profonde et sage, stimulant la rêverie individuelle. Bachelard identifie dans le feu et surtout dans les convictions communes que l'on peut avoir sur le feu, un problème psychologique. Citer quelques-unes de ses considérations intéressantes pour la lecture des œuvres d'artistes qui se sont distingués dans l'utilisation du feu à des fins poétiques, est d'autant plus opportun pour observer certains aspects de l'œuvre de Boghossian que ces considérations peuvent avoir une incidence sur la perception individuelle de tout un chacun.

On peut attribuer à n'importe qui l'affirmation « le feu couve dans une âme plus sûrement que sous la cendre »[4], donc à plus forte raison, à un artiste comme Boghossian. Mais Bachelard écrit aussi « Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié », et encore « le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme... ». En ce sens, le feu peut ouvrir des scénarios existentiels voire dramatiques. Toutefois, il y a un point dans l'essai de Bachelard qui, outre le fait de révéler le pouvoir du feu, suggère certains éléments en lien avec le travail de Boghossian par rapport à la flamme aux associations suggestives. Dans la comparaison de la valeur du feu en tant que substance équivalente à celle de l'or, Bachelard affirme que les alchimistes attribuent une valeur à l'or car c'est un réceptacle du feu. « La quintessence de l'or est tout feu » et d'ailleurs, « le feu (...) est la nature qui ne fait rien en vain, qui ne saurait errer et sans qui rien ne se fait. »[5]

On ne peut ignorer que Boghossian a connu tout jeune sa première expérience du travail des formes lorsqu'en orfèvrerie, il utilisait la flamme pour fondre l'or. « Regardez, je me suis brûlé là – a affirmé Boghossian en montrant son doigt – et on dit dans notre vieux métier de la joaillerie que c'est quand on s'est brûlé que le métier

lerie que c'est quand on est brûlé que le métier rentre dans la peau. Là c'est l'art qui rentre dans la peau perce-que je travaille avec le chalumeaux e donc ça brûle, c'est un risque, bien sûr, mai j'adore ce risque (…)».[6]

Se Boghossian in gioventù ha lavorato con il fuoco e se esso nel suo "divenire rapido" si è imposto inconsciamente nel suo immaginario come la sostanza e il mezzo che più di altri era in grado di attuare "il desiderio di cambiamento", non sorprende che il fuoco sia tornato protagonista nella sua azione artistica.

Nella parabola operativa tracciata da Boghossian si distinguono le diverse modalità di trattamento del fuoco per realizzare differenti cicli d'opera e soprattutto di qualità spaziale.

Ben consapevole del valore delle esperienze precedenti – di combustione della materia nell'opera di Alberto Burri in primis e successivamente di quelle di Yves Klein, Bernard Aubertin, Otto Piene, Henk Peeters, Arman, Parmiggiani, Kounellis, Calzolari e altri fino a Cai Guo-Qiang – , determinato a sperimentare ulteriori possibilità formative di spazio, Boghossian si immerge in una profonda e intensa esperienza di modi realizzativi, non senza aver costantemente presenti alcuni capisaldi poetici che non smettono di suscitare in lui il desiderio di superamento e di innovazione, a partire dal suo vissuto esistenziale e immaginario. Tra questi primeggiano la pittura di William Turner, di Kasimir Malevich, di Barnett Newman, ma anche i drammatici teatri storici di vita armeni, quelli di Aleppo e di Beirut costituiscono eloquenti riferimenti, insieme a molte altre sensazioni e condizioni, di

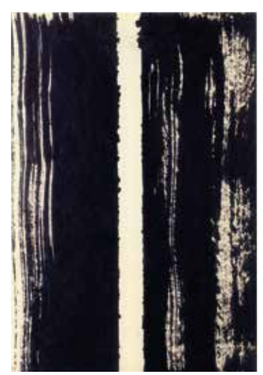
արհեստում ասում են, որ երբ այրվում ես, արհեստը մտնում է մաշկի տակ: Այստեղ արվեստն է մտնում մաշկի տակ, քանի որ ես աշխատում եմ զոդալամպով և հետևաբար այն այրում է, դա անշուշտ ռիսկ է, բայց ես շատ եմ սիրում այդ ռիսկը(…)» :[6]

Եթե երիտասարդ Պողոսյանը աշխատել է կրակի հետ և եթե այն իր «շուտափույթ ապագայում» անգիտակցաբար կայացել է իր երևակայության մեջ որպես էություն և միջոց, որը ցանկացածից ավելի շատ է ընդունակ արթնացնել «վերափոխման ցանկությունը», ապա զարմանալի չէ, որ կրակը դարձել է նրա գեղարվեստական աշխատանքի գլխավոր հերոսը:

Պողոսյանի կողմից գծված գործառնական պարբոլյում տարբերակվում են կրակի վերաբերմունքի տարբեր եղանակներ՝ ստեղծագործությունների և, մասնավորապես, ուշագրավ աշխատանքների տարբեր փուլերը իրականացնելու համար:

Քաջ գիտակցելով նախորդ փորձառությունների արժեքը, նախ և առաջ Ալբերտո Բուրրիի աշխատանքում նյութի այրումը, այնուհետև Իվ Կլայնի, Բերնար Օբերտինի, Օտտո Պիենի, Հենկ Պիտերսի, Արմանի, Պարմիջանիի, Կունելիսի, Կալցոլարիի և այլոց, ինչպես նաև Ցայ Կուո-Ցիանգի, վճռելով փորձել տարածության ստեղծման այլ հնարավորություններ՝ Պողոսյանը սուզվեց իրականացման մեթոդների խորը և բուռն փորձի մեջ՝ մշտապես ունենալով իր մտքում բանաստեղծական մի քանի հիմնարար սկզբունքներ, որոնք անընդհատ իր մեջ առաջացրել են հեղեղման և նորարարության ցանկությունը՝ իր գոյութենական և երևակայական փորձից ելնելով: Դրանցից առաջին հերթին կարելի է թվարկել Ուիլիամ Թըրների, Կազիմիր Մալևիչի, Բարնեթ Նյումանի գեղանկարչությունը, ինչպես նաև հայկական, պատմական և ողբերգական բեմական ներկայացումները: Հալեպի և Բեյրութի ներկայացումները հանդիսանալով պերճախոս հղումներ, ինչպես և այլ բազմաթիվ զգացողությունները և իրավիճակները կարող են ներթափանցել

William Turner
Tempête de neige en mer
1842



Barnett Newman
Untitled
1947

la joaillerie que c'est quand on est brûlé que le métier rentre dans la peau. Là c'est l'art qui rentre dans la peau parce que je travaille avec le chalumeaux et donc ça brûle, c'est un risque, bien sûr, mais j'adore ce risque (…)".[6] ["Look, I'm burned here. And they say that in our time-honoured profession of jewellery making that the craft gets under your skin when you're burned. Art gets under my skin because I work with a blowtorch. So it burns, it's a risk, of course, but I love this risk."]

As Boghossian worked with fire when he was young and as in his striving "to speed up the passage of time" fire was subconsciously transformed in his imagination into the substance and the means that, more than any other, would be successful in achieving the "desire to change", it is not surprising that fire would later once again become the protagonist of his art.

We can perceive in Boghossian's artistic career path the different ways in which he has used fire to create different cycles of his artwork and, more especially, of spatial quality.

Boghossian is well aware of the value of previous experiments of combustion of matter in the work of Alberto Burri *in primis* and subsequently of Yves Klein, Bernard Aubertin, Otto Piene, Henk Peeters, Arman, Parmiggiani, Kounellis, Calzolari and others, up to and including Cai Guo-Qiang, and he is determined to experience the other heuristic possibilities of space. He plunges into a deep and intense experience of creative modes, while keeping at the forefront of his mind a number of poetic cornerstones that serve as a constant inspiration, instilling in him the desire to overcome

rentre dans la peau. Là, c'est l'art qui rentre dans la peau parce que je travaille avec le chalumeau et donc ça brûle, c'est un risque, bien sûr, mais j'adore ce risque (…)».[6]

Si le jeune Boghossian a travaillé avec le feu et si celui-ci dans son « prompt devenir » s'est imposé inconsciemment dans son imaginaire comme la substance et le moyen qui, plus que tout autre, était capable d'activer « le désir de changement », il n'est pas surprenant que le feu soit devenu le protagoniste de son action artistique.

Dans la parabole opérationnelle tracée par Boghossian, on distingue les diverses modalités de traitement du feu pour réaliser différents cycles d'œuvres et surtout des œuvres remarquables.

Bien conscient de la valeur des expériences précédentes – de combustion de la matière tout d'abord dans l'œuvre d'Alberto Burri puis ensuite dans celles de Yves Klein, Bernard Aubertin, Otto Piene, Henk Peeters, Arman, Parmiggiani, Kounellis, Calzolari et d'autres comme Cai Guo-Qiang lui-même – déterminé à expérimenter d'autres possibilités de formation de l'espace, Boghossian s'est immergé dans une expérience profonde et intense de techniques de réalisation, non sans avoir constamment à l'esprit certains principes fondamentaux poétiques qui n'ont cessé de susciter chez lui le désir de dépassement et d'innovation, à partir de son vécu existentiel et imaginaire. Parmi ceux-ci, il faut citer en premier lieu la peinture de William Turner, de Kasimir Malevich, de Barnett Newman, mais aussi les représentations théâtrales arméniennes, historiques et tragiques. Celles d'Alep et de Beyrouth constituent des références éloquentes tout

← Ancient cemetery with Armenian cross-stones

→ Geghard Monastery, a Fourth Century Armenian monastery

quanto possa entrare a far parte della mente e dell'animo di un artista proteso alla creazione di una lingua pittorica.

"Livres brûlés, "Eventails" e "Livres reliés"

Così, a partire dal 2010 e sino all'attualità, l'impiego della fiamma e del fumo con una assiduità e una varietà di modi ossessiva e davvero intensa, giunge a dotare Boghossian di un proprio lessico poetico e formale, di una propria tecnica, variegata e sorprendente, infine di un articolato palinsesto di modi e cicli d'opera di cui la mostra veneziana fornisce significativi esempi.

Accanto ai *Livres brûlés*, 2010 e alle *Stele*, 2014, che costituiscono le opere facenti parte dell'installazione *Sorgente*, si collocano i *Livres reliés*. Quasi tutti libri unici, recanti le pagine elaborate con il fuoco o con il fumo e talvolta con entrambe le tecniche, sotto diversi titoli – *Poèmes de Feu*, 2013, *Escarbille de feu*, 2013, *Enfumages*, 2012, *Dévastations*, 2012, *Fumées cosmiques*, 2015 – raccolgono nelle pagine composizioni che hanno trovato sulle tele differenti soluzioni e una sequenza morfologica che arriva al racconto per immagini, segni e risultanze della combustione che perfora talvolta i fogli, lasciando intravedere le composizioni successive in un'oggettualità che evoca un reliquiario immaginario. Non meno suggestiva è la serie di Eventails realizzata con estesi fogli di carta piegata come un *accordeon* e lacerata dalla fiamma e dal fumo.

Matière et continuité

Dal 2011 Boghossian seguita a elaborare le tele con la fiamma e con i cascami solidi della combustione che, precipitando sulla tela, tracciano sottili traiettorie, linee di forze e di tensione, piccoli fori dagli orli neri a causa della materia bruciata, un impressionante campo di segni e perforazioni che hanno il potere di evocare l'infinita continuità della materia atomica nello spazio.

Dopo il pronunciamento futurista di Umberto Boccioni sulla materia e sul dinamismo plastico, questa esperienza di Boghossian sembra riprendere la speculazione dell'artista italiano, recando tuttavia

գեղարվեստական լեզու ստեղծելուն հակված արվեստագետի հոգու և մտքի մեջ:

«Այրված գրքեր», «Հովհարներ» և «Կարված գրքեր»

Այսպիսով, 2010 թ. ի վեր հատուկ ջանասիրությամբ և տարբեր սեռերուն ու իսկապես ինտենսիվ միջոցներով կրակի և ծխի օգտագործումը Պողոսյանին շնորհել է բանաստեղծական և ձևական մաքուր բառապաշարով, մաքուր, բազմազան և զարմանալի տեխնիկայով և, հետևաբար, ստեղծագործական աշխատանքի պաշարներով և փուլերով ընդգծված գեղարվեստական շարքով, որի նշանավոր օրինակները ցուցադրված են Վենետիկի ցուցահանդեսում:

«Այրված գրքեր»-ի (2010թ.) և *«Հուշակոթողների»* (2014թ.) կողքին, որոնք կազմում են *«Sorgente»* շարքի բաղկացուցիչ մասը, երևում են *«Կարված գրքեր»-ը*: Այդ գրքերը, գրեթե յուրաքանչյուրը բացառիկ լինելով, որոնց էջերը մշակվել են կրակով և ծխով, իսկ երբեմն և երկուսը միասին, ունեն տարբեր վերնագրեր՝ *Կրակի բանաստեղծություններ* (2013թ.), *Կրակի բիծ* (2013թ.), *Ծխահարություններ* (2012թ.), *Դատարկություններ* (2012թ.), *Տիեզերական ծխեր* (2015թ.), և իրենց էջերի վրա հավաքում են կոմպոզիցիաներ, որոնք կտավների վրա գտել են տարբեր լուծումներ և ձևաբանական հաջորդականություն, որոնց վրա պատումը ներկայացված է պատկերների, նշանների միջոցով, ինչպես նաև այրման արդյունքը, որը երբեմն թափանցում է թերթերի մեջ՝ թույլ տալով միջից տեսնել այդ կոմպոզիցիաները այնպիսի օբյեկտիվությամբ, որն արթնացնում է երևակայական մասունքները: Հավասարապես մտքեր է արթնացնում նաև *«Հովհարներ»* շարքը՝ իրականացված մեծ թղթե կտորների վրա, որոնք ծալված են հովհարի նմանությամբ և պատառոտված կրակի և ծխի միջոցով:

Նյութ և շարունակականություն

2011 թվականից ի վեր Պողոսյանը մշակում է կտավները կրակով, իսկ այրման նյութի մնացած ամուր հատվածները, որոնք կտավի վրա ընկնելով, գծում են նուրբ ուղիներ, ուժեղ և ինտենսիվ գծեր, փոքրիկ անցքեր են բացում այրված նյութի սևացած ծայրերի վրա: Նշանների և անցքերի այս տպավորիչ դաշտն ունի տարածության մեջ ատոմային նյութի անսահման շարունակականությունն արթնացնելու ուժը:

Գեղարվեստական նյութի և դինամիզմի վերաբերյալ Ումբերտո Բոչոնիի ֆուտուրիստական դիրքորոշումից հետո Պողոսյանի այս փորձը, կարծես, շարունակում է իտալացի

difficulties and to innovate, based on his existential and imaginative experiences. The inspirational works include not only the paintings of William Turner, Kasimir Malevich and Barnett Newman. Indeed, the dramatic historical theatre constituted by the lives of the people not only of Armenia but also of Aleppo and Beirut are eloquent sources of content for his work, along with a myriad of other sensations and situations that bind themselves to the mind and soul of the artist as he strives to forge his own pictorial idiom.

"Livres brûlés", "Eventails" and "Livres reliés"

Thus, from 2010 to the present day Boghossian's use of fire and smoke, with his characteristic assiduity and in an obsessive and really intense variety of ways, adds to his poetic and formal lexicon a personal variegated and somewhat surprising technique that is ultimately expressed in a palimpsest of processes and cycles of his work, of which the Venetian exhibition offers some significant examples.

In addition to *Livres brûlés* (2010) and *Stele* (2014), which are the works included in the *Sorgente* section of the pavilion, we find *Livres reliés*. Almost all of these are unique books which display pages altered by fire or smoke and sometimes with both these techniques under different titles - *Poèmes de feu* (2013), *Escarbille de feu* (2013), *Enfumages* (2012), *Dévastations* (2012), *Fumées cosmiques* (2015). They each feature pages with compositions that have found on the canvases different solutions and a morphological sequence that enhances the narrative with images, signs and discoveries emerging from a process of combustion that sometimes perforates the pages, giving us a glimpse of successive compositions in an objectuality that evokes an imaginary reliquary. No less suggestive is the *Eventails* series, which was created using large sheets of paper that have been folded in *accordeon* fashion and lacerated by the fire and smoke.

Matière et continuité

From 2011 on, Boghossian created works with fire and with the solid waste of combustion, which involved making fine lines of forces and tension and

comme beaucoup d'autres sensations et situations qui peuvent pénétrer l'âme et l'esprit d'un artiste enclin à la création d'une langue picturale.

«Livres brûlés», «Éventails» et «Livres reliés»

Ainsi, depuis 2010, l'utilisation de la flamme et de la fumée avec une assiduité et une diversité de moyens obsessive et vraiment intense, est parvenue à doter Boghossian d'un lexique poétique et formel propre, d'une technique propre, variée et surprenante, et donc d'un ensemble articulé de moyens et de cycles d'œuvres dont l'exposition de Venise montre des exemples significatifs.

À côté des *Livres brûlés*, 2010 et des *Stèle*, 2014, qui sont les œuvres constitutives de l'installation *Sorgente*, on trouve les *Livres reliés*. Ces livres, presque tous uniques, dont les pages ont été travaillées par le feu et la fumée et parfois les deux, aux titres différents – *Poèmes de Feu*, 2013, *Escarbille de feu*, 2013, *Enfumages*, 2012, *Dévastations*, 2012, *Fumées cosmiques*, 2015 – recueillent dans leurs pages des compositions qui ont trouvé sur les toiles différentes solutions et une séquence morphologique qui arrive au récit par des images, des signes et le résultat de la combustion qui parfois perfore les feuilles, laissant entrevoir les compositions suivantes avec une objectualité qui évoque un reliquaire imaginaire. Tout aussi suggestive est la série *Éventails* réalisée sur de grandes feuilles de papier pliées en accordéon et lacérées par la flamme et la fumée.

Matière et continuité

Depuis 2011, Boghossian travaille les toiles avec la flamme et les restes solides de la combustion qui, en tombant sur la toile, tracent de fines trajectoires, des lignes de force et de tension, font de petits trous aux bords noircis du fait de la matière brûlée. Ce champ impressionnant de signes et de perforations a le pouvoir d'évoquer l'infinie continuité de la matière atomique dans l'espace.

Après le positionnement futuriste d'Umberto Boccioni sur la matière et le dynamisme plastique, cette expérience de Boghossian semble reprendre la théorie de l'artiste italien, comportant toutefois une nou-

una nuova immagine particellare ed evocativa della materia a livello subatomico. Boccioni, infatti, con opere come *Le forze di una strada*, 1911 aveva portato, già a quella data, lo studio delle linee-forza basilari per il dinamismo della sua pittura e anche della sua scultura. La pittura che si osserva in quel quadro chiave del suo dinamismo attiva la visione in virtù di segni e tratti pittorici segmentati con fasce e traiettorie cromatiche, linee spezzate e una stesura del colore decisamente dinamica e attraversata da trascinamenti della materia.

A distanza di un secolo, Boghossian, muovendosi su scala idealmente subatomica, immagina l'incessante movimento particellare come un turbine di segni che bombardano matericamente la pagina quale schermo della loro apparizione. E' una suggestione della più invisibile dinamica che esiste a livello microscopico nella materia e tuttavia in grado di evocare una diversa visione dello spazio. Il ciclo di materia-continuità (2011-2016) di Boghossian è generativo di altre ricerche che da esso si estendono e tuttavia appare come un momento qualificato e intenso della produzione di Boghossian. In esso si riconoscono numerosi esempi di particolare interesse esposti sia nella mostra presso il Beirut Exhibition Center nel dicembre 2015 a Beirut, sia in questa mostra veneziana a Palazzo Zenobio.

