

MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain
Dossier de presse

Kelley Walker

«Swiss Pop»

General Idea, «Photographs (1969-1982)»

Jack Goldstein, Jenny Holzer, Sherrie Levine,
Cady Noland/Laurie Parsons/Felix Gonzalez-Torres



Sommaire

- p. 4 Communiqué de presse – cycle d'expositions de l'été
- p. 6 «Swiss Pop»
- p. 9 General Idea, «Photographs (1969-1982)»
- p.11 *Une collection d'espaces*
- p.13 Sherrie Levine
- p.14 Jack Goldstein
- p.15 Jenny Holzer
- p.16 Gordon Matta-Clark, *Open House*, 1972 (1985)
- p.17 Christo, *Corridor Store Front*, 1967
- p.18 Sylvie Fleury, *BE GOOD ! BE BAD ! JUST BE !*, 2008
- p.19 L'Appartement
- p.20 *Artists and Photographs*
- p.21 Royden Rabinowitch
- p.22 Siah Armajani Manifeste,
*La sculpture publique dans le contexte
de la démocratie américaine*
- p.24 Informations et partenaires



Kelley Walker, *Mia Wasikowska Interview Summer 2016*, 2016. Sérigraphie quadrichromie avec encre acrylique et collage de magazines sur toile. 189 × 45,70 cm. Courtesy de l'artiste / Paula Cooper Gallery, New York; Thomas Dane Gallery, London; et Galerie Gisela Capitain, Cologne

Kelley Walker

«Swiss Pop»

General Idea, «Photographs (1969-1982)»

Jack Goldstein, Jenny Holzer, Sherrie Levine,
Cady Noland/Laurie Parsons/Felix Gonzalez-Torres

31 mai — 10 septembre 2017

Conférence de presse mardi 30 mai 2017, 10h

Vernissage dès 18h

Cet été, le MAMCO consacre une importante exposition à l'artiste américain Kelley Walker (né en 1969, Columbus, USA), déployée sur les 1'000 m² du premier étage. Dans son travail, Kelley Walker utilise à la fois des techniques issues du Pop Art (comme le collage, la photographie et la sérigraphie) et des outils numériques contemporains, pour interroger la circulation et la consommation des images.

Ce projet, organisé par Fabrice Stroun et Lionel Bovier, a l'ambition de rendre compte de l'une des pratiques les plus discutées actuellement, par une exposition au format rétrospectif. Les principales séries réalisées par l'artiste seront présentes, à savoir : les « Black Stars Press », qui superposent en sérigraphie des images, dont Warhol a fait usage, à des couches de chocolat ; les « Rorschach », miroirs fragmentés en hommage au test du célèbre psychologue suisse ; les « Brick Paintings », mêlant motif de briques et informations issues de la presse quotidienne et spécialisée ; ainsi que ses plus récentes recherches sur le passage de l'image à l'objet et plusieurs œuvres inédites.

Cette manifestation, qui fait écho à celle consacrée à Wade Guyton en 2016, est l'occasion de revenir sur des questions liées à l'image et sa corporéité dans l'histoire de l'art récente. L'exposition de Kelley Walker bénéficie du soutien de Henri Harsch HH SA.

Une proposition de Samuel Gross, intitulée « Swiss Pop », ouvre le 3^e étage sur l'un des premiers moments de la remise en cause de l'image dans son unicité auratique et dans son mode de fabrication notamment industrielle.

Une exposition inédite des images et des dispositifs photographiques conçus par le collectif canadien General Idea permet, au même étage, de prolonger la réflexion sur la versatilité des médias et la dimension physique de l'image dans la société médiatique qui s'impose à l'après-guerre. L'exposition de General Idea, «Photographs (1969 – 1982)» bénéficie du soutien de Le Laboratoire.

Enfin, l'ajout d'œuvres de Cady Noland, Laurie Parsons et Felix Gonzalez-Torres au 2^e étage complète le tour d'horizon des pratiques américaines liées à la *Pictures Generation*, à l'appropriation et aux politiques de représentation que propose ce plateau (Jenny Holzer, Jack Goldstein, Sherrie Levine). Cette séquence clôt un cycle implicite consacré par Lionel Bovier à une restitution des enjeux fondamentaux d'une génération d'artistes que l'on pourrait nommer comme les « derniers iconologues », soit des praticiens pour qui l'image possède encore un poids, une présence et une force sémantique que la digitalisation croissante des années 1990 effacera progressivement au profit, dans les années 2000, d'une conception de l'image comme « peau liquide », susceptible de muter indéfiniment et d'être appliquée sur n'importe quel support.



Laurie Parsons, *Troubled*, 1989. Technique mixte, dimensions variables. Vue de l'exposition «The Third Mind», Palais de Tokyo, 2008. Collection Le Consortium, Dijon. Photo : Marc Damage

«Swiss Pop»

Sylvie Fleury, Franz Gertsch, Hans Ruedi Giger, Piero Gilardi, Alfred Hofkunst, Friedrich Kuhn, Luigi Lurati, Olivier Mosset & Andy Warhol, Meret Oppenheim, Markus Raetz, Hermann Rorschach, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Peter Stämpfli, Jean Tinguely, Rico Weber.

Exposition organisée par
Sophie Costes, Paul Bernard et Julien Fonsacq
sur une proposition de Samuel Gross

«Swiss Pop» est un tableau de Vern Blosum. Le peintre américain, présent dans les premières manifestations Pop à New York, n'a pourtant jamais existé. En empruntant son titre à l'œuvre d'un artiste imaginaire, l'exposition du MAMCO s'annonce d'emblée comme une fiction. Le Pop Art est en effet né en Angleterre au milieu des années 1950 et se développe principalement aux États-Unis, sans occurrence significative en Suisse. Les fascinations pour la culture de masse, la production industrielle, la jeunesse et le glamour – traits fondamentaux du Pop définis par Richard Hamilton – n'auraient pas franchi les montagnes helvètes, derrière lesquelles les débats artistiques se polarisent entre abstraction concrète et néo-dadaïsme sous toutes ses formes.

L'historiographie récente révèle pourtant que, si le Pop Art est considéré comme un langage artistique essentiellement anglo-saxon, il fut en réalité dès l'origine « parlé » dans une multitude de dialectes. Il y aurait bien un Pop suisse, avec ses accents folkloriques ou modernistes, et dont la grammaire emprunte au surréalisme, au Nouveau Réalisme, à l'Arte povera, à l'art cinétique, à l'abstraction voire au cinéma, à la mode ou à la science fiction.

A partir de ce constat, «Swiss Pop» prend appui sur la collection du musée pour s'émanciper des repères établis et privilégier une approche esthétique et conceptuelle. Comme pour les célèbres tests du psychiatre suisse Hermann Rorschach, présentés ici dans un clin d'œil à Andy Warhol et Kelley Walker, l'exposition propose une libre interprétation d'œuvres qui ne s'énoncent pas spécifiquement comme Pop mais qui partagent néanmoins avec ce mouvement certaines aspirations et stratégies.

