

MAMCO GENEVE
29.05.19–08.09.19
DOSSIER DE PRESSE

W|A|L|E|A|D|
B|E|S|H|T|Y|

MARTIN KIPPENBERGER

COLLECTION(S): DONATIONS ET ACTIVATIONS

Séquence été 2019

Expositions du 29 mai
au 8 septembre 2019
Vernissage le 28 mai

MAMCO Genève
10, rue des Vieux-Grenadiers
1205 Genève



p. 3 Communiqué de presse

Expositions principales

p. 4 Walead Beshty
p. 6 Martin Kippenberger, *The Museum of Modern Art Syros*
p. 8 Gordon Matta-Clark

Collection(s) : donations et activations

p. 11 John M Armleder
p. 12 Burhan Doğançay
p. 13 « Autour de Gilles Dusein »
p. 14 Editions Givaudan
p. 16 Piotr Kowalski
p. 17 Klara Kuchta
p. 18 Ken Lum
p. 19 Nam June Paik
p. 21 Franz Erhard Walther
p. 22 Kristin Oppenheim

p. 24 Partenaires

p. 25 Informations et contacts

« Qu'est-ce qu'une image ? » – et que veulent ces images qui déferlent quotidiennement sur nous ? Ces questions, que posent depuis une vingtaine d'années les « visual studies », invitent à considérer l'image non pas uniquement en termes d'objet ou de signification, mais de relations avec la société dans laquelle elle est produite. Si l'on a longtemps qualifié l'œuvre d'un.e artiste par sa *technique*, force est de constater que son *médium* est désormais plus que son matériel, plus que son message : il est l'ensemble des pratiques qui rendent possible son émergence, c'est-à-dire non seulement la toile et la peinture, par exemple, mais aussi le châssis, l'atelier, la galerie, le musée, le système marchand ou la critique.

Ce sont à ces évolutions de la notion d'image, de la contestation des catégories traditionnelles des beaux-arts aux mutations ontologiques du régime visuel, que s'attachent les expositions du MAMCO en 2019. Nous montrions, ce printemps, que l'image figurative peut *aussi* être une forme de critique de la représentation, comme chez René Daniëls, et que l'image abstraite peut *aussi* provenir de sensations et demander une réponse phénoménologique, comme chez Marcia Hafif. Cet été, à l'occasion d'une importante exposition consacrée à Walead Beshty, nous souhaitons expliciter l'image comme résultat d'un processus, plus proche en quelque sorte d'un « software » que d'un « hardware ».

Produites par un « script », les œuvres de Walead Beshty questionnent aussi bien l'*apparat*us de leur émergence que leurs liens avec le réel. Ces productions nous confrontent à l'un des héritages les plus singuliers de l'art conceptuel et nous permet de mesurer la transformation que ce mouvement a imprimé à l'art – qui est peut-être désormais moins dans l'objet que dans ce qui l'environne, ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les « utilise », les regarde, les expose ou les interprète.

Plusieurs autres présentations, liées à la politique de développement patrimonial du musée, viennent ajouter à cette lecture : les expositions consacrées à la donation Givaudan, à Piotr Kowalski et à une importante installation de Nam June Paik

offerte au MAMCO, tout comme les salles organisées autour de récents enrichissements et d'activations de pièces de la collection et la prolongation du dossier consacré au « MOMAS project » de Martin Kippenberger, insistent en effet sur des œuvres définies à la fois par leur « programme » et leur « ouverture ».

Cet automne, le musée invite à réfléchir sur la question du geste et du signe qui traverse quatre démarches expérimentales issues de la peinture. En consacrant des rétrospectives à Martin Barré et à Rosemarie Castoro, auxquelles s'ajoutent une importante exposition d'Irma Blank et un ensemble d'œuvres d'Arnulf Rainer (constituant la donation Foëx au musée), le MAMCO dessine un parcours singulier dans l'histoire de la peinture d'après-guerre. Abandon de la touche pour le spray, extension de la toile à l'espace du corps, libération de la forme du langage ou recouvrement d'images préexistantes, sont quelques uns des tropes donnés à voir. Ces « gestes » nous rappellent que les artistes pensent, avant tout, par des formes et que celles-ci ne peuvent être pleinement regardées que si elles sont aussi comprises en tant que telles.

Cette année, Mirabaud vous offre le MAMCO !

Le MAMCO est très heureux d'annoncer l'entrée gratuite du musée, offerte par Mirabaud à tous les visiteurs, pour l'entière année 2019, à l'occasion de leur 200^e anniversaire. Mirabaud poursuit ainsi son engagement envers le MAMCO – en le renforçant – et démontre son implication grandissante dans l'art contemporain.

La gratuité du musée cette année s'inscrit également dans la détermination du MAMCO à vouloir rendre l'art contemporain accessible au plus grand nombre et nous remercions Mirabaud de nous accompagner dans cette volonté d'ouverture et de partage.

Organisée par Lionel Bovier,
avec l'assistance de Lisa Kaczmarek, l'exposition a bénéficié du
soutien de la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet

Walead Beshty (*1976, Londres, vit à Los Angeles) apparaît sur la scène artistique du début des années 2000 avec des photogrammes de grande dimension, des images en apparence abstraites, mais qui racontent en réalité leur propre fabrication. Produites en pliant et développant du papier photosensible, ces œuvres présentent des motifs angulaires indexant le geste du pli et des couleurs générées par les composants chimiques du processus de tirage.

