

MAMCO
GENEVE

INVENTAIRE



DOSSIER
DE PRESSE

26.01.2021 → 20.06.2021

SOMMAIRE

Introduction	p. 3
Minimalisme/Post-minimalisme	p. 4
Balthasar Burkhard/Niele Toroni	p. 5
Supports/Surfaces	p. 6
Archives Ecart	p. 7
Robert Filliou	p. 8
Nam June Paik	p. 9
Ruth Wolf-Rehfeldt	p. 10
Body Art	p. 11
Héritages situationnistes	p. 12
Présence Panchounette	p. 13
La Rue, espaces urbains	p. 14
Salon Scheerbart	p. 15
Théâtralités	p. 16
Pictures Generation	p. 17
Appropriation	p. 18
Ericka Beckman	p. 19
L'Agence	p. 20
Ready-mades	p. 21
Neo-Geo et après	p. 22
Figurations	p. 23
General Idea / Guerrilla Girls	p. 24
Sylvie Fleury	p. 25
Amy O'Neill	p. 26
Alain Séchas	p. 27
Renée Levi	p. 28
Adel Abdessemed	p. 29
Tatiana Trouvé	p. 30
Images liquides	p. 31
Timothée Calame / Mike Lash	p. 32
Moo Chew Wong	p. 33
Iconographie	p. 34
Partenaires d'exposition	p. 37

INTRODUCTION

La crise que nous traversons depuis l'émergence du virus Covid-19 et la nature des mesures prises par les gouvernements pour en combattre la circulation, ont profondément modifié le fonctionnement du MAMCO depuis le mois de mars 2020. Non seulement ses programmes, mais également son fonctionnement. Coupé, pendant plusieurs mois, de sa mission d'accueil et de formation des publics ; contraint, aujourd'hui encore, à d'incessants réaménagements de ses activités ; invité, par les changements sociétaux qui se profilent, à repenser ses modalités de travail, ses priorités ont été entièrement réorganisées.

D'abord, nous avons souhaité honorer nos engagements envers les artistes, nos équipes et nos partenaires ; aussi les projets prévus en 2020 ont-ils été reportés au deuxième semestre 2021 et au premier de 2022. Ensuite, nous nous sommes concentrés sur des tâches liées à la collection du musée. Après en avoir terminé l'inventaire en 2019, nous avons ainsi ouvert les chantiers de son récolement et de sa mise en ligne. Depuis le mois de juillet 2020, près de la moitié de la collection est désormais disponible à la consultation sur notre site Internet et nous continuerons à ajouter des corpus d'œuvres au fil des mois.

De janvier à l'été 2021, nous vous invitons à redécouvrir cette collection, dans le cadre d'un « inventaire » physique auquel participent toutes les conservatrices et tous les conservateurs du musée – selon une méthodologie plurielle qui renvoie à la constitution de cet ensemble.

Revenant sur des corpus peu montrés depuis leur entrée dans les collections ou, au contraire, sur des œuvres marquantes de l'expérience du musée, l'exposition est articulée autour de présentations collectives et historiques, ponctuées par des salles monographiques.

Il s'agit d'affirmer le rôle que le MAMCO joue dans la constitution d'un patrimoine public en Suisse et d'offrir un parcours à travers des mouvements artistiques de la seconde moitié du 20^e siècle, tout en proposant de nouveaux éclairages sur des corpus représentatifs que le musée conserve.

De l'art minimal et conceptuel au mouvement Fluxus, du «Body Art» à l'appropriation des années 1970 et 1980, de l'héritage de l'abstraction aux retours de la figuration dans les dernières décennies, le balayage historique permet également de revenir sur des questions de théâtralité dans les arts visuels, sur la réflexion autour de l'architecture et de l'espace urbain menée par des artistes depuis les années 1960 ou encore sur le « devenir liquide » des images au tournant du 21^e siècle.

MINIMALISME, POST-MINIMALISME

La part d'œuvres minimalistes dans la collection du MAMCO est substantielle, ne serait-ce que parce que L'Appartement de Ghislain Mollet-Viéville, reconstitué au troisième étage du musée, en accueille un nombre important. Notons, par exemple, la présence du cercle de craie au sol de Ian Wilson (1940-2020), *The 10th Circle on the Floor* (1968), d'un diamètre de 200 cm qui s'efface progressivement lorsque l'on marche dessus et qui est la dernière œuvre matérielle de l'artiste. Ou bien l'œuvre filiforme de Fred Sandback (1943-2003), *6 Unit 1/8" Diameter Steel Rod, Gray, Horizontal* (1968), qui donne à voir des lignes spatialisées s'appuyant sur le vide. Des travaux notamment de Robert Morris ou de Sol LeWitt complètent cet ensemble.

Il y a cependant aussi au MAMCO beaucoup de pièces postérieures à l'apparition de l'art minimal, qui en sont le prolongement interrogatif. Parmi ces œuvres post-minimalistes, on peut mentionner *Pyromanie no 1*, 1998 (1998) de François Morellet (1926-2016), constituée de lignes en demi-cercle faites en néon, ou bien l'œuvre sans titre de Richard Nonas, réalisée en 1998 avec des ardoises perforées. Le quadriptyque d'Alan Charlton (*Painting in Four Parts*, 1989) illustre particulièrement bien cette postérité du minimalisme : il s'agit de quatre monochromes gris de mêmes dimensions qui forment un ensemble compact et fortement unitaire dans lequel la peinture est traitée comme un art visuellement silencieux et non narratif. Une économie de moyens et une rigueur esthétique qui n'en sont pas moins fortement éloquentes.

BALTHASAR BURKHARD / NIELE TORONI

Sans titre de Balthasar Burkhard (1944-2010) et Niele Toroni (*1937) a été réalisé pour leur exposition conjointe au musée Rath à Genève, en 1984. Il met en forme le dialogue paradoxal de deux artistes dont l'œuvre se caractérise par la réduction formelle et l'absence de lyrisme.

Depuis le milieu des années 1960, la peinture de Toroni procède de la même méthode de travail : « Sur le support donné est appliqué un pinceau n° 50 à intervalles réguliers de 30 cm ». Dédit d'une appréhension critique du tableau, que Toroni a partagée avec Buren, Mosset et Parmentier, cet énoncé permet de réduire la peinture à sa plus petite unité signifiante – une trace dont la répétition annihile toute aura – et a amené l'artiste à intervenir sur tous types de supports.

De son côté, Burkhard a débuté sa carrière en étant le photographe attitré de la Kunsthalle de Berne, du temps où celle-ci était dirigée par Harald Szeemann. Il s'est ainsi familiarisé très tôt avec l'art minimal et conceptuel dont certains principes ressurgissent dans son propre travail : l'attachement à la présence brute des matériaux, l'appréhension physique de l'espace, la sérialité, la question de la place et du mouvement du corps ou le rapport à l'architecture. Avec une grande technicité, Burkhard peut jouer avec le cadrage du sujet, le format des tirages, et les contrastes du noir et blanc, pour donner à ses photographies une dimension clairement sculpturale.

Partageant les mêmes formats et l'utilisation du noir et blanc, chacune des séries présentées ici semble indexer l'autre et permet d'entrevoir les débats qui agitent une partie de l'art des années 1960 et 1970 autour des notions d'empreinte et de reproductibilité technique, notions propres au médium pictural et photographique. Enfin cette confrontation permet d'envisager un certain rapport au corps, abordé de manière fragmentée et opaque chez Burkhard, réduit à l'enregistrement d'un geste chez Toroni.

SUPPORTS/SURFACES, RUDIMENTS DE LA PEINTURE

Pierrette Bloch, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Allan McCollum, Jean-Pierre Pincemin

Peu de temps après ses premières expérimentations, le mouvement Supports/Surfaces est publiquement consacré en 1970 à travers une exposition à l'ARC (Musée d'art moderne de la Ville de Paris). Le groupe perd cependant rapidement sa cohésion, traversé qu'il est par de nombreuses contradictions : libérer la toile ou conserver le tableau, surface peinte ou extension vers l'objet, engagement maoïste ou analyse littéraire, plein air contre carrière institutionnelle...

