

BIENS COMMUNS 1

ACQUISITIONS RÉCENTES

PETER DREHER
ROMANE HOLDERRIED KAESDORF
JUGNET + CLAIRET
NATACHA LESUEUR
MOO CHEW WONG
EXPOSITIONS MONOGRAPHIQUES

19 OCTOBRE 2011
— 15 JANVIER
2012

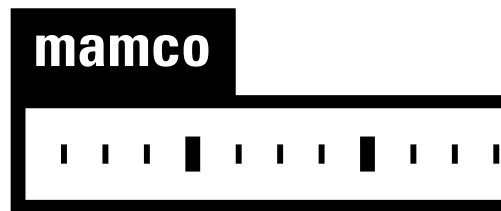
cycle

L'ÉTERNEL DÉTOUR

séquence — automne-hiver 2011-2012

mamco

Musée d'art moderne
et contemporain, Genève
10, rue des Vieux-Grenadiers
CH-1205 Genève
www.mamco.ch



Communiqué de presse – pp. 3-5
Biens communs 1 – pp. 6-9
Peter Dreher – pp. 10-11
Romane Holderried Kaesdorf – pp. 12-13
Jugnet + Clairet – pp. 14-15
Natacha Lesueur – pp. 16-17
Moo Chew Wong – pp. 18-19
Partenaires et informations pratiques – pp. 20-21
Images pour la presse

DOSSIER DE PRESSE

Communiqué de presse

Cycle l'Éternel Détour, séquence automne-hiver 2011-2012, 19 octobre 2011 - 15 janvier 2012

Durant la séquence automne-hiver 2011-2012 du cycle L'Éternel Détour, le Mamco présente : *Biens communs 1*, un choix d'acquisitions récentes ainsi que cinq expositions monographiques d'artistes venus d'Allemagne, de France et de Malaisie.

Biens communs 1

En 18 ans d'activité, le Mamco a pu acquérir plus de 1500 œuvres. De cette dynamique est venue l'envie d'exposer une part importante de la collection, de faire connaître les choix du musée et de présenter leur cohérence. À *Biens communs 1* succéderont en octobre 2012 *Biens communs 2*, l'occasion de présenter ces œuvres qui, du fait que le Mamco est un musée public, appartiennent à tous et doivent par définition être mises en commun et partagées. Montrer les acquisitions récentes, c'est donc mettre en valeur la démarche du musée et promouvoir des artistes et des formes d'art situés à l'écart du marché et des courants dominants.

Biens communs 1 fait place en priorité à des œuvres de grande taille comme l'onirique *Habibi* d'**Adel Abdessamed**. Déjà montré en 2004, ce squelette en lévitation long de dix-sept mètres impressionne, réjouit et pousse le visiteur à s'interroger sur son propre corps.

Exposée en 1999 et 2007, *La Forêt* de **Xavier Veilhan** réinvente une atmosphère intimiste, ludique et poétique. En déplaçant la représentation d'un lieu connu, l'artiste arrive à créer une autre « forêt ». Presque silencieuse, celle-ci favorise les sensations auditives et tactiles. Immenses créatures glissant sur des rails, *Les Chats somnambules* d'**Alain Séchas** (vus en 2002 et 2009) se suivent inlassablement. À la manière de patineurs, ils glissent dans une salle et passent devant de grands dessins humoristiques et grinçants du même artiste. Autre atmosphère, *Le Carnaval des chiens de rue morts* de **Jan Fabre** est un don fait au Mamco présenté pour la première fois. Chiens empaillés, confettis, rubans : la fête est figée autour d'une longue table qui trace une diagonale dynamique à travers une pièce noire. Lugubre et perturbante, cette installation proche d'un décor de théâtre occupe une place centrale dans l'œuvre plastique de Jan Fabre et sa présentation s'inscrit aussi dans la *Constellation Jan Fabre* organisée en collaboration avec l'Arsenic et l'ADC.

Dans le cadre des ensembles d'œuvres de la collection, **Philippe Gronon**, photographe de la réalité et de l'objet, complète ses expositions de 2003 et 2010 en proposant notamment des images de châteaux de sable et de tas de fumier. Après la rétrospective de 2004, et suite à de nouveaux dons, le travail sur la typographie, le trait et la couleur de **Guy de Cointet** est

présenté. Créateur d'un univers haut en couleurs, souvent proche du luxe, **Patrick Weidmann**, photographe et auteur genevois exposé au Mamco en 2003 et accompagné depuis de nombreuses années par le musée, montre des travaux récents. Originaires du sud de la France, **Noël Dolla** et **Pascal Pinaud** travaillent sur la déconstruction de la peinture et l'abstraction analytique. Très radical, Noël Dolla, ancien membre du groupe Supports / Surfaces, exposé en 2003, présente des pièces anciennes et récentes. Présent au Mamco en 2001 et 2010, Pascal Pinaud installe cette fois-ci sa serre à dessins, l'occasion de s'attarder sur le verso des images. Dans le cadre de la post-abstraction, les dernières œuvres de **John M Armleder** interrogent la peinture. Le dessin noir et blanc a aussi sa place grâce aux accrochages de **Silvia Bächli** (exposée en 2006) et **Didier Rittener** (exposé en 2010).

En parallèle, cinq expositions monographiques s'installent au musée :

Peter Dreher (1932, Mannheim) vit et travaille dans la région de la Forêt-Noire. Il a étudié à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Karlsruhe avant d'y enseigner. Hors des modes et des tendances, son travail sur la série, intitulée *Tag um Tag guter Tag*, fait écho à de grands artistes protocolaires des années 1960 comme On Kawara et Roman Opalka.

« Au début, cette série devait comprendre entre cinq et six tableaux réalisés dans l'idée qu'il n'est pas nécessaire de changer de motif pour être incité à peindre », explique Peter Dreher. Pendant plus de 30 ans, dès 1972, il a peint sur des toiles d'un format de 25 cm sur 20 cm plus de 4500 verres d'eau, tous apparemment semblables et dans la même position. Le projet *Tag um Tag guter Tag*, dont le titre a été emprunté au maître bouddhiste Yunmen Wenyan, documente la réalité mais la rend également abstraite. Si Peter Dreher ne sent pas l'influence de la photographie sur son travail, il est proche de la remarque d'Andy Warhol « *I'd like to be a machine* ». Entre méditation et émotion, c'est dans cette routine astreignante que Peter Dreher a développé tant sa virtuosité que son envie de peindre. Par la représentation d'un objet commun et accessible à tous, il démontre à travers la série *Tag um Tag guter Tag* qu'il n'y a pas de sujet indigne de la peinture et que le quotidien est inépuisable.

Communiqué de presse

Dessinatrice et peintre reconnue sur le tard en Allemagne, **Romane Holderried Kaesdorf** (1922-2007, Biberach an der Riss) a étudié à l'Académie des arts de Stuttgart avant de retourner dans sa ville d'origine. Mariée à l'avocat et peintre Julius Kaesdorf, elle a monté des expositions qui lui ont valu des distinctions artistiques importantes. Elle est également la mère de Domenika Kaesdorf dont le travail de sculpture textile a été montré en 2011 dans le cadre de l'exposition *Hôtel Sarkis* au Mamco.

Pendant une soixantaine d'années et à travers 2000 œuvres, Romane Holderried Kaesdorf a développé son travail artistique autour de la figure humaine. Le dessin est au premier plan de son activité et, entre 1960 et 1970, elle a aimé montrer des personnages dans des situations inattendues tout en les entourant d'objets familiers. Proches du mouvement dada et de l'art brut, les tableaux de cette période sont donc riches en représentations, pour la plupart grotesques, de femmes, d'hommes et d'enfants. Elle consacre les années 1970 à la figure de l'homme puis se passionne de 1980 jusqu'à sa mort pour celle de la femme.

Avec humour et un sens de l'observation peu commun, Romane Holderried Kaesdorf développe dans *Bleistift im Kopf* un monde à la fois non figuratif et fantastique. Influencé par l'expressionnisme allemand, son univers a notamment inspiré la compagnie de danse strasbourgeoise Dégadézo. Par sa pratique de l'art mineur qu'est le dessin, elle se situe dans la ligne d'artistes exposés au Mamco comme Elisabeth Llach et Cathryn Boch.

