

MAMCO GENEVE

SÉQUENCE PRINTEMPS 2024
05.03.2024 → 09.06.2024

TISHAN HSU
PAUL THEK
ERICA PEDRETTI
PAUL NEAGU
LYNN HERSHMAN LEESON
ILSE GARNIER
MANON
SYLVIE FLEURY
HANNAH VILLIGER

DOSSIER DE PRESSE

info@mamco.ch
www.mamco.ch

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

SOMMAIRE

Introduction	p. 2
Tishan Hsu	p. 4
Paul Thek	p. 5
Erica Pedretti	p. 6
Paul Neagu	p. 7
Lynn Hershman Leeson	p. 8
Ilse Garnier	p. 9
Manon	p. 10
Sylvie Fleury	p. 11
Hannah Villiger	p. 12
Iconographie	p. 13
Partenaires	p. 17

Page précédente.

Tishan Hsu, *camera-screen-skin*, 2023, impression jet d'encre à séchage UV, silicone et acrylique sur bois

T&C Collection © Tishan Hsu / Pro Litteris, 2024

Photo © Oliver Ottenschläger, Secession, Wien

INTRODUCTION

L'intelligence artificielle s'est récemment imposée au cœur des débats de société, n'épargnant pas, avec ses logiciels de création comme DALL-E, le domaine de la culture. Même si l'on devrait assortir ces termes de guillemets permanents, tant ils sont problématiques dans leur usage, force est de constater qu'ils viennent remplacer celui de « cyborg » (pour « organisme cybernétique »), qui, depuis les années 1950, désignait l'horizon d'êtres humains « augmentés » et de machines communicantes. Apparu dans le contexte de la cybernétique, c'est, comme souvent au 20^e siècle, à la littérature qu'il revient d'abord d'en inventer les principes et d'en diffuser les représentations : c'est en effet à Isaac Asimov que l'on doit les « lois de la robotique » (1942) et la question de la « singularité » de la machine (*I-Robot*, 1950).

Les rapports du corps humain et de la technologie font ainsi partie des problématiques qui agitent l'art de l'après-guerre, bien avant que la société digitale n'en réactive certaines valences. De la technophilie du Pop anglais des années 1950 aux performances corporelles du Body Art, les exemples ne manquent pas. Mais, c'est sans doute Paul Thek qui formule le plus clairement un nouveau rapport au corps dès 1964, en introduisant avec ses « reliquaires technologiques », des dissonances organiques et émotives dans le langage neutre de l'art minimal qui occupe alors la scène artistique new-yorkaise. D'abord surnommées « meat pieces », ces œuvres imitent des parties du corps humain qui sont placées dans des « boîtes » en Plexiglass – à mi-chemin entre sculpture contemporaine et présentation d'une relique.

Au mitan des années 1980, Tishan Hsu prend aussi l'art minimal comme point de départ pour réaliser ses premières œuvres, transformant le motif moderne de la grille en « matrice ». Donnant « corps » à une technologie digitale émergente, ses tableaux-reliefs marquent les surgissements de l'organique à travers une surface d'informations « liquides ». La pratique devancière de Hsu quant à l'impact des nouvelles technologies sur la perception et les affects trouve aujourd'hui une nouvelle pertinence et se développe pleinement à travers les outils de l'image numérique, depuis les années 2000.

Cette séquence d'expositions entend faire résonner l'œuvre de Tishan Hsu, dont le MAMCO présente la première rétrospective en Europe, avec celles de Paul Thek, mais aussi d'artistes tels que Paul Neagu et son principe « d'énergie cellulaire » ou d'Erica Pedretti et son interrogation de l'hybridité du vivant. Il s'agit ainsi de proposer l'anamnèse d'un concept actuel et de rappeler que, contrairement aux réflexions des futurologues d'aujourd'hui, l'idée du « cyborg » contenait une promesse de déconstruction des conservatismes sociaux et économiques, à l'instar des oppositions binaires de genre ou de nature/culture. Tandis que l'IA se fonde sur des principes mimétiques, certes accélérés et multipliés, le « cyborg » permettrait l'émergence d'une critique de l'essentialisme, en postulant l'hybride comme devenir. Alors que c'est « le même », en version quantitativement augmentée, qui préside actuellement aux questions d'intelligence artificielle, c'est à un changement d'état qu'aspirait l'utopie du « cyborg ». Car, comme le soulignait Donna Haraway, dès les années 1980, « nous sommes des chimères, des hybrides, des cyborgs, image condensée de l'imagination et de la réalité ».