La collection du MAMCO conserve plusieurs œuvres exemplaires de ce mouvement (de Louis Cane, Daniel Dezeuze ou Noël Dolla,) et d'autres qui sont plus anachroniques (celles de Tony Grand et de Jean-Pierre Pincemin). Cette « fiction nommée », pour parler comme l'historien de l'art Didier Semin analysant l'histoire du groupe, trouve son origine dans de passionnantes expériences au tournant des années 1970 dans le sud de la France. Le plein air est à nouveau le théâtre d'une révolution picturale. Après l'École de Paris et le minimalisme américain, Supports/Surfaces conjugue geste et réductionnisme pour découpler le support et la surface, confronter l'espace déterminé du support à celui indéterminé de la nature.

Supports/Surfaces résonne avec des aventures artistiques qui lui sont contemporaines : B.M.P.T. (1967), l'art processuel, le Land Art et l'art conceptuel. Afin de ne pas céder aux facilités linéaires de l'histoire, il est associé, dans cette présentation au MAMCO, à des artistes issus d'autres horizons et qui lui sont contemporains. Ils ont tous en commun d'avoir exploré les possibilités du tableau pour en exposer les rudiments.

ARCHIVES ECART

Ecart est tout à la fois un groupe d'artistes, un espace indépendant et une maison d'édition fondée en 1969, à Genève, par John M Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner. Extension des activités non-artistiques (allant de l'aviron à la cérémonie du thé) d'un groupe d'amis, Ecart s'est rapidement établi comme l'un des lieux de référence en Europe où essaient à l'époque des pratiques artistiques liées à Fluxus.

Inaugurée par un festival de happenings, la « galerie » Ecart expose des artistes tels que Daniel Spoerri, George Brecht, Ben, Ken Friedman, Manon, Olivier Mosset ou Endre Tot, pendant que les Editions Ecart publient des livres de Genesis P.-Orridge, Lawrence Weiner, Annette Messager, Sarkis, parmi bien d'autres artistes. Si l'on ajoute à cela l'organisation de récitals DADA et Fluxus, les productions artistiques du groupe et l'ouverture d'une librairie spécialisée dans les périodiques et livres d'artistes, on prend la mesure des activités d'Ecart et de son rôle dans le « réseau éternel » dont parle Robert Filliou.

Au cœur des activités du groupe se trouvent plusieurs questions qui sont cruciales pour la période qui court de la fin des années 1960 au début des années 1980 : la centralité de l'imprimé ; le « paradigme performatif » qui prévaut autour de Fluxus, c'est-à-dire de l'œuvre d'art comme réalisation d'une partition, plutôt que comme objet fini ; le rôle des collectifs et les jeux de « délégation auctoriale » qui peuvent en résulter ; l'importance des systèmes d'échange alternatifs au marché et à l'institution, tel que le « Mail Art » ; enfin, le concept nodal d'information mis en évidence notamment par l'exposition éponyme de Kynaston McShine au MoMA de New York.

Ecart est aussi le lieu où s'est développée la pratique individuelle de John M Armleder, figure centrale du groupe. C'est sa personnalité qui a permis la constitution de ces archives et sa générosité qui ont permis à celles-ci d'entrer dans les collections du musée.

Le MAMCO, en collaboration avec le Cabinet des estampes du musée d'art et d'histoire et Saint-Gervais, a organisé la première rétrospective de ce groupe, en 1997, sous le commissariat de Lionel Bovier et Christophe Cherix. Entre 2016 et 2019, Ecart a été le sujet d'un projet de recherche HES-SO mené conjointement par le MAMCO et la HEAD-Genève et conduit par Elisabeth Jobin. Ecart est désormais intégré au sein du musée comme un lieu de recherche, d'exposition et de développement d'archives sur l'histoire récente de l'art.

ROBERT FILLIOU

Au troisième étage du musée, la salle consacrée à Robert Filliou (1926-1987), artiste proche du mouvement Fluxus, comporte notamment *EINS. UN. ONE...* (1984), une œuvre composée d'un nombre de dés compris entre 5'000 et plus de 10'000, de tailles et de couleurs différentes. Ceux-ci sont singularisés, chacune des faces ne comportant qu'un seul point. Filliou utilise les couleurs primaires – bleu, rouge, jaune – pour les peindre, auxquelles s'ajoutent le noir, le blanc et le bois naturel. La forme initiale de l'œuvre est celle d'un cercle de 9 mètres de diamètre délimité par un bandeau de bois circulaire haut de 80 cm. Son installation se fait en lançant les dés qui tombent sur le sol en une constellation colorée inédite, apparentée à un Mandala, symbolisant le cosmos, la recherche de l'unité et de la plénitude dans la pensée bouddhiste. Le caractère hologrammatique de la pièce répond au projet bouddhiste : être un avec le monde, faire l'expérience de la fusion avec lui. C'est une forme simple qui porte une pensée complexe visant à l'universel en transcendant les différences culturelles.

Les œuvres de la série *Poussière de Poussière, de l'effet...* sont toutes réalisées sur le même modèle : un chiffon à poussière est déposé dans une boîte en carton grossier après avoir été utilisé. Sur la face interne du couvercle est agrafé un polaroid noir et blanc qui représente Filliou de dos ou de trois-quart époussetant un tableau célèbre. Sur l'extérieur du couvercle est apposé au tampon un texte : « The Eternal Network presents : / ROBERT FILLIOU / POUSSIÈRE DE POUSSIÈRE / de l'effet ... » destiné à être complété à la main avec le nom du peintre et de la peinture concernés. En 1977, Filliou peut ainsi nettoyer une centaine de chefs-d'œuvre de l'art classique et contemporain conservés au Louvre et au Centre Pompidou. Une façon de rendre un hommage iconoclaste à l'histoire de l'art.

NAM | JUNE | PAIK

Désigné comme le « Michel-Ange de l'art électronique », l'artiste d'origine coréenne Nam June Paik (1932/2006) a réalisé plusieurs œuvres explicitement liées à son ami Joseph Beuys.

Parmi elles figure *Beuys vox* (1961/1986) qui se regarde comme un album souvenir. On y trouve treize œuvres signées par Paik, quatre par Beuys et une par John Cage. Certaines œuvres de Paik évoquent explicitement la personne de Beuys comme le chapeau en ciment, reprise du célèbre couvre-chef porté en permanence par ce dernier. D'autres traduisent plus directement le jeu et l'esprit fluxus, mouvement auquel chacun des deux amis était lié, comme ce vieux meuble de télévision transformé en aquarium (*Baroque Broke TV Cabinet*, 1988). Certaines enfin sont de la documentation.

Dans *Homeless Buddha* (1989), un bouddha en cire et un bouddha filmé visible sur un des écrans allumés se font écho mêlant ainsi, et sans hiérarchie, image digitale et forme sculpturale et proposant un autre aspect du travail de Paik. Celui-ci a commencé à intégrer le bouddha dans son œuvre au tout début des années 1970 à travers des dispositifs très variés dont le plus fameux est la série des *TV Buddha*. Figure clé de la culture coréenne, il lui permet de tisser un lien entre l'histoire ancienne et la version la plus actuelle de la modernité technologique. C'est ainsi que dans *Burning Buddha* (1985), un Buddha en bois brûlé regarde, sur une télé, son double se consumer, proposant ainsi une vision sombre de la transmission.

RUTH WOLF-REHFELDT

Les œuvres de Mail Art de Ruth Wolf-Rehfeldt (*1932) ont parcouru le monde, envoyées sous forme de cartes postales depuis son domicile de Berlin, alors capitale de la RDA, vers l'Europe occidentale, le bloc de l'Est, l'Amérique du Nord, l'Amérique latine, l'Asie ou la Nouvelle-Calédonie.

