

MAMCO GENEVE

SÉQUENCE AUTOMNE 2023
04.10.2023 → 28.01.2024

TANIA MOURAUD
KLÁRA KUČHTA
EMMA REYES
SHIZUKO YOSHIKAWA
HANNAH VILLIGER
ILSE GARNIER
ALIGHIERO BOETTI
DONATION GLICKSMAN
RÉCITS DE COLLECTIONS

DOSSIER DE PRESSE

info@mamco.ch
www.mamco.ch

T + 41 22 320 61 22
F + 41 22 781 56 81

SOMMAIRE

Introduction	p. 3
Tania Mouraud	p. 5
Klára Kuchta	p. 6
Emma Reyes	p. 7
Shizuko Yoshikawa	p. 8
Hannah Villiger	p. 9
Ilse Garnier	p. 10
Alighiero Boetti	p. 11
Donation Glicksman	p. 12
<i>Récits de collection</i>	p. 13
Iconographie	p. 21
Partenaires	p. 23

Page précédente.
Emma Reyes, *Sans titre*, 1988 - 1989
Acrylique sur toile, 130 x 96 cm
coll. MAAP de Périgueux
Photo J. Bardot

INTRODUCTION

Certaines questions simples appellent des réponses complexes. « Qu'est-ce qui fait une carrière artistique ? », l'une des plus fréquemment posées à la direction d'un musée, en fait indéniablement partie. Qu'est-ce qui explique, en effet, qu'une pratique artistique plutôt qu'une autre soit enregistrée par la critique, les institutions ou le marché ? Une fois évacués les mythes du chef-d'œuvre, de l'originalité ou de la technicité – soit une fois les critères dominants du 19^e siècle annulés –, quelles raisons peuvent-elles encore être invoquées pour expliquer que certaines œuvres fassent consensus à une époque ? Et, corollaire, comment réagissent les institutions pour construire les critères qui vont présider à leurs choix ?

Les biais culturels et de genre sont désormais connus et identifiés comme des taches aveugles de l'historiographie de la période moderne, mais ils ne peuvent pas à eux seuls tout expliquer. Il est indéniable que de nombreuses pratiques ont été marginalisées ou invisibilisées parce qu'elles étaient celles de femmes ou d'artistes non-occidentaux et leurs réévaluations dans les dernières décennies sont autant d'enrichissements de l'histoire de l'art du 20^e siècle. Pour autant, supposer qu'il s'agit là d'une forme de correction suffisante d'un corpus institutionnalisé limite l'analyse et dissimule d'autres paramètres importants.

Est-ce que toutes les trajectoires artistiques doivent suivre les mêmes courbes d'identification, de reconnaissance et d'enregistrement ? N'est-ce pas là, encore, normer une forme d'activité qui souhaite ne pas l'être ? Que faire des artistes qui refusent cette chronologie indexée sur les structures économiques de nos sociétés actuelles et que dire de celles et ceux qui prennent des chemins de traverse, brouillent les pistes et préfèrent le changement à la consécration ? Enfin, comment un musée élabore-t-il des schémas interprétatifs, des lignes de force ou des récits historiques qui lui permettent de construire sa collection et d'éclairer le présent par l'exposition de ce corpus aux publics ?

Ces questions ont guidé l'élaboration de la séquence de cet automne, qui réunit deux rétrospectives, un ensemble polygraphique issu de nos collections et plusieurs projets monographiques.

Selon toute logique, la démarche de Tania Mouraud (*1942) aurait dû être associée à l'art minimal et conceptuel de son époque et être considérée comme l'un des rares exemples de ces « mouvements » en France, qui plus est, par une artiste femme. La reconnaissance tardive que lui apportent la rétrospective du Centre Pompidou Metz (2015) et l'exposition du MAMCO ne s'explique que par la liberté avec laquelle Mouraud injecte d'autres contenus (subjectifs, critiques et sensoriels) dans ce langage artistique, qui domine les années 1970.

Le travail de Klára Kuchta (*1941), repéré dans les années 1970 par Pierre Restany, s'inscrit dans une terminaison dite « sociologique » de l'art conceptuel. Et, pourtant, il commence et se poursuit par bien d'autres modes d'expression. Adossée à une scène genevoise qui commençait à reconnaître l'héritage de Fluxus aussi bien que de l'art conceptuel, sa pratique reste « incatégorisable » pour les acteurs de son temps.

L'improbable trajectoire de vie d'Emma Reyes (née en 1919 en Colombie, décédée en 2003 en France) pourrait, à elle seule, être la raison de l'oubli dans lequel est tombée cette artiste de l'après-guerre, qui avait pourtant côtoyé aussi bien Diego Rivera et Frida Kahlo que Gabriel García Márquez et Enrico Prampolini. Les œuvres qu'elle réalise dans les années 1980, réunies ici en plusieurs salles, donnent pourtant à

voir la singularité totale de sa « peinture du vivant » et invitent à la prendre en compte dans le nouveau rapport que nous entretenons avec notre environnement naturel.

La démarche de Shizuko Yoshikawa (née à Omuta, Japon 1934, décédée à Zurich en 2019), qui vient à la peinture géométrique dans les années 1970 après une décennie de communication visuelle aux côtés de Josef Müller-Brockmann, porte à la fois les traces de l'héritage de l'art concret, d'une philosophie japonaise des rapports de formes et d'un intérêt pour l'inscription du mouvement du spectateur dans le rapport à l'œuvre. Cette singulière « hybridation » du vocabulaire concret est sans doute responsable de la discrète réception de son travail en Suisse.

Mais, nous voulons aussi revenir, dans cette séquence, sur les différents paramètres qui conditionnent la présence d'œuvres dans la collection du MAMCO. Dans une exposition qui présente des acquisitions et des donations récentes, nous voulons expliciter ces « récits » qui structurent le développement d'un fonds patrimonial. Ainsi, la donation Glicksman est le résultat inattendu d'un dialogue « curatorial » et d'une homothétie d'intérêts pour des figures d'artistes que le MAMCO considère importantes depuis son origine, à l'instar de Guy de Cointet ou de Michael Asher.

