

# Marie-Ange Guilleminot

Saint-Germain-en-Laye (France), 1960

**Chapeau-Vie à New York, 1994-1996**

**Chapeau-Vie dans les airs, 1994-1996**

**Chapeau-Vie sur les toits de Jérusalem, Israël, 1994-1996**

**Chapeau-Vie à Venise, 1994-1996**

Depuis les années 1990, Marie-Ange Guilleminot réalise des performances, des vidéos et des objets liés au corps. Le corps est pour elle le moyen de tous les échanges avec l'autre et le monde, qu'ils soient physiques ou symboliques. Munie de son « Chapeau-Vie » – un tube en lycra replié sur lui-même – elle effectue plusieurs performances dans différentes villes du monde pendant lesquelles elle déroule le tissu le long de son corps, transformant cet objet et sa propre enveloppe en une forme organique, instinctive, modulable et en constante transformation. Les lieux choisis pour ses performances sont tous empreints d'une charge symbolique : à Jérusalem, la démonstration s'apparente à un rituel religieux, à Venise à une parade amoureuse. Le « Chapeau-Vie », qui est envisagé comme un espace de transition entre soi et le monde, entre intérieur et extérieur, facilite le passage du corps dans l'espace social ; comme en témoigne son intégration en quasi trompe-l'œil dans le paysage. Il se place à la limite du corps, en tant qu'espace poreux entre l'enveloppe corporelle et son environnement social et performatif : la ville. L'artiste encourage le mouvement du corps et une relation sensible à son milieu avec une approche spontanée et émotionnelle de l'art, de l'artisanat et de l'architecture. Finalement, ce prolongement dans l'architecture permet de s'inventer et de s'habiter dans un espace qui nous structure en retour. L'ensemble des vidéos de Marie-Ange Guilleminot sont achetées par le macLYON en 1996.

*Since the 1990s, Marie-Ange Guilleminot has been creating performances, videos and objects linked to the body. She sees the body as the medium for all exchanges, whether physical or symbolic, with the Other and with the world. With her "Chapeau-Vie" [Life-Hat], she has staged several performances in cities around the world. In the course of the performances she unrolls fabric along the length of her body, transforming this object and her own envelope into an organic, constantly changing, form. Each of the venues selected for her performances is imbued with a symbolic charge. In Jerusalem, for example, the performance was like a religious ritual, while in Venice it was more like a love parade. The "Chapeau-Vie" is seen as a space of transition between the self and the world, between interior and exterior; it enables the body to move more easily into social space, as evidenced by its almost trompe-l'œil integration into the landscape. It is placed at the extremity of the body – a porous space between the body's envelope and its social and performative environment, the city. With her spontaneous and emotional approach to art, craft and architecture, the artist encourages the body to move and to develop a sensitive relationship with its environment. Ultimately, that extension into architecture enables her to invent herself and to be inhabited in a space that structures us in return. All of Marie-Ange Guilleminot's videos were acquired by macLYON in 1996.*

De gauche à droite | *From left to right*

**Chapeau-Vie à New York, 1994-1996**  
Vidéo couleur, son | *Colour video, sound*  
Durée | *Duration: 9'42"*  
Collection macLYON – Inv. 997.2.1.1

**Chapeau-Vie dans les airs, 1994-1996**  
Vidéo couleur, son | *Colour video, sound*  
Durée | *Duration: 3'27"*  
Collection macLYON – Inv. 997.2.1.5

**Chapeau-Vie sur les toits de Jérusalem, Israël, 1994-1996**  
Vidéo couleur, son | *Colour video, sound*  
Durée | *Duration: 6'59"*  
Collection macLYON – Inv. 997.2.1.3

**Chapeau-Vie à Venise, 1994-1996**  
Vidéo couleur, son | *Colour video, sound*  
Durée | *Duration: 7'49"*  
Collection macLYON – Inv. 997.2.1.6

Pour l'ensemble : achat à la Galerie Chantal Crousel en 1996 | *For all the artworks: Purchased from the Chantal Crousel Galerie in 1996*



# Xavier Veilhan

Lyon (France), 1963

## *Vent moderne, vers 2015*

*Vent Moderne* – qui met en scène une succession d’instantanés imaginaires de la vie d’un personnage – joue avec les perspectives, les échelles et le lien entre le corps et l’architecture. Xavier Veilhan explique : « Le film n’a jamais été écrit mais plutôt dessiné, les scènes ont été tournées comme des tableaux animés [...] ». À l’écran, se succèdent différents moments de vie, tels que la conception architecturale, la danse ou la fête, pendant lesquels des corps se déplacent et bougent sur des plans rythmiques au-devant d’une architecture moderne et épurée. Réalisé dans les deux villas Noailles (Hyères, France) et Cavrois (Croix, France) pensées par l’architecte Robert Mallet-Stevens, le film utilise ces lieux comme décors et sujets. Dès les années 1920, l’architecte franco-belge redéfinit les codes de l’architecture moderniste qu’il imagine minimaliste et fonctionnelle. Cette nouvelle conception connecte le corps à l’espace architectural, visant l’harmonie entre l’architecture, l’homme et la nature. S’intéressant à la manière dont les corps habitent l’architecture, Xavier Veilhan nous invite à parcourir ces villas emblématiques en intégrant aussi l’étrangeté et le mystère. Il concilie une architecture moderniste, imaginée pour se mouvoir avec fluidité, avec une spontanéité qui redéfinit la modernité. L’œuvre est acquise par le macLYON en 2017 auprès de la galerie Perrotin.