Ainsi, des restes d'un repas aux sacs de détritus, des artistes comme Gilardi, Spoerri, Kuhn, Weber ou Hofkunst usent de tech-

niques sophistiquées pour apporter une attention particulière au réel le plus trivial. Ce mode particulier de réhabilitation du vulgaire, de transfiguration du banal annonce une nouvelle correspondance entre l'art et la vie.

Ce sont par ailleurs les médias de masse, la mode, l'automobile ou la publicité qui resurgissent de manière à peine voilée dans les œuvres de Giger, Oppenheim, Stampfli, Gertsch, Roth, Raetz ou Lurati. Sans y faire explicitement allusion, leurs travaux sont traversés par le désir consumériste qui caractérise les sociétés industrielles de l'après-guerre.

Ce rapport fétichiste à la marchandise se déplace dans les relations qu'entretiennent certains artistes avec les héros du Pop art. En faisant signer par Warhol un monochrome jaune citron, Mosset apporte une touche glamour à la plus mutique des peintures. D'un autre côté, en recouvrant de fourrure bon marché une œuvre iconique comme le *Bedroom Ensemble* de Claes Oldenburg, Fleury en appelle à une pulsion haptique et au charme de l'artifice.

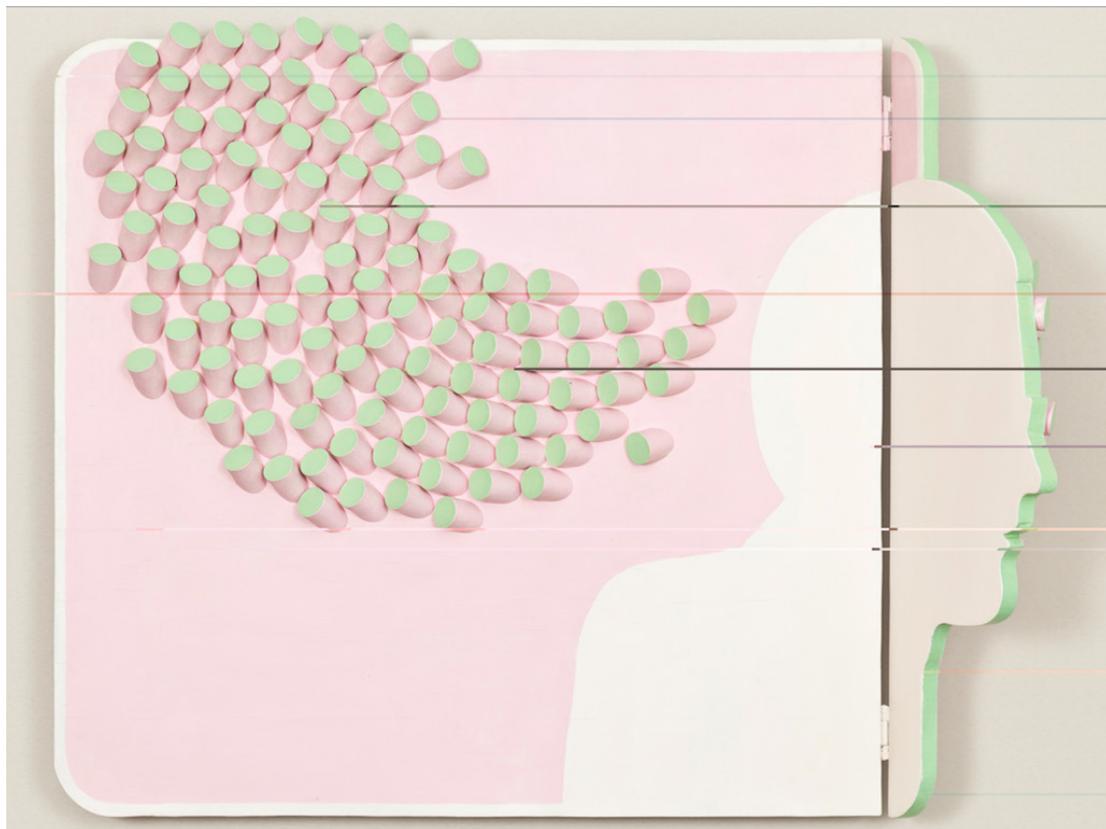
Au-delà de ces considérations optimistes et enjouées sur la vie matérielle, l'exposition révèle également une part plus sombre. Pour Dali, le Pop Art était l'expression et la glorification du nihilisme et de la mort. Une inclination mortifère parcourt l'exposition et se fait manifeste dans la salle dédiée à *La Vittoria* de Tinguely. En 1970, pour célébrer les 10 ans du Nouveau Réalisme, l'artiste dévoile une de ses sculptures autodestructrices devant le Duomo de Milan : un gigantesque phallus doré qui se consume en quelques minutes dans un mélange de feux d'artifice et de fumée. Derrière la jubilation qui accompagne un tel outrage, l'œuvre célèbre également l'autodestruction dans un excès de vitalité.

«Swiss Pop»



Vern Blosum, *Swiss Pop*, 2014. Collection particulière

«Swiss Pop»



Markus Raetz, *Relief zweiteilig*, 1965-1966, acrylique sur bois, Collection Banque Pictet, Genève

General Idea, «Photographs (1969-1982)»

Exposition organisée par
Paul Bernard et Lionel Bovier

Formé par AA Bronson (né en 1946), Jorge Zontal (1944-1994) et Felix Partz (1945-1994), le collectif canadien General Idea a produit l'une des œuvres les plus marquantes des années 1970-1980. Avec un sens aigu de l'ironie, prenant à revers le glamour des images populaires, l'idéologie des médias de masse et les poncifs véhiculés par le monde de l'art, leur travail se déploie sur une multitude de médiums. Chaque œuvre s'appréhende dans une relation d'interdépendance aux autres, comme les pièces d'un puzzle en constante reformation.

General Idea est fondé en 1969 à Vancouver par les trois artistes, qui décident de vivre et travailler ensemble. Lecteurs attentifs des théories de la communication de Marshall McLuhan et des *Mythologies* de Roland Barthes, ils organisent en 1970 un concours de beauté pour élire Miss General Idea : une figure mythique aux contours flous, asexuée et sans visage qui leur tiendra lieu de muse. Dès l'année suivante, le groupe s'engage pour treize ans dans une vaste fiction, *The 1984 Miss General Idea Pavillon*. Derrière ce « projet » qui évoque les expositions universelles, se met en place une étrange fiction qui accueille toutes sortes de formes et de manifestations.

