



Le pathos
de la distance ou la volonté d'être soi-même¹

LAURENCE D'IST

The pathos
of distance or the will to be oneself¹

INDÉPENDANCE FILIALE

Coskun crée depuis quarante ans une œuvre taillée dans la masse, qui concentre dans la représentation du corps les intentions abouties et expérimentales de la figure humaine. Des pièces en pieds ou fragments qui jouent de la raideur intrinsèque de matériaux pleins que Coskun explore à ses débuts avant de développer pleinement sa sculpture dans l'arbre et dans chacune de ses parties : branches, racines et grumes. Bustes, têtes, couples et personnages existent par le langage direct de la tronçonneuse qui anime la ligne de la pensée et conduit les sensations. Tel le courant, l'érotisme des sens que les ensembles sculptés transmettent transporte aussi son histoire.

Au moment où il arrive à Paris après avoir quitté précipitamment la Turquie, suite au coup d'État en 1980,² l'art de la sculpture en France entre dans une longue éclipse du paysage artistique où la figuration se trouve disqualifiée par les institutions. Néanmoins, Coskun s'inscrit dans le contexte particulier des créateurs qui renouvellent la sculpture dans l'esprit de l'indépendance filiale ouverte par la sculptrice Germaine Richier (1902-1959) autour de l'humanité affectée au sens large. Un regard qui s'accompagne de l'expressivité des surfaces, de l'expérimentation des matériaux comme du renouvellement des moyens de la sculpture, alliant construction et imagination.³

De sa première vie en Turquie, Coskun maîtrise la peinture, la gravure et la sculpture. Il possède aussi une solide culture acquise des lectures sur les artistes modernes et celles des auteurs classiques français, russes et américains, qui remplissent, dit-il, « l'enfance solitaire du garçon roux que j'étais, littéralement introverti par cette différence que l'on me faisait cruellement ressentir ». L'art compense et rattrape le mépris qu'il subit. À seize ans, il fait pour la première fois une exposition personnelle dans la maison du peuple de Bursa (Bursa Halkevi), lieu d'échanges culturels de la ville, où la troupe du théâtre se trouve en résidence. Les peintures qu'il présente témoignent de l'influence de ses mentors, dont un certain Vincent van Gogh auquel il ressemble de manière troublante, ce qui le conforte intimement que sa destinée est ailleurs. Le metteur scène, saisissant les qualités du jeune peintre, l'invite à réaliser la scénographie et un jour à monter sur les

planches. Le jour où celui qui possède les traits de Van Gogh devient acteur, Coskun gagne de l'audace, «sur la scène du théâtre, je prenais toute la lumière avec mes cheveux en or», se souvient-il.

LEÇON DE CORPS, LEÇON DE COMÉDIEN

Avec son bagage d'artiste autodidacte, il ne ressent pas le besoin d'entrer dans une école d'art par crainte de se formater aux tendances et choisit d'étudier au conservatoire d'art dramatique d'Istanbul à la sortie du lycée. La carrière professionnelle de Coskun s'apparente, au cours de la dizaine d'années qu'il consacre à la scène, à une trajectoire prometteuse rognée par les conditions matérielles difficiles, l'obligeant aux comédies boulevards plutôt qu'à jouer les pièces d'auteurs qu'il affectionne : Camus, Brecht, Tchekhov, Anday, Kudret-Aksal⁴. Finalement, pour gagner sa vie il entre comme graveur à la Monnaie d'Istanbul et finit par quitter le théâtre.

Coskun présente souvent ce passé de comédien comme une parenthèse dans son parcours artistique de peintre et de sculpteur. Pourtant, les bases du jeu d'acteur qu'il expérimente selon la leçon de Constantin Stanislavski insufflent naturellement (inconsciemment aussi) sa manière d'être et de concevoir la création. Le modèle théâtral du dramaturge est avant tout une attitude plus qu'une posture. Le corps entièrement se met à l'écoute du sujet. Observer, éprouver, vivre. «Nous passions des heures à faire des exercices pour nous assouplir, se souvient-il. Pour que le corps devienne un instrument et permette à notre conscience de trouver l'expression. »

Son nouveau départ en France tourne la page d'une première vie en Turquie. Malgré tout, c'est bien l'imagination fondamentale du jeu de l'acteur qu'il convoque dans ses premières sculptures réalisées dans son petit atelier-studio loué aux portes de la capitale, à Boulogne-Billancourt. D'abord, la technique de la taille douce acquise lors de son passage comme stagiaire à la Monnaie de Paris l'engage indéniablement dans la taille directe. Graver le bloc de métal, c'est découper le volume dans une échelle contrainte par la miniature et le relief en creux. Une précision d'orfèvre qu'il libère en sculptant en trois dimensions dans la masse du bronze. Quelle idée ! (fig. 4).

Par la répétition du geste qui lime et qui entaille qui concentre force et précision, Coskun pose les jalons d'un parcours artistique qui se renouvelle dans la matrice et l'affranchissement du détail. Ainsi, quelle que soit la matière – du moment qu'il puisse la tailler, Plexiglas compris – il évoque le corps en action et en ressenti (fig. 3). Cette double disposition, par le développement de la gravure en trois dimensions d'un côté, et la leçon du jeu d'acteur de l'autre, expliquent l'attachement de l'artiste à représenter l'humain dans sa véracité – son authenticité serait plus juste – sans expérimenter la caricature ou emprunter d'images commerciales. Il approche la sculpture classique, dans des proportions qui vibrent de la statuaire grecque mais sans jamais caresser le lisse et la beauté fragile d'un fragment sculpté comme chez Igor Mitoraj ou oblitéré chez Sacha Sosno. Coskun ne se prête pas davantage à reproduire le passé antique en citation du présent comme Michelangelo Pistoletto, mais reste en osmose avec la sculpture expressive. (fig. 69, 70)

Pour vérifier que la dimension exclusivement figurative de son parcours passe bien par l'évocation des sens, il suffit de regarder ses dessins – plus de 3 000 sont conservés dans son atelier – pour confirmer que la planète amoureuse du sculpteur passe par les fluides. Plus que l'érotisme, il souligne le plaisir. Avant tout, celui de faire ressentir la veine, la vibration de cette chaleur chimique qui traverse le filon de l'intérieur. Contrainte au départ, la représentation humaine s'affranchie peu à peu de ses liens. Les masses dialoguent, les faces se démultiplient comme s'il lui fallait dépasser certains axiomes de la sculpture dans le bronze : le biface, la spécialisation et la répétition (fig. 4, 5).

Puis, dans ses premières sculptures taillées et polies dans le bois, qu'il développe en parallèle à celles exécutées dans le métal, il représente des corps souples prisonniers de liens qui contorsionnent incroyablement les chairs (fig. 6). Un pied, un tétou, un pénis sortent de la masse tendue comme d'un tube de crème. Les bandes entravent les membres, entre torture et prouesse. L'esthétique est empruntée de surréalisme et d'accents psychédélics (fig. 7). La matière, bien qu'excessivement précise dans les détails anatomiques, s'appréhende comme brute, encombrée, brouillonnée mais bouillonnante. La performance est symbolique mais les difficultés sont bien réelles. Métaphore de l'artiste qui cherche à développer sa sculpture mais aussi à trouver sa place dans le paysage artistique français ; l'acteur n'est plus mais le ton juste demeure. C'est en passant d'un matériau à l'autre, de l'un vers l'autre, jusqu'aux débuts des années 1990, qu'il se libère. Les garrots qui contraignent la matière jusqu'à la non-figuration – dans certaines têtes en bronze notamment – s'assouplissent en drapés plissés qui soulignent désormais la dynamique sensualiste de torsos et celles d'étreintes fugitives.