Réalisées sans règles ni restrictions – hormis pour les formats et les frais de port qui en assurent la circulation –, ces œuvres d'art distribuées gratuitement à une communauté de participants ont échappé aux diktats de la censure et du marché. Les *Kunstpostbriefe* (lettres d'art) ont ainsi fonctionné comme des espaces d'exposition libres, comme des moyens d'échange et des outils de correspondance personnels. Wolf-Rehfeldt a travaillé avec des lettres depuis le début des années 1970, créant des séries de « dactylographes » combinant rigueur et sens subversif de l'humour. Sous ses doigts, les personnages noirs et rouges d'une machine à écrire deviennent des motifs, des papillons, des vagues, des compositions abstraites ou des diagrammes de flux.

Mail Art Archive of Ruth Wolf-Rehfeldt est une installation qui reproduit les échanges de courriers réalisés dans les années 1970 et 1980. Cette œuvre témoigne du réseau international de l'artiste, développé au fil des années au gré de son implication dans le mouvement du Mail Art. Le diaporama *Mail Art Collaborations* présente une projection de scans reproduisant les pièces collaboratives, développées à la fin des années 1980. A l'occasion d'une exposition en Norvège, Ruth Wolf-Rehfeldt a demandé à plusieurs collègues artistes d'intervenir sur ses cartes postales, et de les lui renvoyer. Cette série comprend 51 pièces différentes.

BODY ART

Miriam Cahn, Rebecca Horn, Jürgen Klauke, Alix Lambert, Urs Lüthi, Denis Savary, Hannah Villiger, Franz Erhard Walther

La désignation « art corporel » (*Body Art*) recouvre différentes formes artistiques utilisées par les artistes – le Happening, la performance, l'action, l'Event – et qualifie une pratique dans laquelle ces derniers engagent ce qu'ils ont de plus intime, mais qui est aussi ce que l'humanité a en partage : le corps. Dans cette démarche, le Moi de l'artiste, en tant qu'entité personnelle, apparaît comme le moyen le mieux approprié pour atteindre le Moi du spectateur. Les performances en public apparues dès le milieu des années 1950 ont pris des formes complexes et souvent déroutantes : certains artistes, recherchant de nouveaux paramètres pour définir l'acte artistique, se sont alors mis à l'épreuve en expérimentant des sensations extrêmes comme la douleur, l'endurance, la fatigue. Rapidement le travail des performeurs est documenté par des photographes et des vidéastes, et cette collaboration facilite le passage de l'art de l'action à un art spécifiquement photographique voire à la représentation du corps dans des médiums variés.

Lieu de réflexion, le corps est mesure de toute chose. Il a pu évoquer, dans les années 1960-1970, l'utopie du changement et la résistance à toute forme d'oppression. Moins frontalement depuis les années 1990, de manière plus « rusée », ludique parfois, il demeure le lieu d'une quête d'identité, un outil de dénonciation des normes morales et religieuses, une façon de réfléchir à l'identité sociale liée à la sexualité mais aussi à l'âge. Que les artistes abordent avec une ironie mordante des questions d'ordre existentiel, que leurs œuvres expriment un contenu clairement affirmé, politiquement engagé ou délibérément distancé, la représentation du corps concentre la réflexion sur la condition humaine et notre place dans le monde.

HÉRITAGES SITUATIONNISTES

En 2018, le MAMCO présentait *Die Welt als Labyrinth*, une exposition qui plongeait dans la genèse et les premières années de l'Internationale Situationniste (IS), mouvement fondé en 1957 qui n'aura eu de cesse de critiquer l'art comme champ social constitué, régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande. L'IS a ainsi mené, dans ses premières années, un combat sur tous les fronts de la culture : écoles d'art, galeries, critiques d'art, musées voire UNESCO, dont l'IS projette de s'emparer. Artistique à son origine, le mouvement a finalement exclu tous les artistes au début des années 1960 pour porter sa critique sur un terrain plus politique. Toute exposition de l'IS pointe ainsi d'emblée un paradoxe : comment oser montrer dans un musée celles et ceux qui se sont systématiquement opposés à l'institution culturelle ?

C'est qu'au-delà de sa critique révolutionnaire, l'IS a développé un certain nombre de pratiques et de formes qui ont eu une influence considérable sur l'art, depuis les années 1960 jusqu'aujourd'hui. Il y a d'un côté la dérive, cette expérience « psychogéographique » de la ville. On en retrouve l'écho dans l'intérêt porté par certains artistes à la rue comme terrain de jeu et réservoir disponible de formes, à l'instar de Gordon Matta-Clark, de Fabrice Gygi ou de Kirsten Mosher. Il y a, par ailleurs, le *détournement*, une pratique visant à modifier l'appréhension des représentations véhiculées par la société du spectacle pour en révéler les ressorts idéologiques et autoritaires : l'art officiel (moqué par la peinture industrielle de Pinot Gallizio), la publicité ou le cinéma sont recadrés et comme piratés à travers leur réemploi par les situationnistes, un geste qui anticipe les pratiques d'un groupe comme Présence Panchounette ou celles des appropriationnistes américains.

PRÉSENCE PANCHOUNETTE

Collectif créé à Bordeaux en 1969 et dissout en 1990, Présence Panchounette a occupé la scène artistique française à travers différentes activités provocatrices et contestataires. Comme le laisse entendre le nom, forgé à partir d'un mot d'argot qui désigne une forme de mauvais goût, que s'est choisi le groupe, Présence Panchounette a développé un « kitsch critique », moquant le sérieux de l'avant-garde officielle. Ainsi les nains de jardin, paroxysme d'une esthétique populaire méprisée par les hautes sphères de l'art, sont omniprésents dans son iconographie.

Pour la Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris, en 1988, le groupe réalise, la plupart du temps à partir de leurs seuls titres, des œuvres inventées par les Incohérents, un groupe d'artistes de la fin du 19^e siècle adepte de la parodie, de la dérision et du sarcasme. Absurdes, ces œuvres semblent déployer en trois dimensions des dessins humoristiques, tout en jouant de la proximité avec une esthétique postmoderne propre aux années 1980. On trouve ainsi un certain air de famille avec des œuvres de Haim Steinbach ou de John M Armleder. Avec beaucoup d'ironie, Présence Panchounette brouille ainsi les frontières entre la blague potache et l'art dit sérieux, rappelant combien les intuitions loufoques des Incohérents ont anticipé les développements formels de l'art moderne.

A travers sa pratique du détournement, le groupe bordelais a toujours revendiqué une forme d'héritage des situationnistes, ce qu'explique un miroir sur lequel se lit le slogan « À BAS LA SOCIÉTÉ SPECTACULAIRE MARCHANDE », une formule forgée à partir des écrits de Guy Debord et largement diffusée pendant Mai 1968. Cet héritage se lit aussi dans la façon dont Présence Panchounette a écrit sa légende, préférant se saborder et disparaître lorsque survient, à la fin des années 1980, le succès.

LA RUE, ESPACES URBAINS

Vito Acconci, Siah Armajani, Jennifer Bolande, Fabrice Gygi, Jenny Holzer, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Kirsten Mosher

S'il convient de distinguer l'architecture et la philosophie de l'histoire, le style postmoderniste en architecture et le concept de postmodernité, c'est que ces notions sont importantes pour les artistes qui, à l'aube des années 1980, cherchent à déchiffrer la ville. Celle-ci inspire depuis le 19^e siècle confusion ou ivresse (Baudelaire). Cette ambiguïté perdure au fil des récits modernes et postmodernes pour lesquels la ville est tour à tour synonyme de répression (ce qui était déjà le cas au 19^e siècle avec Haussmann) ou d'émancipation (comme chez Fourier, dans la première partie de ce même 19^e siècle).