En s'appuyant sur les archives du groupe, l'exposition du MAMCO, développée en étroite collaboration avec AA Bronson, aborde la première décennie du collectif sous l'angle spécifique de la photographie. L'exposition s'ouvre sur leurs premières expérimentations, qu'il s'agisse des projets réunis dans la série des *Index Cards* ou des performances *Light On* et *Canvas Weaving*, pièces séminales du développement de la pratique du collectif. L'esthétique de ces premiers travaux emprunte aussi bien à l'art minimal et conceptuel qu'au Land art et le visiteur familier du MAMCO peut y retrouver des résonances avec des œuvres de Dennis Oppenheim, Franz Erhard Walther ou encore Victor

Burgin. Mais, au-delà de toute considération formelle, ces photographies sont également autant de documents de la vie du groupe et de son inscription dans le contexte des utopies communautaires qui marquent les années 1960 en Amérique du Nord.

Dès le concours de beauté, premier projet d'envergure de General Idea, la photographie est le médium privilégié du groupe pour se jouer des codes du glamour et alimenter leur mythologie. Selon leur principe de « form follows fiction », les œuvres produites pendant cette période renvoient systématiquement à la muse et à son pavillon, par un répertoire iconographique constitué d'accessoires vestimentaires, de miroirs, de stores vénitiens ou du motif du zigurat.

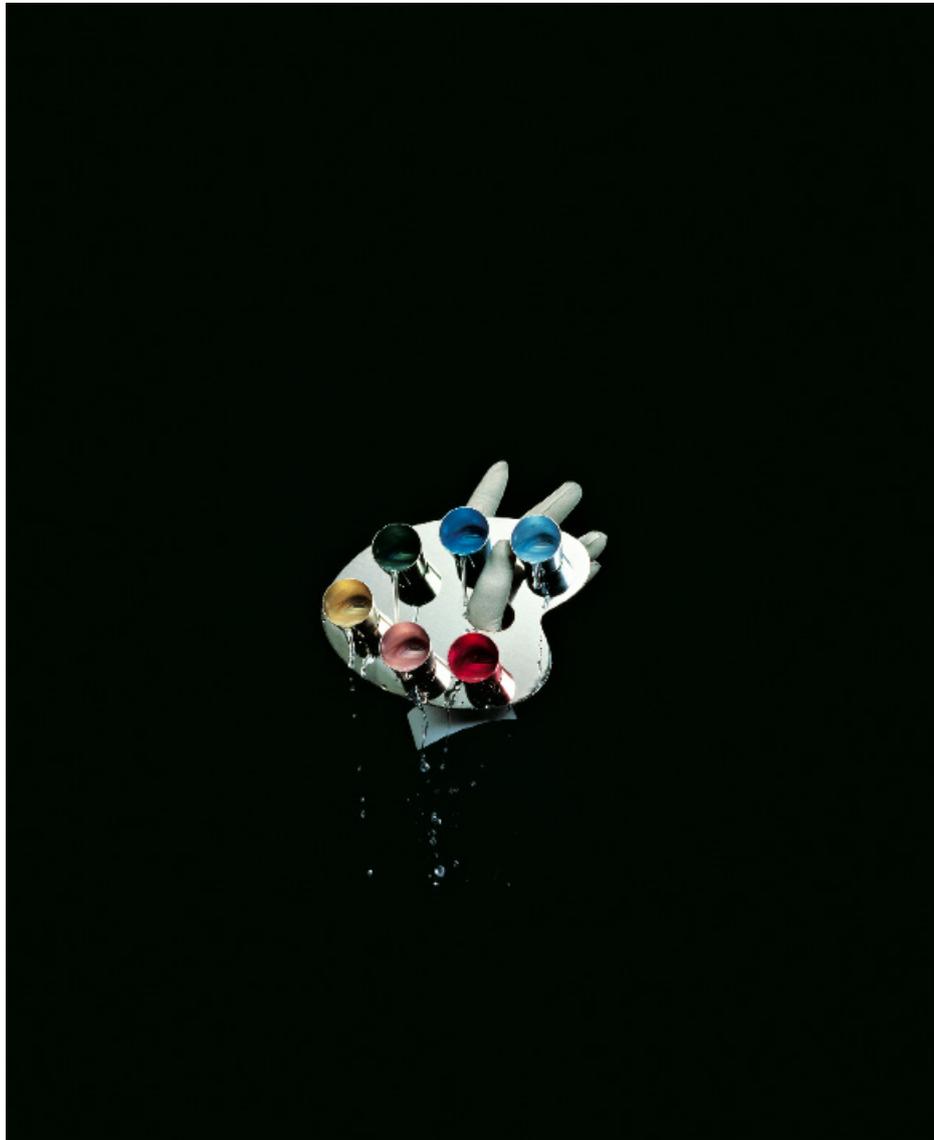
L'exposition met également en valeur le rôle de l'édition dans la production et la diffusion de ces images. Avec un sens aigu de la mise en page, le collectif a su s'approprier différents registres de publication, de la plaquette de concours de beauté au magazine grand public. *FILE Magazine* s'est notamment imposé comme l'un des magazines d'artistes les plus aboutis depuis les années 1960. Présenté par General Idea comme un « parasite culturel » qui s'approprie et détourne le célèbre LIFE Magazine (la firme leur intentera d'ailleurs un procès), le périodique diffuse les manifestes et les projets du groupe, chronique la vie artistique locale et internationale, et introduit les tendances culturelles. En 26 numéros, sur une période allant de 1972 à 1989, FILE contribue à développer l'audience de General Idea au-delà du champ strictement artistique.

L'exposition est organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier et a reçu le soutien de Laboratoire et de ReproSolution, Genève.

General Idea, «Photographs (1969-1982)»



General Idea, *V.B. Gown in front of Calgary Skyline*, 1977. Photographie argentique, noir et blanc, détail. Courtesy Estate General Idea



General Idea, *Magic Palette*, 1980, courtesy General Idea, Photo Shigeo Anzai

Une collection d'espaces

Après quelques semaines de travaux, le quatrième étage du MAMCO ouvre dans une configuration inédite réunissant des espaces d'artistes. Il s'agit, d'une part, d'œuvres entrées dans les collections du musée et, d'autre part, de nouveaux lieux dédiés à des archives et programmés avec des artistes.

L'Inventaire (1989/1994) de Claude Rutault contient la totalité de ses dé-finitions/méthodes, représentées par des toiles non-peintes, peintes en blanc ou repeintes en gris, en guise d'enregistrement de leur état actuel de réalisation (respectivement non-réalisée, réalisée ou annulée). Cet ensemble, présenté pour la première fois au MAMCO en 1994 et intégré depuis dans les collections, est une forme de sismographe de la pratique de Rutault. Il est désormais réinstallé comme le souhaitait l'artiste, tout en conservant un mur extérieur qui permet l'actualisation de n'importe quelle œuvre du corpus.