Lors de ces recherches, Coskun taille également le marbre. Quant au Plexiglas, il regrette d'avoir travaillé cette matière aux reflets de cristal. « Aujourd'hui, confie-t-il, je n'apprécie ni son effet séduisant, ni son origine pétrochimique. » Certes, à l'époque l'enjeu est ailleurs. Il lui faut maîtriser les supports qu'il emploie pour retrouver la palpitation des accords qui traversent son dessein. L'expérience technique sur une matière se transpose ensuite sur les autres, à l'instar des découpes de marbre par des stries parallèles qui viennent enrichir d'entailles les surfaces du bronze et du bois. Ainsi les pièces se rapprochent et se répondent visuellement, comme quand par le passé les rôles au théâtre nourrissaient les potentialités psychologiques et physiologiques du jeu suivant... (fig. 8).

JE ME FAIS DU CINÉMA

La mémoire visuelle est essentielle dans son travail. Il la nourrit d'images « habitées » qu'il travaille « en soi ». Il y mêle des sentiments premiers et des expressions plastiques qui rejoignent ce noyau déterminant. La forme est résolument figurative et possède quelque chose de l'instinct créatif. Elle se construit à partir des impressions et d'une énergie entièrement engagée dans la matière et l'objet (fig. 9, 10, 11).

On retrouve cette disposition dans un certain cinéma d'auteur, que Coskun apprécie : Szabó, Polanski, Herzog, Wenders... Un souffle venu d'Europe de l'Est avec des films qui portent à l'écran la forme, l'éclairage, le verbe avec des dialogues ciselés où la passion et le destin d'hommes et de femmes se modèlent, se taillent, se frottent à l'histoire récente et

passée. Quand le ton est juste, le langage des corps, sa souplesse et les émotions éprouvées mènent la caméra dans la fiction réaliste où, en dépit de la langue originale, la dimension universelle opère (fig. 12).

Parmi les films déterminants, *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, sorti en octobre 1986 en France, le marque particulièrement. Dialogues de l'écrivain Peter Handke, rôle principal tenu par Bruno Ganz (co-fondateur de la troupe de la Berliner Schaubühne), l'esthétique en noir et blanc de la première partie du long métrage reste une source visuelle, poétique et métaphorique qui se révèle dans ses séries de sculptures et dans celle des *Anges* en particulier qui naît au début des années 1990.

Dans ce *road-movie* fantastique, la lumière unique, créée par le directeur de la photographie Henri Alekan, sur les acteurs et les monuments berlinois parle autant au comédien qu'au plasticien qu'est Coskun. (Ce n'est pas un hasard si Alekan tourne en tant que réalisateur un court documentaire au musée Rodin en 1959). La lumière sculpte autant, si ce n'est davantage, la matière soustraite au volume, à la manière de la toile en réserve chez les peintres. Clin d'œil aux excès de Rodin, qui maîtrise la cavité expressive et psychologique comme nul autre, surtout son *Balzac* à l'oculaire inégalable, Coskun articule cette dramaturgie dans sa sculpture. Avec souvent le regard qui s'exprime dans un creux subtil, jouant de son ombre (fig. 13 ; fig. 20, p. 149). Les artistes qui manient cette parenté se retrouvent aujourd'hui encore, comme chez les expressionnistes des années 1930, et forcément chez les néo-expressionnistes allemands. D'autant que Coskun expose à Hambourg en 1987 à la Galerie Art Intercultura. Son environnement direct est occupé par Georg Baselitz, Markus Lüpertz mais aussi par la découverte de la sculpture de Germaine Richier au musée Louisiana proche de Copenhague, et celle de Ernst

Ludwig Kirchner dont témoignent les archives photographiques vues à la Hamburger Kunsthalle lors de ces séjours⁵.

Le cinéma traverse également son œuvre graphique, qui représente bien un univers indépendant de ses projets tridimensionnels. Les sens sont livrés à des circonvolutions qui ne connaissent que les limites de la feuille de papier, qui s'étend parfois sur des rouleaux de dix mètres de long. La composition vient de l'intérieur et conduit à des formes éprises d'un mélange de rage baroque et de flux, à l'image d'une scène précise du film *Mephisto* d'István Szabó (1981), d'après le roman éponyme de Klaus Mann ; celle du cours de danse entre le comédien et la professeure. Plan séquence entre «passion et dévoration», la performance des acteurs développe une chorégraphie de lutte physique scandée de vérités – des mots cruels pour l'égo – qui provoquent un duel érotique animal. La plastique des corps dans leur souplesse orchestre magnifiquement la dualité des êtres, entre ce qu'ils sont et ce qu'ils souhaiteraient être. Dans l'intimité d'une chambre, la performance du couple condense la tragédie du film à partir de la nature inchangée de l'Homme.

C'est cette complexité des impressions qui insufflent les lignes et les dynamiques des sculptures et des dessins de Coskun. Le graphite suit son imagination charnelle. S'il apprécie la simplicité directe de la mine de plomb, du fusain ou du brou de noix sur la page blanche, la gamme des courbes et des arêtes dessinées s'accorde bien à la vitesse de

celles sculptées (fig. 14, 15, 16). Les effets de contrastes noircis et appuyés sur le papier, ou au contraire, l'épure des galbes et des profils crayonnés, se rapprochent esthétiquement des axes et des rainures des corps taillées à la tronçonneuse qu'il aspire à sortir vifs, à partir de gestes justes et raisonnés.

L'APPEL DE LA NATURE

En effet, tout ce qui nourrit son « moi », c'est-à-dire l'essentiel, passe sans frontière des livres au cinéma, de l'histoire de l'art aux rencontres. Son amitié dès 1986 avec la peintre Riva Boren⁶ est importante et formatrice. « Elle était sans compromis vis-à-vis de l'art », se rappelle-t-il. Il se retrouvait dans l'exigence et la passion qui l'animaient. Elle lui présente la photographe Marion-Valentine, dont il apprécie les photos des danseurs des compagnies de Martha Graham, de Pina Bausch ou encore de Michel Kelemenis. Des tensions se glissent ensuite dans son œuvre et ses dessins. Mais aussi la rencontre avec le peintre Fabian Cerrero⁷ qui marque de son réalisme magique la fin des années 1990. Leur complémentarité singulière est présentée par la galerie Fadi Mogabgab à la foire Art Paris en 2001⁸ et met en lumière l'ancrage réaliste du sculpteur quand le peintre argentin rayonne de générosité narrative.

Il apprécie aussi l'artiste Francis Bacon dans la série de peintures d'*Étude d'après le portrait du Pape Innoncent X par Vélasquez*, où la stature du dignitaire se confond avec son cri d'effroi. À sa mort, Coskun rend hommage à son tour au peintre anglais, en taillant de mémoire le Pape de Bacon dans un grume de séquoia. Par les entailles de l'outil mécanique qui rappellent les lignes tranchantes du pinceau, Coskun réalise ce auquel Bacon avait toujours rêvé : sculpter (fig. 17).

