

ANTOINE BERNHART JOUER AVEC LE FEU

EN LIEN AVEC L'EXPOSITION SADE À LA FONDATION BODMER

BERNHARD JOHANNES BLUME DIE BRETT-BILDER

FRANÇOIS DILASSER VEILLEURS, BATEAUX-FEUX ET AUTRES PEINTURES

EMILIE DING UNTIL THE EVENING OF THE ECHO

MOUNIR FATMI PERMANENT EXILES

STEPHEN FELTON THE WIND, LOVE AND OTHER DISAPPOINTMENTS

**KATHARINA HOHMANN
& FRANK WESTERMEYER**

THE PASSAGE OF A TRAIN THROUGH A HOUSE IN MARFA

AGNES MARTIN 10-1 TABLEAUX

DENNIS OPPENHEIM SALLE DES MACHINES

EN LIEN AVEC L'EXPOSITION BIENS PUBLICS AU MUSÉE RATH

JEAN-MICHEL SANEJOUAND CHARGES-OBJETS

BRUNO SERRALONGUE LA TERRE EST UN CROCODILE

**ET
AFTER DARK
(FRAC ÎLE-DE-FRANCE)**

**18 FÉVRIER
— 10 MAI 2015**



cycle

DES HISTOIRES SANS FIN

séquence – printemps 2015

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

Communiqué de presse – pp. 3-5
Antoine Bernhart – pp. 6-7
Bernhard Johannes Blume – pp. 8-9
François Dilasser – pp. 10-11
Emilie Ding – pp. 12-13
Mounir Fatmi – pp. 14-15
Stephen Felton – pp. 16-17
Katharina Hohmann & Frank Westermeyer – p.18
Agnès Martin – pp. 19-20
Dennis Oppenheim – pp. 21-22
Jean-Michel Sanejouand – pp. 23-24
Bruno Serralongue – pp. 25-26
et
After Dark (Frac île de France) – p. 27

Partenaires et informations pratiques – pp. 28-30

DOSSIER DE PRESSE

Communiqué de presse

Cycle Des histoires sans fin, séquence printemps 2015, 18 février – 10 mai 2015

Vernissage mardi 17 février dès 18h

Forte de douze propositions, cette séquence de printemps du cycle Des histoires sans fin varie les plaisirs du 18 février au 10 mai, des redécouvertes d'hier - Bernhard Johannes Blume, François Dilasser, Agnes Martin, Jean-Michel Sanejouand - à des artistes confirmés d'aujourd'hui - Emilie Ding, Mounir Fatmi, Stephen Felton, Katharina Hohmann & Frank Westermeyer, Bruno Serralongue. Dans la dynamique des 20 ans du musée, cette séquence tisse également des liens avec d'autres institutions muséales comme la Fondation Bodmer pour Antoine Bernhart, le MAH et les collections d'art contemporain de la ville et du canton pour Dennis Oppenheim et, en dehors des frontières, la collection du Frac Île-de-France pour After Dark.

After Dark (Frac Île-de-France)

Avec *After Dark*, le **Frac Île-de-France** répond à l'invitation du Mamco à venir présenter sa collection au sein du musée. Au 4^e étage, entièrement plongée dans l'obscurité, l'exposition présente un ensemble d'œuvres ayant toutes en commun de donner à percevoir certaines formes du réel dont le sens tend irrémédiablement à nous échapper. Des œuvres de Jimmy Robert, Maurice Blaussyld, Ulla von Brandenburg ou Mark Geffriaud semblent indiquer que l'essentiel est ailleurs, dans l'énigme elle-même plutôt que dans sa résolution. Celles d'Élise Florenty et Marcel Türkowsky, de Benoît Maire et Étienne Chambaud, John Stezaker ou João Maria Gusmão et Pedro Paiva invitent à des expériences hallucinatoires et de vertigineuses mises en abyme.

Si une part d'incertitude et une certaine obscurité sont nécessaires à la compréhension du monde – la caverne Platonicienne n'est pas loin – *After Dark* offre nombre de perspectives troubles permettant paradoxalement d'envisager un avenir où la lumière se fait.

Agnes Martin, 10 + 1 Tableaux

Née au Canada mais ayant passé la plus grande partie de sa vie aux États-Unis où elle s'installe en 1931, **Agnes Martin** (1912-2004) est une figure majeure de l'abstraction américaine. Son œuvre picturale repose sur des règles strictes de réalisation et sur l'exploration d'un motif quasiment unique : la grille. Souvent associée à l'esthétique minimaliste, A. Martin conjugue un formalisme rigoureux et une approche extrêmement sensible du motif et du pigment, ce qui contribue à faire de ses toiles des objets méditatifs. Composé de dix tableaux aux formats identiques (31 x 31 cm), l'ensemble d'œuvres montré au 3^e étage du Mamco date de 1974, période charnière dans le travail de l'artiste. En effet, celle-ci se remet à la peinture après un voyage en Allemagne et après avoir

arrêté de peindre pendant près de sept ans. Elle adopte alors définitivement le motif qui restera le sien jusqu'à sa mort : la grille, complète ou incomplète, qu'elle aborde à travers des tableaux de format carré. Les dix tableaux exposés sont donc parmi les premières peintures qui signalent non seulement le retour définitif d'A. Martin à la pratique picturale mais aussi sa décision de n'explorer qu'une seule forme, répétitive dans sa structuration (une grille est une grille est une grille...) et soumise à une exploration systématique et protocolaire (toute la peinture est contenue dans une grille).

Bruno Serralongue, La terre est un crocodile

Présentée au 3^e étage, l'exposition *La terre est un crocodile* de **Bruno Serralongue** (1968) est constituée d'une sélection de photos provenant de trois séries d'images réalisées durant ces dernières années. La photographie n'existe ici qu'à partir de l'univers médiatique que B. Serralongue contourne, déplace et critique. Une façon pour lui de partir d'un conditionnement donné pour inventer des images dotées d'une indéniable charge politique. *Calais*, la première série d'images, concerne les migrants postés à Calais qui cherchent par tous les moyens à rejoindre la Grande-Bretagne. Elle a été composée entre 2006 et 2008 et dresse un état des lieux accablant : on y voit les conditions moins que précaires dans lesquelles des hommes tentent de survivre avant d'aller ailleurs. La deuxième série, *Florange* (2011-2013), porte sur la lutte des ouvriers des hauts fourneaux d'ArcelorMittal à Florange et à Hayange dans le nord de la France. Ceux-ci ont fait grève pendant de longs mois pour s'opposer, sans succès, à la fermeture de leur lieu de travail. Enfin la troisième série d'images, *Notre-Dame-des-Landes*, débutée en 2014 et toujours en cours, concerne le site de construction du futur aéroport de Nantes sur lequel sont installées nombre de personnes hostiles au projet. Pour prendre chaque ensemble de photos, B. Serralongue est allé sur place après avoir sélectionné les événements par voie de presse, une façon pour lui de se réapproprier des faits et gestes amplement médiatisés.

Jean-Michel Sanejouand, Charges-objets

Né en 1934 à Lyon, **Jean-Michel Sanejouand** développe depuis le début des années 1960 une œuvre polymorphe qui circule sans cesse de la peinture vers la sculpture, des objets vers les organisations d'espaces, et réciproquement. Toujours en développement et en mutation, ce travail, qui ne se satisfait jamais de ses « acquis », et qui se compose d'une succession de séries, a anticipé nombre de devenir actuels de l'art occidental tout en restant indépendant des mouvements et des tendances. L'exposition organisée par le Mamco au 2^e

Communiqué de presse

étage se compose de *Charges-objets*, apparus entre 1963 et 1967, qui consistent en la mise en rapport d'objets familiers sortis de leur contexte d'origine et débarrassés de leur valeur d'usage. *Fauteuil et carré de toile rouge* (1966) est une pièce particulièrement emblématique de la capacité d'invention de J.-M. Sanejouand. Elle consiste en un fauteuil en skaï noir dont le dos est tourné contre un mur, fauteuil sur lequel est posé un monochrome rouge de format carré, et précède de près de vingt-cinq ans les fameuses *Furniture Sculptures* de John M Armleder, preuve, sans nul doute, de l'importance de ce travail pour l'époque.

Katharina Hohmann & Frank Westermeyer, *The Passage of a train through a house in Marfa*

The Passage of a train through a house in Marfa est la première collaboration de **Katharina Hohmann** (1964) et **Frank Westermeyer** (1971). Ensemble, ils ont transformé une maison en une installation par laquelle le spectateur de leur film voit passer les longs trains de marchandises qui, autrefois, ont fait la prospérité de la ville mais qui, aujourd'hui, ne s'y arrêtent plus. Clin d'œil aux débuts du cinéma, ce film est aussi un portrait métonymique et poétique de Marfa, toute petite ville aujourd'hui célèbre comme lieu historique du minimalisme, qui a vu s'arrêter, si l'on peut dire, le train des avant-gardes.

Antoine Bernhart, *Jouer avec le feu*

Meurtres, viols, mutilations en tous genres, zoophilie, coprophagie... Le catalogue d'actes de barbarie proposé par **Antoine Bernhart** (1950) est-il soluble dans le champ de l'art contemporain? Membre du groupe néo-surréaliste *Phases* dès 1968, A. Bernhart finira par se faire exclure du mouvement quelques années plus tard au prétexte que ses délires pornographiques seraient trop extrêmes. A. Bernhart va alors évoluer dans des sphères alternatives à l'art officiel et de ses institutions, et intégrer un vaste réseau de dessinateurs issus de la contre-culture, et plus particulièrement des mouvances punk, en réalisant, par exemple, posters et flyers pour des groupes de psychobilly comme *The Cramps* ou *The Meteors*. Derrière l'effroi que provoque ces images, on perçoit un rire strident – rire que l'on pourrait qualifier de matérialiste. « Il existe une figure classique du philosophe matérialiste qui rit du reste de l'humanité, de ses craintes, ses superstitions et même ses valeurs. (...) C'est ainsi – en riant – que ce personnage conceptuel accède au monde "humain", au monde "des valeurs". On verra alors que le vieux reproche fait au matérialisme, à savoir sa froideur et son incapacité à saisir la dynamique de l'action humaine, sa "cruauté d'anatomiste" comme dit Flaubert, ne l'atteint pas ; ou alors l'atteint à cause de son rire. » (Charles Wolfe)

Cette proposition est en lien avec l'exposition « Sade, un athée en amour » à la Fondation Bodmer (ouverte jusqu'au 12 avril 2015).

Stephen Felton, *The Wind, Love and other Disappointments*

Sérieusement désinvolte, radicalement détendue, difficilement spontanée, facilement complexe : la peinture de **Stephen Felton** (1975) déconcerte par les épithètes paradoxaux qu'elle suscite. Un dessin réalisé à main levée, d'une seule couleur, habite l'espace d'une toile de grand format. Une simplicité du signe et de son exécution qui tient tout autant du schéma enfantin, de la peinture pariétale que d'une sorte de pictogramme ramolli, ne sachant départager entre symbole et icône, figuration et abstraction, tout à la fois aube et agonie du signifiant.

The Wind, Love and other Disappointments présente ainsi une série inédite inspirée par le roman d'Arno Schmidt *Scènes de la vie d'un faune*. Günter Grass disait de Schmidt : « Je ne connais pas un écrivain ayant à ce point écouté la pluie, si souvent contredit le vent et mêlé aux nuages des noms de famille si littéraires. » Ce roman associe un cynisme érudit et lapidaire à de grands élans exaltés sur la lande, la lune, le vent. Formellement, il se construit en une succession de petits paragraphes coulant comme une cascade de souvenirs et de visions furtives.

Au 2^e étage, S. Felton propose à son tour une série de formes qui n'illustrent pas nécessairement tel ou tel passage mais viennent plutôt cristalliser un souvenir de lecture, les rêveries qui l'ont accompagné, la fertilité onirique d'une expérience littéraire.