*Vent Moderne* – which depicts a succession of imaginary moments in the life of a fictional character – plays with perspective, scale and the relationship between the body and architecture. “The film was never scripted but rather drawn,” explains Xavier Veilhan. “The scenes were shot like animated tableaux [...]” On screen, a succession of different moments in life, such as architectural design, dancing or partying, with shots of bodies moving and shifting in rhythmic patterns in front of modern, pared-down architecture. Shot in the two Villas Noailles (Hyères, France) and Cavrois (Croix, France), both designed by the architect Robert Mallet-Stevens, the film uses these locations as both backdrop and subject. In the 1920s, the Franco-Belgian architect redefined the codes of modernist architecture, imagining it as minimalist and functional. This new concept connected the body to architectural space, seeking harmony between architecture, man and nature. Out of interest for the way bodies inhabit architecture, Xavier Veilhan invites us to explore these emblematic villas and at the same time to embrace their strangeness and mystery. He succeeds in reconciling modernist architecture, designed for fluid movement, with a spontaneity that redefines modernity. The work was acquired by macLYON in 2017 from Galerie Perrotin.

Vidéo noir et blanc, son | *Black and white video, sound*

Durée | *Duration: 27’38”*

Collection macLYON – Inv. 2017.10.1

Achat à la Galerie Perrotin en 2017 | *Purchased from Galerie Perrotin in 2017*

# Edi Dubien

Issy-les-Moulineaux (France), 1963

## *Colargol is not dead, 2020*

## *Je ne suis pas ce que vous voulez, 2019*

## *Sans titre, non daté*

Représenter Colargol avec des talons aiguille et Alice au Pays des Merveilles avec une barbe est une manière pour Edi Dubien de redéfinir le genre à travers des références iconiques de l'enfance. Le corps en transition appartient à l'histoire intime de l'artiste qui a fait sa transition de genre, dans un espace qu'il fabrique depuis l'enfance pour définir en et par lui-même son identité. Ces icônes de la masculinité/féminité renvoient à la façon dont chaque enfant est influencé-e dès le plus jeune âge par des figures littéraires, de dessins animés ou des stars de cinéma avec lesquelles il-elle se construit et s'identifie. Par le travestissement de ces modèles, Edi Dubien transcende la binarité et questionne sans cesse l'identité, oscillant entre humain, animal ou végétal, entre masculin et féminin. Interroger le genre permet de donner à voir l'image d'une masculinité/féminité positive, qui s'incarne dans une nature bienveillante et inclusive. L'artiste crée un espace où tout peut exister, avec harmonie et cohérence, où rien n'est jamais figé et peut à tout instant devenir autre. La déconstruction d'une image classifiée, hétéronormée et patriarcale de la nature ne peut se faire qu'en ayant conscience de sa dimension *queer*. Cette autruche coquette est le reflet à elle seule de la liberté d'être que l'artiste nous donne à investir, nous invitant à porter fièrement chacune de nos différences. Alors, les icônes d'Edi Dubien tendent à célébrer la métamorphose, l'inconstance et la multiplicité, et nous amènent à définir une nouvelle nature et de nouveaux modèles. *Colargol is not dead* est un don de l'artiste au musée en 2021. *Je ne suis pas ce que vous voulez* et *Sans titre* ont été achetés par le musée la même année à l'issue de la première rétrospective en France de l'artiste au macLYON.

*Depicting Barnaby Bear ['Colargol' in French] in stiletto heels and Alice in Wonderland with a beard is Edi Dubien's way of redefining gender through iconic childhood references. The body in transition is part of the artist's own personal experience. Those icons of masculinity/femininity point to the influence on every child, starting in infancy, of film stars or characters in books and comics, and how children identify with them and use them as role models. By cross-dressing such figures, Edi Dubien keeps up a constant examination of identity – oscillating between human, animal or vegetable, and male and female. Questioning gender makes it possible for him to present an image of positive masculinity/femininity, embodied in a benevolent and inclusive nature. The artist creates a space where all things can exist harmoniously and coherently, where nothing is ever fixed and may become something else at any moment. Deconstructing the heteronormative, patriarchal imagery of nature can only be done with an awareness of its queer dimension. That coquettish ostrich reflects a freedom of being that the artist invites us to embrace, urging us to wear our differences with pride. Edi Dubien's icons encourage us to define nature and our role models in new ways. Colargol is not dead was donated by the artist to the museum in 2021. Je ne suis pas ce que vous voulez and Sans titre were acquired by the museum in the same year, after the artist's first museum monograph in France at macLYON.*