C'est à partir de 1995 que Coskun développe essentiellement sa sculpture dans toutes les parties de l'arbre : des branches, aux racines et des troncs aux grumes. Matériau organique, facilement anthropomorphique, il ne se contente pas d'y lire une image directe et évidente. Il s'intéresse aux formes et à leurs potentialités. Sans attacher d'importance aux essences, il lui arrive de conserver certains morceaux d'arbre des années, parfois des décennies, avant de travailler.

Cette horloge des corps et des flux gagne les séries de sculptures avec une certaine porosité. Comme si le temps échappait au calendrier et que la palpitation charnelle relevait d'un cycle panoramique indissociable de son humeur et des matières. Dans ce renouvellement, les pièces se répondent et s'appellent. Ces rebonds traversent les ensembles, qu'il nomme par facilité : série *Indiens*, *Anges*, *Branches*, *Personnages*, *Têtes*, *Bustes*, *Racines*, *Suspendus*, *Monumentales*, série *Z* et *ABC*...

En effet, cette sensibilité l'amène à développer les *Indiens* (1990), une série de transition avec la première époque des *Bandes* (1980-1995) (fig. 6). Progressivement, les liens se métamorphosent en bras qui enlacent, en lignes de forces qui scarifient les volumes dans une recherche d'individualité détachée d'une narration trop poussée (fig. 18-23). Puis, sa sculpture s'élance avec les séries *Branches* et *Anges* qu'il développe entre 1992 et 1995 (fig. 24-27). Elles confirment l'affinité grandissante de Coskun pour les formes

sculpturales plus primitives, situées à la croisée des illusions de Gauguin sur le monde primitif, des attaques gestuelles des Nouveaux sauvages allemands sur la matière, de la figure humaine traversée d'érotisme, et de la justesse des premiers signes. L'artiste partage la pensée de Georges Bataille sur les grottes ornées de Lascaux qui témoignent, selon le philosophe, de la communication des esprits entre les Hommes, par-delà les temps, les époques et les conventions du moment. Ce que le poète et dramaturge Fernando Arrabal, le philosophe Jean-Paul Jouary et les historiens de l'art Claire Maingon et Necmi Sönmez ont observé avec justesse dans le travail de Coskun.

À la fin de la décennie 1990, Coskun quitte l'imaginaire baroque des créatures ailées et jouissives des *Anges* (fig. 28) pour celle des *Personnages* (fig. 66-71). Des figures en pieds, individuelles ou fusionnelles pour lesquelles l'outil rapide et tranchant de la tronçonneuse, qu'il emploie désormais exclusivement, relève les exigences exploratrices de l'artiste. Les premières grandes sculptures tirées de grumes centenaires sont présentées sur le parvis de la cathédrale de Troyes lors de la rétrospective au musée Saint-Loup (2001-2002) de la décennie de son œuvre sculpté dans l'arbre. Les témoignages passés et présents de la ville entretiennent un dialogue d'échelle et de symboles avec les présences entaillées de Coskun. « La monumentalité revient à se mesurer à l'environnement en plaçant l'homme dans sa dimension originelle », réalise l'artiste. Au musée, les salles d'art roman et de l'Égypte ancienne introduisent l'espace d'exposition temporaire, accentuant l'homogénéité formelle de son travail. Les rehauts d'acrylique blanc et de brou de noix jouent d'oppositions sur les surfaces scarifiées, ce qui déstructure l'apparence des êtres représentés, soulignant les expressions et les tensions qui les traversent. Cimaises noires et éclairage douché sur les œuvres révèlent la dimension animiste de ces présences qui semblent chuchoter, hurler, ou se donner en spectacle. La scénographie éveille et révèle la théâtralité inhérente à son œuvre (ill. 18, 19, p. 177).

AU"DELÀ DE LA TAILLE HUMAINE. REMONTER À LA SURFACE AVEC UNE POIGNÉE DE SABLE

Les figures sculptées respectent l'aplomb des troncs, conservant ainsi leur hybridation avec la nature. Cette concordance conjugue le temps long de la matière à celui du commencement, quand animal et Vénus personnifiaient la représentation naissante. L'allégorie des rondeurs et de la densité traverse l'impressionnant *Torse* (2002), *Animal en tenue civile* (2002) et *Le Passage* (2003) (ill. 16, p. 176). Leur circonférence se confond au vertige temporel de leur croissance. Leur apparence quitte la sphère symbolique dite classique pour devenir montagne et cavité comme un appel (un rappel) aux sources; le bois respire la terre, les cailloux et la souche, de manière à ce que « l'œuvre apporte un sentiment sans aucune date », confie l'artiste (fig. 29, 30).

En 2003, à Paris, le Sénat présente au jardin du Luxembourg les *Monumentales* de Coskun. L'environnement est prestigieux et le terme « monumental », choisi avec humour par l'artiste, répond aux capacités à la fois surprenantes et relatives qu'il réunit (il a alors la cinquantaine) pour sculpter des masses impressionnantes et énormes par rapport à sa taille. La place de l'Homme dans les éléments, notion centrale de sa démarche, se trouve

ici mise en abîme. Dans l'écrin cartésien du jardin à la française, les figures taillées dans l'arbre se présentent dans la simplicité de leur nature. Leur expressionnisme ne joue pas de provocation mais possède au contraire une forme d'empathie à l'égard de l'humain, inchangé en dépit de sa stature historique. En témoignent les Reines de France en majesté de marbre blanc, représentées sur leur piédestal tout aussi blanc, avec lesquelles dialoguent ses sculptures sans arbitrage (fig. 5-7, p. 132, ill. 16, p. 176).

Disons que sans être politique, Coskun possède une conscience formée à la pensée existentialiste. Ses lectures et rôles au théâtre engagé émergent de façon implicite dans les formes et les lieux de ses présentations. La thématique d'exposition et la scénographie témoignent bien souvent de sa sollicitude à l'égard des passions bousculées, et à ce drôle de monde qui avance en répétant les tragédies du passé. Il l'exprime sous l'apparence d'une main géante, de dix mètres de haut, aux doigts écartés, symbole des cinq continents. Réalisée en 2014 au centre-ville de Martigny, en Suisse, elle est depuis couverte de lierre pour devenir la *Main verte*, image de l'intrication des destins soumis aux mouvements et aux déplacements de la Terre depuis la nuit des temps (ill. 22, p. 180). En 2016, il réalise à Ulsan en Corée du Sud, *Mediterranean Body I*, «en hommage aux hommes et aux femmes qui meurent en mer chaque année dans l'espoir de trouver une vie meilleure». Ces mots sont ceux de sa voix off sur la vidéo de la Nuit blanche à Paris. Pour l'événement, à son retour d'Asie, il réalise un second *Mediterranean Body* aussi appelé *Human Body*, de douze mètres de long. Allongé sur la berge du fleuve, une jambe dans la Seine; avec son corps habitacle, ébouriffé et ligneux, il possède dans les traits du visage l'expression d'une figure christique croisée avec celle d'Icare. Tandis que la ligne dorsale de l'autre côté le dessine alangui au bord de l'eau (fig. 4, p. 131).