Installé en 1994 au MAMCO, *L'Atelier depuis 19380* de Sarkis est le seul environnement qui témoigne encore des « cabanes » en bois qui caractérisèrent le musée à son ouverture. C'est pour l'artiste un « atelier de voyage » dans lequel, une ou deux fois l'an, il passe une journée de travail. Ce qui se donne à voir dans ce lieu n'est pourtant pas la fabrication d'une œuvre particulière, mais plutôt la sédimentation du travail. Des œuvres sont ainsi accrochées, déplacées, parfois retirées, mises en dialogue les unes avec les autres, comme autant de rituels d'entretien. Autour de l'atelier sont présentés d'autres projets de l'artiste, dont le musée conserve une très importante collection.

A ces deux espaces emblématiques du musée s'ajoutent des salles dédiées aux Archives Ecart et au Cabinet de poésie concrète de Maurizio Nannucci et Gabriele Detterer.

Les activités post-Fluxus du groupe Ecart trouvent donc, grâce à un partenariat avec la HEAD de Genève, le Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire et la complicité de John Armleder, un lieu de ré-émergence à Genève et un mode opératoire nouveau, permettant à la fois de continuer le travail d'inventaire des archives et de réac-

tualiser des projets des années 1970. Ainsi en est-il, par exemple, d'une partition de Dick Higgins interprétée successivement par le Groupe Ecart puis par le MAMCO lui-même.

Enfin, le Cabinet de poésie concrète est dédié à ce mouvement international à la fois artistique et littéraire qui s'étend de l'Europe à l'Amérique du Sud, en passant par l'Asie. Dès les années 1950, des artistes tels que Augusto et Haroldo De Campos, Bob Cobbing, Eugen Gomringer, Jiri Kolar, Ferdinand Kriwet, Robert Lax, Franz Mon, Seiichi Niikuni, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Emmet Williams ou Henri Chopin, produisent des poèmes, livres et pièces sonores, en utilisant les technologies de l'information de leur temps (machine à écrire, Verifax, Letraset, offset, etc.). Le cabinet se construit à partir des 30'000 œuvres et documents rassemblés par Zona Archives qui, sous l'égide de Maurizio Nannucci, constitue l'une des plus grandes archives privées en Europe.

La réunion de ces espaces d'artistes sur le quatrième étage du musée entend à la fois proposer une représentation de la singularité des collections du MAMCO, faisant du protocole, de la partition et de la collaboration avec l'artiste autant de points nodaux de sa politique, et permet à des formes éphémères, performatives et vivantes de trouver une place en son sein. Cette articulation entre archives, collections et formats performatifs est également une nouvelle proposition dans le champ muséographique et ses pratiques codifiées.

Sophie Costes, conservatrice en charge des collections du MAMCO, s'est occupée du redéploiement de l'atelier de Sarkis et, avec l'artiste Emilie Parendeau, de *L'Inventaire* de Rutault ; Paul Bernard, conservateur au MAMCO, s'est chargé de l'organisation du Cabinet de poésie concrète ; et la présentation Ecart est organisé par Lionel Bovier avec David Lemaire, conservateur au MAMCO.

Le Cabinet de poésie concrète et l'espace Ecart bénéficient du soutien exceptionnel de la Fondation Leenaards.

Une collection d'espaces



Ecart, Vue de l'exposition au MAMCO, 2017. Collection MAMCO, don AMAM. Sous bénéfice d'usufruit. Photo: Annik Wetter – MAMCO, Genève

Sherrie Levine

L'usage de la citation et la stratégie de l'appropriation deviennent au début des années 1980 le mode d'expression privilégié d'un bon nombre d'acteurs de la scène artistique new-yorkaise ; Sherrie Levine (née en 1947, vit à Santa Fe) est au nombre de ceux-là. Elle s'attache à copier ou à reproduire les œuvres emblématiques de la modernité, afin d'interroger et de mettre à l'épreuve les catégories esthétiques – comme celles de l'auteur ou de l'originalité – autour desquelles celle-ci s'est constituée.

Les artistes de cette génération (Barbara Kruger, Richard Prince, Haim Steinbach, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Richard Pettibone, Allan McCollum) entendent lutter contre la restauration de notions romantiques de l'art qu'ils jugent relever d'une métaphysique désuète. Plusieurs femmes participent à cette aventure : elles revendiquent une place dans une histoire de l'art dominée par les hommes, en dénonçant notamment « le système de l'art comme un dispositif de célébration du désir masculin ».

Levine, participe à un changement de paradigme : l'objet de la critique n'est plus l'institution muséale, comme cela a pu être le cas au cours des années 1970 avec les travaux de Daniel Buren, Michael Asher ou Marcel Broodthaers. Désormais, la critique de ces artistes porte sur les discours idéologiques qui visent à envahir et dominer l'ensemble du corps social ; il s'agit notamment des discours situés en dehors de l'institution muséale proprement dite, ceux des médias de masse par exemple.

Placé sous l'influence des textes de Roland Barthes et de Michel Foucault, le travail de Levine, est d'abord interprété comme un certificat de décès adressé à l'endroit de l'auteur/artiste. Mais son développement ultérieur nuance ce type d'interprétations, laissant plutôt à penser que la notion d'auteur est d'abord une construction historique. Au lieu de la rejeter pour conclure à sa disparition définitive, Levine cherche à la redéfinir. « C'est vrai, déclare-t-elle, que la paternité artistique existe, mais je pense que selon les époques nous interprétons les mots différemment. Ce qui m'intéresse

aujourd'hui, c'est la nature dialectique de ces termes ».

C'est aussi ce que signifient les titres des œuvres de Sherrie Levine, ces *After Piet Mondrian*, *After Kasimir Malevitch*, *After Marcel Duchamp*, *After Egon Schiele*. Mais à quel âge d'or ces « après » renvoient-ils, si ce n'est à celui d'une modernité triomphante ? L'œuvre de Levine est avant tout l'expression du deuil impossible des valeurs de la modernité. D'où sa mélancolie, sa nostalgie à l'endroit d'une histoire écrite au rythme des ruptures successives orchestrées par des avant-gardes régies selon le principe de la table rase. Sans doute Levine partage-t-elle avec Theodor Adorno l'idée selon laquelle le bonheur promis par l'aventure – celle des avant-gardes historiques du début du XXe siècle – n'a pas eu lieu. L'art de Levine est un art de l'après catastrophe, de l'après Auschwitz et Hiroshima diront certains, mais aussi de l'après échec des avant-gardes. L'œuvre de Levine entérine cet état de fait et prend la juste mesure de cet échec sans pour autant les remplacer, incapable de trouver une contre-partie valable à cette perte. En cela, l'œuvre de Levine s'apparente à la construction d'un monument funéraire dressé à la gloire d'un espoir déçu.