De gauche à droite | *From left to right:*

*Colargol is not dead, 2020*

Aquarelle, crayon et encre sur papier | *Watercolour, pencil and ink on paper*

29,5 × 20,50 cm

Collection macLYON – Inv. 2021.12.4

Don de l'artiste en 2021 | *Donated by the artist in 2021*

*Sans titre, non daté | undated*

Aquarelle et crayon sur papier | *Watercolour and pencil on paper*

41,7 × 29,5 cm

Collection macLYON – Inv. 2021.8.4

Achat à la Galerie Gutharc en 2021 | *Purchased from Galerie Gutharc in 2021*

*Je ne suis pas ce que vous voulez, 2019*

Aquarelle et crayon sur papier | *Watercolour and pencil on paper*

24 × 18 cm

Collection macLYON – Inv. 2021.8.1

Achat à la Galerie Gutharc en 2021 | *Purchased from Galerie Gutharc in 2021*

# Marina Abramović & Ulay

Belgrade (Serbie | *Serbia*), 1946

Solingen (Allemagne | *Germany*), 1943 – Ljubljana (Slovénie | *Slovenia*), 2020

## *Imponderabilia*, 1977

Cette performance s'est déroulée lors de l'exposition de juin 1997 à la Galleria d'Arte Moderna de Bologne en Italie. Depuis la formation de leur duo en 1976, Marina Abramović et Ulay interrogent les limites de leur corps, de leur individualité, de leur ego et de leur pouvoir créateur dans des performances artistiques extrêmes et conceptuelles. Ici, ils se tiennent nus de part et d'autre de l'entrée du musée, de sorte que les visiteurs et les visiteuses doivent se faufiler entre leurs corps pour accéder à l'exposition, ne pouvant éviter de les toucher. Les deux artistes, imperturbables, se regardent. Ils forment ainsi un cadre corporel, forçant les visiteur·euses à choisir auquel des deux artistes ils préfèrent faire face en traversant l'entrée. Entre gêne et prise de conscience de leur propre corps et du contact avec l'autre, l'expérience est inhabituelle. L'espace vide entre les deux artistes représente le lieu de la performance proprement dit, dans lequel le public devient lui-même acteur. La représentation de cette action brouille les limites entre espace corporel et social, interroge les notions de l'intimité et de consentement, et remet en cause la place du public dans l'œuvre d'art. Elle questionne également la manière dont l'architecture conditionne nos mouvements, notre liberté d'être et d'agir et pointe la nécessité de trouver un équilibre entre l'espace intime et le système architectural et social de l'environnement extérieur. Le musée achète *Imponderabilia* suite à une exposition monographique des deux artistes au Van Abbemuseum en 1997, qui fut présentée ensuite au macLYON en 1999. La collection du macLYON compte pas moins de vingt-cinq œuvres de ce duo d'artistes qui performera ensemble pendant douze ans.

*This performance took place during the June 1997 exhibition at the Galleria d'Arte Moderna in Bologna, Italy. After they teamed up in 1976, Marina Abramović and Ulay would challenge the limits of their bodies in extreme, conceptual performances. In this performance, they stood naked on either side of the museum entrance, so that visitors had to squeeze sideways between their bodies to enter the exhibition and could not avoid touching them. The two artists looked impassively at each other, forming a human frame. The experience was unusual; it involved both embarrassment and a new awareness of their own bodies, as well as contact with the other. The empty space between the two artists was in fact the site of the performance, with the audience taking on the role of actors. The performance of this action blurred the boundaries between bodily and social space, calling into question notions of intimacy and consent, as well as the role of the viewer in a work of art. It also explored the way in which architecture conditions our movements – our freedom to be and to act – and how it requires us to strike a balance between our personal space and the architectural and social system of our external environment. The museum acquired *Imponderabilia* following a 1997 monographic exhibition of work by Marina Abramović and Ulay at Van Abbemuseum which was presented at macLYON in 1999. The macLYON collection includes some twenty-five works by this artistic duo, who performed together for twelve years.*

Enregistrement de performance | *Performance recording*

Vidéo noir et blanc, son | *Black and white video, sound*

Durée | *Duration: 51'40"*

Collection macLYON – Inv. 997.9.1.6

Achat en 1997 au Van Abbemuseum (Eindhoven, Pays-Bas) | *Purchased in 1997 from the Van Abbemuseum (Eindhoven, Netherlands)*

# Marina Abramović & Ulay

Belgrade (Serbie | *Serbia*), 1946

Solingen (Allemagne | *Germany*), 1943 – Ljubljana (Slovénie | *Slovenia*), 2020

## *Rest Energy*, 1980

« Être debout l'un en face de l'autre dans une position inclinée. Se regarder dans les yeux. Je tiens un arc et Ulay tient la corde avec la flèche pointée directement vers mon cœur. Des micros raccordés à nos deux cœurs enregistrent le nombre croissant de pulsations. » Cette performance de Marina Abramović et Ulay fait partie d'une série de performances communes, *Relation Works* (1976-1981), dans lesquelles les deux artistes explorent leur relation intime et artistique. Le titre de l'œuvre traduit la tension particulière de cette performance pendant laquelle les artistes confrontent leurs énergies respectives et tentent d'entrer en lien l'un-e avec l'autre tout en restant presque immobiles. Dans cet acte de confiance mutuelle, chacun-e a besoin de l'autre pour mesurer sa force, mais conserve son unicité. Forme d'ode à la complémentarité, cette performance interroge également la dynamique entre les principes masculin et féminin, les difficultés à trouver un équilibre entre les deux et l'interdépendance du couple. Aussi, la position de Marina Abramović qui se livre complètement à Ulay questionne plus largement les rapports de dominations entre hommes et femmes. Marina Abramović s'abandonne, et si Ulay lâche la flèche, elle lui transperce le cœur. La « fin du corps » comme « fin du monde » est pour le duo une manière d'outrepasser la peur et d'aller au-delà de leur condition corporelle. Le musée achète *Rest Energy* suite à une exposition monographique des deux artistes au Van Abbemuseum en 1997, qui fut présentée ensuite au macLYON en 1999. La collection du macLYON compte pas moins de vingt-cinq œuvres de ce duo d'artistes qui performera ensemble pendant douze ans.