En 2006, ses « Travel Pictures », des photographies prises dans la défunte mission diplomatique d'Irak à Berlin, sont passées par les rayons X des appareils de surveillance de l'aéroport, altérant ainsi les images, qui deviennent non seulement les reliques d'un lieu désormais disparu mais également du voyage-même de l'artiste. Poursuivant ses réflexions sur le déplacement et le transit global, Beshty réalise, dès 2007, des « FedEx Sculptures » : des cubes de verre feuilleté sont expédiés en différents lieux par la compagnie de transport rapide et dans les emballages siglés de celle-ci. L'œuvre, dont l'apparence finale est déterminée par les différents transports qui l'endommagent, est présentée avec le matériel qui la conditionne et atteste ses déplacements : boîte FedEx, manifestes, étiquettes de transport et de datation. Révélant la violence de la globalisation que la plupart des marchandises tente de dissimuler, ces pièces démontrent également la vulnérabilité de l'objet d'art, assimilé à un corps qui traverse les frontières internationales.

Ses séries de sculptures en cuivre des années 2010 enregistrent quant à elle les manipulations et le travail nécessaires à leur production et leur présentation. Comme une pellicule qui fixe un moment dans le cours du temps, ces œuvres conservent une trace des actions discrètes qui les constituent et interrogent l'espace dans lequel l'art et ses discours sont produits et distribués – postulant que l'art est toujours un objet ouvert et dynamique et non pas statique et fini.

L'exposition du MAMCO propose un parcours à travers ces différents corpus. Elle débute au rez-de-chaussée, où a été installé un sol miroité qui accueille les visiteurs et enregistre, en se fissurant, les allées et venues du public et du personnel de l'institution. Au premier étage, en construisant un parcours qui donne à chaque typologie de projet une forme d'autonomie, l'exposition insiste sur l'utilisation de « scripts » pour générer des formes, révèle la dimension de critique institutionnelle qui traverse l'œuvre et souligne le rapport entre une pratique avant tout conceptuelle et une forme poétique du débris, comme dans la série d'agréats d'images rejetées, ironiquement titrée, « Selected Works ».



Walead Beshty, *Office Work* (Apple iBook Intel Core 2 Duo/2.13 13-inch), 2016
Apple iBook Intel Core 2 Duo/2.13 13-inch,
poteau et platine en acier, bague
d'épaulement, rallonge électrique
183 x 43 x 44 cm
court. de l'artiste, Regen Projects, Los Angeles,
Galerie Eva Presenhuber, Zurich
Photo Stefan Altenburger



Walead Beshty, *FedEx® Medium Art Box* ©2011 FEDEX
163095 REV 7/11, 2012
verre feuilleté et miroité, boîte FedEx, bulletin de
transport et adhésif, acier, silicone
86 x 10 x 71 cm
court. de l'artiste, Regen Projects, Los Angeles
Photo Robert Acklen



Walead Beshty, *Travel Pictures* [Tschalkowskistrasse-
17 in multiple exposures* (LAXFRATHF/TXLCPH-
SEALAX) March 27–April 3, 2006] *Contax G-2, L-3
Communications eXaminer 3DX 6000, and InVision-
Technologies CTX 5000, 2012
tirage chromogénique
225 x 127 cm
court. de l'artiste, Regen Projects, Los Angeles
et Galerie Thomas Dane, Londres
Photo Hugh Kelly



Walead Beshty, *El Circo Contemporáneo* (February
17–March 1, 2015: Cerámica Suro Contemporánea,
Guadalajara, Jalisco, Mexico), 2015
chutes de coulage en barbotine Cerámica Sur,
glaçure, table de cuisson
129 x 107 x 122 cm
court. de l'artiste, Regen Projects, Los Angeles,
et Galerie Petzel, New York
Photo Robert Acklen

MARTIN KIPPENBERGER

The Museum of Modern Art Syros

Organisée par Sophie Costes et Samuel Gross, en collaboration avec l'Institut suisse de Rome, l'exposition a d'abord été présentée à la Fondazione Sant'Elia, Palerme, avec le généreux soutien de la Fondation genevoise de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera

Le MOMAS (Museum of Modern Art Syros) de Martin Kippenberger (1953-1997) a été créé en 1993 et a existé jusqu'en 1996 dans un bâtiment inachevé et abandonné situé sur l'île de Syros, en Grèce, dans les Cyclades. Ce musée a été « fondé » alors que Kippenberger, invité sur place par son ami Michel Würthle, y repéra, près de la mer, le squelette d'une architecture en béton. Il en fit le cadre d'une institution sans murs et sans collection – un non-musée. Directeur autoproclamé d'un lieu autofondé, Kippenberger invita des artistes à faire des propositions pour le MOMAS qui fut d'avantage un musée des projets qu'un musée des œuvres. « Si on ne me donne pas la possibilité de faire une exposition dans un musée, je créerai mon propre musée, loin, à la lisière du monde de l'art. J'inviterai mes amis et collègues et enverrai des invitations. Ces cartons d'invitation seront les seules preuves concrètes » de l'activité de ce musée avançait Kippenberger au sujet du MOMAS.

Cosima von Bonin, Hubert Kiecol, Stephen Prina, Christopher Wool (qui en réalisa la signalétique), Lukas Baumewerd, Michel Majerus, Michael Krebber, Ulrich Strothjohann,

Christopher Williams, Johannes Wohnseifer, Heimo Zobernig ainsi que l'architecte Lukas Baumewerd furent parmi les artistes invités à intervenir dans un lieu destiné à un public fort réduit (une dizaine de personnes tout au plus).

Le MAMCO possède la presque totalité des plans et la maquette du MOMAS. Cet ensemble, complété par des archives et des documents provenant notamment de l'Estate de Kippenberger, a fait l'objet d'une présentation à Palerme durant l'été 2018 (organisée par Samuel Gross) dans le cadre de Manifesta, la biennale européenne d'art contemporain. Il est désormais montré dans les salles du MAMCO. La présence de Kippenberger et du MOMAS est de toute façon permanente au MAMCO : à l'entrée de ce dernier, une rose des vents, insérée dans le sol et sur laquelle figure une grenouille, animal déifié par Kippenberger, accueille le public et lui indique la distance qui le sépare du MOMAS (2'254 km).

