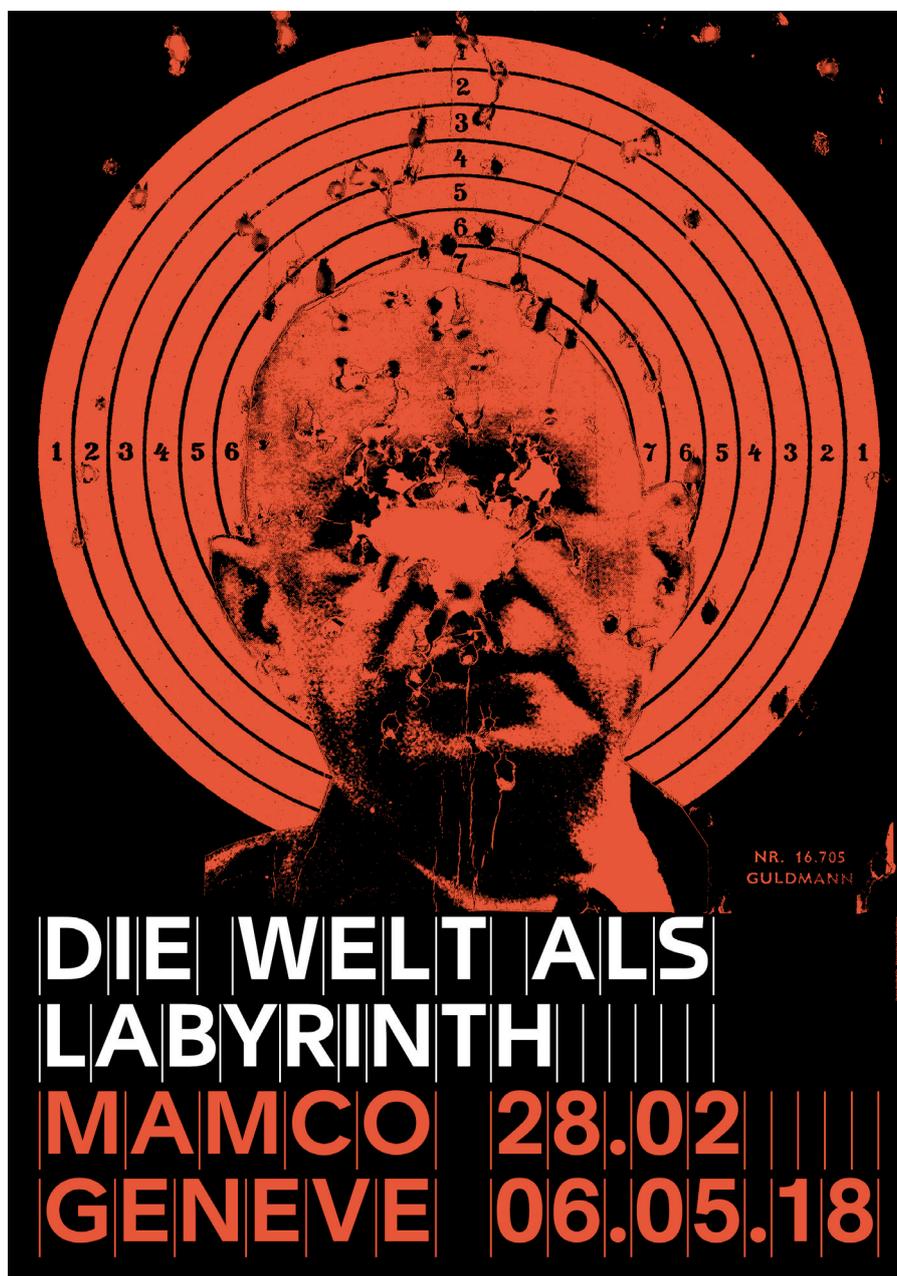


MAMCO GENEVE
OUVERTURE: 28.02.18

DOSSIER DE PRESSE

Die Welt als Labyrinth
Art & Entertainment
Nouvelles Images

Vernissage : mardi 27 février 2018 à 18h
10, rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève



SOMMAIRE

p. 3 **Communiqué de presse**

Die Welt als Labyrinth (3^{ème} étage)

- p. 5 Introduction
- p. 6 Gil Joseph Wolman
- p. 8 *Lettrisme et Internationale lettriste*
- p. 9 « Caverne de l'antimatière » / Modifications
- p. 11 *SPUR / Situationist Times*
- p. 12 *Destruction of the RSG-6*
- p. 15 Ralph Rumney
- p. 16 *Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste*
Laboratoire expérimental d'Alba

p. 18 ***Art & Entertainment (2^{ème} étage)***

p. 20 ***Nouvelles Images (1^{er} étage)***

Autre exposition

- p. 22 *Une Collection d'espaces*
- p. 24 L'Appartement

p. 26 **Informations et partenaires**

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Die Welt als Labyrinth

Art & Entertainment

Nouvelles images

**Vernissage : mardi 27 février 2018 à 18h
10, rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève**

Conférence de presse: mardi 27 février 2018 à 11h

Ce printemps, le MAMCO a souhaité revenir sur le Lettrisme et l'Internationale Situationniste, deux mouvements artistiques issus de Paris et qui occupent dans l'horizon politique de mai 68 une place toute particulière. L'exposition a été organisée par un collectif et propose en guise de méthode de suivre « le passage de quelques personnes sur une assez courte unité de temps », plutôt que d'entrer dans les querelles généalogiques qui n'ont cessé d'agiter ces deux ensembles artistiques.