– Lionel Alèze

Jack Goldstein

« Que faire d'un artiste tel que Jack Goldstein qui, après des performances, des films et des peintures mettant l'accent sur des effets spectaculaires, se tourne vers une peinture < abstraite > – ou, plus précisément, vers une peinture d'images et d'événements rendus abstraits ? ». Cette interrogation ouvre un important essai de Hal Foster de 1986, « Signs Taken for Wonders », s'attachant à décrire et évaluer les pratiques d'artistes rattachés à « l'appropriationnisme ». Portant un regard critique sur cette « nouvelle peinture », Foster lui prête une habileté à instrumentaliser les styles issus des avant-gardes, une certaine mauvaise foi historique et un rapport plus qu'ambigu avec le marché – tous traits qu'elle partagerait avec le néo-expressionnisme des années 1980.

Goldstein est né en 1945 à Montréal et décédé en 2003 à Los Angeles, où il vécut après avoir quitté New York dans les années 1990. Le texte de Foster est symptomatique de la réception de son travail au cours d'une décennie qui le consacre comme pivot de l'appropriation et de la « Pictures Generation », puis du « simulationnisme » et du « Neo-Geo ». Tour à tour considéré comme sculpteur post-minimal, associé aux développements de la performance en Californie (où il a étudié), puis au retour critique d'une peinture ayant accompli la modélisation du tableau en objet, le travail de Jack Goldstein traverse les courants néo-avant-gardistes des années 1970 et 1980. Pour toute une génération de critiques engagés, comme Douglas Crimp, Craig Owens et Hal Foster, cette œuvre permet d'effectuer un pronostic global sur la postmodernité.

La pratique de Goldstein est présentée ici par un ensemble de tableaux qui couvrent la période de ses « spectacles de la guerre » (1980-1983), celle des « spectacles de la nature » (1983-1986), puis « des spectacles de la technologie » (1986-1990), ainsi que ses films les plus connus (1972-1976), projetés dans une salle voisine.

L'exposition est organisée par Lionel Bovier, qui réalisa la première rétrospective européenne de l'artiste au Magasin de Grenoble en 2002, et avec le soutien de l'Estade de Jack Goldstein.

Jenny Holzer

Le travail de Jenny Holzer (née en 1950 à Gallipolis, Ohio) est basé sur le langage et les modes de communication de la société capitaliste moderne. Au début de sa carrière, l'artiste place ses textes, comme autant de messages subversifs, sur des panneaux et des écrans, d'abord peints à la main, puis imprimés. Il en est ainsi des *Tuisms* (1977-1979) et des *Inflammatory Essays* (1979-1982), dont un exemple est présenté ici.

En 1982, elle commence à utiliser la technologie des LED (diode électro-luminescente), d'abord déployée sur des panneaux d'affichage du type de ceux qui occupent l'espace public des métropoles occidentales, puis dans des environnements immersifs, à mesure qu'elle s'approprie cette technologie électronique. Les textes qui défilent sur ces écrans sont, comme dans les premières séries de posters, de nature à la fois poétique et politique : ils sont destinés à susciter des réactions personnelles chez les visiteurs, tant ils mêlent le public et le privé, le social et le physique, l'universel et l'individuel. Depuis 1996, l'artiste travaille principalement avec des projections lumineuses de textes sur des façades de bâtiments, mêlant ses propres textes avec ceux d'écrivains tels que le poète Henri Cole ou les prix Nobel de littérature Elfriede Jelinek et Wislawa Szymborska.

Héritière de l'art minimal et conceptuel, influencée par les mouvements féministes des années 1970, Jenny Holzer participe de cette génération d'artistes qui remettent en cause tant l'espace des galeries et des musées, que le rôle de la subjectivité et de l'individualisme dans l'art. Elle fit partie dans les années 1970 du groupe Colab à New York et a souvent privilégié le processus de collaboration. Ce principe est au cœur d'une série de peintures réalisées avec la graffiteuse Lady Pink depuis 1983. Lady Pink (née en 1964 à Ambato, Equateur, de son vrai nom Sandra Fabara) travaille depuis la fin des années 1970 à New York, où elle devient une pionnière du graffiti urbain. Elle choisit les motifs qu'elle réalise au spray sur la toile, tandis que Jenny Holzer confie à une autre amie artiste, Ilona Granet, le soin de reproduire un texte qu'elle a écrit pour le tableau. Moins connus que les défilants lumineux et autres systèmes d'affichage électronique de la même époque, deux de ces tableaux produits à six mains sont présentés dans la salle adjacente.

L'exposition a reçu le soutien de la galerie Sprüth Magers.

Gordon Matta-Clark

Open House, 1972 (1985)

Gordon Matta-Clark (1943–1978) a exploré les médias tous azimuts : performance, dessin, sculpture, photographie et film. Du fait de la spécificité du médium qui les a réunis – les immeubles en ruine – il ne reste que peu de « choses » de son œuvre. Et pourtant ces « restes » ne fonctionnent pas tout à fait comme des traces car ils constituent un ensemble dont les enjeux politiques, sociaux et esthétiques demeurent pertinents. En dépit de sa disparition prématurée à l'âge de 35 ans, Matta-Clark a laissé une œuvre visionnaire, un dialogue actif développé par et contre l'architecture. Pour « l'anarchitecture », le « non-monument » et les « projectiles mentaux ». Un regard multiforme sur la « ruine en instance ».

En mai 1972, Gordon Matta-Clark crée *Open House (Maison ouverte)*, œuvre non pérenne réalisée dans une rue de SoHo à New York, entre le 98 et le 112 Greene Street, deux espaces d'exposition alternatifs respectivement ouverts en 1969 et 1970. Avec cette œuvre, Matta-Clark poursuit ses investigations liées au recyclage des matériaux de rebut, utilisant une benne à ordures qu'il compartimente au moyen de cloisons de bois, de portes d'hôtels et de restaurants, prélevées dans des chantiers de démolition proches. *Open House* doit également son nom à l'ouverture pratiquée en façade et à l'absence de toiture, suscitant osmose et perméabilité entre l'espace créé, la rue, les immeubles. Dès sa mise en place, *Open House* devient un centre d'activités, expérimental et ludique, où évoluent danseurs, performers, artistes. Offrant encore plus de liberté que les espaces d'exposition alternatifs, *Open House* est un équivalent urbain, aux œuvres développées dans le contexte du Land Art.