MARTIN KIPPENBERGER

The Museum of Modern Art Syros



Martin Kippenberger, *The Museum of Modern Art Syros*, vue de l'exposition au MAMCO, 2019
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève



Martin Kippenberger, *The Museum of Modern Art Syros*, vue de l'exposition au MAMCO, 2019
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève



Martin Kippenberger, *The Museum of Modern Art Syros*, vue de l'exposition au MAMCO, 2019
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève



Martin Kippenberger, *The Museum of Modern Art Syros*, vue de l'exposition au MAMCO, 2019
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève

Exposition organisée par Sophie Costes, avec le soutien de l'Estate de Gordon Matta-Clark

Le restaurant « FOOD » ouvre à New York en octobre 1971 au 127 Prince Street, à l'angle de Wooster Street. Grâce à l'engagement de Carol Goodden et de Gordon Matta-Clark, « FOOD » sera, pendant ses trois années d'existence, un lieu de rencontres offrant nourriture et travail aux artistes – et une expérience collective inédite. Le dimanche y est organisé en soirée « The Special Guest Chef Night » : Rauschenberg y sert un Chili de son invention et les « Matta Bones » figurent parmi les plats mythiques du restaurant qui met aussi à l'honneur la cuisine cajun et l'un de ses plats emblématiques, le Gombo. « FOOD » est un lieu de communion culinaire, où se nourrir redevient un événement créatif et festif. Matta-Clark expérimente régulièrement des procédés de cuissons inusités (« Photo-Fried », « Agar-Agar »...) et chacun des événements éphémères qu'il organise donne lieu à des agapes, tel le brasero installé sur la plateforme de *Dumpster Duplex*, seconde version d'*Open House*, en octobre 1972, dont le MAMCO conserve la seule reconstitution historique.

Si l'expérience rassemble, autour des deux fondateurs, d'autres figures de l'underground new-yorkais (Tina Girouard, Suzanne Harris, Rachel Lew, les membres du groupe Anarchitecture et les contributeurs de la revue *Avalanche*), la renommée des œuvres de Matta-Clark a aujourd'hui cristallisé l'attention sur lui.

C'est notamment lors du réaménagement du restaurant qu'il effectue ses premiers *Cuttings* : « L'une des premières fois où je me souviens avoir utilisé les découpes comme moyen de redéfinir un espace a été au restaurant FOOD (...) Nous y présentions des expositions et nous y créions un théâtre de nourriture. La première version de cet espace n'était pas assez pratique pour ce dont nous avions besoin, lorsque le restaurant devint une < affaire >. Je dus donc passer le deuxième été à redessiner l'endroit. Je le fis en découpant ce qui avait déjà été construit pour en faire des espaces de travail. Je passais ensuite aux murs et aux autres parois qui divisaient l'espace intérieur. C'est peut-être la dernière fois que j'utilisais la découpe, le processus de la découpe, à des fins pratiques ».

« FOOD » est devenu une légende urbaine, dont Matta-Clark pensa, un temps, vendre le concept à Leo Castelli.

GORDON MATTA-CLARK

FOOD



Gordon Matta-Clark, *FOOD*, vue de l'exposition au MAMCO, 2017
Photo: Annik Wetter – MAMCO, Genève



Gordon Matta-Clark, *FOOD*, vue de l'exposition au MAMCO, 2017
Photo: Annik Wetter – MAMCO, Genève

COLLECTION(S)

Donations et activations

John M Armleder, Burhan Doğançay, « Autour de Gilles Dusein », Editions Givaudan, Piotr Kowalski, Klara Kuchta, Ken Lum, Nam June Paik, Franz Erhard Walther

Organisée par Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie Costes et Françoise Ninghetto.
Avec le soutien de Serge Aboukrat, Soizic Audouard, Christian Bernard, Caroline Bourgeois, Christoph Doswald, Marc Jancou, Benjamin Kaufmann, Andrea Kowalski et de Zurich Insurance Company Ltd

Au premier abord, le dispositif conçu par John M Armleder (*1948) pour le Dairy Art Centre de Londres en 2013 et produit dans une nouvelle version pour le MAMCO, se présente comme un stockage de type industriel partiellement rempli d'objets hétéroclites (feuilles de Plexiglass, fleurs artificielles, livres, etc.) et animé de dispositifs sonores et télévisuels. John M Armleder a, semble-t-il, pris plaisir à mélanger des registres mobiliers, artistiques et décoratifs, naturels et artificiels, dans un ensemble qui évoque aussi bien un magasin, qu'un atelier d'artiste ou la réserve d'un musée. Car, les objets réunis tantôt rappellent leur origine commerciale et industrielle, tantôt renvoient à des œuvres dont ils seraient des fragments.

A l'instar d'installations précédentes de John M Armleder qui empilent porte-bouteilles, moules et luges et convoquent les figures de Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers et Joseph Beuys, les objets de *Quicksand 2* rappellent en effet ce pouvoir de «transfiguration du banal» qu'Arthur Danto prête à l'art. A l'origine de ce principe de transformation d'un objet quotidien en œuvre, se trouve évidemment le *readymade* au début du 20^e siècle, mais aussi le Pop Art américain des années 1960 et la *commodity sculpture* des années 1980 (avec Jeff Koons, Haim Steinbach et, justement, John M Armleder).

Mais l'on pourrait tout aussi bien penser aux *Wunderkammer*, ces chambres des merveilles où les collectionneurs de la Renaissance tardive réunissaient des trésors naturels, scientifiques et artistiques. Car c'est à ces systèmes de classification que s'attaque, *in fine*, Armleder : le pouvoir du « display », de l'acte de monstration et d'organisation (aussi chaotique qu'elle soit), nous dit-il, prévaut toujours sur la nature des éléments montrés. C'est dans l'arrangement, la mise en relation et la volonté, quelque illusoire qu'elle puisse être, de *faire sens* avec des objets que se situe le travail artistique. Rien, en effet, ne peut être considéré comme entièrement original ou reproduit, empreint d'une volonté artistique

ou, au contraire, commerciale, sans une mise en forme qui est aussi un art du *contexte*.