En 1975, Michel Foucault, s'intéressant à l'architecture pénitentiaire, décrit dans *Surveiller et punir*, en prenant l'exemple du panoptique de Jeremy Bentham, l'intériorisation en chaque individu de la surveillance.

Quelques années après, Robert Morris, qui s'est déjà éloigné des formes géométriques élémentaires, exécute une série de dessins géométriques intitulée *In the Realm of the Carceral* (Dans le domaine du carcéral). Le dessin technique combine traits et aplats pour décrire un labyrinthe sécuritaire.

Les œuvres présentées dans cette section datant des années 1970 et 1980 mettent en scène un espace urbain dont la fonctionnalité assujettit justement les corps humains. Dans cette mécanique qui convertit les mensonges du passé, la poésie ne saurait survivre que sous une forme anonyme, celle du dazibao.

SALON SCHEERBART

En dépit de ses origines iraniennes, l'œuvre de Siah Armajani est profondément ancrée dans la culture américaine. Il arrive aux États-Unis à 21 ans et s'installe définitivement à Minneapolis en 1964. C'est par l'écriture et le collage qu'il aborde l'art, couvrant de textes et de poèmes un long rouleau de toile dans lequel il résume et assemble les éléments épars de sa culture persane et les fondements politiques et idéologiques de l'Amérique qu'il découvre (*Letters Home*, 1960). En 1974, après une phase conceptuelle, il se définit comme un « artiste public » et développe l'essentiel de son œuvre dans l'espace public. Le dessin annoté titré *Idea Bridge* (1967) témoigne de son intérêt pour le pont. Il synthétise, pour lui, des préoccupations techniques et poétiques en reliant et en opposant deux rives, créant ainsi un lien qui n'existait pas.

Endossant la posture de l'artiste et de l'architecte, il conçoit en 2007 le *Salon Scheerbart*, hommage à Paul Scheerbart, théoricien pionnier de l'architecture de verre. En plus de la série *Models for Streets* (1992), celui-ci abrite le *Dictionary for Building* (1974-1975), un lexique de formes vernaculaires qu'Armajani recueille dans la campagne américaine. Composé sur le modèle des *Reading Rooms* (1977), ces constructions utilitaires qui mettent en avant l'expérience de la lecture et font du visiteur un lecteur plutôt qu'un regardeur, le matériau du *Salon Scheerbart* est le bois. Le mobilier y est volontairement inconfortable et va de pair avec l'idée que la position démocratique n'est pas toujours aisée à tenir : « L'art n'est pas le salon de beauté de la civilisation » (John Dewey).

Dans l'art islamique, l'écriture fait décor et instruit. Armajani remplace la calligraphie par l'écriture et par des citations de philosophes et de poètes. C'est une phrase de Wittgenstein qu'il inscrit au « fronton » du *Salon Scheerbart*.

THÉÂTRALITÉS

Guy de Cointet & Robert Wilhite, William Leavitt, David Noonan,
Marta Riniker-Radich

L'art et son histoire sont traversés et animés par des débats cycliques. Comme la querelle sur la prééminence du dessin ou de la couleur, qui opposa au 17^e siècle les partisans de l'idée à ceux de l'expressivité, la question de la théâtralité a souvent divisé les artistes et les critiques. Déjà, au 18^e siècle, le *Septime Sévère* et *Caracalla* (1769) de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) était critiqué, notamment pour sa théâtralité. Dans les années 1960, l'historien américain Michael Fried reprocha à la sculpture minimale de s'affranchir des spécificités de son médium en se déployant dans l'espace et dans le temps d'une manière théâtrale, c'est-à-dire pour lui non artistique.

Cette section rassemble, sous le sceau des théâtralités, des artistes issus de contextes géographiques et historiques différents, qui ne se sont pas forcément rencontrés. Guy de Cointet (1934-1983) et William Leavitt (*1941), par exemple, deux figures essentielles de la côte ouest des Etats-Unis, ont fait dialoguer théâtre, minimalisme, cinéma et peinture. Avec le premier, le récit devient minimal et la sculpture instrument. Avec le second, le rêve hollywoodien est mis à nu pour révéler la façon dont il façonne notre existence.

L'œuvre de Marta Riniker-Radich (*1982), quant à elle, comprend un important corpus de dessins cinématographiques dont la minutie évoque le décor de plateau et la suspension narrative le photogramme. David Noonan (*1969), de son côté, scénographie l'espace d'exposition avec des silhouettes plates comme des cartes à jouer et ses collages redonnent une obscure profondeur aux images. Chaque fois la question de la relation entre théâtre et arts plastiques est posée d'une manière singulière et renouvelée.

PICTURES GENERATION

Le 24 septembre 1977, le critique d'art Douglas Crimp organise à l'Artists Space de New York l'exposition *Pictures* qui réunit les travaux de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, et Robert Longo. Ces artistes mettent en avant la relation entre art, médias et société et ne constituent pas un mouvement structuré ; ils cristallisent plutôt l'esprit du temps et un nouveau rapport à l'image. En 2009, le Metropolitan Museum rassemblera, en écho à cette exposition fondatrice, vingt-cinq artistes, nés dans l'Amérique de la guerre froide, dans une grande exposition intitulée *The Pictures Generation, 1974-1984*.

« Pictures Generation » apparaît ainsi comme le nom donné à un groupe d'artistes américains – comprenant une forte proportion de femmes – travaillant à New York dans les années 1970 et 1980. Contemporains de l'essor de la société de consommation, baignés dans un flot d'images médiatiques depuis les années 1960 via la publicité, les magazines, la télévision, les films hollywoodiens et la culture pop ; rompus aux stratégies de l'art minimal et conceptuel, ils/elles appartiennent à une génération marquée par les désillusions politiques, la guerre du Vietnam et la crise du Watergate. John Baldessari et l'enseignement dispensé au California Institute of the Arts, où ont étudié une grande partie de ces artistes, jouent un rôle moteur dans la compréhension de l'impact que ces images médiatiques ont sur notre perception de la réalité, et sur notre façon de nous les approprier pour mieux les subvertir.

La photographie occupe une place centrale (mais non exclusive) dans ces travaux qui popularise ce médium jusque-là peu considéré par les amateurs d'art contemporain. Comme l'exprime Sherrie Levine : « ce qui m'intéresse c'est l'information contenue dans chaque image et ce qu'elle signifie pour nous ».

La présence dans cette sélection d'œuvres de *Fair and Lovely* (1984-1985) de l'artiste d'origine pakistanaise Rasheed Araeen, témoigne que les artistes américains ne furent pas les seuls à s'interroger sur les pouvoirs de l'image médiatique.

APPROPRIATION

Dans le champ de l'appropriation, Elaine Sturtevant et Richard Pettibone font figure, dans les années 1960, de précurseurs. Il faut, en effet, attendre les années 1980 pour que l'art de la citation et de l'appropriation se généralise. Les « appropriationnistes » se réclament pour la plupart de la théorie du simulacre énoncée par Jean Baudrillard, qui exerce une influence considérable outre-Atlantique. Ils ou elles s'intéressent au monde déjà-là et redessinent, repeignent ou rephotographient les objets qu'ils se sont appropriés. Leurs motivations sont diverses et vont de l'exercice d'admiration à l'examen critique.

Richard Pettibone trouve sa propre inspiration dans des œuvres d'art existantes qu'il miniaturise depuis 1964, recréant le travail d'artistes dont les motifs sont souvent eux-mêmes des emprunts au réel. Les titres indiquent clairement que les œuvres sont faites « *after* », soit après ou d'après l'œuvre copiée.