Umberto Boccioni
Le forze di una strada
1911

արվեստագետի տեսությունը, որն, այնուամենայնիվ, ունի ենթաատոմային մակարդակով նյութ առաջացնող մասնիկների նոր պատկեր: Իսկապես Բոչոնին, այնպիսի աշխատանքներով, ինչպիսին է *«Le forze di una strada»* (1911թ.) ստեղծագործությունը, նույնիսկ այդ ժամանակներում հանդիսանում էր հաղթող իր գեղանկարչության և նույնիսկ քանդակագործության դինամիզմի միջոցով ուժի հիմնարար գծերի ուսումնասիրման հարցում: Գեղանկարչությունը, որը կարելի է տեսնել դինամիզմի իր հիմնական կտավում, աշխուժացնում է տրոհված գեղանկարչական նշանների և բծերի, ճառագայթների և գունային ուղիների, կտրված գծերի և իսկապես դինամիկ նյութի գծերով հատվող գույնի մշակման վերաբերյալ փաստի տեսլականը:

Մեկ դար անց Պողոսյանը, աշխատելով կատարելապես ենթաատոմային դաշտում, պատկերում է մասնիկների անդադար շարժումը՝ որպես նշանների տուրբին, որոնք նյութով ռմբակոծում են էջը՝ իրենց հայտնվելու միակ դաշտը: Խոսքը գնում է ամենաանտեսանելի շարժման ոգեշնչման մասին՝ առկա միկրոսկոպիկ մակարդակով, որը սակայն կարող է ի հայտ բերել տարածության մասին տարբերակվող տեսլականը: Պողոսյանի *«Materia-continuità»* (2011-2016թթ.) փուլը առաջ է քաշում այլ հետազոտություններ, որոնք սկիզբ են առել և տարածվել են իրենից, և հանդիսանում է, կարծես, Պողոսյանի աշխատանքի ուժեղ և ինտենսիվ մասը: Դրա վկայությունն են այդ փուլի բազմաթիվ խորհրդանշական օրինակները, որոնք ցուցադրվել են Բեյրութում՝ Բեյրութի ցուցահանդեսային կենտրոնում, 2015թ., կամ որոնք կարելի է տեսնել Palazzo Zenobio-ում Վենետիկի բիենալեի շրջանակներում:

making on the canvas tiny holes with black edges resulting from the scorched matter to create an impressive series of powerful signs and perforations invoking the infinite continuity of atomic matter in space.

In the wake of the futuristic pronouncement of Umberto Boccioni about matter and plastic dynamism, this experiment carried out by Boghossian is inspired by the speculations of the Italian artist, but Boghossian offers a new particulated and evocative image of matter at subatomic level. In fact, already in works such as *Le forze di una strada* (1911), Boccioni included a study of the basic lines of force through the dynamism of his paintings and sculptures. The painting that can be seen in this all-important expression of his dynamism activates the vision through pictorial signs and strokes segmented with chromatic strips and trajectories, with broken lines and with a decidedly dynamic hint of colour traversed by the trails left by the matter.

A century later, Boghossian, working at a conceptually subatomic level, imagines the incessant movement of particles as being like a tornado of swirling signs that materically bombard the page as on a screen. This image suggests the invisible dynamics that play out at a microscopic level in matter but also evoke a different vision of space. Boghossian's *materia-continuità* cycle (2011-2016) yielded further research, and this can therefore be seen as a particularly intense period in Boghossian's artistic career. This period produced many interesting works that were exhibited at the Beirut Exhibition Center in December 2015 in Lebanon and are on display in the exhibition at the Palazzo Zenobio in Venice.

velle image des particules, évocatrice de la matière au niveau subatomique. En effet, Boccioni, avec des œuvres comme *Le forze di una strada*, 1911, s'était fait le chantre, déjà à l'époque, de l'étude des lignes de force basilaires par le dynamisme de sa peinture et même de sa sculpture. La peinture que l'on peut observer dans ce tableau clé de son dynamisme active la vision du fait des signes et traits picturaux segmentés, des faisceaux et des trajectoires chromatiques, des lignes brisées et d'une élaboration de la couleur vraiment dynamique, traversée par des trainées de matière.

Un siècle plus tard, Boghossian, travaillant à une échelle idéalement subatomique, imagine l'incessant mouvement des particules comme une turbine de signes qui bombarderait de matière la page, écran de leur apparition. Il s'agit d'une suggestion de la dynamique la plus invisible existant au niveau microscopique dans la matière qui, cependant, peut évoquer une vision différente de l'espace. Le cycle *materia-continuità* (2011-2016) de Boghossian est générateur d'autres recherches qui se sont étendues à partir de là et apparaît comme un moment fort et intense de la production de Boghossian. En témoignent de nombreux exemples emblématiques de ce cycle qui ont été exposés au Beirut Exhibition Center en décembre 2015 à Beyrouth, ou que l'on peut voir à la Biennale de Venise au Palazzo Zenobio.

Pur con alcuni aspetti basilari nella definizione dell'immagine, il ciclo di dipinti realizzati con la fiamma, col fumo e talvolta anche col pigmento, annovera versioni in cui un insistito linearismo, sottile e sinuoso, un ductus tratteggiato o puntiforme, o una maggiore estensione del fumo, o del riverbero della fiamma attorno ai fori prodotti, o più decisi interventi di colore, si evidenzia, rivelando una certa felicità e naturale inclinazione dell'artista alla loro realizzazione.

"Lagunes" e "Archipels"

Diversi per tecnica e risultato appaiono i lavori denominati *Lagunes e Archipels* i quali sono stati elaborati col fumo e sembrano aver subito un delicato dilavamento che ha conferito loro un'immagine attraversata da zone franche, screziate,prive del fumo, come nelle lagune gli affioramenti di terre tra le acque. Gli *Archipels*, invece, a fronte di una spazialità prodotta da più livelli di materia elaborata – collages di cellophan e carta bruciata nonché colore acrilico – offrono alla vista uno spessore e un accanimento nella combustione decisamente più incisivo. E mentre nelle carte *Lagunes* è sempre viva la lezione di Turner, negli *Archipels* è scomparsa ogni atmosfericità o inclinazione 'paesaggistica' per far luogo a una spazialità totalmente materica, antirappresentativa e dominata dall'entità estetica del frammento.

"Pigments purs", "Pigments fumés"

Fasi e cicli d'opera che si distinguono tra la vasta sperimentazione di Boghossian sono anche quelli attuati con l'impiego del pigmento puro fatto scorrere sulle tele con diversi andamenti e valenze cromatiche, e del pigmento integrato e frammisto al fumo. Pur distinte, le due produzioni hanno esiti comparabili. In talune opere elaborate col pigmento puro si denota una doppia modalità elaborativa. Il trascinamento distributivo del pigmento può configurarsi come univoco da destra verso sinistra o dall'alto in basso o viceversa, in ogni caso sulla superficie della tela. Oppure può essere biunivoco con una tensione che oppone gli andamenti che, comunque, in parte o in tutto si incontrano, si compenetrano e si confondono. Gli effetti sembrano richiamare l'opera di Gerhard Richter degli

Չնայած պատկերի բնորոշման ժամանակ որոշ հիմական տեսակետներին, կրակով, ծխով և երբեմն նաև գունանյութերով իրականացված գեղանկարչության այս փուլը ներառում է տարբերակներ, որոնցում կարելի է առանձնացնել ավելի արտահայտված, նուրբ և ալիքային լինեարիզմը, ընդհատվող կամ կետանման *ծորանը*, ծխի ավելի մեծ տարածումը կամ կրակի անդրադարձը իր կողմից առաջացրած անցքերի շուրջը, կամ նաև գույնի ավելի համարձակ երանգները, որոնք այս աշխատանքի նկատմամբ արվեստագետի մոտ բնական հակում և որոշակի երջանկություն են արթնացնում:

« Ծովածոցեր » և « Կղզիախմբեր »

*«Ծովածոցեր»*և*«Կղզիախմբեր»*կոչվողստեղծագործությունները տարբերվում են իրենց կիրառվող տեխնիկայով և ստացված արդյունքով: Դրանք իրականացվել են ծխով և կարծես ենթարկվել են նուրբ ռեժիմով լվացքին, որը ստեղծել է բծավոր, առանց ծխի, բաց գոտիներով անցկացված պատկեր, ինչպես լինում է անջրպետներում, որտեղ ցամաքը հանդիպում է ջրին: Դրան հակառակ, *«Կղզիախմբեր»*ստեղծագործության մեջ, որը մշակված է նյութի մի քանի մակարդակներով ստեղծված տարածականության առաջին պլանում, և իրենից ներկայացնում է պոլիէթիլենային տոպրակներից և այրված թղթից, ինչպես նաև ակրիլային գույներից կոլաժներ, կարելի է տեսնել իրապես ավելի խորը այրման արդյունքում առաջացած հաստություն և կոպտություն: Մինչդեռ թղթի վրա կատարված *«Ծովածոցեր»* աշխատանքում միշտ առկա է Թրրների դասը, *«Կղզիախմբեր»* աշխատանքում ամբողջ միջավայրը կամ «բնապատկերային» հակումը վերացել է՝ տեղ թողնելով միակ նյութի տարածականությանը՝ ոչ ներկայանալի և հատվածի գերակշռող գեղագիտական ամբողջականությամբ:

«Մաքուր գունանյութեր», «Ծխեցված գունանյութեր»

Պողոսյանի մեծ փորձառության մեջ տարբերակվող ստեղծագործությունների փուլերի և շրջանների շարքում հարկ է նշել մաքուր գունանյութով իրականացված աշխատանքները, որոնք արվեստագետը տարբեր ձևերով և գունային վալենտականություններով թափել է կտավների վրա և դրանք իրականացրել է ընդհանուր և ծխի հետ խառնված գունանյութով: Չնայած լինելով տարբեր՝ երկու աշխատանքները ձեռք են բերում համադրելի արդյունքներ: Մաքուր գունանյութով իրականացված որոշ աշխատանքներում նկատելի է կրկնակի մշակման ռեժիմը: Գունանյութերի բաշխիչ գծերը կարող են կազմաձևվել մի ուղղությամբ՝ աջից ձախ, վերից վար կամ հակառակը, ամեն դեպքում, կտավի մակերեսի վրա, կամ ինտենսիվորեն երկու ուղղությամբ, որը հակադրում է գծերը, որոնք համենայն դեպս, հանդիպում են միմյանց մասնակիորեն կամ ամբողջականորեն, ներթափանցում են միմյանց մեջ և խառնվում իրար: Արդյունքները

Albeit along with some basic aspects in the definition of the image, the cycle of paintings made with fire, smoke and sometimes pigment, includes versions characterised by a consistent, subtle and sinuous linearism, a dashed or dotted *ductus* or a fuller extension of the smoke, a reverberation of the fire around the perforations or more self-assured uses of colour, revealing a certain joyfulness and the natural inclination of the artist to favour their creation.

"Lagunes" and "Archipels"

The works entitled *Lagunes* and *Archipels* are quite different in terms of technique and results. They were forged with smoke and appear to have undergone a delicate process of rinsing that has conferred upon them something that appears like an image that is crossed by blank areas, with streaks here and there and free of smoke like outcrops of land between the water in lagoons. On the other hand, in relation to the spatiality created by several layers of processed matter (collages of cellophane, burned paper and acrylic paint), *Archipels* is marked by a thickness and a doggedness in the infinitely more incisive combustion. And while the lesson learned from Turner can be seen in the paper works *Lagunes*, in *Archipels* every "scenic" atmosphericity or inclination disappears and is replaced by an anti-representative and absolutely materical spatiality dominated by the aesthetic magnitude of the fragment.

"Pigments purs", "Pigments fumés"

The periods and cycles that characterise Boghossian's vast range of experimentation also include those marked by the use of pure pigment that runs over his canvases with different chromatic valences and patterns, as well as pigment that is incorporated and mixed with the smoke. Although they are quite distinct, these two methods have similar results. Indeed, certain works made with pure pigment can be seen to have a dual structure. The "dragging" of the pigment can be interpreted as being uniquely from right to left or from top to bottom or vice-versa, in any case over the surface of the canvas. Alternatively, the process can be two-way and may involve a certain tension between the patterns which, however, might

Nonobstant certains aspects basilaires dans la définition de l'image, le cycle des peintures réalisées avec la flamme, la fumée et parfois aussi des pigments, comporte des versions où l'on peut noter un linéarisme plus marqué, fin et sinueux, un *ductus* en pointillé ou punctiforme, une plus grande extension de la fumée ou de la réverbération de la flamme autour des trous qu'elle a générés, ou encore des touches de couleur plus décisives, révélant un certain bonheur et une inclinaison naturelle de l'artiste pour ce travail.

«Lagunes» et «Archipels»

Les œuvres intitulées *Lagunes* et *Archipels* diffèrent par la technique utilisée et le résultat obtenu. Elles ont été réalisées avec la fumée et semblent avoir subi un délicat lessivage qui leur a conféré une image traversée de zones franches, mouchetées, sans fumée, comme dans les lagunes, lorsque la terre affleure des eaux. En revanche, les *Archipels*, à l'avant-garde d'une spatialité produite par plusieurs niveaux de matière travaillée – collages de cellophane et papier brûlé mais aussi couleurs acryliques – offrent à la vue une épaisseur et un acharnement dans la combustion vraiment plus incisifs. Tandis que sur les œuvres papier *Lagunes*, la leçon de Turner est toujours présente, dans les *Archipels* toute atmosphère ou inclinaison « paysagiste » a disparu pour laisser place à une spatialité de la seule matière, non représentative et dominée par l'entité esthétique du fragment.

«Pigments purs», «Pigments fumés»

Parmi les phases et les cycles d'œuvres à distinguer dans la vaste expérimentation de Boghossian, il faut citer celles réalisées avec du pigment pur que l'artiste a fait couler sur les toiles de manière différente et avec des valences chromatiques diverses et celles réalisées avec le pigment intégré et mêlé à la fumée. Bien que distinctes, les deux productions parviennent à des résultats comparables. Dans certaines œuvres réalisées avec le pigment pur, on remarque un mode d'élaboration double. Les trainées distributives de pigment peuvent être configurées soit de façon univoque, de droite à gauche, de haut en bas ou vice-versa, en tout cas, sur la surface de la toile, soit de façon biunivoque avec une tension qui oppose les trainées qui, de toute

anni Ottanta, gli *Abstraktes Bild*, differenziandosene tuttavia sia in virtù dell'impiego del pigmento anziché del colore a olio e, soprattutto, per la più ariosa spazialità opposta alla saturazione ottenuta da Richter con un colore totalmente coprente la superficie della tela mediante l'impiego di racle. Ancor più si diversificano dall'opera del Maestro tedesco quelle tele elaborate da Boghossian col pigmento e col fumo integrati tra loro, che assumono un aspetto del tutto umorale e vaporoso. Queste opere di Boghossian, che certamente succedono temporalmente a quelle di Richter e ancor più ai luminosi oli su tela di Rothko, appaiono tuttavia affrancate da entrambi per una raggiunta cifra di autonomia conquistata entro le due magistrali esperienze.

Cercles, Plis fumés

Dipingere con il fumo impone il richiamo, se non il confronto, anche con l'opera di artisti come Parmiggiani e Kounellis, che in molte opere hanno portato tale tecnica a livelli sensibilmente alti, ponendo l'elemento prodotto dalla combustione al servizio di concezioni estetiche come l'assenza-presenza o l'immaterialità o l'ardimento purificatore.

Boghossian pratica piuttosto una concezione spaziale che nelle forme non disdegna di evocare sia aspetti di natura, sia forme del tutto immaginarie o caotiche ma certamente possibili nella dimensione co-

Gerhard Richter
Abstraktes Bild
1992

կարծես հիշեցնում են Գերարդ Ռիխտերի 80-ական թվականների ստեղծագործությունը՝ *«Abstraktes Bild»*, սակայն դրանից տարբերվում են յուղաներկով գեղանկարչության փոխարեն գունանյութի օգտագործմամբ և, հատկապես, ավելի ազատ տարածականությամբ, որը հակադրվում է Ռիխտերի կողմից ստացված հագեցվածությանը՝ քերիչով մշակված կտավի ամբողջ մակերեսի վրա ծածկված գույնի առկայությամբ: Այն կտավները, որոնց վրա Պողոսյանը ծխով գունանյութ է կիրառել, էլ ավելի տարբերվում են գերմանացի վարպետի աշխատանքից և ունեն ամբողջապես երերուն և գոլորշիանման տեսք: Պողոսյանի այդ ստեղծագործությունները, որոնք անշուշտ ժամանակային առումով հանդիսանում են Ռիխտերի ստեղծագործությունների և ավելի շատ Ռոթկոյի թեթև յուղաներկերի իրավահաջորդները, այդուհանդերձ, գերազանցեցին երկու վարպետներին, քանի որ հասան ինքնավարության այդ երկու վարպետային փորձառությունների միջև:

Շրջանակներ, Ծխեցված ակոսներ

Կրակով գեղանկարչությունը ենթադրում է, առճակատման դեպքում, հիշեցում այնպիսի արվեստագետների ստեղծագործությունների մասին, ինչպիսիք են Պարմիջանին և Կունելիսը, ովքեր իրենց բազմաթիվ աշխատանքների մեջ կիրառել են այդ տեխնիկան համեմատաբար բարձր մակարդակով՝ այրման միջոցով ստեղծված տարրը ծառայեցնելով այնպիսի գեղագիտական հասկացությունների համար, ինչպիսիք են բացակայություն-առկայությունը, աննյութականությունը կամ մաքրող այրումը:

Պողոսյանը կիրառում է տարածական հասկացությունը, որը ձևերի մեջ մանրամասնորեն ի հայտ է բերում բնության կողմերը կամ լիովին երևակայական կամ քաոսային ձևերը, որոնք բնականաբար հնարավոր են տիեզերական հարթության մեջ, և

come together, in whole or in part, interpenetrate and mix. The effects are reminiscent of *Abstraktes Bild*, the work of Gerhard Richter from the 1980s, although a difference can be seen in the use of pigment instead of oil paint and, more especially, in the more airy spatiality that is clearly different from the saturation created by Richter with paint that completely covers the surface of the canvas thanks to the use of doctor blades. Furthermore, Boghossian's work with canvases is clearly different from the work of the German *maestro* in the use of pigment and the incorporation of smoke, giving them an appearance that can be accurately described as humoral and vaporous. These works by Boghossian, which certainly came after Richter's in chronological terms and - even more so - the luminous oils on canvas of Rothko, are nonetheless freed from both by a sense of autonomy that is conquered between the two magistral experiments.

Cercles and Plis fumés

Painting with smoke is a technique that also creates reminiscences - if not comparisons - with the work of people such as Parmiggiani and Kounellis, artists who in many of their works took this technique to very high levels and used the element produced by combustion for the purposes of aesthetic concepts such as absence-presence, immateriality or purifying boldness.

façon, se rencontrent partiellement ou totalement, s'interpénètrent et se confondent. Les effets semblent rappeler l'œuvre de Gerhard Richter dans les années quatre-vingt, les *Abstraktes Bild*, mais s'en différencient cependant par l'emploi du pigment à la place des peintures à l'huile et, surtout, du fait d'une spatialité plus aérée qui s'oppose à la saturation obtenue par Richter avec une couleur couvrant totalement la surface de la toile travaillée à la raclette. Les toiles où Boghossian a intégré à la fumée le pigment se distinguent encore davantage de l'œuvre du maître allemand et présentent un aspect complètement volatil et vaporeux. Ces œuvres de Boghossian qui, bien entendu, succèdent d'un point de vue temporel à celles de Richter et encore davantage aux huiles lumineuses sur toile de Rothko, se sont toutefois affranchies des deux maîtres car elles ont conquis un degré d'autonomie entre ces deux expériences magistrales.

Cercles, Plis fumés

Peindre avec le feu suppose le rappel – quand ce n'est la confrontation – d'œuvres d'artistes comme Parmiggiani et Kounellis qui, dans de nombreuses œuvres, ont porté cette technique à des niveaux relativement élevés, mettant l'élément produit par la combustion au service de conceptions esthétiques comme l'absence-présence, l'immatérialité ou la brûlure purificatrice.

Claudio Parmiggiani
Polvere
1997

smica la quale, tuttavia, è sempre riconducibile a un dato di obiettiva naturalità. A tale ambito referenziale di può attribuire il ciclo dei *Cercles fumés*, formazioni di fumo che nella sintesi geometrica che li distingue si lasciano coniugare tanto con le esperienze degli esponenti di Zero degli anni Sessanta, quanto con la fisica quantistica volta a indagare lo spazio cosmico. Un'interna radice di astrazione, tuttavia, recupera questi "cercles" in una dimensione di estesa ambiguità tale da lasciare affrancata la loro ultima significazione.

Le Plis fumées, invece, non lasciano dubbi sulla loro diretta connessione e derivazione dall'esperienza delle tele a base di pieghe compiuta da Boghossian – come richiamato in questa stessa riflessione – negli anni 2008-2010. Diversamente da quelle, le *Plis fumées* sono opere a base di fumo e totalmente prive di rilievo in virtù di una pura traccia fumogena sulla superficie della tela. Le loro immagini di forme screziate e cristalline, l'antinomia cromatica bianco-grigia o leggermente color seppia di talune rendono riconoscibili le pur differenti morfologie. Un'analisi non meno stimolante di quella che si è rivelata nell'osservare le tele a pieghe, può essere compiuta su queste opere che basano il loro equilibrio formale interno in un computo empirico e intuitivo spaziale tra zone affrancate dal fumo e zone investite da esso.