Ce sont là les sables mouvants, comme l'indique le titre de l'œuvre, dans lesquels l'artiste invite les spectateurs à progresser. Métaphore du musée comme conservatoire de fragments de démarches artistiques, image d'un réservoir de formes disponibles pour le façonnage potentiel d'une œuvre, reflet de l'assortiment d'un improbable fournisseur, l'installation de John M Armleder condense les préoccupations d'un artiste actif depuis la fin des années 1960.

Dans les années 1970, son travail au sein du groupe Ecart marque la non-distinction entre activités artistiques et quotidiennes, dans le sillage de Fluxus. Dans les années 1980, ses *Furniture Sculptures* (sculptures d'ameublement, au sens d'Erik Satie), marquent le destin mobilier des pratiques d'avant-garde. Dans les années 1990, ses *Pour Paintings* et ses peintures murales affirment le caractère ancillaire de la composition à un programme plus ou moins aléatoire. Dans les années 2000, ses plateformes installatives renvoient tout effort artistique (ou curatorial) à l'horizon de la « série B », où un dispositif prévu pour un scénario donné devient le lieu d'une nouvelle réalisation. Aujourd'hui, alors que nous percevons le mouvement général de cet œuvre singulier, nous pouvons plonger le regard au cœur de ce maelström de formes, de médias, d'inventions et de reprises, de gestes et de références et, comme dans la nouvelle de Poe, nous comprenons que ce vortex entraîne tout dans sa force tourbillonnante. Certains pensent même que le phénomène a un œil ; gageons que, dans ce cas, c'est lui qui nous regarde.

L'exposition a été rendue possible par Benjamin Kaufmann et les héritiers de Rezi Nass. Signalons aussi que le Musée d'art et d'histoire a reçu récemment deux donations successives de tableaux et de gouaches (de la série *Walls of Israël*), faisant ainsi de Genève un lieu important pour la conservation du travail de l'artiste. Enfin, depuis 2004 existe à Istanbul le musée Doğançay qui expose les œuvres d'Adil et Burhan Doğançay, donnant ainsi à leurs travaux une visibilité continue en Turquie.

Né à Istanbul, Burhan Doğançay (1929-2013) a suivi l'enseignement de son père Adil Doğançay et celui d'Arif Kaptan, tous deux célèbres peintres turcs. Il étudie par ailleurs le droit à Ankara, l'économie et l'art à Paris (Académie de la Grande Chaumière). De retour dans son pays au milieu des années 1950, il y expose régulièrement son travail. Au début des années 1960, alors qu'il est diplomate à New York, il déambule sur la 86e rue et rencontre, selon ses propres dires, « la plus belle peinture abstraite [qu'il ait] jamais vue » : il s'agissait d'un mur sur lequel étaient encore présents les restes d'un poster qui y avait été collé et une constellation de fragments de motifs. Un an plus tard, suite à ce choc esthétique, il renonce à sa carrière diplomatique pour se consacrer entièrement à l'art.

Burhan Doğançay développe alors un travail polymorphe (peinture, sculpture, photographie, art graphique) dans lequel la série d'œuvres *General Urban Walls* (1963-2013) joue un rôle central. Elle consiste en des

tableaux qui reproduisent la texture de murs urbains et leur pouvoir d'évocation de lieux et de souvenirs.

Detour (1966), montré au MAMCO avec six autres pièces de Burhan Doğançay, fait partie des premières œuvres d'un ensemble d'images qui constituent une sous-partie de ce vaste corpus que sont les *General Urban Walls*. Des bandes de toile recouvertes de peinture sont collées sur un panneau de bois pour donner à voir une surface très tactile, celle d'un mur sur lequel sont visibles des signes et des inscriptions.

Si l'on pense évidemment aux œuvres des Nouveaux Réalistes en voyant ces vestiges parfaitement urbains, l'on peut aussi identifier dans ces tableaux une vision de la ville conçue comme un ensemble de signes à la fois visibles et lisibles, qui tiennent de l'écriture et du dessin, de l'abstraction et de la « figuration ».

« AUTOUR DE GILLES DUSEIN »

La collection « Autour de Gilles Dusein » a été offerte au MAMCO grâce au soutien des artistes, de Serge Aboukrat, de Christian Bernard et de Caroline Bourgeois.

Gilles Dusein (1959-1993 ; mort du sida)

J'ai eu la chance de connaître Gilles Dusein à la fin des années 1980, lorsque sa galerie, Urbi et Orbi, était située rue de la Roquette dans le 11^e arrondissement de Paris. J'ai tout de suite aimé la singularité de son programme, plutôt dirigé vers la photographie, et nous sommes vite devenus amis. Gilles a été l'un des premiers à présenter Nan Goldin, qui a été pour moi un choc artistique, mais aussi Zoe Leonard et tant d'autres – Pierre Molinier, Sandy Skoglund, Jan Saudek... – qui parlaient d'une urgence, d'autres styles de vie que ceux auxquels nous étions habitués à Paris. Au début des années 1990, Urbi et Orbi est devenue une galerie itinérante et j'ai, à cette époque, travaillé avec Gilles : sa vision d'insérer sa galerie dans les espaces des autres pour proposer une « autre » vision de l'art me semblait être celle du futur.

