

JEUX
DE DUPES

Le thème « Jeux de dupes » met en lumière la nature ambiguë du jeu, qui ne se limite plus au simple fait de jouer, mais subit également l'influence du capitalisme et de la politique. Il souligne l'ambivalence du sport professionnel, devenu un sujet d'étude en raison de ses pratiques controversées et de son éloignement progressif de son essence ludique originelle. En impactant le champ du jeu, la mondialisation sape souvent les cultures traditionnelles, suscitant une réflexion sur la justification du changement. Dans le duel qui oppose les règles du jeu et les règles du marché, la question est de savoir qui sortira victorieux. En explorant ce thème, les artistes revêtent le rôle d'observateurs et de critiques de cette union complexe et équivoque. Sous la surface de la critique se cache toutefois une motivation plus profonde pour ces artistes : un véritable sentiment d'inquiétude, d'empathie et peut-être même d'espoir. Leur travail va au-delà de l'ironie ou de la condamnation ; il tend une main bienveillante et compréhensive à un monde aux prises avec ses propres complexités. En fin de compte, peut-être sommes-nous tous dupes, préoccupés par nos propres quêtes : notre identité, notre histoire et les rêves de nos ancêtres qui façonnent encore notre présent. Et peut-être, allez savoir, n'est-il pas si mauvais d'être dupe, de croire encore à l'esprit ludique et à quelque chose de plus grand dans un monde qui devient trop réel, trop vite.

La folle et lancinante prière de la proie
Said Atabekov est une figure proéminente du monde de l'art contemporain en Asie centrale. Il expérimente sur divers supports allant des installations aux performances en passant par la photographie et la vidéo, et sa pratique interroge fréquemment l'héritage culturel et historique ainsi que les réalités sociales et politiques de la région. Son installation multimédia « Steppe Wolves »

The theme of “Fool’s Game” brings to light the nuanced nature of game, which is no longer limited to the simple act of playing, but also incorporates the influence of capitalism and politics. The ambiguity of professional sport, which has become a subject of study due to controversial practices and a drift away from its original playful essence. Globalization, by impacting the field of play, often undermines traditional cultures, prompting reflection on the justification for change. In the duel between the rules of the game and the rules of the market, who will emerge victorious, and these artists, exploring this theme, become a kind of observer and critic of this complex and equivocal union. Yet, beneath the surface of critique lies a deeper motivation for these artists – a genuine concern, empathy, and perhaps even hope. Their work offers more than just irony or condemnation; it extends a hand of care and understanding to a world grappling with its own complexities. In the end, perhaps we are all fools, preoccupied with our own trivial pursuits – our identities, our histories, and the dreams of our ancestors that still shape our present. And maybe, just maybe, it is not too bad to be a fool who still believes in playfulness and something greater in a world that is getting too real, too fast.

Fool’s pray and prey
Said Atabekov is a key personality in the Central Asian contemporary art landscape. He experiments with a variety of media, from installations and performances to photography and video, his practice frequently engages with the cultural and historical legacy of Central Asia, as well as the social and political realities of the region. Atabekov’s multimedia installation “Steppe Wolves” combines photography and video, creates an immersive experience that invites viewers to experience the *kokpar* sport and reflect on their own place within the larger tapestry of life. *Kokpar* is not only a competitive sport but also a cultural tradition that is deeply rooted in the history of Central Asia. It is often played during festivals and celebrations and is seen to honor the region’s nomadic heritage. Thousands of *kokpar* riders will pray before the game, dedicated to the ancestors

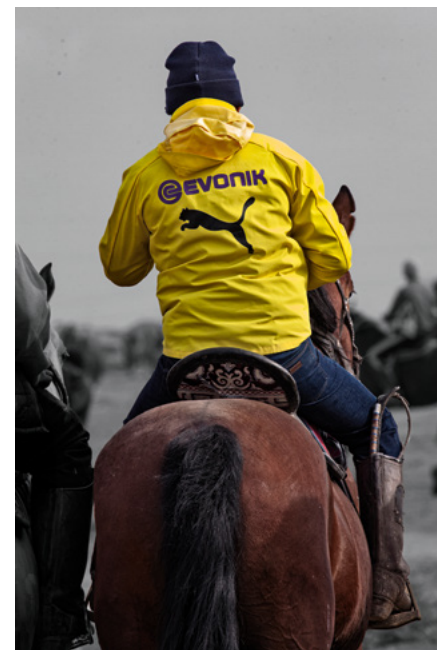
SAID ATABEKOV
Série / series « Steppe Wolves »
Kazakhstan, région du
Turkestan / Kazakhstan,
Turkestan région, 2014-2024
Photographies / Photographs
105 x 70 cm
Collection de l'artiste /
Artist's collection
© Said Atabekov

FOOL’S
GAME



combine la photographie et la vidéo, créant une expérience immersive qui invite le spectateur à faire l'expérience du *kokpar* (sport dans lequel deux équipes de cavaliers se disputent la dépouille d'une chèvre) et à réfléchir à sa propre place dans le monde. Le *kokpar* est non seulement un sport de compétition, mais aussi une tradition culturelle profondément enracinée dans l'histoire de l'Asie centrale. On y joue souvent pendant les fêtes et les célébrations et il est perçu comme un hommage

who left the world, and ask God that all players would play the game honestly without injury. Atabekov became fascinated by this competitive sport. He filmed the *kokpar* game in black and white from a helicopter for the series of works “Battle for the Square” and “Steppe Wolves”. The artist mostly shows the work on four screens, and each screen displays the game in a different season. In this way, Atabekov tries to achieve a sense of “tangibility” and endless action using



Les racines sous la modernité
Dilyara Kaipova utilise des textiles ouzbeks, dont elle ravive la tradition séculaire, afin d’aborder