L'acquisition du fonds d'atelier de Silvia Kolbowski, qui navigue dans les années 1980-1990 entre la « Pictures Generation » et la « critique institutionnelle », fait suite à une série de discussions avec l'artiste après l'entrée d'une pièce dans nos collections. D'autres corpus font montre d'initiatives prises par le musée pour enregistrer le travail de nouvelles générations d'artistes au tournant des années 2000 et reposent sur le soutien de collectionneurs et collectionneuses qui accompagnent ces développements.

Ce projet fait ainsi le double pari d'être un exercice de transparence sur les contextes et les catégories qui déterminent l'enrichissement de la collection et d'offrir des points de vue actuels sur l'évolution récente de l'art.

TANIA MOURAUD

Certaines des productions de Tania Mouraud (*1942) sont marquées par la Shoah, dette envers un père résistant tombé dans le Vercors sous les balles allemandes qui lui trace une destinée : celle de toujours prendre le parti des opprimés – et, de manière générale, celui des femmes. Une façon aussi d'être une citoyenne avvertie, de parler de la vie, de ses contradictions et bouleversements tout en se déplaçant entre plusieurs cultures. Car, son œuvre est un creuset où se mélangent des influences musicales (John Zorn, la « noise » japonaise, les sonorités Klezmer, le manifeste « bruitiste » de Luigi Russolo), les chorégraphies de l'art martial indien, des références à l'histoire de l'art (du *Journal* de Léonard de Vinci aux avant-gardes russes) et aux figures historiques de la résistance (Gandhi, Mandela, Martin Luther King...).

L'exposition consacrée à Tania Mouraud se concentre sur ses travaux des décennies 1970 -1980 et notamment les « chambres de méditation ». Ces dispositifs psychosensoriels sonores ou silencieux répondent à un objectif ambitieux : celui d'intégrer une pièce supplémentaire dans les nouvelles constructions. Une forme d'organisation spatiale dans laquelle se recentrer, exister mentalement hors de toute contrainte, faisant le lien entre espace de méditation (« en Inde tout le monde a sa *Prayer Room* » dit volontiers l'artiste) et *Une chambre à soi* de Virginia Woolf.

A partir de 1977, Mouraud recouvre les murs intérieurs ou extérieurs de mots dont elle agrandit au maximum les lettres à l'échelle du mur. Ainsi augmentés, les textes sont plus à déchiffrer qu'à lire, leur compréhension est ralentie ; une façon de se défaire des modes de lecture instantanés imposés par les médias.

« DCLLDF » (DIEUCOMPTESLARMESDESFEMMES), phrase tirée de la Kabbale ou « STOPONYOURWAYHOMEJUSTTOLOOKATAFLOWER » prélevée dans *Le dit du Genji*, premier monument de la littérature japonaise et mondiale écrit par une femme au 11^e siècle, comptent parmi les phrases ou expressions qu'elle propose à la réflexion des visiteurs et passants.

L'exposition du MAMCO, intitulée *Da Capo*, est aussi l'occasion de redécouvrir une œuvre qui appartient à la collection d'art minimal et conceptuel du musée, réunie dans l'Appartement : *MENTATION* qui renvoie à l'action en cours, au présent de l'expérience, à l'acte même de sentir. Elle est, pour l'occasion, restituée dans sa version originale, celle d'un texte imprimé sur bache.

L'exposition est organisée par Sophie Costes et a reçu le soutien de la galerie Ceysson & Bénétière.

KLÁRA KUCHTA

Klára Kuchta, artiste suisse d'origine hongroise, a organisé sa carrière en cycles et investi différents médiums (tapisserie, performance, photographie, vidéo et installation), dont certains inattendus à l'instar des cheveux ou du laser.

L'exposition que lui consacre le MAMCO revient d'abord sur sa formation, qui lui a donné accès à l'ensemble des pratiques liées à l'art textile, en présentant trois de ses tapisseries des années 1970. C'est le moment où elle s'installe à Genève, attirée par le rayonnement international de la Biennale de la tapisserie de Lausanne. En marge de cette biennale, elle expose ses réalisations au CITAM, Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, créé en juin 1961 à Lausanne par Pierre Pauli. Pour chacune de ces pièces, elle tisse principalement du sisal, qui donne du maintien à ses sculptures textiles aux formes biomorphiques et permet leur développement tridimensionnel. Devenues des *Environnements habitables*, les monumentales constructions tissées cèdent le pas, en 1974, à des travaux de dimensions modestes, qui étendent les gestes du tissage au cheveu.

Un cycle d'une dizaine d'années, centré sur ce nouveau matériau, se développe alors, sous des formes rappelant les productions picturales contemporaines comme le monochrome ou l'art conceptuel pour ses *Tableaux statistiques*, où sont reportés les résultats du dépouillement d'enquêtes sociologiques concernant les pratiques capillaires des européen(ne)s. Ce protocole s'inscrit dans la lignée de « l'art sociologique » défendu par Fred Forest et retiendra l'attention du théoricien du Nouveau Réalisme, Pierre Restany.

Klára Kuchta se concentre un temps sur l'attrait qu'exerce la blondeur et notamment les nuances dorées et cuivrées du blond vénitien, dont elle retrouve le procédé qu'elle applique sur sa propre chevelure, passant de brune à blonde. *Blond vénitien II* est une installation qui rassemble les accessoires des coiffeurs vénitiens – miroir, eau de la lagune, chapeaux coupés pour le séchage des cheveux, additionnés de cartes postales et d'une vidéo.

L'exposition signale aussi les relations épisodiques de l'artiste avec ECART, qui éditera des cartes postales et un livre, sur lesquels Kuchta appose un logo triangulaire *Echantillon(s) de grande valeur*, prenant le contre-pied des échantillons « sans valeur commerciale » distribués par l'industrie cosmétique.

L'exposition est organisée par Sophie Costes.

EMMA REYES

L'artiste colombienne Emma Reyes (1919-2003) est essentiellement autodidacte, même si elle a étudié et travaillé auprès de Diego Rivera et d'André Lhote. Elle aura retenu d'eux une leçon pour la vie : conserver la spécificité de son trait et de sa culture.