Anne Marie Jugnet et Alain Clairet (La Clayette, 1958, Saint-Maur-des-Fossés, 1950) vivent et travaillent ensemble depuis 1997. Habitant Paris puis Santa Fe, ils cherchent, par le biais de leur travail, à comprendre comment naissent certains mots, certains artefacts, certaines images dans un réel contemporain déjà sursaturé. Exposé au Mamco en 2003, leur travail les amène à réfléchir sur les enjeux de la représentation et instaure une sorte de « révolution permanente du langage pictural ». Ils s'interrogent, par exemple, sur ce qui reste sur l'écran quand la télévision s'éteint et travaillent tant sur l'image numérique que sur une matière filmique accidentée.

Dans *Un abrégé*, Jugnet + Clairet présentent des sculptures, des peintures, des néons, des aquarelles et des nuages en marbre... Entre finesse du savoir-faire et sophistication, un florilège de leur travail de ces dix dernières années.

Photographe déjà exposée au Mamco en 2001, **Natacha Lesueur** (1971, Cannes) s'est imposée comme l'une des artistes les plus prometteuses de sa génération.

Dans *Je suis née etc.*, elle présente plusieurs projets dont un ensemble photographique portant sur l'actrice et showwoman d'origine portugaise Carmen Miranda. Elle y malmène les signes de l'« exotisme » manipulés par cette dernière et inspirés des costumes traditionnels des bahianaises, descendantes d'esclaves. Dans la voie ouverte par Cindy Sherman, ce travail semble au premier abord léger mais est construit sur le principe du piège visuel. Cette première impression passée, on découvre qu'aux costumes, aux maquillages très colorés et aux postures stéréotypées, elle ajoute des bricolages, des coiffes, des décorations souvent organiques, naturelles et périssables. Ossements, accessoires, fleurs, fruits et légumes, animaux, sont mis en scène bien que voués à la décomposition. En insistant sur une esthétique néo-baroque éphémère, Natacha Lesueur critique l'importance du paraître et ses images deviennent vénéneuses. Ce processus lui permet de construire un modèle qu'elle pousse ensuite vers l'abstraction jusqu'à le déconstruire. Organisée autour du portrait et des questionnements liés à l'identité (masculin-féminin, vieux-jeune, intérieur-extérieur), cette exposition présente aussi, entre humour et gravité, des travaux plus anciens de l'artiste autour d'aliments, de personnes endormies, de bouches ou d'éclats de rire.

Je suis née etc. est accompagnée par la sortie d'une monographie écrite par Thierry Davila, éditée par le Mamco et intitulée *Natacha Lesueur. Surfaces, merveilles et caprices*.

Vivant et travaillant à Paris, **Moo Chew Wong** (1942, Malaisie) est un peintre-graveur qui a étudié à l'École des beaux-arts de la capitale avant d'enseigner la gravure à la Villa Arson de Nice. Peintre des paysages urbains, sa démarche artistique est influencée par l'expressionnisme et basée sur l'harmonie qu'il crée entre le rythme de son travail et les décors qui l'entourent. Il a dans ce contexte fait sienne la phrase de Montaigne : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage. » Il aborde la peinture comme une performance au cours de laquelle il capture un instant. En lien avec la calligraphie, il n'y a pas de place ici pour le repentir, tout est dans l'acuité du regard et la célérité du geste. S'il produit quotidiennement des gravures qui décrivent la vie de la rue des Abbesses à Paris, il a également peint le quartier de Saint-Denis et l'aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle.

Communiqué de presse

Présenté par le Mamco à Europ'Art en 2004, Moo Chew Wong peint également des œuvres dans leur espace d'exposition. Fidèle spectateur des expositions du Mamco, il choisit à chacun de ses passages une œuvre, comme par exemple les néons de Dan Flavin, qu'il interprète à sa façon en peignant sur une toile posée à même le sol. « Je peins sur le motif. J'ai toujours peint sur le motif en me refusant de retravailler mes toiles dans l'atelier. Peindre sur le motif ne consiste pas pour moi à entretenir une pratique agressive, mais plutôt à me fixer une contrainte, et à développer, dans la procédure picturale, un rapport nouveau à l'idée de modèle et de temps. » Son travail est donc toujours accompli dans la journée. Avec cette exposition intitulée *Version non conforme*, c'est donc aussi un pan de l'histoire du musée qui est exposé.

BIENS COMMUNS

ACQUISITIONS RÉCENTES

Ces *Biens communs 1* mettent la collection du Mamco en valeur. Présenter ces œuvres sous cette appellation, c'est aussi garantir que le musée réalise son travail de passeur, d'acquéreur et de lieu de dépôt d'œuvres en enrichissant ses collections et en les montrant. La logique de ces expositions est la plupart du temps faite de retours, de reprises : bien souvent, une exposition succède à une autre en gardant des "traces" de la précédente ; bien souvent aussi des expositions sont relancées et revisitées dans de nouveaux accrochages, quelques fois plusieurs années après avoir été montrées. Aussi la collection du Mamco est-elle le résultat d'un véritable maillage dans le temps, et d'une véritable fidélité à des figures artistiques indissociables de l'histoire de l'institution.

Habibi d'**Adel Abdessemed**, déjà montrée en 2004, fait partie des œuvres qui ont lancé la carrière de l'artiste. Né en 1971 à Constantine, A. Abdessemed vit à Berlin. Empreintes d'une forte sensibilité et nourries par la littérature et la philosophie occidentales, ses œuvres sont une réflexion sur la nature humaine. Bras et jambes tendus, d'une longueur de dix-sept mètres, le gigantesque squelette humain en lévitation de *Habibi* (2004) participe de ce questionnement. Cette sculpture implique directement le visiteur en jouant sur une intimité décalée : il ne s'agit pas là d'une simple galerie de paléontologie mais bel et bien de l'espace d'exposition qui prend ainsi une tout autre dimension corporelle. Face à ce corps désincarné, c'est le visiteur lui-même qui devient l'épiderme et l'enveloppe, tout comme il vient animer l'espace d'exposition. Suspendu à la fois dans l'espace et le temps, *Habibi* – littéralement, « mon chéri » – cristallise l'aspect éphémère de la vie et représente la mort sous la forme d'une subtile et grandiose vanité.

Très lié au présent, A. Abdessemed aime varier les formes : vidéos, photos, installations. « Il m'arrive de cogiter autour d'une idée pendant des années, puis je trouve l'image. Une forme matérielle instantanée. Je la vois. Mon travail, c'est de trouver les images de mon époque. » Le plasticien prépare actuellement une exposition qui se tiendra dès octobre 2012 au Centre Georges Pompidou.

Exposée en 1999 et 2007, *La Forêt* de **Xavier Veilhan** (Lyon, 1963) n'est ni un simulacre, ni la représentation fidèle d'une forêt qui pourrait exister. On y joue un théâtre sans scénario ni dialogue, et les acteurs sont les visiteurs. En effet, pour X. Veilhan, « le lieu d'exposition place les visiteurs dans un espace fictif, l'espace même de la fiction. En se déplaçant sur un socle abstrait, le spectateur devient objet de représentation, au même titre que les autres composantes de l'œuvre ».

Au visiteur donc d'investir l'espace, de déambuler, de s'arrêter, de s'asseoir au cœur de ce bois offrant d'autres possibilités d'appréhension et de perception visuelles et tactiles. Le son est assourdi par les matériaux et les voix sont étouffées. [...] Coupé du monde, il est peut-être possible de s'y sentir en sécurité, comme l'écrivait le promeneur solitaire Jean-Jacques Rousseau : « Il me semble que sous les ombrages d'une forêt, je suis oublié, libre et paisible comme si je n'avais plus d'ennemis. » L'univers construit de toutes pièces par X. Veilhan relève également du caprice humain ou de la fantaisie, à l'instar des forêts européennes qui n'ont plus rien de naturel depuis des siècles. Elles ont été exploitées, puis replantées. Les essences sont choisies par la volonté des hommes et ne résultent plus du hasard universel. Tel un paysagiste qui dessinerait parc ou jardin, X. Veilhan prend au musée le relais pour évoquer cette réalité.