à l’héritage nomade de la région. Des milliers de cavaliers prient avant le match, dédié aux ancêtres disparus, pour que tous jouent franc-jeu et en sortent indemnes. Fasciné par ce sport, Said Atabekov a filmé des matchs de *kokpar* en noir et blanc depuis un hélicoptère pour la série « Battle for the Square ». L’artiste projette ces vidéos sur quatre écrans, chacun montrant un match à une saison différente. Il tente de créer une impression de « tangibilité » et d’action sans fin grâce à une présentation sous forme de panorama, afin que les spectateurs s’intègrent à la masse des cavaliers occupés à se disputer une chèvre comme un morceau de territoire. Ces hommes qui se battent pour une carcasse en piétinant le sol symbolisent le Kazakh moderne à la recherche de sa place et donc de son identité. Toujours sur le thème du *kokpar*, Atabekov présente une série de photos intitulée « Steppe Wolves », des images en noir et blanc où seules les vestes des cavaliers sont en couleur. Du fait de la mondialisation de la mode, ceux-ci portent en effet des vêtements ornés de logos d’équipes de foot et de grandes marques telles que Prada, D&G et Air Astana [il s’agit de contrefaçons, avec des erreurs possibles sur le nom des clubs, des joueurs, des marques, etc.]. Ils marquent ainsi leur appartenance à un groupe social en vue d’affirmer leur égalité, voire leur supériorité, puisque l’accès factice au monde des marques de luxe leur permet de s’identifier à l’« élite ». En attirant l’attention sur ces contrefaçons à bas prix, Atabekov questionne à la fois l’authenticité d’une pratique qui se veut « traditionnelle » et la façon dont la mondialisation s’est infiltrée jusque dans le mode de vie nomade. Tout dans l’œuvre d’Atabekov relève de la dichotomie allégorique : entre Est et Ouest, société nomade et post-industrielle, panthéisme et capitalisme, illusion de liberté et interdépendance réelle. Dans cet espace transculturel où chevaux et cavaliers se fondent avec toutes ces marques étrangères, ces hommes peuvent-ils se réapproprier leur légende, affirmer leur valeur ? Les esprits ancestraux auxquels s’adressent leurs prières reconnaissent-ils leur descendance sous les logos bariolés qu’ils arborent dans le dos ?

a panorama presentation, so the viewers become part of the mass of riders involved in the process of dividing the carcass of a goat as a piece of land. The horsemen who stomp on the spot and fight over the goat’s carcass stand for the modern Kazakh man who is searching for his place and somehow for his identity. Further pursuing the theme of *kokpar*, Atabekov presents a series of works entitled “Steppe Wolves”, mostly black-and-white images, with only the logo-emblazoned jackets of the *kokpar* riders in color, in order to emphasize certain aspects, such as heroes, colors and paraphernalia. Following the globalization of fashion, riders sew logos of famous brands with errors, such as Prada, D&G and Air Astana, for their identification of involvement in a particular social group, achieving social equality or even superiority by demonstrating famous logos in their image. Artificial access to the world of high fashion, and therefore to the “elite”, gives an idea of belonging and identification with the “premier league”. Drawing attention to the cheap fake brands, Atabekov challenges both the authenticity of contemporary practice that sells itself as “traditional” but also challenges the notion of globalization of Kazakh traditions, shows how globalization has infiltrated even the nomadic way of life. Everything in Atabekov’s works is an allegorical dichotomy: East versus West, nomadic versus post-industrial, pantheism versus capitalism, and the illusion of freedom versus the reality of interdependence. Horse riders in this transcultural space, where horse and rider merge with all the foreign marks, can they reclaim their legend, can their valor converge? Do the spirits of old, to whom these riders pray, still see their lineage with each vibrant display on their back?

My roots keep growing under your playground
Dilyara Kaipova works with Uzbek textiles, reviving its centuries-long traditions, to make this medium relevant to current socio-cultural and ecological problems of the region and its post-modern history. Kaipova’s practice is located at the interaction of folk artisan traditions and contemporaneity. The artist designs original patterns and produces her ikat fabrics in collaboration with traditional masters. She also sources and uses vintage fabrics and embroideries – local fabrics of the Soviet period and “naive” homemade embroideries.

les problèmes socioculturels et écologiques et l’histoire post-moderne de la région. Sa pratique se situe à la croisée de l’artisanat populaire et de l’art contemporain, puisque les motifs originaux qu’elle dessine ornent des tissus *ikat* fabriqués en collaboration avec des maîtres traditionnels. Elle collecte et emploie également des articles vintage, à savoir des tissus locaux de l’ère soviétique et des broderies « naïves » faites maison. Le travail de cette artiste se caractérise par l’exploration et la reconceptualisation de formes traditionnelles de la culture matérielle ouzbek (motifs et tissus) à travers le prisme du présent et plus précisément de la culture populaire moderne. Ses œuvres incorporent l’iconographie de la culture de masse, juxtaposant par exemple dans la trame de l’étoffe un motif de fleur de coton (*pakhta*) et le logo Adidas, le masque de *Scream*, le cosmonaute Youri Gagarine ou Dark Vador. Ce faisant, elle crée un nouveau mode d’expression à la fois ludique et représentatif de son pays. Les images qu’elle choisit ne diffèrent pas

Kaipova’s practice is characterized by an exploration and reconceptualization of traditional forms of Uzbek material culture (patterns and fabrics) through the prism of the present and, more specifically, modern popular culture. Her work incorporates the iconography of mass culture – such as cotton flower motifs (*pakhta*) juxtaposed with the Adidas logo, mask from *Scream*, cosmonaut Yuri Gagarin, Darth Vader and many others, into the fabric weave, and in so doing creates a new mode of expression that is playful and at the same time representative of her country. The images she chose are not only different in style from Uzbek folk patterns, but they also belong to cultures that are very distant from each other. Kaipova thinks of them as being from different planets –Uzbekistan and America or Europe. And of course, the proliferation and mixing of these visual traditions is the product of globalization. This is where Kaipova’s unique approach comes into its own: for her, fabric, whether woven or



DILYARA KAİPOVA
Adidas
Ouzbékistan / Uzbekistan, 2021
Chapan, coton, teinture à réserve *ikat* / Chapan, cotton, ikat resist dyeing
119 x 174 cm
Galerie Aspan / Aspan Gallery, Almaty
© Anvar Rakishev



seulement par leur style des motifs traditionnels, elles appartiennent également à des univers très distants de la culture ouzbek, l'Amérique et l'Europe lui apparaissant comme d'autres planètes. Naturellement, la prolifération et le mélange de ces éléments visuels sont le produit de la mondialisation.

C'est là que l'approche inédite de Dilyara Kaipova prend tout son sens : que le motif soit tissé ou imprimé, le tissu constitue à la fois l'objet et le sujet de sa pratique artistique, tandis que sa forme, qu'il s'agisse d'une robe (*chapan* ou *khalat*), d'une veste (*telogreika*) ou d'une tapisserie brodée (*suzani*), joue un rôle crucial dans la compréhension des multiples significations qu'il évoque.

Par cette synthèse artistique entre l'artisanat textile et l'iconographie de la culture de masse, tant celle de l'ancien bloc soviétique que celle du capitalisme moderne, Dilyara Kaipova soulève la question de l'histoire et de ses fondements matériels, mais aussi politiques et idéologiques : comment comprendre l'histoire à travers les tissus ? Que nous disent-ils de la façon dont nous percevons l'époque contemporaine, et comment la façonner-ils ?