"Partition de feu", "Exultet"

Nelle *Partitions de feu* è attivo un principio di notazione segnica a base di fiamma che insegue idealmente una composizione musicale. Boghossian lo suggerisce nella dislocazione spaziale delle tracce come le note su un pentagramma. Combustioni e perforazioni rettilinee e parallele della tela, dovute alle bruciature della fiamma sui fondi bianchi, producono una 'scrittura' che, come le lingue mobili della fiamma, dev'essere compresa anzitutto dai sensi. Non diversamente da quanto propongono e rendono emblematico gli *Exultet* che sono le opere di Boghossian che chiudono la mostra veneziana.

I rotoli di pittura realizzata con il fuoco, con la loro struttura sembrano richiamarsi a diversi 'libri' sacri, compresi gli "Exultet", della liturgia cristiana praticata nel Medioevo nel meridione d'Italia. Tali rotoli sono una delle espressioni più interessanti della tecnica libraria medioevale. Essi sono rari, se ne conoscono solo

այնուամենայնիվ, միշտ հնարավոր են օբյեկտիվ բնականության տարրի հետ միացնելիս: Անդրադարձ կատարած այս ոլորտին կարելի է վերագրել *«Ծխեցված շրջանակների»* փուլը, ծխի գոյացություններ, որոնք իրենց առանձնացնող երկրաչափական սինթեզի մեջ նույնքան հաջողությամբ հիշեցնում են 60-ական թվականների Զերո խմբի արվեստագետների փորձառությունները, որքան և քվանտային ֆիզիկան, որը փորձում է բացահայտել տիեզերական տարածությունը: Այնուամենայնիվ, աբստրակցիայի մի ներքին աղբյուր վերականգնում է այդ շրջանակները երկիմաստ տարածության հարթության մեջ մինչև իրենց վերջնական իմաստի ազատ արձակումը:

Ինչ վերաբերում է *«Ծխեցված ակոսներ»*-ին, ապա չկա որևէ կասկած Պողոսյանի կողմից իրականացված ակոսների հիման վրա կտավների փորձառությունից ուղղակիորեն բխող նրանց կապի վերաբերյալ 2008-2010թթ. , ինչպես նշեցինք սույն քննարկումներում: Ի տարբերություն վերջիններիս, *«Ծխեցված ակոսներ»*-ը ծխի հիմքով ստեղծված աշխատանքներ են՝ բոլորովին զուրկ ռելիեֆից, կտավի մակերեսին ծխի սովորական հետքի շնորհիվ: Բծավոր և բյուրեղյա ձևեր ունեցող նրանց պատկերները, մոխրագույն-սպիտակ գունային հակօրինությամբ կամ մի քանիսի դեպքում՝ մի փոքր դարչնագույն, նույնիսկ ճանաչելի են դարձնում տարբեր ձևապատկերները: Ակոսներով կտավները դիտարկելիս՝ կատարված վերլուծության նմանությամբ նույնքան խթանիչ վերլուծություն կարող է իրականացվել այն աշխատանքների վերաբերյալ, որոնց ներքին ձևական հավասարակշռությունը հիմված է ծխից զուրկ և ծխով ծածկված գոտիների միջև փորձառական, բնազդային և տիեզերական հաշվարկի վրա:

«Կրակի բաժանումներ», « Exultet »

«Կրակի բաժանումներ»-ում է գտնվում կրակի հիման վրա ստեղծված նշանագրության սկզբունքը, որը որպես կանոն, լինում է երաժշտական ստեղծագործությունից հետո: Պողոսյանը այն առաջարկում է հետքերի տարածական տեղաշարժման մեջ, կարծես խոսքը գնում է շրջանակի վրա գտնվող նոտաների մասին: Կտավի ուղիղ և ուղղահայաց այրումները և շաղափումները՝ սպիտակ ֆոնի վրա կրակի այրվածքների շնորհիվ առաջացնում են «գրություն», որը կրակի շարժվող լեզուների նմանությամբ, պետք է առաջին հերթին ընկալվի զգայարանների միջոցով: Նույնն է տպավորությունը նաև, երբ առաջադրվում և խորհրդանշական է դարձվում Պողոսյանի *«Exultet»* աշխատանքը, որը փակում է Բիենալեի ցուցահանդեսը:

Գեղանկարչական գլանափաթեթներ

Կրակով պատրաստած գեղանկարչական գլանափաթեթներն իրենց կառուցվածքով, կարծես, հիշեցնում են սուրբ «գրքերը», որոնցից է նաև «Exultet »-ը՝ հարավային Իտալիայում

In contrast, Boghossian's art involves a spatial concept that does not disdain in its forms certain aspects of nature and forms that, while being quite imaginary and chaotic, remain quite plausible in the cosmic dimension which, however, can always be traced back to a datum of objective naturality. One might include in this the *Cercles fumés* cycle consisting of formations of smoke that in the geometric synthesis that characterises them a careful observer can perceive the experiments of the Zero movement from the 1960s and the quantum physics used to explore cosmic space. However, an internal root of abstraction retrieves these *cercles* in a dimension of greater ambiguity and thus releases their ultimate meaning.

Contrariwise, *Plis fumées* leaves us in no doubt: it is directly connected with and derived from Boghossian's experiments with canvas folds - as mentioned in this same context - in the period from 2008 to 2010. However, *Plis fumées* is a work based on smoke that is totally devoid of relief, given that it is made with streaks of pure smoke on the surface of the canvas. Its speckled and crystalline forms and the white-greyish or slightly sepia chromatic antinomy of certain forms make them clearly different morphologies. This analysis, which is just as challenging as the complexities we discover in our observation of the canvas folds, can be made concerning the works that base their formal internal balance on a spatial empirical and intuitive calculus between the areas that are free of smoke and those that are impregnated with smoke.

"Partition de feu" and "Exultet"

Partitions de feu is characterised by an active principle of sign notation based on fire that conceptually follows a musical composition. Boghossian suggests this principle in the spatial dislocation of the streaks like notes on a stave. The rectilinear and parallel combustions and perforations of the canvas caused by the fire on the white backgrounds produce a form of script that, like the ever-shifting tongues of fire, must primarily be understood by the senses. A similar comment can be made concerning the emblematic message conveyed by the works by Boghossian that close the exhibition in Venice, the *Exultet*.

Boghossian pratique plutôt une conception spatiale qui, dans les formes, ne dédaigne pas d'évoquer soit des aspects de la nature, soit des formes tout à fait imaginaires ou chaotiques mais certainement possibles dans la dimension cosmique et qu'il est, cependant, toujours possible de rapporter à une donnée de naturalité objective. On peut attribuer à ce domaine de référence le cycle des *Cercles fumés*, des formations de fumée qui, dans la synthèse géométrique qui les distingue, évoquent aussi bien les expériences d'artistes du groupe Zéro dans les années soixante, que la physique quantique qui cherche à explorer l'espace cosmique. Toutefois, une source interne d'abstraction récupère ces cercles en une dimension d'une étendue ambiguë au point de laisser libre leur signification ultime.

Les *Plis fumés*, quant à eux, ne laissent aucun doute quant à leur connexion directe dérivée de l'expérience des toiles à base de plis réalisées par Boghossian – comme nous l'avons rappelé dans ces mêmes réflexions – dans les années 2008-2010. À la différence de celles-ci, les *Plis fumés* sont des œuvres à base de fumée, totalement dépourvues de relief du fait une simple trace de fumée sur la surface de la toile. Leurs images aux formes marbrées et cristallines, l'antinomie chromatique gris-blanc ou de couleur légèrement sépia pour certaines, rendent même reconnaissables les différentes morphologies. Une analyse tout aussi stimulante que celle effectuée en observant les toiles à plis peut être effectuée sur ces œuvres dont l'équilibre formel interne repose sur un calcul empirique, intuitif et spatial entre la zone dépourvue de fumée et les zones qui en sont recouvertes.

«Partition de feu», «Exultet»

Dans les *Partitions de feu*, est actif un principe de notation par signe sur base de la flamme qui suit idéalement une composition musicale. Boghossian le suggère dans la dislocation spatiale des traces, comme s'il s'agissait de notes sur une portée. Les combustions et perforations rectilignes et parallèles de la toile, dues aux brûlures de la flamme sur des fonds blancs, produisent une « écriture » qui, comme les langues mobiles de la flamme, doit être avant tout comprise par les sens. Il en est de même lorsque l'on propose et rend emblématique les *Exultet* de Boghossian qui clôturent l'exposition de la Biennale.

31 e sono databili tra il X e il XIII secolo. Negli "Exultet", che illustravano scene ed episodi del Vecchio e Nuovo Testamento «le immagini sono inserite capovolte rispetto al testo [che le accompagna], di modo che i fedeli, ai quali - man mano che il rotolo veniva svolto e ricadeva dall'alto dell'ambone – [dove il diacono le gestiva] – quelle figure apparivano nel verso giusto, potessero senza difficoltà capire il significato del canto attraverso la trasposizione visiva delle parole» (Ruzzenenti).

Chiarita la provenienza del titolo assegnato a questo gruppo di 'rotoli', si deve ovviamente dire però che quella di Boghossian è una produzione autonoma rispetto a quelle opere di valenza religiosa. Gli Exultet di Boghossian esprimono come le *Partitions de feu* una 'scrittura' immaginaria fatta di segni prodotti dal fuoco. Essi si riconnettono idealmente e poeticamente alla *Sorgente*, ai suoi *Livres brulés* e alle *Stele* recanti la medesima valenza spirituale, la stessa verticalità e talvolta una simile segnaletica realizzata con la fiamma.

La breve rassegna di filmati che ritraggono Boghossian intento a compiere performances col fuoco, conclude il percorso espositivo e il disegno stesso della narrazione del suo lavoro in pieno svolgimento che non mancherà di suscitare altro interesse, a seguito di nuovi episodi che ne mostreranno l'avanzamento. ■

1 Gilles Deleuze, La piega – Leibniz e il Barocco, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990.
2 Gilles Deleuze, ibid., p. 34.
3 Cfr. Antonia Arslan, in Rimozione di un genocidio, EDB Lampi, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 2015, pp. 18-21.
4 Gaston Bachelard, L'intuizione dell'istante – La psicanalisi del fuoco, Dedalo Libri, Bari, 1973, p. 137.
5 Lettre philosophique, al seguito di: Cosmopolite ou nouvelle lumiére chimique, Pargi 1723, pp.9-12, in G. Bachelard, op. cit., p. 196.
6 Jean Boghossian, in Bruno Corà, Jean Boghossian – Tra due fuochi, catalogo mostra presso il Beirut Exhibition Center, Beirut 4 dicembre 2015 – 10 gennaio 2016, Magonza editore, 2015., p. 38.

միջնադարում իրականացված քրիստոնեական պատարագը: Այդ գլանափաթեթները գրքի միջնադարյան տեխնիկայի ամենահետաքրքիր արտահայտչաձևերից են: Այդ գրքերը շատ հազվադեպ են հանդիպում. հայտնի է ընդամենը 31 գիրք՝ թվագրված 10-րդ և 13-րդ դդ. : «Exultet » աշխատանքում, որը ցուցադրում է Հին և Նոր Կտակարանի տեսարաններն ու դրվագները, «պատկերները գետեղված են (դրանք ուղեկցող) տեքստի հակառակ ուղղությամբ այնպես, որ երբ աստիճանաբար գլանափաթեթը գլորվել և ընկել է եկեղեցու բեմից, որտեղից սարկավագը այն գլորում էր, և նշանները հայտնվում էին ճիշտ ուղղությամբ, հավատացյալները կարողանում էին առանց դժվարության հասկանալ երգի իմաստը խոսքերի տեսողական վերադասավորման միջոցով» (Ռուցենետտի):

Գլանափաթեթների այս շարքին տրված վերնագրի աղբյուրը պարզաբանելով՝ հարկ է անշուշտ հիշել, որ Պողոսյանի գործունեությունը ինքնավար է՝ ի համեմատ կրոնական արժեք ունեցող ստեղծագործություններին: Պողոսյանի *«Exultet»* ստեղծագործությունը վեր է հանում, ինչպես և *«Կրակի բաժանումները»* աշխատանքում, երևակայական մի գրություն՝ կրակով մշակված նշաններով: Վերջիններս դեռ համեմատության ենթարկվելով՝ զաղափարի և բանաստեղծության, *«Sorgente»*-ի, *«Այրված գրքերի»*-ի և *«Հուշակոթողների»*-ի մակարդակով, փոխառված են միևնույն հոգևոր արժեքով, միևնույն ուղղահայացությամբ, իսկ երբեմն նաև կրակի միջոցով իրականացված նմաատիպ գնահատմամբ:

Տեսանյութերի համառոտ հավաքածուն, որը ցույց է տալիս Պողոսյանին կրակը գործի դնելիս, ենթադրում է առաջադրված ուղին և իր ներկայիս աշխատանքի մասին պատմությունը, որը մշտապես հետաքրքրություն կառաջացնի հետագա աշխատանքների համար: ■

1 Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Éditions de minuit, Paris, 1988.
2 Gilles Deleuze, *ibid.*
3 Cf. Antonia Arslan, in *Rimozione di un genocidio*, EDB Lampi, Centro Editoriale Dehoniano, Bologne, 2015, p. 18-21.
4 Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante – La psicanalisi del fuoco (L'intuition de l'instant – La psychanalyse du feu)*, Dedalo Libri, Bari, 1973, p.137.
5 *Lettre philosophique*, suite à : *Cosmopolite ou nouvelle lumière chimique*, Paris 1723, p. 9-12, in G. Bachelard, *op. cit.*, p. 196.
6 Jean Boghossian, in Bruno Corà, *Jean Boghossian – Tra due fuochi*, catalogue de l'exposition Beirut Exhibition Center, Beyrouth, 4 décembre 2015 – 10 janvier 2016, Magonza editore, 2015, p. 38.

The rolls of paint made with fire are structured in such a way that they appear reminiscent of various holy "books". This also includes the "Exultet", which is taken from the mediaeval Christian liturgy that was used in southern Italy. These rolls are among the most interesting expressions of mediaeval book art. Indeed, they are quite rare, as only 31 can be dated between the 10th and the 13th century. In the "Exultet", which illustrated scenes and episodes from the Old and New Testament, "the images are inserted upside down in relation to the text [that accompanies them], so that the congregants, to whom - as the roll was unfurled and fell over the edge of the lectern - [where the deacon would peruse it] - the figures appeared the right way up, could easily understand the meaning of the hymn through the visual transposition of the words" (Ruzzenenti).

Of course, having discovered the origin of the title given to this series of 'rolls', we must add that Boghossian's transposition is an autonomous production in relation to these religious works. Like *Partitions de feu*, Boghossian's *Exultet* expresses an imaginary "script" based on signs born of the fire. They are conceptually and poetically linked to *Sorgente*, to *Livres brulés* and to *Stele* as they have the same spiritual valence, the same verticality and sometimes similar signs made with the flame.

The brief overview of film footage that depict Boghossian busily working with fire concludes the exhibition and forms the endpoint of the narration of his ongoing work. These artistic labours are still in full swing and will certainly arouse even more interest in the future as Boghossian continues to develop his portfolio through new creative episodes. ■

1 Gilles Deleuze, *La piega - Leibniz e il Barocco*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990.
2 Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 34.
3 Cf. Antonia Arslan, in *Rimozione di un genocidio*, EDB Lampi, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 2015, pp. 18-21.
4 Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante - La psicanalisi del fuoco*, Dedalo Libri, Bari, 1973, p. 137.
5 *Lettre philosophique*, following: *Cosmopolite ou nouvelle lumière chimique*, Paris 1723, pp.9-12, in G. Bachelard, *op. cit.*, p. 196.
6 Jean Boghossian, in Bruno Corà, *Jean Boghossian - Tra due fuochi*, exhibition catalogue of the Beirut Exhibition Center, Beirut 4 December 2015 - 10 January 2016, Magonza editore, 2015, p. 38.

Les rouleaux de peinture réalisées avec le feu, semblent rappeler par leur structure différents « livres » sacrés, dont les « Exultet », de la liturgie chrétienne pratiquée au Moyen-Âge dans le sud de l'Italie. Ces rouleaux sont l'une des expressions les plus intéressantes de la technique médiévale du livre. Ces livres sont rares, on n'en connaît que 31 datés entre le Xe et le XIIIe siècle. Dans les « Exultet », qui illustraient des scènes et des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, « les images étaient insérées à l'envers par rapport au texte [qui les accompagnait], de façon à ce que les fidèles, à qui – au fur et à mesure que le rouleau était déroulé et tombait du haut de l'ambon [d'où le diacre le déroulait] – les figures apparaissaient dans le bon sens, puissent sans difficulté comprendre le sens du chant au travers de la transposition visuelle des paroles » (Ruzzenenti).

L'origine du titre attribué à ce groupe de « rouleaux » étant élucidée, il faut bien sûr rappeler que la production de Boghossian est autonome par rapport à ces œuvres à valeur religieuse. Les *Exultet* de Boghossian révèlent comme les *Partitions de feu* une « écriture » imaginaire, faite de signes produits par le feu. Ceux-ci qui sont à rapprocher, au niveau de l'idée et de la poésie, de la *Sorgente*, des *Livres brulés* et des *Stele* sont emprunts de la même valeur spirituelle, de la même verticalité et parfois d'une signalétique similaire réalisée par la flamme.

Le bref recueil d'extraits vidéo qui montrent Boghossian maniant la flamme conclut le parcours exposé et la narration sur son travail actuel qui ne manquera pas de susciter de l'intérêt pour les œuvres à venir. ■

1 Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Éditions de minuit, Paris, 1988.
2 Gilles Deleuze, *ibid.*
3 Cf. Antonia Arslan, in *Rimozione di un genocidio*, EDB Lampi, Centro Editoriale Dehoniano, Bologne, 2015, p. 18-21.
4 Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante – La psicanalisi del fuoco (L'intuition de l'instant – La psychanalyse du feu)*, Dedalo Libri, Bari, 1973, p. 137.
5 *Lettre philosophique*, suite à : *Cosmopolite ou nouvelle lumière chimique*, Paris 1723, p. 9-12, in G. Bachelard, *op. cit.*, p. 196.
6 Jean Boghossian, in Bruno Corà, *Jean Boghossian – Tra due fuochi*, catalogue de l'exposition Beirut Exhibition Center, Beyrouth, 4 décembre 2015 – 10 janvier 2016, Magonza editore, 2015, p. 38.

PALAZZO ZENOBIO

1 Source (Polystyrènes et Livres brûlés) 47

2 Livres reliés et Eventails 69

3 Matière et continuité 85

4 Lagunes 93

5 Pigments purs 101

6 Cercles 109

7 Pigments fumés 117

8 Fumés 125

9 Vidéo 131

10 Pliages et pliages fumés 137

11 Cosmos 147

12 Constellations 157

13 Archipels 167

14 Exultet 175

SOURCE

Polystyrènes et Livres brûlés

SORGENTE

La prima grande opera della mostra "Fiamma inestinguibile" di Jean Boghossian, denominata dall'artista *Sorgente*, s'incontra nella Sala degli Specchi di Ca' Zenobio degli Armeni.. L'installazione riunisce un insieme plastico di "Livres brulés" e di "Stèles"che compongono l'estesa pala verticale la cui frontalità si erge davanti allo sguardo dell'osservatore. Sia le pagine dei libri che le superfici in polistirene hanno subito l'azione di una fiamma con cui l'artista ha prodotto combustioni di gran parte di quelle forme, trasformandole in opere.

La fiamma, sinonimo di ardore e purificazione, attraverso la combustione delle pagine e con le tracce lasciate sulle stele, ha prodotto segni e forme ermetiche che concorrono al linguaggio di molte opere che si possono osservare nelle sale successive della mostra.

