

Collection d'art contemporain
Ville de Genève
Acquisitions 2022

EMMAC



FMAC

Collection d'art contemporain

Ville de Genève

Acquisitions 2022

Le FMAC est une collection municipale d'œuvres reposant pour partie sur la création locale et sur les différents arts plastiques qui y sont employés. À sa constitution en 1950, le FMAC avait pour double objectif de renforcer la présence de l'art dans l'espace public (sa dénomination était « fonds de décoration »), ainsi que de soutenir et promouvoir les artistes actifs et actives à Genève, notamment par l'acquisition et la commande d'œuvres et, dès lors, par l'instauration d'une collection publique.

Ces deux missions se sont maintenues jusqu'à nos jours, tout en s'étoffant au fil des ans : à la commande d'œuvres pour l'espace public se sont ajoutées, dès 1985, la constitution, la gestion, la conservation et la mise en valeur d'une collection patrimoniale. Finalement, la dernière mission du FMAC consiste à favoriser l'accès et à sensibiliser les publics à l'art contemporain via des actions de médiation culturelle, conçues à chaque fois en fonction d'un contexte donné.

Le FMAC s'inscrit à part entière dans le réseau de l'art contemporain de Genève et est un interlocuteur privilégié des artistes à Genève. Rattaché au Service culturel de la Ville depuis 2001, il offre par le biais d'acquisitions un appui au travail des espaces d'art indépendants, des galeries et des institutions.

Aujourd'hui la collection compte plus de 5'000 œuvres, réparties en trois domaines distincts – art public, œuvres mobiles et œuvres vidéo –, et elle s'enrichit à raison d'une cinquantaine d'acquisitions par année.

La Ville de Genève, un collectionneur public

La mission de développer l'art dans l'espace public et sur l'architecture s'est poursuivie au cours des décennies par une politique active et ambitieuse, en valorisant la diversité des approches et des expérimentations artistiques contemporaines, toutes générations et pratiques confondues. Dans ce domaine, la collection d'œuvres d'art public du FMAC totalise désormais

quelque 290 pièces. Concours et parfois commandes directes font partie du processus qui vise à intégrer une œuvre à un contexte spécifique. L'origine des commandes est liée aux projets des départements de la Ville impliqués dans l'architecture et l'espace public, aux propositions de la commission consultative, aux sollicitations politiques et aux partenariats public-privés.

Plusieurs projets d'art public sont en cours, notamment en lien avec un immeuble et une place qui seront réalisés autour de la nouvelle gare des Eaux-Vives, où des interventions artistiques de Mai-Thu Perret et Rosa Barba sont prévues. La rénovation du Centre funéraire et crématoire de Saint-Georges sera, elle, accompagnée d'œuvres de Nathalie Wetzel. Cette année, une cinquième phase du projet *Neon Parallax*, en collaboration avec le Fonds cantonal d'art contemporain, a vu le jour avec la création de deux nouvelles enseignes lumineuses sur la Plaine de Plainpalais, «ALDEZBF?» *SUBLIME IMAGINATION* d'Olaf Nicolai et *sans titre* de Nathalie Du Pasquier.

Les œuvres mobiles

Au cours des années 1980, la collection s'est développée par le biais d'acquisitions d'œuvres dite « mobiles », par opposition à l'art inscrit dans la ville, et réalisées auprès de galeries ou d'artistes actifs et actives à Genève. Cette collection, fondée sur des œuvres de natures diverses (peinture, sculpture, dessin, photographie, installation, vidéo...), s'est construite autour de différents axes : elle comprend des ensembles représentatifs de la production d'un artiste et du suivi de sa carrière, de même que des travaux de différents artistes qui poursuivent des préoccupations parallèles. Enfin, elle révèle la présence ou le passage à Genève de noms issus de la scène internationale qui ont laissé une forte influence et ont pris part, chacun ou chacune à leur manière, à la construction d'une histoire et d'une identité artistique genevoise.

La collection du FMAC, qui réunit actuellement près de 3'100 œuvres ou ensembles d'œuvres, témoigne non seulement de l'histoire de la création artistique à Genève et du dynamisme de sa scène artistique, mais également de son interaction avec l'art suisse et international.

Si cette collection se veut le reflet de la diversité des pratiques artistiques actuelles sur la scène genevoise, quand bien même ces catégories, ainsi classifiées, ont tendance à s'estomper, quelques accents se détachent néanmoins dans cette collection : par exemple, le dessin reste l'objet d'une attention particulière, suivant en ce sens une caractéristique locale, inscrite dans l'esprit genevois depuis le XVIII^e et son École genevoise de dessin, puis au XIX^e par l'invention de la bande dessinée à Genève par Rodolphe Töpffer. Genève est aujourd'hui encore un véritable vivier en matière de création graphique, tant dans la bande dessinée que dans la création plastique, et le FMAC a su rester attentif à cette pratique et à cette spécificité locale.

La collection vidéo

Regroupant plus de 1'700 œuvres audiovisuelles, la collection vidéo du FMAC couvre la production internationale de la plupart des mouvements artistiques influents depuis les années 1960. Son caractère international, le large éventail des tendances représentées ainsi que sa cohérence historique en font la plus riche collection du genre en Suisse et l'une des plus importantes d'Europe.

Cette collection vidéo s'est renforcée en 2009 grâce à l'héritage du Centre pour l'Image contemporaine de Genève (CIC). Renommé « Fonds André Iten », du nom de son fondateur et ancien directeur du CIC, ce fonds, capital pour Genève, fait état de l'histoire ainsi que des relations qu'André Iten a construites et entretenues durant des décennies avec et autour d'artistes majeurs de l'art vidéo. L'intégration au FMAC des 1'300 œuvres du Fonds André Iten a contribué au développement d'une politique d'acquisition visant à poursuivre l'esprit ambitieux de cette collection, de son caractère international et du large éventail des tendances qui y sont représentées. Ce sont plus de 400 œuvres acquises par le FMAC qui se joignent aujourd'hui à cette importante collection vidéo.

Les nouvelles acquisitions vidéo effectuées par le FMAC se sont donc ouvertes sur les différentes directions données à cette collection par le CIC depuis sa création dans les années 1980 : tout d'abord une

dimension historique et internationale, avec la présence de figures majeures de l'histoire de la vidéo (Bill Viola, Nam June Paik, Gary Hill...), d'autre part des œuvres expérimentales, utilisant les procédés ou les spécificités techniques du médium comme matériau d'expérimentation (Steina et Woody Vasulka, Alexander Hahn, Cerith Wyn Evans, Sadie Benning...), enfin des œuvres où prévalent une vision critique et une dimension sociale et sociétale (Carole Roussopoulos, Nelson Sullivan, Bob Connolly et Robin Anderson...). Les acquisitions récentes d'œuvres filmiques ou vidéo, telles que, par exemple, Jeremy Deller, Ben Russell, Ben Rivers, John Miller, Ericka Beckman, Francis Alÿs, Bertille Bak ou encore Jean-Marie Straub, se trouvent précisément à la croisée de ces différentes directions. De même, ici comme pour les acquisitions d'œuvres mobiles, l'attention portée à la scène locale (Bastien Gachet, Camille Dumond, Luzia Hürzeler) et la poursuite dans la constitution d'un corpus représentatif (Véronique Goël, Gabriella Löffel, Raphaël Cuomo et Maria Iorio) restent de mise.

Le FMAC est également un centre de référence et d'étude sur l'œuvre polymorphe de Chris Marker grâce au don d'un fonds, dénommé « Fonds Chazalon », qui réunit plusieurs centaines de documents, originaux ou reproduits, dont la quasi-totalité des films du cinéaste français – une collection également en libre consultation, uniquement sur place.

La mise en valeur de la collection

Afin de diffuser sa collection, le FMAC pratique une politique de prêt d'œuvres pour des expositions temporaires dans des musées genevois, suisses et internationaux. Il est également sollicité pour présenter sa collection à Genève ou à l'étranger, comme cela a été le cas, par exemple, au Lieu Unique à Nantes en 2015 et au Screen Festival de Barcelone en 2013, puis en 2018. D'autre part, depuis quelques années déjà, le FMAC met en place des collaborations, permettant à des regards extérieurs (artistes, théoricien·ne·s ou curateur·trice·s) de disposer librement des collections afin d'en proposer une mise en perspective personnelle.

Le FMAC a établi également différents partenariats à long terme, notamment avec la Maison de la Créativité

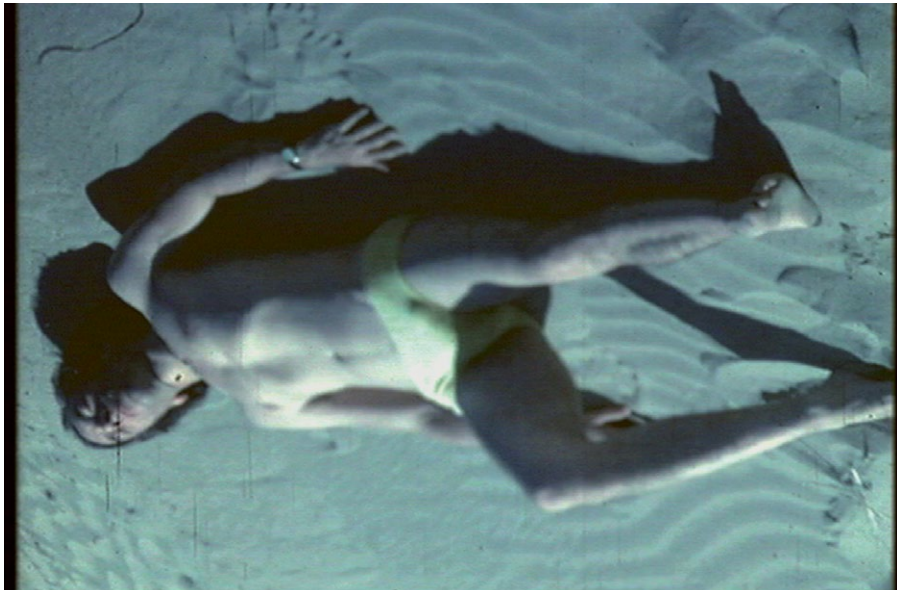
pour le projet « Une œuvre, mon doudou et moi », où le choix démocratique d'une œuvre par les enfants d'une crèche est suivi de son accrochage dans leur lieu de vie et d'une rencontre/atelier avec l'artiste choisi·e. Un autre partenariat avec l'association Destination 27 et intitulé « Art Truck » s'est mis en place autour d'un projet de médiation culturelle qui a pour objectif de favoriser la participation culturelle de publics vivant une situation précaire ou difficile les empêchant de participer pleinement à la vie culturelle de la cité et de faire venir l'art à ces publics.

En 2022, le FMAC a déménagé à l'Écoquartier de la Jonction dans de nouveaux espaces de près de 300 m² qui vont enfin lui permettre de présenter sa collection au grand public et d'offrir une visibilité et une accessibilité bien plus conséquentes à ses actions. Des espaces spécifiquement consacrés à la collection vidéo, ainsi qu'à la médiation y ont été pensés pour une accessibilité ouverte à tous les publics.

Michel Auder
Joerg Bader
Josse Bailly
Bertille Bak
Marc Bauer
Ericka Beckman
Will Benedict
& Steffen Jørgensen
Pauline Boudry
& Renate Lorenz
Geneviève Calame
Jeremy Deller
Arnaud Dezoteux
Nathalie Du Pasquier
Le Gentil Garçon
Véronique Goël
Jacques Guyonnet
Leah Hennessey
& Emily Allan
Ibn al Rabin (Mathieu Baillif)
Alexandre Joly
Sonia Kacem
Seob Kim
John Miller
Gérald Minkoff
Olaf Nicolai
Tony Oursler
Nadia Raviscioni
Helge Reumann
RM (Bianca Benenti Oriol
& Marco Pezzotta)
Georges Schwizgebel



2022-050



2022-051

Michel Auder

Soissons / France, 1945

Michel Auder se forme à Paris comme photographe, puis évolue aux côtés des cinéastes du groupe Zanzibar au cours des années 1960, tournant alors plusieurs films, pour la plupart perdus depuis. En 1969, il rencontre Viva, alors superstar d'Andy Warhol, avec qui il se marie, et s'installe à New York, où il réside toujours. La découverte du Portapak – caméra vidéo maniable permettant une prise de son synchrone et un visionnement instantané – marque alors un tournant dans sa pratique et fait dès lors partie intégrante de ses interactions sociales. Prenant son quotidien comme matériau créatif, il a produit un corpus de plus de 500 œuvres et des milliers d'heures d'archives, brouillant les frontières entre essai, journal intime, document et fiction. Se saisissant sans hésiter des nouveaux moyens technologiques à disposition – Internet, logiciels, smartphone –, il réarticule les sources de natures, d'époques et de formats hétérogènes sous forme de montages procédant par association d'idées et visuelles.

Ce corpus de 14 vidéos complète les 16 œuvres de Michel Auder acquises en 2005 par le Centre pour l'Image Contemporaine de Saint-Gervais et désormais intégrées à la collection du FMAC au sein du Fonds André Iten.

**1967, 1967,
éd. 2020**

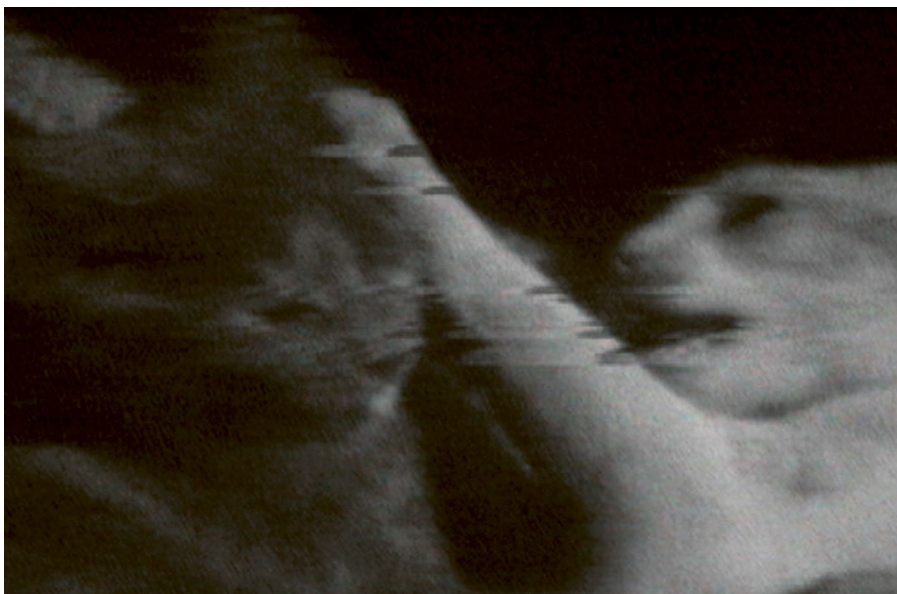
Film 16 mm transféré
sur vidéo digitale HD,
couleur, muet
21 min 29 s
n° inv 2022-050

L'écran est occupé par quatre fenêtres de lecture diffusant simultanément les fichiers numériques de montages de films pellicules des années 1960 issus des archives personnelles de Michel Auder. Des figures de la scène artistique parisienne, dont des membres du groupe de cinéastes Zanzibar, côtoient celles de l'*underground* new-yorkais. Boucles, récurrences, arrêts sur image, ralentis, produisent un système complexe d'associations d'idées.

***Do you know
who is Donald
Cammell?, 1967***

Film 16 mm transféré
sur support
numérique SD,
couleur, muet
4 min 19 s
n° inv 2022-051

Michel Auder a filmé ces séquences dans le cadre d'un séjour d'un mois au Maroc avec le peintre et réalisateur anglais Donald Cammell. On les voit sur une plage avec une jeune femme vaquer à différentes activités – bronzer, courir, se dénuder, siroter une mixture verdâtre à la codéine –, tandis que passent au loin, des caravanes de chameaux et d'ânes, tels un mirage sur fond de vagues.



2022-052

**Chelsea Cats,
1971, éd. 2009**

Vidéo reel-to-reel,
transféré sur support
numérique SD,
noir et blanc, son
6 min 54 s
n° inv 2022-052

Tournées à l'époque où Michel Auder résidait au Chelsea Hotel avec sa compagne d'alors, Viva, ces séquences relèvent d'une forme de documentaire socio-animalier urbain. La caméra observe les interactions des félins de la même manière qu'elle le ferait – et l'a fait – avec les individus, résidants ou de passage, dans ce pôle de la scène artistique new-yorkais de l'époque.

**Les Pendus
de Tulle, 1977,
éd. 2019**

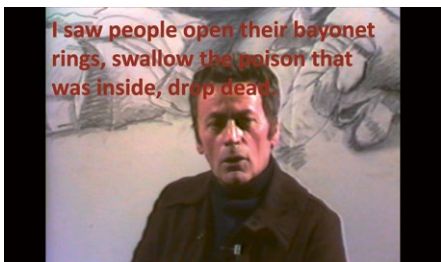
Vidéo Betamax SP
transféré sur
vidéo digitale SD,
couleur, son
7 min 25 s
n° inv 2022-053

Le poète Patrice Cauda décrit comment il a échappé de justesse à la mort en juin 1944, alors qu'il était engagé comme résistant dans le Maquis. Cet entretien a été réalisé dans le cadre d'un projet mené par Michel Auder entendant porter un regard sur les soulèvements de Mai 68 à travers le prisme de témoignages d'individus impliqués dans des formes d'activisme variées. L'articulation entre la subjectivité des souvenirs personnels et les faits historiques met en lumière la tension qui peut surgir dans la juxtaposition de différents récits.

**Fragments:
All lights off,
1984, éd. 1986**

Vidéo Betamax SP
transféré sur vidéo
digitale SD, noir et
blanc et couleur, son
35 min 55 s
n° inv 2022-054

Travail de montage de sources visuelles de natures et de formats technologiques hétérogènes, *Fragment: All lights off* s'inscrit dans le processus de création par association d'idées exploré par Michel Auder dès les années 1980. La mise en abîme par re-filmage, recadrage, réutilisation de sources vidéo altérées ou ralenties brouillent les frontières entre fiction et documentaire, entre intime et médiatique en une forme d'essai poétique et critique.