Ces questions émergent du contexte particulier de l'Asie centrale actuelle, où l'hégémonie de la culture nationale fait écho à la domination mondiale du système capitaliste, et vice versa. À cet égard, le travail de Dilyara Kaipova est

printed, is both the object and the subject of her artistic practice, while the form it takes, whether a dress (*chapan* or *khalat*), a jacket (*telogreika*) or an embroidered tapestry (*suzani*), plays a crucial role in understanding the multiple meanings it evokes.

In this artistic synthesis of textile craft techniques and the iconography of mass culture, both that of the former Soviet bloc and that of capitalist modernity, Kaipova raises the question of history and its material and, consequently, political, and ideological foundations: how can we understand history through fabrics and textiles? What do they tell us about the way we see the contemporary era, and how do they shape it?

These questions emerge from the particular context of today's Central Asia, where the hegemony of national culture echoes the global domination of the capitalist system and vice versa. In this respect, Kaipova's work is explicitly exploratory. She is using her unique blending approach to form a new living hybrid Uzbek textile identity that does not succumb to mass production or globalization but thrives with a great sense of humor. Instead of perpetuating the colonial belief in the domination of one culture over another, Dilyara Kaipova extends an open embrace through her hybrid Uzbekistan apparel, which is built on the belief that what is deeply rooted can continue to grow with new nourishment.

DILYARA KAIPOVA

Scream

Ouzbékistan / Uzbekistan, 2022
Chapan, soie, teinture à réserve
ikat / Chapan, silk, ikat resist dyeing
130 x 180 cm
Galerie Aspan / Aspan Gallery, Almaty
© Dilyara Kaipova

THOMAS JEPPE

Kimono Diplomacy (R)

France, 2015
Polo de sport de la marque Uhlsport, soie peinte à la main, tissu, huile et émail sur lin, verre et cadre / Sport polo by Uhlsport brand, hand-painted silk, fabric, oil and enamel on linen, glass and frame
132 x 102 x 7,5 cm
Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA / Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA collection, Bordeaux
© Jean-Christophe Garcia



Kimono Diplomacy (G)

France, 2015
Polo de sport de la marque Uhlsport, soie peinte à la main, tissu, huile et émail sur lin, verre et cadre / Sport polo by Uhlsport brand, hand-painted silk, fabric, oil and enamel on linen, glass and frame
132 x 102 x 7,5 cm
Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA / Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA collection, Bordeaux
© Jean-Christophe Garcia



explicitement exploratoire. À travers ses mélanges originaux, elle crée une nouvelle identité ouzbek, hybride et vivante, qui ne succombe pas à la production de masse ni à la mondialisation, mais prospère avec un grand sens de l’humour. Au lieu de perpétuer la croyance colonialiste en la domination d’une culture sur l’autre, elle élargit les horizons par le biais d’une création vestimentaire fondée sur la conviction que ce qui est profondément enraciné peut continuer à croître en se nourrissant de nouveaux apports.

Lèche-vitrine du pouvoir

Thomas Jeppe instaure un dialogue expressif à la croisée des échanges culturels en faisant intervenir de multiples traditions artistiques et artisanales. Incorporant souvent des objets trouvés et des matériaux du quotidien dans ses créations, il est connu pour son approche expérimentale et ludique des matériaux et des techniques. Son œuvre explore les thèmes de la consommation, de la production de masse et de l’environnement bâti, et il puise fréquemment dans le langage visuel de la publicité et de la société de consommation. Pour la série « Kimono Diplomacy », l’artiste s’est inspiré de deux vitrines vues à Dubaï. La première, située dans un centre commercial, exposait des kimonos surdimensionnés en papiers colorés superposés. Déconnecté de ses origines et non destiné à la vente, le costume traditionnel japonais y était réduit à une forme stylisée afin d’accroître son potentiel de séduction. La seconde vitrine, située dans un magasin de sport, présentait la marque allemande Uhlsport. L’œuvre que Thomas Jeppe en a tirée revisite le kimono japonais et le polo de l’équipe de football iranienne en les superposant dans des vitrines. Cette série questionne une situation paradoxale : d’un côté, les embargos économique, scientifique et militaire imposés à l’Iran afin de stopper sa recherche sur le nucléaire, et, de l’autre, la façon dont le marketing et la puissance des grandes entreprises parviennent à s’infiltrer là où on ne les attend pas. Alors que les échanges politiques et religieux entre l’Iran et les puissances occidentales se réduisent de plus en plus, la figure de l’athlète sponsorisé s’offre au regard de tous, générant éventuellement des déclinaisons de cette identité hybride dans le monde du *streetwear*. Explorant l’intersection entre échanges culturels et influence économique à travers le prisme du sponsoring sportif, « Kimono Diplomacy » suggère

Window shopping for power

Thomas Jeppe creates an expressive dialogue at the intersection of cultural exchange, by engaging multiple aesthetic traditions of art production and workmanship. He is known for his playful and experimental approach to materials and techniques, often incorporating found objects and everyday materials into his art practice. Jeppe’s work explores themes of consumption, mass production, and the built environment, and he frequently draws on the visual language of advertising and consumer culture. Inspired by two shop windows seen in Dubai, the artist created the series “Kimono Diplomacy”. The first window displayed oversized kimonos made of superimposed colored paper in a shopping center. Disconnected from its origins and not for sale, the traditional Japanese costume was reduced to a stylized form to increase its seductive potential. The second window belonged to a sports shop, featuring the German Uhlsport brand. Jeppe’s work revisits the Iranian national football team’s sponsored polo shirt and the Japanese kimono, displaying them side by side. The series examines a paradoxical situation: on one hand, the economic, scientific, and military embargoes imposed on Iran to halt its nuclear research, and on the other, the way in which the marketing and power of major corporation’s infiltrate places where they are least expected. At a time when political and religious exchanges between Iran and many Western powers are becoming increasingly impenetrable, the figure of the sponsored athlete is on display for all to see, possibly generating variations of this hybrid identity in the world of streetwear. “Kimono Diplomacy” explores the intersection of cultural exchange and globalization through the lens of sports sponsorship, suggests a complex commentary on the power dynamics of cultural exchange and economic influence in a globalized world. It prompts viewers to question the relationships between tradition, consumerism, and identity, as well as the consequences of global economic forces on local cultures. By placing the traditional kimono in the same visual space as the sports sponsorships of a modern football team, Jeppe highlights the ways in which cultural symbols can be commodified and repurposed for commercial gain.

une analyse complexe de la dynamique du pouvoir à l’heure de la mondialisation. L’œuvre incite le spectateur à interroger les relations entre tradition, consumérisme et identité, ainsi que les effets des forces économiques mondiales sur les cultures locales. En plaçant le kimono traditionnel dans le même espace visuel que le polo sponsorisé d’une équipe de foot moderne, Thomas Jeppe met en lumière la façon dont les symboles culturels peuvent être transformés en marchandises et réaffectés à un usage commercial.