Le titre se réfère à un projet inabouti d'exposition situationniste au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1960 et pointe l'une des questions essentielles que soulève toute présentation de ces mouvements d'avant-garde : comment exposer dans un musée ceux qui se sont systématiquement opposés à l'institution culturelle ? Au-delà d'un sabotage de l'art par un registre de formes et de techniques non conventionnelles, c'est en effet l'art comme champ social constitué, régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande que vont viser ces mouvements.

Le Bauhaus Imaginiste, comme son nom l'indique, est né d'une opposition théorique radicale à l'école portée par Max Bill; l'Internationale Lettriste a cherché à liquider l'héritage Surréaliste, incarné notamment par André Breton ; leur fusion en

Internationale Situationniste a donné lieu à une série de manifestations s'en prenant à la critique d'art (action de Piet de Groof avec Debord et Wyckert contre l'assemblée générale de l'AICA à Bruxelles), les galeries marchandes (exposition de Jorn et Gallizio organisées conjointement, dans les galeries parisiennes René Drouin et Rive Gauche) ou l'institution muséale (comme dans le projet avorté au Stedelijk Museum pour lequel ils demandèrent une « garantie de non-soumission à l'optique des musées»). Cette opposition systématique se joue sur tous les fronts de la culture, jusqu'à l'UNESCO dont l'IS projette de s'emparer... Progressivement, les moyens artistiques se retrouvent ainsi subordonnés au combat politique révolutionnaire. L'exposition *Destruction of RSG 6* dans une petite galerie à Odense au Danemark en 1963, la seule que les Situationnistes acceptèrent de réaliser, est à cet égard exemplaire : il faut dorénavant dépasser l'art et réaliser la philosophie comme le revendiquent les directives peintes par Debord. A partir des années 1960, l'IS multiplie les exclusions d'artistes jusqu'à proclamer, dans une résolution, que toute œuvre d'art produite par des Situationniste était « anti-Situationniste » ! « Du plus politique des mouvements artistiques », rappelait Laurent Chollet, l'IS est ainsi devenue « le plus artistique des mouvements politiques ».

Ce sont ces contradictions et les attaques portées à l'art que l'exposition du MAMCO se propose de retracer à travers l'évocation d'une série de manifestations historiques. Par ailleurs, dès son titre, l'exposition insiste aussi sur un motif qui essaime dans les productions du mouvement, que ce soit dans les films de Guy Debord, les schémas de SPUR, ou les peintures de Ralph Rumney : à la fois parcours conditionné et lieu de toutes les rencontres, le labyrinthe s'entrevoit comme l'une des métaphores privilégiées de la *dérive*, cette expérience « psychogéographique » du territoire urbain, qui demeure la pratique la plus associée aux Situationnistes. Enfin, dans cette nébuleuse, l'exposition s'est particulièrement attachée à quelques figures qui n'auront pas voulu renoncer à l'art ; ainsi les œuvres de Giuseppe Pinot-Gallizio, Ralph Rumney, Asger Jorn, Gil Wolman et Jacqueline de Jong, tous évincés de l'IS (à l'exception de Jorn, qui démissionna lui-même), trouvent une place particulière dans l'exposition.

En parallèle, un projet élaboré à partir des écrits de l'artiste américain David Robbins sur les rapports entre l'art et la notion de spectacle depuis le Pop Art, nous permet de porter un regard différent sur la collection d'œuvres des années 1980 conservée au musée. L'exposition s'est construite sur l'inversion notable entre la période qui court des années 1960 aux années 1990 et celle qui nous sépare du début du 21^e siècle : le souhait d'artistes d'intervenir dans l'industrie culturelle et les circuits du divertissement se voit aujourd'hui remplacé (ou du moins renvoyé à son reflet déformé) par des célébrités de l'industrie cinématographique ou musicale utilisant des formats artistiques. Partant de ce constat d'une substitution, l'exposition veut réunir les étapes d'un rapport entre art et « entertainment », allant de la critique du spectaculaire à l'horizon de la culture de la célé-

brité, en passant par le démontage de ses mécanismes et de ses outils.

Enfin, la réunion sur un plateau entier du musée d'œuvres ayant été récemment léguées, données ou acquises par le MAMCO attestent la politique de développement des collections initiée dès 2016 par la nouvelle direction. Ce sont en effet les expositions qui transforment et enrichissent la collection, envisagée comme l'alpha et l'oméga du musée, le lieu d'élaboration de ses projets. La présence de plusieurs œuvres issues des collections du FMAC et du FCAC attestent également qu'il existe une volonté de concertation avec les autres structures patrimoniales dédiées à l'art contemporain à Genève. C'est un paradoxe du contemporain que d'être inévitablement le futur de l'histoire : ainsi, la collection du MAMCO, réunie uniquement grâce à des fonds privés mais inscrite, année après année, au patrimoine public, se révèle être le creuset des historiens de demain et la ressource de futures expositions dédiées à l'histoire récente.