*“We stand, leaning back from each other. Looking into each other’s eyes. I hold a bow and Ulay has drawn the bowstring, with the arrow pointing directly at my heart. Microphones are attached to both our hearts to record the mounting frequency of our heartbeats.” This performance by Marina Abramović and Ulay is part of a series of joint performances, Relation Works (1976-1981), in which the two artists explored their personal and artistic relationship. The title of the work reflects the particular tension of this performance, during which the artists confronted their respective energies and attempted to connect with each other while remaining almost motionless. In this act of mutual trust, each performer needs the other as a measure of their strength, while retaining their own uniqueness. It is a kind of ode to complementarity, but also questions the dynamic between the masculine and feminine principles – the difficulty of finding a balance between the two – and the interdependence of the couple. Marina Abramović’s complete surrender to Ulay also raises broader questions about the relationship between men and women. Marina Abramović makes herself totally vulnerable, and if Ulay were to let go of the arrow, it would pierce her heart. The ‘end of the body’ as ‘end of the world’ is a means for the duo to overcome their fear and go beyond their bodily condition. The museum acquired Rest Energy following a 1997 monographic exhibition of work by Marina Abramović and Ulay at Van Abbemuseum which was presented at macLYON in 1999. The macLYON collection includes some twenty-five works by this artistic duo, who performed together for twelve years.*

Enregistrement de performance | *Performance recording*

Video couleur, son | *Colour video, sound*

Durée | *Duration: 4'06”*

Collection macLYON – Inv. 997.9.1.8

Achat en 1997 au Van Abbemuseum (Eindhoven, Pays-Bas) | *Purchased in 1997 from the*

*Van Abbemuseum (Eindhoven, Netherlands)*

# Bruce Nauman

Fort Wayne (États-Unis | *United States*), 1941

## *Art Make-Up (No. 1, White, No. 2, Pink, No. 3, Green, No. 4, Black), 1967-1968*

En 1967, Bruce Nauman entreprend la série des *Art Make-Up*, ensemble de quatre films réalisés en 16 mm et conçu pour être projeté simultanément sur les quatre murs d'une pièce. L'artiste s'applique à farder minutieusement son torse nu et son visage avec du pigment blanc, puis rose, vert et noir. Il se penche légèrement vers ce qui est probablement un miroir situé hors-champ. Il frotte la peinture pour la faire pénétrer dans sa peau, comme un acteur se grime avant de monter sur scène. Après chaque couleur, il reste immobile fixant son reflet avant de recommencer l'opération. De temps en temps, il se touche, écarte les doigts ou serre les mains, étalant la peinture ou la tapotant comme pour tester la texture ou vérifier la présence tangible de sa peau sous la couche de couleur. Dans cette action, le maquillage devient masque, il cache le corps à l'artiste et aux autres. Selon Bruce Nauman, ce « masquage » du corps tire son intérêt de l'exposition et de la dissimulation de l'apparence qu'il permet de manière simultanée. Si le masque dissimule le corps, le corps lui-même se voit révélé par le masque. Apparaître en disparaissant, disparaître en apparaissant, le travestissement et l'instantanéité de la performance relancent chez l'artiste l'envie de jouer avec lui-même. Le masque ne dissimule alors pas l'être, il le réinvente et l'exalte. La métaphore du masque chez Bruce Nauman se réfléchit aussi comme un espace de transition, un appareil nécessaire pour établir une communication avec le monde, et propose une réflexion autour des préjugés de genre, d'ethnie et d'apparence. En 2008, le musée acquiert une dizaine d'enregistrements de performance de l'artiste ainsi que cette installation vidéo qui intègre la collection du macLYON la même année.

*In 1967, Bruce Nauman began his series Art Make-Up, a set of four 16mm films intended to be projected simultaneously onto the four walls of a room. The artist is seen painstakingly painting his naked torso and his face with white pigment, then with pink, green and black. He leans slightly forwards towards what is probably an off-camera mirror and rubs paint into his skin, like an actor applying make-up before going on stage. After each colour, he stands absolutely still, staring at his reflection, before repeating the operation. From time to time, he touches himself, spreads his fingers or clenches his hands, spreading the paint or tapping at it as if to judge its texture or to check the tangible presence of his skin beneath the layer of colour. In this performance, the make-up becomes a mask that hides the artist's body from himself as well as from others. According to Bruce Nauman, the point of this 'masking' of the body is that it allows, at one and the same time, for an exposure and a concealment of one's appearance. Although the mask conceals the body, the body itself is revealed by the mask. The ability to appear by disappearing and to disappear by appearing, the cross-dressing and the immediacy of the performance kindle in the artist a desire to play with himself, and to reflect on gender, ethnicity and 'lookist' prejudices. In 2008, the museum acquired about ten recordings of performances by Bruce Nauman as well as this installation video, which entered the macLYON collection the same year.*