Gilles Dusein était un personnage hors du commun. Quand je l'ai connu, il subvenait à ses besoins en étant danseur à l'Alcazar tout en suivant des cours de philosophie (il faisait partie du cercle de Michel Foucault). Très tôt, en avance sur son époque, il a choisi principalement le médium photographique, tout en restant curieux de toute démarche créatrice (comme le montre sa collection). Jacques Donguy, galeriste qui montrait des

artistes radicaux, lui avait proposé de concevoir une partie de sa programmation et c'est ainsi que Gilles a commencé sa carrière de galeriste. Il habitait un modeste appartement au-dessus du cimetière du Père Lachaise, faisant déjà face à son destin. Il partageait alors sa vie avec Gotscho et des photographies inoubliables d'eux ont été publiées par Nan Goldin, qui les a accompagnés jusqu'à la mort de Gilles. Ils vivaient avec les œuvres d'art de leurs proches: Nan Goldin, Zoe Leonard, Pierre Keller, Larry Clark, Jean-Christian Bourcart, Pierre Molinier, Angela Bulloch, Jack Pierson et tant d'autres. Le point commun de ces artistes est leur engagement, le fait qu'ils se permettaient un autre style de vie que celui de la majorité.

Gilles était bien conscient qu'il était différent, qu'il faisait partie d'une minorité, mais il avait choisi la liberté. Cette liberté que l'on gagne lorsque l'on avance en assumant sa vie autant que faire se peut. La liberté est toujours dans la conscience de nos limites. En fait, il vivait dans sa vie, dans sa chair, le message que nous a alors transmis Michel Foucault (qui lui aussi se savait dans la minorité et une certaine déviance) : n'oubliez pas d'inventer votre vie.

—Caroline Bourgeois

L'exposition, organisée par Françoise Ninghetto, conservatrice honoraire, est construite autour du don de Soizic Audouard et Xavier Givaudan en mémoire de Claude Givaudan.

En 1966, Claude Givaudan (1938-1988) ouvre à Paris la galerie Givaudan ; en 1978, il inaugure à Genève, sa ville natale, sa seconde galerie. Bien qu'issu d'une famille renommée de chimistes spécialisés dans la création d'arômes et de parfums, Claude Givaudan se passionna plutôt pour le monde de la culture, de la littérature et de l'art contemporain. La galerie a organisé de nombreuses expositions, parmi lesquelles celles de Piotr Kowalski, Takis, Louis Cane, Sturtevant, « Ready-mades et éditions de et sur Marcel Duchamp », Carl Fredrik Reuterswärd, etc.

Mais, c'est dans le domaine de l'édition que le rôle de Claude Givaudan fut primordial. Inventif, curieux et novateur, il édite, dès 1965 et pendant près de vingt ans, des multiples d'artistes, des livres, des estampes, des sculptures, des disques et des films, en complicité avec des poètes, des écrivains, des artistes et des cinéastes. Utilisant des matériaux inattendus dans le monde des livres, comme le rhodoïd, l'acétate et le métal, il a développé une production d'une originalité

débridée qui tient aussi à la variété des formats adoptés pour les livres : boîtes de carton, sculptures de papier, plaquettes de bois ou balles de ping-pong. A qui lui demandait pourquoi il appelait encore ces « objets » des livres, il répondait qu'il s'agissait bien de « livres, car ils contenaient des textes à lire, des livres qui ne recherchaient ni la simplicité ni la facilité de compréhension ».

Une généreuse donation d'un ensemble presque complet de ces éditions au MAMCO – dont de nombreux tirages de tête – permet de rendre hommage à un éditeur singulier, qui n'hésitait pas à tancer le lecteur en glissant dans le *Catalogue-Sculpteurs* (1966) l'avertissement suivant : « Catalogue destiné aux stressés, hyperactifs, sur-occupés, flemmards & impatients qui, plutôt que de se déplacer, préféreraient consulter ces fiches au coin du feu, une bonne pipe et un verre de whisky à portée de main ».



Takis Vassilakis dit Takis
 1 / ∞, 8 déc. 1967 - fin janv. 1968
 sérigraphie
 71.70 x 41.60 cm
 coll. MAMCO, don de Soizic Audouard et Xavier
 Givaudan en mémoire de Claude Givaudan



Gudmundur Gudmundson, dit Erró
 Affiche de l'exposition à la Galerie Givaudan,
 Paris 5 décembre 1969-10 janvier 1970, 1970
 sérigraphie
 60.10 x 53.60 cm
 coll. MAMCO, don de Soizic Audouard et Xavier
 Givaudan en mémoire de Claude Givaudan



Klaus Rinke, Affiche exposition 8 1/2 (*La Suisse. Berne : fumier devant la Kunsthalle*), 1970
 affiche sérigraphiée de l'exposition organisée
 avec le concours de l'Agence Harald Szeemann
 à Berne & Klaus Rinke à Düsseldorf
 62 x 44 cm
 coll. MAMCO, don de Soizic Audouard et Xavier
 Givaudan en mémoire de Claude Givaudan



Piotr Kowalski, *Ceci se déplace à 29 km / sec**
 par rapport au soleil.*, avril 1969
 sérigraphie non-encadrée
 56.10 x 44.90 cm
 coll. MAMCO, don de Soizic Audouard et Xavier
 Givaudan en mémoire de Claude Givaudan

L'exposition, organisée par Françoise Ninghetto, conservatrice honoraire, a reçu le soutien de Soizic Audouard et Andrea Kowalski.

Piotr Kowalski (1927-2004) incarne une figure d'artiste comme chercheur et inventeur qu'on peut faire remonter à Leonard de Vinci. Né à Varsovie, il étudie les mathématiques et l'architecture au M. I. T. de Cambridge (Etats-Unis) et émigre en France à la fin des années 1950. Il exerce d'abord en tant qu'architecte, notamment avec leoh Ming Pei, Marcel Breuer et Jean Prouvé. Il se tourne ensuite vers l'art et élabore un travail de sculpture basé sur des principes scientifiques. L'activité artistique pour Kowalski ne peut être que purement esthétique : l'art est une urgence, une action dans la société.