Die Welt als Labyrinth

Lettrisme, Internationale Lettriste, Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste, Laboratoire expérimental d'Alba, Comité psychogéographique de Londres, Internationale Situationniste, Situationnist Times, SPUR

Emprunté à un livre de Gustav René Hocke sur le maniérisme européen, *Die Welt als Labyrinth* (« Le monde comme labyrinthe ») est le titre choisi par les Situationnistes pour un projet au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1960. Davantage qu'une exposition, il devait s'agir d'une « manifestation générale » transformant des salles du musée en labyrinthe, tandis qu'une série de *dérives* prenaient place dans la ville. Guy Debord, auteur en 1956 déjà d'un « projet pour un labyrinthe éducatif », s'en ouvrait ainsi à Constant : « Nous devons mélanger intimement des zones d'ambiance évoquant la ville et des zones d'ambiance évoquant l'intérieur d'une maison. [...] Je considère ce mélange intérieur-extérieur comme le point le plus avancé de notre construction expérimentale. »

La manifestation hollandaise ne verra jamais le jour, l'IS (Internationale Situationniste) refusant toute forme de compromis proposé par le directeur du musée, Willem Sandberg. Cet échec est caractéristique des critiques radicales adressées à l'art comme champ social constitué, régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande : de l'école à la galerie, en passant par l'UNESCO (dont l'IS projette de s'emparer) et le musée, le combat se mène sur tous les fronts de la culture. À partir des années 1960, le mouvement multiplie les exclusions d'artistes jusqu'à proclamer, dans une « résolution », que toute œuvre d'art produite par des Situationnistes était « anti-Situationniste ».

En se référant explicitement au projet hollandais, l'exposition du MAMCO pointe d'emblée le paradoxe que soulève toute présentation muséale de ces dernières avant-gardes du 20^e siècle : comment exposer dans un musée celles et ceux qui

se sont systématiquement opposés à l'institution culturelle ?

Die Welt als Labyrinth, dans sa version genevoise, privilégie ainsi un parcours à travers quelques épisodes de cette histoire, plutôt que l'approche généalogique de mouvements aux ramifications multiples qui prévaut souvent. Dès son titre, l'exposition insiste aussi sur le motif du labyrinthe qui essaime les productions de l'époque : à la fois circuit conditionné et lieu de rencontres, le labyrinthe s'entrevoyait comme l'une des métaphores privilégiées de la *dérive*, cette expérience « psycho-géographique » du territoire urbain, qui demeure la pratique la plus associée aux Situationnistes. Enfin, dans cette nébuleuse, le MAMCO a voulu s'attacher particulièrement à quelques figures qui n'auront pas voulu renoncer à l'art : ainsi les démarches de Giuseppe Pinot-Gallizio, Ralph Rumney, Asger Jorn, Gil Wolman et Jacqueline de Jong (tous évincés de l'IS, à l'exception de Jorn qui démissionna lui-même), trouvent ici une place particulière.

L'exposition est organisée par un comité curatorial comprenant John M Armleder, Gérard Berreby, Paul Bernard, Lionel Bovier, Alexandra Catana Tucknott, Julien Fronsacq et Mai-Thu Perret et placée sous le commissariat général de Paul Bernard. Elle a bénéficié en outre du conseil scientifique de Luca Bochicchio, Nina Zimmer, Lucas Haberkorn, Jacopo Galimberti, Liliana Dematteis, Natalie Seroussi, Lionel Spiess, Jacqueline de Jong, Patrick Marcolini, Barbara Wolman, Swana Pilhatsch, Arno Morenz et Ursula Lehman Brockhaus.

Die Welt als Labyrinth:

Gil Joseph Wolman

L'œuvre de Gil Joseph Wolman (1929-1995) – poète, cinématographe et peintre – embrasse et prolonge l'ensemble de l'histoire Lettriste. Il participe en effet aux récitals Lettristes en octobre 1950, au club de jazz « Tabou » à St-Germain-des-Prés et, après le scandale du tract distribué par un « commando Lettriste » contre Charlie Chaplin en 1952 et son désaveu par Isidore Isou, fonde, aux côtés de Jean-Louis Brau et Guy Debord, l'Internationale Lettriste.

Dans le magazine *Potlatch* de juillet 1954, il co-signe la déclaration pour un art visant à transformer la vie : « [...] certaines pratiques de l'architecture, par exemple, ou de l'agitation sociale, ne représentaient pour nous que des moyens d'approche d'une forme de vie à construire ». En septembre 1956, Wolman est délégué de l'Internationale Lettriste au Congrès pour un Mouvement International du Bauhaus Imaginiste à Alba. Wolman sera ensuite exclu du mouvement et ne participera pas à l'Internationale Situationniste. Dans les années 1960, il fonde la Deuxième Internationale Lettriste.

Cette section de l'exposition s'articule autour de ses productions cinématographiques et vidéographiques. Un an après avoir inventé les *Mégapneumes*, poèmes en « expectoration », il présente *L'Anti-concept*. Le film de 60 minutes consiste en une projection à la manière d'une pulsation aléatoire d'un cercle blanc sur un ballon sonde, accompagnée d'une *voix off* non synchronisée.

Présenté au Palais de Chaillot le 11 février 1952, la censure en interdit la distribution. Son dispositif complexe préfigure le cinéma structurel et particulièrement le *flicker film*, en proposant une expérience percep-

tive modifiant l'espace de projection.