Enfin, si sa "forêt" semble sans vie, c'est qu'elle est constituée essentiellement de feutre, matériau utilisé pour l'isolation des routes, responsables majeures de la déforestation de la planète. Aussi, sous des airs très doux par sa texture, ce feutre dénonce la violence que l'être humain inflige à la nature. (Extrait de l'Objet du mois de Karine Tissot, octobre 2006)

X. Veilhan présente l'exposition collective *Orchestra* à la galerie Perrotin de Paris, jusqu'au 12 novembre 2011.

Alain Séchas (Colombes, 1955) a travaillé sur la figure récurrente du chat et de l'extraterrestre entre 1996 et 2009. Il explique le réemploi systématique de ces deux figures familières, élues équivalents anthropologiques par leur capacité à susciter l'adhésion du plus grand nombre. Le choix du dessin comme médium privilégié (la sculpture étant chez lui assujettie au dessin comme un vitrail ou un vêtement l'est à son patron) trouve là aussi une première justification. La série *Café noir* présentée ici illustre parfaitement ce processus. L'humour qui se dégage de ce travail ne représente que la face risible du négatif et est lié au déploiement d'une idée du monde assez sombre. Si ces chats, appelés *Les Somnambules* et vus en 2002 au Mamco, continuent à se courir après inlassablement et expriment la persistance du désir, A. Séchas a, depuis 2009, réorienté son travail vers la peinture.

Né à Anvers en 1958, **Jan Fabre** présente pour la première fois une œuvre au Mamco : *Le Carnaval des chiens de rue morts* (2006). Ces chiens, abandonnés par des vacanciers sur une aire d'autoroute, ont été retrouvés morts par l'artiste. Chiens empaillés, confettis, rubans : cette installation proche d'un décor de théâtre occupe une place centrale dans l'œuvre plastique de J. Fabre.

Utilisant la photographie à la chambre qui permet d'obtenir des images d'une excellente qualité et d'un grand format, **Philippe Gronon** (Rochefort-sur-Mer, 1964) campe véritablement devant le motif pour le saisir voire pour le capturer. La façon dont il le restitue est représentative de la dimension réaliste de son entreprise d'enregistrement des aspects du monde : l'objet photographié est bien souvent découpé, c'est-à-dire détourné, se donnant à voir tel quel, de face et sans encadrement. L'image est alors l'exact portrait du sujet mais aplati, sans profondeur.

Artiste français émigré aux États-Unis en 1965, **Guy de Cointet** (Paris, 1934) fut l'assistant du sculpteur Larry Bell à New York avant de s'installer à Los Angeles au début des années 1970. Son rôle est essentiel pour la compréhension de l'histoire de l'art conceptuel californien et de ses filiations avec le surréalisme et la poésie visuelle. Son intérêt pour la poésie et pour les procédés de langage, qui doit beaucoup aux techniques d'écritures de Raymond Roussel, influencera les premières performances de Mike Kelley : « J'avais l'impression que ses accessoires, du moins ceux qui étaient abstraits et géométriques, étaient analogues aux phonèmes de langage – ils étaient des phonèmes visuels, des formes primordiales. » La codification, le hiéroglyphe, la typographie représentent chez G. de Cointet un processus d'élaboration du mot mis en image, et de la couleur mise en forme. G. de Cointet a inventé un langage qui reflète efficacement notre société.

Univers haut en couleur que celui de **Patrick Weidmann** (Genève, 1956), photographe travaillant en particulier sur le luxe. Le Mamco l'accompagne depuis de nombreuses années, notamment en soutenant certains de ses livres. À la différence de l'écriture, la photographie ne permet guère d'identifier différents niveaux d'énonciation et l'ironie y reste difficile à catégoriser. Aucun « happy end » n'est donc là pour clore – ironiquement – le champ de la représentation. En revanche, le fragment y joue un rôle essentiel. Que la photographie ait à faire avec le fragment n'est évidemment qu'un truisme, ou du moins ne le serait, si une part essentielle de la photographie contemporaine ne visait aujourd'hui à le faire oublier en multipliant les plans larges, les effets de totalité. P. Weidmann quant à lui, utilise des cadrages extrêmement serrés qui perturbent l'unité du champ de vision, qui troublent l'identification de l'objet. Dans sa volonté de désorganiser le réel et de court-circuiter les relations prédéterminées, c'est presque logiquement qu'il s'attache au fragment et à travers lui au détail. Fragmenter le champ de vision, opter pour le détail, c'est d'une certaine façon prétendre maîtriser l'aléatoire et l'accidentel, c'est vouloir définir cette zone indéfinissable située entre ce que la photographie fixe et ce sur quoi le regard se focalise.

Membre du groupe Supports/Surfaces, **Noël Dolla** (Nice, 1945) a été entre 1967 et 1975, le promoteur d'une série d'attitudes plastiques radicales. Certaines de ses œuvres sont à compter parmi les témoignages les plus probants des tentatives françaises de sortie du tableau et d'élaboration d'une peinture « sans sujet », matérialiste et dialectique. Dolla ne s'est jamais tenu longtemps à une seule manière de peindre. Le chaud-froid, la relance par déplacement, le détour biographique, l'écart saugrenu, le clivage en abîme, le retour subreptice sont chez lui des procédés constants. Mais ce qui aurait pu être le handicap d'une instabilité et d'une dispersion est curieusement devenu le moteur et l'objet de son travail déployé et conduit depuis 1986, selon sept ensembles distincts, si nettement différenciés qu'ils peuvent sembler issus des mains d'artistes aux esthétiques antagonistes, du moins incompatibles. Il ne s'agit bien sûr que d'un faux-semblant où ne se dupent que les regards distraits, tant sont décelables la contagion et les connivences au sein de cette diversité intentionnelle.

« Denk positiv » (Pense positif) : cet énoncé qui se trouve inscrit sur une œuvre de **Pascal Pinaud** (Toulouse, 1964) pourrait être pris à la lettre comme une injonction à laquelle toute sa pratique picturale serait liée. Elle résumerait bien son approche d'un médium qui semble condamné au désenchantement, pour lequel tout aurait déjà été fait, et sa volonté de jouer de cette vision héroïque et tragique pour multiplier les formes, brouiller les modèles et les préjugés critiques. Dans ses tableaux, le médium traditionnel n'apparaît plus qu'exceptionnellement, comme s'il n'était plus qu'une modalité accidentelle de la pratique, tandis que les autres matériaux prolifèrent : la peinture, le plus souvent synthétique, côtoie la laque et les vernis, la marqueterie, le graphite, la bande adhésive, la toile de voile, le gel acrylique, le bois plaqué, le caoutchouc, les crayons de couleur broyés, la laine, le tissu. Autant de techniques qui seraient normalement qualifiées de « mixtes » si elles ne s'énonçaient pas dans le champ du tableau, sur un support destiné à être accroché au mur, avec l'idée d'être décrites et appréciées en termes picturaux. Il reste que, soumise à ce régime, la notion de peinture tend singulièrement à éclater. Mais il s'agit peut-être moins ici d'une stratégie de dispersion que d'une entreprise de séduction dans le sens où P. Pinaud ne travaille jamais dans un registre de rupture.

Quand on approche le travail de **Didier Rittener** (Lausanne, 1969), on entre dans le monde de l'image. Des images qu'on a pu apercevoir dans la presse, la rue, la science-fiction, la publicité, la littérature, l'histoire de l'art. Des images que l'on reconnaît ou que l'on croit reconnaître. « Il faut, écrivait Michel Foucault (dans *Les Mots et les choses*), qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance, il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination. » Si D. Rittener part généralement d'un matériau visuel existant, il ne situe

pas sa démarche dans le registre de la copie, il retravaille cette trame initiale, la manipule, la passe au travers de ses filtres car, pour lui, la réutilisation de formes existantes est un langage en soi. Il nous propose le sien mais « laisse le visiteur imaginer l'histoire qu'il veut ». Le visuel, ce sont aussi des mots, des bouts de phrases prélevés dans un livre dont on ne connaîtra pas la suite, saisis au fil d'une conversation, choisis pour leur musicalité, leur sens décapant. D. Rittener fait un usage ludique du langage par le biais de la réduction et de la fragmentation. Mais il dédouble ce jeu linguistique en attribuant à l'écriture un statut d'image.