Le terme de « réalisme magique », qui désigne une tendance de la littérature latino-américaine de la seconde moitié du 20^e siècle, pourrait également être appliqué à la peinture d'Emma Reyes. En effet, dès qu'elle commence à représenter, au milieu des années 1950, sous l'influence d'Enrico Prampolini et dans un syncrétisme formel mêlant post-cubisme et inspirations précolombiennes, des *Monstres* – êtres hybrides mi-humain mi-animal –, elle insuffle à son travail une intention « animante » qui ne la quittera plus. Dans certaines sociétés animistes andines, le tissage et la broderie, donnaient vie à ce qui était représenté. Emma Reyes perpétue à sa manière cette approche : elle tisse des toiles qui vibrent de mille fils, de mille cernes qui construisent le vivant. Ce qu'elle représente n'est pas figé, mais ondoie comme des images cathodiques et est animé d'une énergie organique.

Les tableaux exposés datent des années 1980 et du début des années 1990 : c'est sans doute à ce moment qu'Emma Reyes est la plus éloignée de l'Occident et y déploie une « cosmovision » propre à l'Amérique du sud, après avoir flirté, à Rome et à Paris, avec les « ismes » de son époque (post-Cubisme, Expressionnisme abstrait, Nouveau Réalisme et art cinétique).

D'une première série intitulée *Portraits imaginaires* qui sont comme tissés, en noir et blanc, dans une même étoffe primordiale, va naître, à la fin des années 1970 cette période flamboyante, qui fait ressurgir ses origines, les souvenirs de sa traversée de l'Amérique latine au tout début des années 1940 et de son séjour dans la jungle paraguayenne. Les couleurs sont vives et toujours déployées par une ligne arachnéenne qui construit les tableaux.

Elle fait apparaître des individus au milieu d'une végétation luxuriante, d'une jungle compagne. L'humain ainsi représenté est aussi végétal. Quand il ou elle est représentée avec un animal, un fruit dans les bras ou devant la bouche, c'est le récit de cette longue histoire de parenté qui nous est narrée. Loin d'un souhait de retour à l'état sauvage, c'est une conception décentrée de l'humain, en dialogue avec son environnement qui est appelée de ses vœux par l'artiste.

Emma Reyes représente également des fleurs, des fruits et des légumes en gros plan, comme des corps vivants. En utilisant systématiquement des cadrages très serrés, elle transforme notre rapport à la nature, elle nous en rapproche. Comme Georgia O'Keeffe, elle appelle le regardeur à vraiment les voir. Ces portraits magistraux de fleurs et de fruits trop grands pour les cadres qui les emprisonnent, l'éloignent des préoccupations formelles de sa génération, mais lui permettent de renouer avec l'expression pleine et entière de son identité culturelle.

« Emma Reyes confiait en 1995 son fonds d'atelier et sa documentation au Musée d'art et d'archéologie du Périgord à Périgueux, sa ville d'adoption. Nous sommes heureux que le MAMCO, avec l'aide de Stéphanie Cottin, mettent aujourd'hui en lumière le travail de cette remarquable artiste. »

—Véronique Merlin Anglade, Directrice du MAAP

Exposition organisée par Stéphanie Cottin, avec le soutien du MAAP, Périgueux, de la Fondation du Groupe Pictet et de la Fondation Brownstone.

SHIZUKO YOSHIKAWA |

Née dans une petite ville du sud du Japon, Shizuko Yoshikawa (1934-2019) suit d'abord une formation en anglais, puis en architecture et design. Engagée comme traductrice lors de la « World Design Conference » de Tokyo en 1960, elle rencontre les directeurs de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, une école fondée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale sur le modèle du Bauhaus, où elle décide de parachever son cursus.

En 1962, Shizuko Yoshikawa rejoint le studio de Müller-Brockmann, alors que le graphiste s'impose comme pédagogue et théoricien de la grille. Elle y est notamment chargée, en collaboration avec Gudrun von Tevenar, d'élaborer le design du pavillon « Education, Science et Recherche » pour l'exposition nationale de 1964 à Lausanne. Dès lors, elle côtoie Max Bill, Camille Graeser et Verena Loewensberg et va peu à peu s'éloigner du design pour s'intéresser aux théories de l'art concret développées par ces artistes depuis les années 1930.

Elle s'appuie sur ce principe rationnel pour ses premières œuvres et, en 1973, signe un décor de grandes dimensions pour un bâtiment : une série de reliefs facettés et géométriques en béton, dont certains modules mesurent près de six mètres de long. Parmi les nombreuses expositions personnelles en Suisse et à l'étranger de Shizuko Yoshikawa, la première se tient à Rapperswill en 1974 ; quatre ans plus tard à Tokyo, son exposition est accompagnée d'un texte de Max Bill et, en 1980, le Kunsthaus de Zurich présente une série de ses reliefs. Elle contribue aux échanges entre la Suisse et le Japon, expose en 1978 à la galerie Minami (réputée pour son engagement en faveur de l'art environnemental et cinétique) et organise en 1981 une exposition au Art Information Center d'Osaka.

Shizuko Yoshikawa a su se départir de l'orthodoxie de l'art concret pour concevoir une œuvre visuelle singulière. Son projet artistique se manifeste d'abord avec des œuvres en relief qui suivent une géométrie orthogonale. En respectant une tradition réductionniste, elle multiplie les solutions formelles : le motif en relief monochrome et noir est révélé par la lumière et, avec *Transformation*, il devient polychrome et dynamique. La série *Farbschatten* (nuances de couleur) consiste en des reliefs géométriques blancs dont les champs colorés apparaissent indirectement par réflexion. Rompant avec la rationalité non-illusionniste de l'art concret, Yoshikawa intègre donc les effets perceptifs des déplacements de l'observateur et les jeux que produisent l'éclairage du lieu d'exposition. A l'instar de la série de tableaux *Weisse Mitte* (une géométrie dont le centre laissé blanc devient un véritable espace négatif), Shizuko Yoshikawa transforme la grille en une matrice dynamique et spatialisée. Jusqu'à la fin des années 2000, elle élabore une œuvre picturale qui rayonne au-delà de son support en concevant une expérience spatialisée au service d'un art éminemment centrifuge.