SORGENTE

Ժան Պողոսյանի ցուցահանդեսի «Անշեջ կրակը» խորագրով ամենամեծ ստեղծագործությունը՝ *«Sorgente» անվանումով, գտնվում է հայկական վարժարանի* Ca' Zenobio-ի հայելիների սրահում: Տաղավարի այս հատվածում ներկայացված են «Այրված գրքեր»-ի և «Հուշակոթողներ»-ի պլաստիկ շարքերը, որոնք կազմում են դիտորդի առջև վեր խոյացող ուղղահայաց երկար ճակտոն: Գրքերի էջերը, ինչպես նաև պոլիստիրոլի մակերեսները, ենթարկվել են կրակի ազդեցությանը, որի միջոցով արվեստագետը կատարել է այրումներ այդ ձևերի մեծ մասի վրա՝ դրանք դարձնելով արվեստի գործեր:

Կրակը, հանդիսանալով եռանդի և մաքրման հոմանիշը, այրելով էջերը և հետքեր թողնելով հուշակոթողների վրա, ստեղծել է նշաններ և հերմետիկ ձևեր, որոնք ընդգծում են բազմաթիվ ստեղծագործությունների արտահայտչաձևերը և որոնք ներկայացված են ցուցահանդեսի հաջորդ սրահներում:

SORGENTE

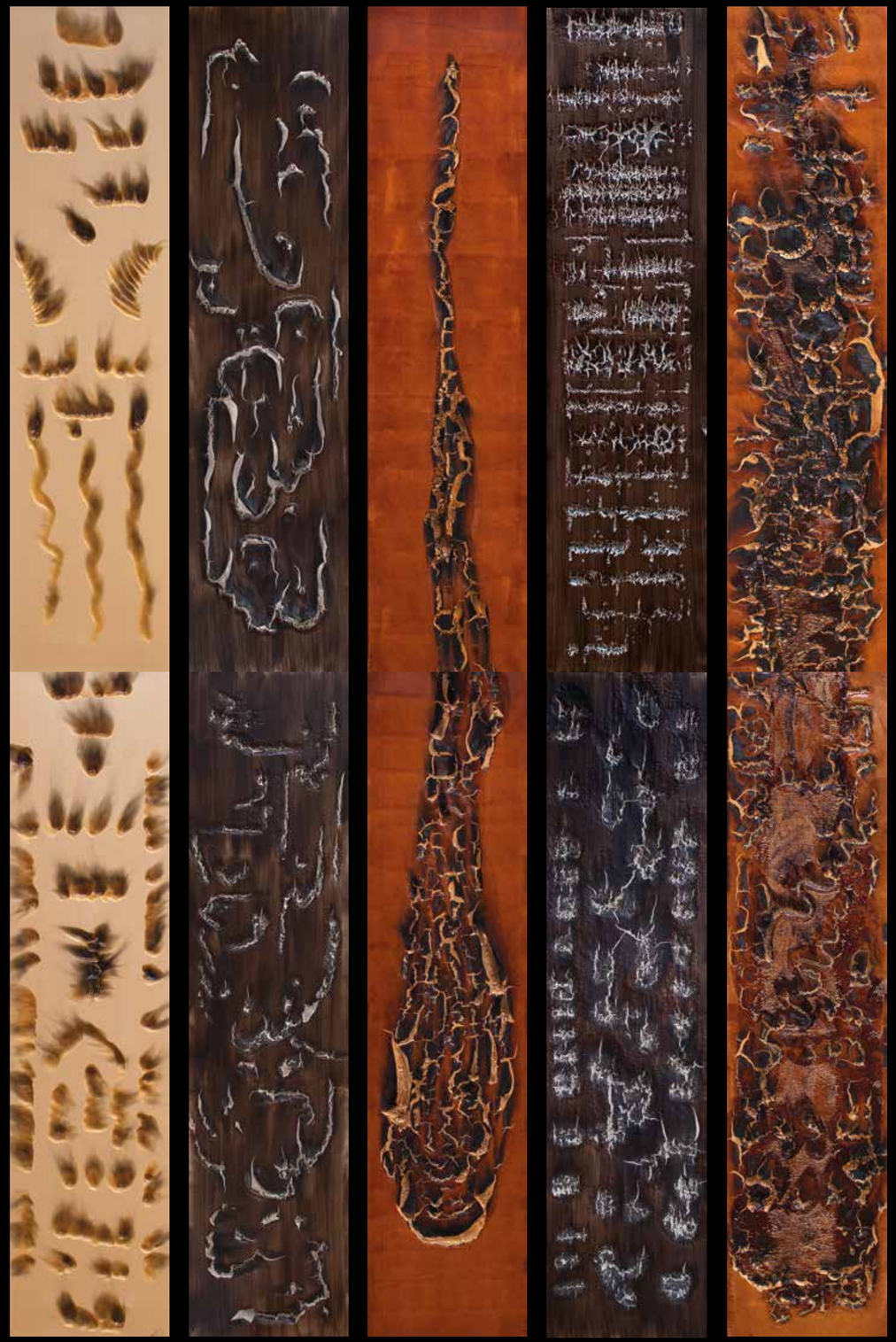
The first major work featured by the exhibition "Fiamma inestinguibile" devoted to Jean Boghossian is referred to by the artist as "Sorgente". This work can be viewed in the Hall of Mirrors of the Palazzo Zenobio (the Armenian College). This part of the pavilion features a plastic series consisting of "Livres brulés" and "Stèles" that make up the long vertical support of which the frontispiece directly meets the eye of the observer. The pages of the books and the polystyrene surfaces have been altered by fire through an alchemy whereby the artist creates combustion over a considerable area of these forms, metamorphosing them into works of art.

Through the combustion of the pages and the streaks left on the stelas, the flame, which is traditionally synonymous with passion and purification, produces hermetic signs and forms that inform and enhance the artistic idiom of many of the works that can be appreciated in the other parts of this exhibition.

SOURCE

La première grande œuvre de l'exposition « Flamme inextinguible » de Jean Boghossian, intitulée par l'artiste « Sorgente », se trouve dans la Salle des miroirs de Ca' Zenobio des Arméniens. L'installation réunit un ensemble plastique de « Livres brûlés » et de « Stèles » qui composent la longue poutre verticale qui se dresse devant l'observateur. Les pages des livres, tout comme les surfaces en polystyrène, ont subi l'action de la flamme avec laquelle l'artiste a produit les combustions d'une grande partie de ces formes, les transformant en œuvres d'art.

La flamme, synonyme d'ardeur et de purification, en brûlant les pages et en laissant des traces sur les stèles, a produit des signes et des formes hermétiques qui participent au langage de nombreuses œuvres que l'on peut observer dans les salles suivantes de l'exposition.



→
Untitled, 2016-2017
mixed media and burnt polystyrene
ambient measurements 6x13 m
each polystyrene 250x60 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 40x65 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

Untitled, 2016
burnt books, mixed media, 40x65 cm (x4)

Untitled, 2016
burnt book, mixed media,
45x60 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 40x65 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 40x65 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 40x65 cm (x6)

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

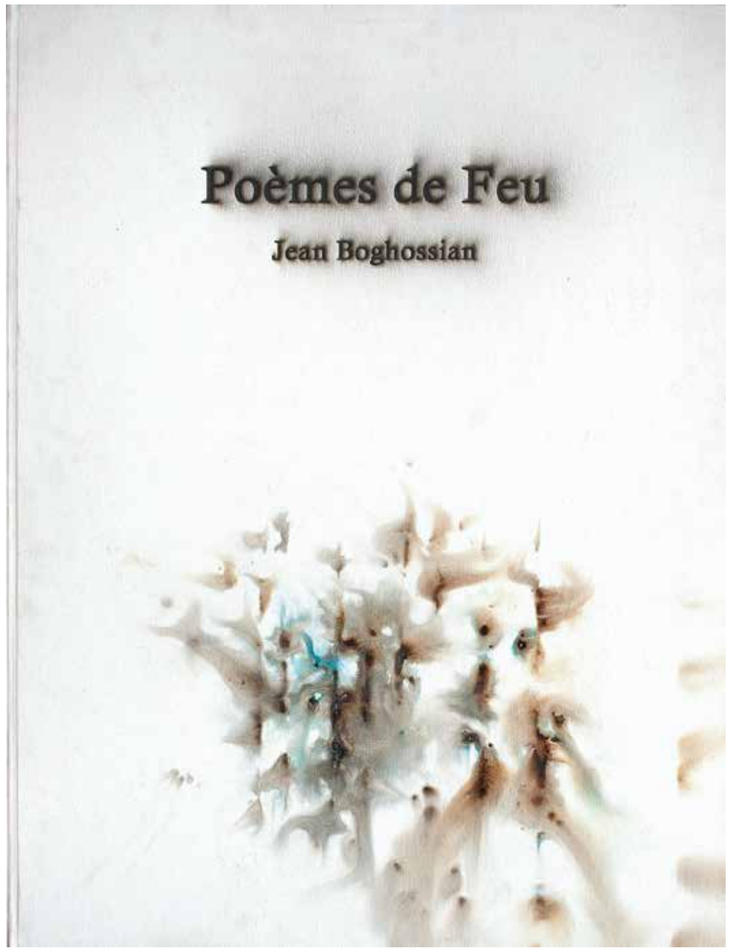
↗
Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 40x65 cm

↑
Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 40x65 cm

Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

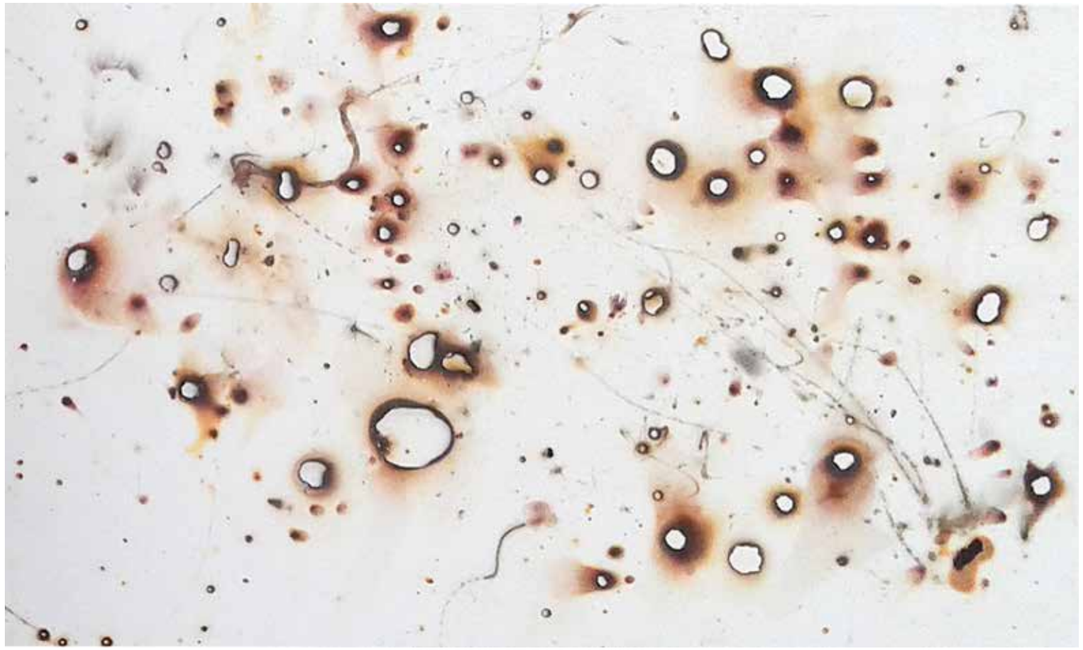
Untitled, 2016
burnt book, mixed media, 45x60 cm

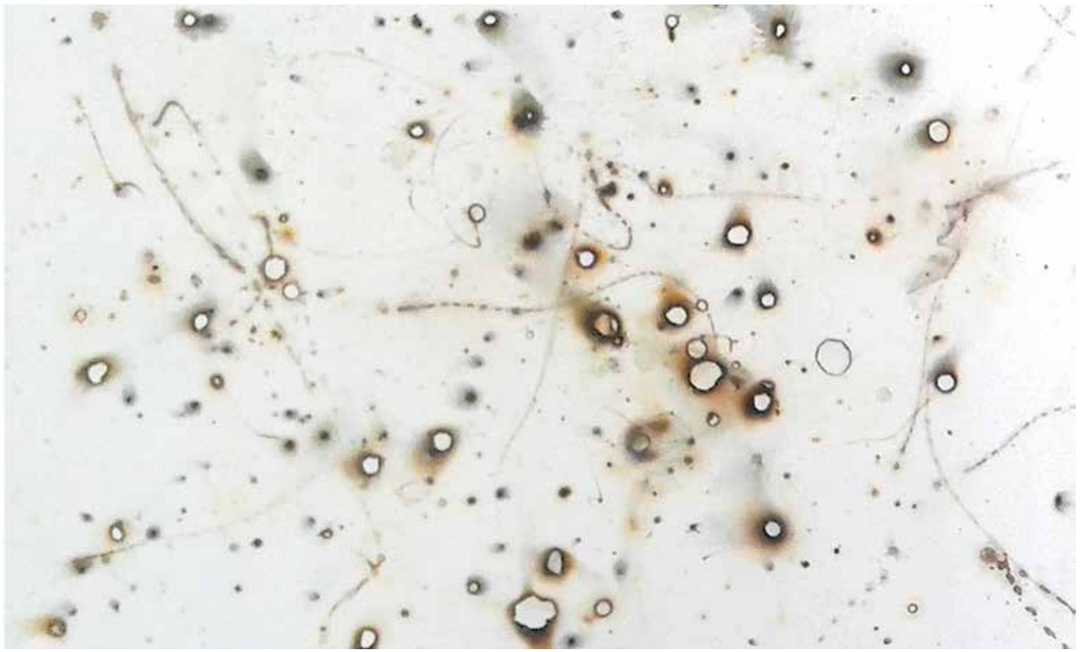
LIVRES RELIÉS ET ÉVENTAILS



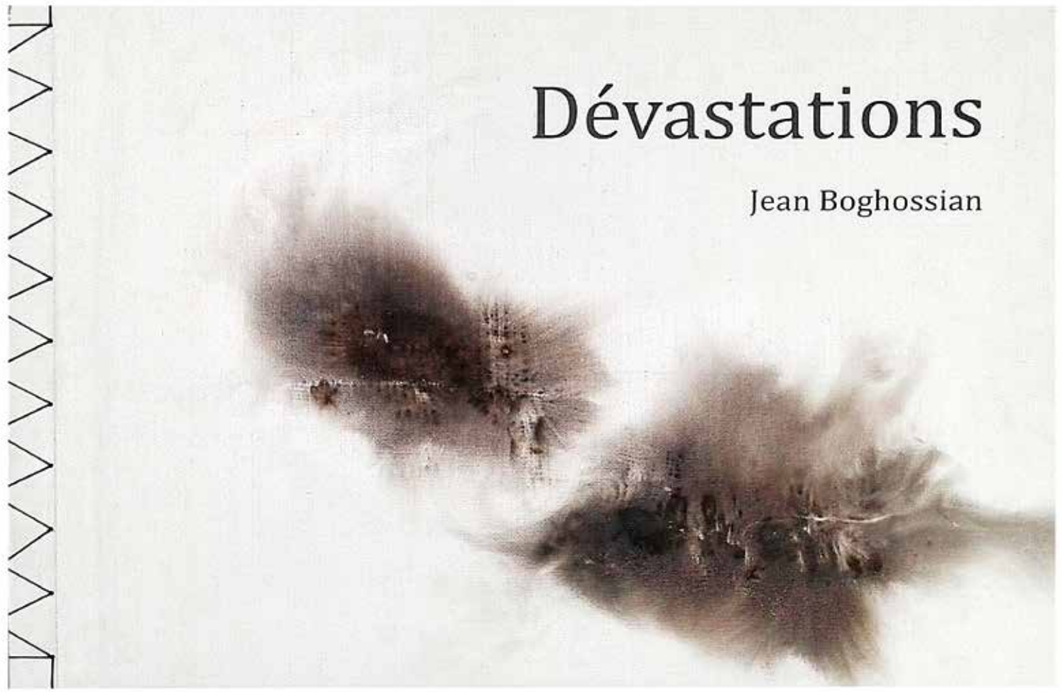
Poèmes de Feu, 2013
mixed media on burnt paper, 55x73 cm

Escarbille de feu, 2012
mixed media on burnt paper, 36,5x55,5 cm





Enfumages, 2012
mixed media on burnt paper, 22x55 cm



Dévastations, 2012
mixed media on burnt paper, 48x65,5 cm

Fumées Cosmiques, 2015
mixed media on burnt paper, 38,5x55,5 cm

Untitled, 2016
mixed media on burnt and folded paper, 10,5x100x470 cm

Untitled, 2016
mixed media on burnt and folded paper, 10,5x100x510 cm

Untitled, 2016
mixed media on burnt and folded paper, 9x100x440 cm

« Le hasard est le stade ultime de la connaissance ; sans expérience, il est dangereux. »

Jean Boghossian

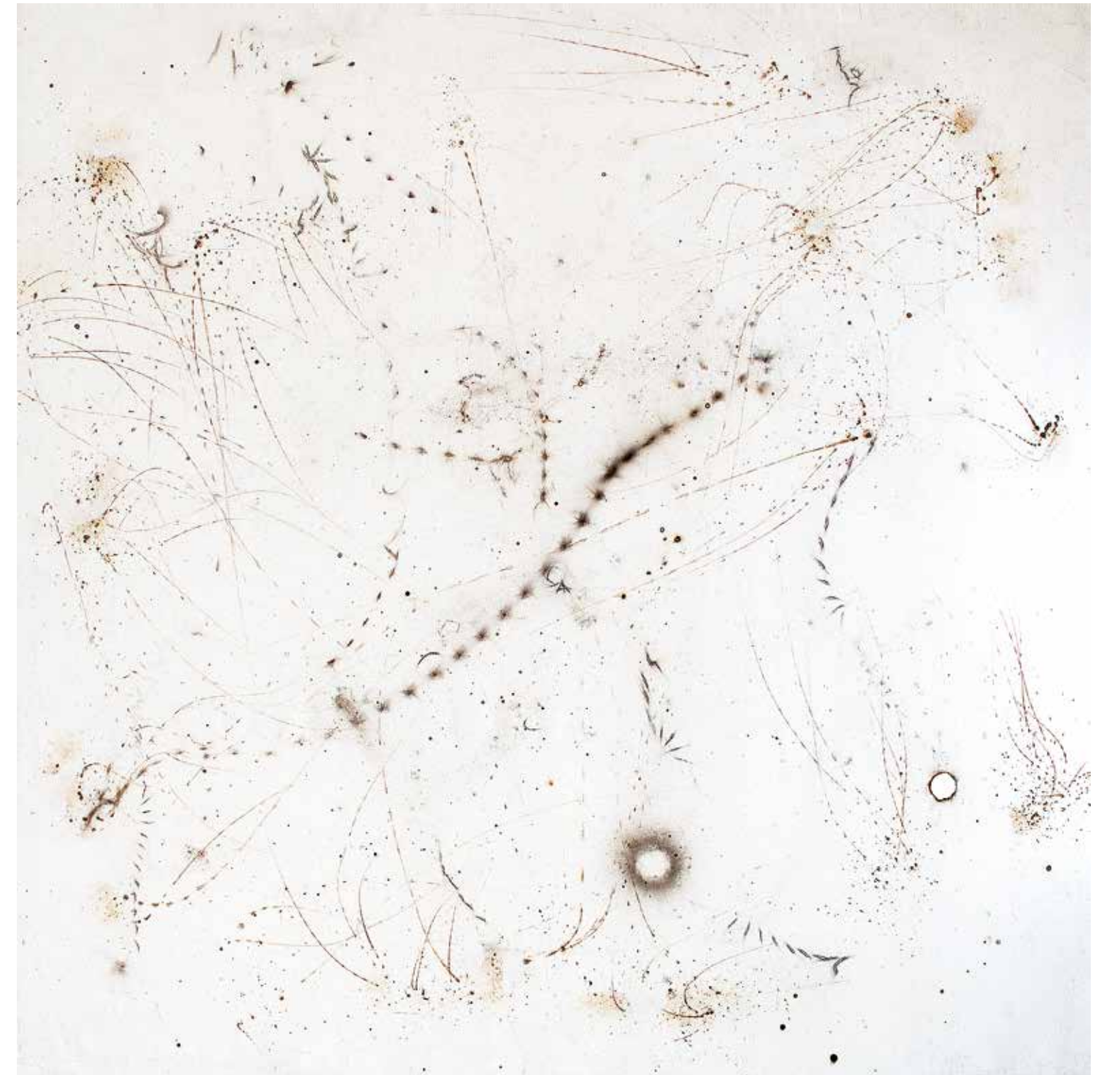
MATIÈRE ET CONTINUITÉ

Untitled, 2016
mixed media on burnt canvas, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 180x180 cm



Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 180x180 cm

LAGUNES

« L'atelier, mais aussi les voyages et le monde : c'est le champ de mes créations. »