2022-053

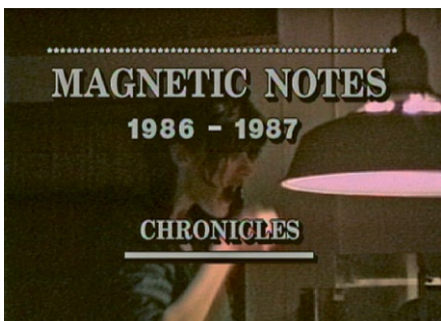


2022-054

**Magnetic Notes,
1986-1987**

Vidéo Hi8 transféré
sur vidéo digitale SD,
couleur, son
39 min 43 s
n° inv 2022-055

Ces « notes » visuelles regroupent des moments de la vie de famille de Michel Auder alors qu'il partageait la vie de Cindy Sherman avec ses deux filles, l'une enfant, l'autre adolescente. Auder capte le quotidien dans leur appartement du sud de Manhattan entrecoupé par un séjour dans une maison de campagne au bord d'un lac gelé.



2022-055



2022-056

**Chelsea,
Manhattan –
NYC, 1989,
éd. 2008**

Vidéo Betamax SP
transféré sur vidéo
digitale SD, noir et
blanc et couleur, son
6 min 20 s
n° inv 2022-056

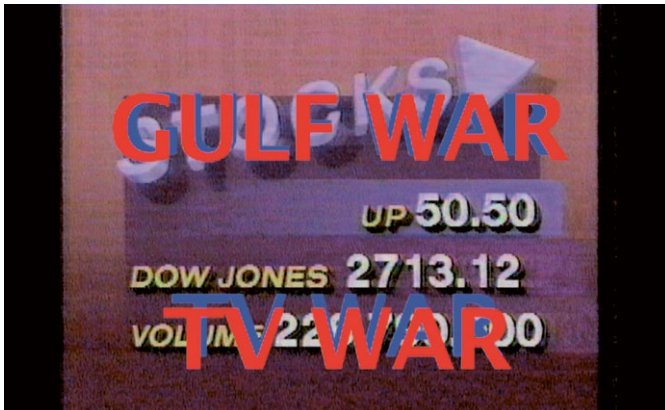
Michel Auder dresse un portrait du quartier de Chelsea avant sa transformation, au début des années 2000, en pôle de l'art contemporain, sous l'effet de la gentrification. Sur fond de musique pop langoureuse sortant de l'autoradio, les plans tournés en caméra embarquée captent les interactions à ciel ouvert du milieu interlope d'alors : gestuelles des corps, codes vestimentaires, chorégraphies énigmatiques de trajectoires tantôt flamboyantes, tantôt vacillantes de prostituées, pimps et autres marginalisé-e-s célestes.



2022-057



2022-058



2022-059



2022-060

**David Hammons
at American
Academy +
Cindy Sherman,
Rome 1989,
1989**

Vidéo Hi8 transféré
sur vidéo digitale SD,
couleur, son
39 min 36 s
n° inv 2022-057

En mettant bout à bout les captations réalisées dans deux ateliers d'artistes – les deux premiers tiers se déroulant dans celui de David Hammons, alors en résidence à l'American Academy de Rome, suivi ensuite de celui de Cindy Sherman – Michel Auder procède à une césure surprenante, mettant en regard les différences et les similitudes entre ces univers créatifs à part entière. La manière dont il appréhende son environnement varie notamment entre les séquences avec son ami – où l'attention de la caméra bifurque intuitivement au gré des discussions et jams musicales – et celles en présence de sa compagne d'alors, qu'il observe assidûment, presque en retrait.

**Shoppingheads,
1990, éd. 2009**

Vidéo Hi8 transféré
sur vidéo digitale SD,
couleur, muet
3 min 35 s
n° inv 2022-058

Michel Auder compile ici des plans filmés à travers les vitrines de boutiques de luxe, captant les rituels codifiés de ses temples de la consommation. Le recours au zoom couplé à l'absence de bande-son produit une esthétique proche du document d'investigation où ce qui est donné à voir – gestes, transactions, discussions – est entravé par différents facteurs – reflets, obstacles au premier plan, perte de netteté – laissant libre cours à l'interprétation.

**Gulf War TV War,
1991, éd. 2017**

Vidéo Hi8 SP
transféré sur vidéo
digitale HD, couleur,
son
1 h 33 min
n° inv 2022-059

Ce montage a été réalisé en 2017 à partir d'enregistrements de programmes de télévision durant la guerre du Golfe. Passant d'une chaîne d'information continue à une autre, tel un zapping entrecoupé par des spots publicitaires ou bribes d'émissions de divertissements, Michel Auder porte un regard critique sur le changement opéré à l'époque dans la couverture des conflits par les médias officiels. En incrustant par intermittence les termes « REAL NEWS FAKE NEWS » et « GULF WAR TV WAR », Auder pointe le caractère spectaculaire des moyens déployés alors – musique édifiante, effets spéciaux, démultiplication d'experts invités – comme autant de stimuli et d'interfaces opacifiant l'accès à l'information.

**Roman
Variations, 1991**

Vidéo Hi8 transféré
sur vidéo digitale SD,
couleur, son
49 min 46 s
n° inv 2022-060

Réalisé alors qu'il bénéficiait d'une résidence d'un an à Rome, ce travelogue dresse un hommage à la splendeur et à la cadence de la Ville éternelle en alternant prises de vue in situ et captations des programmes à l'érotisme exacerbé de la télévision berlusconienne alors en pleine ascension. Pour Auder, Rome comme New York figurent comme les capitales d'empires en déclin dont il scrute les antagonismes et excès.



2022-061



2022-062



2022-063

**Alice Neel
painting
Margaret, 2009**

Vidéo 1/2 reel-to-reel
transféré sur support
numérique SD,
noir et blanc, son
31 min 26 s
n° inv 2022-061

Auder filme la peintre américaine Alice Neel alors qu'elle réalise le tableau *Margaret Evans Pregnant* (1978), avec pour modèle l'une de ses connaissances, alors enceinte. Telle une mise en abîme, Auder procède à une forme de portrait du portrait en train de se faire, captant aussi bien la technique, la méthode et les gestes de Neel que son rapport critique au monde doublé d'un humour qui lui est propre.

Caravage, 2017

Vidéo digitale HD,
couleur, son
1 min 43 s
n° inv 2022-062

Michel Auder procède ici à une forme de « mix » visuel autour de détails de peintures du Caravage. Prenant comme source le fichier d'une vidéo préexistante où il parcourait des reproductions d'œuvres du peintre dans un livre, il revisite ce matériau en navigant de manière abrupte et intuitive avec le curseur du lecteur média.

Trumped, 2018

Vidéo digitale HD,
couleur, son
8 min 55 s
n° inv 2022-063

Dans ce diaporama composé d'images de natures diverses – peintures de la Renaissance, photos et vidéo de famille, d'amis, de détails tirées du smartphone de l'artiste, clichés pornographiques trouvés sur Internet – le visage de Donald Trump surgit à intervalle réguliers, se superposant à l'espace médiatique et privé, qui se voit, dès lors, éclipsé, « trumped ».

MP



Joerg Bader

Zurich / Suisse, 1955

Artiste, critique d'art, enseignant, directeur du Centre de la Photographie ou encore commissaire d'exposition, Joerg Bader a porté de multiples casquettes au cours de sa carrière. Né à Zurich en 1955, l'artiste vit et travaille à Genève et présente en 1979, pour la première fois, des tirages dont le sujet représenté est partiellement hors cadre. Ses images bordées d'un liseré noir reprennent les codes du cadre photographique tel que Henri-Cartier Bresson l'avait popularisé au XX^e siècle. Dès 1986, Bader accroche ses « tableau photographiques » sur des peintures murales monochromes et nomme ses œuvres d'après la couleur sur laquelle elles sont accrochées ainsi que le nom du producteur de cette couleur.

Froschgrün N°8 (Farbenfreunde Alpina), 1987

Papier photographique baryté sur châssis en bois, peinture acrylique (mur)
146.5 × 190.5 × 8 cm (photographie)
n° inv 2022-046

Après l'acquisition d'une première œuvre en 1993, c'est au tour de *Froschgrün N°8 (Farbenfreunde Alpina)* de rejoindre la collection du FMAC. Réalisée en 1987, cette œuvre met en œuvre la distinction entre ce que l'artiste nomme « l'objet » photographique – à savoir la photographie montée sur châssis – et l'image représentée, une notion importante dans la réflexion que porte Bader sur la présentation spatiale de la photographie. Un dialogue s'instaure entre le tableau et l'image : le hors-champ de la scène répond à l'absence d'une partie du matériel filmique, alors que le cadre du support fait écho au cadre photographique. L'utilisation du hors-champ fait également office de mise en abîme, le tableau présentant une photographie coupée qui immortalise elle-même une scène dont une partie est hors cadre. Dès 1980, Joerg capture uniquement des membres de son entourage, et le titre donné à l'œuvre permet au spectateur de se détourner des questionnements liés à l'identité des personnes et l'environnement dans lequel elles évoluent. Si les sujets capturés semblent être pris de manière spontanée, la réflexion de Joerg Bader est pourtant extrêmement règlementée. L'œuvre suit même un protocole précis : si la couleur indiquée dans le titre ne peut pas être trouvée, une autre couleur peut être appliquée à condition d'adapter le titre de l'œuvre en conséquence.

SL

Josse Bailly

Chêne-Bougeries / Suisse, 1977



The Shoe, 2009

Huile sur toile
de coton et lin
30 x 40 cm
n° inv 2022-028

Après avoir pratiqué la peinture en autodidacte et gagné une première reconnaissance dans les circuits alternatifs, Josse Bailly étudie à la HEAD-Genève, Haute école d'art et de design entre 2007 et 2010. Il développe une iconographie inspirée de la culture populaire, du cinéma et surtout de la musique, en particulier le heavy metal. Ses œuvres recèlent de nombreuses références aux années 1960-1970. S'y cachent souvent les portraits de musiciens célèbres, comme Joey Ramone, Lemmy Kilmister, Ozzy Osbourne et Neil Young, mais sans que cela ne soit véritablement significatif. Ces figures incarnent un type masculin particulier – ce sont des hommes blancs, à l'attitude décontractée, représentatifs d'une forme stéréotypée de la virilité –, que l'artiste à la fois chérit et raille.

L'huile *The Shoe* met en scène un personnage à la longue chevelure, portant barbe et moustache, montré de face et de dos, dans une scène fantasmagorique. Si Josse Bailly y reconnaît un autoportrait, il brocarde aussi dans cette petite peinture la pilosité retrouvée des hipsters contemporains qui entretiennent une parenté physique avec les icônes du hard rock. Son style volontairement naïf revendique une autre voie possible, dans le sillage de la Bad Painting. La composition saturée est pleine d'humour. Les longs doigts autour du visage font penser à une figure araignée, et celui émergeant de la chaussure centrale se laisse interpréter comme un geste irrévérencieux – mais ce n'est peut-être qu'un biais de notre esprit.

LSCH



2022-081

Bertille Bak

Arras / France, 1983

Une saine et belle ambiguïté, une tendresse ironique, un trouble partagé entre imaginaire absurde et réalité sociale et historique sont autant d'attraits dans le travail de Bertille Bak. Dans ses vidéos, ses installations ou ses photographies, Bertille Bak porte un regard anthropologique ou ethnologique décalé, doux-amer sur des problématiques, qu'elle connaît intimement, comme une petite histoire dans la grande histoire du nord de la France : les mines, la désindustrialisation, le chômage, l'urbanisation des cités minières, la vieillesse. À partir de ce contexte familial, l'artiste s'est progressivement ouverte avec le même regard et la même démarche à d'autres communautés, rattachées à des mémoires culturelles, territoriales et identitaires spécifiques – des religieuses âgées dans un couvent parisien, des tsiganes à Ivry-sur-Seine, des habitants d'un quartier de Bangkok menacés d'expulsion. Un long travail de contacts, de dialogues et d'échanges permet à l'artiste de construire en collaboration étroite avec ses « sujets » la représentation d'une situation vécue, c'est-à-dire qu'elle compose avec ces communautés d'individus, souvent mis en marge, un récit singulier dénonçant par l'absurde des conditions de vie et de travail fragiles et iniques. Mais nous sommes loin d'un constat de défaite, au contraire, dans cette action collective le recours à l'humour et à l'ironie servent à donner une forme subversive au discours.

Faire le mur, 2008

Vidéo, couleur, stéréo
17 min

n° inv 2022-081

Faire le mur – la vie quotidienne d'un quartier de Barlin, ville située dans le Pas-de-Calais, avec ses rituels, ses règles et ses habitudes et avec sa confrontation au problème de réhabilitation du quartier et du relogement de ses habitants. Derrière ce titre se cache la question de l'autorisation, avoir ou non l'autorisation de quitter le lieu ; ici, Bertille Bak prend à revers la formule, puisque le mur est bien construit, dans cette brique si caractéristique des corons, et sert de rempart à la promotion et à la spéculation immobilière. Interprété par la population du quartier, c'est davantage un jeu que met en place Bertille Bak dans cette vidéo, un jeu visant à contrer et à s'opposer à des décisions politico-économiques qui mettent en péril l'histoire et la culture du lieu, la qualité des liens sociaux, toute une humanité et une solidarité,



***Tu redeviendras
poussière, 2017***

Vidéo, couleur, stéréo
25 min

n° inv 2022-082



2022-082

dans leur spécificité vernaculaire. L'artiste invente avec cette communauté une manière de se dire, de se définir et surtout de se projeter autrement, à rebrousse-poil des lieux communs.

Dans *Tu redeviendras poussière*, Bertille Bak reprend le contexte du bassin minier du Pas-de-Calais pour traiter un sujet qui la touche personnellement, la silicose, la maladie pulmonaire dont sont atteints les mineurs et dont souffrait également son grand-père. De manière détournée, mais avec le plus profond respect, elle aborde la déconsidération des pouvoirs publics envers ces anciens travailleurs dans leur lutte à l'octroi d'indemnités professionnelles, calculées selon un barème, absurde, spécifiant le taux de poussières de silice dans leurs poumons. L'artiste pousse l'aberration de cette pratique médicale dans un récit, ici plus sombre, au rire jaune plus amer que dans ses précédentes œuvres (l'atelier de préparation des morts, les sacs à respirer, la parade mortuaire, le vendeur de rubans de deuil...), un récit qui met en scène les derniers mineurs dans leur ultime combat de reconnaissance face à l'injustice ultime à laquelle ils feront front. Et la taupe, aveugle souterraine visitant les morts, dans un ultime doigt d'honneur...

SC

Marc Bauer

Genève / Suisse, 1975



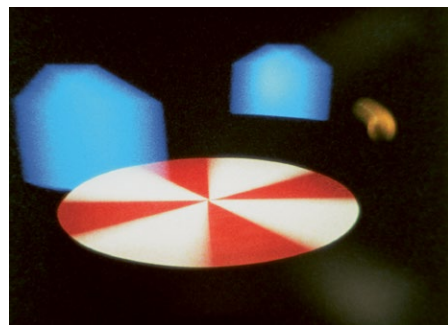
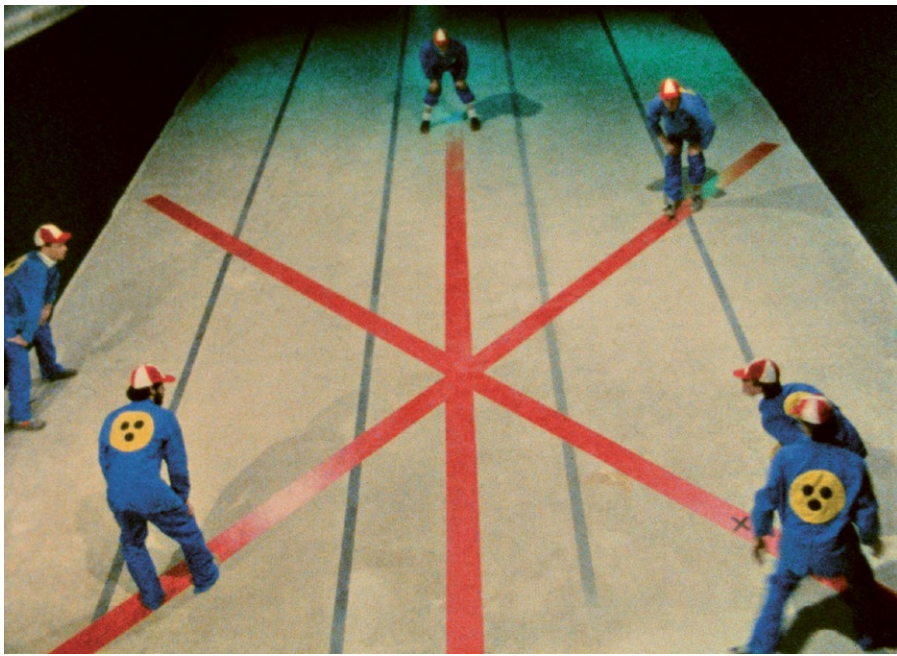
Eden, Eden, Eden, 2021

Tapiserie, fibres organiques et fibres en plastique recyclé
185 x 290 cm
n° inv 2022-047

Mêlant histoire privée et histoire collective, mémoire fictive et souvenirs personnels, les dessins de Marc Bauer se présentent sous forme de larges compositions, dans lesquelles chaque feuille renferme une scène ou une évocation dans un développement temporel à (re-) construire. Fragmentée, effacée, muette ou accompagnée d'un texte, l'image contient une forme d'urgence et de violence, qui, toutes deux, font écho à la réflexion de l'artiste sur la notion de pouvoir et sur ses dérives. L'absence de linéarité dans le récit renvoie aux bribes ou retours de mémoire, pour laquelle les interstices et les non-dits se révèlent des plus éloquents. Dans son travail, le dessin s'est progressivement détaché de sa feuille pour s'étendre à d'autres formes (objet, dessin animé, tapisserie), mais surtout pour s'ouvrir à l'espace, sous une forme d'*all-over*, où la superposition ou juxtaposition de couches ajoute à la profondeur et à la discontinuité de l'interprétation. Détaché d'une volonté de rendu réaliste, le trait de Marc Bauer suit les indécisions et les hésitations de l'esprit, une forme d'imprécision, où rien n'est jamais établi.