Bernhard Johannes Blume, *Die Brett-Bilder*

Au sein de la tradition allemande de la photographie, **Anna et Bernhard Johannes Blume** (1957-2011) sont à contre-pied du courant conceptuel documentariste représenté par Bernd et Hilla Becher. Dans leurs mises en scène photographiques étroitement liées à leur espace domestique et réalisées entre 1970 et 2000, ils expérimentent les limites des médiums souvent de manière ironique et loufoque. Les *Brett-Bilder* de B. J. Blume, présentées au 2^e étage, forment un second pan de son travail. L'artiste découpait des planches dans des meubles délaissés et considérait leur imitation de « bois véritable » comme « prolongation sporadique de sa peinture » explique Anna Blume. Utilisant une typographie naïve de sa conception, il peignait alors sur ces planches, à la bombe et au pochoir, ses « concepts quasi philosophiques ». « De nombreux morceaux de meubles utilisés pour les mises en scène photographiques ont ensuite été successivement « éliminés » de cette manière, les vidant par là même de leur teneur traumatique. »

Communiqué de presse

Emilie Ding, *Until the evening of the echo*

Se déployant principalement entre le dessin et la sculpture, l'œuvre d'**Emilie Ding** (1981) manifeste un attrait pour les structures massives et les principes de systématisation. Croix, trames, contreventements et contreforts, métal, béton et huile y apparaissent comme les formes et matériaux privilégiés. Dans cette langue du minimalisme et de l'imposance, l'artiste exprime une manière particulière de se souvenir des avant-gardes, d'en secouer les lambeaux. Comme pour ses expositions au Centre d'art de Genève ou à la Salle Crosnier, les pièces réalisées pour l'exposition du Mamco prennent la mesure du lieu. Une mesure physique – la hauteur des plaques de béton, jusqu'à 2,5 m., se confronte directement à l'élévation des salles du 2^e étage qui les reçoivent –, mais aussi temporelle – la peinture verte est un « reste » de l'exposition précédente, *Piece maker* (1985), une pièce monumentale de Donald Lipski. Une mesure qui se poursuit également dans les motifs inscrits sur les plaques. Les dessins sont inspirés par un certain nombre d'œuvres du musée qui ont marqué l'artiste, familière du lieu. Autant d'allusions à Sherrie Levine, Jenny Holzer, ou Marcel Duchamp qui se figent ici en de sombres étendards.

François Dilasser, *Veilleurs, Régentes, Bateaux-feux, Têtes marines, Planètes à plumets et autres peintures*

Peintre autodidacte, **François Dilasser** (1926-2012) a toujours vécu et travaillé à Lesneven, un village de Bretagne. Il y a appris son métier à travers ses figures tutélaires, Matisse, Picasso, Cézanne, Gauguin, Klee mais aussi et surtout Bissière dont il a été le *disciple secret*. Comme lui, il s'est défié du brillant de l'huile et a préféré les tons mats de l'acrylique par lesquels il a retrouvé par bribes ou *dévotions involontaires* Giotto, Uccello, Sassetta, Lorenzetti, leurs *empilements de plans* et leurs *perspectives triangulées*, comme l'écrit Antoinette Dilasser, témoin et chroniqueuse de l'œuvre. Au 1^{er} étage dialoguent *Têtes marines, Veilleurs, Bateaux-feux, Régentes* et une série plus violente intitulée *Mains*. « Les mains c'est ce que l'on voit le mieux et le plus souvent de soi : soi-même. Autoportraits encore. Devant les yeux, sous les yeux, posées, exposées, sur les genoux, sur la table. Là-devant quand on dessine »...

Mounir Fatmi, *Permanent Exiles*

Intitulée *Permanent Exiles*, l'exposition de **Mounir Fatmi** (1970) au Mamco aborde les thèmes qui traversent de manière récurrente l'ensemble de son travail : l'histoire, l'identité, le corps, le langage ; un langage impossible, un corps séparé, une identité d'exilé et une histoire difficile.

Rétrospective de milieu de carrière, *Permanent Exiles* rassemble vingt-cinq sculptures, installations et films réalisés entre les années 2000 et aujourd'hui. Fasciné aussi par la science et la technologie ainsi que par leur potentiel d'aliénation, M. Fatmi confronte l'homme et la machine. Au fil de l'exposition, résonnent donc les thématiques de la rupture, du détachement physique et mental et de la vulnérabilité qui en découle. Mais quelle que soit sa pratique et quels que soient les médiums dont il se sert, M. Fatmi continue de revenir au choc des cultures qu'il a vécu et dont il est témoin, aux documents qui témoignent de l'histoire, de ses hésitations et de ses contradictions. Dans un état de vigilance attentive aux mémoires oubliées.

ANTOINE BERNHART

Jouer avec le feu

Meurtres, viols, mutilations en tous genres, zoophilie, coprophagie... Le catalogue d'actes de barbarie proposé par Antoine Bernhart est-il soluble dans le champ de l'art contemporain ? Membre du groupe néo-surréaliste *Phases* dès 1968, A. Bernhart finira par se faire exclure du mouvement quelques années plus tard au prétexte que ses délires pornographiques seraient trop extrêmes.

A. Bernhart va alors évoluer dans des sphères alternatives à l'art officiel et de ses institutions, et intégrer un vaste réseau de dessinateurs issus de la contre-culture, et plus particulièrement, des mouvances punk, en réalisant, par exemple, posters et flyers pour des groupes de psychobilly comme *The Cramps* ou *The Meteor*. Il est important de noter que le punk français a laissé une marque durable sur la culture occidentale dans son ensemble non pas tant, comme c'est le cas aux États-Unis, en Angleterre ou en Allemagne, sur un plan musical et stylistique, que sur un plan graphique. Ainsi, le collectif *Bazooka*, dont les stratégies d'infiltration postsituationnistes leur permettront de jouer au cheval de Troie tant au travers des pages de quotidiens généralistes comme *Libération*, que de revues mensuelles spécialisées comme *Actuel*. Et encore, des publications à la diffusion volontairement limitée, comme *Elles sont de sortie*, animées par Pascal Doury et Bruno Richard, dont les héritiers directs se réunissent aujourd'hui à Marseille autour du cercle créé par Pakito Bolino et Caroline Sury, sous le nom du *Dernier cri*, et qui encadrent depuis plus de dix ans la diffusion tant imprimée qu'expositionnelle de l'œuvre d'A. Bernhart. Autre territoire de réception, très loin de chez nous, qui accueillera avec enthousiasme les dessins d'A. Bernhart, celui de l'*Eroguro*, mouvance underground japonaise qui se traduit grossièrement par « l'exaltation du sexe grotesque et cruel ». Ce mouvement, tant littéraire, que théâtral (avec ses spectacles grand-guignolesques où de jeunes femmes dénudées font mine de s'éventrer devant un parterre haletant), que graphique, est en phase de sortir de sa clandestinité avec, par exemple les traductions récentes en français des sublimes mangas de Suehiro Maruo, qui jusqu'à récemment s'échangeaient en Occident sous le manteau.

« Oui, mais tout cela est-ce bien de l'art ? » se demandait Robert Crumb, le pape du dessin underground, lors de sa première rétrospective au musée Ludwig de Cologne. Cette question trahit plus une crainte de la part de l'artiste à voir son pouvoir de contestation amoindri au sein de l'institution, que d'une résistance de celle-ci à incorporer en son sein un scandale supplémentaire. Dans le cas de cette exposition d'A. Bernhart au Mamco, il ne s'agit pas tant d'une

quelconque volonté de récupération que d'une rencontre, riche d'une histoire anti-essentialiste partagée, issue tant du Surréalisme que de la Nouvelle Objectivité allemande. Car derrière l'effroi que provoque ces images, on perçoit un rire strident – rire que l'on pourrait qualifier de matérialiste. « Il existe une figure classique du philosophe matérialiste qui rit du reste de l'humanité, de ses craintes, ses superstitions et même ses valeurs. (...) C'est ainsi – en riant – que ce personnage conceptuel accède au monde "humain", au monde "des valeurs". On verra alors que le vieux reproche fait au matérialisme, à savoir sa froideur et son incapacité à saisir la dynamique de l'action humaine, sa "cruauté d'anatomiste" comme dit Flaubert, ne l'atteint pas ; ou alors l'atteint à cause de son rire. » (Charles Wolfe)

Antoine Bernhart est né en 1950 à Strasbourg où il vit.

Extraits de texte

« Antoine Bernhart peint des scènes de crimes sexuels transposés dans un théâtre de la cruauté. S’y actent des visions obscènes et sadiques. Métamorphosées en corps machines, les victimes comme les bourreaux s’y définissent comme les principes dynamiques d’expérimentations masturbatoires. (...) Ce travail ne se veut pas provocateur. Régis Debray nous rappelle que l’étymologie de l’adjectif latin ob-scenus (ce qui reste d’un homme quand il ne se met plus en scène), signifie une exhibition totale, sans compromis. L’obscène retrouve sa valeur cardinale et première ; il n’a pas à se dissimuler au regard, car le regard est par lui qualifié. La scène n’est pas indécente, sale, dégoûtante, immonde. Elle est plaisante car elle s’articule à cette cruauté d’anatomiste que vivifie le rire, cette « anesthésie momentanée du cœur », ou encore cette « mécanique plaquée sur du vivant » pour reprendre les si belles formules de Bergson. L’obscénité d’Antoine Bernhart ? Une dynamique qui nous sollicite comme voyeurs, pour nous fasciner, sans jamais rien s’interdire, et en nous laissant libre de toute métaphore. Si métaphore il y a chez cet artiste, se pourrait être celle de la subjectivité ; cette subjectivité transcendante qui a pour nom « liberté » et l’infini plaisir que l’on y prend. »

FAUCHE-GROS, Françoise, « Antoine Bernhart. Dans la forêt aux chemins qui se nouent », in Paris-art, Printemps 2012.

Expositions individuelles (sélection)

2012

Dans la forêt aux chemins qui se nouent, Sollertis, Toulouse

2010

Antoine Bernhart, J.P. Ritsch-Fitsch Galerie, Strasbourg

2009

L’Enfer des Enfers, Musée de l’Érotisme, Paris

2008

Im Dunklen Wald, Bon Goût, Berlin

L’Infini chez soi, Genève

Expositions collectives (sélection)

2009

Explicit Material, Sollertis, Toulouse

2001

Rope, Rapture and Bloodshed, Mondo Bizzarro Gallery, Bologne

Repère bibliographique

GFELLER, Christian, « Entretien avec Christian Bernhart » in *Im Dunklen Wald : antoine bernhart*, Bon goût Berlin, 2008.

BERHARD JOHANNES BLUME

Die Brett-Bilder

Étroitement liée à leur espace domestique, l'œuvre du couple allemand Anna et Bernhard Johannes Blume s'élabore dans une réflexion esthétique et philosophique sur les relations entre l'art et la vie. L'aménagement de leur intérieur se fait à la fois le décor de leur quotidien et celui de leur œuvre ; tandis qu'eux-mêmes, au même titre que le mobilier qui les entoure, deviennent les acteurs d'une réalité tant concrète que conceptuelle, tant banale qu'artistique.

Des mises en scènes photographiques ou « photo-performances » que le couple a réalisées ensemble entre les années 1970 et 2000, aux « planches-tableaux » de B. J. Blume, il est question pour les artistes d'expérimenter les limites des médiums, souvent de manière ironique et loufoque.

Au sein de la tradition allemande de la photographie, Anna et Bernhard Blume se positionnent à contre-pied du courant conceptuel documentariste dominant, incarné de façon emblématique par un autre couple d'artistes allemands : Bernd et Hilla Becher. En effet, plutôt qu'un moyen d'enregistrer et de documenter des faits, les Blume conçoivent la photographie comme un instrument d'investigation psychosociale et philosophique parmi d'autres.

Avec ses *Brett-Bilder* (planches-tableaux), B. J. Blume associe une nomenclature conceptuelle à des surfaces préfabriquées issues de l'univers des choses (les meubles), et conçues parallèlement comme des reliques substantiellement empreintes d'une réalité à la fois intime et partagée par une société en pleine mutation.

Anna Blume définit ainsi la série : « Que sont les *Brett-Bilder* ? Ce sont des planches qu'il découpait dans des meubles anciens. Elles ont joué un rôle iconographique dans nos mises en scène photographiques communes des années 1970 jusqu'à la moitié des années 1980. Bernhard Johannes Blume recyclait ces restes de meubles faits en panneaux d'aggloméré en objets iconographiques maniables et utilisait leur imitation de « bois véritable », chêne, hêtre ou bouleau naturel, comme « prolongations sporadiques de sa peinture ». Dans le style provisoire d'une typographie naïve de sa conception, il peignait sur ces planches, à la bombe, ses « concepts quasi philosophiques » en recourant à des pochoirs autocollants auparavant découpés. Il s'agit de mots et de concepts mettant toujours en image de manière ironique, sur le pseudoplacage de ces restes de meubles, le « jargon » toujours indolent et finalement idéologique de l'authenticité. De nombreux morceaux de meubles utilisés pour les mises en

scène photographiques ont ensuite été successivement « éliminés » de cette manière, les vidant par là-même de leur teneur traumatique. »

BLUME, Anna, « Die Brett-Bilder von Bernhard », in *Bernhard Johannes Blume Die Brett-Bilder*, Kunsthalle Bremen, 2012, p. 12

Bernhard Johannes Blume est né en 1937 à Dortmund et est mort en 2011 à Cologne.

Extraits de texte

« Les meubles jouent un rôle non-négligeable dans les œuvres d'Anna et de Bernhard Johannes Blume. Comment pourrait-il en être autrement, chez eux pour qui l'intérieur ne se réduit pas à un simple exercice de décoration, mais, par sa diversité énergétique, est aussi un théâtre psychosocial du moi qui y règne ou plus simplement le refuge de nombreux moi. Il est question d'empreintes, des traces de quelque chose que nous avons du mal à appréhender, il s'agit de rendre visible, aurait-on dit autrefois, ce qui se cache derrière les choses (...).