Installation vidéo, couleur, son | *Video installation, colour, sound*

Durée | *Duration: 10'27", 11'05", 10'52", 10'50"*

Achat à Electronic Arts Intermix en 2008 |

*Purchased from Electronic Arts Intermix in 2008*

# Hans Neleman

Rotterdam (Pays-Bas | *the Netherlands*), 1960

## Série *Moko-Māori Tatoo*, 1999-2000

En 1997, Hans Neleman, photographe, se rend à Aotearoa en Nouvelle-Zélande et y découvre le *tā moko*, tatouage permanent traditionnel Māori. Possédant une dimension sacrée, le *tā moko* crée un lien entre celui ou celle qui le porte et ses ancêtres, marque le passage de l'enfance à l'âge adulte et reflète l'histoire personnelle d'un individu. Réalisé à la manière d'une gravure, par incision de la peau puis remplissage par pigments, il est à l'origine assimilé à un signe distinguant un statut social élevé, souvent réservé aux chefs guerriers. Alors que les hommes portent leurs tatouages sur le visage partie la plus sacrée du corps selon les croyances Māoris, sur le bas du dos et sur les cuisses ; les femmes sont généralement tatouées sur les lèvres et le menton, soulignant ainsi leurs qualités de dirigeantes. La résurgence contemporaine du *tā moko* à laquelle s'intéresse Hans Neleman marque une volonté d'affirmation et de reconnaissance d'une culture et d'une identité, ainsi qu'un désir de revalorisation d'un patrimoine culturel quasiment disparu à l'issue de la colonisation de la Nouvelle-Zélande par l'empire britannique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Hans Neleman obtient l'autorisation de réaliser ces portraits après l'établissement d'un protocole précis qu'il est le premier étranger à avoir obtenu. Ce protocole implique notamment que l'intégralité des négatifs soit rendue aux personnes photographiées ; ces dernières et leurs descendant·es restant propriétaires des images réalisées. Hans Neleman dédie ce travail au retour des *Mokomokai*, têtes de chefs Māoris aux visages décorés de *tā moko*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elles font l'objet de commerce illicite en Nouvelle-Zélande et intègrent de nombreux musées et collections privées dans le monde. Le gouvernement néo-zélandais et le peuple Māori entreprennent depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle une campagne de rapatriement de ces têtes. Hans Neleman soutient le retour de tous les *Mokomokai* auprès des Māoris. À l'issue de la Biennale de Lyon en 2000, intitulée *Partage d'exotismes*, l'artiste fait don de cinq de ses photographies qui intègrent la collection du macLYON.

*In 1997, photographer Hans Neleman travelled to Aotearoa in New Zealand where he discovered the tā moko, a traditional and permanent tattoo practised by Māori. Moko have a sacred aspect; the marking creates a link between the wearer and his or her ancestors. Receiving moko used to be an important milestone between childhood and adulthood, and was accompanied by many rites and rituals. The tattoo is incised into the skin like an engraving, then filled in with pigments; it was originally seen as a sign of high social status, often reserved for warrior chieftains. Men were tattooed on the face, the most sacred part of the body according to Māori beliefs, as well as on the lower back and thighs, while women were generally tattooed on the lips and chin, underlining their leadership qualities. The contemporary resurgence of tā moko, which is of interest to Hans Neleman, marks a desire to assert and recognize a culture and identity, as well as to reclaim a cultural heritage that all but disappeared after New Zealand was colonised by the British Empire in the mid-19th century. Hans Neleman was granted permission to take these photographs as the result of a strict and detailed licensing agreement, which he was the first foreigner to obtain. Among other things, he was required to return all negatives to the people portrayed, who, along with their descendants, retained ownership of the images. Hans Neleman has dedicated this work to the return of Mokomokai: the preserved heads of Māori chieftains with faces decorated by tā moko tattooing. In the 19th century, they were illicitly traded in New Zealand and found their way into many museums and private collections around the world. Since the end of the 20th century, the New Zealand government and the Māori people have been campaigning for the repatriation of these heads. Hans Neleman supports the return of all Mokomokai to the Māori people. Following the 2000 Lyon Biennial, *Partage d'exotismes*, the artist donated five of his photographs to the macLYON collection.*

De gauche à droite | *From left to right:*

*Hapai Hake, Iwi : Ngai Tuhoe, Moko-Māori Tatoo, 1999*  
Photographie | *Photograph*  
152 × 122 cm  
Collection macLYON – Inv. 2001.3.2

*Dion Hutana, Iwi : Ngati Kahungunu, Moko-Māori Tatoo, 1999*  
Photographie | *Photograph*  
152 × 122 cm  
Collection macLYON – Inv. 2001.3.1

*Hemi Te Peeti (James Patariki), Iwi : Te Arawa, Ngati Raukawa, Moko-Māori Tatoo, 1999*  
Photographie | *Photograph*  
152 × 122 cm  
Collection macLYON – Inv. 2001.3.3

*Reha Hake, Iwi : Ngai Tuhoe, Moko-Māori Tatoo, 1999*  
Photographie | *Photograph*  
152 × 122 cm  
Collection macLYON – Inv. 2001.3.5

Pour l'ensemble : don de l'artiste en 2000 | | *For all the artworks: donated by the artist in 2000*