Eden, Eden, Eden, vaste tapisserie murale, tire littéralement son nom d'un titre de l'écrivain Pierre Guyotat, un roman sur les atrocités de la guerre, la violence et la soumission de la chair et du sexe. À ces thématiques qu'il connaît bien, Marc Bauer mêle ici des souvenirs d'enfance, de jeux, de jardin de campagne et d'épineux, un cadre a priori idyllique et idéal. Si cette œuvre renvoie inévitablement à la tradition des manufactures des Gobelins et d'Aubusson, notamment pour les motifs champêtres, elle a été réalisée, selon des procédés mêlant savoir-faire séculaire et innovation (utilisation de fibres en plastique recyclé), par une entreprise familiale italienne, auprès du lissier Giovanni Bonotto à Colceresa (Vicence). Marc Bauer ne souhaitait pas retranscrire un dessin en tapisserie, mais davantage user des spécificités de cette technique pour un rendu et un traitement qui puissent se froter plastiquement à son trait et à sa graphie et provoquer une même sensation troublée.

SC



Ericka Beckman

Hampstead, NY / États-Unis, 1951

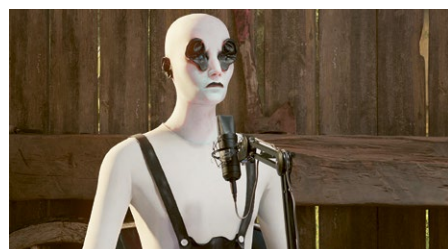
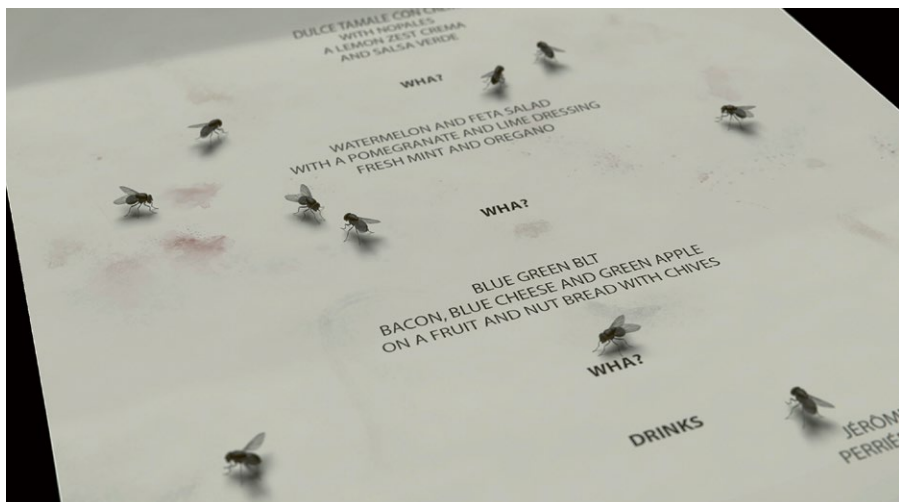
Les films qu'Ericka Beckman réalise à partir des années 1970 se situent entre l'art contemporain et le cinéma expérimental. Des intrigues ludiques sur fonds noirs et en musique mettent en scène des personnages hauts en couleur et des situations tout droit sorties du rêve, d'une comédie musicale, d'un conte de fée ou encore d'une émission télévisuelle. Les mises en scène sont précises, élaborées à partir de rigoureux dessins préparatoires. Influencée par la new wave, représentante de la Pictures Generation, Ericka Beckman s'attarde sur les images bombardées par les médias de masse afin d'en questionner les messages et inviter les spectateur·trice·s à (re)prendre le contrôle de leur vision.

You The Better, 1983

Film 16 mm transféré sur support numérique, couleur, son 32 min
n° inv 2022-030

You The Better est le premier métrage réalisé en 16 mm par Beckman, après plusieurs œuvres en Super 8. Ce format plus professionnel, qui assure une meilleure qualité d'image, sera dès lors son support de prédilection. En 2010, le film est numérisé, puis l'artiste développe cinq ans plus tard une version installative en accompagnant la projection de sculptures lumineuses, sortes de pictogrammes unicolores représentant « The House », entité qui rebat les cartes dans le film de 1983. « Si les choses peuvent changer, ce n'est que pour le mieux », nous dit-on en introduction. Puis nous suivons les péripéties d'une équipe dont les vêtements et agissements évoquent le baseball, le basketball, le football américain, le bowling et le casino. Les jeunes gens qui la composent se confrontent aux règles changeantes d'un jeu qui se module au gré de leurs incompréhensions et de leurs difficultés à communiquer. La bande-son se révèle primordiale puisqu'elle fournit au public des clés de lecture. Beckman s'est en effet amusée avec les consonances proches des termes « bettor », c'est-à-dire « parieur·euse », et « the better », « le mieux ». Le jeu, en lieu et place d'une narration linéaire, structure le film, et c'est le public qui parie sur la suite de cette histoire aux codes esthétiques autres.

MR



Will Benedict & Steffen Jørgensen

Los Angeles / États-Unis, 1978
Langeskov / Danemark, 1983

La pratique pluridisciplinaire de l'artiste franco-américain Will Benedict questionne les notions de perception et de représentation par le prisme des médias de divertissement. Il reprend les formats de la publicité, des magazines, des émissions télévisées, du cinéma et de plateformes web pour poser un regard critique sur le fonctionnement de notre société. La dimension satirique de ses œuvres est renforcée par les êtres hybrides ou les animaux doués de parole qui y interviennent. Le Danois Steffen Jørgensen questionne également notre relation à notre animalité au travers du regard d'animaux humanisés, un regard tourné tant vers l'intérieur que vers l'extérieur. Ses œuvres picturales, digitales et tridimensionnelles explorent divers phénomènes caractérisant le XXI^e siècle tels que la standardisation de nos vies, de notre rapport à la nourriture et à la consommation. Ces différentes thématiques sont au cœur des œuvres que les deux artistes réalisent en duo, comme *The Restaurant*.

The Restaurant, Season 2, Episodes 1 and 2, 2021

Vidéo numérique, couleur, stéréo
40 min
(pour les 2 épisodes)
n° inv 2022-034

Collection des Fonds d'art contemporain de la Ville (FMAC) et du canton (FCAC) de Genève

L'univers de *The Restaurant, Season 2*, tel qu'établi lors de la première saison déjà, se déploie dans un gratte-ciel nommé « The Restaurant », entouré par une jungle sauvage, ce qui introduit de suite une dichotomie entre humain-civilisation et nature-animal, thème central de cette œuvre. La seconde saison se concentre sur un étage de ce bâtiment où se déroule une émission nommée *Café Wha?*. Les spectateur·trice·s sont pris·es dans une expérience multicouche, entre reconstitution d'une scène d'interrogatoire culinaire, talk-show abordant des problèmes liés à la nutrition et lieu de restauration. Ce programme télévisé est suivi d'une émission de radio au caractère tout aussi expérimental, prenant place dans une ferme située dans la jungle devant une audience composée d'animaux. Les thèmes de la santé, du corps humain et de la consommation y sont abordés par deux animateurs hybrides, mi-homme mi-animal, qui conversent de manière semi-scientifique et politique, révélant ainsi une vision critique de notre société de la surinformation par le biais de l'incongru, du grotesque et d'une forme de satire à la tendance réaliste.



Pauline Boudry & Renate Lorenz

Lausanne / Suisse, 1972
Berlin / Allemagne, 1963

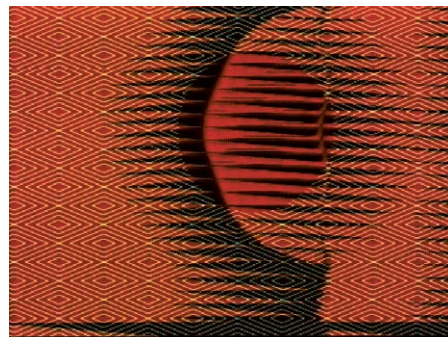
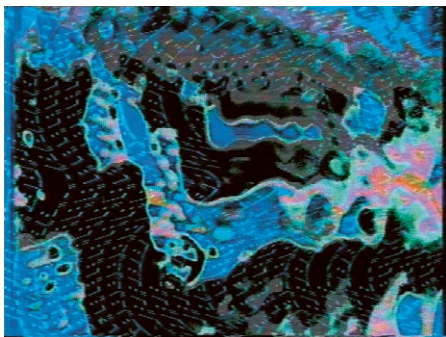
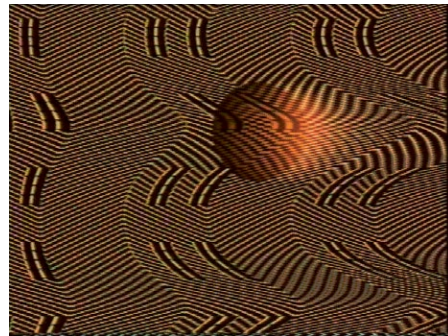
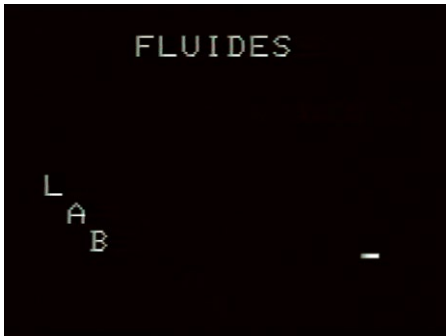
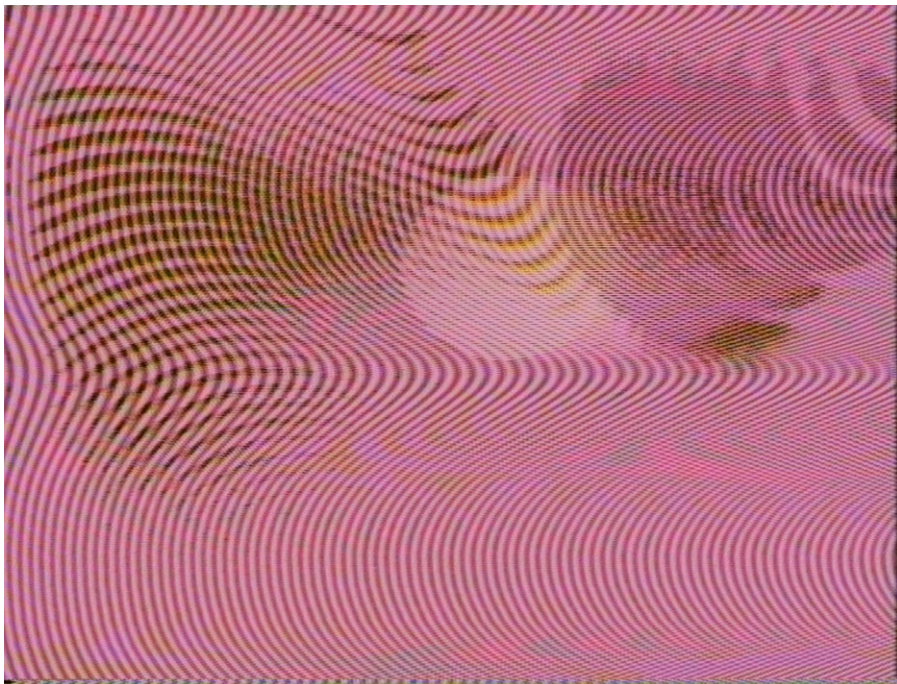
Pauline Boudry et Renate Lorenz se rencontrent à Zurich en 1997. Installées à Berlin, elles travaillent en duo depuis 2007. Au moyen de performances filmées, intégrées à un dispositif installatif, elles mènent une réflexion sur les identités de genre et les normes auxquelles celles-ci sont assujetties, visant à les déconstruire. Pour ce faire, elles explorent les marges de l'Histoire et mettent au jour des récits oubliés ou ignorés parce qu'ils ne correspondent pas aux discours dominants, leur permettant d'évoquer des figures qui se sont affranchies des assignations sociales.

No Future / No Past, 2011

Installation vidéo,
films Super 16 mm
transférés sur fichier
numérique HD
15 min (chaque vidéo,
en boucle)
n° inv 2022-085

L'installation *No Future / No Past* comprend deux films, projetés l'un après l'autre, en boucle, dans un espace peint en noir. Les films semblent identiques: même décor, mêmes plans, mêmes interprètes dans les mêmes rôles (ceux de Darby Crash, Poly Styrene, Alice Bag et Joey Ramone, musicien-ne-s de groupes punk influents, et d'un metteur en scène leur donnant des instructions de jeu et de réplique, selon un dispositif inspiré par le film *The Life of Juanita Castro* (1965) réalisé par Andy Warhol et écrit par Ronald Tavel, rappelant que nous performons sans cesse). Pourtant, les textes énoncés diffèrent, et l'un des films se situe en 1976, année d'explosion du punk, tandis que l'autre se déroule en 2031, date arbitraire qui, d'une certaine façon, si l'on s'en tient au slogan du mouvement « No Future », n'existe pas. La logique est poussée ici jusqu'à revendiquer « No Past ». Par conséquent, il n'y a plus de temporalité, plus d'évolution linéaire du temps. Dans les premiers plans, au fil de plusieurs prises, les protagonistes regardent hors champ, invitant les spectateur-trice-s à observer leurs attitudes, leurs styles, leurs expressions, un patrimoine culturel qui témoigne d'une forme de liberté dans la définition de soi et dans son rapport au genre.

LSCH



Geneviève Calame

Genève / Suisse, 1946-1993

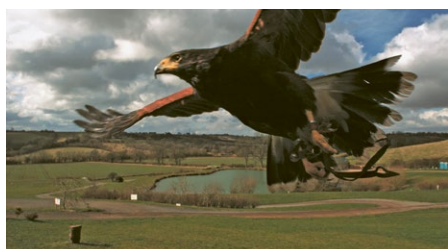
L'œuvre de Geneviève Calame, qui va des pièces pour orchestre aux bandes vidéo, en passant par la musique électronique et la photographie, témoigne de la finesse avec laquelle l'artiste a exploré le son et l'image. Après des études de piano, Calame se penche sur les potentialités des instruments électroniques et part se former aux États-Unis – notamment à New York auprès de William Etra –, à Paris, puis à Stockholm. À Genève, elle rejoint le Studio de musique contemporaine, fondé en 1957 par Jacques Guyonnet, qu'elle épousera. Partageant un intérêt commun pour les nouvelles technologies, le couple crée les Studios A.R.T. en 1971; Calame y prendra la tête du département de vidéo-synthèse.

Labyrinthes fluides, 1976

Vidéo, couleur, son
8 min 45 s
n° inv D 2022-093

C'est au sein des Studios A.R.T. que Calame réalise *Labyrinthes fluides*. Cette vidéo met en scène – pourrait-on dire – le synthétiseur vidéo EMS Spectre, appareil hybride (analogique et numérique) permettant notamment de moduler, en temps réel, l'image en fonction d'une source sonore. Rare car très coûteux, les Studios A.R.T. parvinrent à en acquérir un exemplaire en 1973. Le titre de cette œuvre évoque l'oxymore: qu'y a-t-il de moins fluide qu'un labyrinthe, lequel évoque plutôt la fixité? La réunion d'opposés ou la dialectique structure en effet cette vidéo. Dans les quelque quarante séquences qui la composent, l'image et le son évoluent à des rythmes qui leur sont propres. La musique électronique débute dans la première séquence et se poursuit, de manière continue, tout au long de la vidéo, avant de s'arrêter lorsque se clôt la dernière partie. Les images quant à elles sont faites de cercles, de formes diverses, de surfaces, de couleurs et de lignes fluides, changeant au sein du plan. Chaque séquence présente une composition visuelle différente, tel un tableau abstrait sur lequel l'artiste a modelé la matière électronique. *Labyrinthes fluides* illustre parfaitement l'importance égale et l'autonomie que Calame a accordées au son et à l'image dans ses recherches.

MR



Jeremy Deller

Londres / Grande-Bretagne, 1966

Travail d'enquêtes, de collectes, d'échanges, de participations, tout l'art de Jeremy Deller réside dans le regard sensible et affuté qu'il porte sur la culture populaire, une culture dont il recueille les signes, les formes et les modes de représentation pour ce qu'ils dévoilent d'une histoire sociale et sociétale. Deller prend à rebrousse-poil, et avec une distance souvent amusée, les conventions du monde de l'art contemporain, il en questionne les pratiques et met en avant ou, du moins, remet au centre du discours celles et ceux qui d'ordinaire n'y prennent pas part.

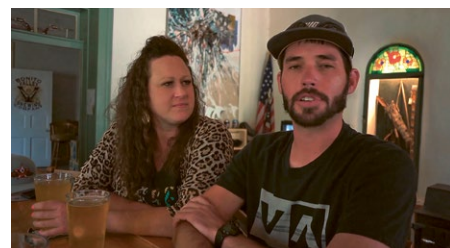
English Magic, 2013

Vidéo HD, couleur, son
14 min 23 s

n° inv 2022-067

Dans la vidéo *English Magic*, qui a donné son nom au Pavillon anglais de la Biennale de Venise en 2013, la « magie anglaise » opère vraisemblablement au travers de la musique, de son ascendance populaire et de son interaction avec l'histoire contemporaine ; on connaît le pouvoir sourd de son influence sur la constitution d'un individu, un accompagnement à son développement, un accompagnement lourd d'énergies, d'états affectifs, d'états d'esprit qui tiennent de l'essentiel, du vital, du sacré. Ici, la musique occupe tout le terrain, le Melodian Steel Orchestra de Londres est non seulement l'interprète de la bande sonore, mais représente un acteur essentiel de cette culture musicale pétrie d'influences bigarrées, mêlant brassage des genres, de valeurs et de patrimoines. Des rapaces en voie d'extinction, accessoirement chassés par la famille royale, une Land Rover compressée, un Stonehenge en château gonflable, une parade hétéroclite composée de corps de métiers, guildes et autres sociétés dans leur tenue d'apparat, un extrait de symphonie de Ralph Vaughan Williams, compositeur classique du début du siècle fortement attaché à la musique folklorique, un morceau acid house de A Guy Called Gerald et un grand classique de David Bowie sont autant de figures symboliques ou emblématiques d'une identité culturelle anglaise. Le choix de telles références n'est pas innocent, il se nourrit de strates et de lectures diverses, mêle la réminiscence à l'immanence, l'intime au collectif, le privé au social et au politique.