Kowalski se sert de la technologie comme on se sert de couleurs en peinture : de pointe ou courante, la technologie, « avec laquelle nous transformons le monde et produisons des objets », n'est jamais une finalité en soi mais un stimulus pour l'imaginaire. Il s'emploie à rendre perceptible les lois physiques de manière poétique dans un langage de tous les jours et avec des outils contemporains.

Il rêvait de créer un lieu de « gai savoir », une sorte de parc d'amusement des idées pour comprendre l'univers à travers des objets. Kowalski produit des formes épurées, des

structures fondamentales, toujours résultantes d'un processus qu'il rend visible. Leur taille peut varier du très petit au démesurément grand, à l'échelle de la ville. Très tôt, il a en effet réfléchi à la possibilité d'intégrer l'art au tissu urbain et a réalisé des œuvres monumentales en France, aux Etats-Unis et au Japon.

Sa curiosité scientifique l'engage à utiliser des matériaux d'une grande hétérogénéité et à suivre les avancées technologiques : il intègre ainsi au fil de ses explorations la lumière, les gaz, les lasers, les explosifs, l'énergie magnétique, les hologrammes, les microprocesseurs et Internet. Pour certaines de ses œuvres, Kowalski passe la main au spectateur : en déplaçant un tube, un cube ou une sphère de verre contenant différents gaz rares dans un champ magnétique, il/elle déclenche un rayonnement lumineux coloré. Kowalski donne ainsi au spectateur un outil de connaissance directe dans le même temps qu'un étonnement presque enfantin et poétique. Et lorsqu'il ajoute la parole — la voix du poète Ghérasim Luca — la physique et la poésie lient indissociablement la science et l'imaginaire.

L'exposition est organisée par Paul Bernard à partir d'œuvres issues de collections publiques genevoises.

D'origine hongroise, Klara Kuchta (*1941) a fait ses études à l'Académie des beaux-arts et des arts décoratifs de Budapest où elle se spécialise dans l'art textile. Elle y acquiert une technique particulière, issue des principes de fabrication de la tapisserie d'Aubusson, qui lui permet d'utiliser des matières variées dans une même réalisation. C'est d'abord pour ses réalisations textiles qu'elle est remarquée, lors de la Biennale de la tapisserie de Lausanne en 1972. Elle s'installe définitivement en Suisse à partir de 1975.

Kuchta abandonne la tapisserie lorsqu'elle découvre l'art « sociologique » de Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot. Elle se consacre alors, pendant près de 10 ans, à une œuvre exclusivement centrée autour de l'étude du cheveu, dans une volonté de lier l'art, la société et l'économie. Elle établit un programme de recherche envisageant le cheveu comme phénomène, objet usuel (vivant et mort) et objet de tradition culturelle. Cette recherche passe par une série de projets menés avec une méticulosité quasi-scientifique tout au long des années 1970 et 1980 et qui mêlent installation, performance et vidéo.

Le critique Pierre Restany remarque son travail et l'invite à exposer au Palazzo Grassi, à

Venise, en 1978. Kuchta y présente *Blond vénitien*. En se basant sur les annonces des agences matrimoniales de l'époque et les décolorations de femmes vénitiennes au 15^e siècle, Kuchta remarque combien le blond vénitien constitue un archétype constant de la féminité occidentale. Avec une forme de détachement critique, l'œuvre opère ainsi une déconstruction du mythe capillaire et de ses valeurs ajoutées.

Invitée au Centre Culturel International (ICC) d'Anvers en 1979, Kuchta y initie son projet *Echantillon de grande valeur* qu'elle poursuit encore aujourd'hui. Au cours de rencontres et de performances, elle collecte des mèches de cheveux et enjoint aux sujets du prélèvement de remplir un questionnaire. Elle a ainsi constitué une archive de plusieurs centaines de mèches de cheveux, témoignant des pratiques capillaires, des phénomènes de mode, mais aussi des pressions sociales et des quêtes identitaires. Certaines de ces mèches ont pu acquérir un statut de quasi-relique ; c'est le cas notamment de la tresse commune de Marina Abramovic et d'Ulay. Cette collection s'accompagne de « tableaux statistiques » qui reprennent les enquêtes sociologiques menées par l'artiste dès 1975 en lien avec un fabricant mondialement connu de shampoing.

L'exposition, organisée par Sophie Costes, fait suite à la donation par Marc Jancou de l'une des quatre œuvres présentées ici.

Ken Lum (*1956) est, aux côtés de Jeff Wall et de Rodney Graham, une figure centrale de la scène artistique de Vancouver, parfois associée à la lignée du « photo-conceptualisme » initiée par Ian Wallace. A la fin des années 1970, Ken Lum se fait connaître par des « portraits-logos », des « sculptures-meubles » et des « peintures-langage ».

Les « portraits-logos » instaurent « une tension entre le portrait et le nom qui déporte les frontières de l'identité avec d'un côté, la culture populaire et son anonymat et de l'autre le logo d'entreprise et sa glorification du nom », selon l'artiste. Il s'agit aussi de dresser le portrait d'une société cosmopolite, celle de Vancouver, et des efforts des communautés immigrées pour devenir des modèles de citoyenneté. Ainsi que le déclare l'artiste : « En 1908, mon grand-père Lum Nin, encore adolescent, arriva à Vancouver pour y travailler comme manœuvre à la société nationale des chemins de fer... Aujourd'hui encore, lorsque je pense à Lum Nin, je pense à la compagnie des chemins de fer. J'aurais aimé réaliser une œuvre dans laquelle un portrait de mon grand-père serait venu s'unir au logo de la société. Et j'aurais même pu y adjoindre le texte : Lum Nin, Coolie de la Canadian Pacific Rail. »

Deux décennies plus tard, Ken Lum réalise la série des *Shopkeeper* à laquelle appartiennent les quatre œuvres présentées ici. Se souvenant des leçons apprises auprès d'un peintre d'enseignes (avant que le graphisme et l'informatique ne se substituent à ces pratiques manuelles), l'artiste invente des enseignes publicitaires plausibles, rendant équivoque leur lecture en tant que signe publicitaire ou artistique. Divisées en deux zones distinctes, l'une mêlant texte et image, l'autre ne comportant que du texte, les œuvres rejouent des annonces vantant des commerces (salon de coiffure, garage, pizzeria, etc.) souvent tenus par des canadiens issus de l'immigration indienne ou chinoise. Le texte seul, qu'il considère comme une image sonore ou une forme d'image communicative, appartient lui au registre des pensées, des sentiments, des désirs et crée un décalage avec l'autre panneau.