John M Armleder (Genève, 1948) travaille aussi bien à Genève qu'à New York. Reconnu au niveau international, il a représenté la Suisse lors de grandes manifestations telles que les Biennales de Paris (1975) et de Venise (1986), la Triennale du Japon (1993), *Open Ends* au MoMA de New York (2000) et l'Exposition Universelle de Séville (2006). Le travail de J. M Armleder constitue avant tout une tentative de transformation du statut de l'œuvre d'art autant au niveau de sa perception que de sa réception. Il peut être qualifié de polymorphe dans la mesure où il n'est pas identifiable à un médium, une procédure, un style formel, un univers plastique ou esthétique. Il se déploie sous de multiples apparences, se répète ou se métamorphose, sans jamais se développer autrement qu'au gré des circonstances. Si le hasard est un constant secours, c'est peut-être que toute son entreprise vise à minimiser tout effort, à réduire la part qu'il prend à la mise en œuvre.

Cet automne, J. M Armleder a carte blanche au Palais de Tokyo à Paris. L'exposition, intitulée *All of the above* – en référence à l'une de ses précédentes expositions, *None of the Above* qui a eu lieu en 2004 au Swiss Institute de New York – est à découvrir du 18 octobre au 31 décembre 2011.

L'œuvre de l'artiste suisse **Silvia Bächli** (Baden, 1956) s'élabore à partir d'expériences personnelles, de moments qui semblent anodins mais auxquels elle sait donner une résonance particulière. Ses dessins sont aussi des annotations, des souvenirs de sensations ou des fragments d'une mémoire en construction. Son travail ne peut cependant pas se réduire à la seule expression du personnel et de l'intime, puisqu'il s'élabore en trois phases d'égale importance. S. Bächli procède d'abord par une exécution rapide et libre sur laquelle elle n'exerce aucun jugement. Puis, elle choisit ce qui sera conservé, écarté ou ce qui sera détruit. Enfin, elle élabore les différents modes de présentation : certaines œuvres intègrent un ensemble qui détermine très précisément la place et la relation entre les dessins. D'autres, autonomes, peuvent au contraire être traitées dans une multitude de configurations au gré des circonstances et des lieux d'exposition.

S. Bächli exposera ses dessins au Kunstmuseum de Saint-Gall du 10 février au 13 mai 2012.

Tableaux, peintures murales, aquarelles, collages, photographies, artefacts, les œuvres de **Francis Baudevin** (Bulle, 1964) ne se limitent pas au seul médium de la peinture qui pourtant identifie son travail. Dès le début des années 1960, mais surtout dans les années 1980, les peintres entreprennent non plus d'inventer leurs propres motifs mais d'en prélever les modèles "ready-made" dans les formes du réel issues de la culture visuelle géométrique. C'est ainsi que F. Baudevin développe une réflexion sur la peinture dans son destin d'image, trouvant ses structures dans le domaine du graphisme publicitaire, en l'occurrence les emballages. Son décryptage post-moderne des codes du simulacre et des simulacres de codes est éminemment politique : il redonne lieu à la peinture, rôle au tableau et réassigne à l'art la tâche de critiquer les apparences en stylisant les ombres portées.

Certains des travaux de F. Baudevin sont à voir jusqu'au 3 janvier 2012 dans le cadre de l'exposition *The indiscipline of painting* à la Tate Saint Ives (Cornouailles).

Bernard Piffaretti (Saint-Etienne, 1955) est un artiste à protocole. Élaboré partiellement à la fin des années 1970, fixé dès 1986, ce protocole, inchangé depuis, est devenu ce que d'autres appellent le « système Piffaretti ». La division verticale de la toile par un épais trait de couleur en constitue le premier élément programmatique. Cette césure détermine une partie gauche et une partie droite du support. L'image, peinte indifféremment sur l'une ou l'autre des parties, est ensuite prise pour modèle et dupliquée sur l'autre partie. Cette ultime étape achève généralement le tableau. Après l'exécution d'une première partie, B. Piffaretti réinterprète donc, de mémoire, le déroulement de sa propre partition. Le motif initial tient lieu de « ready-made » pour la duplication. Mais, lorsque la stratification de la couleur a emprunté des réseaux trop complexes pour être mémorisés, la duplication est ajournée. Cette décision d'inachèvement ne préexiste pas à la réalisation du tableau, mais démontre que la copie ne va pas de soi, qu'elle est une entreprise illusoire qui ne saurait engendrer autre chose que des dissemblances. Contemporaine, dans les années 1980, du grand retour de la peinture et notamment de la peinture expressionniste, l'œuvre de B. Piffaretti « ne veut rien prouver, rien faire de plus, rien faire de mieux » sauf peut-être, désinvestir le tableau de tout contenu, mettre à distance tout acte pulsionnel par le redoublement, pour bien montrer que « la peinture ne représente jamais qu'elle-même ».

Silvie Defraoui (Saint-Gall, 1935) est une figure importante de la scène artistique contemporaine suisse. D'abord avec son époux Chérif Defraoui, puis seule après la mort de celui-ci en 1994, elle a entrepris un travail polymorphe (vidéos, photos, publications, installations) qui incorpore des références tant à la culture orientale qu'à la culture occidentale tout en analysant le fonctionnement de la mémoire. Avec son époux, S. Defraoui a également travaillé comme enseignante à l'École des beaux-arts de Genève, exerçant une grande influence sur plusieurs générations d'artistes. S. Defraoui est la lauréate de l'édition 2007 du Prix de la Ville de Genève pour les arts plastiques.

Ainsi que les artistes : Yves Bélorgey, Etienne Bossut, Peter Downsbrough, Gilbert Gendre, Raymond Hains, Nicole Hassler, Julije Knifer, Philippe Ramette, Yvan Salomone

PETER DREHER

Day by Day good Day, Tag um Tag guter Tag, Jour après jour bonne journée

Artiste allemand né à Mannheim en 1932, Peter Dreher a développé, depuis le début des années 1970, un travail pictural composé de séries de tableaux dont chacune traite du même motif ou du même thème. Le Mamco expose deux séries de toiles dont la plus connue, *Tag um Tag guter Tag* (Jour après jour bonne journée). Elle montre que le travail de P. Dreher est celui d'un imagier qui opère dans la répétition et l'accumulation : répétition des motifs, des formats et des gestes, accumulation des vues qui saturent le regard.

P. Dreher cite souvent cette phrase de l'artiste japonais Hiroshige selon laquelle un beau paysage provoque l'ennui alors que les objets du quotidien, dans leur banalité et leur médiocrité, ont la singulière capacité d'apparaître sans cesse différents. La série de cent tableaux montrée par le musée – *Tag um Tag guter Tag* – obéit à ce constat de plusieurs manières. D'abord par le choix du motif : en 1972, l'artiste a peint un premier verre vide posé sur une table devant un fond blanc, objet banal s'il en est. Dès 1974, il décide de répéter ce geste selon une procédure précise : chaque tableau mesure 25 x 20 cm, le verre est installé toujours de la même manière, il peint l'objet à l'échelle 1 : 1 et il réalise deux séries (une de nuit, l'autre de jour). La façon dont ce travail est montré est, elle aussi, invariable : les tableaux sont alignés à hauteur de regard, formant ainsi une ligne continue et vertigineuse. Aujourd'hui près de 5000 pièces de *Jour après jour bonne journée* ont été réalisées, l'accrochage du Mamco montrant donc un aperçu d'un projet toujours en cours. Le résultat mélange savoir-faire (artisanat de l'imagier) et automaticité du geste hautement répétitif et cumulatif, patience du travail et caractère programmatique de son exécution. Il lie la possibilité de la peinture – de sa mise en œuvre par l'artiste et de sa rencontre par le spectateur – à l'expérience de l'addition voire de la saturation : P. Dreher considère de toute évidence que le travail du regard est infini et qu'il ne produit, d'un verre peint à un autre, d'une image à son double jamais identique, que des différences. Il y a ainsi chez lui un curieux mélange d'une attention à l'humilité de l'objet – et à sa célébration – qu'un Giorgio Morandi n'aurait pas désavouée, et d'une exécution à la Andy Warhol qui nivelle le geste pour lui ôter le plus d'expressivité possible (peindre comme une machine pourrait être le programme artistique commun à l'artiste allemand et à son homologue américain). Le résultat est visuellement insituable dans le temps : si l'on ne lit pas le cartel, il est impossible de dire quand ces tableaux ont été peints dans la série – ou dans l'époque – parce qu'ils ne sont picturalement dépendants d'aucun geste qui les fige dans une chronologie ni même d'aucune circonstance qui les relie à l'histoire. La seconde série de tableaux se compose de quarante-deux peintures d'un format identique (15 x 10 cm). Le motif en est, là aussi, un verre haut et transparent mais, ici, une fleur de trèfle, qui donne son titre à cet ensemble (*Die Kleeblume*), est posée dans le contenant rempli d'eau. P. Dreher peint la décomposition de cette plante dans le temps, sa putréfaction, introduisant alors visuellement, dans un accrochage linéaire, l'expérience de la durée,