L'exposition est organisée par Julien Fronsacq, avec le soutien de la Shizuko Yoshikawa und Josef Müller-Brockmann Stiftung

HANNAH VILLIGER

Après avoir terminé sa formation à la Schule für Gestaltung de Lucerne, Hannah Villiger (1951-1997) se définit dès 1974 comme « sculptrice ». Un art qu'elle a voulu travailler, en opposition avec la définition habituelle de ce domaine, en deux dimensions – en l'appliquant à la surface plane de la photographie. Après avoir réalisé quelques objets, tels que des lances et des javelots, elle délaisse en effet les techniques du fer ou de la terre pour se consacrer entièrement à la photographie. Ses premiers enregistrements sur la pellicule (une boule de pétanque en mouvement dans le sable, un dirigeable traversant le ciel) lui permettent de donner à ces « événements éphémères » le statut de sculptures. Non comme des volumes mesurables, mais comme des « expériences de la perception ».

Dès lors, liant intensément sa vie et son travail artistique, Hannah Villiger concentre sa démarche sur son propre corps. Contrairement aux performances du Body Art de cette époque, elle se concentre sur une représentation de son corps dénuée de violence ou de sexualisation : une oreille, les plis du coude de son bras plié, les marques du vieillissement de la peau, ses doigts musclés, ses pieds osseux – tous ces « moments du corps » sont mémorisés sur des Polaroids (processus instantané qui ne nécessite pas de temps de développement) et contrecollés sur une fine plaque d'aluminium. Les premières œuvres, de petit format, se déploient en séries, comme si l'artiste tenait un journal intime. Par la suite Hannah Villiger les agrandit, les présentant individuellement (*Skulptural*) ou les organisant en une composition rythmée (*Block XXXVII*, 1994).

Travaillant sans trépied, elle déplace délicatement son objectif, qu'elle fait glisser sur son corps, s'attardant sur ses détails avec une précision minutieuse, dérégulant ainsi notre perception. Chaque partie, chaque parcelle de peau est à l'image du tout. Intimes, puisqu'il s'agit de son propre corps, ces fragments ne se referment cependant pas sur un récit privé, mais interrogent ce que le corps, le sien comme celui d'autrui, porte comme traces d'expériences.

L'exposition est organisée à partir des collections du MAMCO par Françoise Ninghetto.

ILSE GARNIER

L'exposition présente un ensemble important d'œuvres d'Ilse Garnier (1927-2020). En 1962, Ilse et Pierre Garnier (1928-2014) s'emparent de la revue *Les Lettres*, éditée par André Silvaire, pour la consacrer exclusivement à la poésie spatiale, visuelle, concrète et sonore. « Toutes ces poésies me paraissaient alors être proches par l'espace considéré comme agent structurel essentiel de la poésie, d'où le nom de *revue du spatialisme* » (P.G.). Ilse Garnier, qui a quitté l'Allemagne pour la France en 1950, dit de cette nouvelle forme de poésie : « En Allemagne la langue avait été tellement politisée, violentée, qu'on avait un grand besoin de s'en défaire... Au fond une nouvelle langue... Nous avons besoin d'une poésie en correspondance avec notre époque, la société moderne, supranationale, qui ne regardait plus seulement la terre mais regardait l'Espace ».

C'est dans le numéro 29 de cette revue, en janvier 1963, que Pierre Garnier publie son *Manifeste* pour une poésie visuelle et phonique, texte fondateur du « spatialisme ». Ce mouvement défend une conception de la poésie dans laquelle l'espace est considéré comme son élément actif, capable d'influencer le sens des mots. La poésie s'envisage dès lors comme un art de la mise en espace et nécessite la libération du mot dont il faut révéler le potentiel oublié, voire réprimé, en travaillant sa matière sonore et visuelle. Ilse et Pierre Garnier écrivent ainsi : « Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves de phrases. Laissez-les prendre leur espace. Ils ne sont pas là ni pour décrire, ni pour enseigner, ni pour dire : ils sont là d'abord pour être. Le mot n'existe qu'à l'état sauvage. La phrase est l'état de civilisation des mots. »

Cette libération passe également par une dimension sonore et les recherches du couple sur l'objectivation du langage l'amènent à entreprendre un travail sur « l'information esthétique des mots ». Dans les *Prototypes-Textes pour une architecture* (1965), la dimension spatiale du langage poétique peut être expérimentée grâce à des objets fonctionnels et industriels, pour créer une « poésie habitable » et vivante. Les Garnier manifestent ainsi une volonté de participation active de la poésie à la société.

Exposition organisée par Julien Fronsacq, en collaboration avec le Badischer Kunstverein (Karlsruhe), Anja Casser et Alex Balgiu

ALIGHIERO BOETTI ESTATE '70, 1970

En 1969, après une période marquée par son engagement dans les activités d'un groupe d'artistes italiens aujourd'hui réunis sous la dénomination de « Arte Povera », le Turinois Alighiero Boetti (1940-1994) abandonne progressivement l'objet pour renouer avec la pratique du dessin. Il reconsidère ce médium dans l'optique d'un système normé, sur le modèle de la grille, capable de générer un nombre infini de variations. En particulier, il explore les qualités géométriques et ludiques du damier.

Estate '70 s'inscrit dans cette recherche, tout en constituant le point culminant de la série des Bollini (« pastilles »). Celle-ci réunit six dessins et collages sur papier, réalisés entre 1969 et 1970, qui procèdent d'un même ensemble de règles et de contraintes graphiques. *Estate '70* se distingue toutefois par son format monumental – un rouleau de 20 mètres de long – ainsi que par la composante temporelle suggérée à la fois par son titre (« été 1970 ») et le contexte de son exécution. Boetti réalise en effet cette œuvre à Milan, dans la galerie Franco Toselli, alors fermée pour les vacances d'été, et dans laquelle il se retire durant plusieurs semaines. Une grille régulière – ici tracée au crayon sur papier – donne la matrice géométrique d'un collage constitué de pastilles autocollantes et colorées, d'un modèle standardisé. Disposées en miroir, elles se reflètent de part et d'autre d'une même ligne. Procédant par zones, l'artiste explore les possibilités combinatoires des couleurs et des ensembles, laissant libre cours au plaisir de la variation, jouant sur les rythmes visuels et assumant les imperfections de l'exécution.