Exquisite Corpse de Stephen Prina décline le catalogue raisonné d'Edouard Manet : organisée en diptyque, la série reprend sur le panneau de gauche le format de la peinture originale de Manet, mais le lavis placé à l'intérieur du cadre est un jus indistinct, prémices ou effacement de l'œuvre choisie, tandis que l'élément de droite reprend le catalogue général des peintures de Manet sous forme de vignettes reproduites à l'échelle.

Fixed Intervals est un dispositif signé Louise Lawler et Allan McCollum. Ces ponctuations en laiton sont des « simulacres » qui jouent sur la dimension décorative de l'œuvre d'art.

ERICKA BECKMAN

L'œuvre d'Ericka Beckman (*1951, Hampstead) questionne la relation que nous entretenons avec les images et comment celles-ci structurent notre perception de la réalité. Ses films apparaissent comme « des cartoons primitifs, des allégories énigmatiques, dynamiques, porteuses de violence comique, d'imagerie sexuelle, de jeux perceptuels et d'effets optiques ingénieux » pour reprendre les termes de Jim Hoberman.

Diplômée de CalArts (Los Angeles) en 1976, Beckman s'installe ensuite à New York et commence à y exposer son travail dans des lieux indépendants renommés comme The Kitchen, Artists Space et Franklin Furnace. A la fin des années 1970, l'artiste réalise un ensemble de films expérimentaux connu sous le nom *The Super-8 Trilogy* constitué de *We Imitate; We Break Up* (1978), *The Broken Rule* (1979) et *Out of Hand* (1981). Traversés par la culture post-punk et le structuralisme, ces films sont parmi les œuvres les plus emblématiques et originales de la « Pictures Generation ».

Beckman s'y met elle-même en scène avec un casting d'amis artistes (dont James Welling, Matt Mullican et Mike Kelley) dans des environnements aux couleurs acidulées où se mêlent chansons, effets spéciaux bricolés et chorégraphies oniriques, sans dialogue ni réelle structure narrative. On y retrouve des allusions aux théories du psychologue suisse Jean Piaget sur le développement cognitif des enfants, mais aussi à la culture des sports télévisés ou à l'âge d'or des comédies musicales de la Metro-Goldwyn-Mayer. Comme l'artiste l'expliquait récemment : « Je cherche à réaliser des images performatives. Mon objectif, depuis le début de ma carrière, est d'inventer un langage purement visuel, basé sur l'action. »

L'AGENCE

readymades belong to everyone[®], inaugurée en 1987 à la Cable Gallery à New York par l'artiste français Philippe Thomas (1951-1995), est une agence de communication et de production d'événements qui propose des services. Conséquence la plus immédiate : l'artiste — ses nom et prénom — disparaît ici comme signataire de l'activité (artistique) au profit de la qualification impersonnelle de cette dernière dans laquelle la référence à Duchamp est manifeste, mais dans laquelle est aussi enregistré un certain état du monde marchand, un certain âge de la production (ainsi le [®] dans le nom de l'entreprise désigne une société à responsabilité limitée). Pour sa création, l'agence a été montrée en galerie, telle une œuvre d'art, et consistait en un bureau et une manière de salle d'attente installés dans un seul et même lieu, tel le vrai espace d'accueil et de travail d'une société commerciale au mobilier, signé Martin Szekely, très *corporate*.

les ready-made appartiennent à tout le monde[®], la version française de cette entreprise, a développé un certain nombre de projets et de campagnes publicitaires, quelquefois avec d'autres agences de communication comme Dolci Dire & Associés ou BDDP/Paris. Dans ces derniers, on retrouve une esthétique de la communication aux formes bien typées : affiches, slogans frappants et travaillés (par exemple « Il suffit de dire oui pour que ça change la face des choses », formule inscrite dans une œuvre de 1988), images fortement construites dans lesquelles est perceptible cette « platitude directe » dont parle le critique Daniel Soutif à propos de cet art.

Philippe Thomas inventait des œuvres prêtes à la signature : s'il assumait totalement la création voire la fabrication des pièces, à partir de la fin des années 1980 il ne les contresignait jamais, disparaissant ainsi aux yeux de tous au profit de l'agence ou bien de collectionneurs et autres personnalités du monde de l'art qui devenaient publiquement les seuls signataires des œuvres parce que, à la demande de l'artiste, ils les paraphaient eux-mêmes. Cette fiction à la recherche de ses personnages nous propose donc le travail extrêmement contrôlé d'une figure artistique finalement absente, et cela du début à la fin de l'existence de son activité entrepreneuriale. Le MAMCO possède tous les restes de cette entreprise close par l'artiste avant sa mort : ils se composent notamment de cartons remplis, sérigraphiés du logo de l'agence, et de matériel d'emballage.

Ainsi Thomas, dont l'ultime exposition de l'agence les ready-made appartiennent à tout le monde[®] se tint au MAMCO au milieu des années 1990, bouclait-il avec beaucoup de maîtrise, de lucidité et de distance, mais aussi de pudeur, son entreprise, celle d'un art qui aura voulu acter la disparition de l'auteur et qui sera néanmoins parvenu à inventer un style.

READY-MADES

Lorsque Marcel Duchamp présente, en 1913, une œuvre « ready-made », soit un assemblage d'objets tout faits issus du quotidien, il ouvre de nouvelles possibilités pour les pratiques artistiques du 20^e siècle. Si les premières démarches associées au « ready-made » portent encore la trace de l'influence de Dada et du surréalisme, et de leur volonté de créer un choc esthétique pour révéler la poésie d'objets banals voire de rebut, celles qui surgissent dans les années 1980 marquent une nouvelle approche.

D'un côté, des artistes tels que Haim Steinbach, John M Armleder ou Sylvie Fleury pratiquent une forme de « *commodity sculpture* » qui révèle l'imbrication de la culture et du consumérisme ; de l'autre, John Miller, Bertrand Lavier ou Allan McCollum interrogent les processus qui confèrent de la valeur à des objets qui ne devraient pas en avoir. La « transfiguration du banal » qui est au cœur du « ready-made » devient ainsi une forme d'enquête sur les mécanismes de valorisation des formes. S'y révèlent l'importance du « display » et le caractère « manipulateur » des stratégies esthétiques.

Mais ces œuvres procèdent également de l'effondrement progressif, depuis leur contestation par Marcel Duchamp, des idées d'originalité, de goût et de valeur. L'art de cette époque est donc aussi un art « d'accommoder les restes » d'une histoire artistique occidentale entrée en crise, un art du rejet des jugements encore construits sur des catégories traditionnelles (le beau, le bien fait, l'héroïsme du sujet, etc.). Des décennies après son surgissement, il conserve encore cette radicalité et cette irrévérence.

NEO-GEO ET APRÈS

Au milieu des années 1980, au moment où l'on fait une nouvelle fois l'hypothèse d'une « fin de la peinture », de nombreuses expositions se font pourtant le relais d'un renouvellement de l'abstraction picturale, une tendance qui, au début du 20^e siècle, cherchait à libérer la toile de tout référent extérieur. Aux Etats-Unis comme en Europe, de nombreux artistes – notamment suisses – contribuent à ce phénomène que la critique d'art new-yorkaise appellera « Neo-Geo », contraction du terme « nouvelle géométrie ».

Avec Olivier Mosset, John M Armleder, Helmut Federle et Christian Marclay, un jeu d'allers-retours entre New York et la Suisse prend place dès la fin des années 1970. L'abstraction devient une ressource appropriable. Paradoxale, parfois « trouvée », elle est envisagée comme un instrument indiciel à la matérialité irréductible. Pour les générations suivantes, l'abstraction permet d'éclairer la circulation des motifs d'un domaine de production à l'autre au sein d'une société médiatique dans laquelle l'image détermine le réel. « Plus besoin de Marden ou de Ryman pour nous convaincre de la beauté essentielle du champ géométrique que matérialise l'image lumineuse du poste de télévision », avance l'artiste américain Peter Halley.