En utilisant des objets trouvés, des clichés, des citations et une forme particulière d'appropriation, Ken Lum cherche à dialectiser le processus de séduction de la publicité et à créer un espace de questionnement identitaire.

L'œuvre *Fire Piece* a été offerte au MAMCO par Zurich Insurance Company Ltd cette année. Elle vient compléter un ensemble important d'œuvres de Paik, notamment présentées en 2017 suite au legs Marika Malacorda.

« Michel-Ange de l'art électronique », « missionnaire visionnaire », « terroriste culturel » : les qualificatifs s'accumulent pour évoquer le pionnier de l'art vidéo Nam June Paik, né en Corée en 1932 et mort à Miami en 2006. De ses premières performances aux installations multimédias, en passant par les bandes vidéo, les « télévisions préparées » et les « sculptures vidéo », la contribution de Paik à l'histoire et au développement de l'art vidéo est considérable.

Avec un sens aigu de l'humour et de la provocation, il élabore sans répit des stratégies vouées à déconstruire et réinventer le langage, le contenu et la technologie de la télévision. « L'art vidéo, ce n'est pas seulement un écran et une bande, c'est la vie toute entière » avance celui qui aurait créé la première pièce d'art vidéo en filmant en 1965, à New York, depuis un taxi, le pape descendant la 5e avenue et en montrant ces images le soir-même dans le café Au Go-Go.

Réalisée en 1992, *Fire Piece* est une installation vidéo de grande ampleur. Elle se compose de télévisions noires qui diffusent toutes des images d'un feu en couleur. Paik utilise la télévision, objet fétiche de son art, à la fois comme une forme à part entière et comme outil de diffusion d'images. Le tas d'objets technologiques dont se détachent les images mouvantes et colorées illustre particulièrement bien ce rapport entre l'objet télévisuel — sculpture, si l'on veut — et la diffusion d'images — le feu et la couleur.

On peut aussi y voir une critique acide d'un certain confort télévisuel, celui qui amène nombre de consommateurs à allumer leur télé pour y voir activé un simple feu de cheminée pendant une journée entière... C'est ce monde-là et son assurance qui s'effondrent ici devant nos yeux.



Nam June Paik, *Fire Piece*, 1992
Sculpture vidéo, dimensions variables, 27 téléviseurs Samsung 13 pouces, fragments de boîtiers noirs plastiques de téléviseur Samsung, 2 lecteurs disque laser Sony, 2 disques Paik, RN 9586
Collection MAMCO, Donation Zurich Insurance Company Ltd
Photo Videocompany.org



Nam June Paik, *Fire Piece*, 1992
Sculpture vidéo, dimensions variables, 27 téléviseurs Samsung 13 pouces, fragments de boîtiers noirs plastiques de téléviseur Samsung, 2 lecteurs disque laser Sony, 2 disques Paik, RN 9586
Collection MAMCO, Donation Zurich Insurance Company Ltd
Photo Videocompany.org



Nam June Paik, *Fire Piece*, 1992
Sculpture vidéo, dimensions variables, 27 téléviseurs Samsung 13 pouces, fragments de boîtiers noirs plastiques de téléviseur Samsung, 2 lecteurs disque laser Sony, 2 disques Paik, RN 9586
Collection MAMCO, Donation Zurich Insurance Company Ltd
Photo Videocompany.org



Nam June Paik, *Fire Piece*, 1992
Sculpture vidéo, dimensions variables, 27 téléviseurs Samsung 13 pouces, fragments de boîtiers noirs plastiques de téléviseur Samsung, 2 lecteurs disque laser Sony, 2 disques Paik, RN 9586
Collection MAMCO, Donation Zurich Insurance Company Ltd
Photo Videocompany.org

Le *1. Werksatz* a été acquis pour le musée par Antonie et Philippe Bertherat, Marc Blondeau, Pierre Darier, Christina et Pierre de Labouchere, Aline et Christian Gauduel, Philippe Nordmann, Bernard Sabrier et Karma Liess-Shakarchi.

Depuis l'ouverture du MAMCO au public, le *1. Werksatz* (1963-1969) ou *Ensemble d'œuvres n°1* de l'artiste allemand Franz Erhard Walther (*1939) y occupe une place de choix.

Régulièrement présent dans les espaces d'exposition, cet ensemble de 58 objets en tissu, débuté alors qu'il était encore étudiant à la Kunstakademie de Düsseldorf et terminé à New York, y est montré sous la forme du *Werklager* ou *Dépôt d'œuvre*. Il s'agit d'une salle entière dans laquelle sont visibles les objets entreposés, des photographies et/ou des dessins qui leur sont reliés.