Un film super 8, éponyme, réalisé le jour de l'inauguration, documente la confrontation avec le public de cette « chose-lieu » ou « épiphanie spatiale personnelle » comme la définissait Richard Nonas. Le poète Ted Greenwald enregistre, lui, la tournée de livraison, en camion, du journal *Village Voice* : « *Open House*, immobile, est ainsi dotée d'un moteur et d'une sonorité :

celle d'une équipe au travail. » Une seconde version d'*Open House* est installée en octobre 1972 devant le 112 Greene Street où Matta-Clark expose du 21 octobre au 10 novembre. On peut penser que cette coïncidence topographique et temporelle fait de cette nouvelle occurrence un pendant aux espaces du 112 Greene Street que Matta-Clark tapisse d'images de façades lépreuses, ruinées mais attractives, donnant des allures de rue à l'espace intérieur. Le container, plus grand, bâti de cloisons irrégulières comme déconstruites, possède un escalier à ciel ouvert menant à une plateforme, pourvue d'un brasero, qui occupe la moitié de la structure. Il s'agit là pour Gordon Matta-Clark, de juxtaposer l'univers déprécié des friches urbaines et une activité festive, perçue comme typiquement périphérique : un barbecue, dans le but de changer la ville.

Si les deux versions initiales de l'œuvre ont disparu en accord avec leur qualité d'événement et de projet conceptuel liés au recyclage et à la « containairisation » des espaces de vie, le Gordon Matta-Clark Estate, au vu du peu d'inventions topiques de l'artiste qui subsistent, décide, après son décès, de fixer l'état et le mode de présentation de l'œuvre. La version permanente, décrite dans un cahier des charges précis, utilise le container industriel de la deuxième reconstitution de l'œuvre, au MOCA de Chicago en 1985, lors de l'exposition : *Gordon Matta-Clark: a Retrospective*. Cette reconstitution trouve aujourd'hui légitimement sa place au MAMCO à proximité du *Corridor Store Front* de Christo dont Matta-Clark fut à plusieurs reprises l'assistant.

Christo

Corridor Store Front, 1967

Conçu et réalisé en 1967 puis montré l'année suivante à la Documenta 4 à Kassel, *Corridor Store Front* est, à bien des égards, une œuvre clé dans le travail de Christo (1935, Bulgarie). Cette pièce réunit en effet plusieurs traits de l'art de l'époque, notamment l'interrogation sur la marchandisation de l'art et l'utilisation de matériaux modernes (plexiglass, aluminium, contreplaqué, présents notamment dans l'art minimal). Mais elle est aussi une façon, pour Christo, de relier son travail à l'histoire du modernisme à travers un de ses motifs anciens : la vitrine.

Dès 1963, Christo montre des vitrines dont il recouvre de papiers et de tissus opaques les intérieurs. A partir de 1964, il réalise lui-même des devantures grandeur nature, d'abord avec des objets trouvés, ensuite avec des matériaux neufs. Pour faire *Corridor Store Front*, il transforme son appartement de SoHo à New York en un véritable espace de production et d'exposition. Car une fois réalisée dans le lieu de vie de l'artiste, l'œuvre y occupait une grande partie du volume disponible, la porte entrouverte que l'on voit au bout du corridor permettant, à l'origine, d'accéder à d'autres pièces du loft ; de plus, sa visite était possible : le lieu de production devenait lieu d'exposition. Un an plus tard, la pièce fut transportée en Allemagne. Christo n'utilise pas ici une vitrine ready-made mais construit une devanture de magasin dont il étend les caractéristiques à la totalité du processus de production : c'est l'atelier qui devient lui-même une vitrine. Mais pour montrer et pour vendre quoi ? Certainement pas des produits proposés aux consommateurs dans une société dite de consommation alors aux prises avec des interrogations majeures sur son avenir (*Corridor Store Front* est contemporain de mai 1968) mais plutôt la disparition de la marchandise : c'est le vide qui est ici mis en scène dans cette vitrine couloir et non un produit à admirer (ce qui fait aussi de cette pièce un hommage à peine déguisé à l'exposition sur le vide d'Yves Klein proposée à Paris en 1958). *Corridor Store Front* apparaît, sur la scène new-yorkaise, alors même que la question du rapport entre l'art et le monde

marchand, le geste artistique et le geste commercial, est posée. En 1961, en effet, Claes Oldenburg ouvre *The Store* dans son atelier. Avec cette pièce, le lieu de production des œuvres d'art devient un lieu de vente comme les autres, et l'artiste propose dans sa boutique tous les produits nécessaires à l'assouvissement des besoins quotidiens : ce qui est à vendre est de l'ordre de la marchandise immédiatement consommable. Christo répond donc ici à Oldenburg en vidant le magasin.

Cette vitrine en forme de couloir s'inscrit dans une histoire de la représentation des boutiques. A la fin du XIXe siècle, par exemple, Eugène Atget photographie les rues de Paris et en particulier les devantures des commerces. Cette iconographie laisse une grande place à la marchandise et à son exposition publique et urbaine. Plus tard, ce sont les artistes les plus inventifs qui se saisiront de la vitrine — ou des devantures des magasins — pour y faire des interventions. Ainsi Marcel Duchamp a-t-il dessiné la porte de la galerie Gradyva qu'ouvrit André Breton 31 rue de Seine à Paris en 1937. Plusieurs années après, c'est une installation qu'il crée, avec le même André Breton, dans la vitrine de la librairie Gotham Book Mark à New York, du 9 au 10 avril 1945, à l'occasion de la présentation de l'ouvrage de ce dernier *Arcane 17*. A l'automne de la même année, il invente, sur la 5e avenue à New York, en collaboration avec Enrico Donati, une autre installation dans la vitrine du Brentano's bookstore pour la présentation d'une édition augmentée de *Le Surréalisme et la peinture*. Plus près de nous, Andy Warhol a, en 1961, présenté ses premières peintures dans la vitrine du magasin Teller de New York parmi des mannequins habillés de parures de mode. Autant d'exemples très divers qui tracent une généalogie dans laquelle s'insère *Corridor Store Front* dont chaque moment n'aura fait qu'explorer ce que Marx, dans *Le Capital*, a appelé « le fétichisme de la marchandise ». Sauf que Christo aura poussé cette exploration à son comble : en enlevant la marchandise d'une vitrine devenue vide, il montre l'inanité du jeu politique et social dont elle est le centre.

Sylvie Fleury

BE GOOD ! BE BAD ! JUST BE !, 2008

Créée à l'occasion de la rétrospective de Sylvie Fleury (1961, Genève) au MAMCO en 2008, cette œuvre a été offerte au musée par l'artiste en 2011. Elle a été restaurée en 2012 grâce au soutien de la Fondation BNP Paribas.

A première vue, la grotte de Sylvie Fleury constitue une sorte d'envers de son travail : aux thématiques de la consommation et du luxe, elle oppose une nudité sombre ; aux voyages sidéraux suggérés par ses fusées et soucoupes volantes, elle oppose un lieu de repli intérieur. La grotte, lieu matriciel par excellence, invite à une exploration qui est aussi un retour sur soi et un voyage aux origines. Observatrice des formes populaires d'ésotérisme, Fleury répond à ce recoin mystique par une injonction à être soi : *Be Good ! Be Bad ! Just Be !* revenant, ce faisant, au monde de la consommation puisque ce slogan est repris d'une publicité de parfum.

