

Le concept par l'esquisse

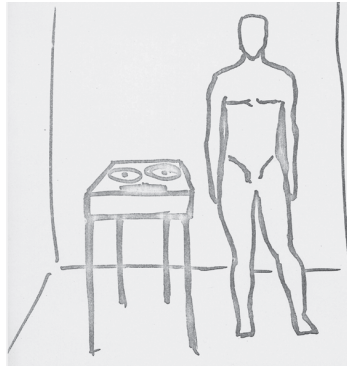
Tout le travail d'Aldo Walker tient dans ses concepts, qui peuvent devenir objets ou actions.

— Par Roman Kurzmeyer

■ Aldo Walker (1938-2000) est un artiste autodidacte. Jusqu'en 1979, il est électricien pour le compte de son entreprise individuelle à Lucerne. Dès le début des années 1960, il s'intéresse à l'art conceptuel. En 1969, il participe à l'exposition *Operationen - Realisation von Ideen, Programmen und Konzeptionen im Raum, Environment, Objekt, Licht, Film, Kinetik, Bild, Ton, Spielaktion* au Musée Fridericianum, à Cassel, en Allemagne, et à l'exposition culte *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann, à la Kunsthalle de Berne. Au début de son parcours artistique, il s'essaie à la peinture, expérimentation qu'il a rejetée et dont il ne reste aucune trace. Walker tente d'aller au-delà de la figuration, sans pour autant s'intéresser à l'image abstraite, voire sans objet. Au contraire, il cherche un moyen d'appréhender l'œuvre d'art comme objet *sui generis* : un objet qui ne représente rien, mais qui, à l'instar du vivant, est autant objet que sujet. La majorité de ses projets et concepts que nous connaissons (travaux audio, vidéos et performances) ont été conçus entre 1965 et 1970 – année de sa participation à l'exposition *Visualisierte Denkprozesse* (Processus de pensée visualisés) au Kunstmuseum de Lucerne. Il s'agit de rapides esquisses pour saisir l'idée. Aucun de ses concepts ou de ses certificats ne nous sont parvenus au-delà de l'état d'ébauche. Selon le romancier italien Umberto Eco, un concept n'est pas un « fait esthétique », mais une esquisse – telle qu'il les faisait en tant qu'électricien pour expliquer aux autres artisans comment il comptait résoudre un problème technique. C'est-à-dire un plan comprenant toutes les informations nécessaires pour une éventuelle mise en œuvre. Ou, pour le dire avec la critique d'art Rosalind E. Krauss, le concept signifie la « condition d'un multiple qui n'est tiré d'après aucun modèle ». Concept et réalisation n'acquiescent donc ni l'un ni l'autre le statut de l'original, du modèle. Ils sont chacun la reproduction visualisée d'un processus de réflexion. ■

Roman Kurzmeyer est curateur.

Aldo Walker



Aldo Walker, *Absolute Still*, 1971. © Erben Aldo Walker / SK-SEA

Du ballet à la kinésithérapie

Si Anna Winteler a arrêté de produire de l'art en 1991, ses œuvres restent très significatives.

— Par Roman Kurzmeyer

■ Dans les années 1980, Anna Winteler est une des jeunes artistes en performance, vidéo et installation les plus connues de Suisse. Après avoir grandi à Lausanne, elle a suivi une formation de ballet et a commencé à travailler à Bâle comme artiste autodidacte à la fin des années 1970.

Ses travaux expérimentaux fascinent le jeune milieu des artistes – dont Jean-Christophe Ammann, alors directeur de la Kunsthalle de Bâle. En 1988, dans une exposition qui lui est consacrée, elle y montre son *Discours des Montagnes à la Mere (sic)*, pour lequel un catalogue est également publié. Anna Winteler fait partie d'un cercle d'artistes autour d'Eric Hattan et de Silvia Bächli qui, depuis 1981, dirigent l'espace d'art Filiale à Bâle. Au cœur des activités de Filiale, il y avait ce qu'on appelait à l'époque l'ancêtre des installations, « des travaux situés dans l'espace » d'artistes suisses. En 1984, Anna Winteler contribue à l'exposition *Das subjektive Museum* (Le Musée subjectif) organisée par Filiale.