SC



Arnaud Dezoteux

Bayonne / France, 1987

Arnaud Dezoteux vit et travaille à Paris, où il a obtenu son diplôme des beaux-arts en 2011. Ses réalisations explorent les formes filmiques et les stratégies narratives qui en résultent, elles jouent de la technologie et de ses dérives, empruntent à l'univers de la bande dessinée, à la télé-réalité, à la reconstitution historique, à la dramatisation du réel pour interroger la fabrication des produits cinématographiques à l'ère du divertissement de masse.

The New Kid, 2021

Vidéo HD, couleur, stéréo, version originale anglaise
71 min 47 s

n° inv 2022-048

Version originale anglaise, sous-titrée en français

n° inv 2022-049

The New Kid, tourné lors d'une résidence proposée à l'artiste en 2019 à Las Vegas, petite ville du Nouveau Mexique, se présente comme une investigation autour du célèbre hors-la-loi du XIX^e siècle, Billy The Kid. Un show télévisé mené par Jim Hunyadi amorce ainsi l'enquête avec des témoignages sur le personnage dont l'historicité relève d'un imaginaire mythologique qui permet à chacun d'évoquer l'existence qu'il pourrait avoir aujourd'hui. Le genre filmique composite dérivant de ce synopsis oscille entre documentaire et fiction, et voit se succéder ou s'imbriquer plan fixe télévisuel, travelling, animation dessinée ou numérique, archive filmique ou photographique, témoignage, interview, sondage, jeu vidéo ou interrogatoire musclé. Ce show parodique se caractérise par sa discontinuité, comme si tout embrayage de récit était destiné à être remis en question, contredit ou nié dans la séquence suivante. Cette structure, dont le montage assure la cohérence, est indiciaire de la réalisation participative du film ; l'écriture s'improvise et s'impose au fur et à mesure de la résidence d'Arnaud Dezoteux et de ses rencontres avec les personnes qui interprètent leur propre rôle devant la caméra, avec toutefois une ambition satirique commune. Le dispositif autorise alors les changements de registres qui s'inspirent de la fragmentation des programmes télévisuels. À partir d'un mythe ambivalent, l'authenticité se construit ou se déconstruit, tout comme vérité et contrevérité s'invitent à l'ère des fake news et des « faits alternatifs ».

MyP



Nathalie Du Pasquier

Bordeaux / France, 1957

Neon Parallax est un projet d'art public mené dès 2006 par les Fonds d'art contemporain de la Ville (FMAC) et du canton (FCAC) de Genève, proposant un parallèle entre la prestigieuse rade et la populaire plaine de Plainpalais par l'homologie de leurs plans en losange. La collection d'enseignes, artistiques, visible sur les toitures de la plaine rejoint celle, publicitaire, qui borde le lac. Les projets de Nathalie Du Pasquier et d'Olaf Nicolai, lauréat·te·s d'un concours international, s'y ajoutent en 2022.

Designer à ses débuts, Nathalie Du Pasquier privilégie la peinture depuis la fin des années 1980. Ses œuvres reflètent un intérêt pour les relations spatiales entre les objets et leur environnement, dans une stylisation géométrique colorée qui a évolué vers des compositions minimales toujours plus abstraites.

Sans titre, 2022

Installation lumineuse,
caisson en aluminium
et verre acrylique, film
adhésif translucide
80 x 830 x 30 cm

n° inv 2022-084

Localisation :

14, av. Henri-Dunant
Collection des Fonds
d'art contemporain
de la Ville (FMAC)
et du canton (FCAC)
de Genève

Sa façon joyeuse d'aborder l'abstraction, sans formalisme, se manifeste bien dans son enseigne. Comme souvent dans la pratique de l'artiste, la peinture sort de son cadre pour se déployer dans l'espace réel, dans un entre-deux entre bi- et tridimensionnalité. La composition, produite par plusieurs caissons lumineux, répond à l'environnement architectural par des jeux de pleins et de vides et des hauteurs variables entre les éléments, qui évoquent des décrochements de bâtiments. De plus, la diagonale de droite, rappelant la perspective classique, produit un effet de profondeur par l'illusion d'un enfoncement de la partie qui la jouxte. L'ensemble couronne la façade de l'immeuble qui lui tient lieu de socle de manière ludique, en évoquant les éléments d'un jeu de construction. Visibles aussi bien de jour que de nuit, les couleurs vives de la composition lui confèrent un aspect très pictural, qui apporte un nouveau paramètre esthétique à l'ensemble des enseignes lumineuses déjà en place sur le pourtour de la plaine.

DD



2022-087

Le Gentil Garçon

Lyon / France, 1998

Fort d'une double formation, scientifique et artistique, le Gentil Garçon s'invente en 1998 à travers un personnage masqué qui distribue des invitations dans la sphère publique, pour sa propre exposition de peinture. Le pseudo restera, toutefois Le Gentil Garçon quitte le champ pictural trop limitatif pour s'ouvrir à la diversité des médiums et à leur expérimentation.

Restore Hope, 2011

Vidéo, couleur, stéréo
4 min 33 s
n° inv 2022-087

Les vidéos de 2006 et 2011 découlent de multiples influences, filmiques ou tirées de l'actualité, et de la curiosité de l'artiste pour les processus qui renouvellent la magie de l'image en mouvement. Le titre *Restore Hope* prend ironiquement le nom d'une campagne militaire, ratée, destinée à instaurer la paix en Somalie, alors que l'orange des combinaisons renvoie aux prisonniers américains. Réalisé au Manoir de Martigny, le court métrage met en scène une chaîne de production de tableaux inspirés du *Cri* d'Edvard Munch, dont on transforme la douleur en bonheur de pacotille. Ce décor ensuite sera partie intégrante de l'exposition ouverte dès la production de l'animation terminée, et devient support de projection. Ainsi le-la spectateur-trice se trouve simultanément confronté-e au processus créatif et au film qui en résulte.

Take the Painting and run, 2006

Vidéo, noir et blanc, stéréo
8 min 47 s
n° inv 2022-086

Aux yeux de l'artiste, *Restore Hope* est le préquel de *Take the Painting and run*, dont l'idée dérive des images télévisuelles de voleurs dérobant le *Cri* de Munch. Les 136 copies du tableau volé sont accrochées aux murs de l'espace Kugler et surveillées par une caméra. À partir de cette source unique de 3 heures de rush, Le Gentil Garçon réalise un montage vidéo dont le titre reprend l'incitation faite au public, lors du vernissage, de s'emparer de ces panneaux peints. La simplicité des moyens utilisés témoigne de l'ironie de cette mise en circulation, qui augmente paradoxalement la cote de ces vulgaires répliques et de leur créateur. En effet, déroberait-on des œuvres sans aucune valeur artistique ou financière ? Ou est-ce le vol qui leur en attribue, qui « invente » leur statut artistique et financier ?

... Le Gentil Garçon est un artiste non dénué d'humour critique et grinçant.

MyP



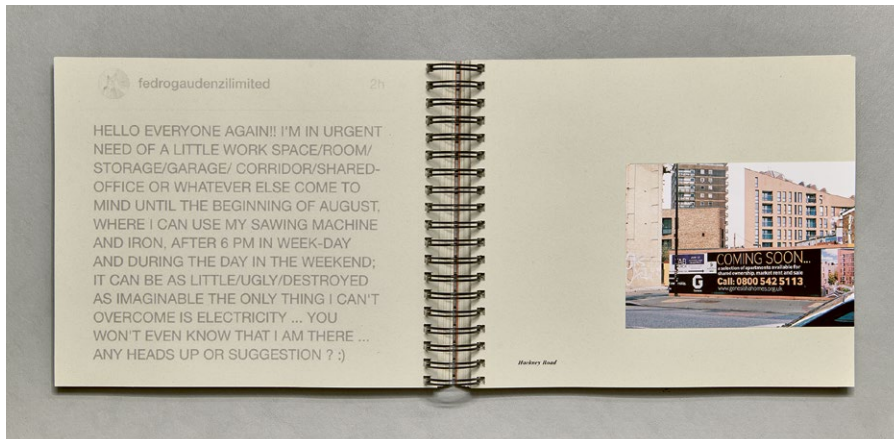
2022-087



2022-086

Véronique Goël

Rolle / Suisse, 1951



2022-033

Depuis la fin des années 1970, la pratique cinématographique de Véronique Goël investit l'économie des modes de vie singuliers au sein d'un milieu social. En parallèle à son travail filmique, elle mène une démarche photographique et conçoit, en 2000, une installation d'envergure à partir d'un ensemble de prises de vues réalisées en ex-Allemagne de l'Est et au sud de Berlin. Après la délocalisation des activités industrielles sur ce territoire immense, les ouvriers sont licenciés, les usines démantelées, et le site entièrement nettoyé de ce passé. Dans la série de vidéos et de photographies entreprises en 2004, lors d'une résidence d'artiste à Barcelone, les indices des fractures sociales et historiques sont appréhendés à travers le prisme de la gentrification. Plus récente, *Hidden Charms* (2015-2017) pointe la brutalité de la spéculation immobilière à l'est de Londres et la privatisation de l'espace public qui résulte de l'expansion des centres financiers et touristiques. L'architecture standardisée des bureaux, hôtels et restaurants s'insère comme autant de « tessons de verre » qui obstruent les dernières percées sur l'horizon.

Hidden Charms, 2015-2017

Cahier de textes
et de photographies
24 x 32 x 4 cm
n° inv 2022-033

Le travail de recherche au fondement de *Hidden Charms* se condense dans un cahier d'artiste. À ses propres photographies, Véronique Goël associe les cartes du territoire qu'elle arpente, des coupures de presse qui relatent les scandales financiers et politiques liés aux constructions spéculatives, ainsi que des passages de ses lectures sur l'histoire de la ville et son passé industriel. En ouverture, une photographie marque le contraste entre l'alignement des bâtiments de la fin du XIX^e siècle et le chantier d'une tour sur le point d'être achevée. Les séquences suivantes soulignent l'oblitération du ciel par l'imbrication des infrastructures urbaines, miroité par quelques façades en verre. Alors que les contours de la ville deviennent illisibles, la succession des compositions visuelles structure une « cartographie cognitive ». Aux constructions invasives est opposée la mixité culturelle des migrations successives perceptible dans ces quartiers anciennement périphériques et défavorisés. Inscrit sur la palissade d'une friche, le graffiti ironique d'*Hidden Charms* incite à s'émerveiller des charmes cachés des zones encore



2022-032

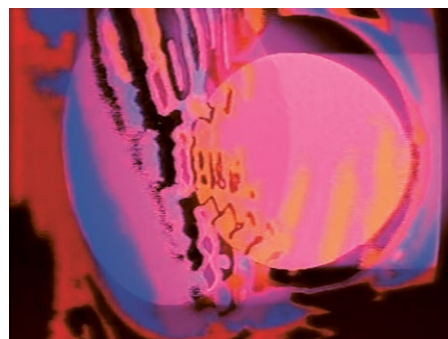
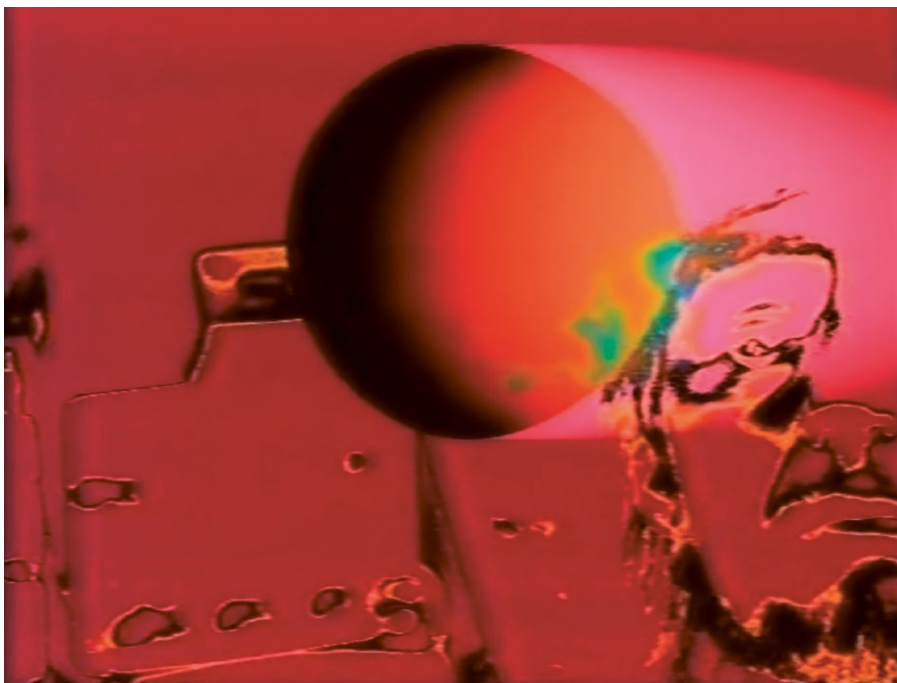
inexploitées, en réponse à la béance mémorielle laissée par les entrepôts rasés ou réaffectés en logements de luxe.

Landscape One, 2015-2017

Vidéo HD, monocal, couleur, muet
4 min 30 s
(en boucle)
n° inv 2022-032

Les différentes parties d'*Hidden Charms* se composent de la grande photographie en noir et blanc de *Bishopsgate*, d'une série de 25 images en couleur au format plus modeste, du dyptique vidéo *City Scape* et de la vidéo monocal *Landscape One*. Dans le premier plan de cette dernière, se distinguent, au loin, le déplacement lent des télécabines et, sur la plateforme, un panneau publicitaire qui vante une vue à couper le souffle ; les infrastructures des Jeux Olympiques se sont résorbées en une attraction touristique déserte. Le travelling opéré par la mise en mouvement de la rame du métro aérien fait défiler le panorama urbain et les reflets superposés des tours qui masquent la réalité des activités économiques, la transparence des fenêtres du véhicule incite à lire l'espace en profondeur. Plutôt qu'une vue surplombante qui appréhenderait la ville d'un seul coup d'œil, la traversée optique déploie les strates du territoire. En contrepoint aux clips promotionnels qui balaient distraitement les lieux emblématiques de la ville, *Landscape One* déstructure la hiérarchie des points de vue pour ramener l'échelle des lieux de vie à un rapport mesuré.

GL



Jacques Guyonnet

Genève / Suisse, 1933-2018

Compositeur de renom, Jacques Guyonnet s'est intéressé aux potentialités de la musique contemporaine et aux ressources de l'électroacoustique. Il fonde en 1957 à Genève le Studio de musique contemporaine et collabore dès 1960 avec Pierre Boulez, avant de monter, onze ans plus tard, les Studios A.R.T. avec Geneviève Calame, qui deviendra son épouse. Ces studios permettront au couple d'artistes non seulement de développer leurs recherches musicales et visuelles, mais aussi d'honorer des commandes commerciales dans les domaines de la publicité, de la télévision et du cinéma. À la fin des années 1990, Guyonnet quitte le monde musical pour se consacrer à l'écriture de romans.

*Lucifer
photophore ou
variations vidéo
pour une sphère
et un feedback,
1975*

Vidéo, couleur, son
7 min 6 s

n° inv D 2022-094

Créée à Bâle, à la suite de la rencontre de Guyonnet avec le chef d'orchestre et mécène Paul Sacher, *Lucifer photophore* exploite les possibilités offertes par le synthétiseur EMS Spectre. Cette œuvre fait concorder de manière inédite le son et l'image, bien loin de l'accompagnement musical de figures ou d'éléments filmés. L'image se compose et se module au gré d'un air électronique composé par Guyonnet et Henri Pousseur, le signal vidéo réagissant au signal sonore. C'est l'histoire d'une sphère et de couleurs qui nous est présentée, lesquelles semblent danser, s'étirer, tomber, se retirer, s'épanouir, tout en croisant ponctuellement un visage humain et un écran de moniteur. Guyonnet use d'une liberté totale dans la structuration de ce film vidéo puisque le générique de début se mêle aux formes et surfaces ainsi qu'à la musique. Les mots du titre, le nom de l'artiste et la mention des Studios A.R.T. font partie intégrante du spectacle visuel. Lucifer, avant de devenir l'ange déchu, signifiait en latin « porteur de lumière », ce qu'indique également le terme d'origine grecque « photophore ». Par ce pléonasme placé en titre, Guyonnet semble faire référence à la double composante de sa vidéo, dans laquelle le son est lumière, est image et vice versa.

MR



Leah Hennessey & Emily Allan

Boston / États-Unis, 1988
New York / États-Unis, 1991

Leah Hennessey et Emily Allan sont comédiennes, auteures de théâtre et créatrices de séries. Installées à New York, elles performant sur les scènes, au théâtre, au musée ou en galerie, et diffusent leurs séries sur le web. En 2013, elles créent *Zhe Zhe* (zhe est un pronom neutre en anglais, comme iel), comptant une douzaine d'épisodes disjonctés qui suivent les aventures de personnages en quête de gloire en mode éclair, évoluant dans une esthétique *camp* (c'est-à-dire – en allant vite – queer et drôle). En résidence au CERN en 2019, les deux artistes s'intéressent aux personnages de Lord Byron et de Percy Shelley, dont la rencontre à la Villa Diodati à Cognoy en 1816 est restée dans les annales de la culture européenne.