de la peinture dans la durée, et aussi de la narrativité. Ces deux ensembles illustrent d'une manière particulièrement explicite ce qui est au cœur de son travail : l'impossible tentative d'épuiser un motif. Ceux-ci sont d'ailleurs fort nombreux (Dreher a peint des intérieurs de maisons, une poupée, des paysages, des marines, il a dessiné à plusieurs reprises le portrait de l'écrivain Robert Walser). Chaque tableau est l'expérience de cette impossibilité, de son apprentissage. L'artiste a d'ailleurs consacré une grande partie de son temps à l'enseignement, privilégiant même bien souvent ce dernier par rapport à sa carrière, comme si apprendre – c'est-à-dire répéter, répéter encore – était un élément clé de son parcours (il fut le professeur du peintre allemand Anselm Kiefer à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Karlsruhe). Et que transmettent, au fond, ces tableaux sinon l'idée de la peinture comme pratique quotidienne, celle de l'art comme pratique silencieusement héroïque qui puise dans cette abnégation la possibilité d'être vertigineusement *enseignants* ?

Extrait de texte

« In the 1960s, you were not an artist any more if you painted realistically. Then in Venice in 1964, at the Biennale, I saw Pop Art for the first time, and I was happy, you can't imagine. It was quite late. I didn't know the work before — and I loved Jasper Johns, Oldenburg. Great, great experience. But it had come from America, which I adored since I was a child. They were great things that Warhol did. I think he was a great artist. Then, on the other end, there's On Kawara and Opalka. Some people compare me with them. Opalka writes millions of numbers. It's something else because On Kawara and Opalka are working with signs. I'm working with reality. My idea was only to paint something in the way painters did 35,000 years ago, say they painted elephants. Then, when the work was finished, it was forgotten. They had to do the painting again and again and again. So it was one, then five, then a thousand. But the idea was not a series. The idea was just a lifetime, doing something in your lifetime, doing it with concentration, and showing that it's not necessary to change the reason, the motive. »

Peter Dreher by Lynne Tillman
BOMB 57/Fall 1996, Art

Repères bibliographiques

HOLSTEN, Siegmund, *Malerei des 20. Jahrhunderts* (Bestandskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), Karlsruhe : Petersberg, 2011.

LUX, Katrin, *Peter Dreher : la paix dans un verre d'eau*, in *Encore, la force de la répétition*, (Catalogue de la galerie S65) Sion, 2011.

Expositions individuelles (sélection)

2010

Peter Dreher - Papierarbeiten
Städtische Galerie Fruchthalle, Rastatt
Mark Quint Contemporary Art San Diego USA

2009

Galerie Foth, Freiburg

2008

Institut für Kunst und Handwerk Lehnin
Hotel Rheinsberg
Kunstverein Ulm
Museum Erfurt
Galerie Wagner + Partner Berlin

2007

Athen Biennale, Athen, Griechenland
«Beachcomber Shores» HERRMANN & WAGNER, Berlin
The Approach, London, Großbritannien

2005

Galerie Katharina Krohn, Basel, Schweiz

2004

Galerie Herrman & Wagner Berlin, «Phenomenon of Time»
(mit Thorsten Hallscheidt) 2004 galerie ars alta, St. Märgen

2003

Quint Contemporary Art, San Diego, «Real»
The Athenaeum, La Jolla, California
Mark Quint Contemporary Art, La Jolla, California

2002

Patricia Sweetow Gallery, San Francisco/USA
Art Frankfurt: Galerie Wehr: One man show Peter Dreher
Städtische Galerie Freiburg: Dreher - früher
Galerie S 65, Köln
Galerie Krohn, Badenweiler
Galerie SPHN, Berlin

ROMANE HOLDERRIED KAESDORF

Bleistift im Kopf

Confidentielle du vivant de l'artiste, l'œuvre graphique de Romane Holderried Kaesdorf connaît, depuis quelques années, une renommée posthume auprès de la jeune création allemande. Dans la modeste maison de Biberach où s'installe le couple Kaesdorf, se construit, dans l'immédiat après-guerre, une œuvre singulière, qui n'ignore rien des soubresauts de l'art. L'osmose avec quelques belles figures de l'avant-garde artistique, de la littérature ou du cinéma, en est le témoignage.

Dès 1960, le dessin est pour R. Holderried Kaesdorf une discipline quotidienne. Plus de deux mille dessins exécutés sur feuilles volantes occuperont progressivement l'espace domestique. R. Holderried Kaesdorf s'intéresse à ce qui s'offre à son regard, au tout venant du quotidien. Son apprentissage de la peinture et du dessin à l'Académie des arts de Stuttgart lui ouvre bientôt des perspectives et lorsqu'elle visite, en compagnie de son mari, le peintre Julius Kaesdorf, l'exposition impressionniste de Munich, elle découvre « des continents entiers ». Elle regarde avec intérêt Max Ernst et les surréalistes, et s'amuse des extravagances cinématographiques de Laurel & Hardy. Elle lit Beckett, Kafka et savoure l'absurdité des poèmes et saynètes du russe Daniil Kharmis alias Daniel Charms. Quelques décennies plus tard, c'est le pop art et l'art conceptuel qui retiendront son attention, les dessins les plus récents en portent la marque.

Abondamment chargés de figures humaines, ces dessins à l'humour subtil, sont des dessins d'observation. Ils ont cependant, sous couvert de traduire le banal, la capacité, par la répétition des gestes, la surimpression des motifs, l'incongruité des situations, de faire basculer le quotidien dans une inquiétante étrangeté. Les frontières qui séparaient le beau du laid, le bien du mal, le réel du surréel sont effacées. Les œuvres dessinées ou peintes dans les années 1960 traduisent l'influence de James Ensor et de George Grosz. Du premier, elle retient le goût des masques, « la fuite hors du réel » et les « inquiétudes modernes ». Au second, elle emprunte la déformation des corps, la mise à distance ironique de malaises récurrents, la dramaturgie, qui projettent sur l'œuvre l'ombre de la souffrance et de l'autodérision.

L'œuvre graphique de R. Holderried Kaesdorf procède par séries. Dans les années 1970, elle dessine des hommes passifs. Figures archétypales, ils incarnent le bourgeois, le fonctionnaire, le modèle, contraint à des poses extravagantes, inaccoutumées. Leur relation aux objets a quelque chose de kafkaïen. Figures sans visage, ils sont affublés de noms grotesques, Ludwig Schmauss (Ludwig « ultra agréable »), Alfons Moll (Alfons « ultra tendre »), Franz Merk (Franz « souhaits »), dans les titres griffonnés au bas des dessins. Titres qui constituent une énigme supplémentaire plutôt qu'une clé d'interprétation, leur littéralité ne faisant office, souvent, que de légende descriptive.

Dans les années 1980, ce sont les figures féminines qui dominent. Figures sans modelé esquissées dans l'urgence, pour saisir l'idée quand elle vient afin de ne pas la perdre. Toutes semblent incarner un double de l'artiste. Des affleurements fantasmatiques donnent au dessin son étrangeté, sa dureté. Un dessin fort, intime, noué qui dépeint un monde « où les figures se cognent plutôt qu'elles ne se mêlent », où le dédoublement est tout à la fois miroir et altérité, harmonie et menace. Lorsque les visages sont complets, on peut y lire la résignation, les rêves fanés ou hallucinés des figures peintes par Paula Modersohn-Becker.

Dans un univers où l'arrière-plan est rarement esquissé, où le blanc de la page fait office de décor, les corps ou portions de corps se confrontent aux objets, se mesurent, se jaugent à l'aune de leur surface, éprouvent le lien qui nous unit au monde de ces choses que nous produisons et dont la symétrie se modèle sur celle de notre propre corps. Munies d'accessoires ou de prothèses, les figures jouxtent des accumulations d'objets métonymiques avec lesquels elles esquissent d'étranges ballets. Une rame évoque la mer, le voyage métaphorique, rêvé... et c'est le monde qui fait irruption dans le huis clos de la page.