Sa première vidéo, *Le Petit Déjeuner sur la route d'après Manet* (1979), reste une de ses œuvres les plus connues. Il s'agit d'une performance enregistrée par Reinhard Manz. Pour Winteler, cette vidéo a signifié son passage de l'art du spectacle à « l'art libre ». La vidéo la montre marchant lentement et d'un pas égal, le long des rives du Rhin, tout en s'écheffant. Le sujet de ses actions et performances, et bientôt aussi de ses travaux vidéo et de ses installations photographiques, est l'expérience du corps en « process », en mouvement et dans l'espace. En 1991, elle produit la dernière œuvre de son parcours artistique en vidéo : *Gériatrie 1A – Das Hohelied* (Gériatrie 1A – Le Cantique des Cantiques). L'artiste fait circuler pendant vingt-quatre heures une caméra installée sur un fauteuil roulant le long des couloirs du service de gériatrie de l'hôpital cantonal de Bâle et compose une vidéo de 39 minutes. Malgré son succès comme artiste, Winteler décide de troquer le travail artistique pour le travail médical. Depuis cette époque, elle est kinésithérapeute à Bâle. ■

RK

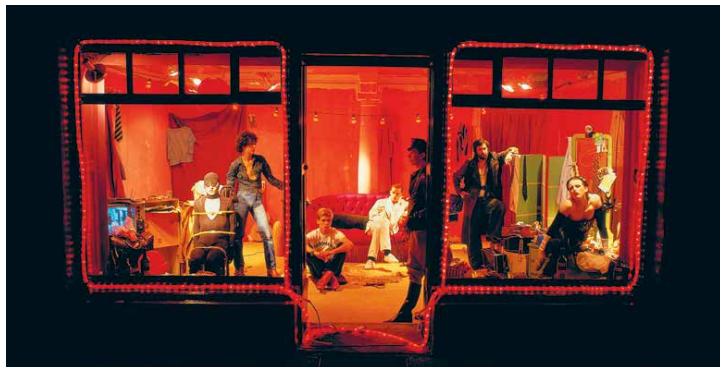
Anna Winteler



Anna Winteler, *Le Petit Déjeuner sur la route d'après Manet*, 1979, capture vidéo. © DR



Murphy, *Selbstporträt in Gold*, 2014. © M. Murkin

Manon, *Manon Presents Man*, 1976. © Manon

Manon présente « Manon »

Pionnière de l'art multimédia et de la performance, elle thématise dès les années 1970 le sujet de la précarité de l'identité féminine : l'art de Manon est un « gesamt-kunstwerk » (œuvre d'art totale) de sa vie.

— Par **Daniele Muscionico**

■ **Avertissement préalable :** cette artiste est sans pitié. Il suffit de jeter un coup d'œil à son *Autoportrait en or* (2014) pour le savoir. Manon, lauréate du prix Meret Oppenheim en 2008, transforme la vie, synonyme de souffrance, en art. Ce portrait est la sublimation d'une longue et pénible thérapie, réalisé avec un équipement médical d'apparence sadique. C'est une autre facette de Manon : un personnage artificiel qui peint ses souffrances en or « Manon ». Bien sûr, ce n'est pas son vrai nom. Mais ce nom qu'elle s'est donné est un signe de reconnaissance qui invite l'observateur : « C'est ici que je suis, et je suis ce que vous voyez en moi. » Manon, actrice de formation et actrice par passion, qui représente des identités et des projections, se présente devant son public comme une femme séduite. Cependant, c'est tout le contraire qui se produit, c'est elle qui fait claquer son fouet, c'est elle qui fait tourner notre imagination comme un cheval de cirque dans son manège. Manon exige le droit à l'autodétermination au-delà du genre – rétrospectivement, c'est trop tôt, dans un monde de l'art dominé par la gent masculine. À la même époque que Yoko Ono, Valie Export ou Lygia Clark, et encore avant Cindy Sherman (et sans connaître leurs idées artistiques, car Manon travaille en solitaire), elle a été la première artiste à essayer des rôles féminins dans l'espace public. Manon est également la première à inverser les rôles entre la performeuse et le public. Elle invente même, et c'est visionnaire, des *after-ego* du sexe opposé.