Byron & Shelley: Illuminati Detectives, 2021

Vidéo, couleur, son
34 min

n° inv 2022-064

Collection des Fonds
d'art contemporain
de la Ville (FMAC)
et du canton (FCAC)
de Genève

Avec l'épisode pilote *Byron & Shelley: Illuminati Detectives*, les artistes se glissent dans la peau des deux illustres auteurs pour mener une enquête loufoque au bord du lac Léman. Un homme y aurait été transformé en pierre par une Lamia, espèce de monstre féminin mythologique porté sur la gent masculine. Sur mission d'une société secrète maçonnique, il s'agira de résoudre cette effrayante énigme: de quoi titiller la curiosité d'un début de XIX^e siècle qui ne cesse d'osciller entre le besoin de mystique et d'irrationnel des uns et la nécessité d'ordre des autres! Autour des poètes – qui se soumettent à l'emprise successive de toutes sortes de psychotropes –, on retrouve Mary Shelley, John Polidori, Jeremy Bentham et de nombreuses allusions à des figures ayant bien existé, brochant le portrait d'une époque par un prisme hallucinatoire. Tout le monde s'enfonce dans une forme de folie assez hilarante, si ce n'était l'étrange parallèle qui se dessine entre la biographie réelle de ces deux poètes, leurs tribulations, leurs amours sulfureuses, leurs liens familiaux souvent tragiques et ce cocasse embrouillamini. On retrouve l'esthétique visuelle à la fois *low-fi* et drôlement élaborée de Hennessey et d'Allan, nous emmenant dans leur propre tournis, entre costumes romantiques et blouses de laboratoire, entre genre et sexe, leur talent se déployant dans un script mordant et tordant, libre et subversif.

PK



Ibn al Rabin (Mathieu Baillif)

Genève / Suisse, 1975

Mathieu Baillif est mathématicien, mais il se fait connaître en 1997 sous le pseudonyme Ibn al Rabin par des bandes dessinées, fanzines et autres strips, au dessin minimal, souvent sans texte, d'une efficacité saisissante et d'un humour décalé et hilarant. Il pousse sa réflexion sur l'image, sur la narration, sur la forme même de la bande dessinée vers des chemins qui se veulent totalement ouverts, désinhibés, voire expérimentaux, la bande dessinée devenant un objet totalement malléable, éclaté, dans sa construction et dans son expression. Ibn al Rabin fait d'ailleurs partie de l'OuBaPo (Ouvroir de bande dessinée potentielle – sur le modèle de l'OuLiPo), où les auteurs se jouent de contraintes, génératrices ou transformatrices, qu'ils s'imposent eux-mêmes dans la réalisation d'un album. Avec d'autres oubapiens et amis ouvriers, Alex Baladi, Andréas Kündig et Yves Levasseur, il monte en 2003 La Fabrique à Fanzines, merveilleux petit atelier itinérant et participatif, dans lequel tout un chacun est invité à créer sa propre publication mise ensuite à la disposition du public. Ibn al Rabin est également musicien.

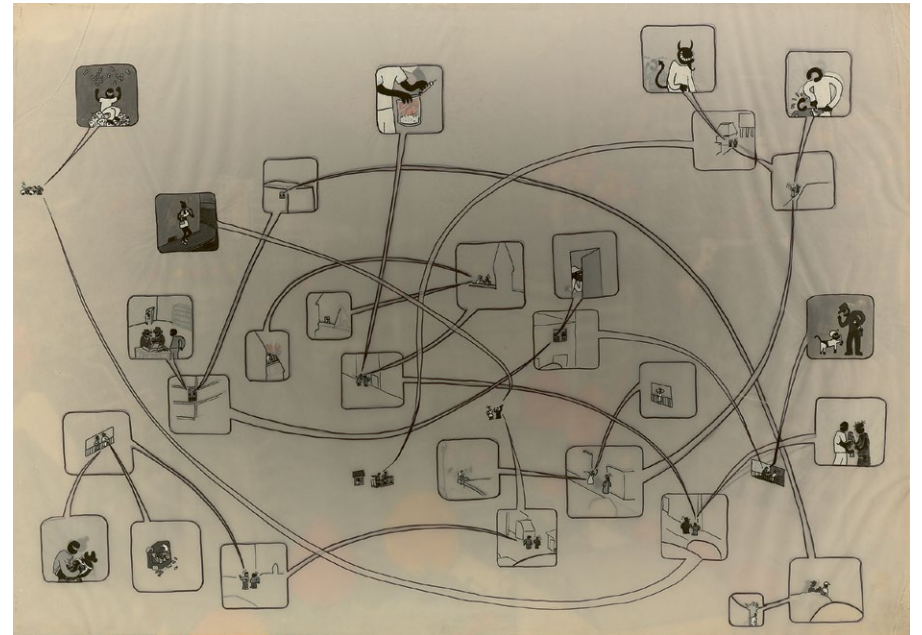
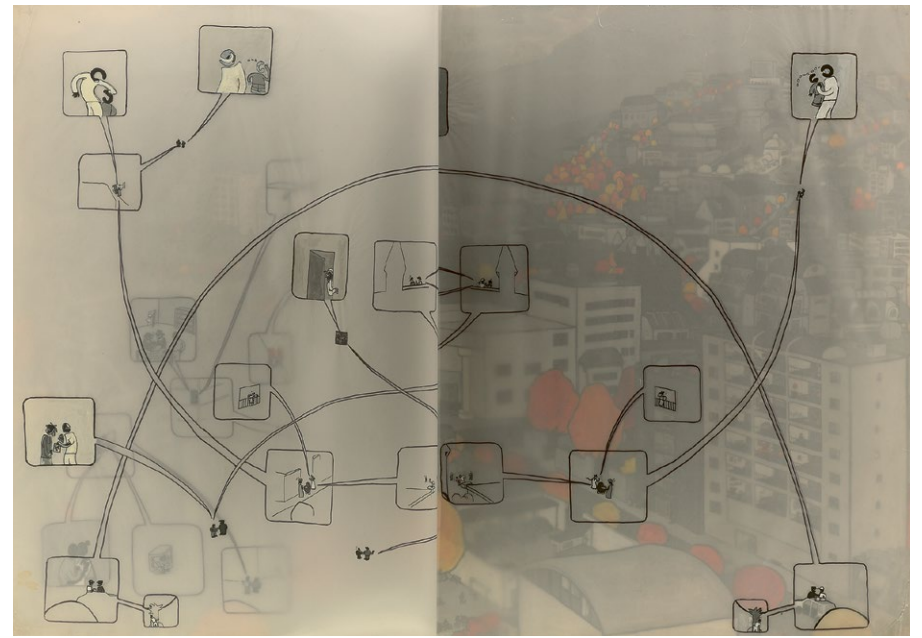
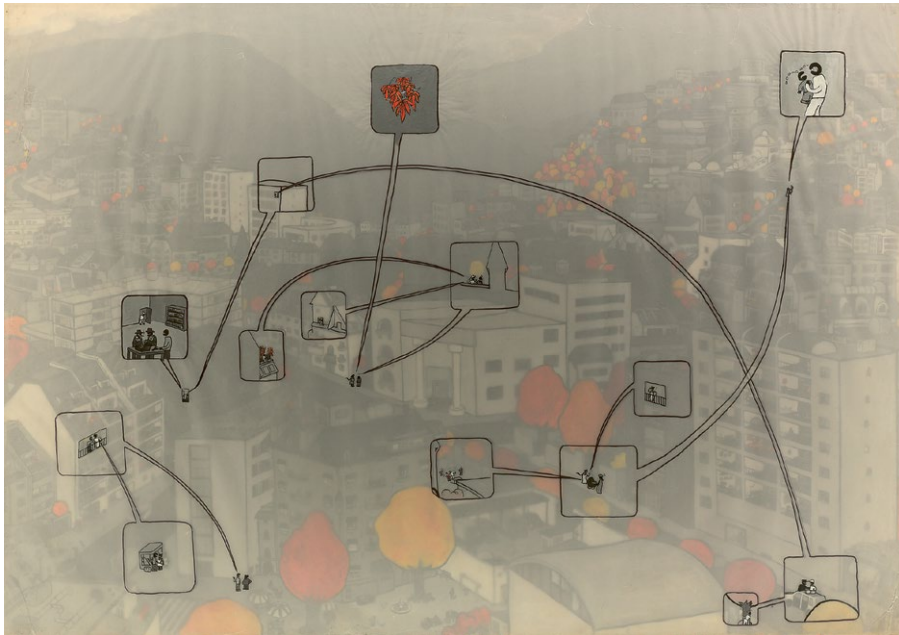
La Rumeur Tue, 2008-2009

Acrylique et stylos feutre sur toile, calques et vinyles transparents, support en bois 110 x 120 x 2.7 cm (fermé), 110 x 240 x 1.8 cm (ouvert)

n° inv 2022-066

En 2008, alors qu'il réside en Argentine, Ibn al Rabin crée pour le Festival Viñetas Seltas de Buenos Aires sa première bande dessinée conçue spécifiquement pour un espace d'exposition. C'est insatisfait par les expositions de bande dessinée et par leur manière de présenter cet art, en s'appuyant uniquement sur l'aspect graphique et délaissant la dimension narrative, qu'il conçoit un livre destiné à être manipulé par le public, lequel devient alors acteur de la construction et du rythme à donner au récit. Vaste ouvrage de plus d'un mètre de large, *La Rumeur Tue* se lit à l'envers : la première page plante le décor, urbain, et la narration se développe par superposition de calques, où une bulle entre dans une nouvelle relation avec une autre bulle, proposant une interaction d'événements nouveaux, imprévus, jusqu'à une issue fatale. Sur le principe du bouche à oreille, l'image et la situation de départ disparaissent progressivement pour laisser place à une forme de « délire », tant du point de vue formel qu'au niveau du récit.

SC





Alexandre Joly

Saint-Julien-en-Genevois / France, 1977

Alexandre Joly puise son inspiration dans la faune et la flore pour concevoir des sculptures et des installations imagées. De manière paradoxale, il développe un univers sensible et poétique en associant la nature et la technologie : il utilise tout un matériel (piézos, cordes à piano, aimants, lecteur audio, amplificateur, etc.) lui permettant de sonoriser ses œuvres et de leur donner une dimension sensorielle complémentaire à celle non seulement visuelle mais aussi haptique (plumes, poils, écorces, mousses, etc.). Il ne dissimule pas cet équipement mais l'emploie comme un élément plastique. Objets, animaux naturalisés, végétaux et plans d'eau sont ainsi animés d'un bruissement jusqu'à des enregistrements plus sophistiqués, selon une approche quasi spirituelle, puisque l'artiste cherche à rendre perceptible le souffle qui les habite. Chaque réalisation, qui compte autant que le processus de création, souvent expérimental, repose sur des moyens simples mais efficaces, provoquant de l'émerveillement chez le public.

Satellite Studies, 2015

Installation, piézos, aimants, cordes à piano, fil de cuivre, acier, bois, dorure à la feuille d'argent, amplificateur, lecteur audio, enregistrements et sons de synthèse
110 cm (long.);
65 cm (diam.)
n° inv 2022-076

Satellite Studies est un morceau de bois brut qui, à l'instar d'un écureuil, d'un fugu ou encore d'une souche, est parsemé de piézos (que l'on trouve, par exemple, dans les cartes d'anniversaire musicales) fixés à des tiges. Ces pastilles sont précisément placées et reliées entre elles avec du fil de cuivre, et diffusent une bande sonore. Le volume de bois, paré de ce réseau de haut-parleurs, tels des petites antennes, et étincelant grâce à la feuille d'argent qui le recouvre, évoque un mystérieux engin de télécommunication ou d'observation, un objet de science-fiction, un corps aérien porteur de toutes nos utopies, un véhicule chargé de mémoires et d'esprits.

LSCH



Sonia Kacem

Genève / Suisse, 1985

Les notions d'abstraction et de narration sont centrales au travail sculptural de Sonia Kacem. Celle-ci dispose dans l'espace des volumes réalisés essentiellement avec des matériaux trouvés, et met en scène des environnements complexes, colorés et tactiles, à travers lesquels déambuler. Elle considère tous les aspects formels de la sculpture (texture, matérialité, composition in situ, etc.), tout en lui donnant une force picturale par la couleur. *Ten Signs (one drop of blue ink)* et les installations de la même série ouvrent un nouveau chapitre dans l'œuvre de l'artiste, puisqu'elles sont constituées de formes planes installées sur le mur. Elles évoquent directement la question de l'ornement.

Ten Signs (one drop of blue ink), 2018

Installation,
bois stratifié, résine
colorée, crochets
en aluminium
202 x 370 x 2 cm
(hors tout)

n° inv 2022-029/1 à 10

En 2017, alors en résidence à la Rijksakademie à Amsterdam, Sonia Kacem récupère des déchets dans l'atelier à bois, intriguée par leur caractère de signe. Elle les retravaille, leur donne la même largeur, et développe une kyrielle de formes parentes les unes des autres, mais toutes différentes, créant comme l'alphabet infini d'une langue secrète. Les qualités esthétiques de *Ten Signs (one drop of blue ink)* renvoient à la calligraphie arabe. Si on ne maîtrise pas la langue, sa notation manuscrite s'impose dans toute son abstraction comme une écriture à regarder. Cette référence à l'art islamique a pour point de départ la double culture suisse et tunisienne de Sonia Kacem. L'artiste essaie de déjouer le regard malgré tout occidental qu'elle porte sur cet art et d'en proposer une approche nouvelle.

LSCH



Seob Kim

Séoul / République de Corée, 1974

Dans le travail de Seob Kim, aucune hiérarchisation, ni entre les différentes pratiques qu'il exerce (cinéaste, sculpteur, dessinateur, curateur, critique), ni entre les matériaux employés, nobles (encre de Chine) et moins nobles (cire d'oreille), ni entre les sources impliquées (grande et petite histoire, érudition et culture populaire), ou encore entre les principes d'exposition, signée, co-signée, déléguée à d'autres artistes ou les invitant à y prendre part. Il s'agit en quelque sorte pour Seob Kim de repenser son positionnement par rapport à son statut d'artiste, à redéfinir la notion d'auteur et le processus même de l'exposition et de proposer une manière de considérer un système artistique en dehors des conventions et des lois d'une économie de marché.

Like Ed, 2021

Encre et aquarelle
sur papier
71 x 40 cm
n° inv 2022-065

Pour *Like Ed*, Seob Kim tire son inspiration d'une actualité récente, à savoir la révolution des parapluies à Hong-Kong, mouvement de résistance démocratique opposé au gouvernement chinois et à sa décision de limiter le suffrage universel lors des élections de 2017. Inscrits au bas du dessin, les caractères chinois signifiant « comme l'eau » – tirés d'une réplique, mal traduite, de Bruce Lee – représentent l'injonction des manifestants à jouer de la surprise dans leur apparition et de la fluidité à se disperser aussi soudainement, face à des forces de l'ordre moins mobiles. Une vue intérieure, saisie d'en dessous du parapluie, offre comme un parti pris à cette cause, un regard à la première personne devant une pluie sur un arrière-fond sale, en partie jauni. Et c'est une autre préoccupation, plus climatique celle-ci, qui se dessine ici, une préoccupation pour laquelle Seob Kim tire son inspiration d'une autre source, un anime japonais intitulé *Les Enfants du Temps*. Le titre, *Like Ed*, fait, quant à lui, référence à la figure du peintre Ed Ruscha, dont il emprunte une forme de dimension atmosphérique. Une confluence de sources, politique, sociétale, culturelle, qui mêlent la grande histoire et l'histoire de l'art, le manga et le cinéma, offre à ce dessin une trouée sous ce ciel assombri.

SC



2022-077

John Miller

Cleveland / États-Unis, 1954

John Miller est à la fois artiste, écrivain et musicien, « dans cet ordre », selon ses propres mots. Ses peintures et installations problématissent la mise en scène de la marchandise, l'accumulation de biens matériels et le système de valeurs du capitalisme. La panoplie d'effets de séduction déployés par l'industrie et les médias de masse sont déconstruits pour en révéler les idéologies qui les sous-tendent. John Miller révèle comment les représentations du quotidien forgent notre perception du monde et de la réalité et, de manière plus insidieuse, elles servent d'instruments de pouvoir, de contrôle et d'uniformisation, des goûts comme des opinions. À ce titre, elles appauvrissent, voire neutralisent débats et critiques de société. Dans son travail photographique, où il questionne le statut prétendument objectif et informatif du médium, son terrain d'observation privilégié est l'espace public. La privatisation des lieux collectifs, le paysage publicitaire, les déchets et autres résidus de la société de consommation forment un topos où se révèlent les failles, les excès et les travers de la société contemporaine, mais offrent aussi un espace d'expression qui résiste à l'exploitation commerciale.

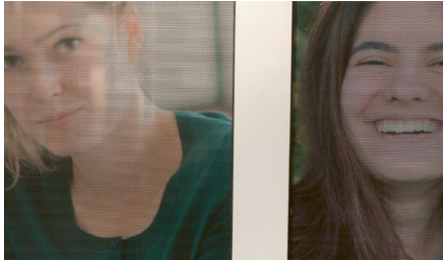
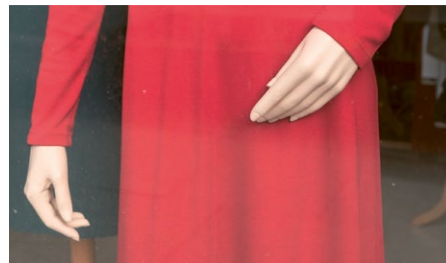
Civic Center, 2022

Projection vidéo
(PowerPoint),
couleur, son
3 min 54 s

n° inv 2022-077

Dans cette œuvre PowerPoint, John Miller arpente le « Civic Center », des rues au sud de Manhattan. À la différence d'autres quartiers new-yorkais plus glamour affectés au tourisme ou à la culture, l'artiste offre ici un contrepoint politique. Cette partie de la ville concentre le pouvoir des domaines législatif, exécutif et judiciaire. Dans le diaporama sont reconnaissables le City Hall, siège municipal, la police, une prison, des tribunaux, sans mentionner de discrets bureaux du FBI. Cette fresque urbaine met en lumière les multiples barrières du système sécuritaire et la dureté visuelle des infrastructures offertes au regard des piétons et aux citoyen-ne-s. Autant l'architecture que le mobilier (guérite, barrières) s'imposent comme des signes de la politique axée sur la répression et l'obsession sécuritaire qui n'ont cessé de proliférer depuis le 11 septembre 2001, jusqu'à la plus récente pandémie du COVID et aux mouvements de révolte sociaux – dont ceux provoqués par la mise à mort de George Floyd par un policier blanc.