Jean Boghossian

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x235 cm

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas,
mixed media, 190x150 cm

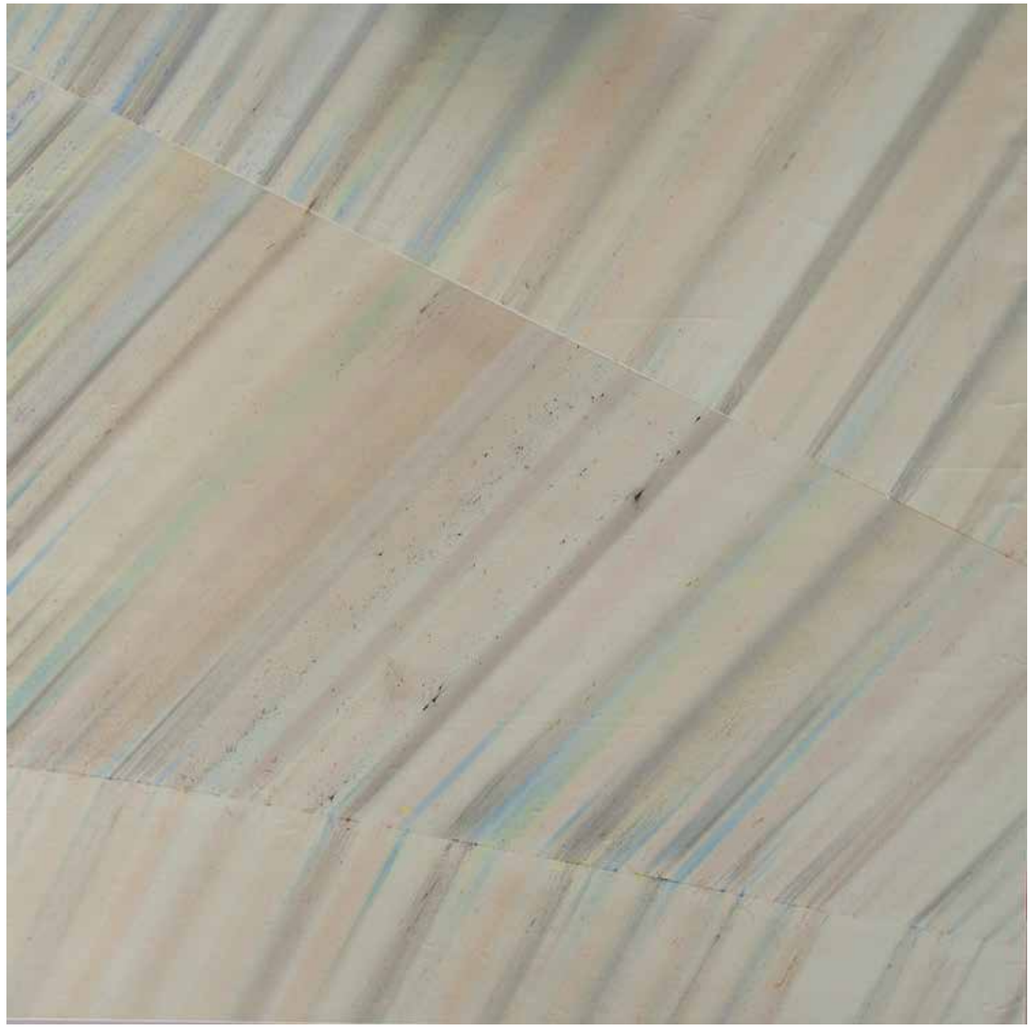
Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x235 cm

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

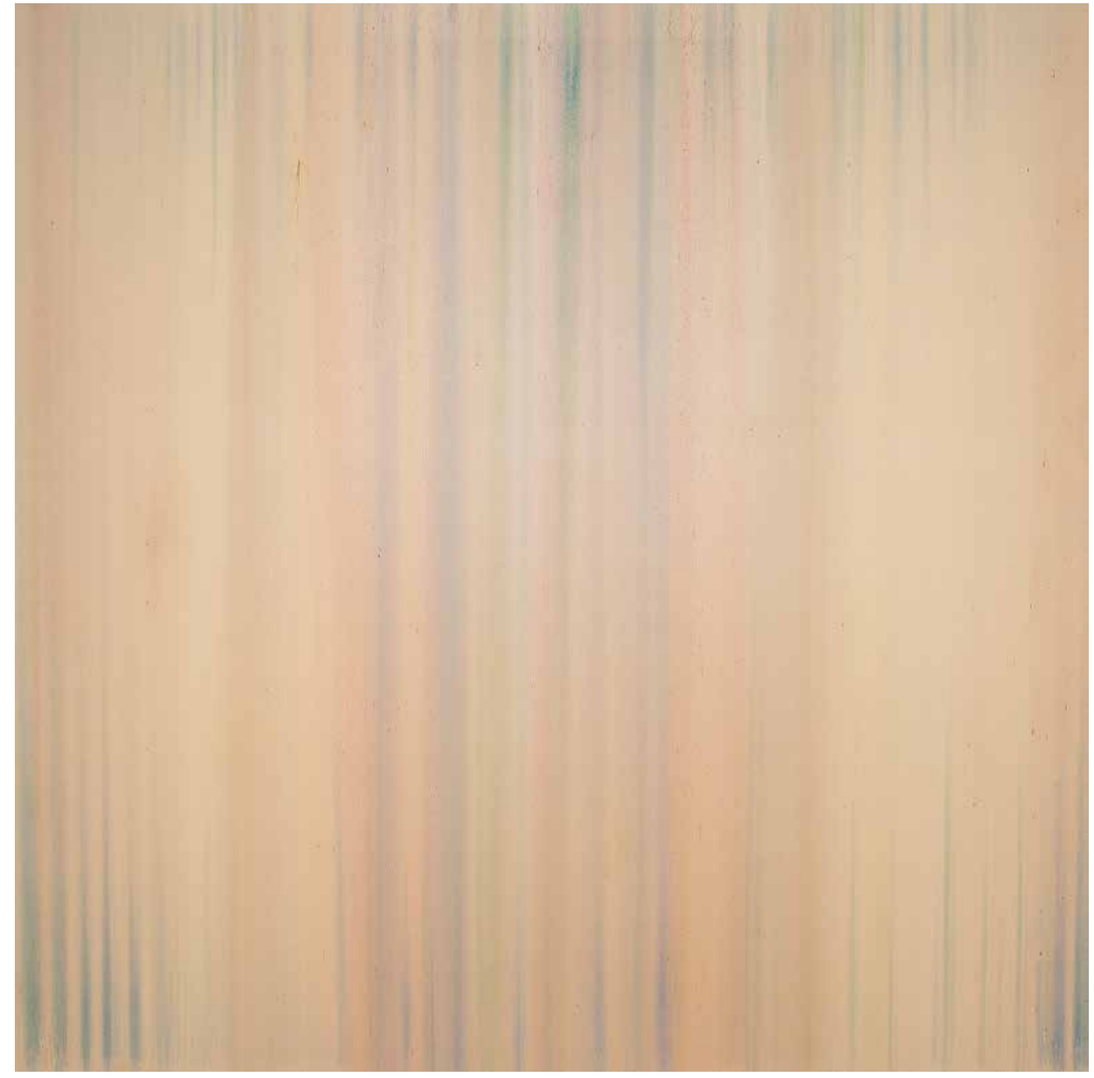
PIGMENTS PURS

« Je crée une peinture dans laquelle ma volonté se confronte au hasard, de manière à ce que chaque personne qui regarde, observe et réfléchit, se questionne et se retrouve seule face au tableau. »

Jean Boghossian



Untitled, 2016
acrylic and dry pigments on canvas, mixed media, 190x190 cm



Untitled, 2016
acrylic and dry pigments on canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic and dry pigments on canvas, mixed media, 235x190 cm

Untitled, 2016
acrylic and dry pigments on canvas, mixed media, 200x200 cm

CERCLES

« *Maîtrise du cercle parfait :*
le cercle, pour moi, symbolise
l'univers, le cosmos,
le chaos organisé. »

Jean Boghossian

Untitled, 2013
smoke and acrylic on burnt canvas, mixed media, 180x180 cm

Untitled, 2013
smoke and acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

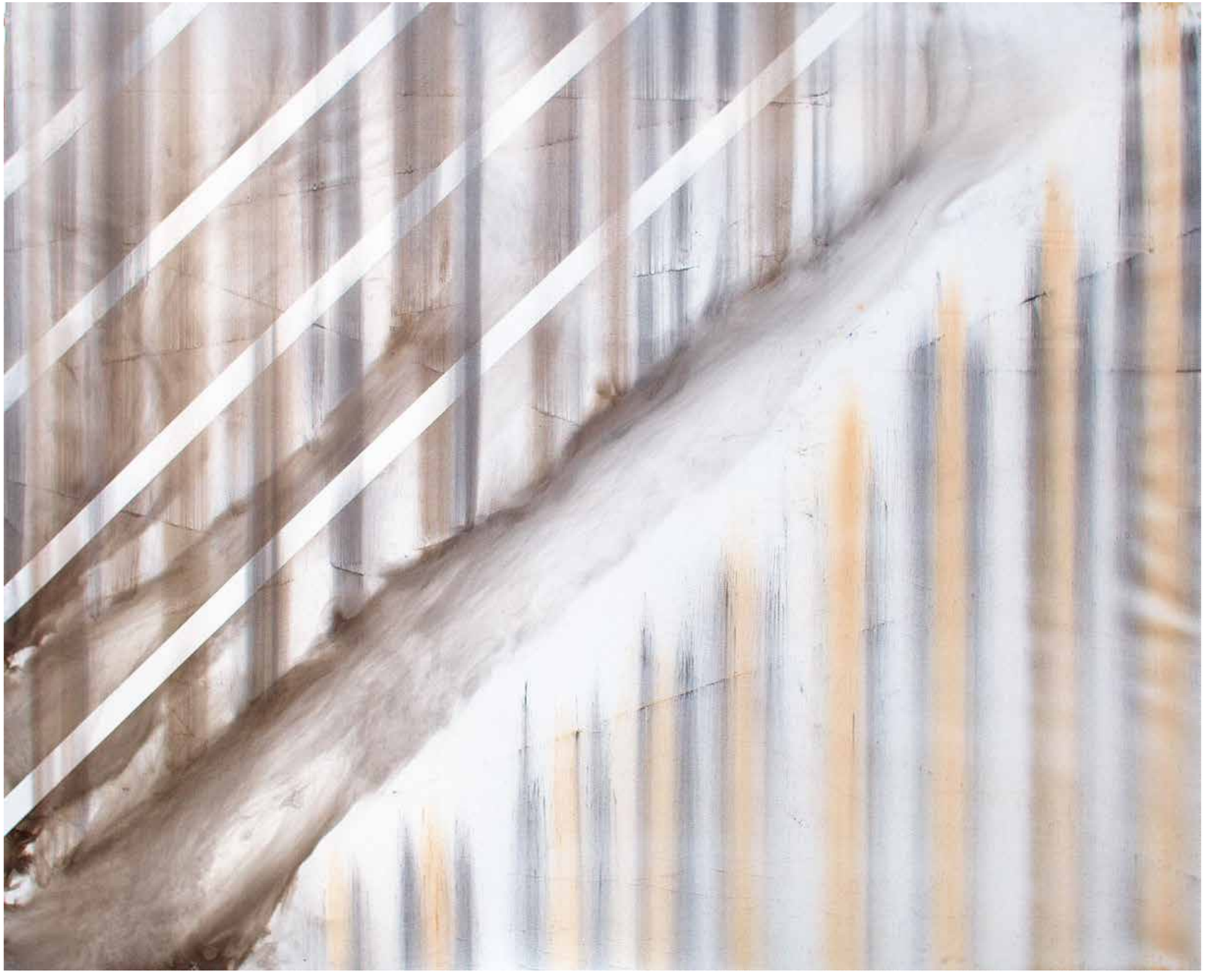
Untitled, 2013
smoke and acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2013
smoke and acrylic on burnt canvas, mixed media, 190x190 cm

SALLE

7

PIGMENTS FUMES



Untitled, 2013
acrylic, smoke and dry pigments on canvas, mixed media, 190x235 cm

Untitled, 2013
acrylic, smoke and dry pigments on canvas, mixed media, 180x180 cm

Untitled, 2016
acrylic, smoke and dry pigments on canvas, mixed media, 190x235 cm

→→
Untitled, 2013
acrylic, smoke and dry pigments
on canvas, mixed media, 120x200 cm

« *Le trait doit être un corps vivant à part entière, avec une épaisseur et une texture qui participent à une circulation vitale de mon énergie.* »

Jean Boghossian

FUMÉS

Untitled, 2016
smoke and acrylic on canvas, mixed media, 180x180 cm

Untitled, 2016
smoke and acrylic on canvas, mixed media, 190x190 cm

Untitled, 2016
smoke and acrylic on canvas, mixed media, 235x190 cm

VIDEO

Fiamma Inestinguibile

« *La pensée et le cerveau,*
les courbes et volutes,
ces plis du cerveau,
les méandres enfumés
de la lagune de Venise. »

Jean Boghossian

PLIAGES ET PLIAGES FUMÉS

Untitled, 2007
acrylic on pleated canvas, mixed media, 150x130 cm

Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x500 cm

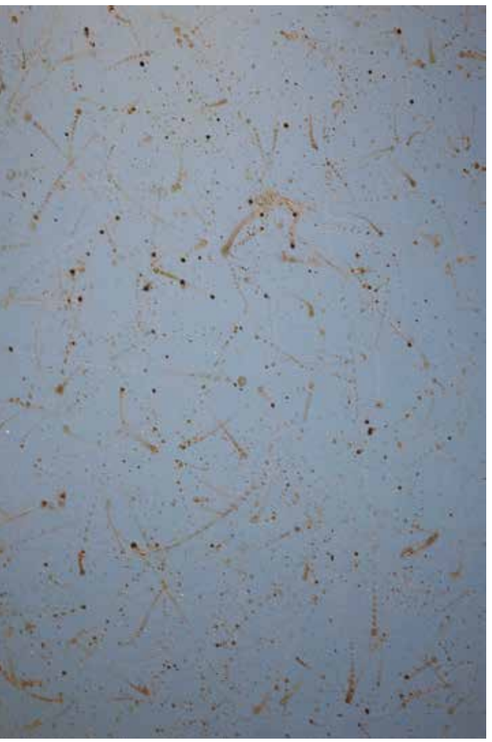
Untitled, 2013
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x235 cm

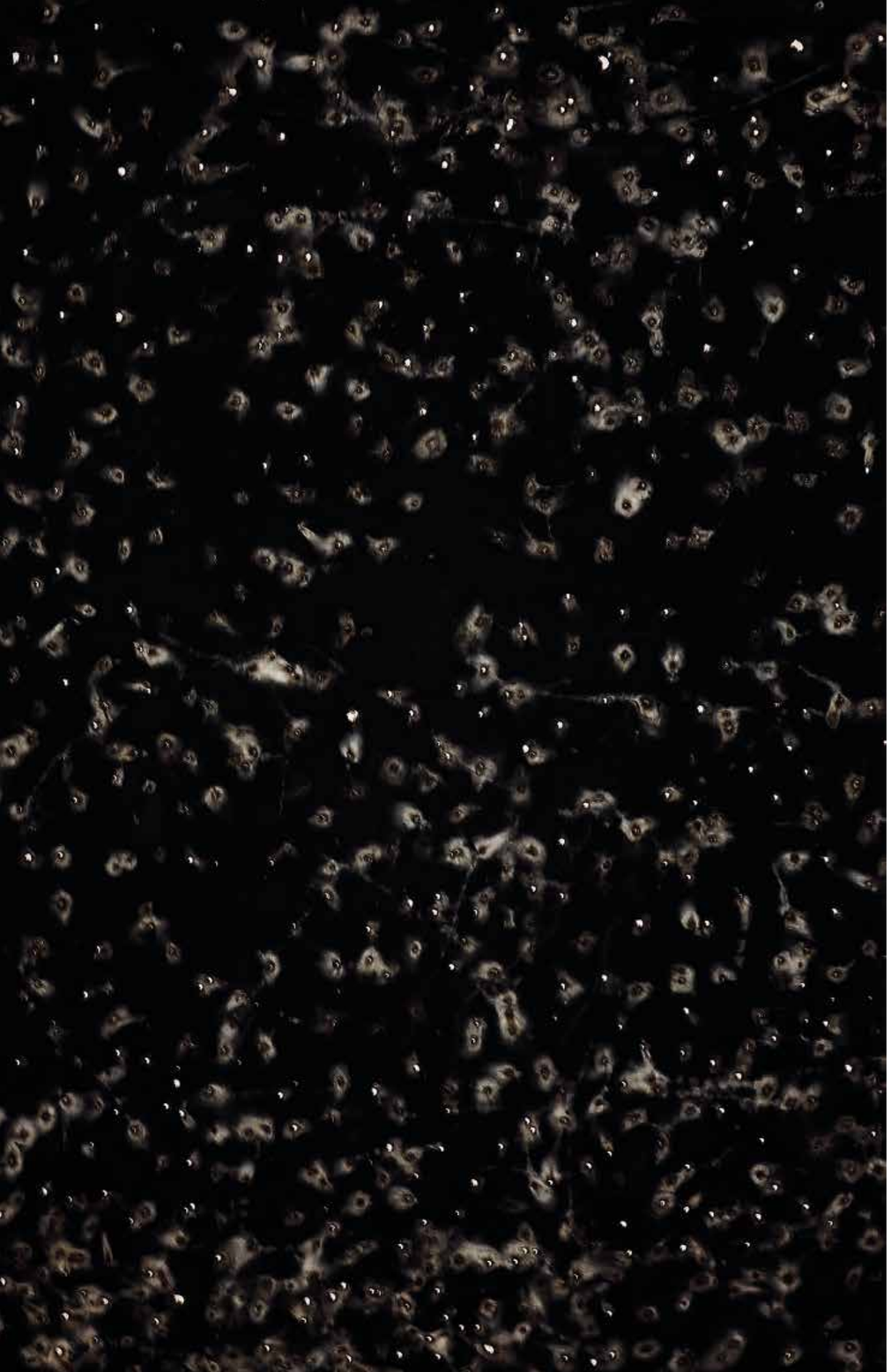
COSMOS

« *Pour se renouveler, on est obligé d'essayer l'inconnu, d'observer, de réfléchir ou de faire le vide, de se tromper, de recommencer, de détruire et de reconstruire. La création est à ce prix.* »

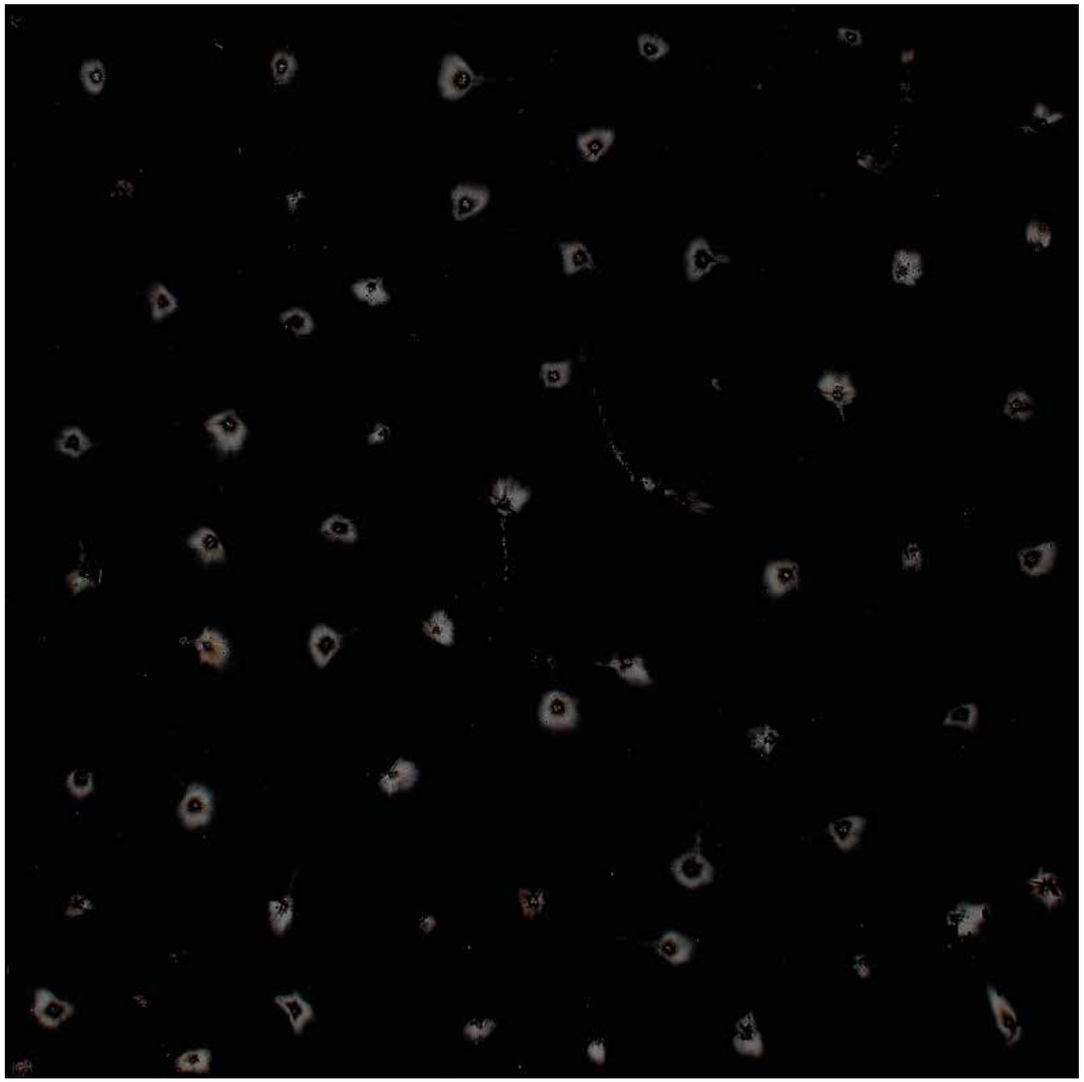
Jean Boghossian



Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 100x80 cm (x5)



Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas,
mixed media, 195x125 cm



Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 100x100 cm

Untitled, 2016
acrylic on PVC, mixed media, 100x100 cm

Untitled, 2016
acrylic on PVC, mixed media, 100x100 cm

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 100x100 cm

CONSTELLATIONS

« *Les techniques de l'homme primitif m'ont inspiré, d'où l'importance du fusain, du feu et de la fumée.* »

Jean Boghossian

Untitled, no date
acrylic, pigment on burnt canvas, mixed media, 180x395 cm

Untitled, 2012
acrylic and burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2012
acrylic and burnt canvas,
mixed media, 190x235 cm

→→
Untitled, 2012
acrylic and burnt canvas,
mixed media, 200x300 cm

ARCHIPELS

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x150 cm

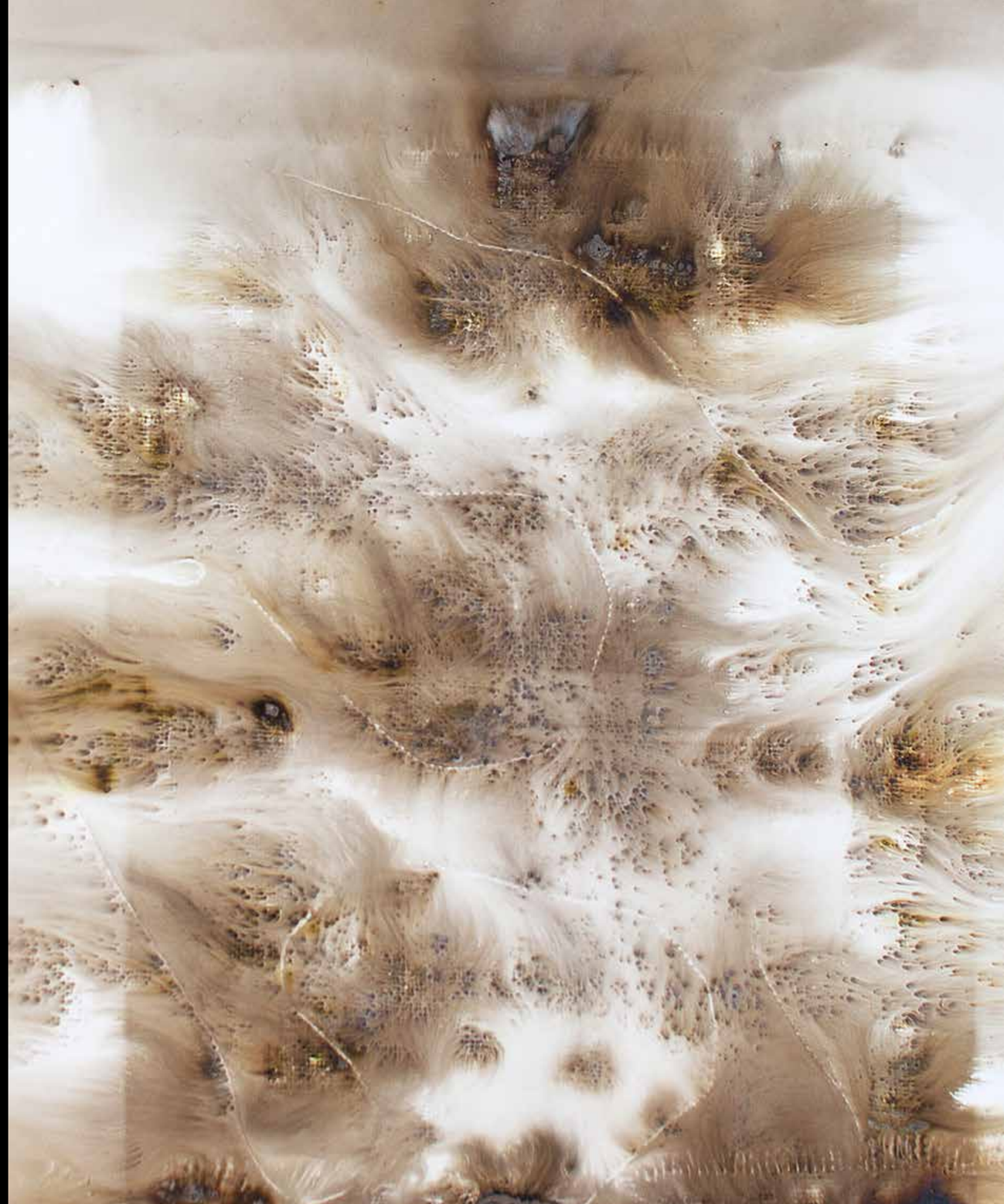
Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x150 cm (x3)

Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

EXULTET

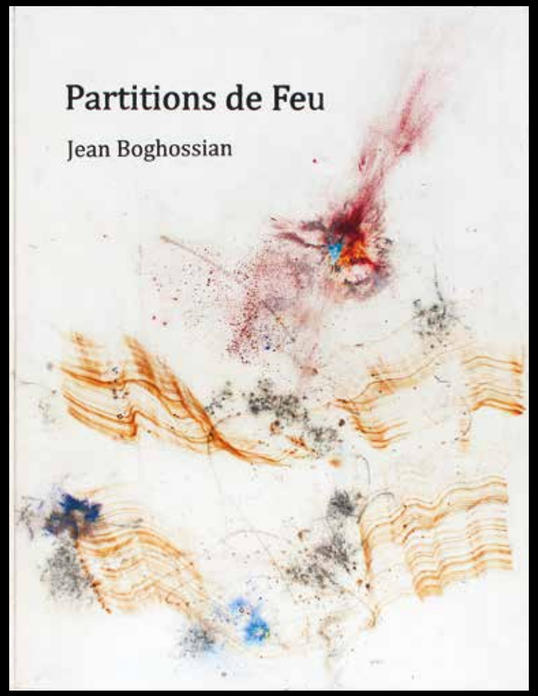
Untitled, 2016
smoked and mixed media
on canvas and paper,
460x30 cm
440x30 cm
440x30 cm
460x30 cm

Untitled, 2012
smoked and mixed media on paper, 350x60 cm (x3)



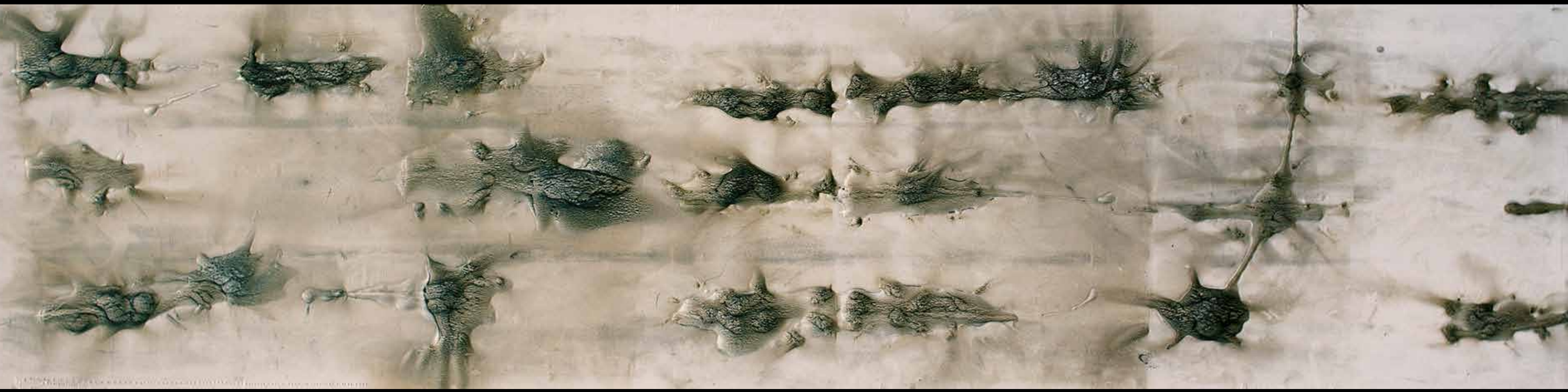
Untitled, 2016
smoked and mixed media
on canvas and paper, 460x30 cm

SANTA CROCE DEGLI ARMENI



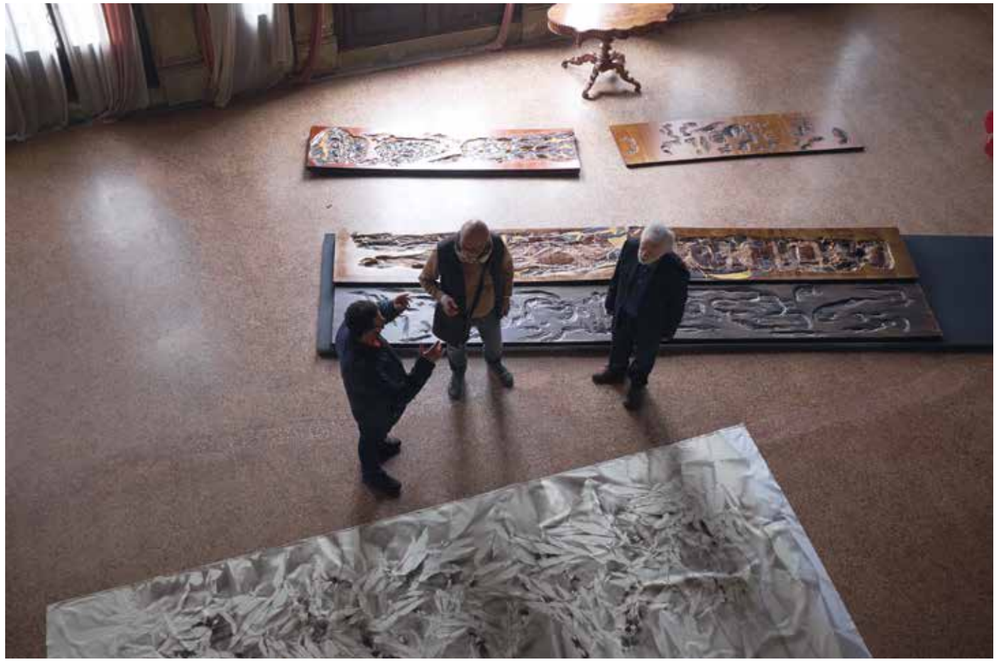
Partitions de Feu, 2013
mixed media, pigment on burnt paper, 72,7x55,5 cm

Partitions de Feu, 2013
mixed media, pigment
on burnt paper,
72,7x55,5 cm



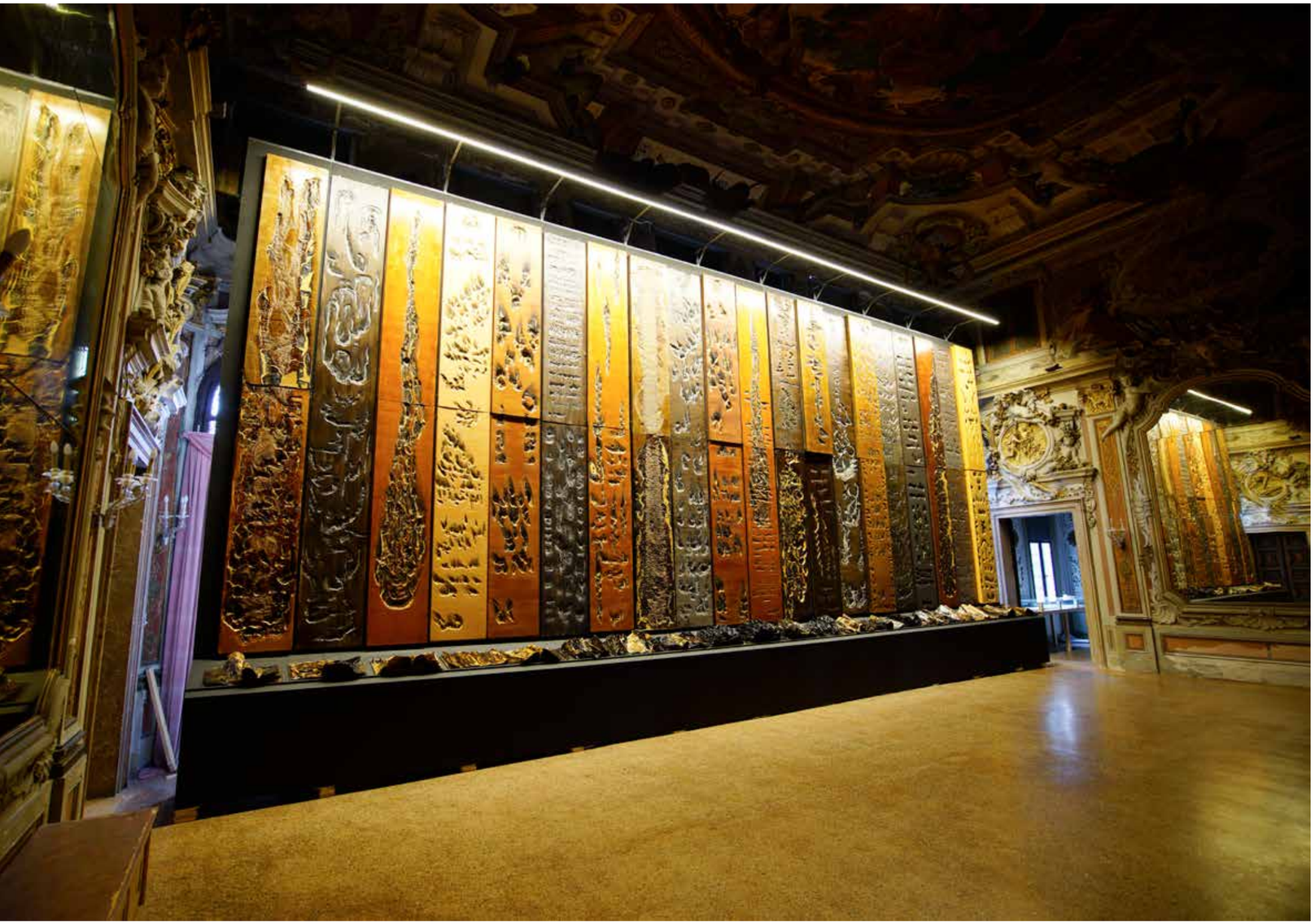
Suaire, 2016
mixed media on burnt polystyrene, 60x250 cm