Avec ses objets, Bernhard Johannes Blume soulève des questions philosophiques qu'il serait plus facile de rédiger sous forme de texte, mais il associe délibérément des concepts à des surfaces issues de l'univers des choses (...).

Le banal n'est pas ici le moyen de faire de l'art plus sublimé, mais la pierre angulaire sur laquelle repose l'édifice. »

BLUME, Eugen « Brett-Bilder ou les icônes de la modernité », in BLUME Bernhard Johannes, *Die Brett-Bilder*, Salon Verlag, Köln, 2012, pp. 6-11. (traduction interne du Mamco ; version originale en allemand disponible au BDT)

Repères bibliographiques

BLUME, Bernhard Johannes, *Die Brett-Bilder*, Kunsthalle Bremen, Salon Verlag, Cologne, 2012.

SOBEL, Dean, « Hänsel and Gretel at Play : An Anna & Bernhard Blume Primer » in BLUME, Anne & Bernhard, *A=B : Photoworks*, Milwaukee Art Museum, 1996.

Expositions individuelles (sélection)

2013

Images du roman photo de toute une vie, Saint Fons, Le Cap

2011

Aktionsmetaphern, Buchmann Galerie, Berlin

2010

SX 70/Polaroids 1975-2000, Maison Européenne de la Photographie, Paris

1997

Centre National de la Photographie, Paris

1989

Opposites D, Museum of Modern Art, New York

Expositions collectives (sélection)

2014

(Mis)Understanding Photography, Folkwang, Essen
The Paths of German Art from 1949 to the present, MMOMA, Moscou

2012

Fotografie Total, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

2011

Incongru. Quand l'art fait rire, Musée cantonal des Beaux-arts, Lausanne
Gespenster, Magie und Zauber, Neues Museum, Nuremberg

2010

Noli me tangere! Touch me not / Cease holding on to me, Kolumba Kunstmuseum, Cologne

2009

Art of two Germanys/Cold War Cultures, Los Angeles County Museum of Art

1977

Documenta 6, Kassel

FRANÇOIS DILASSER

Veilleurs, Bâteaux-feux et autres peintures

Quand on est autodidacte, le plus problématique c'est de se choisir des modèles opportuns, d'avancer pour garder l'envie de la peinture, c'est d'avoir des regardeurs éclairés, de trouver un chemin, son chemin. Depuis son « port d'ancre » de Lesneven, habité d'une impérieuse nécessité de peindre, François Dilasser apprend le métier à travers ses figures tutélaires, Matisse, Picasso, Cézanne, Gauguin, Klee mais aussi et surtout Bissière dont il est le *disciple secret*. Comme lui, il se défie du brillant de l'huile et préfère les tons mats de l'acrylique par lesquels il retrouve par bribes ou dévotions involontaires Giotto, Uccello, Sassetta, Lorenzetti, leurs empilements de plans et leurs perspectives triangulées comme l'écrit Antoinette Dilasser, témoin et chroniqueuse de l'œuvre.

Têtes marines « Le paysage est dans le peintre (de même chez Tarkovski les formes d'arbres, les plans d'eau, de neige, ne sont pas du monde extérieur mais de lui). » A. D.

Veilleurs « Le premier veilleur : Ça c'était une rupture. On n'avait pas vu venir la chose (le peintre, peut-être, qui tournait depuis quelque temps autour de montagnes empruntées à Spielberg, de silhouettes de gratte-ciel, de bonnets Ku-Klux-Klan ?). Pour la première fois le papier resté nu, sur la grande surface, en bas. Seules quelques silhouettes noires au-dessus d'une ligne : d'horizon ? de démarcation ? La présence d'une démarcation n'est pas nouvelle, mais la nudité voulue de papier, oui. Silhouettes noires à l'encre de Chine, frottées d'une main gantée sur le papier, le tracé vient en rehaut, à l'acrylique blanche... L'atelier était plein. À peine fréquentable, disaient certains. Noir et blanc. Veilleurs, c'est-à-dire ceux qui veillent, ceux qui sont là de temps immémorial, y seront combien de temps encore, les présences, les vieux témoins tutélaires. Ce qui n'est plus ou qui sera, tout est toujours là, tout coexiste. « Mon refus du temps ordinaire », dit-il... » A. D.

Bâteaux-feux « Exemple d'un motif pour lequel la peinture a devancé l'objet réel... Bâteaux-feux, peints sous forme d'architectures rouges avant que le peintre ne « reconnaisse » le *Scarweather* dans le port de Douarnenez. » A. D.

Depuis le *Scarweather* qui servit en 1992 de résidence à l'écrivain Jean-Pierre Abraham, celui-ci écrivait à l'adresse de F. Dilasser : « Je crois bien [...] que votre peinture est dénuée de tout confort ; et désarmée ; qu'elle comporte des lieux sauvages, mais qu'elle est aussi secourable et que j'y campe sans avoir froid. »

Les Régentes « Pour la première fois depuis sa jeunesse, d'une manière consciente tout au moins, il se mesurait à un sujet bien défini, venu d'un passé déjà lointain... Pour la première fois depuis longtemps s'imposait à l'atelier une figuration demeurée des plus allusives. » René Le Bihan

« Je ne peux m'empêcher de voir dans *Les Régentes* de Dilasser un mix des *Régentes* de Frans Hals et des *Demoiselles d'Avignon*. Portraits de cinq femmes, des douairières, des putains, traités à la dégauchisseuse, à la limite de la sculpture chez Picasso, cinq personnages enfin dont on ne sait plus trop le sexe, pas plus qu'on ne parierait sur leur état de vivants, des triangles habités par la mort ricanante, une épouvante. » Jean-Marc Huitorel

Mains « Les mains sont apparues dans l'atelier, au début, comme une espèce de marge ou de glose apposée à ce qui s'y trouvait déjà. Têtes et mains. Presque simultanément du travail. Les mains c'est ce que l'on voit le mieux et le plus souvent de soi : soi-même. Autoportraits encore. Devant les yeux, sous les yeux, posées, exposées, sur les genoux, sur la table. Là-devant quand on dessine...

Alors l'apparition, expansion, explosion de couleurs, grande violence. La violence était dans la couleur et dans le trait. Main verte surgie entre deux « études » en noir et blanc. Doigts en torsion au-dessus des paumes en caverne. Index surmontant la masse des doigts repliés, comme une crête, une tête d'animal, on ne sait quoi de provocant. Jaunes, roses, verts, violets. Main jaune fermée sur elle-même fond noir, celle que le peintre préférait. Celles que moi j'aimais, toutes couleurs fond blanc. Doigts bleus, verts, jaunes et ce rose. Dissonances comme dans le ciel au-dessus d'une vue de Tolède du Greco. » A. D.

François Dilasser est né à Lesneven en Bretagne, en 1926 où il est décédé en 2012.

Extraits de texte

« (...) François Dilasser a su constituer, en l'espace de quatre décennies, un univers personnel, à la fois simple et complexe, dont tous les éléments, toutes les propositions se laissent apprécier ouvertement du point de vue plastique comme du point de vue sémantique. Au terme d'un processus créatif, d'une métamorphose qui mêle à la fois l'observation et la mémoire, le hasard et la détermination des affects, la liberté du geste et la maîtrise des intentions, sa peinture s'affirme au travers de diverses séries étalonnées par le sujet (propice à la répétition) et le format (de préférence monumental). Les variations sur les Planètes, les Jardins, les Arbres, les Bateaux-feux, les Veilleurs, les Gisants, les Rois, les Nuages... se succèdent, s'enchaînent, se déclinent, se répondent, se renouvellent à la manière d'un leitmotiv, d'une phrase mélodique, dont la coloration, l'expression chromatique, l'interprétation sont sans cesse enrichies par le jeu des improvisations. La qualité propre de chaque motif se mesure ainsi à sa valeur suggestive, à sa vitalité émotionnelle, à ses résonnances intellectuelles.

(...)

On goûte chez l'artiste cette nécessité impérieuse de la peinture, qui exacerbe les sensations, exhibe et conjure les peurs, nous fait partager aussi la jubilation intérieure d'une création dont la curiosité s'élargit à des domaines qui débordent les limites de la culture occidentale. Le propos puise une part de sa richesse dans la valeur archétypale des modèles choisis. L'univers de l'artiste est peuplé de formes embryonnaires, d'êtres indifférenciés, de créatures inachevées, de nébuleuses spirales, de matières interstellaires, rescapées du chaos original. (...) »

DANIEL, Françoise, LE BIHAN, Olivier, « Préface », in HUITOREL, Jean-Marc, DILASSER, Antoinette, *Dilasser*, Musée des Beaux-Arts de Brest, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2008, pp. 11-15.

Repères bibliographiques

HUITOREL, Jean-Marc, *Dilasser*, L'Etat des lieux, 1990.

HUITOREL, Jean-Marc, DILASSER Antoinette, *Dilasser*, Musée des beaux-arts de Brest, Musée des beaux-arts de Bordeaux, 2008.

JULIET, Charles, *Chez François Dilasser*, L'Echoppe, 1999.

Expositions individuelles (sélection)

2013

François Dilasser. L'atelier – Œuvres choisies 1972-2007, Domaine de Kerguéhennec, Bignan

2009

François Dilasser : Les rois ont perdu leur couronne pour un chapeau, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

2004

Peintures 1997-2005, Fondation d'Entreprise Espace Ecureuil pour l'art contemporain, Toulouse

2000

Peintures et dessins 1988-2000, exposition organisée par le FRAC Bretagne, Galerie du Faouëdic, Lorient

Expositions collectives (sélection)

1994

Galerie Pro Arte, Freiburg (Allemagne) et Foire de Cologne

1984

Passé simple impératif présent, collections FRAC Bretagne, Poullaouen (Finistère)

1981

P.A.C., Biennale d'Art contemporain, Brest

EMILIE DING

Until the evening of the echo

Se déployant principalement entre le dessin et la sculpture, l'œuvre d'Emilie Ding manifeste un attrait pour les structures massives issues du BTP et les principes de systématisation. Croix, trames, contreventements et contreforts, métal, béton et huile y apparaissent comme les formes et matériaux privilégiés. Dans cette langue du minimalisme et de l'imposance, l'artiste exprime une manière particulière de se souvenir des avant-gardes, d'en secouer les lambeaux.

Comme pour ses expositions au Centre d'art contemporain de Genève ou à la Salle Crosnier, les pièces réalisées pour l'exposition du Mamco prennent la mesure du lieu. Une mesure physique – la hauteur des plaques de béton, jusqu'à 2m50, se confronte directement à l'élévation des salles qui les reçoivent – mais aussi temporelle – la peinture verte est un « reste » de l'exposition précédente, *Piece maker* (1985), une pièce monumentale de Donald Lipski. Une mesure qui se poursuit également dans les motifs inscrits sur les plaques. Les dessins sont inspirés par un certain nombre d'œuvres du musée qui ont marqué l'artiste, familière du lieu. Autant d'allusions à Sherrie Levine, Jenny Holzer ou Marcel Duchamp qui se figent ici en de sombres étendards.

Les reliefs des plaques reprennent quant à eux des éléments architectoniques, détails et structure, de la Maison des jeunes et de la culture à Annecy aujourd'hui occupée par l'école des beaux-arts. Dessiné en 1964 par André Wogenscky, proche collaborateur du Corbusier, le bâtiment, tout en béton et baies vitrées, s'érige autour d'une longue rampe qui dessert chaque étage. L'artiste projette d'y réaliser un film où la déambulation d'un vieil homme serait entrecoupée par des visions, des réminiscences d'œuvres (celles de Mike Kelley, Pierre Huyghe ou Maya Deren par exemple) toutes animées par un projet de communauté et d'émancipation de l'individu. Images surgies d'un monologue intérieur qui redoublent l'esprit du lieu qui les accueillent.

Cette mémoire sporadique de l'école et du musée est posée à même le sol, comme autant de stèles, votives ou funéraires, arrachées d'on ne sait quel temple ou façade. L'huile noire utilisée pour la réalisation des motifs leur donne une consistance particulière. Une qualité iridescente de la matière qui fait songer à une brûlure. La comparaison tient lorsque l'on sait que certains projets d'E. Ding ont pris pour nom *Burning – La Tourette* ou *Burning – Brasilia*. Cette combustion de la modernité pourrait nous faire songer au tableau *The Los Angeles County Museum on Fire* peint en 1968 par Ed Ruscha : à peine inaugurée, la massive structure orthogonale du musée apparaissait en proie aux flammes. Si l'incendie du californien exhalait un malaise de l'artiste dans son rapport à l'institution, ceux d'E. Ding sont davantage purificateurs. Il s'agit de relever dans la cendre la substance d'un écho. La mémoire de la modernité ne s'inscrit plus sur des plaques de cire, elle crame sur des surfaces bétonnées.