Un bolide en herbe

Depuis un quart de siècle, les femmes de la coopérative Tjanpi Desert Weavers tressent le *tjanpi*, herbe sèche endémique du désert australien, pour en faire de magnifiques œuvres d’art contemporain, captant ainsi l’énergie et le rythme de leur terre, de leur culture et de leur communauté. Le collectif Tjanpi Desert Weavers a constitué un vaste réseau de femmes de tous âges couvrant une zone de 350 000 kilomètres carrés dans les régions aborigènes. Puisant dans les méthodes de tressage traditionnelles, ces grands-mères, ces mères et ces filles entremêlent leurs histoires, leur savoir-faire et leurs expériences pour préserver leur patrimoine culturel tout en générant des revenus par la création de sculptures originales. La pratique artistique du collectif a toujours reposé sur des excursions dans le *bush* pour y collecter des herbes sèches en prenant le temps de s’asseoir ensemble pour tresser, de chasser, de visiter les sites importants, d’exécuter l’*inma* (dances et chants traditionnels) et d’enseigner aux enfants leurs responsabilités envers leur territoire. Dans ce cadre, les artistes ont créé des installations collaboratives à grande échelle visant à faire connaître le *tjukurrpa* (croyances ancestrales), les scènes de la vie quotidienne et la vie précoloniale, afin de sensibiliser leurs familles et toute la société australienne à leur culture. Perpétuant une tradition qui remonte à des milliers d’années, leur approche novatrice du tressage leur a valu de remporter en 2005 le prix d’art aborigène le plus prestigieux d’Australie pour une œuvre collaborative représentant un immense pickup Toyota. C’est ce véhicule caractéristique du désert australien que représentent les œuvres intitulées *Tjanpi Ute*, créées par Sheryth Bronson, Beryl Bell et Donna Ferguson. Ces artistes appartenant à la communauté aborigène de Kaltukatjara, dans le

Dreaming the fast car

For a quarter of a century, Tjanpi Desert Weavers Cooperative (*tjanpi* meaning “dry grass”, indigenous grasses, pronounced “jan-pee”) have woven native Australian desert grasses into spectacular contemporary fiber art, capturing the energies and rhythms of their country, culture, and community. The Tjanpi Desert Weavers collective has fostered a vast network spanning generations of women across a 350,000 square-kilometer area in the NPY region. Drawing on traditional weaving practices, these mothers, daughters, grandmothers, and aunties intertwine their stories, skills, and experiences, not only preserving cultural heritage but also generating income through the creation of inventive sculptures. From the beginning, Tjanpi’s art practice has centered on trips out to nature to collect grass for their fiber art, taking the time to sit down together to weave, to hunt, visit significant sites, to perform inma (cultural song and dance) and teach their children about their responsibilities towards the country. As part of this, artists have experimented with large-scale collaborative fiber-art installations to share their *Tjukurrpa* (“lore”), scenes of daily living and precontact life, generating awareness and insight into their culture, country and communities for their families and the broader Australian community. Continuing a traditional weaving practice that goes back thousands of years, their innovative contemporary practice won them the Australian National Aboriginal Art Grand Prize in 2005 with a collaborative work, a huge Toyota truck. These are representations of desert vehicles created by Tjanpi artists living in the Aboriginal community of Kaltukatjara in Australia’s central desert. In these works, Kaltukatjara based artists Sheryth Bronson, Beryl Bell and Donna Ferguson have drawn directly from the source to create their *Tjanpi Ute*. These works weave *tjanpi* raffia and scrap metal from abandoned cars to pay homage to the rickety, rusty, broken, and beautiful vehicles that characterize the desert dirt roads. *Tjanpi*, the native grass of Central Australia, holds a multifaceted spiritual resonance within the rich tapestry of Indigenous Australian cultures. For some, it is a profound connection to the land, a tether to the wisdom of the ancestors, and a conduit for timeless narratives woven into the very fabric of existence. This humble grass carries the echoes of ceremonies and rituals, intertwining with the spirits of the land and the natural world. In other Indigenous Australian traditions, *tjanpi* is a symbol of resilience, a testament to the



centre du pays, ont puisé directement à la source pour les fabriquer en tressant du *tjanpi* à l’aide de raphia et de fil de fer trouvé sur des voitures abandonnées, afin de rendre hommage à ces véhicules bringuebalants qui sillonnent les pistes du désert. Le *tjanpi* a de multiples résonances spirituelles au sein de la riche mosaïque des cultures aborigènes. Pour certains, elle offre une profonde connexion au territoire, un lien avec la sagesse des ancêtres, le fil de récits intemporels mêlés à la trame même de l’existence. Cet humble végétal porte l’écho

enduring strength and adaptability of Indigenous communities. The act of weaving *tjanpi* grass into vehicles, symbolize the ability to travel freely and independently, to move forward with speed, becomes a symphony of cultural expression, an artful homage to the traditions of the past and the ingenuity of the present. Through the craft of weaving, Tjanpi artists not only preserves the stories of the past but also weaves new narratives, shaping the future of Indigenous Australian culture with each deftly woven strand.

DONNA FERGUSON
Tjanpi Ute
Kaltukatjara (Docker River),
Territoire du Nord / Kaltukatjara
(Docker River), Northern Territory,
2023
Tjanpi, raphia teint à la main, fil de fer,
pièces de métal recyclé provenant de
voitures abandonnées / Tjanpi,
hand-dyed raffia, wire, recycled
metal pieces from abandoned cars
55 x 24 x 19 cm
Coopérative TJANPI DESERT WEAVERS
© Thea Wischusen

des cérémonies et des rituels, s’entrelaçant avec les esprits de la terre et du monde naturel. Pour d’autres, le *tjanpi* est un symbole de résilience, un témoignage de la force et de la faculté d’adaptation des communautés indigènes. Le fait de transformer cette herbe en véhicule, symbolisant la capacité à se mouvoir de façon libre et indépendante, à avancer rapidement, devient un facétieux hommage aux traditions du passé et à l’ingéniosité du présent. À travers l’art du *tjanpi*, les artistes visent non seulement à préserver les histoires ancestrales, mais aussi à tisser de nouveaux récits, façonnant l’avenir de la culture aborigène avec chaque brin d’herbe tressé.