« L'intensité de ces rythmes est telle que lors de la première représentation, les spectateurs qui fermaient les yeux percevaient le mouvement à travers les paupières, même ceux qui se retournaient ne pouvaient y échapper : le mouvement faisait corps à la salle » (« Le cinématographe – nouvelle amplitude », *Ur* n°2, 1952).

Son exploration d'un cinéma élargi le conduit, en 1989 et 1990, à filmer l'audience de ce dispositif. En regard de ce film, un ensemble d'œuvres sur papier et toile datant de 1954 à 1963 qui conjuguent collage et écriture, effacement et surcharge, sont réunies.

Die Welt als Labyrinth:

« Caverne de l'antimatière » / Modifications

Dès 1956, Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964) développe, depuis le laboratoire expérimental d'Alba et avec son fils Giors Melanotte, sa « peinture industrielle ». S'ils utilisent d'abord des techniques d'impression pour appliquer un mélange de peinture à l'huile et de résine sur des rouleaux de toiles (dont certains mesurent jusqu'à 70 mètres), Pinot-Gallizio propose finalement de vendre le résultat au mètre, comme un tissu, dans la rue, les marchés et les grands magasins. Dans le catalogue de la première exposition de cette « peinture industrielle », dans une galerie de Turin en mai 1958, Michèle Bernstein écrit : « Il est difficile d'embrasser en une seule fois tous les avantages de cette étonnante invention. Pêle-mêle : plus de problème de format, la toile est coupée sous les yeux de l'acheteur satisfait ; plus de mauvaises périodes, l'inspiration de la peinture industrielle, due au savant mélange du hasard et de la mécanique ne fait jamais défaut ; plus de thèmes métaphysiques, que la peinture industrielle ne supporte pas ; plus de reproductions douteuses de chefs d'œuvre éternels ; plus de vernissages. Et naturellement bientôt, plus de peintres, même en Italie. »

C'est Michèle Bernstein encore qui, avec Guy Debord, poussera le galeriste parisien René Drouin à inviter Pinot-Gallizio pour une exposition. Maintes fois repoussée, celle-ci ouvre finalement le 13 mai 1959. Le carton indique : « Une Caverne de l'Anti-Matière. Essai de construction d'une ambiance ». Pinot-Gallizio recouvre entièrement les murs, le sol et le plafond de la galerie de « peinture industrielle » fortement odorante tandis qu'un son de Thérémine – l'un des plus anciens instruments de musique électronique – se fait entendre et qu'une mannequin, habillée elle-même de peinture industrielle, y déambule

personnifiant la « réalité provisoire ». La peinture n'est plus une œuvre à admirer mais un environnement synesthésique, « accélérateur d'émotion chromatiques olfactives, sonores ». Pinot-Gallizio, qui fut aussi pharmacien et archéologue, y voit l'application dans le champ de l'art des nouvelles conceptions de la matière développées par la physique d'Einstein, ou encore l'évocation d'un abri « pour les peurs de ceux qui vivent dans la préhistoire de l'ère atomique ».

Le 6 mai, quelques jours avant l'ouverture de la caverne de Pinot-Gallizio, Asger Jorn (1914-1973) ouvre également à Paris, à la galerie Rive gauche, sa première exposition des *Modifications*. Une exposition de « 20 tableaux quelconques, partiellement repeints » qui se proposent de « montrer que la nourriture préférée de la peinture, c'est la peinture ». Achetés dans des brocantes, les tableaux sont repris par Jorn selon un mode opératoire qui illustre magistralement les thèses Situationnistes sur le *détournement*, la « perte d'importance de chaque élément autonome détourné et l'organisation d'un autre ensemble signifiant ».

Il faut ajouter qu'au moment de ces « deux scandales complémentaires » que sont les expositions de Jorn et Pinot-Gallizio, Constant expose ses maquettes au Stedelijk Museum d'Amsterdam tandis que Debord tourne *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* : ce mois de mai 1959 apparaît ainsi comme une sorte de point d'acmé d'une première période de l'IS, axée sur le dépassement de l'art.

Remerciements particuliers à Liliana Dematteis, Archivio Gallizio et Stefano Pezzato, Centro Pecci.

Die Welt als Labyrinth:

SPUR / Situationist Times

PUR (« trace » ou « piste », en allemand) est le nom choisi, en janvier 1958, par un groupe – ou plutôt une communauté – d'artistes munichois : trois peintres (Helmut Sturm, Heimrad Prem et Hans Peter Zimmer), un sculpteur (Lotar Fischer) et un « agitateur politique » (Dieter Kunzelmann). Dans une Allemagne en crise (hantée par le nazisme, coincée entre les blocs de la guerre froide et socialement réactionnaire), SPUR se conçoit comme une « réaction insurgée » contre l'état démocratique chrétien allemand.

Ils rencontrent Asger Jorn à l'occasion de son exposition à la galerie van de Loo en octobre 1958. Le Danois les familiarise avec CoBrA, les initie au *détournement* et les incite à œuvrer dans un champ culturel plus large, par la diffusion de multiples, de tracts et de revues. Dans leur premier manifeste, co-signé par Jorn et lancé depuis la tour d'une église en novembre 1958, on peut ainsi lire : « Qui veut créer la culture doit aussi détruire la culture » et « Nous revendiquons le Kitsch, la saleté, la boue originelle, le chaos ». Cela se traduit, dans les œuvres, par une figuration à l'esprit expressionniste dont on perçoit l'influence notable du primitivisme de Die Brücke mais aussi de Dubuffet, De Kooning ou encore Pollock dont les *drippings* leur apparaissent comme autant « d'espaces polyfocaux ». Si ces productions restent individuelles, les collages, revues et manifestes sont anonymes ou signés collectivement.