# Hans Neleman

Rotterdam (Pays-Bas | *the Netherlands*), 1960

## Série *Moko-Māori Tatoon*, 1999-2000

En 1997, Hans Neleman, photographe, se rend à Aotearoa en Nouvelle-Zélande et y découvre le *tā moko*, tatouage permanent traditionnel Māori. Possédant une dimension sacrée, le *tā moko* crée un lien entre celui ou celle qui le porte et ses ancêtres, marque le passage de l'enfance à l'âge adulte et reflète l'histoire personnelle d'un individu. Réalisé à la manière d'une gravure, par incision de la peau puis remplissage par pigments, il est à l'origine assimilé à un signe distinguant un statut social élevé, souvent réservé aux chefs guerriers. Alors que les hommes portent leurs tatouages sur le visage partie la plus sacrée du corps selon les croyances Māoris, sur le bas du dos et sur les cuisses ; les femmes sont généralement tatouées sur les lèvres et le menton, soulignant ainsi leurs qualités de dirigeantes. La résurgence contemporaine du *tā moko* à laquelle s'intéresse Hans Neleman marque une volonté d'affirmation et de reconnaissance d'une culture et d'une identité, ainsi qu'un désir de revalorisation d'un patrimoine culturel quasiment disparu à l'issue de la colonisation de la Nouvelle-Zélande par l'empire britannique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Hans Neleman obtient l'autorisation de réaliser ces portraits après l'établissement d'un protocole précis qu'il est le premier étranger à avoir obtenu. Ce protocole implique notamment que l'intégralité des négatifs soit rendue aux personnes photographiées ; ces dernières et leurs descendant-es restent propriétaires des images réalisées. Hans Neleman dédie ce travail au retour des *Mokomokai*, têtes de chefs Māoris aux visages décorés de *tā moko*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elles font l'objet de commerce illicite en Nouvelle-Zélande et intègrent de nombreux musées et collections privées dans le monde. Le gouvernement néo-zélandais et le peuple Māori entreprennent depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle une campagne de rapatriement de ces têtes. Hans Neleman soutient le retour de tous les *Mokomokai* auprès des Māoris. À l'issue de la Biennale de Lyon en 2000, intitulée *Partage d'exotismes*, l'artiste fait don de cinq de ses photographies qui intègrent la collection du macLYON.

*In 1997, photographer Hans Neleman travelled to Aotearoa in New Zealand where he discovered the tā moko, a traditional and permanent tattoo practised by Māori. Moko have a sacred aspect; the marking creates a link between the wearer and his or her ancestors. Receiving moko used to be an important milestone between childhood and adulthood, and was accompanied by many rites and rituals. The tattoo is incised into the skin like an engraving, then filled in with pigments; it was originally seen as a sign of high social status, often reserved for warrior chieftains. Men were tattooed on the face, the most sacred part of the body according to Māori beliefs, as well as on the lower back and thighs, while women were generally tattooed on the lips and chin, underlining their leadership qualities. The contemporary resurgence of tā moko, which is of interest to Hans Neleman, marks a desire to assert and recognize a culture and identity, as well as to reclaim a cultural heritage that all but disappeared after New Zealand was colonised by the British Empire in the mid-19th century. Hans Neleman was granted permission to take these photographs as the result of a strict and detailed licensing agreement, which he was the first foreigner to obtain. Among other things, he was required to return all negatives to the people portrayed, who, along with their descendants, retained ownership of the images. Hans Neleman has dedicated this work to the return of Mokomokai: the preserved heads of Māori chieftains with faces decorated by tā moko tattooing. In the 19th century, they were illicitly traded in New Zealand and found their way into many museums and private collections around the world. Since the end of the 20th century, the New Zealand government and the Māori people have been campaigning for the repatriation of these heads. Hans Neleman supports the return of all Mokomokai to the Māori people. Following the 2000 Lyon Biennial, Partage d'exotismes, the artist donated five of his photographs to the macLYON collection.*

*Whare, Iwi : Ngaiterangi, Ngai Tuhoe, Moko-Māori Tatoon*, 1999

Photographie | *Photograph*

152 × 122 cm

Collection macLYON – Inv. 2001.3.4

Don de l'artiste en 2000 | *donated by the artist in 2000*



# Ed Atkins

Oxford (Royaume-Uni | *United Kingdom*), 1982

## *Even Pricks, 2013*

Dans une société en constante évolution, où tout peut prospérer comme disparaître en un instant, où la valeur de l'individu se quantifie au nombre de *like*, la dépression semble, pour Ed Atkins, être la seule réponse au flux constant d'informations auquel le monde fait face. L'artiste s'intéresse au potentiel d'expression émotionnelle des outils numériques. *Even Pricks* évoque le désespoir silencieux du monde virtuel. Par le biais d'un montage dynamique, le film fait se succéder une série de vignettes qui empruntent autant aux films d'avant-garde des années 1960 qu'à l'univers des jeux vidéo ou au langage cinématographique contemporain. Dans cette vidéo 3D hyperréaliste cohabitent un chimpanzé qui parle, un matelas gonflable ou une main humaine qui lève le pouce. Le pouce fait référence au symbole du réseau social Facebook pour indiquer que l'on aime un contenu. À la fois symbole d'approbation, sur les réseaux sociaux notamment, ou au contraire de négation voire d'exécution du condamné, l'omniprésence du pouce est soulignée par le fait qu'il est inséré dans de multiples parties d'un corps surdimensionné : l'oreille, l'œil, le nez et le nombril. Ces déclinaisons absurdes révèlent des gestes vides de sens, des choix désengagés, des goûts uniformisés, des relations superficielles et mettent en lumière une impuissance sous-jacente. Pris dans un tourbillon impersonnel, l'individu semble tomber de plus en plus profondément dans un espace de vide et de non-être. Ed Atkins recherche alors une manière plus consciente de vivre nos choix, nos émotions et une façon plus humaine de s'engager les un-es avec les autres. L'œuvre est réalisée pour la 12<sup>e</sup> Biennale de Lyon, intitulée *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, en 2013. L'œuvre intègre la collection du macLYON l'année suivante.