Du miel sur la ligne d’arrivée

Le tapis de lirette marocain de la collection du musée Bargoin captive le spectateur par sa ressemblance iconographique avec le drapeau à damier, symbole généralement associé à la course automobile. Cependant, une inspection plus approfondie de sa matérialité et de sa signification symbolique révèle que cette pièce transcende la simple célébration de ligne d’arrivée ou de la victoire. En effet, ce tapis invite l’observateur à réfléchir à ses profondes implications philosophiques en invoquant un lien plus vaste avec le monde et les notions d’ordre et de sécurité. Avec sa composition et son motif élaborés, il devient un support de méditation sur les dualités et les complexités inhérentes à l’existence, invitant à une réflexion sur l’interaction entre le chaos et l’ordre, la victoire et la défaite, la protection et la vulnérabilité. Les tapis de lirette (ou *boucharouette* en arabe dialectal) sont tissés à partir de bandes de tissus de récupération. Autrefois issus uniquement de la région de Boujad, dans la plaine de Tadla, ils sont aujourd’hui fabriqués à travers tout le Maroc et sont en passe de devenir un véritable produit artisanal. Provenant des tribus du Moyen Atlas, qui mènent une vie nomade ou sédentaire dans les hautes montagnes et sur les plateaux, ces tapis sont à l’image de leur univers. Dépourvus de bordures et de centre, ils font la part belle à la géométrie et juxtaposent fréquemment des espaces visuels ouverts et fermés. Les motifs géométriques employés sont des représentations stylisées d’objets quotidiens et de la nature. Ce sont également des emblèmes prophylactiques contre le mauvais œil.

Honey at the finishing line

The Moroccan rug knotted in *lirettes* from the musée Bargoin collection captivates the viewer with its iconographic resemblance to the “checkered” racing flag, a symbol typically associated with the conclusion of a car race. However, upon closer inspection and a deeper contemplation of its materiality and symbolic significance, the *lirettes* rug from Morocco transcends mere celebration of linear finish or victory. It invites the observer to ponder its profound philosophical implications, invoking a broader connection to the world, the concept of order, and the notion of protection. The rug, in its intricate pattern and design, becomes a conduit for contemplation on the inherent dualities and complexities of existence, inviting a reflection on the interplay between chaos and order, victory and defeat, and protection and vulnerability. Rug knotted in *lirettes* (old cut-out fabrics) known as *lirette* carpets, *boucharouette* (“pieces of reused fabric” in dialectal Arabic) or rag carpets, are woven from strips of fabric torn from old cloth. Formerly woven only in the Boujad region in the Tadla plain, they are now produced all over Morocco and are becoming a genuine craft product. It is made from the tribes of the Middle Atlas that were either transhumant or sedentary living in high mountains or on plateau. Their carpets, which have no borders and are not centered, are the image of their world; geometry is omnipresent, and the simultaneous presence of closed and open visual spaces is frequent. The geometric motifs used are stylized representations of everyday objects and of the natural world. They are also prophylactic signs against the evil eye. These motifs link astral and natural elements in a direct relationship with fecundity and fertility. The checkered pattern: the square represents the earthly world, fullness completed and stabilized in perfection. It symbolizes the four seasons, the four winds, the four points of the compass, the four phases of the moon and the four walls of the house and the four stages of life. The checkerboard represents the cultivated fields and symbolizes the fertility of the earth. Some also see in it the eye of the partridge, the beneficial bird, intermediary between heaven and earth. “Of greater significance is the recognition that the symbolism of Berber carpets is the traditional expression of a formerly dominant fertility cult which must originate from a remote ancient civilization.”¹

1 Bruno Barbatti, *Berber carpets of Morocco. The Symbols : Origin and Meaning*, 2008, Courbevoie, ACR Éditions, p.15.

Seryth Bronson commençant
son *Tjanpi Ute* / Seryth
Bronson starting her *Tjanpi Ute*
Kaltukatjara, Docker River, 2024
© Em Frank

Beryl Bell récoltant de l'herbe
tjanpi / Beryl Bell collecting
tjanpi grass
Docker River, 2022
© Ruby Henderson-Leconte



Ils relient des éléments astraux et naturels en lien direct avec la fécondité et la fertilité. Dans le motif à damier, le carré représente le monde terrestre, la complétude achevée et stabilisée à la perfection. Il symbolise également les quatre saisons, les quatre vents, les quatre points cardinaux, les quatre phases de la lune, les quatre murs de la maison et les quatre étapes de la vie. Quant au damier, il représente les champs cultivés et symbolise la fertilité de la terre. Certains y voient en outre l'œil de la perdrix, l'oiseau bénéfique, intermédiaire entre le ciel et la terre. Il convient de reconnaître que « le symbolisme des tapis berbères est l'expression traditionnelle d'un culte de la fertilité autrefois dominant dont

The beehive is also a name given to the checkerboard, particularly in Kabyle iconography, as a reference to the female sex, the nest from which “comes the honey of Life similar to that of bees.”² The checkered square is therefore a symbol of fullness, fertility, and nourishing strength. Most of the time, these rugs are created at home by women who weave their vision of beauty and idea of the world.

² Makilam, *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, 2011, Paris, Karthala, p. 54.





**Tapis-damier /
Checkerboard rug**

Maroc, région de Meknès-
Tafilalt, Khénifra, 2^{de} moitié du
xx^e siècle / Morocco, Meknès-
Tafilalt region, Khénifra,
2nd half of the 20th century
Lirette, nouage / Lirette,
knotted rug
310 x 75 cm
Collection musée Bargoin /
musée Bargoin collection,
Clermont Auvergne Métropole,
2011.1.20
© musée Bargoin, Clermont
Auvergne Métropole

l’origine doit remonter à une lointaine civilisation
ancestrale¹ ». La ruche est un autre nom donné au damier,
en particulier dans l’iconographie kabyle, en
référence au sexe féminin, le nid d’où « sort le
miel de la Vie semblable à celui des abeilles² ». Le
carré à damier est donc un symbole de plénitude,
de fertilité et de force nourricière. Ces tapis sont
généralement créés à la maison par des femmes
qui tissent ainsi leur vision de la beauté et l’idée
qu’elles se font du monde.