Dans la petite édition qui accompagnait son exposition à la Salle Crosnier en 2010, Emilie Ding faisait paraître dans les remerciements un certain nombre d'artistes et de musiciens, entre autres : Robert Rauschenberg, Robert Smithson, Psychic TV, Franz Schubert ou encore les cubo-futuristes. Un panthéon singulier, sonore et visuel, qui permet de poser les balises d'un territoire esthétique et de souligner que les pièces amalgament différents temps, courants, époques. Mais surtout, en faisant figurer ces noms sans hiérarchie, au milieu de ceux des amis, parents, et autres personnes impliqués sur le projet, E. Ding semble dire qu'elle les envisage moins comme des figures tutélaires que comme des « collègues » auprès desquels elle a pu se nourrir, dialoguer, se sentir encouragée et dont elle veut perpétuer la mémoire. E. Ding partage sans doute avec le new-yorkais Steven Parrino ce rapport irrévérencieux mais sincère à l'avant-garde. « La radicalité vient du contexte et pas nécessairement de la forme, écrivait le peintre. Les formes sont radicales dans la mémoire, en perpétuant ce qui fut radical autrefois par l'extension de leur histoire. L'avant-garde laisse un sillage et, par une force maniériste, elle poursuit son avance. Même dans la fuite, nous regardons par-dessus notre épaule et approchons l'art par intuition plutôt que par stratégie. Vu sous cet angle, l'art est plus culte que culture. »

Emilie Ding est née en 1981, à Fribourg; elle vit à Berlin.

Extraits de texte

« Le regard d'Emilie Ding semble ricocher sur les surfaces apparemment banales des structures qui nous entourent. Elle se joue des contraintes du système euclidien, posant des trames régulières et simples. Celles-ci, soumises à de multiples effets, sont tordues, arrondies et déstructurées, découpées et malmenées dans de très grands dessins. (...) »

Les sculptures de Ding évoquent, quant à elles, l'ingénierie et sa capacité à faire usage d'une grille orthonormée dans le contrôle des forces naturelles. Angles, étaux, contreventements, contreforts, piliers forment un singulier vocabulaire. L'artiste détourne leurs formes apparentes et reconstruit des fantômes en métal ou en béton.

(...)

Une étrangeté se dégage au contraire du tranchant que les œuvres entretiennent avec la réalité, et ce, en dépit de leur inutilité ou abandon apparent. (...) »

GROSS, Samuel, « L'effacement du monument », in PERRET Mai-Thu, GROSS Samuel, Emilie Ding, Cahiers d'Artistes 2013, Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture/Swiss Arts Council, Periferia, 2013, pp. 36-38.

« J'aime par principe l'idée de morcellement. (...) Je m'intéresse à l'expression dans le réel de certaines idées abstraites et projectives. L'histoire formelle du génie civil est presque évidemment une succession d'objets pensés sous cet aspect : de nouvelles formes pour de nouvelles fonctions, parfois même de nouveaux matériaux. J'aime imaginer que l'outil influe sur l'objet projeté et réalisé. »

DING, Emilie, LAURENT, Tom, « L'outil et la Forme », in Art Absolument. Disponible à l'adresse : <http://media.artabsolument.com/pdf/article/57814.pdf>

Repères bibliographiques

LAURENT, Tom, *Emilie Ding – nouvelle génération abstraite*, ArtAbsolument No57, janvier-février 2014.

Editions cahiers d'artistes 2013, Pro Helvetia, Verlag Edizioni Periferia, Lucerne.

Displaced Fractures, dir. Heike Munder & Thomas D. Trummer, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich & Siemens Stiftung, 2011.

Expositions individuelles (sélection)

2013

The Walk, Galerie Samy Abraham, Paris

2011

Taking Viereck, Galerie Samy Abraham, Paris
Really what is not. And that is (with Karin Hueber), Kunstraum Riehen, Riehen

2010

Erased, Salle Crosnier, Palais de l'Athénée, Genève
Primitive, Evergreene, Genève

2009

Random Gallery, Paris
Tirants, Interstices, Galerie Praz-Delavallade, Espace 2, Paris

Expositions collectives (sélection)

2014

Post-Op. Perceptual Gone Painterly 1958-2014, Emmanuel Perrotin, Paris

2013

Hotel Abisso, Centre d'art contemporain Genève
Pathfinder - Blue Monday, Moins un, Paris
Within The Horizon Of The Objects, Ausstellungsraum Klingental, Basel
No Local, No Global, WALLriss, Fribourg

2012

La jeunesse est un art – Manor Art Award Exhibition, Kunsthau Aarau, Aarau

2011

Displaced Fractures, Migros Museum, Zurich
Môtiers 2011- art en plein air, Môtiers

2010

Full Vacuum, Liveinyourhead, Genève
Ihren Körpern, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich

2009

Avalanche, Manoir de Martigny, Martigny
A new Spirit in Lasagnas I, Circuit, Lausanne
A new Spirit in Lasagnas II, New Jersey, Bâle
Swiss Art Awards, Messezentrum, Bâle
Bourses, Centre d'art contemporain, Genève

MOUNIR FATMI

Permanent Exiles

« De l'exil, j'ai fabriqué des lunettes pour voir. » Ayant volontairement quitté le Maroc, le pays de sa naissance et de sa première formation intellectuelle, Mounir Fatmi vit dès lors avec la conscience aiguë de la séparation, du déplacement, du poids de l'identité « le pire héritage que vous puissiez recevoir ». Il vaut mieux, pour paraphraser Paul Bowles (un des auteurs dont M. Fatmi est le plus proche) être voyageur que touriste, c'est-à-dire, ne pas accepter sa propre civilisation sans objection mais la comparer à d'autres et « en rejeter les éléments qu'il désapprouve ».

Intitulée *Permanent Exiles*, l'exposition de Mounir Fatmi au Mamco aborde les thèmes qui traversent de manière récurrente l'ensemble de son travail : l'identité, l'histoire, le corps, le langage. Toutes ces questions parlent de l'exil, de la séparation, de l'impossibilité du langage et disent combien la rencontre est difficile. Comment résoudre ce moment intense et crucial de la séparation, même si celle-ci est délibérée. Il demeurera inéluctablement « l'avant et l'après ». Cette fracture existentielle est littéralement traduite dans certaines sculptures de M. Fatmi : ainsi *The Paradox* (2013). Sur la lame circulaire d'une antique machine à aiguiser, taillées dans l'acier, des lettres en calligraphie arabe reprennent une ligne du Coran à propos du monothéisme et d'une machine à remouler. Lorsque la machine tourne, le texte perd son sens. Des reliques d'écriture sont dispersées à côté de la machine et sont prêtes à être aiguisées.

Lettres, mots, phrases, le langage traverse la pratique de M. Fatmi. Apparaissant fréquemment en surimpression sur une image, il est facteur de sens mais aussi agent provocateur d'un voyage au-delà de l'image, par essence incomplète. Les multiples superpositions de symboles, de cercles, d'écritures ne peuvent satisfaire le regard rapide, elles lui imposent de s'attarder, d'aller au-delà de ce qui est donné. La vidéo *The Blinding Light* (2013) est basée sur une peinture de Fra Angelico intitulée *La guérison du diacre Justinien* (1438-1440). M. Fatmi se concentre sur un étrange acte médical pratiqué par saint Côme et saint Damien : la greffe d'une jambe noire sur le corps blanc du diacre Justinien. Nés en Syrie, Côme et Damien, convertis au christianisme, seront martyrisés et décapités pour leur pratique de la médecine. Passionné de science M. Fatmi superpose l'image de la peinture de Fra Angelico et l'image d'une salle de chirurgie contemporaine inondée de lumières et de technologies. Dans ce métissage inouï, la transparence des images fusionne la religion et la science, la croyance et le savoir, le passé et le présent.

Ne serait-il pas temps de cesser de penser l'autre comme l'étranger, d'échapper aux diktats ethniques ou religieux ? M. Fatmi a mené une enquête sur Salman Rushdie qu'il considère comme une « vraie voix critique ». Dans une série d'œuvres réalisées sous le pseudonyme de Joseph Anton, également utilisé par Salman Rushdie pour décrire sa vie

clandestine à la suite de la *Fatwa* de mort lancée contre lui, M. Fatmi réalise trois portraits-photomontages de Joseph Conrad, Anton Tchekhov et Salman Rushdie ainsi qu'un film expérimental intitulé *Qui est Joseph Anton ?* (2011-2014). Il aboutit au constat que vivre dans la peau de quelqu'un d'autre est impossible. Poursuivant cette enquête, M. Fatmi étudie, dans le film expérimental *Darkening Process* (2014), la tentative de l'écrivain et activiste John Howard Griffin de s'exiler de sa propre peau. En « devenant Noir » il voulait prendre la mesure des injustices vécues, dans les années 1950-1960, par ses concitoyens Afro-Américains.

La mémoire, le passé, l'oubli, la reconstruction... M. Fatmi ne cesse de buter, de se retourner et d'interroger son propre vécu comme l'histoire du monde. *L'Histoire n'est pas à moi* (2013-2014) répond, dans un court métrage, à la censure d'une de ses œuvres, *Technologia*, qui mêlait des versets coraniques à des éléments inspirés des *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp. Dans cette vidéo, l'histoire est écrite avec deux marteaux sur une machine à écrire, une histoire qui n'est que charabia illisible mais qui porte les traces de la violence du geste. Quelle que soit sa pratique et quels que soient les médiums dont il se sert, M. Fatmi continue de revenir au choc des cultures qu'il a vécu et dont il est témoin, aux documents qui témoignent de l'histoire, de ses hésitations et de ses contradictions. Dans un état de vigilance attentive aux mémoires oubliées.

Mounir Fatmi est né en 1970 à Tanger ; il vit entre Paris et Tanger.

Extraits de texte

« Je travaille plutôt sur l'idée de l'objet sacré, de la déconstruction et la fin des concepts et des dogmes. Je m'intéresse spécialement à l'idée de la mort d'un objet de consommation une fois que son utilité n'est plus à jour. Cela peut s'appliquer à une cassette VHS dont l'utilisation est devenue obsolète, à un concept de réflexion ou à un mode de vie devenu ringard. (...) Et bien sûr, il y a un travail que j'ai fait sur la désacralisation des objets religieux dans la culture musulmane (...). Pour répondre à votre question, je pense que l'islam, comme les autres religions, philosophies et concepts, doit être utilisé et critiqué par l'art et les artistes. Je pense qu'il reste encore un petit espace de liberté dans l'art qu'il faut utiliser au maximum. »

RIEFFEL Véronique, « Interview réalisée pour Islamania », in mounirfatmi. Disponible à l'adresse : <http://www.mounirfatmi.com/5critiques/vrieffel.html>

« (...) Appréhendée dans son ensemble, l'œuvre de mounir fatmi se définit comme une collection esthétisée de toutes les violences contemporaines : le terrorisme, la politique de la peur, l'embrigadement religieux, la domination libérale-marchande. Avec des créations chaque fois en rapport : un panorama de Manhattan « sculpté » au moyen de cassettes VHS, celles que font parvenir aux télévisions d'information continue les moudjahidin fanatiques d'Irak ou d'Afghanistan détenteurs d'otages occidentaux ; un Rubik's Cube noir et blanc en forme de Kaaba ; des portraits de passants exhibant à hauteur du ventre des ceintures d'explosifs ; des câbles coaxiaux de télévision au moyen desquels l'artiste réalise de magnifiques arabesques qui sont autant d'hommages au style de Jackson Pollock ou qui, réunissant les titres hétéroclites d'une bibliothèque d'aujourd'hui – manuels de savoir-vivre, romans, traités de philosophie ou de géopolitique... – semblent suggérer que tout est dans tout, et que tout se tient. (...) »

ARDENNE Paul, « mounir fatmi, être perplexe ou ne pas être », in mounirfatmi. Disponible à l'adresse : <http://www.mounirfatmi.com/5critiques/pardenne.html>

Repères bibliographiques

ARDENNE, Paul, *Sans histoire*, Musée National Picasso, Vallauris, 2012.

DAVIS, Lilian, *Suspect Language*, éd. Skira, 2013.

FATMI, Mounir, *Ghosting*, Galerie Hussenot, 2011.

Mounir Fatmi Fuck the Architect, textes de ROLLIN, Pierre-Olivier, ARDENNE, Paul, TOUSSAINT, Evelyne, BECKWITH, Naomi, éd. Lowave, Paris, 2009.