*In a society in a constant state of evolution, where anything can prosper or disappear in an instant, where the value of an individual is quantified by the number of 'likes' they receive, depression seems, for Ed Atkins, to be the only response to the constant flow of information people are confronted by. The artist is interested in the potential of digital tools for emotional expression. Even Pricks reflects the silent despair of the virtual world. Through dynamic editing, the film presents a series of vignettes that borrow as much from avant-garde films of the 1960s as from the world of video games, or the language of contemporary cinema. This hyper-realist 3D video features a talking chimpanzee, an inflatable mattress and a human hand giving a thumbs-up. The thumb refers to the symbol used on Facebook to indicate that one likes a posting. At once a symbol of approval, particularly on social networks, or conversely, of negation or even a death sentence, the omnipresence of the thumb is underlined by the fact that it is inserted into multiple parts of an oversized body: the ear, the eye, the nose and the navel. These absurd configurations reveal meaningless gestures, choices without commitment, uniform tastes, superficial relationships and, with it all, an underlying powerlessness. Caught up in an impersonal whirlpool, the individual seems to sink deeper and deeper into emptiness and non-being. Ed Atkins is in search of a more aware expression of our choices and emotions, and a more humane way of engaging with one another. This work was produced in 2013 for *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, the 12th Lyon Biennale. The artwork joined the collection the macLYON following year.*

Vidéo couleur, son | *Colour video, sound*

Durée | *Duration: 7'32"*

Collection macLYON – Inv. 2014.3.1

Achat à la Cabinet Gallery en 2013 | *Purchased from Cabinet Gallery in 2013*



# Smaïl Kanouté

Paris (France), 1986

## *Never Twenty-One, 2019*

*Never Twenty-One* résonne comme une malédiction. Celle qui frappe les jeunes victimes des armes à feu aux États-Unis, arrachés à la vie avant d'atteindre la majorité à 21 ans. En écho au hashtag #Never21, mis en place par le mouvement *Black Lives Matter*, l'œuvre rend visible et dénonce les disparitions précoces qui accablent la jeunesse des quartiers pauvres. Bien qu'issu-es de familles installées sur le sol américain depuis plusieurs générations, ces jeunes restent victimes de formes persistantes de discrimination qui territorialisent les corps et enferment les esprits. « Le moteur, c'est toi, il faut être en mouvement pour faire ce que tu as envie de faire », proclame Smaïl Kanouté. Ce mouvement libérateur est celui qui anime les danseurs de ce film. Arborant sur son torse nu les témoignages de familles de victimes, l'artiste danse la rage, la perte de proches, la tristesse d'une injustice comme pour expier par le corps cette charge traumatique et reprendre sa place dans la société. Le corps et son expression sont alors un moyen de s'engager, de lutter et de s'incarner. *Never Twenty-One* intègre la collection du macLYON en 2021 suite à un don du Cercle 21, mécènes du musée.

*Never Twenty-One* resounds like a curse. It is the curse that besets young gun victims in the United States, snatched from life before the age of 21, the age of majority. Echoing the hashtag #Never21, set up by the *Black Lives Matter* movement, this work calls out the plague of early deaths among young people in poor neighbourhoods, and gives visibility to the issue. Although they come from families that have been settled on American soil for several generations, these young people remain victims of persistent forms of discrimination that territorialise their bodies and close up their minds. "You are the driving force, you have to keep moving to do what you want to do", proclaims Smaïl Kanouté. This liberating movement is what drives the dancers in this film. His naked torso emblazoned with statements by victims' families, the artist dances their rage, the loss of loved ones, the pain of injustice, as if his body were able to expiate this traumatic charge for them to regain their place in society. The body and its expressiveness are a means of engagement, of struggle, and of embodiment. *Never Twenty-One* entered the macLYON collection in 2021 following a donation from Cercle 21, sponsors of the museum.

Vidéo couleur, son | *Colour video, sound*

Durée | *Duration: 7'11"*

Collection macLYON – Inv. 2021.9.1

Don du Cercle 21 en 2021 | *Donated by the Cercle 21 in 2021*

# George Maciunas

Kaunas (Lituanie | *Lithuania*), 1931 – Boston (États-Unis | *United States*), 1978

## *Mask of John Lennon, 1970*

## *Mask of Yoko Ono, 1970*

Lorsqu'il impulse l'état d'esprit « Fluxus » auquel s'identifient de nombreux-se artistes dans les années 1960, George Maciunas cherche à désacraliser l'art et la figure de l'artiste et à rendre ses œuvres accessibles au plus grand nombre. Pour réinventer les codes de l'art, Fluxus sort des musées, organise des festivals plutôt que des expositions, permet la participation d'un public nombreux sur un temps limité et abolit les frontières entre l'art et la vie. Il ne s'agit plus de parler de musique, de peinture, de sculpture, de danse mais de partir de gestes, d'actions, comme points de départ d'une création déhiérarchisée et vivante. Les masques de John Lennon et de Yoko Ono sont conçus par George Maciunas en 1970 pour être portés par les participant-es invité-es à « venir en tant que John & Yoko » lors de la soirée d'ouverture *Grapefruit Fluxbanquet* du festival d'art *John & Yoko Fluxfest + Fluxus*. La vision démultipliée des mêmes visages trouble et interroge la notion de célébrité, la dissimulation de l'identité et l'anéantissement de la figure sacralisée de l'artiste. Yoko Ono et John Lennon sont dupliqués à l'infini, pour ne devenir qu'une image générique, dénuée de substance. Les masques de John Lennon et de Yoko Ono sont acquis par le macLYON en 1996.