Par l'intermédiaire de Jorn, SPUR intègre l'Internationale Situationniste à la 3ème conférence de l'IS qui se tient à Munich en avril 1959 en tant que « section allemande ». SPUR sera exclu de l'IS en janvier 1962, après que celle-ci ait durci ses positions vis-à-vis des artistes. Alors que pour

Raoul Vaneigem, « les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art », les membres de SPUR, qui défendent le principe de « Gesamtkunstwerk » (œuvre d'art totale), maintiennent vouloir rester dans le champ de l'art, le seul où une action effective reste possible.

Quelques mois après cette exclusion, SPUR doit faire face à un procès pour pornographie et blasphème incriminant plusieurs numéros de la revue. Condamnés en première instance, les membres de SPUR recevront le soutien de plusieurs Situationnistes, tels que Debord qui écrira une lettre au juge, mais surtout de la part de Jacqueline de Jong (*1939).

L'artiste hollandaise, qui avait sympathisé très tôt avec le groupe, avait en effet déjà pris fait et cause pour les Allemands au moment de leur exclusion. Elle-même exclue peu après de l'IS, elle fondera en réaction la revue *Situationist Times* dont le premier numéro est dédié à l'exclusion de SPUR et à son procès. Chaque numéro de *Situationist Times* suit une thématique (le n° 3 est ainsi consacré à la topologie et propose une compilation de textes et d'images sur le labyrinthe et les nœuds).

Jacqueline de Jong, tout comme les membres de SPUR, poursuivra son activité artistique à distance de l'IS. Adoptant un registre de plus en plus figuratif, sa peinture des années 1960 laisse toutefois toujours apparaître certaines obsessions situationnistes (la mutation, le labyrinthe, la dérive...).

Remerciements particuliers à Jacopo Galimberti, Axel Heil, Jacqueline de Jong et Nina Zimmer pour la réalisation de cette salle.

Die Welt als Labyrinth:

Destruction of the RSG-6

Trois ans après l'échec du projet d'exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam et alors que la quasi-totalité des artistes Situationnistes ont déjà été évincés de l'IS, JV Martin (1930-1993), Guy Debord (1931-1994) et Michèle Bernstein (*1932) organisent ce qui restera comme la seule exposition réalisée au nom de ce « mouvement » : *Destruction of the RSG-6*, en juin 1963 à la galerie EXI à Odense (Danemark). L'exposition est d'abord motivée par des raisons stratégiques : occuper le terrain scandinave alors que Jorgen Nash, frère d'Asger Jorn et exclu de l'IS, y multiplie les projets sous le nom de « Bauhaus Situationniste ». La « manifestation », ainsi qu'elle est décrite, prend pour point de départ une brochure éditée par le collectif anglais Spies for Peace révélant l'édification secrète d'abris anti-atomiques réservés aux membres du gouvernement britannique – notamment le RSG-6 (pour *Regional Seat Government n°6*) en construction à Warren Row. Editée à 4'000 exemplaires et largement distribuée, la brochure révèle comment, en pleine guerre froide, les dirigeants britanniques ont pu mettre en place une stratégie pour se protéger en cas d'attaque nucléaire, laissant la population livrée à elle-même.

A la manière du projet hollandais avorté, l'exposition danoise est envisagée comme la « construction d'une ambiance » plutôt que la monstration d'œuvres. Ainsi la galerie est structurée en trois sections : la première, aménagée comme un bunker, « comportait tout le minimum requis pour assurer un maintien temporaire de la vie – l'absence de lumière, le hurlement incessant des sirènes, les femmes recroquevillées sur le sol et deux assistants en uniformes nucléaires distribuant la dernière pilule » ; la deuxième section réunit une série d'effigies d'homme d'état « prêts

à assumer la responsabilité d'une guerre nucléaire » (soit De Gaulle, Kennedy, Franco, Khrouchtchev et Adenauer) et sur lesquelles le public peut tirer à la carabine ; enfin, la troisième partie présente une série d'œuvres volontiers parodiques. Martin y montre ainsi ses peintures « thermonucléaires », des cartes géographiques en relief recouvertes de plâtre simulant des zones de destruction et portant pour titre *Le Monde 4 heures 30 après le début de la Troisième Guerre Mondiale ou Vive Marx et Lumumba ! Les Victoires de Bernstein*, présentées dans la même partie, se composent de petites figurines guerrières collées sur des toiles comme autant de champs de bataille commémorant la Commune de Paris, les Républicains espagnols ou la Grande Jacquerie. Enfin, les *Directives* de Debord reprennent sur toile « des slogans [...] écrits sur des murs » – *Dépassement de l'art, Réalisation de la philosophie, Tous contre le spectacle et Abolition du travail aliéné*.

Les œuvres et l'exposition dans son ensemble explicitent les conceptions révolutionnaires qui agitent l'IS dans une « vision unifiée de l'art et de la politique ». L'art n'est plus une fin en soi, mais un moyen pour faire rayonner l'action politique et renverser la société.