Writers can be considered functionaries of the apparatus "language."
 Writers play with the symbols contained within the language program.
 Writers combine words.
 "Word processors" can replace writers.



2022-078



2022-079

Autofiction, 2021

Projection vidéo (PowerPoint), couleur, son
 5 min 20 s
 n° inv 2022-078

L'« autofiction » désigne les expériences littéraires des années 1980, dans lesquelles la prétendue sincérité d'un récit autobiographique est remise en question par un usage équivoque des techniques romanesques. Dans cette œuvre PowerPoint, John Miller soumet à un algorithme, reconnaissable à sa voix monocorde, des images du quotidien (mannequins, déchets, passants, visages de publicité); par ce biais, il questionne l'expression d'un point de vue objectif à travers l'usage de processeurs informatiques. L'identification des représentations les plus banales est mise en jeu par la « lecture » d'un programme automatisé, confronté à l'interprétation et à la construction de sens. À l'heure où les intelligences artificielles reconnaissent des signes visuels, leur identification occulte les polysémies et ambiguïté, du langage comme de l'image. La poésie, l'humour et les sous-entendus échappent au programme informatique, contrairement à l'imagination humaine qui trouble les rapports entre réalité et fiction.

Free Association, 2020

Projection vidéo (PowerPoint), couleur, son
 8 min 16 s
 n° inv 2022-079

Dans la continuité d'*Autofiction*, John Miller poursuit son investigation sur le statut des images, leur décodage, leurs significations et leur retranscription en mots, en associant les voix, indifféremment masculine, féminine ou enfantine de l'intelligence artificielle qui identifient des motifs dans une série d'images photographiques. Alors que les mots-clés donnés par la machine prétendent décrire chaque représentation, les erreurs de lecture questionnent la possibilité de distinguer les informations pertinentes des détails. Aux composantes factuelles de l'image – formes, couleurs, agencements, objets et figures – font face l'interprétation subjective et les connotations liées aux associations d'idées. Les décalages deviennent comiques lorsque la machine se trahit sous l'effet de « biais informatiques » qui dévoilent la catégorisation – et donc la simplification – systématique des images. Tout comme l'imagination, la logique associative repose sur des expériences sensibles et un vécu non programmables.

YC



Gérald Minkoff

Genève / Suisse, 1937-2009

Pionnier de l'art vidéo, travaillant régulièrement avec l'artiste Muriel Olesen, son épouse, Gérald Minkoff a contribué dès la fin des années 1960 à un important pan de la scène culturelle romande, et plus largement suisse. À l'aise tant avec la photographie, la vidéo, l'installation et la performance qu'avec les termes, Minkoff décortique les concepts ramenés de voyages ou ceux habitant notre quotidien. Il apprécie questionner le voir, le lire et l'entendre. Par la manipulation de l'image ou par les jeux de mots, il altère subtilement les repères et la perception du public pour l'inviter à découvrir d'autres réalités.

AMEN ICI CINEMA, vers 1997

Toile cirée
150 x 1200 cm
n° inv D 2022-095

Cette grande toile cirée est représentative de l'importance que confère Minkoff au texte ; il a notamment conçu de nombreux livres d'artiste, a rédigé des introductions à son propos et a collaboré avec l'écrivain Michel Butor. L'écriture braille a par ailleurs retenu son attention, alphabet qu'il refaçonne en supprimant son relief et en lui conférant couleur et lumière. Dans *AMEN ICI CINEMA*, la teinte jaune des caractères typographiques les détache du fond bleu de la bâche. Les lettres en capitales et la disposition sur une seule ligne – qui explique le format oblong de la toile – facilitent le fonctionnement du palindrome. La pièce est signée G. Minkoff, à quoi s'ajoute la mention du copyright, éléments qui la distinguent d'un panneau publicitaire. *AMEN ICI CINEMA* figure en 1997 dans un ouvrage de Minkoff intitulé *Tir, cet écrit*, recueil de 350 palindromes dans différentes langues édité par le Musée d'art moderne et contemporain de Genève. On le retrouve deux ans plus tard dans une série de cartes postales reproduisant des photographies prises à La Tour Rose, hôtel-restaurant lyonnais. Le palindrome – « langage sous sa forme la plus parfaite » selon l'artiste – traverse l'entier de sa production, des années 1970 (avec par exemple *NEZ ZEN* ou *EGO L'ELOGE*) aux années 2000 (*A SUMATRA L'ART AMUSA*).

MR



Olaf Nicolai

Halle / Allemagne, 1962

Neon Parallax est un projet d'art public mené dès 2006 par les Fonds d'art contemporain de la Ville (FMAC) et du canton (FCAC) de Genève, proposant un parallèle entre la prestigieuse rade et la populaire plaine de Plainpalais par l'homologie de leurs plans en losange. La collection d'enseignes, artistiques, visible sur les toitures de la plaine rejoue celle, publicitaire, qui borde le lac. Les projets de Nathalie Du Pasquier et d'Olaf Nicolai, lauréat·te·s d'un concours international, s'y ajoutent en 2022.

Les œuvres d'Olaf Nicolai répondent au contexte dans lequel elles prennent place en envisageant des liens culturels, (socio)politiques ou architecturaux. De nature conceptuelle, se traduisant en sculpture, performance, design, installation, publication ou photographie, elles sont imprégnées de nombreuses références scientifiques et littéraires et analysent les processus de perception pour déjouer l'apparence et l'évidence des choses.

«ALDEZBF?» SUBLIME IMAGINATION, 2022

Installation lumineuse,
aluminium, LEDs,
châssis en aluminium
150 x 1118 x 118 cm

n° inv 2022-083

Localisation :
20, av. Henri-Dunant
Collection des Fonds
d'art contemporain
de la Ville (FMAC)
et du canton (FCAC)
de Genève

Le message énigmatique « ALDEZBF », mystique et graphique tout à la fois, fait appel à l'imaginaire collectif. Il proviendrait de la planète Mars, transcrit par la plume de la médium Hélène Smith et issu d'une étude publiée en 1900 par le psychologue genevois Théodore Flournoy, s'appuyant sur l'expertise du linguiste Ferdinand de Saussure. L'observation des tranches surréelles d'Hélène Smith lui permet d'analyser les mécanismes de l'« imagination créatrice subconsciente » qui s'exprimerait plus largement en tant que source de production esthétique. Huit signes adaptés d'un alphabet, qui lui-même a été interprété sur la base des caractères manuscrits de la médium, composent le mot « ALDEZBF » intraduisible, dont le sens ne peut être que supposé. L'enseigne artistique devient également un motif ornemental ouvert aux interprétations stylistiques, elle est à cheval entre le décor et la typographie. Ses couleurs évoluent du rouge au bleu, marquant la distance entre la terre et Mars, soit un lent dégradé sur une période de plusieurs années, et confirment le terme (ou l'illusion) de « planète rouge » lorsqu'elle est le plus proche.

MEK



2022-088

Tony Oursler

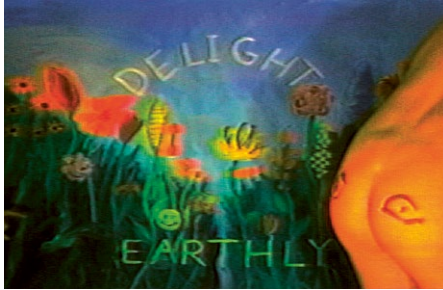
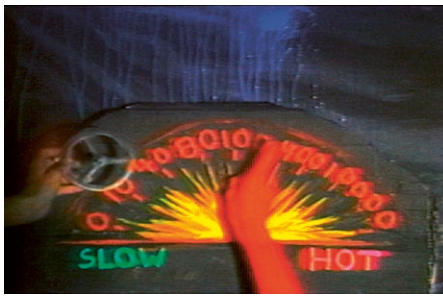
New York / États-Unis, 1957

C'est non sans humour et ironie que Tony Oursler observe les ressorts et les failles de la société contemporaine. Capitalisme, religion, famille, violence, sexualité, médias, écologie, tels sont les thèmes qui parcourent son œuvre, laquelle mêle depuis le milieu des années 1970 sculpture, peinture, dessin, vidéo, installation, performance et photographie. Formé au California Institute of the Arts, entre autres par John Baldessari, Oursler figure parmi les grands noms de l'art vidéo international. Ses images sont projetées sur des poupées de chiffon ou des arbres, ses trucages permettent de démultiplier les axes de lecture, les bandes-sons superposent narration, musique et bruits afin de plonger le public dans un monde aussi onirique que grotesque.

The Loner, 1980

Vidéo, couleur, son
29 min 56 s
n° inv 2022-088

Dans ses premières vidéos monocanales réalisées dans les années 1980, Oursler ne cherche nullement à cacher l'économie de moyens, bien au contraire il s'en amuse. L'image y est de basse qualité, les décors miniatures sont peints et assemblés à la main et les protagonistes des objets de la vie courante ou de petites marionnettes. L'ingéniosité y est de mise et permet de créer une atmosphère qui rappelle le théâtre de poupées, le film amateur, les spectacles post-punk, voire le cinéma expressionniste allemand. L'histoire contée dans *The Loner*, personnage solitaire tourmenté, est laconique en raison de la succession de différentes séquences qui met à mal la compréhension, à quoi s'ajoutent des superpositions sonores. Les éléments de la représentation sont manipulés manuellement, ce qui, associé au décor et aux bruitages rudimentaires, lui confère un caractère juvénile. Ce spectacle contraste fortement avec le voyage intérieur évoqué par le narrateur qui mentionne du LSD dans le lait du petit-déjeuner ou thématise diverses obsessions et peurs sexuelles. Un sentiment de décalage, de gêne voire d'horreur émane peu à peu de ce petit théâtre, en dépit du *happy ending* qui le conclut. *The Loner* peut-il vraiment vivre heureux ?



2022-089

Grand Mal, 1981

Vidéo, couleur, son
22 min 36 s

n° inv 2022-089

Les maux de notre société postmoderne font l'objet de *Grand Mal*. Réalisée un an après *The Loner*, on retrouve dans cette œuvre un anti-héros humanoïde dont l'histoire fragmentaire s'articule autour d'opposés tels que le paradis et l'enfer, le bien et le mal, la vie et la mort. Les personnages sont incarnés par des doigts et d'autres parties du corps, lesquelles permettent également de figurer plusieurs composantes de la mise en scène. Les visages d'un homme et d'une femme, recouverts de peinture violette, émanent ensuite d'un ciel noir surplombant une ville grise, endormie, pour évoquer les rapports complexes entre deux êtres. Au fil de la vidéo, une seconde voix, féminine, s'ajoute à celle du narrateur masculin. Les relations entre les genres constituent l'un des nombreux fils rouges de cette vidéo, accompagnés d'un dense collage sonore. L'origine du grand mal – expression qui qualifiait jadis les crises épileptiques – dépeint par Oursler n'est pas d'ordre physique ou neurologique, mais bien culturel. L'humour noir acéré de l'artiste et la fausse candeur des images décortiquent les rigides dialectiques et interdits qui structurent notre existence afin d'en dénoncer la dangerosité.

Son of Oil, 1982

Vidéo, couleur, son
16 min 8 s

n° inv 2022-091

Ce sont cette fois-ci des acteur·trice·s humain·e·s, et non plus uniquement des poupées ou des marionnettes, qui sont devant la caméra dans *Son of Oil*, conte sombre relatant la déchéance de la société occidentale. Différentes scènes, tournées en intérieur dans des décors évoquant le film amateur, et montées dans un rythme soutenu, tournent en ridicule les objets de cultes capitalistes : l'argent, le pétrole, les armes à feu et le sexe. Les actions de cette vidéo se jouent dans une atmosphère onirique, hallucinatoire ou psychédélique qui rappelle les précédentes œuvres de Oursler. Le propos est toutefois ancré dans un contexte politico-culturel précis, les États-Unis des années 1970-1980, par des allusions au tueur en série prénommé Son of Sam, au criminel John Hinckley qui tenta d'assassiner le président américain en 1981, au terrorisme ou encore à la crise pétrolière. Les décors en papier mâché habités par des êtres humains aux agissements étranges, associés à une narration non linéaire, rapprochent cette pièce de la mascarade. Les valeurs du monde actuel sont trompeuses et malsaines, elles mènent l'humanité aux pires atrocités. L'œuvre s'achève d'ailleurs sur une scène de cimetière. Ajoutons à cela que contrairement à *The Loner* et à *Grand Mal*, nuls remerciements ne closent la vidéo ; c'est la fin.



2022-091



2022-090

EVOL, 1984

Vidéo, couleur, son
28 min 58 s
n° inv 2022-090

Dans *EVOL* – le terme anglais « love » à l'envers –, Oursler se penche sur l'amour et ses complexités, et poursuit la mise en scène d'acteur·trice·s aux côtés de figurines. L'artiste Mike Kelley y joue le protagoniste principal, un jeune homme solitaire qui cherche à saisir les raisons de ses échecs et déceptions dans sa vie sentimentale. Il aborde pour ce faire plusieurs questionnements personnels, son rapport au genre féminin, à la naissance et à la mort, tout en évoquant les limites imposées par notre société ainsi que ses mythes et ses modèles, telle la Vierge à l'enfant. Il peut en effet s'avérer délicat de parvenir à un équilibre entre les clichés romantiques diffusés par les médias de masse, les stéréotypes entourant la sexualité, ses aspirations, ses obsessions et ses perversions. L'artiste recourt à la surimpression visuelle et au collage sonore pour rendre tant la difficulté sociale que la densité psychologique. La performance de Kelley – que Oursler a rencontré durant ses études et avec qui il a fondé en 1977 le groupe de punk-rock The Poetics – confère à cette vidéo une dimension très corporelle, voire charnelle. *EVOL* présente un second élément qui marquera la suite du travail de Oursler : des poupées formées par la projection d'un visage humain sur un amas de tissus.

The Pole Dance, 1977/1997

Vidéo, couleur, son
31 min 18 s
n° inv 2022-092

Issue de la collaboration entre Oursler et Kelley au sein de The Poetics, *The Pole Dance*, performance d'une demi-heure réalisée en 1977, a été réinterprétée et filmée en 1997 avec Anita Pace, qui l'interprète aux côtés de Carl Burkley. La vidéo sert ici à garder trace, à archiver une performance avant qu'elle ne soit oubliée. Évoluant dans un studio de danse vide, les deux protagonistes s'opposent par leur genre (femme, homme), par la teinte de leurs vêtements (noirs pour Pace, blancs pour Burkley) et par la couleur de leur peau (blanche pour Pace, noire pour Burkley). Comme l'indique le titre, la danse se fait autour d'une « pole », d'une barre, laquelle n'est toutefois pas fixée au sol, mais bouge au gré des actions. L'image est captée en caméra fixe, avec quelques gros plans, afin de focaliser sur les mouvements. Quant à la bande sonore, elle est uniquement produite par les sons des corps se mouvant et par les tiges en bois touchant le sol, la peau et les habits, auxquels s'ajoutent les cris et sanglots que laissent ponctuellement échapper Pace et Burkley. La chorégraphie, qui use de l'entier de l'espace, se structure tour à tour par parallélisme, contraste, opposition, confrontation et évoque ainsi tant le couple, la rencontre que la différence et la lutte.



2022-092



2022-045

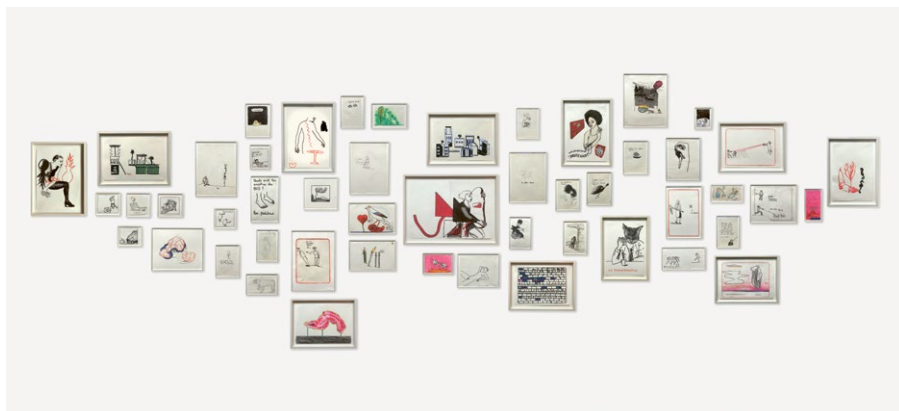
A Walk in the Forest, 2019-2021

Livre, quatorze photographies, tirage pigmentaire sur papier Hahnemühle, vidéo, boîtier sculpté 36 x 42.5 x 13 cm (hors tout)

n° inv 2022-045

On retrouve dans *A Walk in the Forest*, livre d'artiste publié en 2021 à 30 exemplaires, plusieurs des caractéristiques ayant marqué les premières œuvres de Oursler : l'onirisme, le fantasque, l'ironie, les oppositions, une narration non linéaire, les superpositions sonores et entre texte et image ainsi que le traitement d'une problématique actuelle. C'est ici de crise climatique dont il s'agit et de l'urgente nécessité de prendre soin du monde qui nous entoure. Les tensions entre humain, technique, microcosme et macrocosme ont déjà été abordées par Oursler dans deux grandes installations, *The Influence Machine* en 2000 et *Eclipse* en 2019, dont les vidéos étaient projetées sur des arbres. Deuxième collaboration de Oursler avec la maison d'édition genevoise Take5, *A Walk in the Forest* est un livre-objet au sens premier du terme. Chacun de ses constituants est une œuvre d'art en soi. Le livre, qui se déploie tel un multiple leporello, contient un texte d'Oursler typographié dans un caractère spécialement élaboré pour l'occasion par le Studio Des Signes. Quatorze tirages photographiques signés par l'artiste représentent différents visages projetés sur des arbres. Une vidéo inédite de quinze minutes – diffusée sur un petit écran LCD inséré dans le papier du boîtier du livre et stockée sur une clé USB en noyer – développe l'idée du titre, une balade en forêt. Quant au coffret renfermant le tout, il a été dessiné par Germans Ermics, puis sculpté par Vincent de Rijk.