Les artistes qui succèdent à la redéfinition postmoderne de l'abstraction semblent mettre en scène sa rhétorique : des métaphores du carcéral et du refus pointent. L'usage résiste ici à la fatalité du devenir image de toute chose. Aujourd'hui, l'abstraction demeure une soustraction forcément indicelle, un palimpseste fantomatique ou saturé, autant d'adresses aux bouleversements provoqués par le numérique.

FIGURATIONS |

En 2017, le MAMCO présentait *Zeitgeist*, une exposition qui partait du constat selon lequel existait dans la production artistique un intérêt renouvelé pour la peinture figurative. Si le titre choisi, « l'esprit du temps », qualifiait un climat actuel, il renvoyait également à une exposition éponyme tenue au Martin Gropius Bau de Berlin en 1982. Très discutée à l'époque, cette dernière témoignait de la déferlante figurative et néo-expressionniste qui s'abattait alors sur l'art occidental. Elle a marqué l'histoire de l'art récent en étant le point d'acmé des débats entre modernes et postmodernes, souvent argumentés en termes de vie et de mort de la peinture.

Longtemps perçue comme un récit parallèle pris dans une dialectique *outsider/insider*, cette « autre » tradition, cette « autre » modernité apparaît désormais comme une extension du champ des possibles picturaux. La collection du MAMCO offre une résonance particulière à cette histoire. Elle rappelle notamment combien les artistes suisses ont pu puiser dans l'art brut et le folklore des motifs propices à questionner la virtuosité et le statut du créateur. Elle montre, par ailleurs, comment la figuration fournit elle-même des armes pour déconstruire la *storia* du tableau classique, jouant des perspectives tronquées, des ellipses, des vides et des pleins. Elle rend compte, enfin, d'une approche critique des représentations, rappelant, s'il était nécessaire, que l'abstraction n'a pas le monopole de la réflexion analytique.

L'exposition *Inventaire* est l'occasion d'appréhender des corpus peu ou pas montrés au musée. Pour pallier l'impossibilité de tout exposer en même temps, le MAMCO met en scène un fantasme muséographique : celui d'une réserve accessible qui offre un autre itinéraire dans les œuvres que celui proposé par l'accrochage. La grille installée au milieu de la salle permet ainsi de présenter par roulement des tableaux tout au long de l'exposition.

GENERAL IDEA GUERRILLA GIRLS

Au moment où le Canada dépénalise l'homosexualité, AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal fondent General Idea (1969) et font œuvre commune jusqu'à la mort de deux des membres du collectif en 1994. Avec *Baby Makes 3*, peinture iconique créée en 1984 représentant le trio couché dans un même lit, parodiant la cellule familiale traditionnelle, l'objectif est d'amener les critiques à prendre en compte la dimension identitaire des œuvres de General Idea. La peinture sur papier *Sans titre* (1984) abonde dans ce sens en déclinant le motif d'une relation à trois.

Apparues la décennie suivante en 1985, les Guerrilla Girls se présentent comme « la conscience du monde artistique » et dénoncent lors de l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture* organisée au MoMA, les pratiques discriminantes de l'institution qui rassemble sur ses cimaises moins de 10% de femmes. Réunissant des écrivaines, des artistes, des cinéastes... les Guerrilla Girls connaissent au début des années 1990 une forte notoriété. Sous l'anonymat engendré par des masques de gorilles caricaturant la virilité, et avec des pseudonymes choisis parmi les noms d'artistes décédées (Frida Kahlo, Käthe Kollwitz, Shigeko Kubota, Augusta Savage...), elles pratiquent l'humour, la provocation et la dénonciation. Usant de l'affiche, de l'apostrophe, du détournement et du slogan « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* », elles prennent pour cibles les musées, le marché de l'art, Hollywood, l'inégalité des droits... et tracent, avec des tactiques renouvelées, de nouvelles voies pour le féminisme, contre le sexisme et le racisme.

Anonymat, revendications minoritaires et identitaires, modes opératoires et canaux de diffusion alternatifs structurent les travaux de General Idea comme ceux des Guerrilla Girls, ce qui légitime leur rapprochement.

SYLVIE FLEURY

C'est en allant dans un magasin de produits destinés à des animaux domestiques que Sylvie Fleury, née en 1961 à Genève, décide d'utiliser un jouet pour chien comme point de départ pour une œuvre. Ainsi naquit en 2000, par le hasard de la rencontre, *Dog Toy 4 (Gnome)*, une figurine monumentalisée (193 × 169 × 162 cm), qui, en changeant de taille, passe de la boutique au musée. Cette exagération physique de la marchandise – et du quotidien – sanctionne donc aussi le passage à la sculpture : c'est en changeant de dimensions qu'une forme ready-made se transforme en œuvre. Tout est affaire d'échelle et de point de vue par conséquent.

Les premiers films de Sylvie Fleury sont eux aussi des investissements de codes et de formes qui, de ce fait, changent de valeur parce qu'ils participent d'une transformation du regard. C'est ainsi que les voitures américaines qu'elle utilise, standard d'un univers masculin extrêmement référencé, deviennent chez elle les moyens de l'affirmation de la féminité (elle fonde d'ailleurs au début des années 1990 un club automobile, *She Devils on Wheels*).

Dans *Beauty Case* (1995), par exemple, habillée d'une élégante tenue de soirée estivale et chaussée de talons hauts, elle range et elle sort avec difficulté, de la malle d'un de ces engins datant des années 1950/1960 qu'elle conduit elle-même, une trousse de beauté : ce qui était le domaine exclusif des hommes se transforme en l'outil personnel d'une beauté fatale.

Les voitures qu'elle utilise lui deviennent aussi indispensables que les revues de mode (*Current Issues*, juillet/août 1995) – son univers privilégié de références visuelles – ou que sa collection de chaussures (*Twinkle*, 1992). Elle leur accorde un soin tout particulier en les lavant dans une tenue glamour (*Car Wash*, 1995). Tous ces parasitages sont autant d'affirmations d'une puissance féminine qui attend ne laisser aux hommes aucun domaine exclusif d'intervention.

|AMY|O'NEILL|

Amy O'Neill (*1971) ne cesse d'explorer la culture vernaculaire américaine. Sa démarche quasi anthropologique révèle les structures poétiques et politiques de la culture populaire états-unienne.

Les œuvres rassemblées dans une salle du quatrième étage se réfèrent à *The Shrine of the Pines*, site fondé en 1930 par Raymond Overholzer (1892-1952) à Baldwin dans le Michigan. Choqué par l'exploitation massive et la disparition progressive d'une espèce de pin indigène, les *White Pine Trees*, il consacra sa vie à construire un lieu de célébration dédié à cet arbre. C'est dans le cadre de son activité de guide pour les amateurs de pêche et de chasse sportives qu'il acquiert un terrain sur lequel il construit une cabane en rondins pour en faire un refuge. Nul n'y séjourna, mais son aménagement occupa son fondateur jusqu'à sa mort. Il constitua en parallèle une collection de plus de deux cents meubles réalisés à partir de racines et de souches d'arbres rassemblées des années durant. C'est cette obsession qui le rendra célèbre dans la région. A sa mort, le site et sa collection sont transformés en musée et deviennent une attraction touristique.

Partant de ce lieu pittoresque, Amy O'Neill en sélectionne des pièces emblématiques telles que le porte-fusils, *Gun for Hire* (2006), et demande à un sculpteur sur bois de Kriens (Suisse), Toni Meier, de les reproduire aussi fidèlement que possible. Parallèlement à ce travail de sculpture, elle développe plusieurs séries de dessins dont les *Shrine Tables* (2008). Le premier de la série consiste en la copie agrandie d'une carte postale du *Shrine of the Pines*. Les suivants sont réalisés à partir de la mémoire du geste à l'œuvre dans la fabrication de ce motif. L'installation est complétée par des formes en bois, *Buris Grotto* (2008), issues d'excroissances prélevées sur des arbres morts.