Jeu de *shōgi*

Le *nagajuban* (sous-kimono) aux motifs inspirés
du *shōgi* incarne de façon ludique la dynamique
subtile entre conformisme culturel et expression
individuelle. Il témoigne du désir de chacun
d’accéder à l’autonomie et à l’autodétermination
et de façonner son identité, même sous la
contrainte des normes sociétales. Les vêtements masculins, liés à la vie publique et
aux questions de rang, étaient généralement très
sobres, avec une prédilection marquée pour les
couleurs sombres telles que l’indigo, le gris et le
noir. Néanmoins, les lois somptuaires imposées
par les shoguns de l’époque d’Edo (1603-1868)
ont suscité une vogue des ornements cachés qui
s’est perpétuée depuis. La doublure des vestes
haori et les sous-kimonos pour hommes recèlent
des décorations hautement élaborées. Ce jeu entre
la sobriété des extérieurs et l’ornementation des
doublures reflète la division entre vie publique et
privée. C’est en cachette que les Japonais peuvent se
permettre d’exprimer leur goût et leur individualité.
C’est pourquoi les sous-kimonos révèlent si souvent
des motifs liés aux activités de loisir. Ce *nagajuban* possède sur le dos et sur une
manche un motif en *shibori* qui représente des
pièces du jeu de *shōgi*. Appartenant à la grande
famille des échecs, le *shōgi* est apparu au Japon vers
le viii^e siècle et a connu de nombreuses variations
au fil du temps, pour atteindre sa forme définitive
au xvi^e siècle. C’est aujourd’hui l’un des jeux les plus
emblématiques du Japon. Le nom *shōgi*, qui signifie
« jeu des généraux », est dérivé du mot *shogun*,
titre du général en chef des armées. Au xx^e siècle, époque à laquelle les traditions
culturelles et les attentes sociétales étaient
étroitement imbriquées dans la vie quotidienne,
le sous-kimono constituait un lieu de
personnalisation et de rébellion. Via des motifs
ludiques appliqués selon la méthode du *shibori*,
les hommes parvenaient à affirmer subtilement
leur singularité, à se ménager un espace dans
les limites de la tradition et du conformisme. Le sous-kimono est ainsi devenu un symbole de
la quête inlassable de liberté, d’expression de soi
et d’affirmation de son individualité, même dans
les environnements les plus restrictifs.

***Shōgi*’s game**

The *nagajuban* (“under-kimono”) with *shōgi*
motifs serves as a playful embodiment of the
nuanced dynamics between cultural conformity
and individual expression. It is a testament to the
human desire for autonomy, self-determination,
and the shaping of identity, even within the
constraints of societal norms. Men’s clothing, linked to public life and matters
of rank, was generally very sober, with a marked
predilection for dark colors such as indigo, grey,
and black. Nevertheless, the sumptuary laws
imposed by the shoguns of the Edo period (1603-
1868) gave rise to a vogue for hidden decorations
that has continued ever since. The linings of *haori*
jackets and men’s under-kimono conceal highly
elaborate decorations. This interplay between
sober exteriors and decorated linings reflects the
division between public and private life. It is in the
hidden that Japanese men can allow themselves to
express their individuality and tastes. This is why
under-kimono so often reveals motifs linked to
leisure activities. This *nagajuban* has a shibori pattern on the back
and one sleeve which depicts *shōgi* game pieces. Part of the very large family of chess games, it
was first played in Japan around the 8th century,
it has undergone many variations over the years,
reaching its definitive version in the 16th century. Today, it is one of Japan’s most emblematic
games. The word *shōgi*, meaning the generals’
game, is derived from the word *shogun*, which
means “supreme military general”. In the context of 20th century Japan, where
cultural traditions and societal expectations were
tightly woven into the fabric of everyday life,
the under-kimono became a canvas for subtle
rebellion and personalization. Through the playful
chess patterns and shibori decoration, men found
a means to subtly assert their uniqueness, to carve
out a space for themselves within the confines of
tradition and conformity. The under-kimono thus
becomes a symbol of the human spirit’s unyielding
quest for freedom, expression, and the assertion
of individuality, even in the most restrictive of
environments.

Flying carpet to where?

Since 2000, Alex Flemming has exhibited a keen
interest in exploring themes encompassing
technology, politics, life and death, as well as the
spectrum between hope and despair. His “Flying
Carpet” series is one of the most representative

1 Bruno Barbatti, *Tapis berbères du Maroc. La symbolique : origines et signification*, Courbevoie, ACR Éditions, 2006, p. 15.
2 Makilam, *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, Paris, Karthala, 2011, p. 54.

Tapis volant, vers où ?

Depuis l'an 2000, Alex Flemming explore avec intérêt des thèmes englobant la technologie, la politique, la vie et la mort, ainsi que le spectre allant de l'espoir au désespoir. Sa série intitulée « Flying Carpet » en est l'un des exemples les plus représentatifs. Débutée en 2003, celle-ci joue sur les mots entre le titre et la forme des œuvres afin d'instaurer un dialogue dynamique entre les éléments visuels et le cadre conceptuel, invitant le spectateur à les considérer à différents niveaux.

L'image familière du tapis volant nous renvoie au recueil de contes arabes *Les Mille et Une Nuits*, et plus précisément à la traduction qu'Antoine Galland en a faite au XVIII^e siècle, n'hésitant pas à y ajouter ses propres fantasmes³ (et y incluant des histoires transmises oralement qui ne figuraient dans aucun livre). Bien qu'il ne soit fait que très peu mention d'un tapis volant dans le recueil, ce symbole du monde arabe, profondément enraciné dans l'imaginaire collectif et la culture populaire, est extrêmement porteur de sens. Alex Flemming l'emploie comme une métonymie, en présentant sous forme d'avions des motifs inspirés des tapis persans.

Cette série est une réponse aux attentats du 11 septembre 2001 et à la contre-attaque qui a suivi. Elle vise à éclairer les relations tendues entre l'Est et l'Ouest, en mettant l'accent sur les tensions politiques contemporaines. La série tire également son inspiration de l'histoire personnelle de l'artiste. Né d'un père qui a servi comme capitaine et d'une mère hôtesse de l'air, il évoque à travers les silhouettes d'avions représentées dans ces œuvres le souvenir des cartes postales distribuées par les compagnies aériennes dans les années 1990. Ce lien personnel confère à la série une dimension supplémentaire empreinte de nostalgie.

En plaçant le tapis volant, symbole d'imaginaire et d'évasion, dans le contexte des événements tragiques du 11-Septembre, Alex Flemming instaure un puissant contraste entre l'espoir et le désespoir, le rêve et la dure réalité. Ses œuvres nous incitent à réfléchir à la complexité de l'expérience humaine, ainsi qu'à la façon dont nous affrontons les traumatismes et cherchons le réconfort dans l'imagination et la créativité. Par son art, Flemming encourage le dialogue et l'introspection, invitant le spectateur à examiner la rencontre entre fantasme et réalité, ainsi que la résilience tenace de l'esprit humain face à l'adversité.

examples; initiated in 2003, the series plays with the language between form of visual representation and title, creates a dynamic dialogue between the visual elements of the artwork and its conceptual framework, inviting viewers to engage with the work on multiple levels.

The flying carpet with which we are familiar is linked to the Arabic collection *One Thousand and One Nights*, and more precisely to Antoine Galland's 18th-century translation of it, which did not hesitate to add his own fantasies³ (he included stories that had been passed down orally not included in any written books) to the original book. The reference to a flying carpet occurs sparingly within the collection. Yet, this iconic symbol of the Arab world, deeply ingrained in collective imagination and popular culture, holds significant meaning. Alex Flemming employs it as a metonymy, drawing inspiration from Persian carpets, which, due to their distinctive shape, evoke the image of flight like an airplane.