Extrait de texte

« Romane Holderried Kaesdorf arbeitet über Gefühle. Ein singuläres Gefühl oder die Vorstellung davon können bei ihr eine Zeichnung auslösen, die Zeichnung plötzlich verwirren. Das Kleid verwendet sie als Bildfläche, sein vages Rechteck wird bei ihr ein schlampiges Bild im Bild, dessen leeres Feld ihr die Möglichkeit gibt, ein Gefühl mit dem Bleistift sichtbar zu machen. Die Zeichnung entwirft das Kleid. Die Ahnung von einem seelischen Geschehen wird an die Stoffoberfläche buchstabierte wie der Blick in einen Maschinenraum. Das Kleid ist auch häufig Schauplatz einer Abstraktion mitten in der Zeichnung : Eine abstrakte Bildfrage wird innerhalb des Kleidumrisses behandelt und manchmal über die Stoffkonturen hinausgetragen und auf ein Möbelstück ausgedehnt. Frau und Möbel verschmelzen unter der Membrane des Kleides. Auf anderen Zeichnungen hacken grobe Striche seinen Umriss auf, der offene Raum bricht zwischen den Strichen ins Kleid, raubt der Figur ihre Leiblichkeit».

KAESDORF Domenika, « Tarnung des Körperlichen » in FINK Joseph, *Romane Holderried Kaesdorf. Bilder, Zeichnungen*, Lindenberg im Allgäu, 2007

Repères bibliographiques

PFAFF-STÖHR, Annette, *Romane Holderried Kaesdorf*, in Bodensee-Hefte, 9/1989, Seite : 60-65.

REINHARDT, Brigitte, *Romane Holderried Kaesdorf. Bilder* (Ausstellungskatalog Ulmer Museum), Stuttgart Cantz, 1995.

Expositions individuelles (sélection)

2011

Desden, Institut français

2008

Biberach an der Riss, Museum

1995

Ulmer Museum, Ulm

Galerie Landesgirokasse, Stuttgart

1994

Kunstverein Rheinfelden

1993

Otto Galerie, München

JUGNET + CLAIRET

Un abrégé

Anne Marie Jugnet et Alain Clairet travaillent ensemble depuis 1997. Aujourd’hui installés à Santa Fe, aux États-Unis, ils développent une recherche sur l’origine du sens, celui des images en premier lieu. À la fois artisanal et sophistiqué, leur art s’exprime dans des médiums et à travers des techniques nombreuses : la sculpture, la peinture, l’aquarelle, le néon, la sérigraphie, la photographie. À l’occasion de *Biens communs 1*, le Mamco montre un florilège de leurs œuvres titré *Un abrégé*.

Parmi les pièces singulières montrées par Anne Marie Jugnet et Alain Clairet figurent de petits nuages blancs. Ce sont des sculptures faites avec du marbre de Carrare, celui-là même qu’utilisait Michel-Ange. Elles ont pour origine des photos prises par A. Clairet au-dessus du désert du Nouveau-Mexique depuis un avion (un Cessna) piloté par A. M. Jugnet. Posées sur un support, ces formes vaporeuses semblent légères et aériennes, mais il suffit de s’en saisir pour éprouver leur lourdeur, leur gravité. Ainsi y a-t-il un décalage saisissant entre l’aspect de l’œuvre et sa réalité matérielle : ce que l’on voit rejoint rarement le réel tel quel, lequel n’existe probablement pas. Le caractère baudelairien de ces sculptures (Baudelaire, on le sait, célébrait les nuages, « les merveilleux nuages ») ne doit pas faire oublier le processus d’élaboration essentiel à leur réalisation, lequel permet le passage de la photo au volume, la traduction d’une image bidimensionnelle en une matière lourde et dense. Ce sont souvent des opérations complexes de translation, de transposition et de transfert qui sont, d’ailleurs, au cœur du travail des artistes. Ainsi pour une autre catégorie de nuages peints : les champignons atomiques. Ils constituent une série réalisée en 2007 – le travail sériel est récurrent dans cette œuvre – faite de tableaux allongés dont le point de départ est chaque fois une photo, cette fois-ci trouvée sur Internet, travaillée avec un logiciel de dessin de telle sorte qu’elle puisse être agrandie à l’infini sans perte de définition. Après un certain nombre de manipulations, A. Clairet et A. M. Jugnet obtiennent une représentation « réaliste » du point de départ, et très procédurale, sans pour autant que le travail de la main soit consigné dans le résultat final. Car cette fascination pour le procès, la procédure, qui passe aussi par le détournement de la technologie, fait disparaître le corps (comme le dit Jean-Louis Schefer, « le peintre n’apporte pas ici son corps »). Autres exemples de nuages : ceux, aquarellés, peints en 2007. Ce sont des travaux de couleur rouge et de petites dimensions dont le point de départ est lui aussi photographique : il s’agit de prises de vue de nuages, remarqués dans des œuvres d’art chinoises, faites par les artistes eux-mêmes dans un musée de Shanghai. La logique du transfert a abouti à ce résultat peint. C’est

aussi le cas pour les petits soleils rouges de 2006 : leur origine est à chercher dans une fresque de Fra Angelico visible à San Marco à Florence. Le prélèvement et la transposition jouent donc un rôle important chez A. M. Jugnet et A. Clairet. Mais ces derniers fixent aussi des protocoles précis pour réaliser un ensemble de pièces. Si l’on en reste à la dimension atmosphérique de leur travail, les ciels, qui composent plusieurs séries (*Villa Arson*, 1997 ; *Cordoba*, 2002), sont produits en fonction d’un cadre procédural donné. Il faut d’abord que le ciel soit photographié dans un contexte urbain, qu’il n’y ait, ensuite, ni avion, ni nuage, ni oiseau sur la prise de vue. Le résultat est proche d’un monochrome bleu, mais il s’agit dans ce cas précis d’un monochrome impossible. Car le ciel photographié ne sera jamais exactement couleur azur (la luminosité de l’atmosphère, la courbure du ciel... l’interdisent). Par là est perceptible une des dimensions de cet art : occuper une zone de l’expérience visuelle qui conduit à faire des images dans lesquelles est contenu leur propre échec. Car ce qui compte, c’est de travailler d’une manière paradoxale, là où les choses sont à la limite du possible. « Ce n’est pas en nous interrogeant sur la forme que nous entendons créer des nouvelles formes, mais en inventant les nouvelles conditions de leur émergence. Naissent alors d’autres figures et d’autres possibles. C’est dans ce questionnement de l’image, au bord de son épuisement, que se situe notre réflexion », constatent A. M. Jugnet et A. Clairet.

Extrait de texte

« Nous disons fréquemment que nos peintures parlent d'image, et nos photographies de peinture. La peinture donne à l'image le temps de la réflexion, le temps de ne pas être « juste une image ». Elle lui offre un autre statut. C'est sans doute également pour cette raison que nous faisons des photos de ciel, parce qu'il faut contempler le ciel. Dans ce cas, c'est le ciel que l'on regarde et non pas les photographies ; tandis que, dans les peintures, ce que l'on contemple c'est la peinture au-delà de l'image. [...] Il y a toujours un effet de contemporanéité entre les disciplines. Notre représentation du monde est toujours contemporaine. De notre côté, nous cherchons également à être à contre-courant, à rebours. Ainsi, nos photographies parlent de peinture, du monochrome. Elles sont une tentative illusoire de créer une image idéale – de l'ordre des idées. À l'ère du numérique, et de façon réactionnelle, alors qu'il est un peu tard, elles tentent de repousser les limites de l'argentine. »

Entretien par Elisabeth Lebovici, *Screen paintings. Peintures d'écran, 2001-2004*, Isthme éditions, Paris, 2004

Repères bibliographiques

SALOMÉ, Laurent (préfacé par), *www.jugnetclairnet.com*, Paris : Isthme éditions, 2005.

SCHEFER, Jean-Louis et MICHAUD, Philippe-Alain, *Anne Marie Jugnet + Alain Clairet – Décrire le reste*, Luxembourg : Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain asbl, 2008.