A l'exception de trois *Directives* de Debord, aujourd'hui dans des collections privées, toutes les œuvres de cette exposition ont disparu dans l'incendie accidentel de l'atelier de JV Martin en 1965, dont les circonstances demeurent obscures. La peinture « thermonucléaire » présentée ici a été refaite par l'artiste plusieurs années après la manifestation danoise.

Remerciements particuliers à Lucas Haberkorn, Axel Heil et Mehdi El Hajoui.

Die Welt als Labyrinth:

Ralph Rumney

Ralph Rumney (1934-2002) est l'une des figures les plus énigmatiques de cette exposition. Dès les années 1950, il développe une pratique picturale conjuguant gestuelle tachiste et l'emploi de la feuille d'or. En 1957, il fonde le « Comité psychogéographique de Londres » et de ses « reconnaissances psychogéographiques dans Venise » (*Internationale Situationniste*, numéro 1, 1957), il conçoit un étrange ouvrage à la manière d'un roman-photo (*The Leaning Tower of Venice*). Rumney s'est toujours refusé à opposer production artistique et expérience urbaine, peinture et *dérive*. Cette présentation monographique nécessitait un traitement singulier et n'aurait pu voir le jour sans la complicité de Mai-Thu Perret, John M Armleder et Gérard Berréby – qui a bien voulu nous livrer les lignes ci-dessous.

A vingt ans, Ralph Rumney est déjà connu dans le Londres d'avant-garde. Il y fonde *Other Voices* : « Ce journal n'est pas un jardin littéraire. C'est une cocotte-minute. » En 1956, il expose à la galerie Apollinaire à Milan. Puis, avec Asger Jorn, à la galerie Taptoe à Bruxelles. En 1957, Ralph Rumney participe, à Cosio d'Arroscia, à la création de l'Internationale Situationniste. Il propose au groupe l'exploration « psychogéographique » de Venise – une exploration qui consiste à créer des parcours urbains inédits rapportés aux états d'âme qu'ils provoquent. En 1959, il monte l'exposition *Place* à l'ICA de Londres. Premier exclu du mouvement, les notions de *dérive*, de *détournement*, de *psychogéographie*, lui resteront chevillées au corps tout au long de sa vie. « Si tu veux être artiste, ce n'est pas en faisant des tableaux que tu le deviendras. C'est en vivant une vie d'artiste. » La rupture avec Guy Debord sera franche. L'amitié avec Asger Jorn, elle, ne faillira pas.

La rencontre de Pegeen Guggenheim, fille de Peggy, qu'il épouse, correspondra à l'introduction, dans sa peinture, de la feuille d'or. Une matière somptueuse, à l'égal de son allure naturelle. « J'ai découvert que l'on pouvait tirer de la feuille d'or une multitude de tons. Ce sont toutes des couleurs réfléchissantes... ».

Dix ans après leur rencontre, Pegeen met brutalement fin à ses jours : « Un fait survenu dans ton existence, tu l'adaptes à quelque chose avec quoi tu puisses vivre. Je ne pense pas être une exception à la règle. » Créatif, autodestructeur, toujours *Consul*, c'est-à-dire toujours buvant, il a vécu sans jamais accepter aucune compromission avec l'ennui. « Fuis les ruines et ne pleure pas parmi. »

—Gérard Berréby

Die Welt als Labyrinth:

Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste Laboratoire expérimental d'Alba

En 1953, Asger Jorn se trouve à Chésières dans le canton de Vaud, en convalescence après une grave maladie pulmonaire. Il écrit au peintre milanais Enrico Baj, qu'il n'a encore jamais rencontré : « Cher Ami... Nous allons nous lever violemment contre les artistes qui croient que la peinture doit se soumettre au service de l'architecture, et nous voulons imposer le point de vue, que l'architecture doit se soumettre au contraire à l'art ... Je déclare la guerre au nom de tous les peintres expérimentaux ». Jorn vise ici la nouvelle école de design, la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, dont Max Bill est sur le point de prendre la direction, en s'inspirant de son expérience au Bauhaus. Ainsi naît, à travers cette correspondance entre Baj et Jorn, le « Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste » (MIBI).

Baj, qui avait déjà lancé avec Sergio Dangelo le manifeste du « Movimento Arte Nucleare » en février 1952, invite Jorn au printemps 1954 à Albisola, petite ville italienne de la côte ouest de la Ligurie. Là, le poète et sculpteur futuriste Tullio d'Albisola avait pour habitude d'accueillir les artistes d'avant-garde dans la fabrique de céramique Mazzotti. A l'été 1954, Jorn et Dangelo vont ainsi organiser la première expérience du MIBI, la « Rencontre Internationale de la Céramique », en présence d'artistes CoBrA (Karel Appel, Guillaume Corneille, Jorn), surréaliste (Roberto Matta) et « nucléaires » (Baj, Dangelo). D'autres, tels que Emilio Scanavino, Franco Garelli ou Lucio Fontana, qui fréquentaient régulièrement la fabrique, collaboreront au projet.