Expositions individuelles (sélection)

2014

Holy water ice cubes (Perf.), Palais de Tokyo, Paris
They were blind, they only saw images, Galerie Yvon Lambert, Paris

2013

Spot On: Mounir Fatmi, Museum Kunst Palast, Düsseldorf
Le Voyage de Claude Levi-Strauss, Institut Français de Casa-blanca

2011

Between the lines, Galerie Hussenot, Paris
Megalopolis, AKBank Sanat, Istanbul
Without Anesthesia, Analix Forever, Genève

2009

Fuck architects: chapter III, FRAC Alsace, Séléstat

2008

Fuck architects: chapter III, Biennale de Bruxelles

2007

Sans histoire, Musée national Pablo Picasso, Vallauris
J'aime l'Amérique, la maison rouge, Paris

2004

Comprendra bien qui comprendra le dernier, le Parvis, Ibos

2003

Obstacles, Migros museum für Gegenwartskunst, Zurich

Expositions collectives (sélection)

2014

Des choses en moins, des choses en plus, Palais de Tokyo

2013

The Sea is my land, MAXXI, Rome

2011

Biennale de Lyon
Biennale de Venise
Unfolding Tales, Brooklyn Museum, New York

2010

Yesterday will be better, Kunsthau Aarau

2009

Biennale de Lyon

2008

Traces du sacré, Centre Georges Pompidou, Paris

2007

Biennale de Venise

2006

Africa remix, Mori art museum, Tokyo

STEPHEN FELTON

The wind, love and other disappointments

Sérieusement désinvolte, radicalement détendue, difficilement spontanée, facilement complexe : de prime abord, la peinture de Stephen Felton déconcerte par les épithètes paradoxaux qu'elle suscite. Un dessin réalisé à main levée, d'une couleur, habite l'espace d'une toile de grand format. Une simplicité du signe et de son exécution qui tient tout autant du schéma enfantin, de la peinture pariétale que d'une sorte de pictogramme ramolli, ne sachant départager entre symbole et icône, figuration et abstraction, tout à la fois aube et agonie du signifiant.

Flèches, escaliers, échelles, étoiles, parce qu'ils demeurent rétifs aux classifications habituelles de la représentation, sont les motifs privilégiés de cette iconographie de l'économiste. Au-delà de leur efficacité sémantique, ils manifestent surtout la vitesse d'un geste. Détachée de toute autorité virtuose, à la portée de tous, la peinture de S. Felton exprime un certain flegme, un irrespect tranquille de ce que l'on pourrait concevoir du métier de peintre et de ses différentes écoles. L'artiste Dan Walsh, dont S. Felton a été l'assistant, aime à parler de ses premiers travaux comme des Peter Halley peints par Philip Guston : une composition rigoriste « détendue » par un style proche de la bande dessinée. De même, l'on pourrait dire de la peinture de S. Felton qu'elle serait comme un Martin Barré peint par Keith Haring : une recherche de la sobriété et du fragment qui s'exprimerait à travers la touche de la figuration libre.

Il ne faudrait pas pour autant voir là un jeu post-moderne qui aplatirait ironiquement les références. Il y a en effet chez S. Felton (comme chez Dan Walsh d'ailleurs) une certaine croyance dans le processus de la peinture plutôt que dans son achèvement. Comme l'écrit la critique Jill Gasparina : « Assembler en un certain ordre des couleurs sur la surface plane d'une toile apprêtée (...) n'est pas un moyen d'obtenir un artefact prêt à décorer un intérieur ou à occuper l'espace encore libre d'un centre d'art, mais c'est une activité totale, et qui organise la vie toute entière. » Peindre s'entend d'abord ici comme une activité banale, au même niveau que celles qui rythment le quotidien de l'artiste, soumis à l'arbitraire de son humeur, du temps, des personnes qu'il croise, de ses lectures.

Le vent, l'amour et autres déceptions, son exposition au Mamco, présente ainsi une série inédite inspirée par le roman *Scènes de la vie d'un faune* d'Arno Schmidt. Chef d'œuvre de la littérature allemande d'après-guerre, on y suit sur trois chapitres (*février 1939, septembre 1939, septembre 1944*) Heinrich Düring, fonctionnaire à la sous-préfecture de Fallingbostal, assistant, écoeuré, à l'infiltration de la bêtise nazie dans les consciences – jusque dans sa propre famille, chez sa femme et son fils. Il va trouver refuge dans l'étude

acharnée des archives d'un village. Il y apprendra l'existence d'un déserteur napoléonien semant autrefois la terreur et ira jusqu'à retrouver sa cachette, une cabane au beau milieu de la forêt. Le narrateur fera de cet abri de fortune ayant échappé aux relevés des topographes, le lieu d'une retraite, d'un écart au monde, qui lui permettra finalement d'échapper aux bombardements alliés avec son amante.

Günter Grass disait ainsi de Schmidt : « Je ne connais pas un écrivain ayant à ce point écouté la pluie, si souvent contredit le vent et mêlé aux nuages des noms de famille si littéraires. » Le roman associe un cynisme érudit et lapidaire à de grands élans exaltés sur la lande, la lune, le vent. Formellement, il se construit en une succession de petits paragraphes distribuant néologismes, jeux de ponctuation, onomatopées substantivées, références codées, coulant comme une « cascade narrative » de souvenirs, de visions furtives, agencés à la manière dont « un spasmodophile peut voir un orage la nuit. » On conçoit que cette façon de travailler une écriture selon « les lignes de mouvements et le tempo des personnages dans l'espace », où tout n'est que fragments et vitesse, ait pu résonner de manière particulière chez S. Felton. En s'emparant de ce livre sibyllin, auquel il n'a eu accès que par la traduction anglaise, S. Felton propose à son tour une série de formes qui n'illustrent pas nécessairement tel ou tel passage mais viennent plutôt cristalliser un souvenir de lecture, les rêveries qui l'ont accompagné, la fertilité onirique d'une expérience littéraire.

Stephen Felton est né en 1975 à Buffalo, États-Unis ; il vit à New York.

Extraits de texte

« Pendant des siècles, la peinture a été avant tout une histoire de savoir-faire. Puis Duchamp ou Rodtchenko ont élevé l'incompétence au rang d'œuvre d'art. Felton déclare croire avant tout en l'acte de peindre. De quoi s'agit-il ? Il y a une multitude de choses peintes, de gens ou de machines qui peignent, en dehors du champ de l'art. À la bombe, au pinceau, avec des pochoirs. Sur les murs, au sol, sur les matériaux de chantiers ou les arbres qu'on va couper. Tous les objets industriels (voitures, meubles, jouets) sont également peints, avec des techniques nettement plus efficaces que celles des artistes. L'acte de peindre est donc répandu et universel ; il sert à marquer, à signifier. (...) (S. Felton) peint comme n'importe qui le ferait, sans technique particulière. Avec un pinceau trempé dans un pot de peinture, à la recherche d'une spontanéité difficile. »

PERNET, Hugo « Facile, difficile, l'art de Stephen Felton », in Zerodeux, 2011. Disponible à l'adresse : <http://www.zerodeux.fr/guests/facile-difficile-lart-de-stephen-felton/>

« Aller à l'atelier, ouvrir un pot de peinture, tendre une toile, la peindre, nettoyer ses pinceaux, rentrer chez soi, faire sa vaisselle, lire ses mails, voir des amis, de la famille : toutes ces choses sont à mettre sur le même plan » écrivait ainsi un autre peintre, Hugo Pernet, à son sujet. »

CASPARINA, Jill « Stephen Felton It's a whale », in Galerie chez Valentin. Disponible à l'adresse : <http://www.galeriechezvalentin.com/fr/expositions/2014/Felton2014/>

Repères bibliographiques

CASPARINA, Jill « Stephen Felton It's a whale », in Galerie chez Valentin. Disponible à l'adresse : <http://www.galeriechezvalentin.com/fr/expositions/2014/Felton2014/>

PERNET, Hugo, « Facile, difficile, l'art de Stephen Felton », in Zerodeux, 2012.

Expositions individuelles (sélection)

2014

It's a whale, Galerie Valentin, Paris

2013

50+1, TripleV, Paris

The Line between Painting and Drawing, Gertrude, New York
Breakin' Windows, Elaine Levy Projects, Bruxelles

2012

Top, Bottom, Galerie Bikini, Lyon

Paintings, Miguel Abreu Gallery, New York

Expositions collectives (sélection)

2013

Chance Encounters, Ventana, New York

2012

Erased, organized by Stephen Felton, Ventana, New York

2011

Grounded, Allen Street Gallery, New York (commissaire : Stephen Felton)

2010

Fiac, Galerie TripleV, Paris

2008

Deformalisms, Galerie Praz-Delavallade, Paris
Revisited, La Salle de Bains, Lyon

2005

Annual show, Artists Space New York

KATHARINA HOHMANN & FRANK WESTERMEYER

The Passage of a train through a house in Marfa

Le train fait partie de l'histoire des États-Unis, de la conquête de l'Ouest. Nous avons tous en mémoire, dans un western, l'image d'un train, sifflant en lâchant un nuage de fumée en arrivant dans une gare tout juste construite pour accueillir les premiers colons... Depuis, les passagers ont largement déserté ce moyen de transport laissant les rails aux trains de marchandises dont la longueur est sidérante (1830 m à 2440 m).

En résidence à Marfa au Texas, Katharina Hohmann et Frank Westermeyer voyaient ces trains passer et les entendaient rythmer la journée et la nuit. Marfa, petite ville à l'Ouest du Texas, fondée en plein désert à la fin 19e siècle, autour de l'eau, porte le prénom d'une femme dans le roman de Dostoïevski, *Les Frères Karamasov*. En déclin depuis la fermeture de son camp militaire à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, cette petite ville est devenue mythique à plus d'un titre, en particulier pour les amateurs d'art, grâce à la transformation des baraquements militaires par Don Judd en son « musée rêvé ».

Aux portes du Mexique dont elle est séparée par le Rio Grande, la ville a été connectée au chemin de fer qui longe la frontière et se dirige vers New Orleans. Ce train a apporté une certaine prospérité à Marfa pendant presque un siècle, mais désormais, il ne s'arrête plus, il passe... Huit fois par jour, les interminables trains de marchandises traversent, à grand fracas, la ville d'est en ouest.

Ces passages de trains auxquels on n'échappe pas, K. Hohmann et F. Westermeyer ont décidé d'en faire l'objet d'un travail vidéo. Ils ont trouvé une maison blanche, type maison-témoin, très prototype « American dream house » dont le bois blanc est, en réalité, du plastique préfabriqué. Presqu'un *Playmobil* ! Proche du centre de Marfa, donnant vers les prés, les Antelope Hills. Et, juste en face de la maison : les rails du train dont elle n'est séparée que par une rue. Ayant acheté des miroirs à Alpine, la ville proche de Marfa, les vidéastes ont remplacé les fenêtres par les miroirs. La maison est devenue sculpture, aplatie sur sa façade sur laquelle les miroirs jouent le lieu d'une scène traversée par les trains qui passent, sans jamais s'arrêter.

Katharina Hohmann est née en 1964 à Sorengo (Tessin) ; elle vit entre Berlin et Genève.

Frank Westermeyer est né en 1971 à Essen ; il vit entre Berlin et Genève.

AGNES MARTIN

10 + 1 Tableaux

Née au Canada mais ayant passé la plus grande partie de sa vie aux États-Unis où elle s'installe en 1931, Agnes Martin est une figure majeure de l'abstraction américaine. Son œuvre picturale repose sur des règles strictes de réalisation et sur l'exploration d'un motif quasiment unique : la grille. Souvent associée à l'esthétique minimaliste, elle conjugue un formalisme rigoureux et une approche extrêmement sensible du motif et du pigment, ce qui contribue à faire des toiles d'A. Martin des objets méditatifs.

Lorsque A. Martin commence à peindre au milieu des années 1940, elle pratique une peinture figurative (portraits, paysages notamment) qui va très vite laisser la place, à la fin des années 1940 et pendant la première partie des années 1950, à une abstraction souvent biomorphique. On reconnaît aisément dans ces premières images, dont A. Martin a détruit une grande partie, la marque du surréalisme européen (Miró en premier lieu) et surtout celle de l'expressionnisme abstrait (William Baziotes, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, entre autres) dont elle est familière de certains des représentants qui ont toujours soutenu son travail (Mark Rothko, Barnett Newman). Elle se détache cependant très vite de l'expressionnisme pour s'orienter vers une pratique picturale plus processuelle et répétitive – elle participera d'ailleurs à l'exposition *Systemic Painting* organisée en 1966 par Lawrence Alloway au Guggenheim Museum à New York – sans pour autant abandonner une sensibilité, voire une sensualité, intense qui n'accepte jamais d'être franchement lyrique. Cette négation de l'épanchement apparaît surtout à travers son utilisation de la grille, un motif qu'elle explore dès 1957 et qui va devenir la forme quasi exclusive de son art.