Expositions individuelles (sélection)

2010

Still Life – Los Alamos, Serge Le Borgne Gallery, Paris

2008

Keep Watching the Sky, Serge Le Borgne Gallery, Paris

Décrire le reste, Casino Luxembourg, Luxembourg

Beau Fixe, EVO Gallery, Santa Fe, New Mexico

2007

On The Horizon, Dunn & Brown Contemporary, Dallas

2006

Cent8, Serge Le Borgne Gallery, Paris

2005

Côte à côte, Centre d'art contemporain, la Synagogue de Delme, France

Switch, Musée des Beaux-Arts, Rouen

2004

Leblanc, Stepcznski-Blancpain Gallery, Genève

R.V.B., Stéphane Ackermann Gallery, Luxembourg

2003

A.F.A.A., Ministère des Affaires Etrangères, Paris

Santa Fe, Cent8, Serge Le Borgne Gallery, Paris

F.W.J., curated by Claire Burrus, Centre Culturel Français, Milano, Italy

Alpine, Mamco, Genève

Cadiz, Centre de la Photographie, Genève

NATACHA LESUEUR

Je suis née etc.

Depuis le début des années 1990, Natacha Lesueur développe un travail photographique dont le corps et la nourriture sont les éléments récurrents. Cela ne suffit cependant pas à le ranger sous la rubrique art corporel ou *Eat Art* (art avec de la nourriture). Car les images produites, notamment les dernières visuellement très tonitruantes, sont une exploration des multiples aspects du corps décoré, lui-même mis en situation dans un décor : un corps apprêté simultanément rayonnant et inquiétant.

Mis à part trois photos réalisées dans les années 2000, N. Lesueur a choisi de montrer, pour cette exposition, ses images les plus récentes (celles faites en 2010 et 2011). La série la plus ample – et la dernière – à laquelle elle a travaillé pendant deux ans, concerne Carmen Miranda, une star du cinéma hollywoodien des années 1940 et 1950. Portugaise de naissance mais ayant vécu au Brésil, cette dernière, surnommée la « bombe brésilienne », incarna sur les écrans l'exotisme selon le point de vue occidental – de même qu'elle représenta, à Hollywood, la réussite d'une femme du Sud dans un pays du Nord. Elle s'illustra dans des productions grand public en jouant, d'une manière bien souvent caricaturale, la danseuse de samba régulièrement coiffée d'un plateau de fruits (le plateau de gourmandises des bahianaises) et habillée de tenues tapageuses inspirées des costumes traditionnels brésiliens. N. Lesueur a pris ce personnage comme point de départ d'une exploration de l'image de la femme. Le modèle qui incarne Carmen Miranda était enceinte à l'époque des prises de vue et sa transformation physique, comme le dit l'artiste, « fait partie de l'évolution du projet, la photographie fixant ses états transitoires ». On est donc aussi, avec cette série d'images, face à l'expression la plus entière de la féminité et de ses clichés : maternité, beauté « fatale », femme fleur, sourire souvent de mise voire obligatoire. Pourtant quelque chose comme une fêlure traverse cet exotisme outré. Les fruits présents dans les compositions qui coiffent le modèle sont en putréfaction, les fleurs dans ces architectures arborescentes sont fanées, la décoration à l'arrière-plan de l'image est fréquemment rudimentaire : autant de signes de l'entropie à l'œuvre. Car le monde de N. Lesueur est loin d'être aussi sage qu'une image : on y rencontre souvent une violence rentrée et, comme c'est le cas dans cette série, une beauté étrange attirante et répulsive en même temps. Pour la première fois, l'artiste montre deux vidéos et un film, toujours consacrés à Carmen Miranda. Le modèle qui l'incarne y est filmé comme une poupée mécanique qui tourne sans faire de

bruit. Un buste en plâtre complète cette déclinaison du personnage qui est aussi une traversée des techniques permettant de faire un portrait, et qui brouille les âges et les références (on passe d'Hollywood à la sculpture « classique »). Carmen Miranda a représenté jusqu'à l'outrance la femme fabriquée et instrumentalisée par la logique spectaculaire. Sa fin prématurée et tragique (elle est morte minée par l'alcool) est, d'une certaine façon, incluse dans la ruine à l'œuvre dans ces représentations : l'effondrement pointe derrière la pose construite. D'autres images récentes sont également proposées : ce sont des photos de femmes âgées aux dents enduites de vernis et qui éclatent de rire. Ces sourires, à la fois pleins de santé et inquiétants, hésitent entre la spontanéité et la crispation. N. Lesueur a réalisé ces images en faisant preuve, là aussi, d'un sens particulièrement aigu de la composition et du décor : les couleurs des modèles et celles des arrière-plans, de même que les poses des personnages, concourent à donner à ces pièces une facture décorative classique qui cohabite avec l'inquiétante étrangeté de ces bouches colorées. Des photos plus anciennes complètent cette présentation. On y voit des hommes – ce qui est assez rare chez N. Lesueur – dont un est endormi et un autre nu avec un casque sur la tête. Sur le visage du premier, des marques sont visibles : sont-ce des dessins rêvés qui s'inscrivent à même sa peau (dermographie), ou bien les traces abstraites de ses tumultes les plus intimes ? L'autre homme est face au spectateur et la formule inscrite sur son casque fait de l'image – et du corps photographié – quelque chose de visible et de lisible. Autre façon de traiter le corps comme l'origine et l'horizon ultime de la plasticité.

Extrait de texte

« La nourriture est un matériel organique d'une grande richesse plastique (couleurs, textures), et porteur d'une symbolique forte. C'est un matériau susceptible d'être accommodé, adapté, transformé en vue de traiter du corps en tant que matière, matière d'image, support de la parure, siège de l'apparence, aire de la construction du sujet. Mais en l'utilisant, je cherche à créer une relation de proximité avec le public. La nourriture nous est familière, elle nous accompagne chaque jour, c'est une source de plaisir, comme les paysages en purée qui nous remémorent des activités alimentaires enfantines. [...] Je joue sur l'appartenance à la même famille de la nourriture et du corps (matière vivante, chair), mais la mise en rapport des deux, par l'apposition de l'une sur l'autre (la nourriture sur le corps), débouche sur une mise en scène de l'échec de l'assimilation de l'un à l'autre. [...] Mes accommodations, mes arrangements (terme que j'emploie pour mes sculptures alimentaires), n'ont pas pour objet de tromper le regard mais de lui proposer de mettre en œuvre son exactitude, de faire en quelque sorte le point par une focalisation plus ou moins progressive. D'où l'importance du format et des deux temps de lecture : de loin on voit une coiffure, un sourire, un portrait, un volcan ; de près, on voit de la purée de potiron, de la colle, des marques en forme de plume, etc. »

Entretien : Rémy Kerténian, août 2007

Natacha Lesueur, *Je suis folle de la bouche de fraise*, Toulon, (Maison de la Photographie : Catalogue d'exposition), 2008.

Repères bibliographiques

DAVILA, Thierry, Natacha Lesueur. *Surfaces, merveilles et caprices*, Genève : Éditions Mamco, 2011.

DURAND, Regis, *Attention à la figure* in *L'art contemporain et la Côte d'Azur, un territoire pour l'expérimentation*, Dijon : Les Presses du réel, 2011.

Expositions individuelles (sélection)

2012

Ne me touche pas, Frac Languedoc-Roussillon, commissaire: E. Latreille, Montpellier

2010

Musée d'art et d'histoire et chapelle des pénitents bleus, *Casanova Forever*, FRAC Languedoc Roussillon Narbonne

2009

Vitrine des galeries Lafayette, commissaire : E. Lavigne, Centre Georges Pompidou, Paris

2008

Tokyo-arts, boutique Van Cleef & Arpels, Tokyo
Degustarte avec Diana Theocharidis, Polyforum Sequeiros, Mexico
Moins, ce ne serait pas assez, CPPM, Nîmes

2007

Maison de la culture, commissaire : H. Besacier, Bourges,
La femme que j'aime semble porter un masque certains jours, Galerie Charlotte Moser, Genève
Je suis folle de ta bouche de fraise, Maison de la photographie, Toulon

2006

Installation en milieu urbain, Gwangju, Corée
Institut français de Valence, Espagne

2005

Galerie Clara Sels, Düsseldorf
Arrangement Culinaire, incidental projects, Agentur, Amsterdam
Galerie Praz Delavallade, Paris

2004

Uomo, CAN, Neuchâtel

2003

Galerie Charlotte Moser, Genève
Sei, Villa Medici, Rome
Galerie Française, Rome

MOO CHEW WONG

Version non conforme

Si la figure falote du copiste, blouse grise, palette huileuse, chevalet tacheté, planté devant un chef-d'œuvre dans un musée d'art ancien, nous est bien familière, il en va tout autrement de la silhouette dynamique d'un peintre penché sur une toile posée à même le sol et traçant allègrement dans la matière colorée les formes de l'œuvre contemporaine qui lui fait face. Qu'il s'agisse d'une grille en tubes fluorescents de Dan Flavin, d'une Alfa Romeo accidentée de Bertrand Lavier ou d'un autoportrait de Martin Kippenberger, les copies réalisées au fil du temps par Moo-Chew Wong au Mamco sont tout sauf conformes à leurs modèles.