Boetti explore ici la limite entre la règle et le jeu, entre la contrainte et la singularité du joueur. Il participe à un intérêt renouvelé que des artistes portent alors au jeu. Dans les années 1960, Marcel Broodthaers, Robert Filliou ou, plus généralement, les artistes de la constellation Fluxus, ont fait de l'humour un mode opérationnel et une éthique de création. Parallèlement aux recherches de Boetti, le groupe Art & Language et la scène conceptuelle alors émergente font du protocole et de la sérialité de véritables outils de travail. Boetti se distingue des uns comme des autres par son approche : une poésie particulière, qui consiste à introduire le désordre de la subjectivité dans l'ordre de la règle, préside en effet à ses créations.

DONATION GLICKSMAN

Hal Glicksman (*1937) a contribué au développement de la scène de Los Angeles des années 1960-1970 avec son audacieuse programmation au Pomona College Art Gallery, Irvine (University of California) et à l'Otis Art Institute Gallery.

En 1963, il fait la rencontre de Walter Hopps, à l'occasion de la rétrospective de Marcel Duchamp au Pasadena Art Museum. Jeune étudiant installé à Venice Beach et témoin de la *Beat Generation*, il côtoie des artistes comme Ben Talbert et Fred Mason tout en s'intéressant à la scène de San Francisco (George Herms, Wallace Berman et Bruce Conner). L'exposition qu'il consacre à « l'assemblagisme californien » en 1968, organisée avec John Coplans et Hopps, contribue à la reconnaissance institutionnelle de ce mouvement.

A Pomona, dès 1969, il accompagne d'ambitieux projets in situ. Si l'on associe habituellement Michael Asher et Tom Eatheron à des tendances aussi distinctes que la « critique institutionnelle » et le « Light & Space », ils ont en commun de faire du lieu d'exposition l'objet d'une transformation au service d'une expérience inédite pour le visiteur. Germano Celant dira de l'art d'installation en Californie : « ces espaces imprégnés de vide et de néant, d'immobilité et de non-images, induisent un état de concentration et de méditation intérieure. Ils semblent prendre quelqu'un dans la non-matière, mais cette sensation s'avère être « pleine de choses » ».

En 1972, en tant que directeur de la galerie d'art à l'Université de Californie, Irvine (UCI), il organise des expositions consacrées à « l'assemblagisme », à l'art « chicano » et prolonge son inclination pour le *site specific* avec des projets de Bruce Nauman, Larry Bell, Peter Alexander et Jane Reynolds.

La trajectoire professionnelle de Hal Glicksman et la collection du MAMCO partagent de nombreux points communs. On peut citer l'art conceptuel avec Maria Nordman, Sol LeWitt et Rosemarie Castoro et la figure de Guy de Cointet, un artiste que Hal Glicksman et sa compagne Mary Ann Duganne ont accompagné tout au long de leur carrière et dont le musée possède un important corpus d'œuvres. En 2022, le couple Glicksman avait réalisé une première donation au MAMCO, suivie cette année d'une seconde, plus importante et qui se partage entre le musée et le Kunsthaus Centre d'art de Bienne. Cette généreuse donation permet de découvrir, au-delà d'une historiographie des mouvements artistiques en Californie, l'histoire culturelle de cette région par ses micro-récits, ses héros et ses figures discrètes.

Exposition organisée par Julien Fronscaq et Paul Bernard, en collaboration avec le Kunsthaus Centre d'art de Bienne

RÉCITS DE COLLECTION

Nous voulons revenir dans cette séquence d'expositions sur les différents paramètres qui conditionnent la présence d'œuvres dans la collection du MAMCO. L'entier du 1er étage présente ainsi des acquisitions et des donations récentes dont nous voulons expliciter les « récits » qui expliquent leur entrée dans un fonds patrimonial public. Si la donation Glicksman (présentée au 4e étage du musée) est le résultat inattendu d'un dialogue « curatorial » et d'une homothétie d'intérêts pour des figures d'artistes tels que Guy de Cointet ou Michael Asher, l'acquisition du fonds d'atelier de Silvia Kolbowski (qui navigue dans les années 1980-1990 entre la « Pictures Generation » et la « critique institutionnelle ») fait suite à une série de discussions avec l'artiste après l'entrée d'une pièce dans nos collections. D'autres corpus font montre d'initiatives prises par le musée pour enregistrer le travail de nouvelles générations d'artistes au tournant des années 2000 et reposent sur le soutien de collectionneurs et collectionneuses qui accompagnent ces développements. Ce projet fait ainsi le double pari d'être un exercice de transparence sur les contextes et les catégories qui déterminent l'enrichissement de la collection et d'offrir des points de vue actuels sur l'évolution récente de l'art.

Exposition organisée par Lionel Bovier, Julien Fonsacq et Elisabeth Jobin.

Table des matières de Récits de collections

1. Images liquides
2. Du décoratif
3. Queering the Narrative
4. Fonds d'atelier Silvia Kolbowski
5. Vernaculaire
6. Allégories politiques
7. Scènes contemporaines

1. IMAGES LIQUIDES

Wade Guyton, Guyton|Walker, Kelley Walker, Seth Price

A l'origine de cette exposition se trouve un double pari : expliciter les contextes et les catégories qui déterminent l'enrichissement de la collection et offrir des points de vue actuels sur l'évolution récente de l'art. Avant la rénovation du bâtiment qui abrite le musée et après 30 ans d'activité, cette méthode permet d'éclairer les rouages de la construction d'une collection contemporaine à Genève et de dessiner quelques perspectives de travail pour le futur. Chaque salle de cet étage présente ainsi la méthode, les contraintes, les opportunités et les résultats d'un travail autour de la collection du MAMCO.

L'histoire de l'art permet, avec une certaine distance temporelle, de construire des catégories esthétiques, de réunir des préoccupations et de comparer des pratiques artistiques. Mais, pour faire avancer ces regroupements, il faut d'abord formuler des hypothèses critiques. La présence dans la collection du musée d'un corpus représentatif des artistes réunis ici repose précisément sur une telle proposition critique et découle d'expositions monographiques en 2016 et 2017 et du soutien de collectionneurs.