This series is a response to the events of 11 September 2001 and the counterattack that followed. Its aim is to illuminate the strained relations between East and West, with a keen focus on contemporary political tensions. The series also draws inspiration from the artist's personal background. With a father who served as a captain and a mother who worked as an air hostess, the aerial silhouettes depicted in the artworks evoke memories of the postcards distributed by airlines in the 1990s. This personal connection infuses the body of work with an extra layer of nostalgia and significance.

The flying carpet, a symbol of fantasy and escape, is set against the backdrop of the tragic events of 9/11, creating a powerful contrast between hope and despair, dreams and harsh realities. Flemming's artwork prompts viewers to reflect on the complexities of the human experience, as well as the ways in which we grapple with trauma and seek solace in imagination and creativity. Through his art, Flemming encourages dialogue and introspection, inviting viewers to consider the intersections of fantasy and reality, and the enduring resilience of the human spirit in the face of adversity.

Sous-kimono d'homme, *naga-juban* / Under-kimono for men, *naga-juban*

Japon, 1^{re} moitié du XX^e siècle / Japan, first half of the 20th century

Soie, teinture à réserve *shibori*, peinture / Silk, *shibori* resist dyeing, painting

135,5 x 146,5 cm

Collection musée Bargoin / musée Bargoin collection
Clermont Auvergne Métropole, 2022.1.144

© musée Bargoin, Clermont Auvergne Métropole



³ Georges May, *Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 100.

³ Georges May, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le Chef-d'œuvre invisible*, 1986, Paris, Presses universitaires de France, p. 100.



L’univers sportif

La pratique artistique de Leda Catunda se caractérise par une vibrante exploration des couleurs, des formes et des textures sur différents supports tels que la peinture, la sculpture et les installations. Dans une approche expérimentale et ludique, cette artiste incorpore souvent dans ses œuvres des objets et des matériaux du quotidien qu’elle transforme par la juxtaposition, la répétition et l’abstraction. Leda Catunda se plaît à employer des objets apparemment ordinaires tels que rideaux, couvertures, serviettes et autres tissus d’usage courant dans la sphère domestique. Elle intègre ces matériaux dans ses œuvres en enchâssant souvent ses motifs dans des formes arrondies semblables à des bassines ou des coussins, qui sont généralement remplies de mousse. La série « Skate », qui lui a été inspirée par l’immersion de son compagnon dans « l’univers sportif », a pour thème central la présence visuelle des marques de sport. Cependant, son approche va au-delà de considérations purement esthétiques : elle

Sport universe

Leda Catunda’s artistic practice is characterized by a vibrant exploration of color, form, and texture across various mediums, including painting, sculpture, and installation. With a playful and experimental approach, Catunda often incorporates everyday objects and materials into her work, transforming them through juxtaposition, repetition, and abstraction. Catunda has a penchant for employing seemingly ordinary objects like curtains, blankets, towels, and various fabrics commonly found in domestic settings. She incorporates these materials into her art, often encasing her motifs within round shapes reminiscent of buckets or cushions, which are typically filled with foam. Leda Catunda’s inspiration for her “Skate” series was sparked by her boyfriend’s immersion in the sporting environment, that she calls “sport universe”, where the visual presence of sports brands emerged as a central theme. However, Catunda’s approach went beyond mere aesthetic considerations; rather, she was intrigued by the

ALEX FLEMMING

Flying Carpet
Allemagne / Germany, 2003
Tapis découpé sur bois, tapis et bois / Carpet cut out on wood, carpet and wood
289 x 107 x 5 cm
Collection du Sesc São Paulo, Brésil / Sesc São Paulo Collection, Brazil
© Everton Ballardin

est intriguée par la valeur intrinsèque dont sont porteuses ces marques. Dans son exploration artistique, les logos des sponsors cessent d’être de simples ornements ; ils deviennent de puissants motifs symbolisant l’éthique et l’influence des marques qu’ils représentent⁴. Le travail de Leda Catunda entreprend ainsi un processus de recontextualisation, grattant le vernis brillant du sponsoring pour révéler l’interaction complexe entre la culture de consommation et l’identité personnelle. Selon elle, l’art possède la capacité de transcender les frontières conventionnelles et de stimuler diverses interprétations. En imprégnant la série « Skate » d’associations poétiques et de narrations abstraites, l’artiste vise à ouvrir de nouvelles possibilités d’implication et de réflexion. Par ses interventions visuelles, elle interroge la

inherent value conveyed by these brands. In her artistic exploration, the sponsorship logos ceased to be mere adornments; instead, they became potent motifs symbolizing the ethos and influence of the brands they represented.⁴ Catunda’s work thus undertakes a process of recontextualization, stripping away the glossy veneer of sponsorship to reveal the complex interplay between consumer culture and personal identity. In her view, art possesses a capacity to transcend conventional boundaries and stimulate diverse interpretations. By imbuing her skate art with poetic associations and abstract narratives, Catunda aims to open new possibilities for engagement and reflection. Through her visual interventions, she challenges the commodification of spaces and bodies by sponsorships, offering an alternative lens through which to contemplate the significance of these ubiquitous symbols in contemporary society. For Catunda, art serves not only as a means of aesthetic expression but also as a catalyst for critical inquiry and imaginative exploration, unlocking hidden layers of meaning and inviting viewers to contemplate the multifaceted nature of public visual culture.

Everything exists for a purpose, so do we

Felipe Barbosa reimagines commonplace materials, elevating their inherent qualities through repetitive yet dynamic compositions. While crafted by hand, his sculptures evoke the mass-production processes used to manufacture these materials, transforming them from the ordinary into rhythmic interplays of fabric and color. By altering the physical compositions of familiar objects and placing them in unexpected contexts, Barbosa challenges their conventional applications. In doing so, he redirects attention from their utilitarian purposes to their formal qualities, inviting viewers to contemplate new ideas and associations embedded within the materiality of each object. This shift prompts a critical examination of their cultural and economic significance.

Espiral de Arquimedes features deconstructed footballs, thread, cotton canvas, glue, and metal sewn by hand to form a new structure. Through his rearrangement of footballs and the crafting of repetitive yet dynamic compositions, the artist challenges the capitalist paradigm of mass production underlying these manufactured objects. This piece evokes reflections on the less visible aspects of the football industry, particularly the prevalent issues of child labor and low-wage work associated with the stitching of footballs in countries like India and Pakistan. It serves as a poignant reminder of the stark realities hidden beneath the glamour of the game – a game often lauded for its potential to uplift individuals from poverty, especially in countries like Brazil.