Comme les chroniques parlent autant des chroniqueurs que des événements, les peintures de Wong traitent autant du vitalisme de l'expressivité picturale que des œuvres auxquelles elles consacrent leur exercice cannibale d'admiration. Il en résulte une archive paradoxale, subjective et erratique, des expositions du Mamco, un miroir déformant de ses choix, une mémoire énergumène et inappropriée de ses paradigmes éphémères.

Moo-Chew Wong est-il anachronique ? Il est âgé, il fait de la peinture, de la peinture à l'huile, des tableaux figuratifs, peints sur le motif, couleurs brutales où le noir abonde, travaillées en pâte, brosses et spatules, très vite faits, parfois presque indéchiffrables, toujours lacunaires, séances intenses, course contre le temps, le déclin de la lumière ou de l'intensité de la saisie, tout cela avec l'élégance d'un sage à l'ancienne, soudain pris de frénésie, en toute jubilation, qui rejouerait les grands gestes du peintre, comme si c'était la première fois, comme s'il n'avait jamais eu d'autre atelier, d'autre lieu que l'instant.

On devra à Maître Wong d'avoir regardé le contemporain avec les lunettes faussement obsolètes de la modernité expressionniste et le sentiment d'une urgence dont ses performances fournissent la forme curieusement actuelle.

Extrait de texte

« La gestualité et le matérialisme puissants dont sont empreintes [l]es peintures [de Moo Chew Wong], offrent au premier regard l'évocation d'une violence expressionniste : ici une fulgurance coloristique fauve, là un empâtement brossé à la De Kooning, ailleurs une informalité bourbeuse à la Fautrier. Mais ces références fugitives sont déstabilisées et comme emportées par un maelström dont la force fait littéralement éclater le subjectivisme dont elles furent historiquement porteuses. En ce sens, la machine picturale conçue par l'artiste agit à la manière d'une centrifugeuse où se déconstruisent les éléments de vocabulaire qui donnaient une forme repérée, un style, au pathos pictural de l'Occident. [...] Wong renoue de curieuse façon avec [une] vieille nécessité de la peinture impressionniste : il peint "sur le motif", devant le paysage, des tableaux exécutés sans repentir ni relâche, d'une seule venue, dans le temps imparti par la durée d'un après-midi et souvent jusqu'après la tombée de la nuit. Quels que soient les formats utilisés, des grands diptyques aux séries de petits tableaux, les parties de peinture obéissent aux règles de cette loi unitaire. [...] Cet athlétisme pictural où le désir de la représentation se consume dans la dépense physique oblige aussi à une économie drastique des moyens de la peinture elle-même. [...] L'artiste s'inscrit [ainsi] jusqu'au bout dans la logique de l'ascèse qui programme le dénuement de sa relation picturale au paysage. »

Jean-Marc Réol, *La violence faite au savoir*, mai 1992

Repères bibliographiques

AMINE, Patrick, *Moo Chew Wong. Scène/Action-Landscape*, Paris : Trafic Galerie, 2008.

SUCHÈRE, Éric, *Moo Chew Wong* (Catalogue de l'espace d'art contemporain Camille Lambert), Juvisy sur Orge, 1997.

Expositions individuelles (sélection)

1997
Espace d'Art Contemporain C. Lambert, Juvisy-sur-orge

1996
Musée du Petit Format 8, Belgique

1995
Imaginatifs, L'atelier Parisien, Galerie Alessandro Vivas, Paris

1993
Ocre d'Art, Châteauroux

1992
Paysage urbain, Galerie de l'école, Villa Arson, Nice

Les Rendez-vous du Mamco

Octobre 2011

Mardi 18

18h-21h, Vernissage des expositions l'Éternel Détour, séquence automne - hiver 2011-2012

Novembre 2011

Mardi 1er

12h30, *Rendez-vous avec...* Nicole Schweizer, conservatrice au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne (45')
18h30, *Voix Off*, lecture de Caroline Bergvall

Vendredi 4

Dès 20h, CHAPEAU AU MAMCO

Bal contemporain en faveur de la collection du Mamco organisé par l'association des amis du Mamco, aux Ports Francs de Genève (soirée payante)

Mardi 8

18h30, commentaire sur les expositions d'automne-hiver par Christian Bernard

Mardi 15

18h30, commentaire sur l'exposition de Natacha Lesueur par l'artiste et Thierry Davila, présentation de sa monographie aux éditions Mamco

Mardi 22

18h30, *Voix Off*, lecture de Catherine Weinzaepflen

Décembre 2011

Mardi 6

12h30, *Rendez-vous avec...* Marion Tampon-Lajarriette, artiste

Mardi 13

18h30, *Voix Off*, lecture de Claude Rutault

Janvier 2012

Mardi 17

Happy Birthday, Art!

Programmation surprise au Mamco pour célébrer le 49e anniversaire de l'art proclamé par l'artiste Robert Filliou

18h30, *Voix Off*, lecture de Patrick Beurard-Valdoye

Février 2012

Mardi 7

12h30, *Rendez-vous avec* Geneviève Loup, historienne de l'art, enseignante d'histoire et de théorie de l'image en mouvement à la HEAD et à l'École cantonale d'art du Valais

Nocturne

Le premier mercredi du mois, le musée reste ouvert de 18h à 21h, entrée libre. À 19h, visites commentées gratuites en français et en anglais.

Mercredis 2 novembre, 7 décembre 2011, 4 janvier et 8 février 2012.

Dimanche gratuit

Le premier dimanche du mois, entrée libre et visites commentées à 15h.

Libre accès au jeu « Pas seulement les enfants jouent » dans L'Appartement sur une proposition du collectif « Not Only Kids Play » (Master option TRANS, HEAD, Genève). Dimanches 6 novembre, 4 décembre 2011 et 5 février 2012.

Les petits rendez-vous

Visite guidée interactive pour les 5-10 ans accompagnés d'un adulte (45'). Tous les mercredis à 15h15 ainsi que le premier dimanche du mois à 11h15 (dimanches 6 novembre, 4 décembre 2011 et 5 février 2012).

Les mini rendez-vous

Le premier mercredi du mois à 15h15. Parcours d'éveil culturel (20') pour les 2-4 ans accompagnés d'un adulte. Mercredis 2 novembre, 7 décembre 2011, 4 janvier et 8 février 2012.

Guides volants

À la disposition des visiteurs le week-end et lors des Nocturnes

Contact presse

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

Sophie Eigenmann

s.eigenmann@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 12h à 18h, tous les premiers mercredis du mois jusqu'à 21h, samedi et dimanche de 11h à 18h. Fermeture le lundi ainsi que les 24, 25 et 31 décembre 2011 et le 1er janvier 2012.

Tarif normal CHF 8.–
Tarif réduit CHF 6.–
Tarif groupe CHF 4.–

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, notamment l'Ambassade de France à Berne, le Consulat Général de France à Genève, le Fonds cantonal d'art contemporain, la Fnac, Fondation Coromandel, Fondation de Famille Sandoz, Fondation 1796, Fondation Valeria Rossi di Montelera, Fondation Hans Wilsdorf, Hôtel La Cour des Augustins, Hôtel Bel' Espérance, JTI, J.P. Morgan Private Bank, Sotheby's, Teo Jakob.

Partenaires média : Le Courrier, L'Hebdo, Profil.

AVEC LE SOUTIEN
DE LA
VILLE DE GENÈVE



J.P.Morgan



LE COURRIER