Depuis plus de quarante ans, Tishan Hsu (*1951, Boston, vit et travaille à New York) articule dans son travail la rencontre du corps et de son environnement technologique. Sculptures, peintures en relief, sérigraphies, dessins ou, plus récemment, vidéos, sondent les implications cognitives, physiques et sociales de la confrontation quotidienne des objets technologiques et des individus. L'exposition que le MAMCO lui consacre rassemble des œuvres issues des différentes étapes de sa carrière, depuis ses débuts dans les années 1980 jusqu'à nos jours. Imaginée en discussion avec l'artiste, elle est également le fruit d'une collaboration avec la Secession de Vienne, qui a organisé une exposition de nouvelles productions de Hsu, dont une partie voyage à Genève.

Tishan Hsu accomplit des études d'architecture au MIT de Boston avant de déménager à New York en 1979, où il se consacre à l'art. De nuit, Hsu travaille à temps partiel comme « word processor » dans un bureau d'avocat sur Wall Street, où il utilise les premiers logiciels de traitement de texte. Il y fait l'expérience quotidienne de la confrontation du corps face à l'écran, une impression qu'il essaie de retransmettre visuellement durant son temps libre. La diversité des matériaux qu'il emploie alors (bois, ciment, carreaux en céramique, polystyrène, résine, caoutchouc) est constituante de son vocabulaire esthétique : elle donne un effet de réalité troublante à la notion d'interface (la peau, la membrane, l'écran) par laquelle se partagent – ou se nouent – l'information et le sensible.

Hsu est alors l'un des rares artistes à penser l'hybridation de la machine et de l'organisme. Ses œuvres semblent incarnées, recouvertes de peau, incisées de détails architecturaux (hublots, grilles d'aération, bondes d'écoulement). Cette sensualité blessée laisse suggérer qu'une métamorphose est en cours. Habités par cette potentialité, ses objets transmettent une forme de menace : quelque chose pourrait en surgir, ou est appelé à y évoluer.

Dès les années 1990, Hsu se consacre à l'enseignement et travaille en retrait du marché. Il utilise alors la sérigraphie sur toile puis, au tournant du millénaire, il enregistre l'arrivée de l'ère digitale en s'emparant du logiciel Photoshop. Les techniques artisanales auxquelles il s'était adonné jusque-là laissent place à un travail à l'écran, aux images numériques, à la production d'impressions digitales sur toile de grand format et à l'utilisation du silicone. Tandis que le digital devient l'extension des corps du 21^e siècle, la présence de la machine se fait plus diffuse dans l'iconographie de l'artiste : la peau et l'écran fusionnent et s'hybrident, s'interpénètrent et finalement, font corps.

Exposition organisée par Lionel Bovier et Elisabeth Jobin, en collaboration avec la Secession, Vienne, et le soutien de la Fondation du Groupe Pictet.

PAUL THEK

Paul Thek (1933-1988) est l'un des artistes américains les plus singuliers de la seconde moitié du 20^e siècle et a toujours refusé d'appartenir aux courants artistiques dominants de son époque. Au cours des années 1960, son travail s'est développé en marge du Pop Art et de l'art minimal, en prenant le corps comme sujet et en développant de nouveaux modes de représentation.

L'artiste se fait d'abord connaître par sa série des *Meat Pieces* (plus tard nommés *Technological Reliquaries*) qui représentent des fragments corporels traités comme des morceaux de chair, sculptés dans de la cire colorée et enfermés dans des boîtes en Plexiglas. Les *Technological Reliquaries* sont présentées dans les galeries new-yorkaises les plus importantes du moment (Stable Gallery, Pace Gallery), mais la relative confidentialité de la réception du travail de Thek et son aversion pour le système de l'art américain le conduisent à se mettre à distance de la société américaine et à choisir de passer la plupart de son temps en Europe (Hollande, Italie).

Parallèlement aux grandes installations éphémères, collectives et immersives de la fin des années 1960 et du début des années 1970, basées sur le motif symbolique et universel de la pyramide, Paul Thek revient à une pratique du dessin et de la peinture qui reste au cœur de son travail jusqu'à la fin de sa vie (il meurt du sida en 1988).

C'est d'abord la vie simple, extatique et panthéiste qu'il mène sur l'île de Ponza, en Italie, où il réside une partie de l'année entre 1969 et 1975 qui est la source de nombreuses peintures sur papier journal – une manière pour lui de revenir aux origines de la création en représentant ce qui l'entoure, l'infini de la mer et sa vie en harmonie avec les éléments naturels. Puis, dans les années 1980, la peinture est un moyen de parler de sa quête mystique, alors qu'il fait plusieurs retraites dans des monastères du Vermont.

La Suisse a joué un rôle particulier dans la réception du travail de Paul Thek, puisqu'il fut soutenu notamment par Harald Szeemann et par Jean-Christophe Ammann. Toutefois, depuis l'exposition itinérante *Paul Thek. The Wonderful World that Almost Was* qui a circulé au Migros Museum et à la Kunsthalle de Zurich en 1996, son travail n'a plus fait l'objet d'une présentation institutionnelle en Suisse.

L'exposition que lui consacre aujourd'hui le MAMCO s'inscrit dans le prolongement de cette histoire, tout en souhaitant porter un nouveau regard sur l'œuvre inclassable de cette figure singulière de la contre-culture américaine. Elle propose, à partir d'un choix d'œuvres qui attestent la diversité des moyens d'expression que Paul Thek a explorés (sculptures, peintures, dessins et gravures), une traversée de sa pratique du début des années 1960 à la fin des années 1980. Elle s'attache à souligner cet entremêlement entre le spirituel et le corporel, le sacré et le profane, la nature et la technologie, la vie et la mort – autant d'oppositions qui reviennent au fil de ses créations, contribuant à faire de son œuvre hors normes un voyage initiatique.

L'exposition est organisée par Valérie Da Costa, en collaboration avec Françoise Ninghetto.

ERICA PEDRETTI

Née en Moravie (actuelle République tchèque), Erica Pedretti (1930-2022) grandit à Sternberg. Elle arrive en Suisse en 1945 en tant que réfugiée de guerre. A l'issue d'une formation à l'Ecole des beaux-arts de Zurich, elle est contrainte, en 1950, d'émigrer à New York où elle travaille comme orfèvre. Elle y explore des motifs qui ressurgiront à plusieurs reprises dans une carrière qui s'étend sur plus de 70 ans : les poissons et les oiseaux, en particulier, qui l'intéressent pour leur liberté de mouvement et les éléments dans lesquels ils se meuvent – l'eau et l'air. Au fil des ans, le travail de Pedretti s'oriente vers une forme d'hybridité – des corps et des êtres (animaux, végétaux, humains et créatures célestes), traversée par une pensée de l'altérité et de l'exil.

Elle revient en Suisse, dans les Grisons, en 1952, et épouse l'artiste romanche Gian Pedretti, avec qui elle aura cinq enfants. Durant les années 1960, elle abandonne progressivement l'orfèvrerie pour le travail sur papier, en particulier les eaux-fortes, travaillant sur le motif de l'ange qu'elle décline dans des séries souvent narratives. Son travail d'artiste est étroitement lié à celui d'écriture, qu'elle pratique depuis l'enfance. Ces deux activités progressent en parallèle, tant Pedretti a pour habitude de vaquer à plusieurs projets en même temps, sans distinction. Si son travail artistique fait l'objet de quelques expositions monographiques en Suisse (Berne, 1975 ; Soleure, 1976 ; Schaffhouse, 1981), sa prolifique activité d'autrice tend à éclipser ses recherches plastiques. Elle deviendra, au fil des ans, l'une des écrivaines les plus lues de Suisse, et publiera de nombreux articles, textes radiophoniques et romans.

A la fin des années 1970, sa famille déménage à La Neuveville, dans le Jura bernois. Pedretti y dispose d'un grand atelier où elle s'adonne à la sculpture. Parmi ces réalisations, se distingue la série des *Objets à suspendre*, des pièces frêles et creuses qu'elle présente suspendues au plafond. Sur une structure en fil de fer, Pedretti appose du plâtre, de l'acrylique, des plumes, du tissu imprégné, suggérant l'os, la membrane, la peau, l'écaille ou l'aile. Les attributs des poissons et des oiseaux se confondent, même si demeure l'état de suspension qui leur est commun. Ses recherches s'accompagnent de dessins au crayon et au stylo. Sur la feuille, les motifs s'organisent en réseaux et méandres organiques dans lesquels surgissent des becs, des coquillages, des plantes ou des yeux. Cette tendance « surréalisante » se confirme bientôt dans de très grandes sculptures d'ailes : de plusieurs mètres d'envergure, celles-ci sont tendues de toile empesée de latex – elle partage l'attrait pour ce matériau avec la Suisse Heidi Bucher. Veinées de bambou et de fils de fer, translucides et souples, ces ailes semblent arrachées à des êtres pour se transformer en créatures indépendantes. Certaines sont destinées à être exposées en plein air, dans des parcs ou des lieux publics, des espaces partagés où elles s'usent avec le temps, jusqu'à leur destruction.

Les objets suspendus de Pedretti forment le cœur de l'exposition au MAMCO, qui revient sur les années d'expérimentation avec la matière que Pedretti déploie dans la seconde partie des années 1970, et qui se conjugue avec son intérêt pour l'hybridation des êtres et des formes.

L'exposition est organisée par Elisabeth Jobin et a reçu le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, de la Fondation Oertli et de la Municipalité de La Neuveville.

Electricien puis topographe à Bucarest, le Roumain Paul Neagu (1938-2004) étudie en autodidacte la philosophie et le dessin géométrique. Il suit finalement des études d'art classiques à l'Institut d'arts plastiques Nicolae Grigorescu à l'issue desquelles il voyage et expose dans plusieurs pays soviétiques, puis en Europe occidentale. Il s'installe définitivement à Londres en 1970 grâce à l'entremise du commissaire d'exposition écossais Richard Demarco. Dès lors, en parallèle à sa pratique, il enseigne successivement dans différentes écoles d'art londoniennes, où il compte parmi ses étudiant-e-s Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Tony Cragg ou encore Marc Camille Chaimowicz.

Peu avant son départ pour le Royaume-Uni, Neagu développe une sculpture contrainte par un choix restreint de matériaux, tous bon marché, tels que des boîtes d'allumettes, du carton, du bois ou du cuir. Il crée des objets construits par unités cellulaires, parfois articulés par des charnières, qu'il met en scène lors d'actions urbaines à Bucarest (documentées dans le film *Neagu's Boxes*, 1969). Nourri par ses lectures anthroposophiques, il formule, dans le *Palpable Art Manifesto* publié à Edimbourg en 1969, les bases théoriques sur lesquelles il construira l'ensemble de son œuvre : la vision d'un art qui s'appréhende par les cinq sens et qui appelle à l'interconnectivité des êtres avec leur environnement. Nommé *Anthropocosmos*, ce système se traduit dans ses œuvres par une grille alvéolée qui fragmente en cellules creuses et rectangulaires les parties sensibles du corps humain – le doigt, la main, les lèvres, l'œil, le sein – ou le corps tout entier.

Insérée dans une grille géométrique, la figure humaine participe à un système intitulé *Generative Art Code*. Celui-ci théorise et codifie la coexistence dynamique des trois régimes qui, selon l'artiste, définissent les expériences philosophiques ou sociales : l'instinct primaire (représenté par le triangle), l'ordre et la rationalité de la société cartésienne (le rectangle) et enfin la révélation du soi grâce à la libération des normes et des contraintes (le cercle). Cet affranchissement ne peut être atteint que par le mouvement : le saut, la ronde, ou la « tornade », un motif-clé de l'œuvre de l'artiste. Fort de ce programme, Neagu fonde en 1972 le Generative Art Group, un collectif de cinq artistes dont il est le seul membre non fictionnel, et du nom duquel il signe un catalogue et de nombreuses œuvres. Chacun des membres du groupe, dûment nommé et doté d'une biographie, se présente comme l'unité constitutive d'une superstructure.

Durant la décennie 1970, soit la plus décisive de son œuvre, Paul Neagu expose à trois reprises à la galerie Rivolta de Lausanne, avec laquelle il entretient une relation de confiance. Les expositions qu'il y conçoit en 1972, 1976 et 1981 sont envisagées comme des entités harmonieuses, l'artiste dessinant lui-même le mobilier de ses scénographies. L'exposition du MAMCO rassemble un important ensemble d'estampes et de dessins qui furent produites pour sa galerie lausannoise, ainsi qu'une sélection de documents d'archives mis à disposition par la famille Rivolta. Elle rend hommage à cet artiste singulier, qui se tint à l'écart des avant-gardes, tout en marquant discrètement, mais durablement, le paysage artistique européen.

L'exposition est organisée par Elisabeth Jobin, avec le soutien des archives de la galerie Rivolta et The Paul Neagu Estate (UK).

LYNN HERSHMAN LEESON

Depuis les années 1960, Lynn Hershman Leeson (*1941, Cleveland) expérimente avec les nouvelles technologies et s'intéresse, à travers la figure du « cyborg », aux questions de genre, de surveillance et de l'intimité. Dans les années 1960-70, déjà, elle conçoit des masques de cire qui parlent aux spectateurs par le biais de cassettes audio. Comment devient-on un « cyborg » ? Et à quoi reconnaît-on un humain augmenté technologiquement ? Aujourd'hui, ces questions ne relèvent plus exclusivement du domaine de la science-fiction. Lynn Hershman Leeson considère le « cyborg » comme une modalité essentielle des êtres humains dans notre société technologisée.

Dans sa vidéo *Seduction of a Cyborg* (1994), la technologie est illustrée comme une maladie contagieuse qui détruit le système immunitaire d'une femme. La protagoniste, aveugle, accepte de recevoir un traitement physique pour restaurer sa vue grâce à la transmission électronique d'un ordinateur. Au cours du processus, elle est séduite par l'ordinateur et, dans ce monde simulé, devient dépendante de son algorithme. En fin de compte, cette dépendance conduit à la manipulation et à la dégradation de son corps.

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.

Le groupe Ecart – qui cumule les activités d'un collectif d'artistes, d'un lieu d'exposition, d'une maison d'édition et d'une librairie – occupe, entre 1972 et 1979, une arcade dans le quartier des Pâquis à Genève. Début 1979, Ecart invite l'artiste zurichoise Manon (*1946) à imaginer la dernière exposition à avoir lieu dans ses locaux. Manon y présente une emblématique série de photographies intitulée *La Dame au crâne rasé* (1977-1978), où elle se met en scène, travaillant son personnage de « femme fatale », tout en questionnant les attributs de la féminité et de la sensualité, dont la chevelure, qu'elle s'est rasée.

L'exposition ouvre le 6 février 1979 par une performance intitulée *Traps* (« pièges »). L'actuelle présentation revient sur cet événement grâce à une série de documents d'archives. Imaginée comme un parcours initiatique soigneusement chorégraphié, la performance que Manon présente à Genève reprend une création pour la galerie De Appel d'Amsterdam, où elle s'est produite quelques jours auparavant. Manon utilise dans cette action son corps et son image à la fois comme vecteurs et comme mediums de son œuvre. En théâtralisant son apparition, elle interroge les notions d'intimité et de voyeurisme, de pudeur et de pathos.

Au-dessus d'une porte gardée par deux femmes, les mots « Donnez-moi une minute de votre temps pour échanger un regard » annoncent la performance. Munis de tickets numérotés, les participant·e·s sont appelé·e·s à entrer un·e à un·e. Ils et elles sont conduit·e·s à travers un « labyrinthe », avant de déboucher sur un couloir sombre. Là se tiennent, de part et d'autre, des hommes aux visages masqués par des bas en nylon, tenant dans leurs mains des lampes de poche. Cette inquiétante haie d'honneur mène à une dernière pièce, plongée dans la semi-obscurité, où sont disposées deux chaises, dont l'une est occupée par Manon. Tandis qu'un métronome égraine les secondes, deux spots s'allument. La visiteuse ou le visiteur est invité·e à s'installer sur la chaise inoccupée et à soutenir le regard de l'artiste durant une minute, avant d'être raccompagné·e à la sortie par deux personnes portant, inscrits sur leur vêtement, les mots « le regret » et « le désir ».

Les photographies documentaires montrées ici permettent de retracer le déroulement de l'événement. Le papier peint, sur le mur du fond, montre Manon en pleine préparation de son personnage dans une chambre d'hôtel. Avec *Traps*, Manon résume les étapes du « voyage sentimental » de tout un chacun : le doute, le poids du regard des autres, les rêves accomplis ou abandonnés. En offrant son regard comme le miroir de soi-même, Manon semble rappeler que c'est bien la somme de tous ces instants qui constituent la complexité émotionnelle de l'individu.

Exposition organisée par Elisabeth Jobin

SYLVIE FLEURY BEDROOM ENSEMBLE III

L'installation de Sylvie Fleury (*1961, Genève) est composée de mobilier domestique, un lit, deux tables de chevet surmontées de lampes, une coiffeuse à miroir et une banquette. Dans cette chambre à coucher, tous les meubles ont été recouverts de fausse fourrure. Or ce matériau, récurrent dans l'œuvre de Fleury, qui évoque une douceur factice, est celui qu'elle utilise en particulier lorsqu'elle revisite l'histoire de l'art. Elle a notamment réalisé de nombreuses « peintures » monochromes ou des pastiches de Mondrian, désarmant leur radicalité historique, se moquant de leurs prétentions modernistes, prenant le contrepied du célèbre texte de Greenberg qui opposait l'avant-garde et le kitsch.

Mais *Bedroom Ensemble II* rend hommage à un artiste qui a, lui aussi, élevé le prosaïsme d'objets dérisoires au rang de la sculpture monumentale : en 1963, Claes Oldenburg reconstituait, sous ce même titre, des chambres à coucher dont il déformait les perspectives pour en accentuer l'effet de profondeur et les déréaliser. Avec son propre vocabulaire de textures et de couleurs, Fleury pousse la proposition d'Oldenburg à ses extrémités.

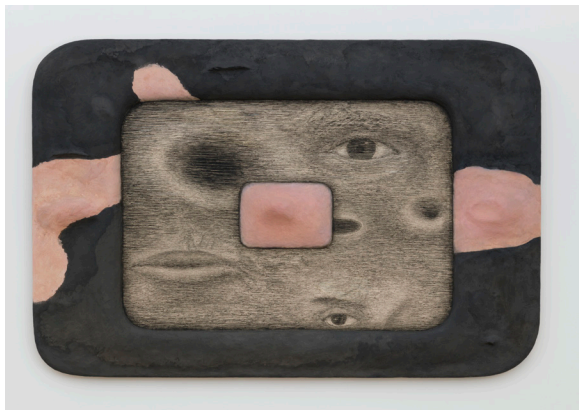
HANNAH VILLIGER

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 XXXVIII*, 1994-1995).

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.



Tishan Hsu, *Portrait*, 1982

ciment, colle vinylique, émail, huile et acrylique sur bois
court. de l'artiste

court. Miguel Abreu Gallery, New York and Empty
Gallery, Hong Kong

© Tishan Hsu / Pro Litteris, 2024

Photo © Jeff McLane



Tishan Hsu, *laptop-skin-1*, 2023

acier poudré, acrylique et moulages acryliques
court. de l'artiste

© Tishan Hsu / Pro Litteris, 2024

Photo © Oliver Ottenschläger, Secession, Vienne



Paul Thek, *La Corazza di Michelangelo*, 1963

cire et acrylique sur céramique

40 x 30 x 20 cm

Deichtorhallen Hamburg / Falckenberg Collection



Paul Thek, *Untitled (Self-Portrait as a Pyramid)*

(from the series Technological Reliquaries), 1966-1967

cire, peinture acrylique, bois, métal, Plexiglas

56.2 x 32.1 x 39.4 cm

coll. Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum
Internationaler Skulptur, Duisburg



Erica Pedretti, vue d'exposition au Bündner Kunstmuseum Chur, 2020

coll. famille Pedretti (1979, à droite) et coll. des arts visuels de la ville de Bienne (*Grosser Flügel, mit Kopf*, 1979, en arrière-plan)

© Pro Litteris 2024

Vue d'exposition au Bündner Kunstmuseum Chur, 2020

Photo © Katalin Deér



Erica Pedretti, *Sans titre*, 1978-1979

Sanguine sur papier, 25 x 18,5 cm

coll. famille Pedretti

Photo © Patrick Christe

© Pro Litteris 2024



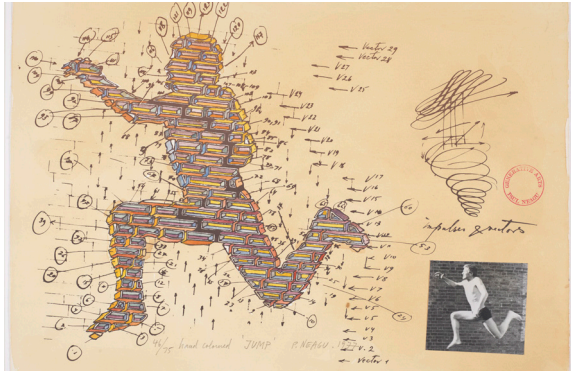
Paul Neagu, *Track 5/11*, 1971

encre de Chine et lavis de gouache sur papier millimétré
32.50 x 20.50 cm

54 x 42 cm (avec cadre)

coll. MAMCO, don Jean-Paul Jungo

ICONOGRAPHIE



Paul Neagum, *Jump*, 1977
lithographie aquarellée et collage sur papier
56 x 76 cm
coll. archives de la Galerie Rivolta



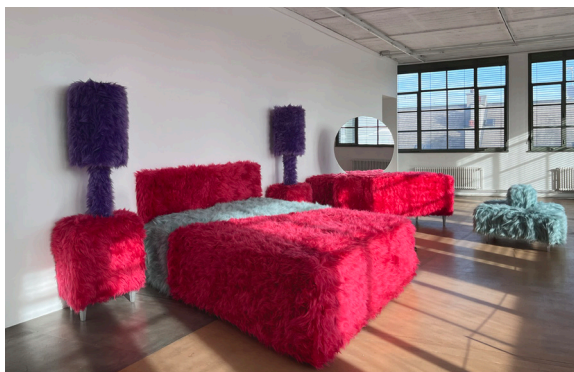
Lynn Hershman Leeson, *Seduction of a Cyborg*, 1996
Vidéo en définition standard (couleur, son), 7 min



Ilse Garnier, vue d'exposition au MAMCO
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève



Rosemarie Küng, dit Manon, *Manon se préparant pour la performance Sentimental Journey* à la Galerie de Appel, Amsterdam, 1979
impression sur papier mural
197 x 295 cm
coll. de l'artiste



Sylvie Fleury, *Bedroom Ensemble II*, 1998

éléments en fourrure synthétique tendue sur bois, miroir
éd. de 2

dimensions variables de l'installation, tête de lit : 104 x 230
cm / commode : 80 x 230 x 64 cm / pouf : 45 x 160 x 105
cm / lit 1ère partie : 65 x 210 x 164 cm / lit 2nde partie : 64 x
210 x 201 cm / miroir : 160 x 110 cm / 2 tables de chevet : 2
x (74 x 90 x 41 cm) / oreiller : 27 x 54 x 24 cm / 2 lampes : 2
x (82 x 23 x 23 cm)

coll. MAMCO, don de l'artiste



Hannah Villiger, *Sans titre*, 1979

ensemble de 7 photographies couleur

coll. MAMCO, œuvre acquise grâce à la Fondation
Coromandel

Photo Annik Wetter – MAMCO Genève



Hannah Villiger, vue d'exposition au MAMCO

Photo Annik Wetter – MAMCO Genève

PAR TENAIRES 2024

PAR TENAIRES EXPOSITIONS PRINTEMPS 2024

Secession Vienne

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Fondation du Groupe Pictet

Oertli Stiftung

Municipalité de la Neuveville

Archives de la galerie Rivolta

The Paul Neagu Estate (UK)

PAR TENAIRES DU MAMCO

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, 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

Fondation Philnor

DONATEURS

Fondation Bru

Fondation Coromandel

Fondation du Groupe Pictet

PAR TENAIRES

Christie's

Sotheby's

Pro Helvetia

Fondation Jan Michalski

PAR TENAIRES HÔTELIERS

Hôtel D Genève

Four Seasons Hôtel des Bergues

PAR TENAIRES MEDIAS

Genève Tourisme

TV5 Monde Plus

Suisse Tourisme