L'un des axes du travail de Sylvie Fleury consiste à remettre en question l'opposition entre superficialité et intériorité. Par l'usage de citations prélevées dans le monde publicitaire, l'artiste fait ainsi écho à l'art conceptuel, qui fait du langage le matériau d'une œuvre avec parfois, comme chez Joseph Kosuth, des ambitions philosophiques. Ce type de reprise décalée est le même que celui mis en œuvre dans ses pastiches de Mondrian, Buren ou Carl Andre avec de la fausse fourrure ou du vernis à ongle. Le regard que Fleury porte sur ces artistes oscille entre fascination et désir iconoclaste. *Be Good ! Be Bad ! Just Be !* peut donc être perçu comme un creuset où viennent se refondre les multiples préoccupations de l'artiste genevoise, avant de mieux se redéployer dans les formes extravagantes qui sont plus familièrement associées à son travail.

L'Appartement

Au 3ème étage du musée, L'Appartement est un espace d'exposition singulier : 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. Se définissant comme « agent d'art », Mollet-Viéville a d'abord organisé son espace de vie et de travail selon les protocoles des œuvres de sa collection avant de décider d'assumer la pleine conséquence de la « dématérialisation » de cet art en s'installant dans un nouvel appartement sans aucune œuvre visible. Sa collection a donc pu être déposée au MAMCO dès son ouverture et, en 2016, le musée a engagé l'acquisition d'une importante partie de cette collection.

Cet ensemble de vingt-cinq œuvres est représentatif du travail de la première génération d'artistes minimalistes – tels que Carl Andre, Donald Judd ou John McCracken – et conceptuels – tels que Joseph Kosuth, Sol LeWitt ou Lawrence Weiner. Les premiers explorent un lexique de formes élémentaires, logiques et radicales qui tiennent à distance tout anthropomorphisme et toute narrativité. Les seconds proposent principalement des protocoles de réalisation, faisant du collectionneur un véritable agent dont dépend l'éventuelle existence matérielle des œuvres. Toutes ces pièces intègrent dans leur conception leurs modes de présentation : elles se dispensent de tout socle, cadre, éclairage et autre instrument de mise en scène de l'art au profit d'une expérience intellectuelle et sensible immédiate.

En regard des autres salles du MAMCO, L'Appartement met les œuvres à l'épreuve d'une insertion dans un univers domestique. Le visiteur peut ainsi faire l'expérience d'un rapport plus intime avec ces travaux, dans un lieu qu'il est aussi invité à investir différemment des autres salles : que ce soit lors d'évènements ou rencontres, ou simplement en s'arrêtant pour un temps de lecture. C'est l'expérience d'un temps plus long avec des œuvres qui dialoguent entre elles depuis maintenant plusieurs décennies.

Artists and Photographs

Dans les années 1960, les artistes conceptuels américains vont créer des livres dont les reproductions photographiques en impression offset sur papier commun sont dénuées des qualités artistiques qui identifient traditionnellement la photographie d'art. En 1970, sept ans après la parution de *Twentysix Gasoline Stations* l'ouvrage fondateur d'Ed Ruscha, la galeriste Marian Goodman édite *Artists and Photographs* qui témoigne du développement de ces expérimentations. Ce coffret, désormais historique, sert de point de départ à une présentation composée des livres d'artistes les plus emblématiques de l'époque, aimablement prêtés par le Cabinet des Estampes de Genève ou appartenant aux collections du MAMCO.

L'édition *Artists & Photographs*, dont la boîte fut conçue par Dan Graham, rassemble les livres et les contributions imprimées (dépliants, brochures, objets, enveloppes) de dix-neuf artistes représentés par la galerie Marian Goodman. Si le tirage initial prévoyait 1000 exemplaires, 200 seulement furent assemblés. La boîte inclut un texte de présentation de Lawrence Alloway où le critique d'art anglais note que toutes les photographies manifestent un refus de l'expertise et du « glamour ». La rupture est importante puisqu'il ne s'agit plus de diffuser des reproductions d'œuvres, mais les œuvres elles-mêmes, sous une forme imprimée et reproductible.

Artists & Photographs témoigne non seulement de l'intérêt partagé des artistes pour la reproduction photographique technique et industrielle mais montre également combien le livre d'artiste s'est rapidement répandu, porté par les utopies de démocratisation de l'art. Les artistes apprécient les avantages de cet objet dont ils maîtrisent toutes les étapes de fabrication et dont la reproductibilité et les circuits de commercialisation permettent une adresse plus large et plus diversifiée.

En dialogue avec cette édition, déposée au MAMCO par un collectionneur privé, l'exposition présente les publications emblématiques de Peter Downsbrough, Douglas Huebler, Hamish Fulton, Richard Long, Allen Ruppersberg et bien sûr Ed Ruscha. Des œuvres qui vont redéfinir les champs de la photographie, du livre et de l'art autant par leur radicalité formelle que par l'idéologie nouvelle qu'elles contiennent.

Royden Rabinowitch

Royden Rabinowitch (né en 1943 à Toronto) est un acteur du renouveau de la sculpture post-minimaliste. Son œuvre, dont le développement s'appuie sur la distinction explicitée par Poincaré entre l'espace abstrait (géométrique et continu) et celui de l'expérience ordinaire (discontinu et localisé), interroge la notion d'espace. Il travaille par séries, privilégiant la tôle d'acier pliée mécaniquement et les sculptures de bois dont les éléments reprennent la double courbure des tonneaux. Intéressé par les « corps anthropomorphiques » de David Smith, Rabinowitch découvre au début des années 1960 les œuvres de Donald Judd et d'Anthony Caro. Là où Judd et Caro positionnent, selon lui, leurs sculptures dans un rapport à l'architecture (Judd) et au paysage (Caro), Rabinowitch crée des sculptures en dialogue avec l'espace du corps.

1st Address to «Le Nez» (C) : Central Order of Things and Events - 1st Judgment on the Basis of Abstract Thinking (1962) est composé d'un cône tronqué partiellement refermé à l'intérieur duquel est suspendu un poids (objet choisi pour sa capacité métaphorique, il évoque l'allongement du nez). L'œuvre est conçue comme une suite d'opérations : enroulement du cône et accrochage du poids. Elle appartient à un ensemble de cinq propositions qui se réfèrent à l'œuvre d'Alberto Giacometti ainsi qu'à deux sculptures de Boccioni : *Développement d'une bouteille dans l'espace* et *Formes uniques de continuité dans l'espace*.