Indéniablement, la sculpture de Coskun possède une franchise directe, parfois brutale et cependant ambivalente, parce que caressante, aimante aussi. Depuis 2005, la série *Suspendus* contient précisément cette dimension binaire avec des pièces qui, accrochées aux branches des arbres, deviennent aériennes et poétiques tout en suscitant parfois dans l'imaginaire collectif des associations funestes ; de celles qu'interprète la chanteuse de blues et de jazz Billie Holiday dans *Strange fruit*, au sujet du fruit étrange pendu à un arbre quand les hommes se font justice eux-mêmes⁹ (fig. 31). L'artiste ne renonce jamais à créer pour ne pas céder à la déception et désillusion du genre humain. Le développement des *Suspendus* avec une pièce comme *Crapule* (2021) concrétise les recherches de l'artiste, celles d'animer l'espace pour faire vivre et révéler le personnage principal, et alter égo, qu'est la sculpture (fig. 32-35).

LA QUESTION DU SOCLE

Germaine Richier aimait dire qu'elle faisait ses gammes en modelant les bustes. Si cette part de plaisir récréatif existe aussi chez Coskun, c'est aussi par le dessin et la peinture qu'il dialogue avec ses bases plastiques. Moins par soucis de narration que de circulation, il déplace les personnages sur l'espace du papier. Le format des images devient cinémascopique par l'accrochage circulaire. La technique, le geste et la palette concourent à la mobilité visuelle qui agit entre le plan vertical et la sculpture dans l'espace. Le

dialogue opère lors de l'exposition magistrale dans l'abbaye de 3000 m² de Châteaudun en 2011 (ill. 11, p. 170), puis se développe dans les salles du musée des Avelines à Saint-Cloud en 2013 (fig. 1).

Pour l'occasion, Coskun peint pour la première fois en arrachant les couches de papiers d'une épaisse accumulation d'affiches collées les unes sur les autres. Les accrocs qui mettent en réserve des bribes de mots et des aplats chromatiques sont ensuite vissés sur des plaques de bois. En somme, il sculpte la peinture, et l'exposition annonce le retour dans ses œuvres de couleurs empreintes de teintes primaires. Le leitmotif à cette nouvelle approche s'inspire librement du conte du *Petit Chaperon rouge*. « Il fallait la rencontre d'une fable mondialement connue pour interpréter une histoire entre peinture et sculpture », s'intéresse l'artiste. Les protagonistes de la série *Il était une fois* participent à l'interaction du graphisme et du volume, du langage et de la communication. Entre le support pictural et la narration, le geste fait remonter au premier plan des tableaux et des sculptures les saynètes urbaines. L'ardeur relève d'une forme de fusion et de confusion qui s'apparente à la métamorphose des sentiments dans le végétal. Les références baroques sont libres, comme souvent chez Coskun, et le caractère sort de sa réserve afin de disposer du mythe plutôt que de l'illustrer (fig. 36-37).

Autrement, les sculptures de *Têtes* jalonnent le parcours de l'artiste et confirment la filiation qui le relie à l'histoire de la sculpture figurative. Il y concentre l'approche à la fois précise et souterraine de ses intentions. « L'enjeu est plus grand qu'un flirt », précise-t-il énigmatique. Pour l'expliquer, il faut considérer ses visages comme la mobilisation de ses réflexions. Car, si les coupes sortent le sujet assez vite de la masse, la pertinence est justement d'éviter cette facilité. Au fil du temps, l'on remarque que leur présence étalonne la taille médiane des sculptures. Leur dimension correspond au tronc humain que l'on peut embrasser du regard et prendre dans les bras (fig. 45-46).

Les *Têtes* favorisent de nouvelles approches formelles qui infusent ensuite les séries. Au début, les angles tailladés et monochromes traduisent l'impression sauvage de regards casqués et lointains. Puis, le profil s'adoucit sous des coupes plus superficielles. Rehaussés au brou de noix et de blanc, les traits équilibrent la symétrie du visage qui dégage une certaine sérénité. Ensuite, naturellement, les lignes se reconnaissent sur les corps sculptés. Les hachures expressives prennent de l'amplitude et s'arrondissent (fig. 38, 39).

Récemment, les libertés permises par la terre dans les dernières *Têtes* de l'ensemble *Terracotta* de 2019 ont consolidé l'approche de la sculpture (fig. 16-26, p. 108-112). L'écran des engobes sur la surface unit la composition combinée avec plusieurs parties. De retour de la résidence d'Ifitry au Maroc où il développa la série, la taille directe dans l'arbre change instantanément. Dans les séries suivantes *Z* et *ABC*, il développe des contrepoints à la figure en agrégeant des éléments complémentaires. Les textures initiales participent au mystère de la matière et résolvent en partie le secret animiste de ces têtes telluriques qui, éprises de sensualité, s'épanchent un peu plus vers la géologie, la polychromie et la raison du piédestal (fig. 40, 41). Coskun apprécie le voisinage des artistes et des œuvres d'époques différentes¹⁰. Il se retrouve à partager leur doute en

prenant part, à son tour, aux recherches qui nourrissent la raison d'être de la sculpture. C'est ainsi qu'à la question du socle, il répond en conservant l'équilibre naturelle de la grume (fig. 42). Il s'agit là moins de convention que l'idée de respecter la morphologie de l'Homme et donc celle de l'arbre, puisqu'il utilise le second pour représenter le premier afin de montrer que l'un n'existe pas sans l'autre. En permanence, il cherche à se libérer du métier, que les grandes réalisations ont pu insinuer malgré lui dans l'approche de son travail. Ou encore, il utilise les tiges métalliques dans la série Z qui repositionnent la pièce dans l'espace. Le vide procure la sensation d'un déséquilibre, puisque les sculptures ne touchent plus directement le sol. On soupçonne l'artiste d'analyser la question en soclant le sujet sur des pieds. Les tiges évoquent le mobilier, la sphère domestique (fig. 47-52). Coskun s'affranchit autrement de la matière pour développer les potentialités de ses envies, plus ouvertes, plus ludiques aussi (fig. 60-65). Cela procède davantage de la mutation que de l'hybridation des sculptures avec les matériaux industriels, notamment avec les armatures métalliques du gabion qui renferment dans une approche visuelle la matière enlevée aux figures taillées (fig. 53-59).

Ces formules brouillent la considération du plein et du vide, la hiérarchie des éléments entre la base et l'œuvre. Ainsi, il apporte son appréciation plastique et pratique à la question. Celle qui occupa Brancusi toute sa vie et qu'illustre notamment l'emblématique *L'Oiseau dans l'espace* (1936), qui interroge la nature et le sens du socle vis-à-vis de la sculpture. Ou bien aussi l'approche de Marta Pan, quand elle crée l'ambitieuse sculpture en bois articulée, *Le Teck* (1956), pour le danseur Maurice Béjart (fig. 43, 44).