Composé de dix tableaux aux formats identiques (31 x 31 cm), l'ensemble d'œuvres montré au Mamco date de 1974, période charnière dans le travail d'A. Martin. En effet, cette dernière quitte New York en 1967 pour s'installer au Nouveau-Mexique et décide à ce moment-là d'arrêter de peindre. Pendant près de sept années, elle produira exclusivement des dessins dont certains seront édités en 1973 dans un portfolio : tous représentent des grilles faites de lignes réalisées à la mine de plomb et à la règle. Lorsque, en 1974, elle se remet à la peinture après un voyage en Allemagne et à la suite de la publication de ces dessins, elle adopte définitivement le motif qui restera le sien jusqu'à sa mort : cette grille, complète ou incomplète, qu'elle aborde à travers des tableaux de format carré. Les dix tableaux exposés sont donc parmi les premières peintures qui signalent non seulement le retour définitif d'A. Martin à la pratique picturale mais aussi sa décision de n'explorer

qu'une seule forme, répétitive dans sa structuration (une grille est une grille est une grille...) et soumise à une exploration systématique et protocolaire (toute la peinture est contenue dans une grille). Motif essentiel du modernisme, il a été amplement traité par Mondrian, par De Stijl et par l'architecture moderniste avant d'être repris par les artistes minimalistes. Il permet une structuration fortement charpentée de la toile mais aussi un retrait du geste et une élision du corps. Chez A. Martin, il devient un thème intime, vibrant même, investi d'une forte charge méditative. Ce qui est patent dans cet ensemble c'est que la répétition et la modularité, omniprésents dans le minimalisme, ne sont pas du tout un enfermement de la peinture mais au contraire une façon de lui donner encore plus de force et de vibration. Ils permettent d'essentialiser cette dernière, d'aller au cœur même de sa pratique et de ses effets sur nous. Les couleurs utilisées sont silencieuses, comme les lignes elles-mêmes qui constituent chaque œuvre, et les toiles semblent être un dépôt de temps car elles sont calmes, apaisées et apaisantes. Malgré leur haute tenue et leur degré d'élaboration, elles témoignent d'une innocence de l'esprit, un esprit aussi tranquille et vide que possible (A. Martin est une fervente lectrice des philosophies orientales et bouddhistes en particulier). « Comme la musique, l'art abstrait est thématique, dit-elle. Son sens pour nous est au-delà des mots. » Ce pourquoi ces dix tableaux sont un exemple possible du sublime contemporain.

Agnes Martin est née en 1912 à Macklin, Canada ; elle est décédée en 2004 à Taos, Nouveau-Mexique, États-Unis.

Extraits de texte

« In the early 1960s, after two decades of making paintings that did not satisfy her quest for transcendent beauty, Agnes Martin succeeded in emptying the canvas of ideas and allowed it to fill with pure emotion : she painted her first grids. (...)

More Eastern than Western, they equate more with sound than familiar visual experience, with a mantra rather than a tantric image (...). The paintings are meditation on innocence, beauty, happiness and love. (...)

The visual extravagance of space in landscape and the quality of the light inspired her, and her life in New Mexico is inextricable from her work. (...)

Painting only when inspired, Agnes emptied her mind of all cognitive activity and was obedient only to her art. She said that the intellectual was the enemy of making art. »

GLIMCHER, Arne « About the paintings », in GLIMCHER Arne (éd.), *Agnes Martin-Paintings, Writings, Remembrances*, Phaidon Press Limited, 2012, pp. 11-13.

Repères bibliographiques

BELL, Tiffany, BRENNEMAN, Jina, « Préface », in *Agnes Martin: before the grid*, The Harwood Museum of Art of the University of New Mexico, 2012.

GLIMCHER, Arne, « About Agnes », in *Agnes Martin Paintings, Writings, Remembrances*, Phaidon Press Limited, 2012.

Expositions individuelles (sélection)

2015
Agnes Martin, Tate Modern, London

2012
Before the Grid, Harwood Museum of Art, Taos

2011
Legacy: The Emily Fisher Landau Collection, Whitney Museum of American Art, New York

2000
Lovely Life: The Recent Work of Agnes Martin, Whitney Museum of American Art, New York

1993 (en cours)
Agnes Martin Gallery, Harwood Museum of Art, Taos

1973
Agnes Martin: On a Clear Day, The Museum of Modern Art, New York

Expositions individuelles et collectives (sélection)

2015
Open This End: Contemporary Art from the Collection of Blake Byrne, organisé par The Skylark Foundation, divers lieux d'exposition

2013
Davant l'horitzó, Fundació Joan Miró, Barcelona

2012
Surface, Support, Process: The 1960s Monochrome in the Guggenheim Collection, Musée Guggenheim, New York

2010
On-Line: Drawing through the Twentieth Century, Museum of Modern Art, New York
Elles@centrepompidou, Centre Georges Pompidou, Paris

1997
Biennale de Venise

DENNIS OPPENHEIM

Salle des machines

À la fin des années 1960, Dennis Oppenheim choisit de déployer son travail dans le paysage, puis, jusqu'en 1972, sur son propre corps. Quel que soit le lieu où il s'applique, le travail de D. Oppenheim fait fond des idées de transformation et de processus. Pour l'artiste, la dynamique de cette transformation est plus importante que le résultat obtenu ; résultat en conséquence éphémère et dont ne subsistent que des documents photographiques. Ceux-ci sont alors agencés soit en séquences, soit joints à des cartes géographiques situant le lieu d'intervention. C'est cet ensemble visuel, et non la performance, qui constitue finalement l'œuvre.

Annual Rings (1968) voit ainsi croître des cercles concentriques, tels des cernes de bois, sur la glace couvrant la St. John River, qui marque la frontière entre le Canada et les États-Unis. L'œuvre évoque le passage du temps, qui naturellement cerne les arbres et fait fondre la glace, à un endroit où changent conventionnellement les fuseaux horaires. Il met également en tension une forme naturelle et une frontière politique. Avec ce dessin à l'échelle du paysage, aussi à l'œuvre dans *One hour run* (1968), D. Oppenheim dialogue avec les artistes du Land Art ainsi qu'avec la théorie des *Sites* et *Non-Sites* de Robert Smithson.

Stages 1 and 2. Reading Position for a Second Degree Burn-Skin-Book-Sun (1970) montre l'action du temps — et du soleil — sur le torse de l'artiste allongé dans le sable comme un vacancier endormi. Il ne s'agit pourtant pas d'une performance ; mais plutôt d'une mise en lumière des « tactiques » par lesquelles peut émerger une forme. Le corps n'est pas le sujet d'un propos, mais le lieu d'une apparition dont l'artiste décrit, non sans humour, le processus.

Dans *Ground Gel* (1972), les corps eux-mêmes du père et de sa fille tourbillonnant deviennent une forme qui, au fur et à mesure qu'elle se précise, elle, les noie, eux, dans l'indistinction.

Dès le début des années 1980, D. Oppenheim réunit son intérêt pour l'action sur le paysage et sur le corps en investissant l'espace public au moyen de sculptures monumentales. Ces sculptures intègrent des éléments d'architecture, des allusions à l'histoire de l'art, au monde industriel et une importante dimension poétique. Grâce au dessin *Inner voices for Staircase. Project for Amam Geneva 1981*, la collection du Mamco conserve la mémoire de la réception genevoise contrastée de ce pan du travail de D. Oppenheim. À la suite d'une installation in situ commandée par le Musée d'art et d'histoire et l'Amam en 1980, l'artiste avait été invité à réaliser une version permanente de sa sculpture dans le parc Bertrand. Une polémique l'en a empêché, et reste ce dessin qui

fait office, à l'instar des photographies des années 1960, à la fois d'œuvre et de document.

Les huit maquettes issues de la série *Proposals* (1967-1974) témoignent d'un intérêt très précoce de D. Oppenheim pour les questions d'aménagement de l'espace public, à une époque où ses interventions dans le paysage, bien qu'éphémères, étaient plus proches du Land Art. Elles s'en rapprochent pourtant par l'idée de sculpter la terre. Toutefois, ces maquettes sont des œuvres en soi, des recherches utopiques, n'appelant pas nécessairement leur réalisation dans l'espace. Ces paysages domestiqués fonctionnent comme le revers prémonitoire des installations bien plus fantaisistes que l'artiste réalisera à la fin de sa carrière. Qu'ils prennent corps sous forme de maquette ou d'action dans le paysage, les travaux de D. Oppenheim fonctionnent toujours avec des catégories traditionnelles de l'art comme le dessin ou la sculpture, mais ils opèrent un changement d'échelle. L'immensité du territoire des États-Unis, ses frontières repoussées d'un océan à l'autre, incitent les artistes à (se) mesurer (à) cet espace et à repousser les frontières de l'art lui-même.

En 2011, année de la mort de D. Oppenheim, l'Association des amis du Mamco a offert au musée plusieurs œuvres importantes qui jalonnent la première moitié de sa carrière. Le Labo des écarts montre donc un ensemble représentatif de deux décennies d'activité, durant lesquelles l'artiste traversa avec singularité l'histoire des dernières avant-gardes.

Dennis Oppenheim est né à Electric City en 1938, il est mort à New York en 2011.

Extraits de texte

« L'aspect critique de la démarche d'Oppenheim se manifeste par une remise en question fréquente. Ainsi de 1967 à 1969, le « lieu » géographique remplace l'atelier ; dès 1969, le corps lui-même est utilisé comme « lieu » (body art, performances) et à partir de 1972, les « Installations » cristallisent à l'aide d'éléments fabriqués des réseaux de relations énergétiques. Ces « Installations » sont souvent des mises en scène de marionnettes (substitués à l'artiste) traitant de la situation de l'art et de l'artiste vécue comme un état de crise et d'angoisse. Depuis 1979, il réalise des « Constructions » qu'il assimile à des « usines mentales », à des « hauts fourneaux », à des « stations services » de l'esprit.

(...) Idéalement, mes idées étaient du type : est-ce que ça ne serait pas agréable d'être capable d'une manière ou d'une autre, de s'approfondir, de pénétrer son propre être, à travers toutes ses couches, et de trouver la principale impulsion et « d'objectiver » cela, quelle qu'en soit l'apparence, et de lui permettre d'être objectifié de telle manière qu'un spectateur puisse voir sur une œuvre et dire que cette œuvre ne vient pas du fait qu'il (l'artiste) manipule les formes (ou qu'il veut exposer chez Leo Castelli ou qu'il essaie de la vendre), mais qu'elle vient d'une racine, d'un mobile. » »

TEICHER, Hendel, « Quelques notes à propos de Dennis Oppenheim à Genève », in *Dennis Oppenheim-Exposition* (Genève) (Galerie Eric Franck), Galerie Eric Franck, 1983, pp. 5-13.

Repères bibliographiques

BLOCH, Dany, « Dennis Oppenheim factories : interview », in *Art Press*, n°34, Paris, février 1980, pp.14-15.

DELPEUX, Sophie, « Paternités de Dennis Oppenheim », in *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n°99, Paris, printemps 2007, pp. 53-61.

Dennis Oppenheim, textes de Lorand Hegyi et Alberto Fiz, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne ; Silvana Editoriale, Milan, 14 mai / 21 août 2011, pp. 9-15.

Expositions individuelles (sélection)

2014

MOT International, Londres

2010

Thomas Solomon Gallery, Los Angeles

2003

Whitney Museum of Art, New York

2000

ICAR Fondation, Paris

1996

Mamco, Genève

1980

Musée d'Art et d'Histoire, Genève

1975

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

1972

Tate Gallery, Londres

Expositions collectives (sélection)

2010

Human, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice

2009

Photoconceptualism, 1966-73, Whitney Museum of American Art, New York

2004

Beyond Geometry : Experiments in Form, 1940s-70s, LACMA, Los Angeles

2001

Photographs : A Decade of Collecting, Metropolitan Museum of Art, New York

1990

Collections : Tinguely à Armleder, Musée Rath, Genève

1979

Video Art Symposium, Centre Georges Pompidou, Paris

JEAN-MICHEL SANEJOUAND

Charges-objets

Jean-Michel Sanejouand développe depuis le début des années 1960 une œuvre polymorphe qui circule sans cesse de la peinture vers la sculpture, des objets vers les organisations d'espaces, et réciproquement. Toujours en développement ce travail, qui ne se satisfait jamais de ses « acquis », et qui se compose d'une succession de séries, a anticipé nombre de devenir actuels de l'art occidental tout en restant indépendant des mouvements et des tendances.