MR



Nadia Raviscioni

Chamonix / France, 1972

« Mademoiselle, je ne regrette pas d'avoir fouillé dans vos affaires. J'ai fait un beau voyage », une petite phrase lâchée par le dessinateur Blutch à son amie Nadia Raviscioni au sujet de son recueil de dessins, *Dream Baby Dream*, une petite phrase qui ne dévoile pas seulement ce sentiment d'intrusion dans l'univers de l'artiste ressenti par le dessinateur, mais davantage cette forme d'intimité qui parcourt le travail de Nadia Raviscioni – ses bandes dessinées également –, tel un autoportrait en négatif. Le dessin de Nadia Raviscioni, c'est libre comme l'esprit, ça vagabonde, ça se pose quelquefois sur un rien, un détail qui devient histoire ou pensée, ça n'a le souci que de l'affranchissement, de se laisser aller au possible, à la rigueur d'une représentation (les portraits, par exemple) ou à la légèreté d'un contour devenant subitement forme et idée. Dans son travail, il y a l'acuité du trait, un tracé aussi précis qu'il peut sembler désinvolte, mais également l'acuité du trait d'esprit, ces petites phrases lancées, a priori absurdes, comme une forme de *nonsense*, qui se construit paradoxalement sur une extrême cohérence dans le suivi vers la déraison et qui, d'un coup, refait sens.

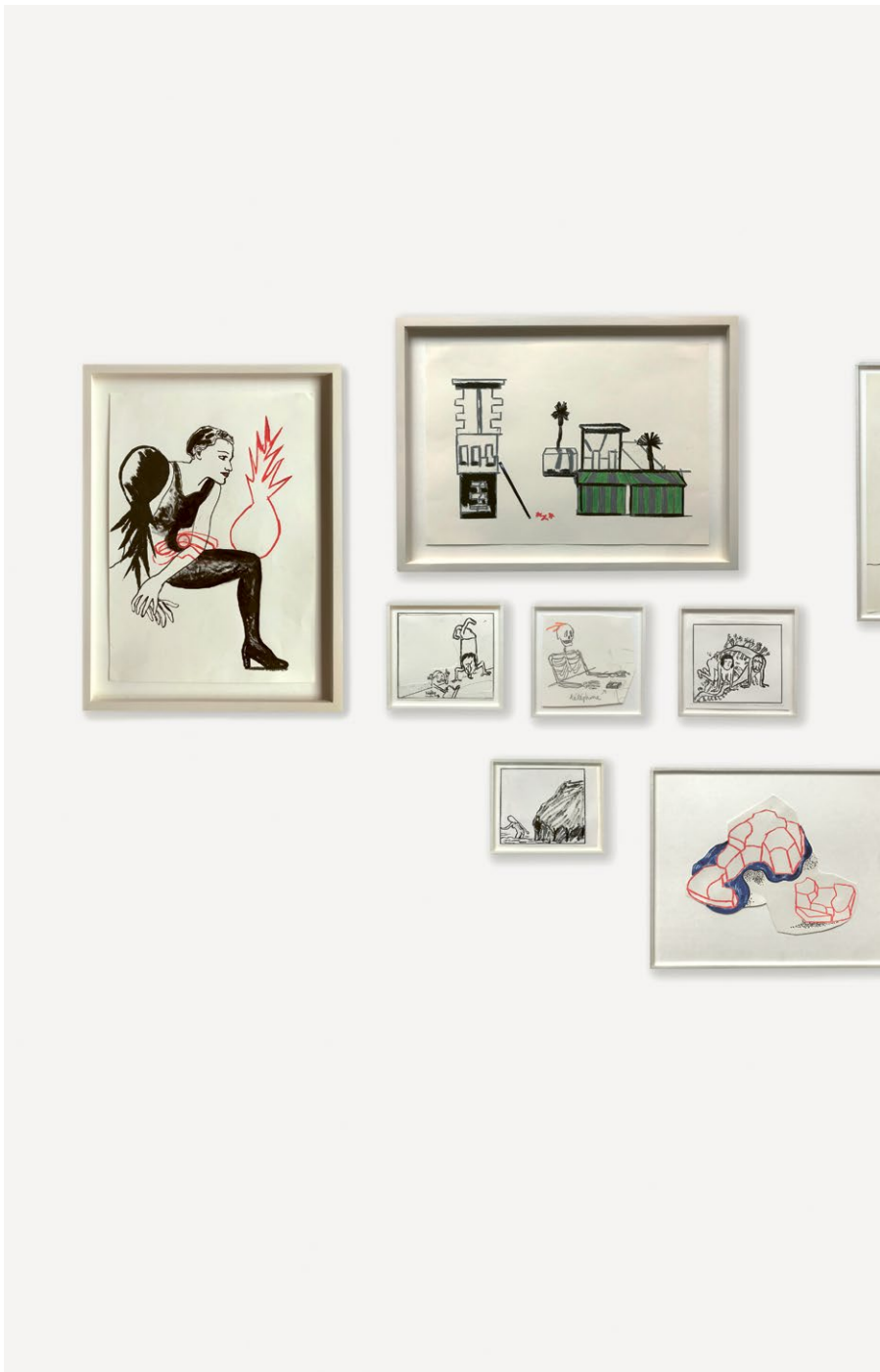
Constellation (Dream Baby Dream), 2021

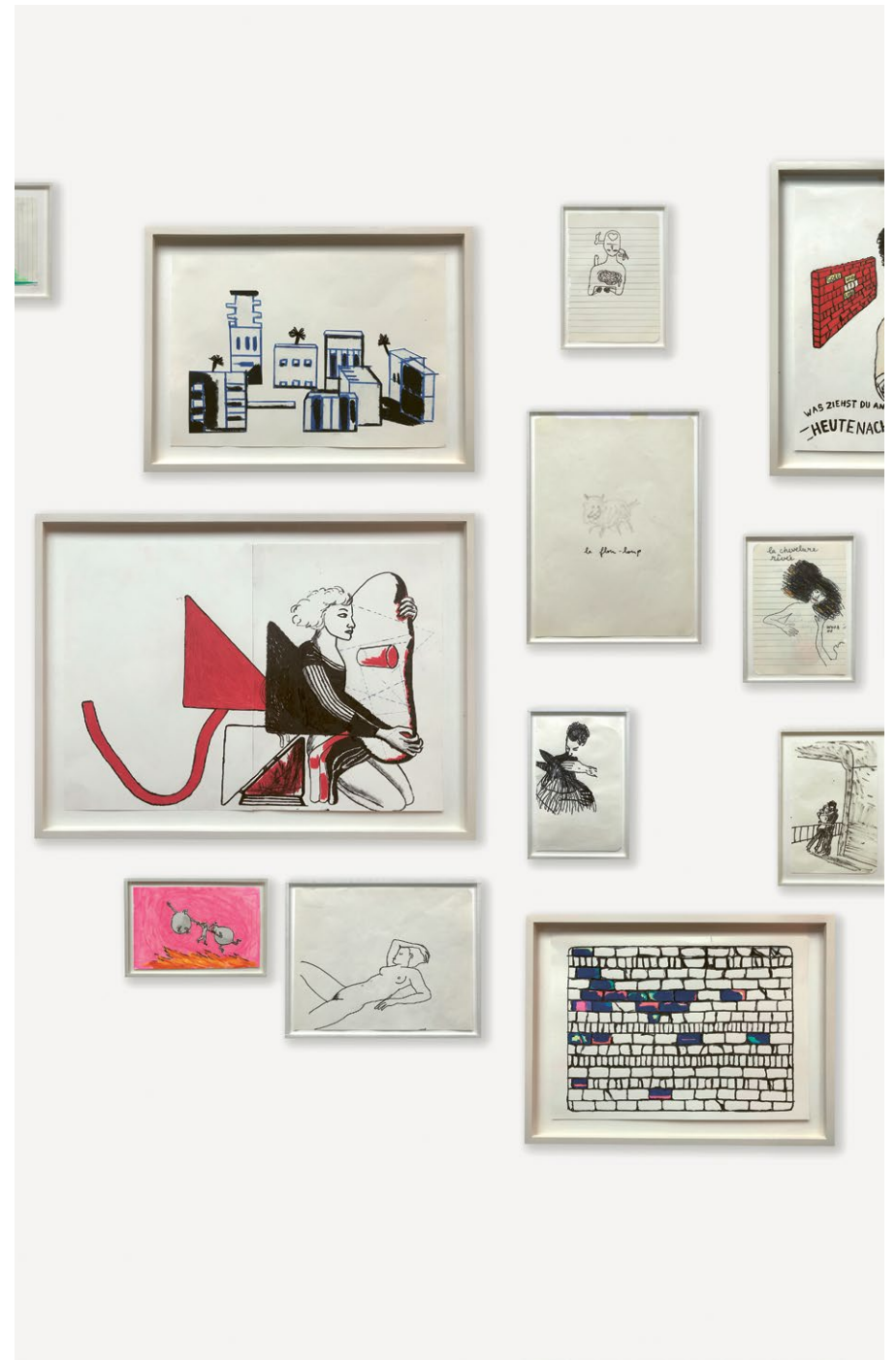
Ensemble de cinquante dessins, encre, crayon, pastel gras, papiers découpés, collage sur papier
Dimensions variables (env. 120 x 330 cm, hors tout)

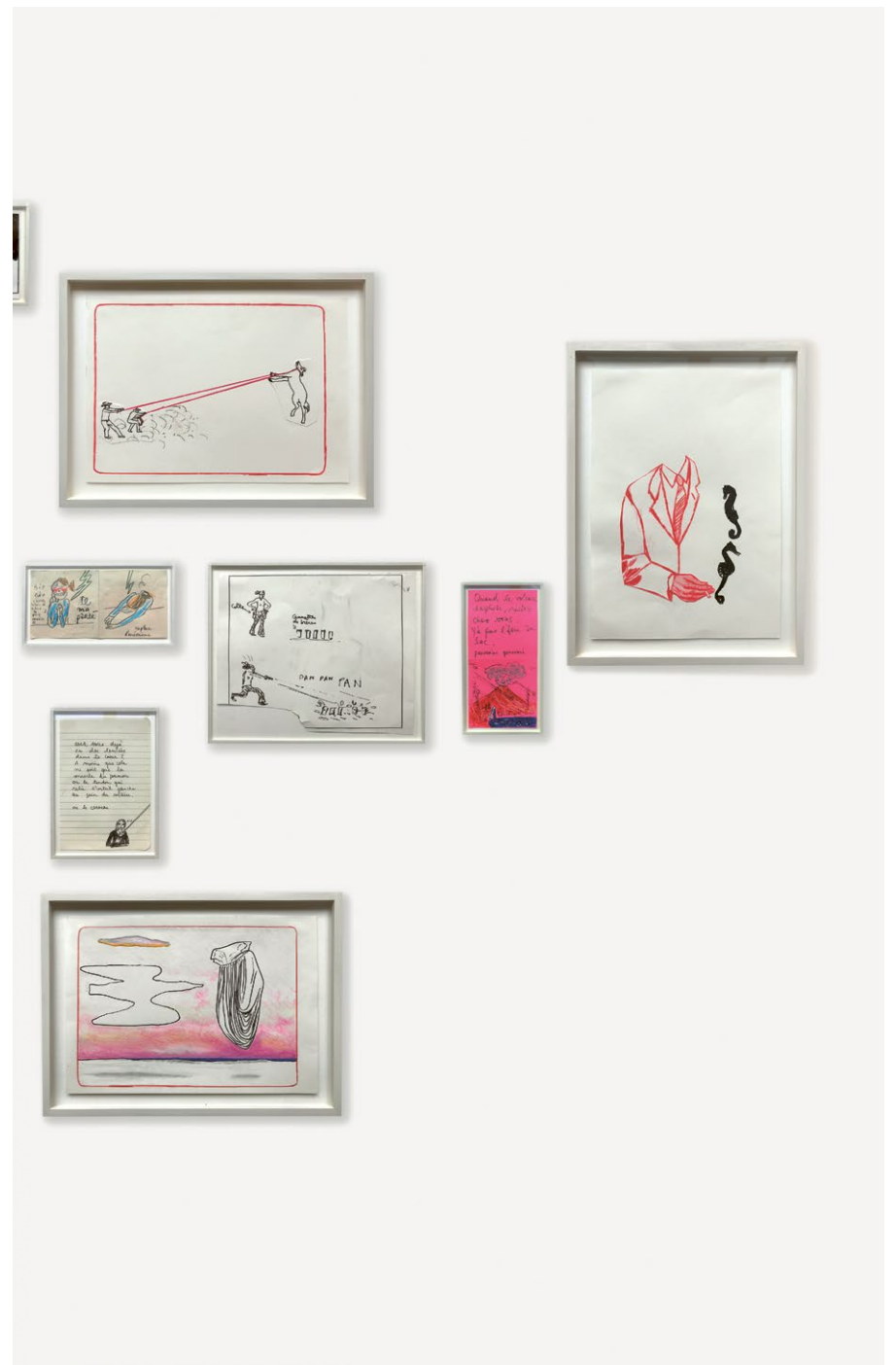
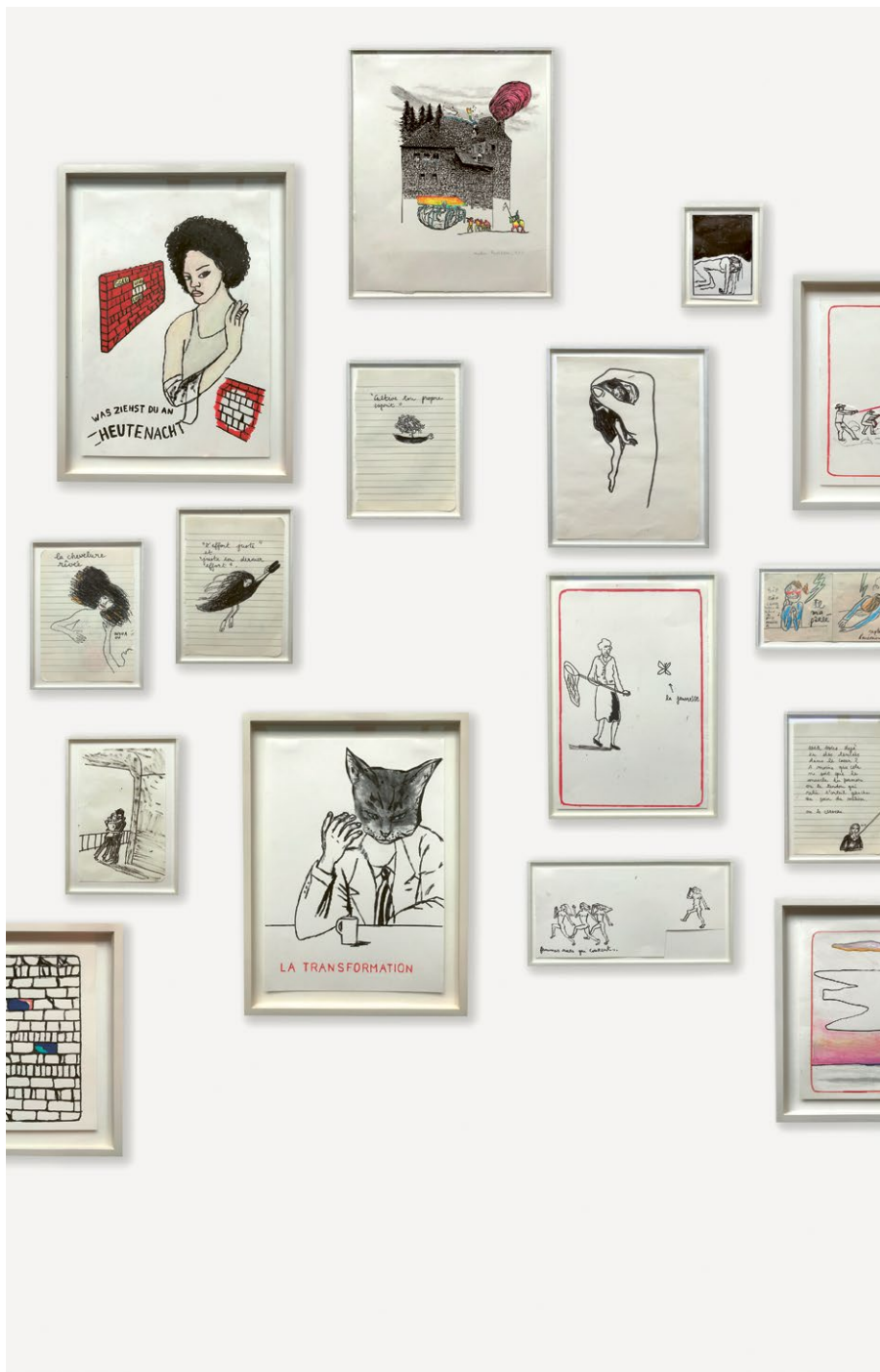
n° inv 2022-031/1 à 50

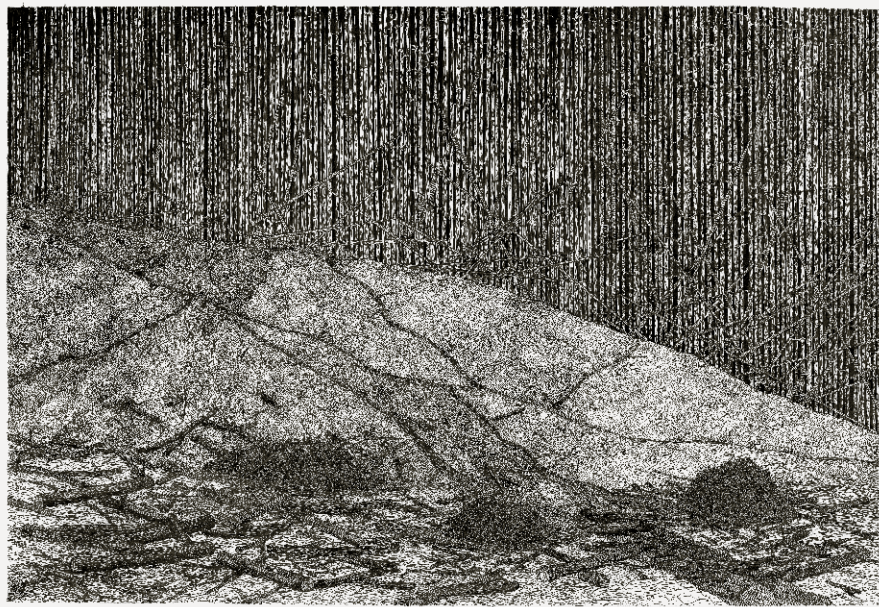
Constellation est un ensemble extrait de *Dream Baby Dream* présenté comme une nuée de dessins, de formats divers, de techniques, de graphies, de compositions et d'intonations différentes, un ensemble qui se veut sensible aux associations et aux correspondances, mais dont chaque élément est un univers en soi. C'est un livre ouvert que nous offre ici Nadia Raviscioni, une constellation d'expressivités, un recueil de sentiments et de sensations, poétiques, tendres et mordants. Lâcher prise n'est pas une décision, c'est un instinct, cela permet au tracé de s'inscrire directement, sans option préparatoire ou présumée, et de se définir au fil de la pensée. Et c'est dans ce fil que l'on aime à se perdre.