4 Leda Catunda, propos recueillis par Aline Ogliari, in *Vida Acolchoada*, projet de fin d’études pour le Bachelor of Fine Arts, université d’Art de Brasília, dirigé par Elyeser Szturm, 2011, p. 54.

4 Leda Catunda, remarks transcribed by Aline Ogliari, in *Vida Acolchoada*, end-of-study project for her Bachelor of Fine Arts, University of Brasília, supervised by Elyeser Szturm, 2011, p. 54.

LEDA CATUNDA

Skate II

Brésil / Brazil, 2010

Peinture acrylique sur tissus

rembourrés / Acrylic paint on

stuffed fabrics

194 x 297 cm

Collection du Sesc São Paulo,

Brésil / Sesc São Paulo collection,

Brazil

© Everton Ballardin

marchandisation des espaces et des corps par le sponsoring, offrant un autre prisme à travers lequel observer la signification de ces symboles omniprésents dans la société contemporaine. Pour Leda Catunda, l'art constitue non seulement un moyen d'expression esthétique, mais également un catalyseur de l'analyse critique et de l'exploration par l'imaginaire, révélant de nouvelles strates sémantiques et invitant le spectateur à observer les multiples facettes de la culture visuelle publique.

By irreversibly altering them, he questions seriality and the defamiliarization of the recognizable in an economy of space practice. He liberates manufactured objects by giving them freedom of form and interpretation, combining and reconfiguring them. The artist empties the balls, detaches the leather hexagons and sews them together to stretch them on a wall, transforming what was once a sphere into a two-dimensional plane. Every industrial artefact has geometric invariants in its constitution and in its reproducible nature, and Felipe Barbosa takes advantage of this formal DNA to discover dormant forms. The transition from the modular unity of the object's structural body to a new existence is an associative and combinatorial game. And while this process can be limiting, it nevertheless allows us to explore the formal attributes presented by this variable of identical objects. It is then the relationship between the unit and the set of serialized objects that he questions, in addition to the symbolic and cultural dimensions of the said object. Felipe pushes the autonomy of the object by extracting its functional elements. The impracticality of the transformed and dismantled object becomes a collatable quality of a world where everything exists for a purpose.

Aware of history

This small Baotou *Bogu* blue carpet is a great example of how the ancient oriental minds consider play as an important aspect of moral life worth living.

Baotou, located in Inner Mongolia, boasts a rich tradition of wool carpet weaving, dating back to ancient times. This region, characterized by its diverse ethnic groups, serves as a melting pot where the folk crafts of each community blend and exchange, culminating in the distinctive Baotou carpets. These carpets reflect a fusion of nomadic culture from the northern grasslands and agricultural traditions from the Central Plains. Influenced by Persian carpets, they showcase intricate weaving techniques and patterns. *Bogu* means “aware of the history” in Chinese indicating the high cultural level of the owner.⁵ This Baotou *Bogu* carpet presents the four main attributes of the learned man, according to the symbolic repertoire of Confucianism, the decoration pattern also influenced by Buddhism. On the plain dark blue (the noble color for Mongolian) field, the books suggest science



⁵ Meng Hao, Ying Chang, and all, “A Preliminary Discussion on Bogu Pattern of Porcelain,” in *Asian Journal of Arts, Humanities and Social Studies*, 2023, vol.6, p.93

Conscient de l'histoire

Ce petit tapis bleu de Baotou à motif *bogu* est un bon exemple de la place accordée au jeu dans la mentalité orientale, qui y voit un aspect important d'une vie digne d'être vécue. Située en Mongolie-Intérieure, la ville de Baotou possède une riche tradition ancestrale de tissage de tapis en laine. Cette région est un melting-pot composé de différents groupes ethniques dont l'artisanat populaire s'enrichit d'échanges et de mélanges, comme en témoignent les remarquables tapis de Baotou. Ceux-ci reflètent la fusion entre la culture nomade des steppes septentrionales et les traditions agraires des plaines centrales. Influencés par les tapis persans, ils se distinguent par des techniques et des motifs de tissage élaborés. Ce tapis à motif *bogu* présente les quatre principaux attributs de l'homme érudit selon le répertoire symbolique du confucianisme, sachant que ce motif décoratif est également influencé par le bouddhisme. Sur le fond bleu foncé (couleur noble pour les Mongols), les livres représentent la science et la sagesse, l'échiquier la logique et la maîtrise de soi, tandis que la flûte, les rouleaux et les pinceaux illustrent les arts et la culture. Le sceptre cérémoniel et le vase en céramique évoquent quant à eux la paix. Ces deux éléments en miroir

and wisdom, the chessboard evokes logic and self-control, and the flute, scrolls and brushes symbolize the arts and culture. The ceremonial sceptre and ceramic vase indicating peace. These two mirrored visual elements are separated by a central circular floral pattern in the geometric style, in which two swastikas appear, a motif that, through its rotating design, symbolizes perpetual regeneration according to Buddhism beliefs. The inner border features a sinuous Greco, while the main frame is decorated with a motif derived from the swastika which is a widely used Mongolian motif. This carpet was used to illustrate and claims the cultural level of its owner according to the precepts of Confucianism.

Wumen Ghua

Artist, Curator and founder of Sirius Initiative

FELIPE BARBOSA

Espiral de Arquimedes

Portugal, Coimbra, 2022
Ballons de football ouverts et
assemblés / Open and recessed
soccer balls
100 x 115 cm
Galeria Sete, Portugal
© Galeria Sete - Arte
Contemporânea



Tapis Pao Tao

Chine, Baotou, 1^{re} moitié du
xx^e siècle / China, Baotou, first
half of the 20th century
Laine, nouage / Wool, knotted
carpet
173 x 68 cm
Collection musée Bargoin /
musée Bargoin collection,
Clermont Auvergne Métropole,
993.1.36
© musée Bargoin, Clermont
Auvergne Métropole

sont séparés par un motif floral circulaire de style géométrique dans lequel apparaissent deux swastikas, emblème qui, par sa forme rotative, symbolise la régénération perpétuelle selon la croyance bouddhiste. La bordure intérieure est décorée d'une clé grecque et le cadre principal arbore un motif dérivé du swastika très courant en Mongolie. Ce tapis servait à affirmer le niveau d'instruction de son propriétaire (*bogu* signifie « conscient de l'histoire » en chinois)⁵.

Wumen Ghua

Artiste, commissaire et fondatrice de Sirius Initiative

5 Meng Hao, Ying Chang et al., « A Preliminary Discussion on Bogu Pattern of Porcelain », in *Asian Journal of Arts, Humanities and Social Studies*, 2023, vol. 6, p. 93.