Cône de graisse (1965) procède aussi d'une suite d'opérations : l'enroulement du cône et le graissage de la surface qui, ne pouvant être fait de façon égale, rend le cône asymétrique. La graisse appliquée sur le métal masque le matériau sous-jacent et modifie l'aspect de la sculpture.

Karakorum (1968-1971), qui tire son nom de la cité fondée par Gengis Khan pour unifier les tribus vaincues, vise à synthétiser en une seule construction les travaux antérieurs. L'artiste opère ainsi une mise à plat, par stratification et pliage des formes précédentes, qui annonce les *Handed Manifold* (dès 1972), suite de sculptures plates visibles depuis des emplacements multiples.

Si le mode opératoire complexe mis en jeu par Royden Rabinowitch l'éloigne des préoccupations des artistes minimalistes qui lui sont contemporains, les matériaux utilisés et les formes géométriques épurées conservent à cette œuvre sa place au sein des expérimentations emblématiques des décennies 1960-1970.

Les œuvres présentées ici, mises en dépôt au MAMCO lors de son ouverture, ont été offertes au musée en 2016 par le collectionneur qui les avait réunies.

Siah Armajani Manifeste, La sculpture publique dans le contexte de la démocratie américaine

« J’embrasse le commun. J’explore le familier, le bas. Donnez- moi l’intuition du présent, vous aurez le passé et le futur. »

Emerson

1. La sculpture publique est la suite logique du mouvement moderne et des Lumières qui furent tempérées et déterminées par la révolution américaine.

2. La sculpture publique tend à démystifier l’art.

3. La sculpture publique implique moins l’auto-expression et le mythe du producteur que son sens civique. La sculpture publique n’est pas fondée sur une philosophie qui chercherait à s’extraire de la quotidienneté de la vie de tous les jours.

4. Dans la sculpture publique, l’artiste propose sa compétence et c’est ainsi que l’artiste comme producteur trouve sa place dans la société. Il est nécessaire que le social et le culturel soutiennent la pratique artistique.

5. La sculpture publique est la recherche d’une histoire culturelle qui requiert l’unité structurelle de l’objet et de son cadre social et spatial. Elle devrait être ouverte, disponible, utile et commune.

6. La sculpture publique ouvre une perspective qui nous permet de comprendre la construction sociale de l’art.

7. La sculpture publique tend à combler le fossé qui se creuse entre l’art et le public pour rendre l’art public et les artistes à nouveau citoyens.

8. En général, la sculpture publique ne procède pas d’une idéologie ou d’un style particuliers. C’est par l’action dans des situations concrètes que la sculpture publique gagnera ses caractéristiques propres.

9. La sculpture publique a une certaine fonction sociale. Elle s’est déplacée d’une sculpture monumentale, d’extérieur, spécifique au site, vers une sculpture à contenu social. A travers ce processus, elle a annexé un nouveau territoire où la sculpture étend son champ à l’expérience sociale.

10. La sculpture publique croit que la culture doit être identifiée géographiquement, que l’idée de région doit être davantage entendue en termes de valeur. C’est le cas en politique. Pourquoi pas en culture ?

11. La sculpture publique n’est pas une création artistique isolée mais plutôt une production sociale et culturelle fondée sur des besoins concrets.

12. La sculpture publique est une production coopérative. D’autres acteurs, en plus de l’artiste, partagent la responsabilité du travail. Accorder tout le crédit au seul artiste est trompeur et faux.

13. L’art dans l’art public n’est pas un art distingué mais un art missionnaire.

14. Les dimensions éthiques des arts sont pour la plupart perdues et c’est seulement dans une relation redéfinie avec un public non averti que les dimensions éthiques feront retour dans les arts.

15. Nous n’appréhendons pas la sculpture publique comme une chose entre quatre murs au sens spatial mais comme un outil pour l’action.

16. Il y a une valeur dans le site en soi mais nous devrions nous préoccuper du site le moins possible.

17. La sculpture publique n’est pas ici pour rehausser l’architecture, dedans ou dehors, pas plus que l’architecture n’est là pour loger la sculpture publique, dedans ou dehors. Elles sont destinées à voisiner.

Siah Armajani Manifeste, La sculpture publique dans le contexte de la démocratie américaine

18. L'art et l'architecture ont des histoires différentes, des méthodologies différentes et deux langages différents.

19. L'usage des adjectifs *architectural* en sculpture et *sculptural* en architecture, pour établir analogies, comparaisons, métaphores, oppositions ou similarités entre la sculpture publique et l'architecture a cessé d'être approprié ou valide.

20. La sculpture publique écarte l'allusion, l'illusion et l'hypothèse métaphysique selon laquelle l'être humain est seulement un être spirituel qui a été placé par erreur ici sur la Terre. Nous sommes ici parce que notre maison est ici et nulle part ailleurs.

21. L'environnement public est une notion de référence dans le champ où l'activité prend place. L'environnement public est une implication nécessaire de l'être dans la communauté.

22. La sculpture publique repose sur une certaine interaction avec le public, fondée sur quelques postulats partagés.

23. Il y a une limite à la sculpture publique. Il y a aussi des limites dans la science et dans la philosophie.

24. La sculpture publique ne devrait pas provoquer ou contrôler le public. Elle devrait mettre en valeur un emplacement donné.

25. En insistant sur l'utilité, la sculpture publique devient un outil pour l'action. C'est pourquoi nous rejetons la métaphysique kantienne et l'idée que l'art est sans utilité.

26. La sculpture publique rejette l'idée de l'universalité de l'art.

Siah Armajani
Écrit en 1968-1978
Révisé en 1993

Contact presse

Pour vos demandes d'information et de visuels, merci de vous adresser au service presse:

Office de presse
presse@mamco.ch
tél. + 41 22 320 61 22

Informations

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

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

www.mamco.ch

Le musée est ouvert du mardi au vendredi de 12 à 18h, tous les premiers mercredis du mois jusqu'à 21h, samedi et dimanche de 11 à 18h. Fermeture le lundi ainsi que le vendredi 14 avril 2017.

Tarif normal
CHF8.-
Tarif réduit CHF6.-
Tarif groupe
CHF4.-

Partenaires

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO qui réunit la Fondation MAMCO, le Canton et la Ville de Genève. La FONDAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés et tout particulièrement JTI et la Fondation de Famille Sandoz ainsi que la Fondation Coromandel, la Fondation Lombard Odier, Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, Fondation Casino Barrière de Montreux, la Fondation Valeria Rossi di Monteleora, Mirabaud, Phillips et Sotheby's.

Partenaires des expositions: Henri Harsch HH SA, Fondation Leenaards, Le Laboratoire

Partenaires médias: Bolero, Le Temps

Partenaires hôteliers: Hôtel Tiffany, Le Richemond Genève – Dorchester Collection

Autres partenaires: Belsol, Café des Bains, La Clé, Payot, Transports Publics Genevois