Ces rapports fraternels entre les sens et les êtres s'opèrent, à travers le tissu culturel transdisciplinaire qui traverse le XX^e siècle, chez des artistes sensibles à une humanité travaillée sans cesse de l'intérieur. Observer et puiser dans le vécu demeurent les principes de base de Coskun ; la source de sa figuration. C'est également le gage d'une authenticité personnelle qui explique la singularité de son parcours ; celle d'un artiste qui se crée et se développe en France depuis 1980, oublié en Turquie mais suivi à Istanbul par M. et Mme Göğüş qui sont les plus importants collectionneurs de l'artiste. Ils l'accompagnent depuis des années et possèdent de nombreuses sculptures de chacune de ses périodes. L'indépendance et l'appartenance du sculpteur à la figuration contemporaine proviennent de sa façon de penser l'art, qu'une phrase de Gandhi exprime avec exactitude : «Je n'ai pas besoin de chercher refuge dans une grotte : je porte ma grotte en moi. »¹¹

- 1 - Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, 1887.
- 2 - Il apprend du colonel en charge de procéder à son arrestation qu'il est sous mandat d'arrêt en raison de la médaille à l'effigie du poète Nazim Hikmet qu'il a gravée. Le haut gradé lui donne une semaine « pour disparaître ».
- 3 - Analyse d'Ariane Coulondre, conservatrice et commissaire de l'exposition « Germaine Richier » au Centre Pompidou à Paris (1^{er} mars – 12 juin 2023), lors de notre entretien publié dans la revue *Art Absolument*, n° 105, mars-avril 2023, p. 69.
- 4 - Coskun joue en 1967 la pièce *İçerdekiler*, écrite en 1965 par le dramaturge Melih Cevdet Anday (1915-2002). Il joue en 1969 la pièce *Kahvede Şenlik Var*, écrite en 1966 par le dramaturge Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993).
- 5 - Il se rappelle avoir découvert les photographies des sculptures (détruites) de Kirchner dans un livre, probablement consulté dans le contexte des expositions qui se déroulèrent au musée de la Kunsthalle de Hambourg : « 'Volksschädigend' : Moderne Kunst vor 50 Jahren; verbotene Kunst der Nazizeit », 15 juillet – 1 août 1987, et « Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg », 3 octobre – 15 novembre 1987.
- 6 - Riva Boren (1926-1995) peintre parmi les artistes du Saint-Germain-des-Près d'après-guerre, formée à New York puis dans l'atelier de Zadkine, grande marcheuse (elle initie son compagnon, le romancier Jacques Lanzmann, à cette pratique) ; les couleurs flamboyantes de l'Inde lui font adapter des pastels chatoyants, et sa rencontre avec les premiers réfugiés tibétains en 1972 se traduit par des visions à petits traits de personnages pleins de spiritualité. Les galeries Albert Loeb à Paris, Fred Lanzenberg à Bruxelles et Montgomery gallery à San Francisco, notamment, présentèrent son travail. L'exposition collective « Être ainsi » lui rendit hommage en France et en Suisse (2010 et 2012).
- 7 - Fabian Cerredo (1957-2005), peintre argentin; il poursuit ses études de Buenos Aires aux Beaux-Arts de Paris en 1980, et expose à la Fiac en 1982. Il s'attache à des thèmes qu'il travaille en série « pour aller en profondeur, au cœur dur du noyau ». *Le Massacre des Innocents*, *Cent ans de solitude* d'après le roman de Gabriel García Márquez, puis celle des *Mariées*, *Candide* (Voltaire), *La Genèse*, *Gargantua* (Rabelais), *Mythologie*, *El Niño...* ; le réalisme magique et les références de son œuvre trouvent leurs équivalents dans la richesse picturale formulée par l'universalité, le grotesque et la démesure. Les galeries Guigon, Tadeusz Koralewski à Paris et Fadi Mogabgab au Liban montrent son travail.
- 8 - *Art Paris 2001, art moderne et création contemporaine au Carrousel du Louvre*, catalogue d'exposition (Paris, 28 septembre – 2 octobre 2001), Fadi Mogabgab Art Contemporain, p. 198-201.
- 9 - Coskun réalise la série *Suspendus* pour l'exposition personnelle de 2005 au parc de l'Île Saint-Germain à Issy-les-Moulineaux en France. Dans le public certaines personnes âgées expriment leur surprise de trouver dans les œuvres des souvenirs enfouis et marquants de la Seconde guerre mondiale. Aucune sculpture n'évoque bien sûr d'exaction.
- 10 - Il visite notamment : « Qu'est-ce que la sculpture moderne ? », Centre Georges Pompidou - musée national d'Art moderne, 3 juillet – 13 octobre 1986.
- 11 - André Malraux, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967, p. 290

The pathos of distance or the will to be oneself ¹

LAURENCE D'IST

FILIAL INDEPENDENCE

For forty years Coskun has been creating a body of works carved in hard matter focused on the representation of accomplished and experimental intentions of the human figure. Items on stands or fragments playing with the intrinsic stiffness of their solid material that Coskun explores in his early days before fully developing his sculpture in the tree, and in each of its parts: branches, roots, and logs. Busts, heads, couples, and figures exist through the direct language of the chainsaw that animates a line of thought and drives feelings. Like a current, the eroticism of the senses conveyed by the sculpted ensembles carries his own story.

When he arrives in Paris after having left Turkey in a hurry following the coup d'état in 1980², the art of sculpture in France is entering the long eclipse of the artistic landscape where figuration is disqualified by the institutions. Nevertheless, Coskun joins that particular circle of creators renewing sculpture in the spirit of filial independence initiated by the sculptor Germaine Richier (1902-1959) around concerned humanity in the broadest sense. A look that goes hand in hand with the expressiveness of surfaces, the experimentation with materials as well as the renewal of sculpture's own means, combining construction and imagination.³

From his early life in Turkey Coskun masters painting, engraving, and sculpture. He also has a sound culture acquired from reading about modern artists and classical French, Russian and American authors, which he says fill 'the lonely childhood of the redheaded boy I was, altogether introverted by this dissimilarity that I was made to feel cruelly'. Art compensates and makes up for the contempt he suffers. At the age of sixteen, he has his first solo exhibition at the *Bursa Halkevi* [People's House in Bursa], the city's cultural exchange centre, where the theatre company is in residence. The paintings he presents bear witness to the influence of his mentors, including a certain Vincent van Gogh, whom he bears a disturbing resemblance to, which confirms to him that his destiny lies elsewhere. The director, grasping the young painter's qualities, invites him to create the set design and one day to take the stage. The day when the man with Van Gogh's features becomes an actor, Coskun becomes more daring — 'on the theatre stage I took all the light with my golden hair', he remembers.

BODY LESSON, ACTING LESSON

As a self-taught artist, he does not feel the need to enter an art school for fear of being moulded to trends and chooses to study at the Istanbul Conservatory of Dramatic Art right

after high school. Coskun's professional career, during the ten years devoted to the stage, resembles a promising trajectory whittled down by difficult material conditions which force him to perform light comedies rather than the plays by authors he loves—Camus, Brecht, Chekhov, Anday, Kudret-Aksal.⁴ In the end, to earn a living, he works as an engraver at the Istanbul Mint and ends up leaving the theatre.

Coskun often explains this acting past as a parenthesis in his artistic career as a painter and a sculptor. However, the basics of acting that he learned following Constantin Stanislavski's method naturally (and unconsciously) influenced his way of being and conceiving creation. The playwright's theatrical model is above all an attitude rather than a posture. The body is fully attuned to the subject. Observe, experience, live. 'We spent hours doing exercises to make ourselves more supple', he recalls, 'so that our body could become an instrument that would allow our soul to express itself.'

His ensuing departure to France turns off the page of his first life in Turkey. Nonetheless, it is the fundamental imagination of the actor's art that he summons in his first sculptures made in his small, rented workshop-studio at the gates of the capital, in Boulogne-Billancourt. First, the intaglio technique acquired during his time as a trainee at the Monnaie de Paris undeniably engages him in direct carving. Engraving the metal block means carving out the volume in a scale constrained by the miniature and the hollow relief. A goldsmith's precision that he liberates by sculpting in three dimensions in the mass of the bronze. What an idea! (fig. 4)

His recurring gestures that file and carve, concentrating strength and precision, set the milestones for an artistic journey in the matrix of direct delicacy and freedom from detail. Thus, whatever the material (Plexiglass included), as long as he can cut it, Coskun evokes the body in action and in feeling (fig. 3).