Le parti-pris est le suivant : au tournant des années 2000, aux Etats-Unis et en Europe, se fait jour une nouvelle relation aux images car, pour de nombreux artistes, les développements numériques de la société ont changé le statut de l'œuvre d'art. A New York, un dialogue s'établit ainsi autour de ces questions entre Wade Guyton (*1972, Indiana), Kelley Walker (*1969, Georgia) et Seth Price (*1973, Jérusalem). Héritiers du Pop Art et des « appropriationnistes » des années 1980, les trois artistes testent les limites des logiciels de traitement de l'image et de ses technologies de transmission.

Si la question de la circulation des images est au cœur des pratiques artistiques depuis les années 1960, c'est désormais leur « corporéité » et leurs modifications dans différents contextes « d'apparition » qui font l'objet d'une enquête esthétique. Le rapport que les monumentaux tableaux imprimés par jet d'encre de Guyton entretiennent avec la digitalisation ; la mutabilité des motifs que Walker scanne et sérigraphie sur toile ; et les thermoformages d'objets au format de peintures que Price réalise, sont autant de stratégies artistiques qui conduisent les images à devenir une « peau liquide et informationnelle ». Chaque forme, chaque image de Guyton, Price et Walker ne cesse en effet de se recycler pour se couvrir de nouvelles strates de sens. A la manière d'une recherche compulsive sur Internet ou de « samples » en musique électronique, les œuvres font apparaître un entrelacs de références, qui mélange publicité, culture populaire et histoire de l'art – et définit un nouveau régime de l'image au début du 21^e siècle.

2. DU DÉCORATIF

Gregory Bourrilly, Lucy Bull, Marc Camille Chaimowicz, Isabelle Cornaro, Noël Dolla, Rachel Jones, Pentti Monkkonen, Mai-Thu Perret, Greg Parma Smith, Betty Woodman

En 2018, le MAMCO consacrait une importante exposition au mouvement artistique intitulé « Pattern & Decoration ». La plupart des artistes impliqué.e.s dans cette tendance des années 1970-1980 réagissaient aux écoles abstraites qui prédominaient depuis l'après-guerre – et notamment à l'art minimal et conceptuel. Mais, ces artistes critiquaient également la domination masculine et occidentale qui traverse le modernisme en général. Le groupe réuni autour du « motif » et de la « décoration », reconnecte alors avec des formes considérées comme mineures (textile, céramique, etc.) et revendique la notion de décoration comme le véritable *refoulé* de la modernité, cette période qui court de la fin du 19^e siècle aux années 1950.

En faisant référence à l'ornementation utilisée pour des papiers-peints, des « quilts » ou des étoffes imprimées, en s'inspirant aussi bien de l'art décoratif islamique que des mosaïques byzantines et mexicaines, des broderies turques et de la gravure japonaise, des tapis indiens et des miniatures iraniennes, ces artistes ouvraient le champ géographique de l'art de leur temps. En créant des œuvres à mi-chemin entre le tableau et l'objet des arts appliqués, ils/elles ont également été à la croisée d'une contestation postmoderne des disciplines. Enfin, en revalorisant des pratiques artisanales dévaluées et en réclamant le droit de faire migrer ces techniques de la sphère domestique au domaine public de l'art, ils/elles partageaient également plusieurs points communs avec l'art féministe des années 1970.

Si ce mouvement artistique peut aujourd'hui être qualifié de récessif, il semble néanmoins servir de socle à nombre de pratiques actuelles ; c'était une dimension supplémentaire de cette enquête historique, au-delà de la réévaluation de « Pattern & Decoration », que d'offrir un terrain d'anamnèse pour le présent. Notre collection en porte les traces, en réunissant quelques acteurs de l'époque, mais également des artistes d'autres générations. Cet ensemble a été réuni grâce aux efforts conjugués d'amis du musée et des artistes exposés.

3. QUEERING THE NARRATIVE

Louise Bonnet, Miriam Cahn, Luisanna Gonzalez Quattrini, Jenna Gribbon, Stefanie Heinze, Gavin Kenyon, Doron Langberg, Ebecho Muslimova, Louise Sartor, Sarah Slappey, Naoki Sutter-Shudo

Le terme « queer » (« étrange » ou « bizarre » en anglais) fait son apparition médiatique au début des années 1990 avec les activistes de « Queer Nation » et pénètre le monde académique sous la plume de Teresa de Lauretis. Il qualifie depuis des identités de genre et des sexualités s'affirmant en dehors de la norme hétérosexuelle et de sa logique binaire. Appliquée à la littérature et à la structure d'un récit, cette notion est devenue un outil permettant d'explorer des voies non-linéaires, intermédiaires ou souterraines.

Le titre de cette section, « *Queering the Narrative* », projette cette idée sur la narration de l'histoire de l'art, dont bien des artistes dénoncent les biais genrés. Les œuvres réunies ici, en majorité très récentes, reprennent le thème classique de la représentation des corps qui, par le passé, a presque toujours été définie par des hommes pour leur propre plaisir. Ici, les artistes – des femmes, en majorité – se réapproprient l'image du nu et du portrait (en particulier féminin) pour en déjouer l'iconographie classique. Ebecho Muslimova emploie par exemple l'humour pour mettre en scène son alter ego pris au piège de son intérieur domestique ; Jenna Gribbon peint sa compagne sans les filtres qui ont longtemps favorisé une vision idéalisée des corps au détriment des émotions des modèles ; tandis que Stefanie Heinze transforme des phallus en personnages d'une scène burlesque.

Plusieurs des toiles exposées ici sont entrées dans la collection du MAMCO selon le dispositif commercial du « buy one, gift one » : récemment mis au point par le marché de l'art au bénéfice des musées, il est activé par les galeries dans le cas d'artistes pour qui la demande excède largement l'offre. Il s'agit alors de convaincre les collectionneuses et collectionneurs d'acquérir les œuvres par paire : une première pour enrichir leur propre collection et une seconde pour l'offrir à une institution muséale.

4. FONDS D'ATELIER SILVIA KOLBOWSKI

Dès le début de sa carrière, à l'aube des années 1980, Silvia Kolbowski (*1952) s'intéresse aux stratégies héritées de l'art conceptuel, un mouvement artistique qui marque la décennie précédente. Elle explore des sujets alors généralement négligés, comme la sexualité et la différence. A l'instar d'un certain nombre d'artistes féministes de sa génération, elle a recours à la photographie et à l'appropriation pour développer son approche critique de la représentation, en particulier celle de la femme dans les médias.