Ces objets sont des formes géométriques simples (rectangles, carrés, lignes, cercles, etc.) et sont faits en tissu, ce qui les transforme en autant de gilets, tapis, bandes... La façon dont le spectateur ou la spectatrice a pu ou pourrait s'en emparer lui appartient et reste indécidable : c'est chaque fois son corps qui devient le moyen d'activer, de révéler, d'inventer les potentialités plastiques propres à ces objets sculpturaux. Comme l'avance Franz Erhard Walther, « le spectateur qui agit définit l'œuvre et en répond ; il ne peut être impliqué seulement dans sa qualité de regardeur : son corps entier est engagé ». Le *Werksatz* est ainsi une œuvre ouverte et « activable » par le public (concrètement ou potentiellement). Le projet repose sur un vocabulaire plastique minimal (raison pour laquelle on a pu faire de Walther un des premiers artistes « minimalistes

allemands ») et qui propose un usage de la sculpture (raison pour laquelle on a pu parler à son sujet de « minimalisme participatif »). Les photographies en noir et blanc prises par Timm Rautert, bien souvent sur les indications de l'artiste, sont plus que des documents : elles envisagent l'utilisation des objets du *1. Werksatz*, leur manipulation (*Handlung*) la plupart du temps dans des paysages naturels. On y voit une ou plusieurs personnes « devenir sculpture » en déployant l'un des éléments du *Werksatz*. Enfin un ensemble de dessins aquarellés, dits dessins d'œuvres (*Werkzeichnungen*), accompagne parfois la présentation du *1. Werksatz*. S'y mêlent figures, mots, traces, couleurs pour donner à voir non pas des dessins préparatoires mais des extensions graphiques du projet, son prolongement par d'autres moyens que ceux de la sculpture (ou de la photographie).

L'appellation *Werklager* (*Dépôt d'œuvre*) pour désigner cette modalité de monstration d'un ensemble d'objets et de ses lignes de fuite (photographiques et graphiques) dit combien la forme entreposée est pour Franz Erhard Walther une modalité à part entière de l'exposition. Par là aussi il innove.

A cappella

En pénétrant dans l'installation sonore de Kristin Oppenheim (*1959), composée de sept séquences musicales, le visiteur se retrouve au cœur du chant. La voix *a cappella* conserve l'essentiel de la chanson originale : une courte mélodie et une ou deux phrases. L'artiste fait ainsi appel à la mémoire individuelle et collective en proposant un air déjà entendu et diffusé en boucle.

La voix s'approche, éveille l'attention et enveloppe en douceur. Une seconde voix, plus lointaine, se superpose à la première et élargit l'espace sonore. La spatialisation et la réverbération des voix permettent de reconnaître les distances et de prendre ainsi conscience du lieu. L'écoute est conditionnée par la manière dont la matière sonore s'inscrit dans l'espace.

Ce travail fait aussi affleurer des sensations primaires, à travers la vibration vocale, le balancement des voix, le rythme proche d'une respiration. Le corps n'est pas un simple écran où se projette une voix : c'est un organisme perméable, récepteur, qui permet de redécouvrir les propriétés tactiles du son. Pourtant, face à ce savoir vivant, une évanescence est à l'œuvre du fait de l'absence du corps qui émet ce chant épuré dans l'espace vide.

Les paroles, elles aussi, évoquent le manque et la distance vis-à-vis de l'autre : l'artiste aperçoit quelqu'un par la fenêtre dans *Through an Open Window* (1992), elle est délaissée dans *Shiver* (1992), elle en pleure dans *Cry Me a River* (1992), puis entonne, plus séductrice « Squeeze me tight » (Serre-moi fort) dans *Starry Night* (1993). Dans *The Spider and I* (1993), une reprise de Lesley Gore particulièrement visuelle, elle chante tous les périples qu'elle ferait par amour : « I would swim the coldest oceans, I would walk in burning sands, I would crawl across the desert with my heart held in my hands » (Je nagerais dans les océans les plus froids, je marcherais sur du sable brûlant, je ramperais à travers le désert avec mon cœur porté dans mes mains). Le titre de l'œuvre fait penser que cette voix tisse son fil dans l'espace comme une toile.

Pour Kristin Oppenheim, les voix tiennent lieu de personnages qui accompagnent la visite. Chanter lui permet de jouer sur toute la gamme des sentiments. La mélodie favorise le développement de nuances vocales plus hantées, plus vulnérables ou plus enjôleuses. Finalement le ton et les répétitions cherchent à révéler d'autres voix, enfouies en chacun de nous.

PARTENAIRES

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO qui réunit la Fondation MAMCO, le Canton et la Ville de Genève.

Le MAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés et, tout particulièrement, JTI et la Fondation de Famille Sandoz, ainsi que la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, la Fondation Coromandel, la Fondation Lombard Odier, la Fondation Valeria Rossi di Montelera, Christies, Mirabaud & Cie SA, Richemont et Sotheby's.

Les expositions ont reçu le soutien de la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, de la Fondation genevoise de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera, de Serge Aboukrat, Soizic Audouard, Christian Bernard, Caroline Bourgeois, Christoph Doswald, Marc Jancou, Benjamin Kaufmann, Andrea Kowalski et de Zurich Insurance Company Ltd.

Partenaires médias: Le Temps, Agefi

Partenaire hôtelier: Le Richemond

Partenaires prestataires: Belsol, Café des bains, Chemiserie Centrale, ComputerShop, Payot, ReproSolution

Sponsors principaux



Fondation Philanthropique
Famille Sandoz



Sponsors

Fondation genevoise
de bienfaisance
Valeria Rossi di Montelera



Donateurs



Partenaires

CHRISTIE'S



Sotheby's

Partenaires médias

AGEFI

LE TEMPS

Suisse Tourisme.
Membre



Partenaire hôtelier



CONTACTS & INFORMATIONS

Contact presse

Pour vos demandes d'information et de visuels,
merci de vous adresser à :

Viviane Reybier
v.reybier@mamco.ch
presse@mamco.ch
tél. +41 22 320 61 22

Informations

MAMCO
Musée d'art moderne et contemporain Genève
10, rue des Vieux-Grenadiers
CH-1205 Genève

tél. +41 22 320 61 22
fax +41 22 781 56 81

www.mamco.ch

Mardi-vendredi : 12-18h
Samedi-dimanche : 11-18h
Fermé le lundi

Entrée gratuite en 2019