J.-M. Sanejouand désigne clairement les différentes séries d'œuvres qui scandent son trajet : sont apparus entre 1963 et 1967 les *Charges-objets*, puis les *Organisations d'espaces* (1967-1974), auxquels ont succédé les *Calligraphies d'humeur* (1968-1978) et les *Espaces-peintures* (1978-1986), pour n'en rester qu'aux trente premières années de développement de son art. Cette classification, qui pourrait laisser accroire à une manière de formatage, est trompeuse car les séries existent pour libérer les expérimentations et non pour les cadenasser. Elles proposent toutes sortes d'explorations : à travers la peinture, le dessin, l'objet, la sculpture, une galaxie complexe et mobile, maîtrisée et ouverte, se met en place qui libère les possibilités de jeux et d'associations. Comme l'indique la critique Anne Tronche, « pour Sanejouand, l'ordre des choses n'est ni établi, ni certain, ni surtout définitif ». Et c'est cet état provisoire des choses et du monde qu'il traverse pour en donner un aspect, pour en révéler nombre de possibilités. Au Mamco, plusieurs pièces des années 1960, des charges-objets, sont exposées. Une des plus anciennes, *Croix de velours noir et tissu à rayures sur miroir*, date de 1963 : il s'agit, comme son titre l'indique, d'une superposition de tissus en forme de croix disposée sur un miroir, le tout constituant un tableau posé au sol et appuyé contre un mur. Un charge-objet consiste en la « mise en rapport d'objets familiers » sortis de leur contexte d'origine et débarrassés de leur valeur d'usage. Ici, ces matériaux et formes pauvres sont utilisés pour confectionner une curieuse peinture abstraite qui reprend d'une manière sauvage, c'est-à-dire revitalisante et énergique, le vocabulaire de l'abstraction moderniste, qui l'archaïse. La croix, motif essentiel de l'histoire de l'art occidental que Casimir Malevitch avait utilisé dans sa période suprématisante, résulte d'un assemblage de deux bandes de tissu – une, noire, l'autre, recouverte de lignes droites colorées – qui sont elles-mêmes des réminiscences du vocabulaire classique de l'abstraction. Le miroir sur lequel se détache cette croix enregistre l'état du monde environnant, il en note les figures et contredit par conséquent la visée à première vue abstraite de l'œuvre. Voilà un charge-objet réalisé au moment où le Nouveau réalisme s'affirme en France, au moment aussi où l'abstraction américaine et le pop art triomphent, qui révèle com-

bien le monde de J.-M. Sanejouand, univers des associations non ironiques, sait être simultanément savant et populaire. L'objet tableau est omniprésent dans l'ensemble d'œuvres choisis, que ce soit sous la forme de la toile comme telle, retournée contre le mur (*Monochrome bleu derrière*, 1965), ou bien remplacée par du linoléum aux motifs éclatés (*Linoléum, châssis et plaque métallique perforée*, 1966). *Fauteuil et carré de toile rouge* (1966) est une pièce emblématique de la capacité d'invention de J.-M. Sanejouand. Elle consiste en un fauteuil en skaï noir dont le dos est tourné contre un mur, fauteuil sur lequel est posé un monochrome rouge de format carré. Voilà un charge-objet qui nie la distinction des genres artistiques pour réunir en un seul geste la peinture et la sculpture ou en tout cas le design et la toile. On est ici loin du formalisme greenbergien qui prônait l'irréductible spécificité des catégories artistiques (la peinture ne devant avoir affaire qu'avec la peinture, la sculpture qu'avec la sculpture). Mais le formalisme ensauvagé de cette construction l'éloigne aussi du pop art et du Nouveau réalisme. Il faut préciser que J.-M. Sanejouand a proposé ses premières installations à base de duos ou de trios d'objets en 1964, à l'occasion de l'exposition *Poulet 20 NF*. Elles précèdent de près de vingt-cinq ans les fameuses *Furniture Sculpture* de John M Armleder. Comme le dit A. Tronche, « Sanejouand découvre que ces objets, qui ont cessé d'être autonomes et qui n'en font plus qu'un, ont une forte présence physique dans l'espace en y ré-organisant quelque chose qui ne saurait être clairement nommé », ce qui les rend absolument singuliers.

Jean-Michel Sanejouand est né à Lyon en 1934 ; il vit à Vaulandry, en Anjou.

Extraits de texte

« L'espace est défini par ses limites et celles des perceptions humaines... Je prends le mot espace dans son acception la plus physique, celle dont nous avons constamment l'expérience : les espaces de cette pièce, celui de la pièce d'à côté, celui de ce jardin ou celui de cette vallée... Tous les espaces sont différents et hypercomplexes... Un espace ne se constate pas, cela se vit. »

SANEJOUAND, Jean-Michel, in « Introduction aux espaces concrets », éd. Mathias Fels, 1970

« Il faut dire que, en raison des ruptures qui jalonnent son expression, Jean-Michel Sanejouand n'a cessé de désorganiser les catégories par lesquelles il nous semble dans le même temps saisir la vie des formes et comprendre les registres du visible et du lisible. La démarche de l'artiste pourrait de fait s'établir dans la lumière d'une critique plus ou moins conceptuelle des styles, des engagements vertueux comme des formalismes sclérosants. Si cette approche permet d'admettre que son projet est bien de convertir le discordant en logique et de pousser jusqu'au bout tout système appelé, elle omet cependant de prendre en compte ce qui fait de Sanejouand le penseur joyeux de la confusion du monde : son attitude à situer ses modes d'expressions aux frontières de territoires que tout oppose. Là, où insidieusement il est possible de produire des indices tout autant que des illusions spécieuses. Pour Jean-Michel Sanejouand, l'ordre des choses n'est ni établi, ni certain, ni surtout définitif. L'astreinte à des règles librement consenties prend toujours chez lui l'aspect d'une spéculation construite (...) »

TRONCHE, Anne, « Jean-Michel Sanejouand : leçon de choses » in *Jean-Michel Sanejouand Rétrospectivement*, Skira Flammarion, 2012, p.132

Repères bibliographiques

LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Jean-Michel Sanejouand, Les charges-objets 1963-1967*, L'Etat des Lieux, Paris, 1990.

PORTIER, Julie et TRONCHE, Anne, *Jean-Michel Sanejouand Rétrospectivement*, Skira Flammarion, 2012.

Expositions individuelles (sélection)

2013

Les Calligraphies d'humeur (1968-1978), MAM Galerie, Paris

2012

Rétrospectivement... (I), Hangar à bananes, Nantes
Rétrospectivement... (II), FRAC des Pays de la Loire, Carquefou

2005

Sanejouand, Le Plateau, Paris

1995

Rétrospective 1963-1995, Galerie nord et galerie d'art graphique, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris

1986

Rétrospective: des Charges-Objets aux Espaces-Peintures, Palais des Beaux-Arts (Lyon)

1973

Les Organisations d'espace de Sanejouand, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

1968

Deux organisations d'espace, Galerie Yvon Lambert, Paris

Expositions collectives (sélection)

2012

Les Dérives de l'imaginaire, Palais de Tokyo, Paris.
Ends of the earth – Land Art to 1974, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

2010

1 an = 5 cm, FRAC Ile-de-France, Parc culturel de Rentilly.

2009

Dans l'œil du critique – Bernard Lamarche-Vadel et les artistes, Musée d'Art Moderne, Paris.

2008

Less is less, more is more, that's all !, CAPC, Bordeaux.

2006

La Force de l'art, Grand Palais, Paris.

1997

Made in France 1947-1997, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris.

1976

Biennale de Venise, Pavillon français.

1970

Information, Museum of Modern Art, New York.

BRUNO SERRALONGUE

La Terre est un crocodile

L'exposition *La Terre est un crocodile* de Bruno Serralongue est constituée d'une sélection de photos provenant de trois séries d'images réalisées durant les dernières années. Chacune concerne une situation spécifique, un contexte politique particulier, et propose une vision d'un événement largement médiatisé. Car la photographie n'existe ici qu'à partir de l'univers médiatique que Serralongue contourne, déplace et, à sa manière, critique. Une façon pour lui de partir d'un conditionnement donné pour inventer des images dotées d'une indéniable charge politique.

B. Serralongue explicite sa façon de travailler de la manière suivante : « Ma méthode consiste à partir des informations publiées et diffusées dans les journaux – qu'ils soient papiers, Internet, télévisés et radiophoniques. Je n'ai donc pas accès aux informations brutes – les dépêches – mais à une information triée et sélectionnée par les rédactions. J'effectue à mon tour une sélection et, si une information se réfère à un événement – quelle que soit sa localisation géographique – qui va se dérouler et qui m'intéresse, je cherche à m'y rendre par mes propres moyens pour y réaliser des photographies. » L'origine du monde dans lequel et sur lequel travaille Serralongue est donc bien médiatique. Cependant, il s'agit ici de contourner ce conditionnement, d'aller voir sur place ce qui se passe vraiment pour qu'une réappropriation de l'événement puisse avoir lieu, et pour qu'une critique effective des médias puisse éventuellement en découler. Dans *La Terre est un crocodile* (titre qui fait référence à la question du sol, et plus précisément à celle du droit du sol, omniprésente dans cette exposition), trois événements récemment traités par les organes de presse sont montrés. *Calais*, la première série d'images, concerne les migrants postés à Calais qui cherchent par tous les moyens à rejoindre la Grande-Bretagne. Elle a été composée entre 2006 et 2008 et dresse un état des lieux accablant : on y voit les conditions moins que précaires dans lesquelles des hommes tentent de survivre avant d'aller ailleurs. La deuxième série, *Florange* (2011-2013), porte sur la lutte des ouvriers des hauts fourneaux d'Arcelor-Mittal à Florange et à Hayange dans le nord de la France. Ceux-ci ont fait grève pendant de longs mois pour s'opposer, sans succès, à la fermeture de leur lieu de travail. Enfin la troisième série d'images, *Notre-Dame-des-Landes*, débutée en 2014 et toujours en cours, concerne le site de construction du futur aéroport de Nantes sur lequel sont installées nombre de personnes hostiles au projet. Des formes de vie alternatives y sont promues dans ce qui est devenu pour les militants une Zad (zone à défendre). Ces photographies ont en commun de traiter de situations actuelles (elles sont localisées et datées) conflictuelles voire de crise. Pour réaliser ces prises de vue, B. Serralongue utilise deux types de

chambres photographiques, un appareillage relativement lourd et encombrant qui relie son travail à une pratique de la photo que l'on pourrait qualifier de classique. C'est dire qu'il ne passe pas inaperçu sur son lieu d'intervention et que les sujets de ses photos savent qu'ils sont saisis par un photographe, que rien n'est fait à leur insu et à leur corps défendant. Grâce à cette technique, B. Serralongue obtient notamment une netteté des différents plans de l'image et peut mettre au point la perspective souhaitée selon le point de vue désiré, devenant une sorte de metteur en scène de son propre travail. Cela dit, cette mise en scène n'est jamais forcée ou volontariste : dans la série *Calais*, par exemple, les situations enregistrées (vues de l'accès au terminal transmanche, d'un groupe d'hommes photographiés de dos ou bien d'un abri rudimentaire) semblent tout autant construites que spontanées, et dans *Florange*, les discussions entre les responsables syndicaux tiennent davantage du reportage très soigné que de la photographie plasticienne.

Le sujet des photos de B. Serralongue est bien une certaine forme de présent dont il devient une sorte de chroniqueur voire d'historien. De même, son travail s'ancre dans l'existence de communautés porteuses de revendications politiques et sociétales dont il est aussi le témoin et l'archiviste. Et si aller voir derrière la bien-nommée couverture médiatique est ce qui l'intéresse au plus haut point, si se réapproprier certains des événements du monde est ce qui structure son art, il retire de ses explorations un état des lieux des tensions et des luttes qui font l'identité des sociétés actuelles.

Bruno Serralongue est né en 1968 à Châtelleraut ; il vit à Paris

Extraits de texte

« Bruno Serralongue est un artiste contemporain et, s'il utilise la photographie pour créer son œuvre, c'est parce qu'il estime que cette technique est la plus pertinente pour pratiquer son art. D'un point de vue technique, ce photographe n'est pas à proprement parler un révolutionnaire puisqu'il utilise comme appareils, en fonction des circonstances et de ses intentions, soit une chambre photographique *Linhof Master Technika* pour films 10 x 12 cm, soit une chambre *Sinar P2* pour films 10 x 12 et 20 x 25 cm. Ce ne serait pas un simple cliché d'affirmer que ces appareils sont l'essence même de la photographie. Une chambre est un instrument plutôt volumineux, constitué d'une optique pour composer l'image, d'un châssis pour l'enregistrer et d'un soufflet entre les deux. L'ensemble, souvent, est relié par un rail. Un verre dépoli permet de cadrer et de faire la mise au point.