Dans les années 1990, elle interroge les modalités de l'institutions artistique elle-même, en particulier ses mécanismes d'autorité et de production de valeur – qu'elle soit scientifique ou marchande. En écho aux pratiques de Michael Asher et de Marcel Broodthaers, les séries *Enlarged from the Catalogue* et *Once More, with Feeling* déconstruisent les dispositifs qui caractérisent l'art comme institution : la barrière, le dépliant, le cube blanc, le produit dérivé... Son travail récent, dans un dialogue fructueux avec l'histoire et l'actualité, continue d'explorer les mécanismes psychologiques de la communication, en particulier la façon dont le pouvoir politique et les médias abusent de biais psychiques tels que la menace et la peur.

Après l'acquisition en 2017 de l'iconique *Model Pleasure*, le MAMCO a récemment fait entrer dans ses collections le fonds d'atelier de l'artiste, soit une quinzaine d'œuvres (photographies, installations et vidéos) réalisées entre 1987 et 2019. Cet engagement fait suite au souhait de l'artiste d'archiver son travail en musée avant de quitter New York et d'une relation qu'elle entretient, depuis les années 1990, avec Genève au travers de certaines personnalités et programmes institutionnels. L'opération a été rendue possible grâce au soutien de la Fondation Coromandel, qui accompagne le développement de la collection du MAMCO depuis des années.

5. VERNACULAIRE

Alfredo Aceto, Valentin Carron, Vidya Gastaldon, Amy O'Neill

Du latin *vernaculus*, indigène, le terme désigne ce qui est propre à un pays. Toute l'histoire du 20e siècle est traversée de débats autour du vernaculaire, tant ses motifs, qu'ils soient authentiques ou non, ont été contradictoires et complémentaires au développement de l'industrie, du tourisme et de la mondialisation. Les artistes réunis ici semblent toutes et tous se jouer de ces valences, brouillant les questions d'origine, d'authenticité et l'opposition vrai/faux.

En résine imitation bois, la sculpture *Blind Bear* de Valentin Carron (*1977) est ambivalente : l'artiste, originaire d'une région alpine qui a attiré au tournant du 20e siècle des artistes à la recherche d'une vie rurale traditionnelle, indexe ici l'hypothétique authenticité de sa propre culture. Pour la série *Shrine of the Pines*, Amy O'Neill (*1971) s'inspire d'un « musée » éponyme (« Le sanctuaire des pins ») conçu dans les années 1930 par Raymond W. Overholzer et entièrement réalisé en bois de pin blanc, afin de souligner sa prochaine disparition des forêts américaines. Les œuvres de Vidya Gastaldon (*1974) de la collection du MAMCO appartiennent à des corpus variés qui tous pointent l'influence de pratiques spirituelles singulières sur l'art : la « vraie fausse » maison gothique de la famille d'armurier Winchester ; les tableaux spirites à la manière d'Asger Jorn ; ou encore la référence à l'écrivain symboliste norvégien Tarjei Vesaas, « Etre dans ce qui s'en va ». Enfin, avec une sculpture à mi-chemin entre la gargouille et la gouttière et une saisie dessinée d'écran GPS automobile, Alfredo Aceto (*1991) relativise la neutralité d'outils qui se présentent comme d'innocents conduits.

A quelques pas du MAMCO, le nom de la rue du Village-Suisse rappelle que s'y tenait l'Exposition Nationale Suisse en 1896, avec son faux paysage de montagnes, ses vallons et son bétail – et que l'identité helvétique est une construction fictionnelle récente, traversée d'éclats vernaculaires.

6. ALLÉGORIES POLITIQUES

Adel Abdessemed, Cady Noland, Virginia Overton, Mohammed Sami

Les artistes ont souvent su renvoyer du monde une image critique, insufflant une dimension politique aux formes qu'ils/elles déploient. Cette relation s'incarne dans différentes stratégies esthétiques, qui dépendent fortement de l'époque et des objectifs : confrontation directe dans les années 1960-1970, critique des représentations dominantes dans les années 1980 ou « images virales », comme le démontrait la réponse d'artistes et d'activistes à la crise du SIDA.

L'une des stratégies les plus complexes à décrire occupe pourtant une place importante dès les années 1980 et résonne avec nombre de pratiques contemporaines : celle de l'allégorie, au sens que lui donne le critique d'art américain Craig Owens (et Walter Benjamin avant lui). Classiquement, l'allégorie est une personnification d'idées philosophiques, morales ou générales. Elle est donc un discours figuré qui présente à l'esprit un sens caché venant se superposer au sens littéral. En regard d'un « art postmoderne », où les référents de la période précédente sont mis à mal, Owens redéfinit l'allégorie comme un outil critique à part entière – une « attitude tout autant qu'une technique, une manière de percevoir tout autant qu'une manière de procéder ». Pour lui, les pouvoirs et les enjeux de l'allégorie se traduisent par sa « capacité à sauver de l'oubli historique ce qui est menacé de disparaître », ceci à travers divers procédés : l'accumulation, l'appropriation, l'hybridation, la « discursivité » et, enfin, la relation spécifique au site.

Ainsi, la sculpture *East of Eden* de Adel Abdessemed, un arrangement de couteaux d'abattage traditionnels selon un motif décoratif emprunté aux tapis arabes et représentant une inquiétante « floraison », fonctionne selon un procédé allégorique qui conjoint le beau et le dangereux. De même, le panneau en aluminium sérigraphié de Cady Noland met en relation des images trouvées pour faire ressortir, derrière le mythe du cowboy et du « pionnier », une forme de violence latente. La peinture de Mohammed Sami d'un monumental mur offrant une échappée sur le ciel renvoie à son expérience des camps de réfugiés et dissimule sous le travail pictural les drames personnels qui s'y jouent.

Les œuvres réunies ici n'ont pas vocation à faire corpus : elles ne représentent pas une sensibilité générationnelle ou une esthétique commune, mais attestent l'usage, au sein du musée, de catégories transversales. Leur entrée dans les collections doit, à nouveau, beaucoup à un réseau de collectionneurs et de professionnels qui soutiennent le musée.