This double disposition, through the development of three-dimensional carving on the one hand, and the lessons of acting on the other, explains the artist's attachment to representing the human body in its veracity, its authenticity would be more accurate, without experimenting with caricature or borrowing from commercial images. He approaches classical sculpture, in proportions that resonate with Greek statuary, but without ever caressing the smoothness and fragile beauty of a fragment sculpted by Igor Mitoraj or obliterated by Sacha Sosno. Nor does Coskun lend himself to reproducing this ancient past in quotation of the present, as with Michelangelo Pistoletto, but remains in osmosis with expressive sculpture (figs. 69, 70).

To verify that the exclusively figurative dimension of his journey goes indeed through the evocation of the senses, it is enough to look at his drawings—over 3,000 of them kept in his studio, to confirm that the sculptor's love planet passes through fluids. More than eroticism, it underlines the pleasure. Above all the pleasure of making us feel the vein, the throb of this chemical heat that runs through the lode from inside. Initially constrained, human representation gradually frees itself from its bonds. Volumes interact, faces

multiply, as if he had to go beyond certain axioms of bronze sculpture: the two-sidedness, specialisation, and repetition (figs. 4, 5).

Then, in his first sculptures carved and polished in wood, which he developed in parallel with those executed in metal, he depicts supple bodies trapped in bonds that contort the flesh incredibly (fig. 6). A foot, a breast, a penis come forth from the tight mass as if from a tube of cream. Straps constrain the limbs, between torture and prowess. The aesthetics is imbued with surrealism and psychedelic accents (fig. 7). The material, although excessively precise in its anatomical details, reaches us raw, cluttered, rough but ebullient.

The feat is symbolic, but the difficulties are very real—a metaphor for the artist trying to develop his sculpture but also to find his place in the French artistic landscape; the actor is no longer there, but the right pitch remains. It is by switching from one material to another, from one to the other until the early 1990s, that he frees himself. The tourniquets that constrained the material to the point of non-figuration (particularly in some bronze heads) are softened into pleated draperies that now emphasise the sensualist dynamics of torsos and those of fleeting embraces.

During this research, Coskun also carves marble. As for Plexiglass, he regrets having worked with this material with its crystal reflections. Today, says he, ‘I don’t appreciate either its seductive effect or its petrochemical origin’. Admittedly, at the time, the challenge lay elsewhere. He had to master the materials he used to find the obvious chords running through his plans. The technical experience acquired on one of these materials is then transferred to the others, like the cutting of parallel grooves in marble enriches the carving of surfaces in bronze and wood. Thus, the individual pieces come closer together and respond to each other visually, just as theatre roles in the past nourished the psychological and physiognomic potential of the next play... (fig. 8).

I LIVE IN A DREAM WORLD

Visual memory is essential in Coskun’s work. He feeds it with ‘inhabited’ images that he works on ‘in himself’. This decisive core is joined by primary feelings and plastic expressions mixed altogether. Form is resolutely figurative and bears something of the creative instinct. It is pieced together from impressions and energy both fully committed to the material and the object (figs. 9, 10, 11).

One finds this disposition in a certain ‘auteur cinema,’ of which Coskun is fond of: Szabó, Polanski, Herzog, Wenders, etc. A breath of fresh air from Eastern Europe with films that bring to the screen the form, the lighting, the language, and the sharp dialogues where the passion and destiny of men and women are shaped and chiselled, rubbed against recent and past history. When the acting is right, the body language, its flexibility and the emotions experienced lead the camera into a realistic fiction where, despite the original language, a universal dimension rules (fig. 12).

Among the films he likes, Wim Wenders' *Wings of Desire*, released in October 1986 in France, particularly impressed him. With dialogues by author Peter Handke and the lead role played by Bruno Ganz (co-founder of the Berliner Schaubühne), the black and white aesthetics of the first part of the film remains a visual, poetic, and metaphorical source that surfaces in his series of sculptures, that of *Anges* [Angels] in particular, created in the early 1990s.

In this fantastic road movie, the unique light created by director of photography Henri Alekan for the actors and the Berlin monuments speaks to Coskun both as an actor and as a visual artist. (It is no coincidence that Alekan had shot a short documentary at the Rodin Museum in 1959). Light sculpts as much, if not more, as the material hewn out from a block, in the same way as a reserve in a painter's canvas. In a nod to the excesses of Rodin, who like no other mastered the expressive and psychological cavity, especially in his *Balzac* with its unrivalled eyepiece, Coskun articulates this dramaturgy in his sculpture. Often with the gaze expressing itself in a subtle hollow, playing with its shadow (fig. 13; fig. 20, p. 149). Artists who handle this kinship still recognise themselves today in the expressionists of the 1930s, and inevitably in the German neo-expressionists. Thus, for Coskun who exhibited in Hamburg in 1987 at the Galerie Art Intercultura. His immediate environment was inhabited by Georg Baselitz and Markus Lüpertz, and by the discovery of Germaine Richier's sculptures at the Louisiana Museum near Copenhagen, and those by Ernst Ludwig Kirchner, to which the photographic archives consulted at the Hamburger Kunsthalle during these stays bear witness.⁵

Cinema also runs through his graphic work, which represents a universe independent of his three-dimensional projects. The senses are given over to turns and twists that know only the limits of the sheet of paper, which sometimes extends over 10 meters long rolls. The composition comes from within, and leads to forms imbued with a mixture of baroque rage and flow, like a specific scene from István Szabó's film *Mephisto* (1981), based on Klaus Mann's novel of the same name—that of the dance class between the teacher and her actor student. In a sequence shot between 'passion and devouring', the actors' performance develops a choreography of physical struggle punctuated by truths (cruel words to the ego) that prompt an erotic animal duel. The plasticity of the bodies in their suppleness orchestrates the duality of the beings wonderfully, shifting between what they are and what they would like to be. In the intimacy of a bedroom the couple's performance condenses the tragedy of the film as stemming from the unchanged nature of Man. It is this complexity of impressions that sparks the lines and dynamics of Coskun's sculptures and drawings. Held in his hand, graphite follows his sensual imagination.

While feeling the immediate simplicity of graphite, charcoal or walnut stain on the white page, the range of lines and edges drawn is in harmony with the speed of those sculpted (figs. 14, 15, 16). The effects of contrasts blackened and pressed onto the paper, or on the contrary, the outline of curves and profiles drawn, are aesthetically close to the axes and grooves of the carved bodies (with the chainsaw) that he strives to bring to life by means of accurate and reflected gestures.

THE CALL OF NATURE

Indeed, everything that nourishes his inner ‘self’, i.e. the essential, passes without hindrance, from books to cinema, from art history to encounters. His friendship since 1986 with the painter Riva Boren is important and formative.⁶ ‘She was uncompromising about art’, he recalls. He sees himself in the demands and passion that motivated her. She introduces him to the photographer Marion-Valentine, whose photos of dancers from the companies of Martha Graham, Pina Bausch, and Michel Kelemenis he relished—tensions that later insinuate themselves into his sculptures and drawings. Equally influential is his meeting with the painter Fabián Cerrero⁷ who marks the end of the 1990s with his magic realism. Their singular complementarity is presented by the Fadi Mogabgab Gallery at the Art Paris fair in 2001⁸ and highlights the sculptor’s realist moorings while the Argentinian painter radiates narrative generosity.