Par l'utilisation intentionnelle de ces chambres, Bruno Serralongue s'inscrit dans une filiation revendiquée qui renoue avec les pionniers de la photographie. La pratique qu'impose ces chambres photographiques est désormais ancestrale, elle demande une maîtrise de l'outil aussi délicate qu'exigeante : pour la réalisation d'une seule photographie, il est nécessaire d'installer un trépied, de fixer sur son socle la chambre, de la recouvrir d'un voile opaque, rideau occultant. Une fois l'œil fixé sur le dépoli, les réglages pour la photographie à venir commencent : c'est à la fois un travail de technicien et de représentation mentale puisque ce qui est vu sur le verre est une image rectangulaire et inversée de la réalité visée. La main guidée par l'œil doit alors déplacer un cadre dans cette image, ce cadrage s'effectue sans zoom, en fonction d'un objectif large qui requiert un temps d'exposition long. Cela ne signifie pas pour autant que la mise en œuvre soit lente, au contraire, une certaine rapidité est requise, ce qui demande un savoir-faire empirique pour pouvoir obtenir une photographie identique à celle que l'on se représente avant même les réglages nécessaires. L'intérêt qu'offre une chambre photographique par rapport aux appareils traditionnels est une maîtrise de la netteté des différents plans de l'image et l'obtention de la perspective souhaitée selon le point de vue désiré. Grâce à ces deux caractéristiques permises uniquement par ces chambres, l'artiste devient comme le metteur en scène de son propre travail. »

TRUCHOT, Pierre, « Bruno Serralongue, ar(t)chéologue de la présence ».

Disponible à l'adresse <http://www.brunoserralongue.com>

Repères bibliographiques

VAILLANT, Alexis, BEAUSSE, Pascal, TRONCY, Eric, SERRALONGUE, Bruno, *Bruno Serralongue*, Les presses du réel, 2002.

SERRALONGUE, Bruno, GEWINNER, Sophie, *Bruno Serralongue*, JRP Ringier avec les presses du réel, 2010.

Expositions individuelles (sélection)

2014

Carnival of Independence, Artgeneve, proposition Mamco, Genève

2012

Bruno Serralongue. Histoire des avant-dernières luttes, Air de Paris, Paris
Sud-Soudan, Rencontres d'Arles

2011

Bruno Serralongue, Baronian-Francey Galerie, Bruxelles

2010

Feux de camp, Jeu de Paume, Paris

2009

Wiels, Bruxelles

2008

A World of Difference, Galerie Francesca Pia, Zurich

2007

Backdraft, Centre de la photographie, Genève

2006

La Salle de Bains, Lyon

2004

Art Basel Miami Beach, Miami

1999

Villa Arson, Nice

Expositions collectives (sélection)

2014

Une histoire. Art, architecture et design, des années 80 à aujourd'hui, Centre Pompidou, Paris
Biennale de Venise, Pavillon français

2013

Concrete, Fotomuseum, Winterthur
falsefakes, Centre de la photographie, Genève

2012

Voices of the Sea, Musée des Beaux-arts, Calais
Documents pour une information alternative, Espace Van Gogh, Arles

2011

Renouveau Réalisme, FRAC Poitou-Charente, Linazay
J'ai deux amours, Cité nationale de l'histoire et de l'immigration, Paris

AFTER DARK

Collection du FRAC Île-de-France

Dernier volet d'un triptyque d'expositions consacrées à la collection du Frac Île-de-France*, *After Dark* a été conçu spécialement dans le cadre du vingtième anniversaire du Mamco. Dans un espace – le 4^e étage du musée – entièrement plongé dans l'obscurité, l'exposition présente un ensemble d'œuvres ayant toutes en commun de donner à percevoir certaines formes du réel dont le sens tend irrémédiablement à nous échapper.

Que ce soit un message écrit au mur avant d'être volontairement gommé (*Sans titre*, Jimmy Robert), une série de caisses plates en bois contenant des objets auxquels nous n'aurons jamais accès (*Sans titre*, Maurice Blaussyld), ou encore un ensemble d'images visibles qu'un instant au gré du balayage d'un faisceau lumineux (*Polka Dot*, Mark Geffriaud), il est régulièrement question d'une approche, d'indices, de signes plus qu'évocateurs, mais qui ne dévoileront jamais totalement ce qu'ils semblent pourtant vouloir nous révéler.

D'une certaine manière, ces œuvres semblent nous indiquer que l'essentiel, précisément, est ailleurs. Non pas dans la résolution définitive d'un ensemble de faits qui nous seraient rapportés – le croire serait un leurre – mais dans l'énigme elle-même qui à chaque fois nous est proposée. En ce sens, le champ s'ouvre à autant d'expériences hallucinatoires qui ne laissent pas le visiteur indemne : le soliloque d'un homme nous enjoint à partager son délire (*When I see you...*, Elise Florenty/Marcel Türkowsky), un piano délivre tout seul une mélopée aux origines tant précises qu'improbables (*Musique pour un cheval centenaire*, Benoît Maire/Étienne Chambaud), des superpositions de diverses photographies créent des trouées au caractère monstrueux (*Masks*, John Stezaker), le souvenir d'une lecture en public laisse place à la vision d'une habitation peuplée de fantômes (*The Two Stories*, Alejandro Cesarco). Et si croyances et leurre il y a malgré tout, les œuvres de João Maria Gusmão et Pedro Paiva – artistes passés maîtres en la matière – nous entraînent dans des mises en abyme vertigineuses...

Ainsi, si une part d'incertitude, une certaine obscurité semblent nécessaires à la compréhension du monde – la caverne Platonicienne n'est pas loin – *After Dark* offre nombre de perspectives troubles nous permettant paradoxalement d'envisager un avenir où la lumière se fait. Quelque peu à l'image de l'œuvre de Tobias Rehberger (*Nicolai's sunny 09.02.72 (Krylow)*) où l'ultime perception lumineuse d'un homme nous est révélée et se trouve perdue.

Xavier Franceschi, commissaire invité.

Avec

Erica Baum (née en 1961 à New York où elle vit),
Maurice Blaussyld (né à Calais en 1960, il vit à Roubaix),
Alejandro Cesarco (né à Montevideo en 1975, il vit à New York),

Isabelle Cornaro (née en 1974 à Aurillac, elle vit à Paris),
Haris Epaminonda (né en 1980 à Nicosie, Chypre, il vit à Berlin),

Élise Florenty/Marcel Türkowsky (nés en 1978, ils vivent à Berlin),

Mark Geffriaud (né en 1977 à Vitry-sur-Seine, il vit à Paris),
João Maria Gusmão/Pedro Paiva (nés respectivement en 1977 et 1979, ils vivent à Lisbonne),

Benoît Maire/Étienne Chambaud (nés respectivement en 1978 et en 1980, ils vivent à Paris),

Ralph Eugene Meatyard (1925-1972, États-Unis),

Florence Paradeis (née en 1964 à Antony, elle vit à Paris),
Tobias Rehberger (né en 1966 à Esslingen, il vit à Francfort et Berlin),

Jimmy Robert (né en 1975 en Guadeloupe, il vit à Berlin),
Bojan Šarčević (né en 1974 à Belgrade, il vit à Berlin et Paris),

John Stezaker (né en 1949 à Worcester, il vit à Londres).

* « Interprète », Le Plateau, Paris, mars-avril 2014 ;

« Explore », Le Château, Rentilly, septembre-décembre 2014 ;

« After Dark », Mamco, février-mai 2015.

Les Rendez-vous du Mamco

Février 2015

Mardi 17

— 18h-21h, VERNISSAGE des nouvelles expositions.

Mardi 24

— 18h30, COMMENTAIRE de Christian Bernard sur les nouvelles expositions.

Mercredi 25

— 15h-17h COLLABORATION avec le Festival Groove N' Move, atelier de danses urbaines.

Tous niveaux, dès 12 ans, 10 CHF. Places limitées, inscriptions : contact@groove-n-move.ch

Mars 2015

Mardi 3

— 12h30, RENDEZ-VOUS AVEC...

Alain Berset, chargé des éditions Héros-Limite.

Mardi 10

— 18h30, VOIX OFF, lecture d'Emmanuel Fournier.

Mardi 31

— 18h30, CONFÉRENCE de Serge Margel

Paul Celan, la question des dates.

Avril 2015

Mardi 7

— 12h30, RENDEZ-VOUS AVEC...

Isabelle Naef Galuba, directrice du Musée Ariana.

Mardi 21

— 18h30, VOIX OFF, lecture de Samuel Rochery.

Mai 2015

Mardi 5

— 12h30, RENDEZ-VOUS AVEC...

Maud Pollien, programmatrice du Cinéma Sputnik.

Mardi 19

— 18h30, VOIX OFF, lecture de Martin Rueff.

Juin 2015

Mardi 2

— 12h30, RENDEZ-VOUS AVEC...

Ambroise Barras, responsable des activités culturelles de l'Université de Genève.

Les 20 ans du Mamco

Biens publics au Musée Rath

Proposée par le Mamco, une exposition au Musée Rath qui réunit des œuvres d'art contemporain des collections publiques genevoises : Musée d'art et d'histoire, Fonds municipal d'art contemporain, Fonds cantonal d'art contemporain et Mamco.

Jeudi 26 février

— 18h, VERNISSAGE de l'exposition.

Visites commentées :

Mercredi 11 mars

— 18h30, par Christian Bernard

Mercredi 15 avril

— 18h30, par Justine Moeckli

Les Midis de l'expo :

Mardi 17 mars

— 12h30, FOCUS 1, par Yves Christen

Mardi 24 mars

— 12h30, FOCUS 2, par Françoise Ninghetto

Mardi 31 mars

— 12h30, FOCUS 3, par Diane Daval

Mardi 21 avril

— 12h30, FOCUS 4, par Stéphane Cecconi

Exposition ouverte jusqu'au 6 mai.

Le Voyageur

Dessinée par Fabrice Gygi, la structure du Mamco itinérant, commence son parcours à travers le Canton.

Samedi 14 mars

— INAUGURATION à Dardagny.

L'Atelier parallèle au Musée de Carouge

L'exposition organisée par le Mamco et le Musée de Carouge permet à Le Gac-Jean Pleinemer de transformer le Musée de Carouge en sa propre maison dans laquelle il vient se ressourcer.

Jeudi 23 avril

— 18h, VERNISSAGE de l'exposition.

Exposition ouverte jusqu'au 31 août.

Le Ciel devant soi au MiR

Le Mamco s'associe avec le Musée international de la Réforme en présentant des photographies de lieux de culte : Christof Klute, Angèle Laissue, Cyril Porchet, David Spero.

Mercredi 29 avril

— 18h, VERNISSAGE de l'exposition.

Exposition ouverte jusqu'au 25 octobre.

Sleep Al Naim au Cinéma Sputnik

Vidéo de Mounir Fatmi à l'occasion du finissage de son exposition *Permanent Exiles* au Mamco.

Brunch et projection, durée 6 heures.

— Dimanche 10 mai, de 11h à 17h.

Autres rendez-vous

Salon du livre et de la presse de Genève

Double présence du Mamco : un stand pour la présentation des éditions du Mamco et participation du Bureau des transmissions sur le stand du Département de l'Instruction Publique pour le projet Arts&Ecriture II.

— du 29 avril au 3 mai.

Nuit des Musées

Samedi 16 mai, de 18h à 23h.

Journée Internationale des Musées

Dimanche 17 mai, de 11h à 18h.

Nocturnes

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

Les Nocturnes reçoivent le soutien de la Fondation Lombard Odier.

Dimanches gratuits

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

Les Dimanches gratuits reçoivent le soutien de JTI.

Les Petits Rendez-vous

Visite guidée interactive pour les 5-10 ans accompagnés d'un adulte (45')

— tous les mercredis à 15h15

— les premiers dimanches du mois à 11h15.

Les Mini Rendez-vous

Parcours d'éveil pour les 2-4 ans accompagnés d'un adulte (20')

— les premiers mercredis du mois à 15h15.

Guides volants

Disponibles pour les visiteurs le week-end et lors des Nocturnes.

Voix Off

Cycle de lectures organisé par le Mamco et la HEAD-Genève.

Tous les rendez-vous du Mamco sont gratuits, sauf mention contraire.

Contact presse

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

Sophie Eigenmann, Office de presse

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 le vendredi 3 avril 2015.

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 et notamment La Fondation de bienfaisance de la Banque Pictet, la Fondation BNP Paribas Suisse, la Fondation Coromandel, la Fondation de Famille Sandoz, la Fondation Lombard Odier, la Fondation Meyrinoise du Casino, la Fondation Valeria Rossi di Montelera, JTI, la Loterie Romande, la Régie du Rhône, Rampini Construction, Services industriels de Genève, Sotheby's. Ainsi que Alain Choisy, la Fnac, Hôtel Bel Espérance, Hôtel La Cour des Augustins.

Partenaires médias : Le Courrier, Espaces contemporains, Profil, Ron Orp.

Partenaires institutionnels des 20 ans : Cinéma Sputnik, FCAC, FMAC, Fondation Bodmer, Fonderie Kugler, HEAD, MAH, MiCR, MiR, Musée de Carouge, Villa Bernasconi, Villa du Parc Annemasse.



LE COURRIER

PROFIL