En 1955, Jorn réalise la deuxième expérience MIBI : une série de céramiques populaires, peintes librement par des enfants, série qu'il publiera dans son recueil d'essais *Pour la forme* (1958). A Albi-

sola – où à partir de 1957 il conçoit son œuvre d'art totale, aujourd'hui connue sous le nom de « Jorn House Museum » – Jorn rencontre le peintre Giuseppe Pinot-Gallizio et le jeune étudiant en philosophie Piero Simondo. Ensemble, ils créent en 1956 le « Laboratoire expérimental pour le Bauhaus Imaginiste » à Alba, une ville du bas Piémont où Pinot-Gallizio vit et travaille.

C'est sur ces prémisses qu'en juillet 1957 les représentants du MIBI, de l'Internationale Lettriste (avec Guy Debord) et de l'Institut psychogéographique de Londres (avec Ralph Rumney), se rencontrent à Cosio d'Arroscia, près de la frontière française, et fondent, dans un climat de créativité anarchique, l'Internationale Situationniste.

Cette salle a été réalisée en collaboration avec Dr. Luca Bochicchio ; remerciements particuliers à Liliana Dematteis.

Art & Entertainment

Alex Bag, Gretchen Bender, Joseph Beuys, Jennifer Bolande, Maurizio Cattelan, Cosey Fanni Tutti, Sylvie Fleury, Nicolas Garait-Leavenworth, General Idea, Gilbert & George, Rodney Graham, Robert Heinecken, Pierre Huyghe, IFP, Alex Israel, Alain Jacquet, Larry Johnson, Mike Kelley & Paul McCarthy, Silvia Kolbowski, Jeff Koons, Mark Leckey, Allan McCollum, Adam McEwen, John Miller, Philippe Parreno, Donna-Lee Philips, Richard Prince, Pruitt & Early, David Robbins, Martha Rosler, Julia Scher, Cindy Sherman, Michael Smith, Elaine Sturtevant, Jacques Toulorge (readymades belong to everyone®), Andy Warhol, John Waters, Christopher Williams

« Art & Entertainment » est un projet élaboré à partir des écrits de l'artiste américain David Robbins sur les rapports entre l'art et la notion de « spectacle ». L'exposition s'est construite sur l'inversion notable entre la période qui court du Pop Art aux années 1990 et celle qui nous sépare du début du 21^e siècle : le souhait d'artistes d'intervenir dans l'industrie culturelle et les circuits du divertissement se voit aujourd'hui remplacé (ou du moins renvoyé à son reflet déformé) par des célébrités de l'industrie cinématographique ou musicale utilisant des formats artistiques. Partant de ce constat d'une substitution, l'exposition souhaite réunir les étapes d'un rapport entre art et « entertainment », allant de la critique du spectaculaire à l'horizon de la culture de la célébrité, en passant par le démontage de ses mécanismes et de ses outils.

L'exposition nous permet ainsi de reprendre le fil de critiques émises à l'encontre de la « société du spectacle » entre l'apparition du Lettrisme et Mai 68 et de porter un éclairage particulier sur la collection d'œuvres des années 1980 conservée au musée. S'il s'agit en effet encore pour Andy Warhol d'épouser les contours de la société de consommation d'après-guerre, c'est la notion de « commodification » (soit de devenir-marque) de l'art qui préoccupe la génération suivante. David Robbins l'illustre parfaitement avec *Talent* (1987), sa série de portraits des artistes de la scène new-yorkaise des années 1980 comme autant de futures « stars », et on en trouve d'explicites démonstrations chez Jeff Koons, Gretchen Bender, Philippe Thomas, IFP ou Richard Prince.

Dans les années 1990, Pierre Huyghe, Philippe Parreno ou Christopher Williams, en explorant les modes de production d'images inévitablement traversées par des référents

commerciaux, abandonnent la critique frontale ou cynique de la décennie précédente. C'est aussi que la société dans laquelle ils évoluent a su intégrer, pour mieux les annuler, les formes de contestation qui traversent la production culturelle depuis les années 1970 : le « nouvel esprit du capitalisme », ainsi que le nomment Luc Boltanski et Eve Chiapello, fait résonner les attaques d'un Guy Debord avec des slogans publicitaires, tandis que le discours du « management » fait de la créativité sa nouvelle métaphore identitaire.

Nouvelle étape dans le développement socio-culturel occidental, la « démocratie des plaisirs » que nous habitons depuis le tournant des années 2000 laisse entrevoir une fusion paradoxale d'une forme considérée comme basse, le divertissement, et de l'art. Alors que dans la période moderne, la conception artistique reposait sur l'acquisition d'un langage spécialisé, voire le rejet d'éléments idiomatiques du passé, le « high entertainment », comme le nomme David Robbins, est immédiatement assimilable, conçu pour la satisfaction du public et aisément communicable. C'est à cette formation, échappant volontiers à toute description systématique, que s'attache la salle conçue par Nicolas Garait-Leavenworth en clôture d'exposition.

Ainsi les visiteurs auront parcouru différentes étapes de ce renversement, croisant des œuvres qui sont autant d'interrogations sur la figure de l'artiste, son rôle et sa place dans la société, et de constats sur l'irruption du spectacle, de la consommation et du marché dans le champ de la culture.

L'exposition est organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier.