ALAIN SÉCHAS, LES SOMNAMBULES

S'appuyant principalement sur le dessin, l'œuvre d'Alain Séchas (*1955, Colombes), dont la saisie ne requiert a priori aucune référence culturelle préalable, se caractérise par son immédiateté. Pour ce faire, Séchas utilise de manière récurrente, depuis le milieu des années 1980, la figure stylisée du chat, choisie pour la consonance avec son propre nom et pour sa capacité à susciter l'adhésion du plus grand nombre. Anthropomorphes, ces chats apparaissent dans des scènes à l'humour noir, matinées d'une certaine angoisse à travers laquelle transparait le désarroi d'un sujet au prise avec ses pulsions sexuelles et morbides, ou avec la difficulté de communiquer avec ses contemporains.

Réalisé pour l'exposition de Séchas au MAMCO en 2002, *Les Somnambules* présente trois automates blancs se poursuivant sur un rail. Deux chats humanoïdes, un homme et une femme, apparaissent bras tendus, les yeux fermés et vêtus d'une chemise de nuit. Ils sont suivis à quelques mètres par un troisième chat, figuré dans la même posture mais les yeux grands ouverts et affublé d'une érection qu'il ne peut dissimuler. L'incongruité de la situation ne manque pas de faire sourire. L'effet de surprise et d'émerveillement provoqué par l'automate est ici au service d'une scène qui fait se télescoper des poncifs issus du cinéma muet (la posture du somnambule, bras tendus et menton haut) et du théâtre de boulevard (l'irruption de l'amant dans le placard, qui ne peut masquer son désir). Sur un plan plus formel, si les automates évoquent une certaine statuaire classique, leur mise en mouvement renvoie davantage à l'animation d'une fête foraine. Comme souvent dans son travail, en leur donnant relief et mouvement, Séchas monumentalise ici des motifs qui ont la spontanéité et la modestie d'une caricature de presse.

RENÉE LEVI

Renée Levi (née à Istanbul en 1960) vient de l'architecture, mais c'est par la sculpture, le dessin et la peinture qu'elle se saisit des espaces pour les transcender.

L'exposition réunit deux travaux sur panneaux MDF réalisés in situ au spray en 2001, une peinture-sculpture et des « peintures-geste » sur de grandes toiles non apprêtées.

Levi crée *Roten Kuben* en 1994. L'œuvre consiste en quatre cubes de mousse recouverts de peinture acrylique rouge tirant sur le rose fluorescent, dont l'éclat irradie sur le sol et les murs de l'espace d'exposition. Si leur nature tridimensionnelle ne suffit pas à en faire des sculptures, c'est que leur puissance colorée les arrime au monde de la peinture. Lorsque l'œuvre est exposée au MAMCO en 2003, son titre devient *Red Breads*, sorte d'onomatopée qui évite la fausse parenté que le mot *Kuben* induisait avec les œuvres minimalistes. Dans l'esprit de l'artiste, la mousse, par ses dimensions, évoque un lit parental sur lequel se jetterait avec frénésie un enfant attiré par cette surface moelleuse et tactile. Dans l'espace d'exposition, l'œuvre joue du contraste entre les surfaces lisses des côtés et le rugueux des aspérités sommitales. *Corinna, Lucia, Renata* et *Lea* est le nouveau titre choisi par Levi pour ces quatre cubes. Il renouvelle a posteriori la polysémie de l'œuvre.

Les travaux au spray représentent une part importante de son travail. Cette technique maîtrisée avec brio, mêle un tracé gestuel proche du graffiti et du tag – ce jusqu'où son corps peut physiquement aller – et une matière colorée qui imprègne le support de pulsations poudreuses aux contours évanescents. *Pera I* est la première œuvre qui évoque par son titre le quartier juif d'Istanbul. Avec *Berman Was Here*, Renée Levi se souvient que les travaux de l'assemblagiste californien Wallace Berman l'avaient précédée dans l'espace qu'elle avait investi en 2001 au MAMCO.

ADEL ABDESSEMED

« ... Je suis né en 1971, et j'ai toujours vécu dans cette idée de la guerre de libération. Les années 1980, c'était le soulèvement populaire, et, plus tard, la guerre civile, l'islam en marche et le terrorisme sanguinaire. L'histoire n'est pas finie. J'ai passé toute ma jeunesse dans la terreur et la violence... ». Pour dénoncer et contrer la violence des hommes, Adel Abdessemed (né en Algérie en 1971), qui dit s'être « construit dans la férocité », se réfugie dans la littérature et devient artiste. *East of Eden* (2013), le titre de cette pièce montrée dans le pavillon international de la Biennale de Venise en 2015, est aussi celui du roman écrit en 1952 par Steinbeck dans lequel celui-ci évoque le péché originel et l'expulsion d'Adam et Eve du paradis terrestre, mais aussi l'épisode fratricide d'Abel et de Caïn.

Rassemblant en faisceaux des couteaux provenant des marchés du Maghreb et utilisés, pour certains, dans l'abattage rituel du bétail, Abdessemed reproduit la configuration en motifs abstraits des tapis traditionnels. Ces inquiétants bouquets aux lames émoussées jouent de la confluence des contraires – le mal et son antidote – ici réunis en une symbolique œcuménique.

L'image en rappelle une autre puisée elle aussi dans le champ littéraire, lorsque Boris Vian faisait de Colin un héros viscéralement pacifiste dans *L'Écume des jours* : « ... La terre est stérile, vous savez ce que c'est, dit l'homme, il faut des matières de premier choix pour la défense du pays. Mais, pour que les canons de fusil poussent régulièrement, et sans distorsion, on a constaté, depuis longtemps, qu'il faut de la chaleur humaine... [Colin] avait fait de son mieux, mais le contrôle des canons révélait certaines anomalies... Il y avait douze canons d'acier bleu et froid, et, au bout de chacun, une jolie rose blanche s'épanouissait, fraîche et ombrée de beige au creux des pétales veloutés. »

TATIANA TROUVÉ PREPARED SPACE. NAVIGATION MAP

Des lignes dont les découpes strient le sol et les murs d'une salle, des calles en bois et en métal enfoncées dans ces fentes qui tiennent sous tension les différents pans qui la divisent désormais... l'espace est « préparé ». Cette courte description formelle n'est cependant pas suffisante pour cerner la portée de cette proposition d'espace, car il en est de la préparation dans son rapport à l'action ou à l'événement, mais aussi à la représentation. A quoi cet espace est-il préparé ? A quelles formes s'en remet cette préparation ?

A cette dernière question, nous pouvons apporter une réponse. L'espace préparé reprend le modèle d'une carte de navigation (*Navigation Map*) qu'il déploie en trois dimensions. On peut se déplacer, se perdre ou laisser glisser son regard sur la blancheur de ses surfaces ou entre les découpes de ses repères. Cette carte superpose deux types d'éléments : la matérialité d'un sol et de ses murs et les représentations accordées à un autre milieu, aquatique, qui les recouvre. Nous sommes ainsi invités à naviguer sur un sol et à marcher dans une carte. Dans ces superpositions et ces coexistences, nous faisons l'épreuve d'une désorientation.

Quant à la préparation de cet espace, on peut aussi la comprendre en revenant aux distances que prend cette proposition avec la référence qu'elle convoque : le « piano préparé ». John Cage explora, entre 1940 et 1952, les possibilités d'un instrument augmenté de différents objets qui viennent en modifier le fonctionnement, mettant en œuvre une idée de la musique comme suite d'événements sonores. L'espace préparé de Tatiana Trouvé, quant à lui, est entièrement réalisé et tient sous tension toutes les hypothèses de ses devenirs : il comprend l'événement dans sa pure potentialité.

A l'anticipation des accidents sonores produits dans l'aléa du jeu, pour le piano préparé, répond la mise en suspens d'un temps, dans l'espace préparé.