INSTALLATION



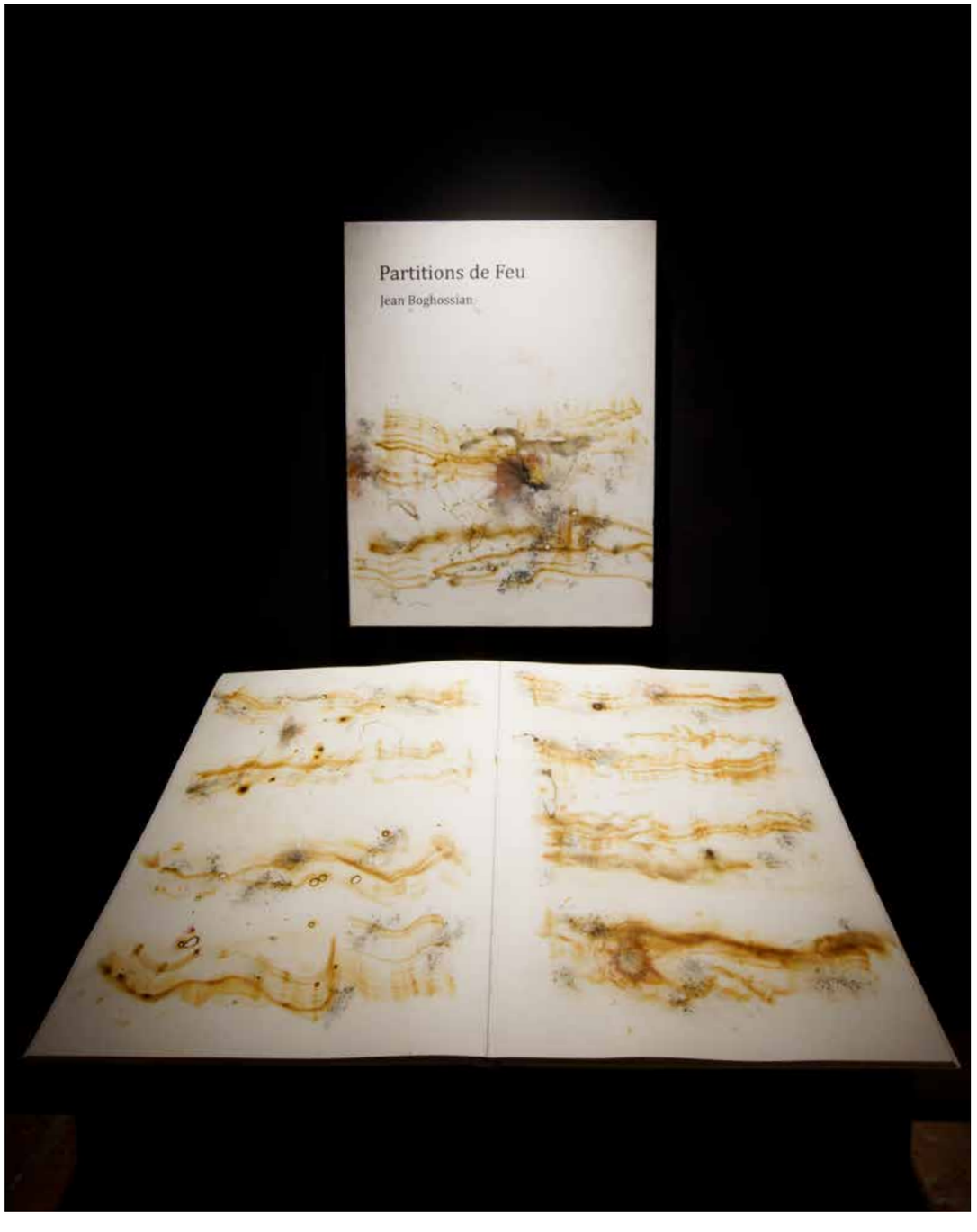
IN SITU

PALAZZO ZENOBIO



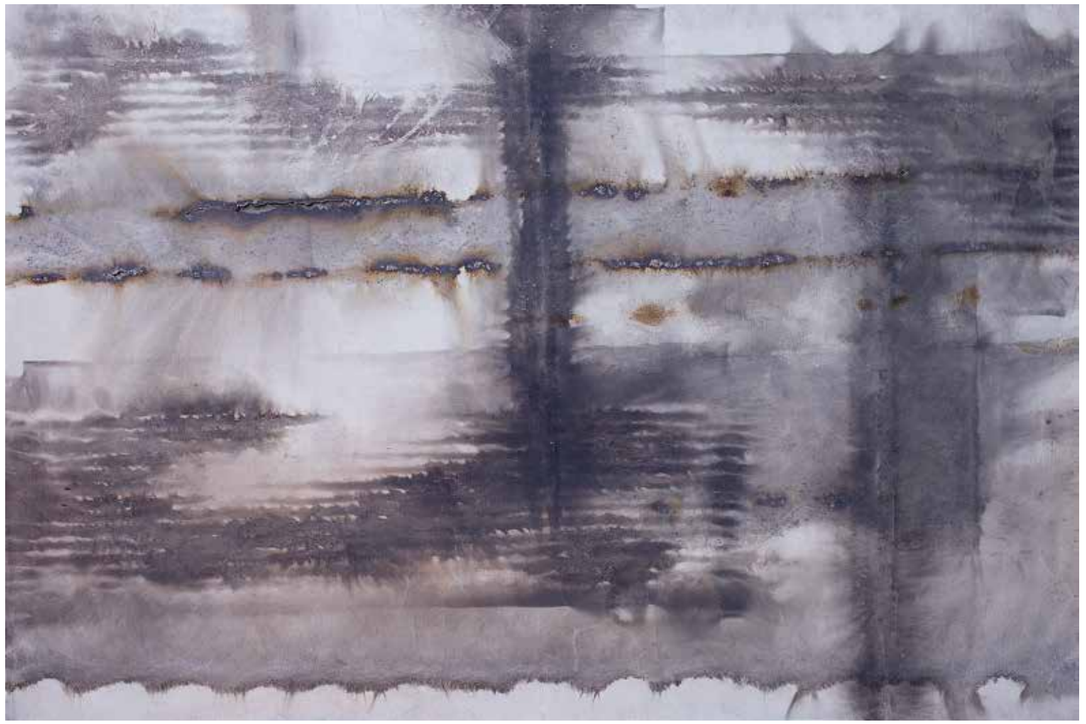
IN SITU

SANTA CROCE DEGLI ARMENI


Partitions de Feu
Jean Boghossian

ŒUVRES DU RÉPERTOIRE

Untitled, 2013
mixed media, acrylic on canvas, 200x200 cm

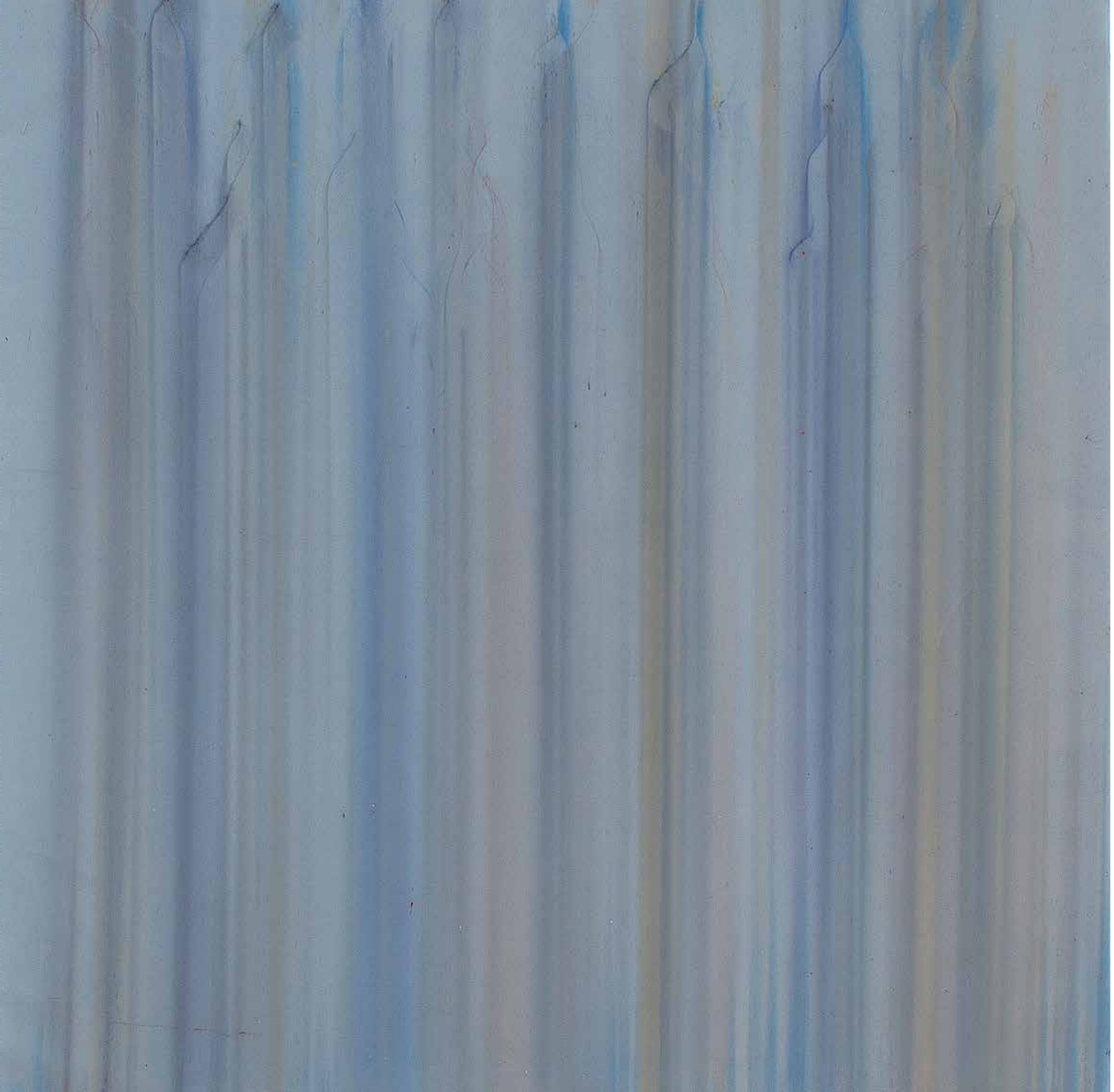


Untitled, 2016
mixed media, acrylic on canvas, 90x135 cm

Untitled, 2016
mixed media, acrylic on canvas, 90x135 cm

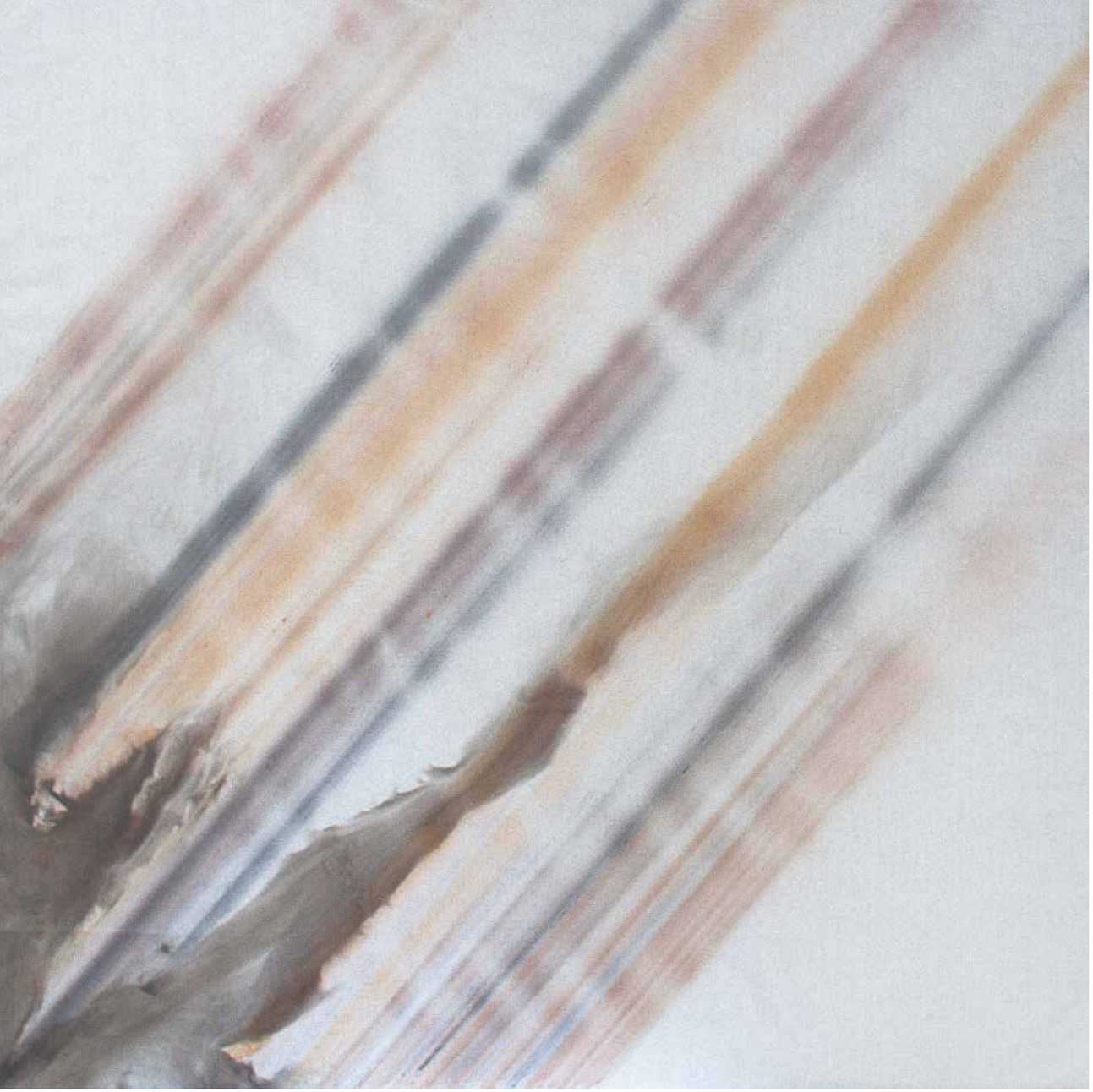
Untitled, 2016
mixed media, acrylic on canvas, 200x90 cm

Untitled, 2016
mixed media, acrylic on canvas, 90x135 cm



Untitled, 2016
acrylic and dry pigments on canvas, mixed media, 180x180 cm

Untitled, 2014
smoke and acrylic on canvas, mixed media, 195x130 cm



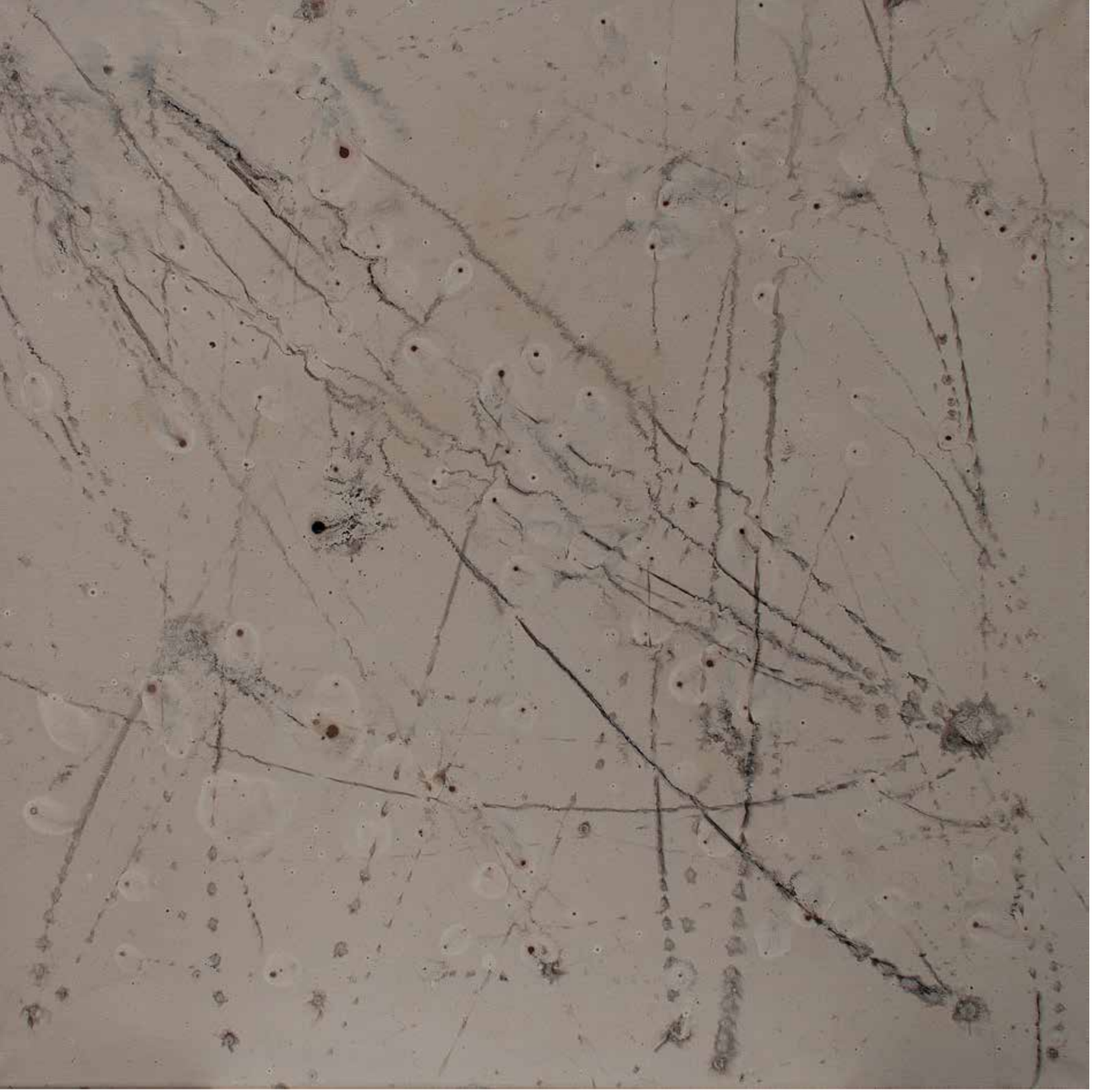
Untitled, 2016
acrylic, smoke and dry pigments on canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2013
acrylic, smoke and dry pigments on canvas, mixed media, 180x100 cm

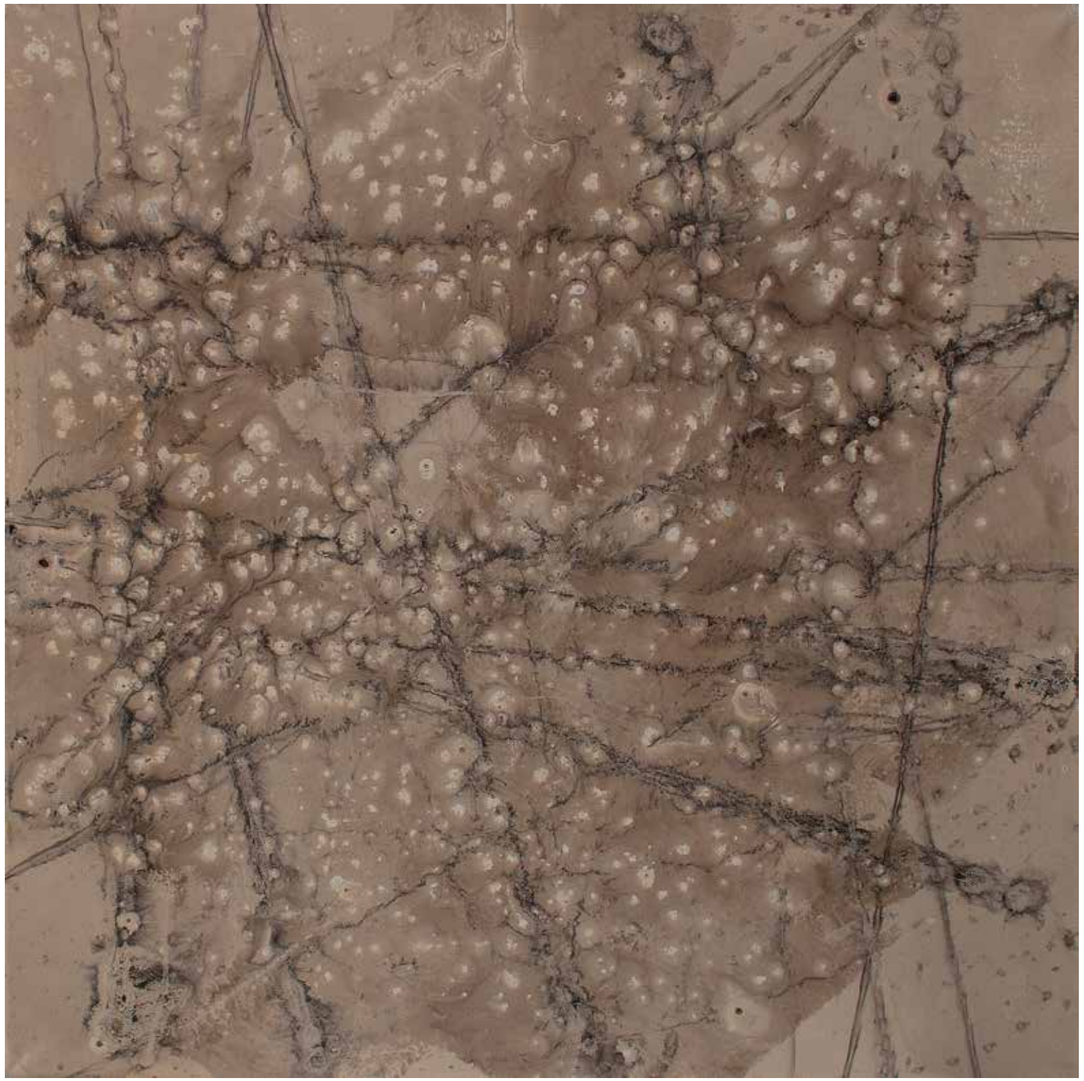
Untitled, 2013
smoke and acrylic on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2007
acrylic on pleated canvas, mixed media, 130x150 cm

Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x500 cm



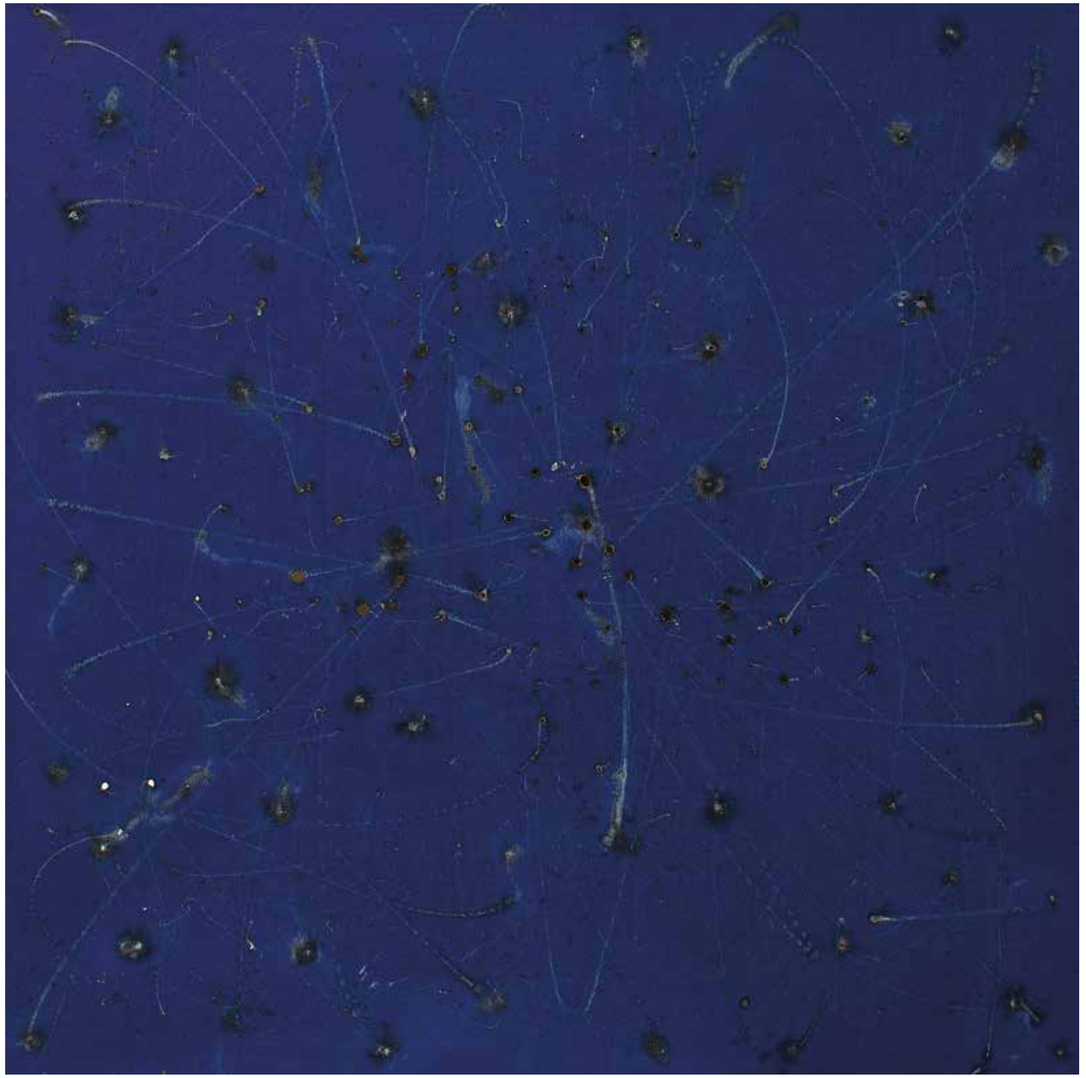
Untitled
2016 - 70x70 cm
Mixed media on canvas