He also cherishes Francis Bacon in the series of paintings of *Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X*, where the dignitary’s stature merges with his cry of terror. When he died, Coskun paid tribute to the English painter by carving Bacon’s Pope from memory out of a redwood log. With the notches hacked off by his mechanical tool, reminiscent of the sharp lines of the brush, Coskun achieves what Bacon had always dreamed of—sculpting (fig. 17).

From 1995 onwards Coskun fully develops his sculpture in all parts of a tree—from branches to roots and from trunks to logs. With this organic, easily anthropomorphic material, he is not content to read from it a direct and obvious image. He is interested in the forms of the tree, in its potential aspects. Without attaching importance to their species, he sometimes keeps certain pieces for years, evens decades, before sculpting them.

This clockwork of bodies and flows confers the series of sculptures a certain porosity. As if time escaped the calendar and the carnal throbbing was part of a panoramic cycle inseparable from its mood and the materials. In this renewal, the individual pieces hail and respond to each other. These bounces cross between the different series, which he names for ease: series *Indiens*, *Anges*, *Branches*, *Personnages*, *Têtes*, *Bustes*, *Racines*, *Suspendus*, *Monumentales*, *Z* and *ABC*...

Indeed, this sensitivity leads him to develop the *Indiens* (1990), a transitional series from the *Bandes* period (1980-1995) (fig. 6). The bonds seem to slowly metamorphose into arms that embrace, into lines of force that gash masses in search for individuality detached from an overly obvious narrative (figs. 18- 23). His sculpture then took off with the series *Branches* and *Anges*, which he developed between 1992 and 1995 (figs. 24-27). They confirm Coskun’s growing affinity for the more primitive sculptural forms that lies at the crossroads of art—Gauguin’s illusions on the original world, the gestural attacks of the New German Savages on matter, the human figure penetrated by eroticism, and the pertinence of early signs. Coskun shares Georges Bataille’s thoughts on the ornate caves of Lascaux, which, according to the philosopher, bear witness to the ‘communication of spirits’ between Humans beyond time, beyond the epochs and beyond the conventions of

the moment. Just what the poet and playwright Fernando Arrabal, the philosopher Jean-Paul Jouary, the art historians Claire Maingon and Necmi Sönmez have rightly observed in Coskun's work.

At the end of the 1990s, Coskun left the baroque imaginary of the winged and playful creatures of the *Anges* (fig. 28) for that of the *Personnages* (figs. 66-71)—standing individual or coupled figures for which the fast and sharp tool of the chainsaw, which he now uses exclusively, meets the artist's exploratory demands. The first large sculptures carved from century-old logs were shown in the square of Troyes Cathedral during the retrospective at the Musée Saint-Loup (2001-2002) ten years after he began sculpting trees. The city's past and present testimonies keep a dialogue of scale and symbols with Coskun's carved works.

'Monumentality is about measuring oneself against the environment by placing man in his original dimension', says the artist. In the museum, the Romanesque and Ancient Egyptian rooms lead to the temporary exhibition space, stressing the formal homogeneity of his work. The white acrylic and walnut stain highlights play with oppositions on the scarred surfaces, deconstructing the appearance of the beings portrayed and underlining the expressions and tensions that run through them. Black walls and top lighting on the works reveal the animistic dimension of these presences, which seem to whisper, howl, or make a spectacle of themselves. Such a scenography rouses and reveals the theatrics inherent in Coskun's work (ills. 18, 19, p. 177).

BEYOND HUMAN SIZE - RISING TO THE SURFACE WITH A HANDFUL OF SAND

The sculpted figures respect the poise of the trunks, thus preserving their lineage in nature. Such hybridity combines the material's long age with that of early beginning, when the animal and Venus personified the nascent representation. An allegory of roundness and density runs through the impressive *Torse* (2002), *Animal en tenue civile* (2002, *Animal in Civilian Dress*) and *Le Passage* (2003) (ill. 16, p. 176). Their rotundity merges with the fleeting vertigo of their growth. Their appearance forsakes the so-called classical symbolic sphere to become a mountain and a hollow like a call (a reminder) to the sources—the wood breathes the earth, the stones, and the stump, so that 'the sculpture brings over a dateless feeling', reveals the artist (figs. 29, 30).

In 2003, the French Senate exhibited Coskun's *Monumentales* in the Luxembourg Gardens in Paris. The environment is prestigious, and the title chosen humorously by the artist, 'monumentals', rejoins his astounding though not unlimited capacities (he is then in his fifties) to sculpt impressive and enormous volumes compared with his own size. The place of Man in his elements, a central notion of his approach, finds here its *mise en abyme*. In the Cartesian setting of the French garden, the figures carved in trees show themselves in the simplicity of their nature. Their expressionism is not provocative, but it rather conveys a certain empathy for the human being, unchanged despite its historical relevance. This is confirmed by the Gardens' majestic French queens in white marble,

standing on their equally white pedestals, with whom Coskun's sculptures dialogue seamlessly (figs. 5-7, p. 132, ill. 16, p. 176).

Let it be said that, without being a politician, Coskun's consciousness is trained in existentialist thought. His readings and roles in engaged theatre come up implicitly in the forms and locations of his exhibitions. The exhibition subject and its setting often show his concern for upset passions and for this funny world that moves forward repeating the tragedies of the past. He expresses this in the form of a giant, ten metres high hand with fingers spread out as a symbol of the five Continents. Set up in the city centre of Martigny in Switzerland in 2014, ivy has since covered it to become the *Main Verte* [Green Hand], an image of the twists of fate subject to the movements and shifts of the Earth since the dawn of time (ill. 22, p. 180).

In 2016, he produced in Ulsan, South Korea, *Mediterranean Body I*, 'as a tribute to the men and women who perish at sea every year in the hope of finding a better life'. Those are his voice-over words on the video for the *Nuit blanche* in Paris, an event for which, on his return from Asia, he made a second, 12 metres long *Mediterranean Body*, also called *Human Body*—a wooden, hollow, dishevelled body lying on the river bank, one leg in the Seine, his facial features a cross between a Christ-like figure and that of Icarus, while the dorsal line on the other side draws him languidly at the water's edge (fig. 4, p. 131).

Coskun's sculpture is undeniably straightforward, sometimes brutal, and yet ambivalent, because it is also caressing and loving. Since 2005, the *Suspendus* series features actually this binary dimension in pieces that, hanging from the branches of trees, become aerial and poetic while sometimes arousing in the collective imagination ominous associations, such as those interpreted by the blues and jazz singer Billie Holiday in *Strange fruit*, meaning the strange fruit hanging from a tree when men do themselves justice⁹ (fig. 31). Coskun never gives up creating in order not to give in to human disappointment and disillusionment. The development of the *Suspendus* with a piece like *Crapule* (2021) embodies the artist's research, that of animating the space to bring to life and reveal the main character and alter ego, i.e. the sculpture (figs. 32-35).