Avec le *Boudoir rose saumon* (1974), elle allume à Zurich la flamme féministe. Elle invente ainsi, comme en passant, le concept de l'art environnemental. Manon emménage dans un musée avec sa chambre à coucher, décorée d'accessoires érotiques et glamour : scandale ! En fait, l'artiste anticipe ce pourquoi, vingt ans plus tard, Tracey Emin sera nommée pour le prix Turner. Elle n'est pas dans son boudoir, seule la chaleur étouffante de la pièce incarne la réputation sulfureuse de cette femme artiste, un comble. *L'artiste est présent* (1977) est le titre d'une autre série de seize images avec *live show* de la même époque. En 2013, elle la remet en scène très

légèrement modifiée sous le titre de *Persona*. À cette époque déjà, elle cherche à briser son image et nos attentes. Manon se démultiplie par le biais de figurantes qui jouent *Manon*. Elle démontre ainsi l'absurdité du concept d'identité. Personne ne se rend compte qu'elle lance ainsi le débat sur l'original et sa copie d'une grande actualité aujourd'hui.

Dans la même veine, elle travaille dans une ses premières performances *La Vie en vitrine* (1975/1976) – une sorte de Facebook avant l'heure –, où elle s'exhibe publiquement dans une vitrine, entourée de photographies et de textes de la presse glamour italienne. Avec *La Fin de Lola Montez* (1975), elle exprime son combat contre ses propres peurs. Elle s'enferme dans une cage à fauves, vêtue d'une combinaison noire *catsuit* et, malgré sa claustrophobie, se laisse ficeler les pieds et les mains, comme la légendaire maîtresse du roi. Maintenant, Manon crée son propre produit, son propre fétiche. Le « tableau vivant » avec sept hommes, *Manon Presents Man* (1976), est probablement une de ses premières œuvres qui a fait le plus de bruit. Comme toujours, elle s'occupe de tout, le zoo humain, le décor, les costumes, une mise en scène rigoureuse. Et comme toujours, elle inverse les rôles : cette fois-ci, c'est la femme qui choisit ses hommes selon ses envies et les expose, et non l'inverse comme depuis des temps immémoriaux. Dans son *Manuel de travail* (1977), l'artiste nomme ces hommes « 7 archétypes des années 1970 ».

Manon s'intéresse à la construction et à la déconstruction de l'image, mais elle n'est pas seulement un enfant de son époque, elle est également une analyste de son temps. Qu'après la mise en scène spectaculaire de *Manon Presents Man*, elle quitte la Suisse pour se réinventer à Paris n'a rien de surprenant. À Paris, elle se rase le crâne, détruisant ce qui symbolise la beauté et joue devant son appareil photo *La Dame au crâne rasé* (1977-1978). Elle se montre nue, de la tête aux pieds, écran pour chaque effroi qui engendre l'art. ■

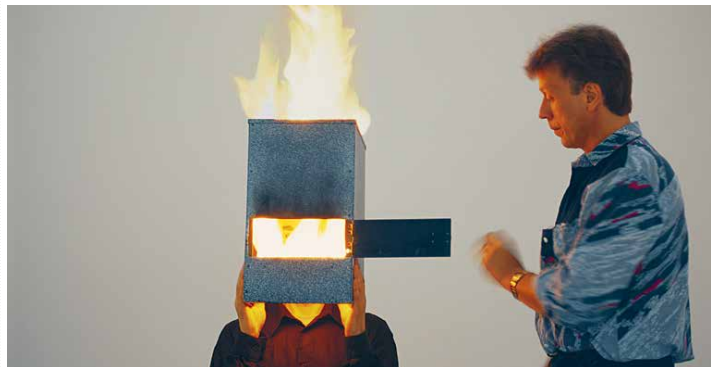
Daniele Muscionico est journaliste indépendante et critique d'art pour *Neue Zürcher Zeitung*, *Die Zeit* ou encore *Emma*.

FOCUS 11 • du 1^{er} au 6 décembre

• vernissage mardi 8 décembre de 18h à 21h

Manon

• projection
• *Manon Presents Man* (1976)

Gianni Motti, *The Big Illusion*, 1994. © Gianni Motti

La grande illusion

Gianni Motti présente un ensemble de vidéos chroniquant son expérience avec un illusionniste, une dalle à l'empreinte de son pied, une vidéo qui le présente tel le cobaye d'une expérience et une performance encore secrète.