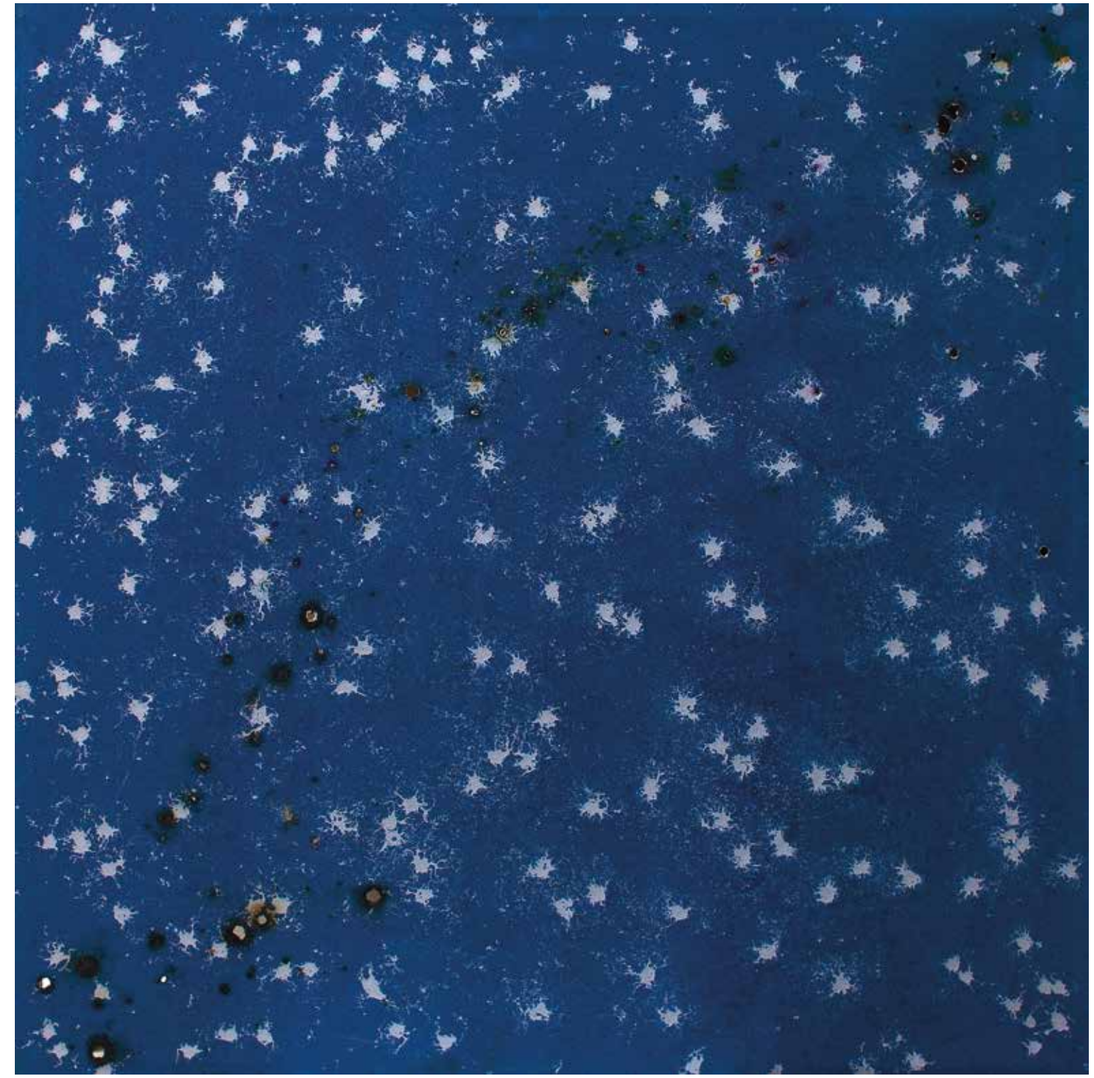
Untitled
2016 - 60x60 cm
Mixed media on canvas

Untitled, 2016
acrylic and burnt canvas, mixed media, 100x100 cm

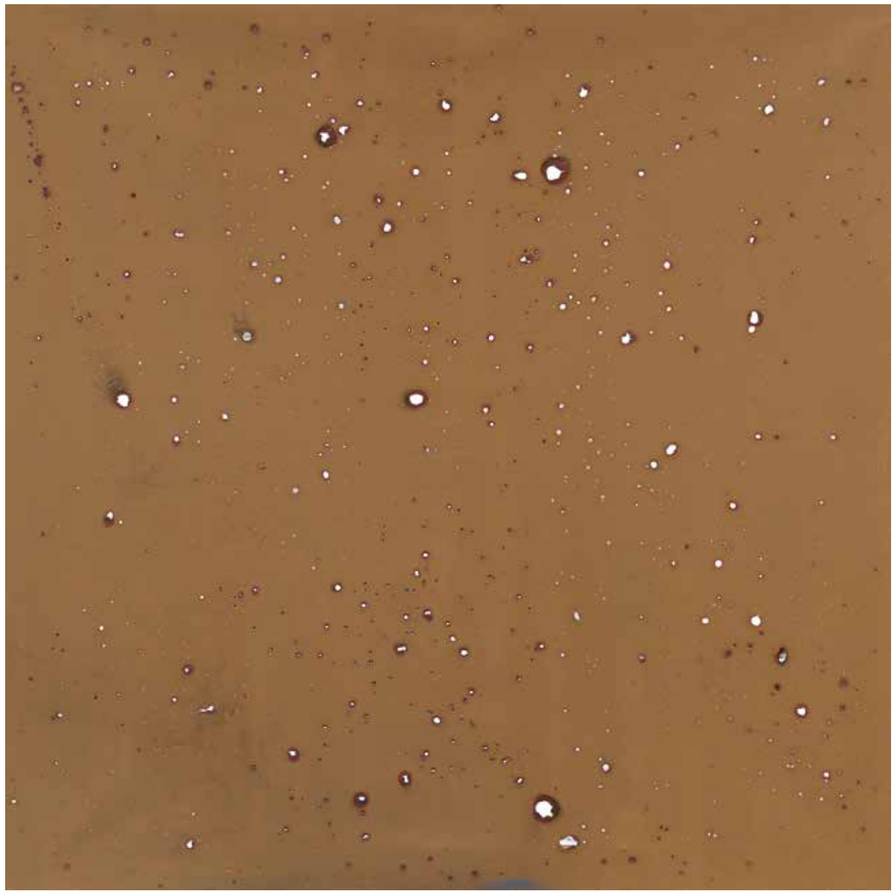
Untitled, 2016
acrylic and burnt canvas, mixed media, 70x70 cm



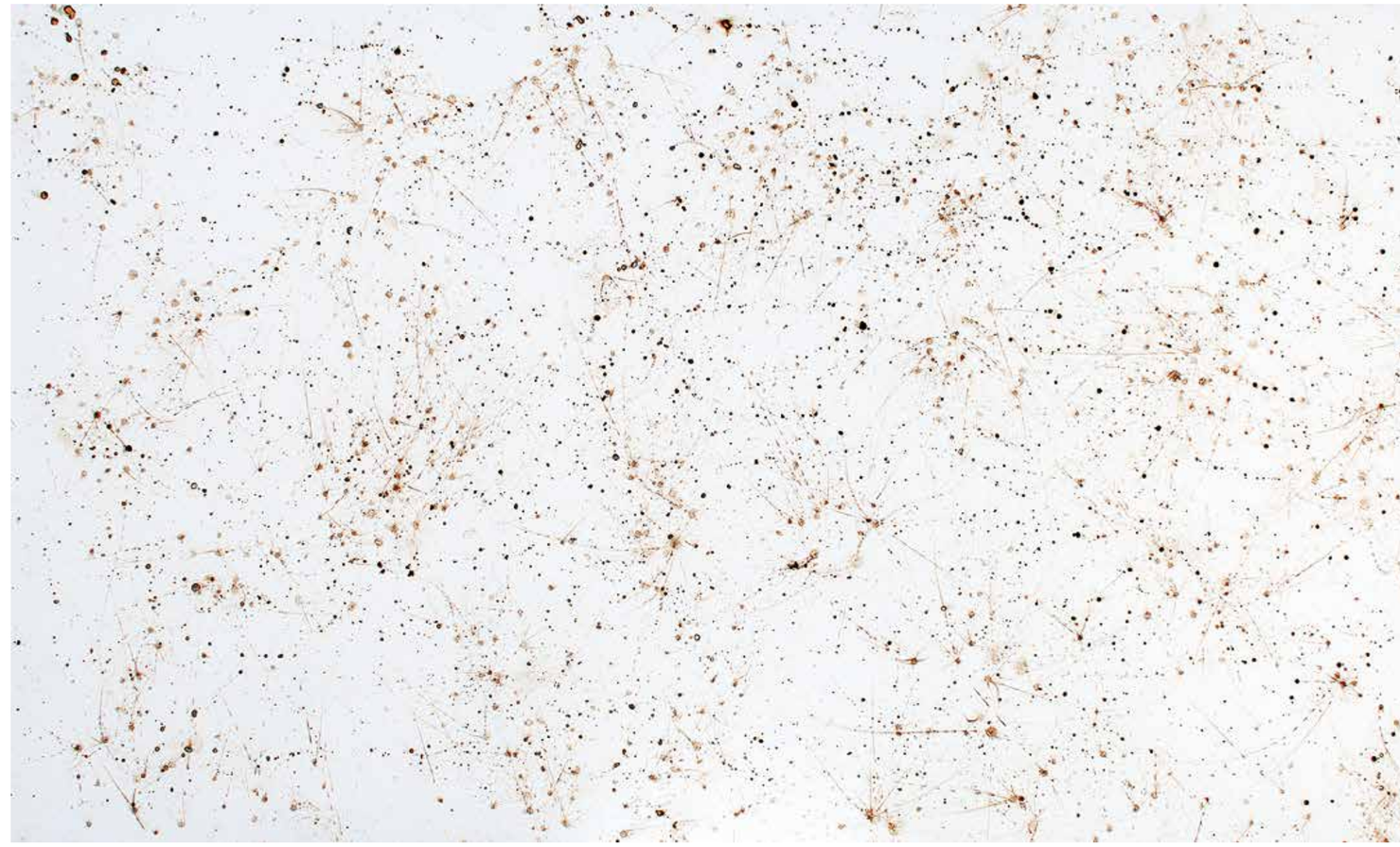
Untitled, 2016
acrylic and burnt canvas, mixed media, 90x90 cm



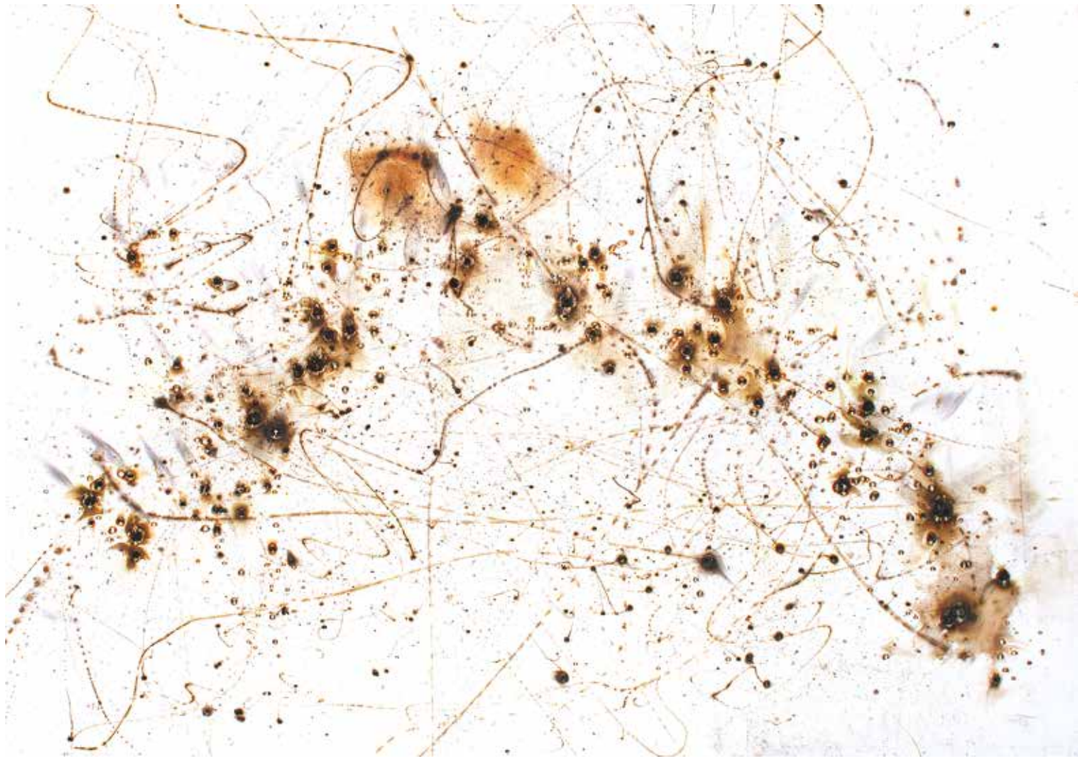
Untitled, 2016
acrylic and burnt canvas, mixed media, 90x90 cm



Untitled, 2016
acrylic on burnt canvas, mixed media, 100x100 cm



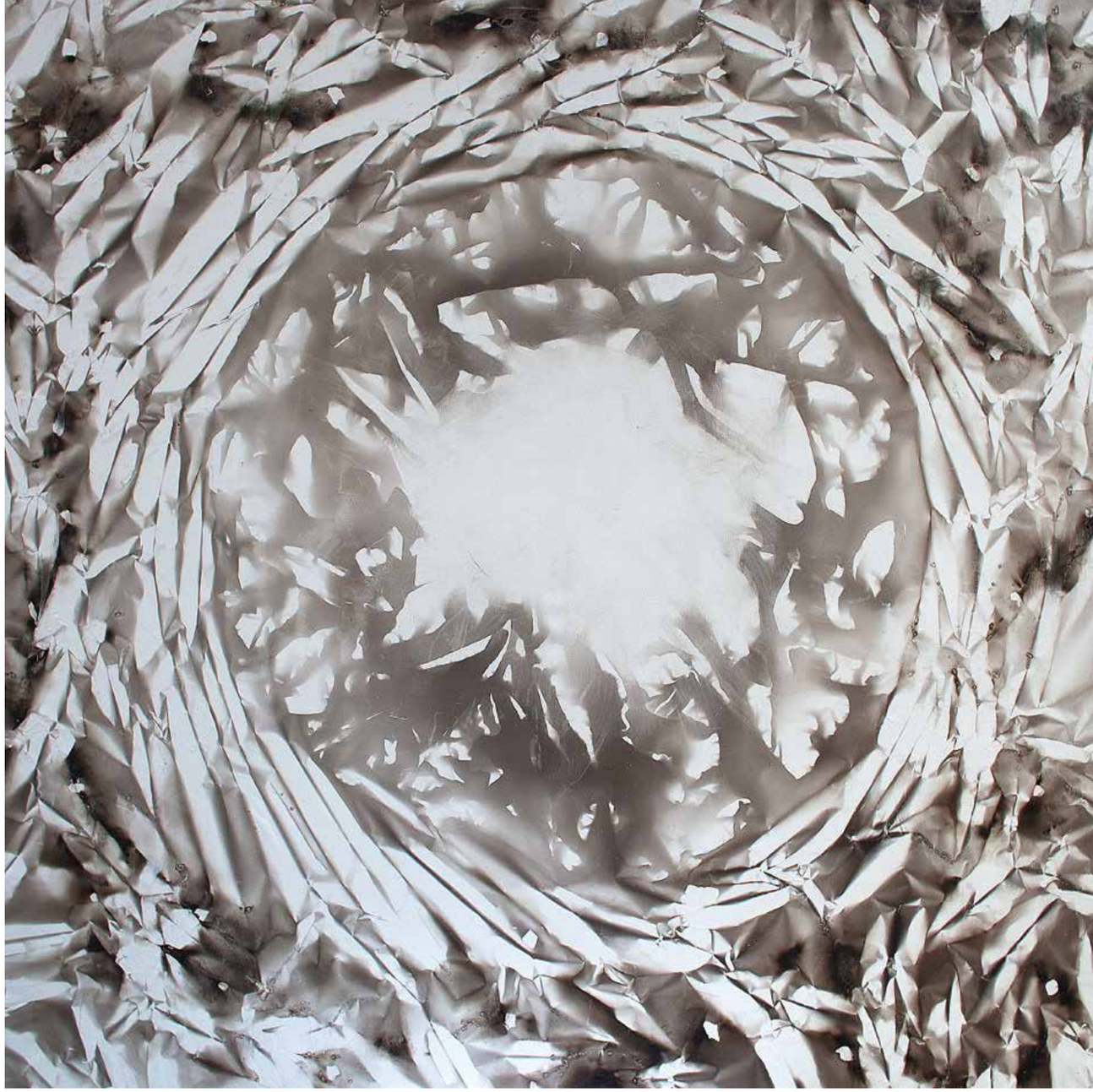
Untitled, 2011
acrylic and burnt canvas, mixed media, 120x205 cm



Untitled, 2016
burnt canvas, mixed media, 70x100 cm

Untitled, 2016
acrylic and burnt canvas,
mixed media, 100x80 cm

Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm



Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

Untitled, 2016
acrylic and smoke on burnt canvas, mixed media, 200x200 cm

JEAN BOGHOSSIAN

Nato nel 1949.
Vive lavora tra Bruxelles e Beirut.
Dipinge dal 1988.

Ժան Պողոսյանը ծնվել է 1949թ.:
Նա ապրում և աշխատում է Բրյուսելում և Բեյրութում: Նկարում է սկսած 1988թ.:

Born in 1949.
He lives and works between Brussels and Beirut.
He paints since 1988.

Né en 1949.
Il vit et travaille entre Bruxelles et Beyrouth.
Il peint depuis 1988.

SOLO EXHIBITIONS

2007
Black Box / Galerie Guy Ledune, Brussels

2008
Black Box / Galerie Guy Ledune

2009
Black Box / Galerie Guy Ledune

2010
Black Box / Galerie Guy Ledune

2011
Jean Boghossian. Burning
Beirut Exhibition Center, Beirut

2012
Jean Boghossian. À l'épreuve du feu
Black Box / Galerie Guy Ledune

2013
Jean Boghossian. Le très doux feu du dedans
Bibliotheca Wittockiana, Woluwe-Saint-Pierre, Belgium

2014
Jean Boghossian, Secrète architecture
Black Box bis, Brussels

2015
Jean Boghossian: Tra due fuochi
Beirut Exhibition Center, Beirut

2017
Jean Boghossian
Musée d'Ixelles, Brussels

Jean Boghossian, Fiamma inestinguibile
La 57e Biennale de Venise

GROUP EXHIBITIONS

2008
XXL Summer Group Show
Espace Black Box, Brussels
(Cécile Bart, Jean Boghossian, Alan Charlton, Aïda Kazarian, Imi Knoebel, Olivier Mosset, Sarkis, Tilman, Michel Verjux)

2009
A plein tube sur la lumière et la couleur
Espace Black Box, Brussels
(Cécile Bart, Jean Boghossian, Filip Francis, Nigel Freake, Aïda Kazarian, Olivier Mosset, Sarkis, Tilman, Michel Verjux)

2012
• *Vers la lumière*
Youngeun museum of contemporary art, South Corea
(Jean Boghossian, Yves Charnay, Christiane Delaroux, Bang Hai Ja, Hong Soun, Pae Mi Kyung, Kim Soon Hee, Kim Gil Wong)
• Galerie Ledune, Brussels
(Jean Boghossian, Filip Francis, Philip Lumai, Imi Knoebel, Olivier Mosset, Gerhard Richter, Jan Schoonhoven, Dan Walsh)

2013
Agial Art Gallery
AbuDhabi Art, Saadiyat Cultural District

2015
• *Sonoro Visiva. Esprienze di confine linguistico*
Museo Archeologico di Atina e della Valle di Comino "G. Visacchi", Atina, FR, Italy
(Bizhan Bassiri, Jean Boghossian, Giuseppe Chiari, Jannis Kounellis, Daniele Lombardi, Renato Ranaldi, Carlo Rea)
• *Au rendez-vous des amis*
Palazzo Vitelli, Città di Castello, Italy
(international exhibition-conference, 66 artists)

la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali