

SOMMAIRE

Introduction	p. 3
Natalie Czech	p. 4
Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker	p. 5
Tobias Kaspar	p. 6
Christian Marclay	p. 7
Anita Molinero	p. 8
Caroline Tschumi	p. 9
Gaia Vincensini	p. 10
Iconographie	p. 11
Partenaires	p. 14

Page précédente
Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker
Sans titre, 1994-1996
sticker, feutre, crayons de couleur sur papier
29.5 × 21 cm (hors cadre)
coll. MAMCO, don des artistes
Photo : MAMCO Genève

DOSSIER
DE PRESSE

08.07.2021
→ 05.09.2021

INTRODUCTION

Avec notre programme d'été, nous voulons inventer un nouveau mode opératoire pour le musée : basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale, il s'agit de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne relie, sinon l'intérêt que nous leur portons. Autour de ces artistes, des formats extensifs, en collaboration avec d'autres structures, venaient ponctuer l'été de rencontres, performances et expériences hors site. La pandémie de Covid-19 a empêché ce projet de se réaliser en 2020 et continue à peser sur nos capacités à moduler les fonctionnements du musée comme nous l'entendions. Pour autant, « été 2021 » a bien lieu et propose un important projet hors les murs, celui de *The Clock* de Christian Marclay, en partenariat avec la Fondation Plaza.

« été 2021 » est aussi une autre façon de nous inciter à réfléchir sur notre collection (comment elle se construit, s'expose et se communique), offre l'opportunité d'expérimenter la question du musée comme « fabrique d'expériences » et de repenser la question de l'émergence, du soutien et de la collaboration avec des artistes sur une période qui dépasse celle de la simple « exposition ».

Que cette méthode de travail survienne alors que nous planifions avec la Ville de Genève la rénovation du bâtiment qui abrite le MAMCO n'est bien entendu pas une coïncidence : il s'agit de préparer le futur en expérimentant, de dessiner les contours du musée lorsque celui-ci disposera du cadre et des moyens qu'il mérite.

NATALIE CZECH IS IT TRUE YOU SAID POEMS ARE MADE OF WORDS?

Le travail de Natalie Czech (*1976, Neuss, Allemagne) apparaît à la confluence de la poésie concrète et de la photographie « appropriationniste », deux courants qui interrogent les rapports du texte à l'image et auxquels le MAMCO porte une attention particulière. Des poètes concrets, Czech retient les procédés de spatialisation du texte – par sa mise en page et sa typographie – qui induit cette équivalence entre ce que dit le poème et ce qu'il montre, entre le lisible et le visible. Des « appropriationnistes », l'artiste garde un rapport critique à la notion d'originalité et lui substitue celle d'*intertextualité*, notion qui invite à considérer « tout texte comme un tissu nouveau de citations révolues » selon les termes de Roland Barthes. Exclusivement photographique, les œuvres de Czech scrutent ainsi un matériel textuel existant pour y révéler différentes strates signifiantes et poétiques et jouer de correspondances inattendues.

Ainsi, la série des *Poèmes Cachés (Hidden Poems)* présente diverses sources (articles, lettres, publicités ; pochettes de disques...) recadrées, dans lesquelles l'artiste révèle, à l'aide d'un stylo ou d'un surligneur, des poèmes de e. e. cummings, Jack Kerouac, Robert Lax, Eileen Myles, Larry Eigner ou Frank O'Hara entre autres. Le texte original se trouve comme « légendé » par cette révélation poétique, tandis que le texte second acquiert une nouvelle mise en page.

La série des *Poet's Question* prend pour point de départ des interrogations prélevées et isolées dans les poèmes d'écrivains tels que Lev Rubinstein, Robert Grenier ou Charles Bernstein. Les lettres qui composent ces questions constituent un « stock », comme les lettres d'un Scrabble, que l'artiste va rechercher dans les objets de son quotidien. Une photographie fait ainsi apparaître la question « Do hearts break if you don't touch them ? » [Est-ce que les cœurs cassent si on ne les touche pas ?] du poète Charles Bernstein, sur une cassette audio du groupe Imperial Bedroom. La question se retrouve écrite avec la bande magnétique, comme si la cassette elle-même recomposait l'anagramme. De la musique au texte, de la poésie à la photographie : la mise en abyme intertextuelle se double d'une mise en abyme *intermédiaire*.

Réalisée pour l'exposition, la série des *Mégots de cigarettes* résulte d'une opération de collecte et d'assemblage. Ici l'artiste ne cherche plus à dévoiler des poèmes existants mais compose ses propres textes à partir du nom des marques inscrites directement sur les cigarettes. Cette poésie minimaliste permet de porter une attention accrue à la typographie et finit par conférer à ces rebuts consumés une qualité plastique inattendue. Czech poursuit ainsi son travail d'ode poético-esthétique aux choses les plus triviales.

L'exposition est organisée par Paul Bernard.

VIDYA GASTALDON ET JEAN-MICHEL WICKER

Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker débute leur collaboration à l'issue de leurs études communes à l'École des Beaux-Arts de Grenoble et la développent tout au long des années 1990. Ensemble, ils s'emparent de médiums aussi divers que la vidéo, le dessin, la performance, l'imprimé ou la sculpture textile. Cette exposition s'articule autour d'une donation des artistes au MAMCO constituée d'une vingtaine d'œuvres sur papier et de plusieurs installations.

Les dessins, datés entre 1994 et 1996, sont les œuvres les plus anciennes de cette présentation. Se côtoient sur ces feuilles, des slogans et des marques, des noms et des listes, des figures et des paysages, des étoiles, des crânes, des cactus, des abeilles, etc. La liste des matériaux est tout aussi variée : autocollants, collages, feutres, crayons de couleurs, peinture, stylo à bille, « glitter », etc. Chacun des éléments constitutifs conserve ainsi une matérialité et une identité propres et les dessins interagissent les uns avec les autres sans jamais être englobés par une composition d'ensemble. Cette sensation d'éclatement tient autant à un programme esthétique commun qu'à la manière dont les œuvres ont été réalisées. Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker commencent en effet individuellement chaque dessin, puis se passent et se repassent les feuilles afin que l'autre puisse rajouter à sa guise des éléments, souligner ou transformer ce qui existe déjà. Ces œuvres peuvent ainsi être regardées comme autant de transcriptions d'une conversation multifocale, dont le thème principal serait l'héritage des utopies psychédéliques, sa commercialisation par l'industrie du bien-être et de la mode, ainsi que la résurgence de ses promesses de libération communautaires au travers de la musique électronique et de l'esthétique de la culture « rave ». L'humour qui imprègne ce dialogue n'est pas tant ici critique ou analytique que jubilatoire et désirant.

Le mode de production de ces œuvres est aussi porteur d'une dimension politique, car la collaboration des deux artistes ne donne pas naissance à une figure hybride ou fictionnelle d'auteur, mais reste au contraire fluide, insaisissable. Une manière de parcelliser le rôle de l'artiste que Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker ne cessent de complexifier et d'ouvrir à d'autres personnes de leur entourage, à l'instar de leurs films, réalisés avec une communauté d'artistes sans cesse recomposée, comprenant, entre autres, à Grenoble, Serge Comte et Christophe Terpan, puis, à Genève, Sidney Stucki.

Les installations et sculptures textiles de la fin des années 1990 construisent dans l'espace un même trouble perceptuel. *Politique de l'extase*, 2000, dont le titre est emprunté à Timothy Leary, est une installation composée d'éléments en laine tricotée, de perles, de soie, de pompons et de colliers de pépins de melon et pastèque. Est-elle une représentation de l'infiniment petit, au sens du cellulaire, ou au contraire un modèle de l'infiniment grand, de nature géologique, voire même cosmique ? Avons-nous affaire à un réinvestissement d'enjeux formels et conceptuels hérités du post-minimalisme américain ou à un arrangement d'éléments de décoration post-hippie ? Doit-on se focaliser sur chacun de ses éléments dans leurs matérialités propres ou au contraire sur leurs interactions et la manière dont celles-ci qualifient l'espace qui les accueille ?

La capacité de ces œuvres de susciter une telle pléthore de sensations et d'interprétations, sans jamais se laisser figer dans une posture discursive, la fluidité joyeuse qui sous-tend leur création, restent, vingt ans après leur réalisation, d'un optimisme radical.

L'exposition est organisée par Lionel Bovier.

TOBIAS KASPAR

Au troisième étage du musée, L'Appartement accueille cet été une intervention de Tobias Kaspar. L'Appartement est un espace d'exposition singulier et paradoxal : il s'agit de la reconstitution du logement de Ghislain Mollet-Viéville qui, de 1975 à 1991, au 26 de la rue Beaubourg à Paris, déployait une activité de promotion de l'art minimal et conceptuel. « Je parle de paradoxe dans le sens où, à la fin des années 1970, lorsque j'ai ouvert à la rue Beaubourg, explique Mollet-Viéville, on ne voyait cet art intellectuel que dans des espaces aseptisés *white cube*. Mon but était alors de rendre plus agréable à vivre cet art en le montrant dans un autre contexte, notamment dans un cadre de vie confortable et convivial tel qu'un appartement. Ce qui n'était pas évident du tout à l'époque ».

En 2020, en pleine pandémie, Tobias Kaspar, confronté à la fermeture des galeries, des foires, des musées et centres d'art, construit un projet visant à résoudre à la fois ses difficultés financières et l'absence d'expositions en « louant sa vie ». Avec *Rented Life*, la vie de l'artiste est en effet décomposée en différents postes de dépenses correspondant à autant de « lots » proposés en abonnement. Dans le catalogue qui accompagne le projet, certains postes sont génériques (assurance, cigarettes, appartement), quand d'autres dessinent des habitudes sociales spécifiques : café *Americano*, panier de légumes, cours de Pilates, etc. Certains titres reflètent les idéologies du marketing : le forfait téléphonique est intitulée *World, salt.ch (Unlimited Phone Data)* ou encore *Music Spotify® Premium Family*. Les œuvres se déploient selon divers registres stylistiques et narratifs. Il est dit, par exemple, de la série de monochromes qu'elle est une tentative de reproduire la couleur du champagne. Quant aux photographies argentiques, elles ont été prises avec un appareil jetable dont l'obsolescence fait écho à celle des voyages en avion, un mode de déplacement fortement restreint par la pandémie. Existente aussi des œuvres offertes en abonnement pour couvrir les frais de voiture avec chauffeur : elles consistent en une série de petits chevaux modelés dont la finesse et le soin évoquent une pratique d'amateur.

La marchandise est au cœur des interrogations sur la postmodernité, qui l'envisage comme un piège ou un mécanisme à neutraliser. L'ensemble des procédures engagées par Tobias Kaspar, qui découpe sa vie en postes budgétaires et en lots, s'affranchit de cette problématique et conjugue récits d'émancipation et d'assujettissement, critique institutionnelle et distinction sociale, marketing et « commodification » de la culture.

L'exposition, organisée par Julien Fronscaq, bénéficie du soutien de Fachstelle Kultur Kanton Zurich, de la Landis & Gyr Stiftung et de la Stiftung Erna und Curt Burgauer.

CHRISTIAN MARCLAY

Le travail de Christian Marclay explore un espace dans lequel se rejoignent les arts sonores et visuels. Né en 1955 à San Rafael, Californie, il s'est rapidement intéressé à la performance (chez Dan Graham, Vito Acconci ou Laurie Anderson, et, plus directement, aux performances des Punk Rocket). Dès le début des années 1980, il se fait remarquer en détournant un tourne-disque à des fins de production de sons – et non plus de reproduction sonore : inversant la démarche de Laurie Anderson, qui faisait de son violon un tourne-disque en 1977 (*Viophonograph*), il transforme en effet son tourne-disque en *Phonoguitar* (1983) dont il joue en reprenant la gestuelle des guitaristes.

Marclay s'intéresse aussi aux représentations visuelles de la musique : il en détourne les codes dans de fausses affiches de concert (*False Advertising*, 1994) ou dans des montages de pochettes de disques. Retenant leur richesse visuelle, fidèle au mix d'objets trouvés, il les coud entre elles (série des *Body Mix*, 1991).

Le vinyle tient une place centrale dans son travail non seulement parce que le disque est un objet visible, mais aussi parce que ce support, destiné à la reproduction phonographique, est une écriture gravée, un son « mort », qu'il peut se réapproprier, perturber, manipuler, maltraiter ou laisser s'inscrire au hasard des frottements sur un disque vierge, volontairement distribué sans pochette (*Record Without a Cover*, 1985).

Si le son est intrinsèquement lié aux images dans nombre de vidéos de Christian Marclay, le silence, selon les modes les plus divers, est un autre axe dominant de son travail. Ainsi propose-t-il un disque cadenassé (*Secret*, 1988), ou un 33-tours dépourvu de sillon et présenté dans une délicate housse de protection (*Sans titre*, 1987, éd. Ecart). Sans aucune réalité acoustique, ces œuvres mutiques — comme le sont aussi ses *Snapshots* (1993-2006) ou ses cyanotypes révélant la trace fantomatique de bandes magnétiques — nous maintiennent en alerte : le silence est là pour nous rendre conscients de ce que nous entendons.

Cette salle, organisée par Françoise Ninghetto, fait écho à la présentation de *The Clock* à Genève, en collaboration avec la Fondation Plaza (25 juin-18 juillet 2021).

ANITA MOLINERO ASSIS, DEBOUT, COUCHÉ

De vieux matelas en mousse sur lesquels se figent une vingtaine de pavés mal dégrossis, le tout saupoudré de confettis. Trois types d'objets modestes préalablement collectés, « non transformés », ou à peine. Trois matériaux qui n'ont en commun que d'être abondants et bon marché. Trois gestes anodins, banals. Trois fois rien ou pas grand-chose, la pièce n'ayant pas même la politesse d'un titre pour nous laisser démarrer la machine interprétative. Cette œuvre mutique d'Anita Molinero (*1953, Floirac, France) manifeste certains principes essentiels de son art. Il ne faut pas longtemps en effet pour comprendre que matelas, pavés et confettis condensent une certaine idée de la rue – entrevue au ras du bitume – et les fantômes des corps qui s'en emparent, ceux des sans-abris, des révoltés, des fêtards. Autant de figures de ce qui, dans l'espace public, excède l'ordre établi. L'ensemble fige symboliquement quelque chose de l'ordre du lendemain d'un grand soir, d'un rebut des étendards.

Sur le plan de l'art, il faut noter que l'œuvre, qui ne dépasse pas la vingtaine de centimètres de haut, a encore l'outrecuidance de se réclamer de la sculpture. On connaît le bon mot, attribué selon les versions à Barnett Newman ou Ad Reinhardt : « La sculpture, c'est ce sur quoi l'on bute lorsqu'on recule pour regarder une peinture. » Molinero a toujours revendiqué, sinon cherché, cette agressivité spécifique au médium. Une violence qui se retrouve surtout dans les matériaux impurs, sans qualité, qui composent son œuvre : omniprésents dans la vie moderne, ils sont demeurés longtemps soustraits au regard de l'art. En les utilisant, il n'est pas question pour l'artiste de transfigurer le misérable, ni de rejouer, comme dans un mauvais feuilleton, l'éternelle réconciliation de l'art et la vie. Il s'agit davantage d'aller fouiller dans un angle mort esthétique pour en ramener des monceaux du réel les plus crus, mais aussi les plus familiers. C'est en effet la force de cette sculpture assemblagiste que de s'établir dans un *no man's land* entre fiction figurative et « readymade ». Il faut, pour bien le comprendre, entendre l'artiste s'émerveiller de la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas, tout autant de son air vicieux que du tutu en tulle et du bustier en soie revêtu par la statue en bronze.

Ainsi, que l'on se place dans un registre symbolique ou matériel, selon que l'on considère les objets assemblés ou ce qui les compose, la « sculpture des matelas », puisqu'il nous faut bien la nommer, exprime la provocation et l'arrogance caractéristiques de l'œuvre de Molinero. Cette œuvre disparue est ici réinterprétée. Elle constitue le point de départ de l'exposition qui déploie une dizaine de sculptures réalisées ces dix dernières années. Chacune évoque à sa manière une station du corps. Des matelas côtoient une table d'accouchement, des fauteuils roulants ou des assemblages qui prennent des airs de marcheurs. Assis, debout, couché : l'état des corps et des sculptures se trouve réduit à des injonctions propres au dressage. On peut y déceler un commentaire sarcastique sur les normes physiques auxquelles échappent les corps minoritaires ici convoqués : handicapés, femmes enceintes, sans abris.

L'exposition est organisée par Paul Bernard.

CAROLINE TSCHUMI

Depuis l'enfance, Caroline Tschumi (*1983) réalise des dessins de manière obsessionnelle. A la faveur de ses études à la HEAD – Genève, dont elle sort diplômée en 2018, cette pratique intime s'est déployée sur différents formats et différents médiums, jusqu'à la peinture à l'huile ou des installations immersives. Le dessin reste néanmoins une activité de prédilection à laquelle l'artiste s'adonne quotidiennement.

Les travaux présentés dans le Cabinet d'arts graphiques ont été réalisés ces dix dernières années. Sélectionnés dans les cartons de l'artiste avec le souci de couvrir une bonne partie de ses techniques (stylo, feutre, gouache, crayon gras, aquarelle...), ils reflètent la spontanéité de son approche graphique. Comme elle l'explique : « Le dessin doit rester pour moi un moyen d'expression brutal. Je ne fais jamais d'esquisses ou de croquis préparatoires. Je me lance sur le papier et puis j'attends qu'il se passe quelque chose. On n'est pas très loin du dessin automatique. Les figures émergent par associations d'idées et dissonances. »

Son iconographie syncrétique laisse ainsi entrevoir des figures et des personnages mythologiques issus de dessins animés, de bandes dessinées ou de contes médiévaux, qui se mêlent dans des scènes à mi-chemin de compositions surréalistes et d'hallucinations psychédélicques. L'artiste porte d'ailleurs une admiration inconditionnelle à des groupes de rock des années 1960 à l'univers visuel puissant, Beach Boys et Pink Floyd en tête, qui l'accompagnent régulièrement pendant son travail. On en trouve la trace dans les carnets qu'elle n'a cessé de noircir depuis son adolescence. Parmi eux, deux leporellos réalisés en 2016 et 2017 sont présentés ici pour la première fois. Leur format allongé accentue leur dimension narrative et musicale. Un même motif s'y répète, créant une cadence particulière.

Tschumi revendique l'influence de Walt Disney ou de Naoko Takeuchi, auteure de « Sailor Moon ». Mais ces scènes faussement naïves dont la violence n'apparaît pas forcément au premier coup d'œil, peuvent également faire songer aux planches d'Henry Darger, que l'on peut voir au musée de l'art brut à Lausanne. Comme pour ce dernier, les œuvres de Tschumi régurgitent un imaginaire enfantin travaillé par les méandres d'un inconscient adolescent et adulte, exacerbant les connotations morbides, scatologiques ou sexuelles.

Le projet, organisé par Paul Bernard, prend place dans le Cabinet d'arts graphiques, un espace mobile du musée réalisé avec le soutien de la Fondation Leenaards.

|G|A|I|A| |V|I|N|C|E|N|S|I|N|I|

« Chagrin amoureux », « apaisement », « retrait social », « évasion » : les titres élaborés par Gaia Vincensini ont pour sujet le sentiment humain et la psychologie. La manière dont elle joue des formats classiques et mêle les techniques revêt également une dimension sociale. En combinant dessin, gravure, palette graphique, broderie, monotype ou mosaïque, l'artiste s'affranchit des distinctions traditionnelles telles que « art/ artisanat », « académique/amateur » qui renvoient à des mondes de l'art ayant en commun de procéder de relations entre les acteurs d'un *réseau* (l'auteur et son public, mais aussi ses pairs, critiques, diffuseurs et commanditaires). Quelle que soit la nature d'une production, elle procède d'une interdépendance généralisée : elle est le produit de ce réseau d'acteurs et de leurs subjectivités. Les modes opératoires sont importants pour l'artiste, qui confesse un atavisme familial avec une grand-mère sculpteuse, une mère graveuse et une tante céramiste.

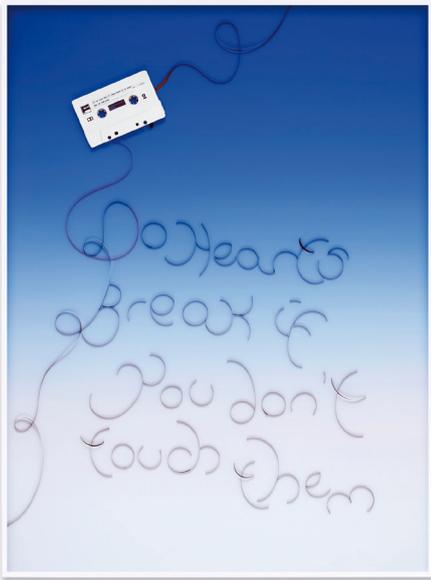
Dans les œuvres de Gaia Vincensini, on peut reconnaître des enseignes locales et helvétiques juxtaposées à des énoncés existentiels : « La vérité s'exprime par symboles », « warwick/swisscaution/ubs », « trust », « You are a valuable human being ». Elle est attachée à l'hybridité de récits qui véhiculent des indices intimes autant qu'à sa ville, Genève, à laquelle elle emprunte notamment les emblèmes du *storytelling corporate*, cet art du récit destiné à convertir une entreprise en une constellation de signes positifs.

Pour son exposition au MAMCO, Gaia Vincensini présente un coffre-fort en céramique, écrin muséal pour des sculptures de sa grand-mère et des matrices de gravure qui ornent des panneaux en forme de portes blindées. L'ensemble est accompagné d'un film tourné au sein du musée dans lequel les œuvres de divers artistes font office de décor. Si Gaia Vincensini conjugue les techniques et les récits c'est pour mettre en jeu les systèmes de valeur qui organisent l'art comme la société.

L'exposition est organisée par Julien Fronsacq. Gaia Vincensini est lauréate genevoise du Prix culturel MANOR 2021. Pour l'attribution du Prix 2021, le jury était constitué de Lionel Bovier, directeur du MAMCO et d'Elisabeth Jobin, collaboratrice scientifique au MCBA, Lausanne, des artistes Sylvie Fleury et Fabrice Gygi et de deux représentants du groupe MANOR : Chantal Prod'hom, directrice du MUDAC à Lausanne et Pierre-André Maus, administrateur de Maus Frères SA.

ICONOGRAPHIE

ÉTÉ 2021



Natalie Czech, *A Poet's question by Charles Bernstein (Cassette/Loved Ones) (Do hearts break if you don't touch them aabcdeefhhikmnooooorrrstttuy)*, 2018
tirage pigmentaire, 133 × 99 cm (avec cadre)
éd. 2/5, coll. MAMCO, œuvre acquise grâce à l'Association des Amis du MAMCO, un donateur anonyme et la banque Mirabaud & Cie



Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker
Sans titre, 1994-1996, stickers, glitter, feutre, crayons de couleur, peinture et papiers découpés sur papier
29.5 × 21 cm (hors cadre)



Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker
Chocolate Explosion, 2000
bois, collage de laine, laine tricotée, marqueterie de papier, Plexiglas coloré, dimensions variables
coll. MAMCO, don Lionel Bovier

ICONOGRAPHIE

ÉTÉ 2021

TOBIAS KASPAR

RENTED LIFE

2020 / 21

Tobias Kaspar, *Rented Life*, Catalogue, 2020 / 21.



Lot 1	Insurance <small>Plus d'infos</small>	30,90 <small>€ TTC, hors taxes</small>	12-charm bracelet c. Ø 12 cm
			<p>Twelve unique charms including a personalized tag pendant, key, clay object and more.</p> <p>The first shipment will include a string to which all twelve charms can be attached.</p>



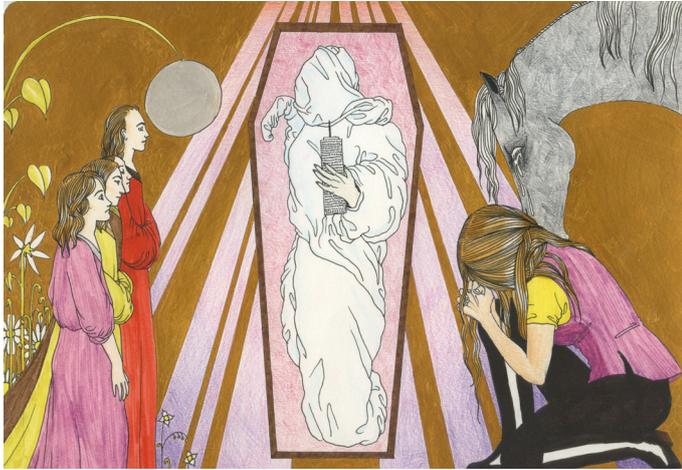
Christian Marclay, *Collages for To Be Continued*, 2016
12 collages, vignettes de bandes dessinées (couleur et noir et blanc) découpées et marouflées sur papier
29.7 × 42 cm
Coll. MAMCO, don Stiftung Usine



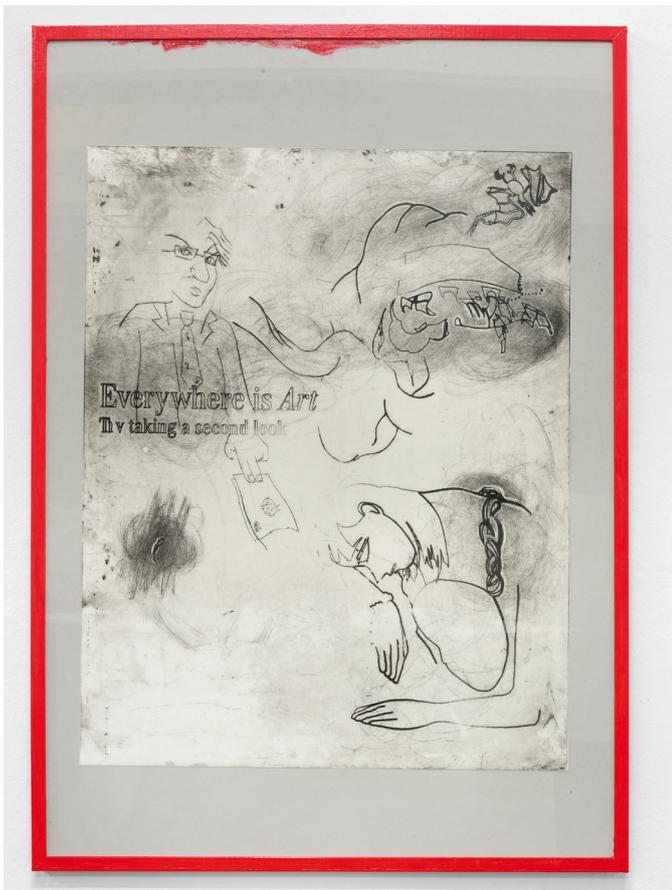
Anita Molinero, *Sans titre (1 à 11)*, 2012
sculpture composée d'une structure en fer à béton et d'emballages de fast-food en polystyrène, sangles
180 × 73 × 43 cm
coll. MAMCO, don de l'artiste

ICONOGRAPHIE

ÉTÉ 2021



Caroline Tschumi, *Sans titre 3_5*, 2007
Feutre, gouache, crayon gras
20.7 × 29.5 cm
Coll. MAMCO, don de l'artiste



Gaia Vincensini, *Everywhere is Art, try taking a second look*, 2018. Gravure sur aluminium, 50×65 cm.
Courtesy de l'artiste. Photo Julien Gremauda

ICONOGRAPHIE

ÉTÉ 2021

PARTENAIRES 2021

Sponsors principaux



Sponsors



Donateurs



Partenaires d'exposition



Partenaires



Partenaires hôteliers



Partenaires médias



Partenaires