SC

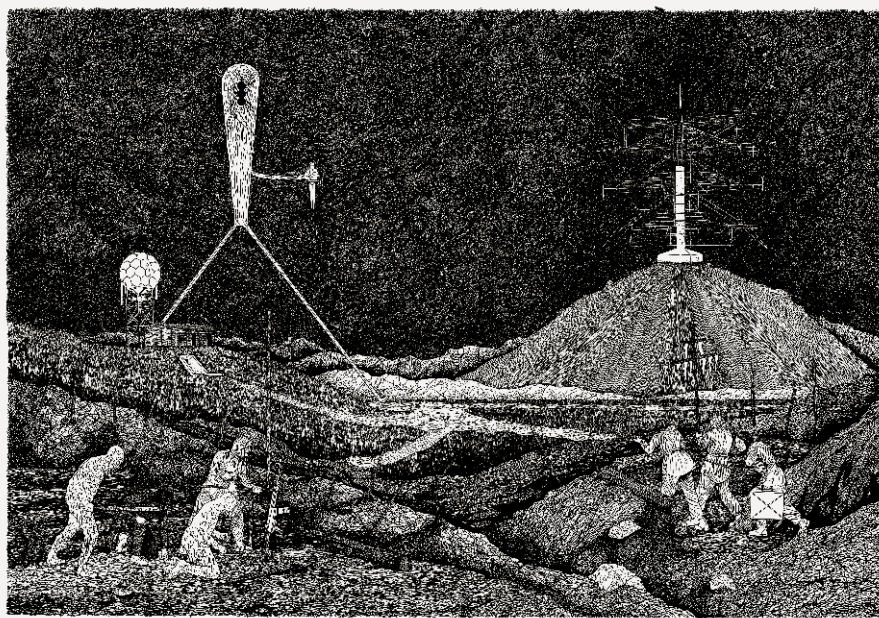








2022-068



2022-069

Helge Reumann

Uster / Suisse, 1966

Auteur de bandes dessinées, de dessins de presse ou d'illustrations, Helge Reumann a longtemps collaboré avec une autre figure essentielle de la bande dessinée indépendante à Genève, Xavier Robel, sous le nom d'Elvis Studio. Basée sur un intérêt commun pour « les formes d'expression extrêmes et décalées », leur collaboration à 4 mains dure de 1996 à 2014 autour de projets ouverts à d'autres dimensions (*Elvis Road*, notamment, un leporello-cadavre exquis de 9 mètres de long). Helge Reumann est resté sensible et fidèle à toutes formes d'expérimentations, dans une vision et une conception plus larges du médium ; depuis quelques années son dessin devient également tableau, installation, objet et univers sonore, dans un même esprit perturbant et perturbateur.

Black Medicine Book, 2012-2017

Huit dessins, encre de Chine sur papier
70 × 100 cm
(deux dessins),
42 × 60 cm
(deux dessins),
42 × 29.7 cm
(quatre dessins)
n° inv 2022-068 à 075

Comment définir l'étrange fascination suscitée par les dessins d'Helge Reumann ? C'est peut-être « l'entre-deux » qui sonne ici le plus juste, entre, d'une part, l'attrance du spectateur face à une ligne claire, nette, précise, à des perspectives rigoureuses, soigneusement maîtrisées en lignes de fuite, à des compositions d'une profonde acuité et, d'autre part, le trouble provoqué par la représentation d'un monde déconcertant, d'une extrême tension, à la violence sourde ou explicite, par l'image d'un monde décalé où l'interprétation ne repose pas. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le terme d'« inquiétante étrangeté » revient si souvent au sujet de ce dessin, une lisibilité douce et une application minutieuse du trait mis à mal par l'attribution dérangée d'un sens aux formes et aux sujets. Cette série d'encre sur papier est issue de *Black Medicine Book*, un ouvrage fleuve, dense, tenu et sombre, qui regroupe un ensemble particulièrement conséquent d'œuvres (dessins, peintures, objets, maquettes) réalisées vers 2017 ; c'est un monde que décrit Reumann dans cet ouvrage, un monde en guerre, entre des factions politiques et religieuses inidentifiables, agressives et fanatiques, des personnages et des architectures improbables dans un paysage montagneux, sombre et froid. À force de violence, c'est une forme d'absurdité qui point ici, l'image d'une humanité somme toute peu différente de la nôtre.

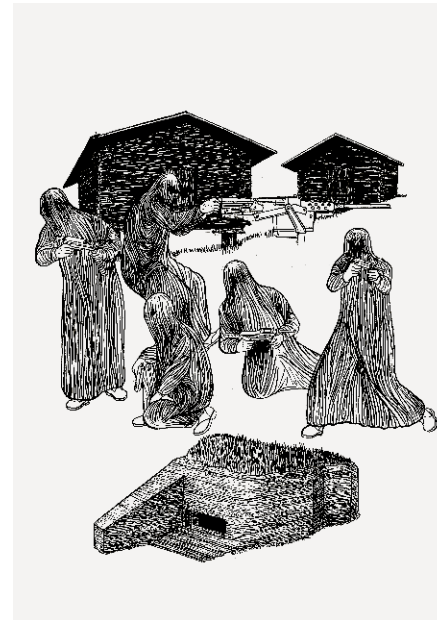
SC



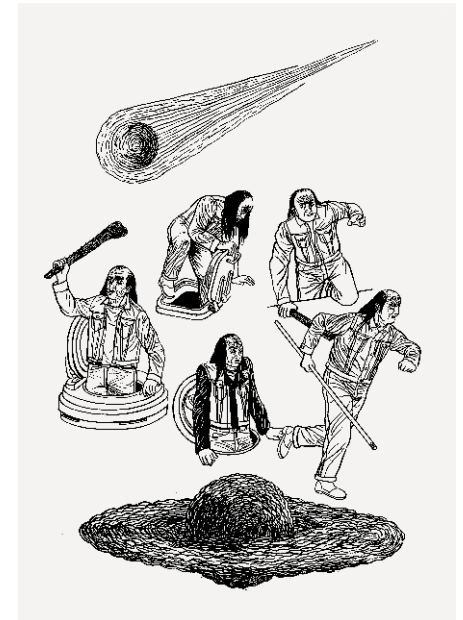
2022-070



2022-071



2022-072



2022-073



2022-074



2022-075



RM (Bianca Benenti Oriol & Marco Pezzotta)

Turin / Italie, 1987
Seriate / Italie, 1985

Duo fondé en 2015 par Bianca Benenti Oriol et Marco Pezzotta, RM (anciennement Real Madrid) s'intéresse aux récits en lien avec des « corps non productifs » ou communautés stigmatisées, voire exclues de par leur marginalité, en résistance à un système normatif, ou « à une société toujours plus exigeante », tel qu'il et elle le précisent. Des formes sculpturales ou installatives, très variées dans les techniques utilisées, abordent des sujets tels que l'identité queer, l'hygiénisme et son revers, la crainte de l'infection, ainsi que la culture de la jeunesse. Un travail d'écriture permet aux deux artistes de « fusionner leurs pensées et imaginaires » et de produire une narration commune en amont. Les sculptures-objets, narratives, qui composent leurs environnements, sont des transmetteurs parfois détournés, des signes presque symboliques, qui expriment ces différents sujets. D'apparence sensitive, avec des matériaux, textures et couleurs engageants, elles jouent sur l'attraction-répulsion. Les artistes revisitent également une certaine esthétique pop du quotidien et préservent une touche manuelle dans la fabrication industrielle.

Cherries, 2020

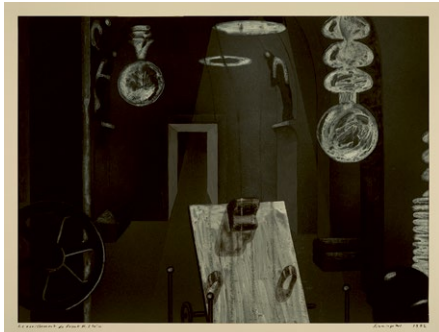
PVC imprimé, textile,
corde et pompons
450 x 950 x 400 cm
(hors tout)
n° inv 2022-080

Cherries (cerises) est une sculpture monumentale et une nature morte surdimensionnée. Masses gonflables déjà flétries qui rappellent les sculptures molles de Claes Oldenburg, le duo de fruits évoque une dégradation qui suit le moment de maturité comme une allégorie de la décadence et le contrepoint d'une « soif de jeunesse éternelle ». Vu de loin, le dessin réalisé sur le tissu indique cet état figé, organique, alors que de près apparaît un motif de camouflage, comme si la matière était sensée disparaître dans l'espace environnant. Les cerises font allusion, presque par convention, à la sensualité et la sexualité. Couplées, elles peuvent aussi faire référence au logo du groupe Pacha – une société qui a notamment fondé le célèbre club d'Ibiza au début des années 1970 –, et renvoient ainsi à un univers flottant entre insouciance, plaisirs et anxiété.

MEK



2022-035



2022-036



2022-037



2022-038

Georges Schwizgebel

Reconvilier / Suisse, 1944

Tout l'œuvre animé de Georges Schwizgebel repose sur un état de poésie, sur l'expressivité sensible, presque épidermique, de la forme dans sa matérialité, sur la musicalité du rythme visuel, sur l'harmonie des transitions et des métamorphoses, comme une succession d'images acoustiques, celles qui ne se définissent pas, mais qui touchent et qui empreignent. Peut-être est-ce également dans la virtuosité de l'artisan qu'il faut chercher cet état, dans le vertige du travail, dans la production de douze ou vingt-quatre dessins par seconde d'animation, dessins dans lesquels on retrouve la concentration et le savoir-faire du peintre, sa touche picturale si spécifique, fluide et lâchée. Car ici le travail à la main est clairement et précisément défini, jamais caché, il sert de moteur, il trace pour le-la spectateur·trice un parcours dans le mouvement, dans la cadence et dans l'enchaînement des images ; un mouvement qui met à mal le point de vue, toujours (délicieusement) chahuté dans des jeux de perspectives troublants et dans des sensations d'espace, sans cesse redimensionné, trompé et trompeur. À partir de 1970, date à laquelle il fonde, avec Claude Luyet et Daniel Suter, le studio d'animation GDS, Georges Schwizgebel va employer une technique qu'il finira par adopter exclusivement, le cellulo, une technique traditionnelle dont il aime à jouer des contraintes, notamment en ce qu'elles se rapprochent de celles qui structurent la musique. La corrélation entre musique et image, l'une source de l'autre et inversement, devient centrale dans son travail – outre la question du rythme, du mouvement ou de la composition, c'est également la charge émotive et l'évocation sensible qu'elles transportent chacune, indépendamment et dans leur relation intrinsèque, qui donnent à ces œuvres animées un caractère unique.

Le ravisement de Frank N. Stein, 1982

Film d'animation, film 35 mm transféré sur fichier numérique HD ProRes, noir et blanc et couleur, stéréo
9 min 30 s

n° inv 2022-035

Trois dessins, gouache et crayon stabilo sur acétate
30 x 40 cm (un dessin);
20 x 26.5 cm (deux dessins)

n° inv 2022-036 à 038

Dans *Le ravisement de Frank N. Stein*, petit clin d'œil au roman de Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Georges Schwizgebel construit la narration comme une marche qui traverse l'histoire de Frankenstein, de salle en salle, d'une pièce (de puzzle, de mémoire) à l'autre, une marche au cours de laquelle apparaissent subrepticement des moments charnières



2022-039



2022-040

du récit (le laboratoire du docteur, le Mont-Blanc, le navire sur lequel le docteur Frankenstein est recueilli). C'est la démarche de la créature qui rythme l'avancement dans ce récit, un point de vue subjectif qui finira par se retourner, laissant place à la rencontre des amants, à la projection du film et à notre ravissement. Dans ce court-métrage l'artiste révèle, sans artifices, le processus de réalisation du film d'animation, mélangeant cellulo, dessins préparatoires numérotés et esquisses crayonnées ; pour le final, qui reprend les personnages cinématographiques de la créature et de sa fiancée, il emploie également la technique du rotoscope, en se servant des prises de vue du film original de 1935 qu'il recopie fidèlement, image par image, par rétroprojection.

La course à l'abîme, 1992

Film d'animation, film 35 mm transféré sur fichier numérique HD ProRes, couleur, stéréo
4 min 30 s

n° inv 2022-039

La course à l'abîme, 1990-1992

Dessin, peinture acrylique sur acétate
50 x 70 cm

n° inv 2022-040

Jeu, 2006

Film d'animation, film 35 mm transféré sur fichier numérique HD ProRes, couleur, stéréo
3 min 50 s

n° inv 2022-041

Trois dessins, peinture acrylique et huile sur acétate
32.2 x 42.8 cm

(chaque dessin)

n° inv 2022-042 à 044

Extrait de *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz, l'air de la scène XVIII, intitulé précisément *La course à l'abîme*, met en scène deux cavaliers, Faust et Méphistophélès, qui serviront de fil rouge au court-métrage de George Schwizgebel. Le rythme envolé de cet air fournit point par point la cadence au mouvement des personnages et à leurs actions, mais l'artiste installe un double jeu rythmique, dans la mesure où la caméra se déplace en spirale, de l'extérieur vers l'intérieur comme un jeu de piste ou mieux un jeu de l'oie vertigineux. Le vertige est d'autant plus fort que, dans un final ébouriffant, la caméra, en se retirant en un zoom arrière, dévoile et recompose tout le déroulé du film en une seule image mouvante, comme une mise en abîme de son propre fil narratif.

Cette sensation de transport vertigineux en abîme se retrouve dans le court-métrage *Jeu*. À partir du Scherzo du *Concerto pour Piano n° 2* de Prokofiev, interprété par le fils de l'artiste, Louis Schwizgebel-Wang, suivant une construction virevoltante et hypnotique, chaque action progresse et se développe en boucle, l'objet de cette boucle devenant lui-même le début de l'action successive, qui se développe à nouveau en boucle, dans un déroulement ininterrompu, effréné et haletant. À ce trouble de perte se mêlent sens dessus dessous des confusions de perspective et d'échelle, des renversements, des déséquilibres, menés de manière virtuose par l'artiste, maître du jeu par excellence.



2022-041



2022-043



2022-042



2022-044

FMAC
Collection d'art contemporain
Ville de Genève

Chemin du 23-Août 5
1205 Genève
T +41 (0)22 418 45 30
fmac@ville-ge.ch
www.fmac-geneve.ch

Service Culturel de la Ville
de Genève

Soutiens aux artistes
en arts visuels:
artsvisuels.sec@ville-ge.ch

Direction – Conseillère culturelle en
arts visuels et responsable du FMAC
Michèle Freiburghaus

Conservateur
Yves Christen

Adjointe scientifique / art public
Marie-Ève Knoerle

Adjoint scientifique / collection
Stéphane Cecconi

Collaboratrice scientifique,
auxiliaire / vidéo
Maud Pollien

Régisseur
Thomas Maisonnasse

Collaboratrice scientifique /
médiation culturelle
Saskia Gesinus-Visser

Stagiaire / collection
Samantha Liberto

Chargée de production
manifestations
Sabine Vaucher-Wiese

Chargée de communication
Gaëlle Amoudruz

Collaborateur scientifique, civiliste
Paul Castella

Assistant de direction
Frédéric Leggiero

Gestionnaires de subventions
Emilie Fornezza
Céline Hofmann

Apprenti
Ehsan Rafai

Rédaction notices

Stéphane Cecconi (SC)

Yves Christen (YC)

Diane Daval (DD)

Marie-Ève Knoerle (MEK)

Petra Krausz (PK)

Samantha Liberto (SL)

Geneviève Loup (GL)

Inès Piguët (IP)

Myriam Poiatti (MyP)

Maud Pollien (MP)

Melissa Rérat (MR)

Laurence Schmidlin (LSCH)

Images couverture

Nadia Raviscioni, *Constellation*

(*Dream Baby Dream*), 2021

Le Gentil Garçon, *Restore Hope*, 2011

Design

TM – David Mamie, Nicola Todeschini

Impression

Ville de Genève

Michel Auder
Joerg Bader
Josse Bailly
Bertille Bak
Marc Bauer
Ericka Beckman
Will Benedict
& Steffen Jørgensen
Pauline Boudry
& Renate Lorenz
Geneviève Calame
Jeremy Deller
Arnaud Dezoteux
Nathalie Du Pasquier
Le Gentil Garçon
Véronique Goël

Jacques Guyonnet
Leah Hennessey
& Emily Allan
Ibn al Rabin (Mathieu Baillif)
Alexandre Joly
Sonia Kacem
Seob Kim
John Miller
Gérald Minkoff
Olaf Nicolai
Tony Oursler
Nadia Raviscioni
Helge Reumann
RM (Bianca Benenti Oriol
& Marco Pezzotta)
Georges Schwizgebel