— Par **Timothée Chaillou**

■ Précédemment, Gianni Motti a jeté de l'encre sympathique entre deux œuvres de l'exposition *Les Immatériaux* au Centre Pompidou (*Magie Ink*, 1985) : brigade le siège de la Maison-Blanche (*Motti 96*, 1996) ; ouvert un cabinet de psychologue (*Psy Room*, 1996), détourné un car de touristes japonais pour visiter une exposition (*Puttfinder*, 1997) ; infiltré la 53^e session des Droits de l'homme, en occupant le siège du délégué indonésien (*ONU, intervention*, 1997) ; présenté son horoscope sur Canale 3 Toscana (*Horoscope*, 2001) ; placé des gardes suisses à l'entrée du Swiss Institute de New York (*Swiss Guards of Vatican*, 2001) ; reformé le groupe Bloody Riot pour un dernier concert à la Villa Médicis (*Bloody Riot in concerto*, 2002) ; demandé à un détachement de militaires américains de sécuriser la Biennale de Prague (*Blitz*, 2003) ; placé un policier en pleine méditation au centre de la Frieze Art Fair de Londres (*Pre-Emptive Act*, 2007) et bien d'autres performances qui se déplacent du côté de la situation, de l'intervention.

Ainsi, Gianni Motti exerce une pratique « insulaire » de la performance qui ne dépend d'aucune règle communautaire ou scénique. Il joue de l'improvisation, de la spontanéité et du « laisser-venir » hasardeux en fonction du contexte et de la situation dans lesquels il agit et crée. Ses actions s'accomplissent dans la vie quotidienne discrètement, presque sans s'en rapporter de continuité direct, en maintenant une capacité d'intervention active – pour créer une attention particulière, faire bouger les consciences endormies et élever la pensée. En 1994, Gianni Motti rencontra le magicien Mister RG et devint son élève pendant deux semaines. *The Big Illusion* (1994-1995, 60' en boucle) est un ensemble de six vidéos montrant cet incongru duo en exercice : Motti lévite au sommet d'une montagne, se retrouve dans une grande caisse transpercée par de longues lames tranchantes, apparaît dans un ensemble de large tissu volant au vent, au bord d'un précipice, porte une cage sur la tête qui sera ensuite transpercée par des couteaux, porte une boîte métallique mettant le feu à sa tête et place sa main à travers un anneau tranchant.

Jusqu'en 2010, Gianni Motti n'avait jamais mis les pieds en Belgique. Invité à exposer à Bruxelles, chez D+T Project, les directeurs de la galerie l'ont attendu à l'aéroport avec un bac de ciment frais pour immortaliser son premier pas foulant le sol belge, le 9 février 2010 à 07 h 55. La dalle est l'empreinte de cette performance. En 2005, Gianni Motti parcourut à pied le tunnel désert du LHC (Large Hadron Collider), le plus puissant accélérateur de particules au monde installé au cœur du CERN, qui a pour mission de reproduire les conditions primordiales de l'univers, les instants qui ont succédé au Big Bang et la disparition de l'antimatière. Un an après cette marche, Gianni Motti retourne au CERN. Pour *Cosmic Storm* (2006, 30' en boucle), il se filme dans la salle du détecteur qui permet de capter et de visualiser les rayons cosmiques – ces particules invisibles qui tombent sans arrêt sur notre planète, en nous traversant de toutes parts – grâce à des millions de fils extrêmement fins. Motti est immobile, assis au milieu de cette salle, filmé en infrarouge (pour être visible dans l'obscurité de la salle). Il ressemble à un objet d'étude, un sujet d'expérience, un cobaye sous surveillance bombardé d'une multitude de faisceaux lumineux.

Jusqu'au jour de sa performance au CCS, entre le 18 septembre et le 13 décembre 2015, Gianni Motti ne dira rien de ce qu'il fera : « La performance est devenue une forme de spectacle bien rodé. Tout y est prévu à l'avance. Aucune prise de risque. » Rien ne sera dévoilé en amont, le secret sera gardé, le mystère préservé : « J'aime qu'il y ait quelque chose d'obscur derrière une œuvre. C'est presque une conspiration. Une œuvre d'art pourrait dire : "À qui profite le crime ?" Et dans le cas précis de la performance au CCS, Motti rajoute : « si c'est un crime, il sera passionnel ». ■

Timothée Chaillou est critique d'art et commissaire d'exposition indépendant.

FOCUS 12 • du 8 au 13 décembre

• vernissage mardi 8 décembre de 18h à 21h

Gianni Motti

• installation vidéo
• *The Big Illusion* (1994, 60')

• sculpture

• *First Step in Belgium* (2010)

• performance

entre le 18 septembre et le 13 décembre 2015