For the occasion, Coskun painted for the first time by tearing off the layers of paper from a thick stack of posters glued one on top of the other. The snags, carrying snippets of words and chromatic flat tints, are then screwed onto wooden plates. In short, he sculpts the paint, and the exhibition announces the return of primary colours in his works. The leitmotif for this new approach is freely inspired by the tale of Little Red Riding Hood. 'It was necessary to meet a world-famous fable to work out a story between painting and sculpture', says he artist. The main characters of the series *Il était une fois* [Once upon a time] share in the interaction of graphics and volume, of language and communication. Between the pictorial support and the narrative, the gesture brings urban legends to the forefront of the paintings and sculptures. Ardour has to do with fusion and confusion both linked to the evolution of feelings in the plant world. Baroque references are free, as is often the case with Coskun, and the character comes out of its reserve to own the tale rather than to illustrate it (figs. 36-37).

Otherwise, the sculptures in the *Têtes* [Heads] series punctuate the artist's career and confirm the connection that links him to the history of figurative sculpture. He concentrates in them the precise yet underground approach of his intentions. 'The stakes are higher than a flirtation', he says enigmatically. To explain it, we must consider his faces as the mobilisation of his reflections. For if the cuts take the subject out of the mass rather quickly, the relevance is precisely to avoid such easiness. Over time, one notices that their presence standardises the median size of the sculptures. Their size corresponds to the human trunk that can be embraced with the eyes and held in the arms (figs. 45-46).

The *Têtes* prompt new formal approaches which then inspire the series. At first, the sharp, monochrome angles convey the wild impression of helmeted, distant gazes, then the profile softens under more superficial cuts. Enhanced with walnut stain and white, the strokes balance the symmetry of the face which radiates a certain serenity. Then, of course, the lines are discernible on the sculpted bodies. The expressive crosshatching grows wider and rounder (figs. 38-39).

Recently, the freedoms allowed by clay in the latest *Têtes* of the 2019 *Terracotta* set have consolidated the approach to sculpture (figs. 16-26, pp. 108-112). The coat of engobe on the surface unites composite works with their different parts. Returning from the Ifitry residency in Morocco where Coskun developed the series, direct carving in the tree changes immediately. In the following series *Z* and *ABC*, he develops counterpoints to the figure by adding complementary elements. The initial textures become a part of the material's mystery and somewhat unravel the animist secret of these telluric heads which, smitten with sensuality, reach out even more to geology, polychromy, and the reason for the pedestal (figs. 40, 41).

Coskun likes the proximity of artists and works from different periods.¹⁰ He finds himself sharing their doubts by taking part, in turn, in the research that nourishes the *raison d'être* of sculpture. Thus, to the question of the base, he answers by keeping the natural balance of the log (fig. 42). This is less a matter of convention than the idea of respecting the morphology of Man and therefore of the tree, since he uses the latter to represent the former to show that one does not exist without the other. He is constantly trying to free himself from the job, as his greater achievements may have suggested in his approach to his work in spite of himself. Or, then again, he uses metal rods in series *Z* that reposition the piece in space. The gap provides a sense of imbalance, as the sculptures no longer touch the ground directly. One suspects that the artist studies the issue by placing the subject on legs. The rods evoke the furniture, the domestic sphere (figs. 47-52). Coskun frees himself otherwise from the material in order to develop the potential of his wishes, more openly, more playfully too (figs. 60- 65). This is more a matter of mutation than of hybridisation of the sculptures by means of industrial materials, particularly the gabion's metal framework which, in a visual approach, holds the material removed from the sculptures (figs. 53-59).

These formulas blur the concept of fullness and emptiness, the hierarchy of elements and the definition of sculpture and pedestal. Thus, he brings his plastic and practical thinking to the question of statuary. The same question accompanied Brancusi throughout his life

as exemplified particularly by his emblematic *L'Oiseau dans l'espace* (1936, Bird in Space), which interrogates the nature and meaning of the pedestal in relation to the sculpture. Or Marta Pan's approach when she created her audacious, articulated wooden sculpture *Le Teck* (1956) for dancer Maurice Béjart (figs. 43, 44).

These warm relationships between senses and beings are experienced, through the trans-disciplinary cultural fabric spanning the twentieth century, by artists sensitive to a humanity constantly being worked on from within. Observing and drawing on life experience remain Coskun's basic principles, the wellspring of his figuration. It is also the guarantee of a personal authenticity that explains the singularity of his journey; that of an artist who has been creating and growing in France since 1980, forgotten in Turkey but followed in Istanbul by Mr. and Mrs. Göğüş, his most important collectors. They have followed him for years and own many sculptures from each of his periods. The sculptor's independence and belonging to contemporary figuration stems from his way of understanding art, as accurately expressed by Gandhi's remark: 'I don't need to seek refuge in a cave—I carry my cave inside me'.¹¹

1 Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality: A Polemic*, 1887.

2 He learns from the colonel in charge of his custody that he is under arrest because he has engraved a medal with the effigy of the poet Nazim Hikmet. The senior officer gives him a week 'to disappear'.

3 Analysis by Ariane Coulondre, curator of the *Germaine Richier* exhibition at the Centre Pompidou in Paris (1 March – 12 June 2023), in our interview published in the magazine *Art Absolument*, n. 105, March-April 2023, p. 69.

4 Coskun performed in 1967 *İçerdekiler*, written in 1965 by the playwright Melih Cevdet Anday (1915-2002). In 1969 he performed *Kahvede Şenlik Var*, written in 1966 by playwright Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993).

5 He recalls discovering photographs of Kirchner's (destroyed) sculptures in a book. Possibly consulted in the context of the exhibitions that took place at the Kunsthalle Museum: *'Volksschädigend': Moderne Kunst vor 50 Jahren; verbotene Kunst der Nazizeit*, 15 July – 1 August 1987; *Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg*, 3 October – 15 November 1987.

6 Riva Boren (1926-1995), painter among the artists of the post-war Saint-Germain-des-Près, trained in New York and then in Zadkine's studio, was a great walker (she introduced her companion, the novelist Jacques Lanzmann, to this practice); the flamboyant colours of India inspired her sparkling pastels, while her encounter with Tibetan refugees in 1972 gave rise to visions of characters full of spirituality by means of little strokes. The Paris' Albert Loeb, Brussels' Fred Lanzenberg and San Francisco's Montgomery galleries, among others, exhibited her work. The group exhibition *Être ainsi* paid tribute to her in France (2010) and in Switzerland (2012).

7 Fabián Cerredo (1957-2005), Argentinian painter; he pursued his studies begun in Buenos Aires at the National School of Fine Arts in Paris in 1980 and exhibited at the Fiac in 1982. He cherished subjects that he developed in different series in order 'to go deep, to the hard core'. *The Massacre of the Innocents*, *One Hundred Years of Solitude* after Gabriel García Márquez's novel, *Brides*, *Candide* (Voltaire), *Genesis*, *Gargantua* (Rabelais), *Mythology*, *El Niño*—magic realism and references of his work find their equivalents in the pictorial wealth expressed by universality, grotesqueness and excess. The Paris' Guignon and Tadeusz Koralewski as well as Lebanon's Fadi Mogabgab galleries show his work.

8 *Foire Art Paris, art moderne et création contemporaine*, exhibition catalogue (Paris, Carrousel du Louvre, 28 September – 2 October 2001), Fadi Mogabgab Art Contemporain, pp. 198-201.

9 Coskun creates the *Suspended* series for the 2005 solo exhibition at the Île Saint-Germain Park in Issy-les-Moulineaux, France. Some elderly people among the visitors are surprised to find buried memories of the Second World War in the images. Of course, none of the sculptures evoke acts of violence.

10 He visits in particular *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 3 July – 13 October 1986.

11 André Malraux, *Antimémoires* (Paris, Gallimard, 1967), p. 290.