7. SCÈNES CONTEMPORAINES

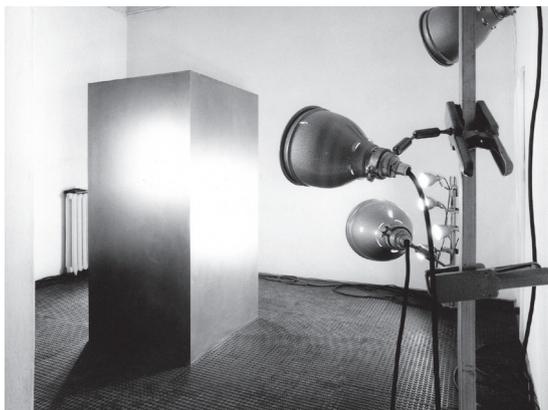
Sarah Benslimane, Vittorio Brodmann, Timothée Calame, Julien Ceccaldi, Azize Ferizi, Louisa Gagliardi, Matthew Langan-Peck, Maggie Lee, Gaia Vincensini, Seyoung Yoon

La collection du MAMCO est la somme des liens que le musée a tissés avec les différentes scènes artistiques qu'il côtoie depuis son ouverture, il y a 30 ans. Il s'agit non seulement de scènes nationales – la proximité géographique donnant lieu à des relations plus personnalisées – mais aussi de scènes internationales, grâce aux réseaux professionnels des conservatrices et conservateurs du MAMCO et aux partenariats mis en place au fil des ans.

A Genève, la scène régionale est dynamisée et enrichie par la présence d'une école d'art internationale, la HEAD – Genève, dont plusieurs des artistes exposé·e·s ici sont issu·e·s (Vittorio Brodmann, Sarah Benslimane, Seyoung Yoon et Azize Ferizi). En outre, le lien avec le territoire local est activé par des programmes de soutien, dont le Prix Culturel Manor qui, tous les deux ans, distingue un·e jeune artiste en lien avec la région en lui proposant une exposition au MAMCO. Le musée acquiert des œuvres à cette occasion (Gaia Vincensini, Timothée Calame), faisant ainsi un pari sur des carrières d'artistes en devenir.

S'ajoutent à cela plusieurs dispositifs d'acquisition qui permettent au MAMCO d'enregistrer les développements des scènes contemporaines internationales. Le musée ne disposant d'aucun budget d'acquisition sanctuarisé, c'est grâce à ses partenaires (l'Association des amis du MAMCO, privés, sponsors, mécènes) que s'accroît sa collection. Ceux-ci sont sollicités lors d'actions telles que « In Course of Acquisition », que le MAMCO mène chaque année depuis 2017 à l'occasion de la foire artgenève où exposent des galeries internationales. Autant acteur qu'exposant, le MAMCO conjoint alors les forces de l'AMAMCO et de la banque Mirabaud & Cie pour acheter des œuvres proposées au sein de la foire et ouvrir ainsi sa collection à de nouvelles démarches (Matthew Langan-Peck, Louisa Gagliardi).

ICONOGRAPHIE



Tania Mouraud (*1942)
We Used To Know, 1970 - 2015
Photo DR



Klára Kuchta (*1941)
Transparence - Cheveux # 5, 1975
Cheveux synthétiques dans une boîte en Plexiglas
50.5 × 50.5 × 8 cm
Coll. MAMCO, don de l'artiste
Photo Annik Wetter-MAMCO Genève

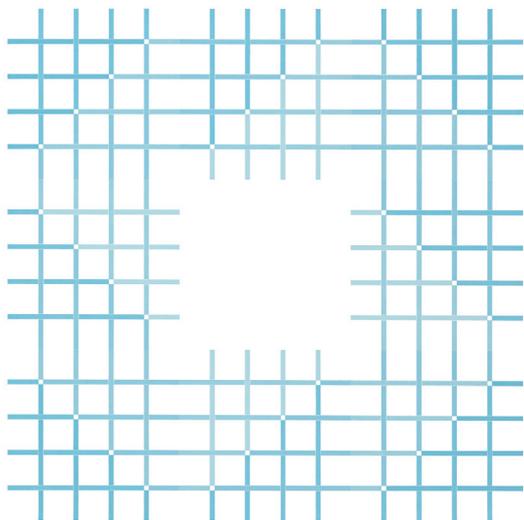


Emma Reyes (1919-2003)
Sans titre, 1988 - 1989
Acrylique sur toile, 130 x 96 cm
Coll. MAAP de Périgueux
Photo J. Bardot

ICONOGRAPHIE



Vue d'exposition *Donation Hal Glicksman*
Photo Annik Wetter-MAMCO Genève



Shizuko Yoshikawa (1934-2019)
Weisse Mitte, m177, 1984
Acrylique sur toile
100 x 100 cm



Wade Guyton (*1972)
Untitled, 2020
Epson Ultrachrome HDX jet d'encre sur toile de lin
236.2 x 139.7 cm
Coll. MAMCO, don Nicolas Mourot

PARTENAIRES 2023

PARTENAIRES EXPOSITIONS AUTOMNE 2023

Badischer Kunstverein, Karlsruhe
Galerie Ceysson & Bénétière
Fondation du Groupe Pictet
Fondation Brownstone
MAAP – Périgueux
Shizuko Yoshikawa und Josef Müller-Brockmann Stiftung

PARTENAIRES DU MAMCO

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, la Fondation Leenaards, la Fondation VRM, la Fondation Lombard Odier, Mirabaud & Cie, Lenz & Staehelin, m3 Collection, la Fondation Philnor, la Fondation Bru, la Fondation Coromandel, la Fondation du Groupe Pictet, la Fondation Jan Michalski, la Loterie Romande, ainsi que Christie's et Sotheby's.

SPONSORS PRINCIPAUX

JTI
Fondation Leenaards
Fondation VRM

SPONSORS

Fondation Lombard Odier
Mirabaud & Cie
Lenz & Staehelin
m3 Collection
Fondation Philnor

DONATEURS

Fondation Bru
Fondation Coromandel
Fondation du Groupe Pictet

PARTENAIRES

Christie's
Sotheby's
Fondation Jan Michalski
Loterie Romande

PARTENAIRES HÔTELIERS

Hôtel D Genève
Four Seasons Hôtel des Bergues

PARTENAIRES MEDIAS

Genève Tourisme
TV5 Monde Plus
Suisse Tourisme