IMAGES LIQUIDES

Au tournant des années 2000, se fait jour une nouvelle relation aux images pour nombre d'artistes qui ont connu le développement numérique de leurs sociétés.

A New York, un dialogue s'établit entre Wade Guyton, Kelley Walker et Seth Price, qui publie en 2002 son essai-œuvre *Dispersion*. Dans ce texte, Price réfléchit sur la façon dont le sens des productions culturelles se construit : alors que la production semblait le lieu privilégié de l'investissement artistique, il postule que c'est désormais par la distribution que la signification d'un objet advient.

Il rejoint en ce sens les réflexions d'autres artistes américains ou européens de sa génération, à l'instar de Walead Beshty pour qui l'image est le résultat d'un processus – plus proche donc d'un « software » que d'un « hardware ». Produites par un « programme », les œuvres de Besthy questionnent également l'*apparatus* de leur émergence, nous confrontant à l'un des héritages les plus singuliers de l'art conceptuel : comprendre que l'art est peut-être moins *dans* l'objet que dans ce qui l'environne, dans ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les « utilise », les regarde, les expose ou les interprète.

Si la question de la *circulation* des images est au cœur des pratiques artistiques depuis les années 1980 et la « Pictures Generation », c'est désormais leur « corporalité » et leurs modifications dans différents contextes « d'apparition » qui font l'objet d'une enquête esthétique.

Le rapport que les œuvres de Wade Guyton entretiennent avec la digitalisation, la mutabilité des images-fichiers de Kelley Walker ou les réflexions de Seth Price sur la mobilité et la fluidité des formes qu'il utilise sont autant de stratégies artistiques qui conduisent les images à devenir une « peau liquide et informationnelle ».

TIMOTHÉE CALAME / MIKE LASH

Cette section rassemble deux artistes issus de contextes géographiques et historiques différents et qui ne se sont jamais rencontrés.

Les premières expositions personnelles de Mike Lash (*1961) remontent aux années 1990. Sa manière très singulière de combiner dessin et texte témoigne d'un intérêt pour la bande-dessinée et l'illustration, productions mineures par lesquelles de nombreux artistes de cette génération ont renouvelé la peinture figurative (Keith Haring, Michael Scott). Formé en Illinois, il est difficile de ne pas évoquer, concernant Lash, le contexte artistique de Chicago, ses célèbres « outsiders » (Lee Godie, Henry Darger), les Hairy Who (Jim Nutt) et les Chicago Imagists (Ed Pashke), autrement dit un horizon stylistique conjuguant surréalisme, art brut et culture pop. Le corpus du MAMCO campe un univers absurde dont les protagonistes, aux prises à des pulsions libidinales et suicidaires, semblent mener une existence dont ils ne saisissent plus le sens.

27 générations de services culturels (2016) de Timothée Calame (*1991) est un titre en forme de mot-valise évoquant un mouvement d'avant-garde littéraire espagnol et l'administration culturelle. Cette œuvre est présentée pour la première fois chez Edouard Montassut, galerie alors installée à Paris dans le passage du Ponceau, allée commerçante privée. Pour son exposition qu'il intitule *Publique*, Calame rassemble des *artefacts* disparates – panneaux d'affichage, barrière de chantier, rame de métro, meurtrière, globe terrestre, rideau anti-mouches – qui ont pourtant en commun d'être des seuils, des points de vue aux échelles diverses. Ainsi agrégées, les œuvres dessinent une constellation semblable à une flânerie qui aurait lieu dans un espace public, lequel organise les flux piétons et régenté l'imaginaire.

M|O|O| C|H|E|W| W|O|N|G|

Moo Chew Wong (*1942, Malaisie, vit à Paris) est un copiste. Pendant des années il est venu au MAMCO pour reproduire, « sur le motif », des œuvres ou des fragments d'une exposition. Si la figure du copiste planté devant un chef-d'œuvre dans un musée des Beaux-Arts nous est familière, il en va autrement avec lui qui, penché sur une toile posée à même le sol, trace vigoureusement dans la matière colorée les formes de l'œuvre contemporaine qui lui fait face (un néon de Joseph Kosuth, une sculpture de Philippe Parreno, un tableau de Nina Childress...), créant ainsi des copies rebelles.

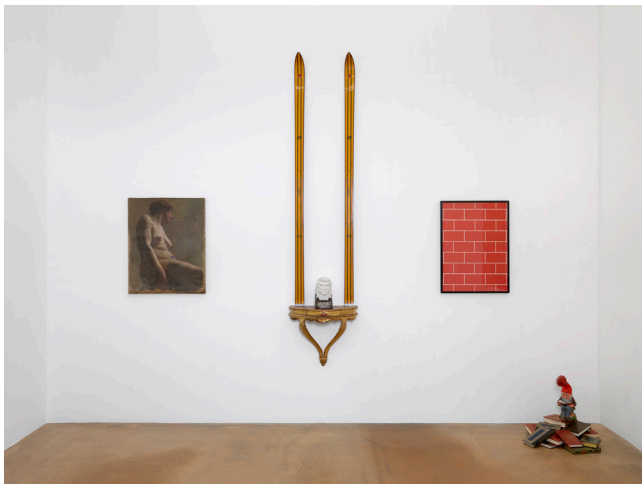
Car les peintures de Wong parlent autant d'elles-mêmes que de leurs motifs. Elles traitent tout autant d'une vitalité expressive que des points de départ qui la rend possible. Il en résulte une archive personnelle et buissonnière des expositions du MAMCO organisées dans les années 1990 et 2000, un portrait infidèle de la collection.

Pour ce faire, Moo Chew Wong peint des tableaux à l'huile, usant de couleurs brutales, travaillées en pâte, où le noir abonde, et qui sont parfois presque illisibles, en tout cas toujours incomplets par rapport à leurs points de départ. Au prix de séances de travail intenses, il saisit les œuvres des autres avec l'énergie des commencements, son regard passant par les moyens plastiques de la modernité expressionniste. Le sentiment d'urgence qui se dégage alors de cette peinture performative laisse à penser que le geste de peindre demeure toujours inaugural. Et il aboutit ici à la constitution d'une archive subjective et non orthodoxe, à une copie non conforme.

ICONOGRAPHIE INVENTAIRE



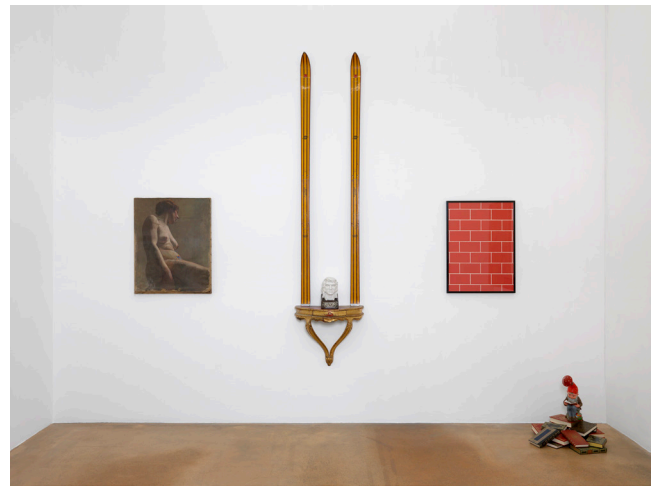
ICONOGRAPHIE INVENTAIRE



ICONOGRAPHIE INVENTAIRE



ICONOGRAPHIE INVENTAIRE



PARTENAIRES 2021

Sponsors principaux



Sponsors



Donateurs



Partenaires d'exposition

CHRISTIE'S

Sotheby's

Partenaire hôtelier



Partenaires médias

AGEFI

LE TEMPS



Partenaires



Belsol



ReproSolution

ComputerShop

AXA XL



teo jakob