Nouvelles Images

Acquisitions, dons et legs 2016-2017

Mitchell Anderson, John M Armleder, Sebastian Black, Kim Seob Boninsegni, Vittorio Brodmann, Miriam Cahn, Sylvain Croci-Torti, Daniel Dewar & Gregory Gicquel, Andreas Dobler, Helmut Federle, Sylvie Fleury, Günther Förg, Christian Floquet, Vidya Gastaldon, Vidya Gastaldon & Jean-Michel Wicker, Liam Gillick, Wade Guyton, Fabrice Gygi, Marcia Hafif, David Hominal, Zak Kitnick, Imi Knoebel, Louise Lawler, Sherrie Levine, Tobias Madison & Emanuel Rossetti, Allan McCollum, John Miller, Amy O'Neill, Steven Parrino, Greg Parma Smith, Mai-Thu Perret, Guillaume Pilet, Charlotte Posenenske, Seth Price, Stephen Prina, Louise Sartor, Lewis Stein, Rudolf Stingel, Ramaya Tegegne, John Tremblay, Kelley Walker, Franz-Erhard Walther, James Welling, Sue Williams, Seyoung Yoon, Rémy Zaugg

La réunion sur un plateau entier du musée d'œuvres ayant été récemment acquises par ou données au MAMCO attestent la politique de développement des collections initiée, dès 2016, par la nouvelle direction. Ce sont, en effet, les expositions qui transforment et enrichissent la collection, envisagée comme l'alpha et l'oméga du musée, le véritable lieu d'élaboration de ses projets et l'horizon souhaité de ceux-ci.

Le musée ne disposant pas de budget d'acquisition propre, ce sont principalement des donations, reposant sur la générosité des artistes et de collectionneurs – au premier titre desquels des membres du Conseil du musée –, qui permettent l'accroissement des collections. La contribution annuelle de l'association des Amis du MAMCO, notamment par le biais de son Cercle, permet cependant de planifier une acquisition importante par année et des partenariats récurrents, comme celui avec la Fondation Coromandel ou le projet mené lors d'artgenève avec la banque Mirabaud & Cie, ont été mis en place pour pallier cette absence de moyens. Enfin, il faut signaler que le musée a reçu en 2016 et 2017 deux importants legs : l'ancienne collection de Claudine et Sven Widgren et plusieurs œuvres importantes liées à la succession Marika Malacorda. Ce sont ainsi, dans cette période, plus de 500 pièces, pour une valeur d'environ 5 millions de CHF, qui sont entrées dans les collections du MAMCO. L'ensemble d'œuvres minimales et conceptuelles réunies par Ghislain Mollet-Viéville et présentées dans l'Appartement, au troisième étage du musée, ne fait pas partie de ce calcul, s'agissant d'une acquisition réalisée par la Fondation privée du MAMCO.

Le processus qui conduit à l'acceptation d'un don ne diffère pas de celui d'une acquisition : il s'agit d'évaluer la pertinence de l'œuvre vis-à-vis de la collection, de ses perspectives de développement et son potentiel à être régulièrement exposée.

La présence de plusieurs œuvres issues des collections du FMAC (Fonds municipal d'art contemporain) et du FCAC (Fonds cantonal d'art contemporain) attestent également qu'il existe une volonté de concertation avec les autres structures patrimoniales dédiées à l'art contemporain à Genève, qui ressortissent, au final, au même domaine public.

L'exposition est construite sur le principe de ne montrer que les enrichissements des années 2016 et 2017 et est structurée autour des différentes périodes envisagées, afin d'explicitier sur quelles décennies l'effort a porté. On notera ainsi les compléments apportés à l'historiographie des années 1960-1970 et des années 1980, deux points nodaux de la collection du musée, aussi bien que le souhait de réajuster la représentation des années 1990 et 2000 au sein de ces collections. Enfin, une dernière salle réunit des artistes présents sur la scène contemporaine suisse, à laquelle le MAMCO porte une attention toute particulière.

C'est un paradoxe du contemporain que d'être inévitablement le futur de l'histoire : ainsi, la collection du MAMCO, réunie uniquement grâce à des fonds privés mais inscrite, année après année, au patrimoine public, se révèle être le creuset des historiens de demain et la ressource de futures expositions dédiées à l'histoire récente de l'art.

L'exposition est organisée par Lionel Bovier et Sophie Costes.

Une Collection d'espaces

En avril 2017, le quatrième étage du MAMCO a réouvert 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 oeuvres et documents rassemblés par Zona Archives qui, sous l'égide de Maurizio Nannucci et Gabriele Detterer, 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.

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

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 la Fondation du musée a engagé en 2016 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.

MAMCO GENEVE

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 +4122 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 2018.

Tarif normal CHF 15.-
Tarif réduit CHF 10.-
Tarif groupe CHF 5.-

Partenaires

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO qui réunit la Fondation MAMCO, le Canton et la Ville de Genève. Le MAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés et, tout particulièrement, JTI et la Fondation de Famille Sandoz, ainsi que la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, la Fondation Coromandel, la Fondation Lombard Odier, la Fondation Valeria Rossi di Montelera, la Loterie Romande, Mirabaud & Cie SA, Richemont, Sotheby's et Chemiserie Centrale.

L'exposition «Die Welt als Labyrinth» bénéficie du soutien de la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature.

Partenaire des expositions:
Fondation Leenaards

Partenaires médias:
Le Temps, Agefi

Partenaires hôteliers:
Hôtel Tiffany, Le Richemond

Partenaires:
Belsol, Café des Bains, La Clé, Payot, les Transports Publics Genevois