*George Maciunas launched "Fluxus", the idea or attitude was taken up by many artists in the 1960s. Maciunas's aim was to demystify art and the figure of the artist, and to make his work accessible to as many people as possible. In an effort to reinvent the codes of art, Fluxus moved out of museums and organised festivals rather than exhibitions. They encouraged audience participation in a restricted time frame and abolished the boundaries between art and life. It was no longer a question of talking about music, painting, sculpture or dance, but of using gestures and actions as the starting point for dynamic, non-hierarchical creativity. The masks of John Lennon and Yoko Ono were designed by George Maciunas in 1970 to be worn by participants invited to "Come as John & Yoko" to the opening night of Grapefruit Fluxbanquet in the Group Show: FluxFest Presents John & Yoko +. The multiplication of the same faces confounds and questions notions of celebrity, the concealment of identity and the annihilation of the sacred figure of the artist. Yoko Ono and John Lennon are duplicated ad infinitum until they are no more than a generic image devoid of substance. The masks of John Lennon and Yoko Ono were acquired by macLYON in 1996.*

### *Mask of John Lennon, 1970*

Portrait de John Lennon imprimé sur papier découpé troué au niveau des yeux, un élastique permet de porter le masque | *Portrait of John Lennon printed on cut paper with holes at the eyes, an elastic allows to wear the mask*

28 × 21,6 cm

Collection macLYON – Inv. 996.13.65

Achat à la Bound & Unbound Gallery en 1996 |

*Purchased from Bound & Unbound Gallery in 1996*

### *Mask of Yoko Ono, 1970*

Portrait de Yoko Ono imprimé sur papier découpé troué au niveau des yeux. Un élastique permet de porter le masque | *Portrait of Yoko Ono printed on cut paper with holes at the eyes, an elastic allows to wear the mask*

24,6 × 21 cm

Collection macLYON – Inv. 996.13.64

Achat à la Bound & Unbound Gallery en 1996 |

*Purchased from Bound & Unbound Gallery in 1996*

# Edi Dubien

Issy-les-Moulineaux (France), 1963

## *Gardien, 2020*

## *Guerrier, 2020*

Edi Dubien célèbre son union avec la nature et exprime la manière dont celle-ci lui a donné la force de se construire depuis l'enfance et d'affirmer sa propre identité. Il s'interroge sur la construction de la masculinité et ce qui peut la caractériser. Edi Dubien est apparu sur la scène artistique il y a quelques années seulement, pourtant le parcours de cet artiste autodidacte a commencé bien plus tôt. Le jour où il a obtenu les papiers d'identité lui reconnaissant le genre masculin auquel il s'est toujours identifié, il a vécu une renaissance qui a donné une nouvelle impulsion à son œuvre. L'artiste témoigne de l'importance de l'acceptation et de l'affirmation de soi, dans une nature devenue un espace sans jugement, où chacun·e est libre d'être soi-même. *Gardien* et *Guerrier* présentent les figures triomphantes de deux jeunes hommes torsés nus. Représentés debout, de manière frontale, dans une posture affirmée, ils incarnent la renaissance de l'artiste. Si les ailes du *Gardien* évoquent la métamorphose, la matière blanche que les deux figures tiennent entre leurs mains correspond, pour l'artiste, à une forme d'énergie qui reflète la vie et les rêves. Par ces figures victorieuses qui dégagent une force comparable à celle des super-héros, Edi Dubien affirme avec fierté une nouvelle identité et renégocie une forme de virilité, celle qu'il a choisie et qui lui ressemble. Les deux dessins, produits spécifiquement pour son exposition personnelle *L'homme aux mille natures* au macLYON en 2020, intègrent la collection du musée suite à un don de l'artiste en 2021.

*Edi Dubien celebrates his at-oneness with nature and expresses the way in which, from an early age, nature gave him the strength to forge his identity. He examines the construct of masculinity and its defining characteristics. Edi Dubien emerged on the art scene only a few years ago, but the journey of this self-taught artist began much earlier. The day he obtained identity papers recognising the male gender with which he had always identified, he experienced a renaissance that gave new impetus to his work. Edi Dubien bears witness to the importance of self-acceptance and self-assertion, in a world of nature that he sees as a non-judgemental space where everyone is free to be themselves. *Gardien* and *Guerrier* depict the triumphant figures of two bare-chested young men. They stand squarely before the viewer in an assertive attitude that embodies the artist's rebirth. While the wings of the *Gardien* evoke metamorphosis, the white material that both figures hold in their hands is the artist's expression of a form of energy that reflects life and dreams. Through these victorious figures, exuding a strength comparable to the superstrength of superheroes, Edi Dubien proudly asserts a new identity and renegotiates a form of virility – the virility that he has chosen and that reflects who he is. The two drawings, produced specifically for his solo exhibition *L'homme aux mille natures* at macLYON in 2020, was added to the macLYON collection following a donation by the artist in 2021.*

De gauche à droite | *From left to right:*

*Guerrier, 2020*

Crayon aquarelle sur papier | *Watercolour pencil on paper*

230 × 130 cm

Collection macLYON – Inv. 2021.12.2

Don de l'artiste en 2021 | *Donated by the artist in 2021*

*Gardien, 2020*

Crayon aquarelle sur papier | *Watercolour pencil on paper*

222 × 130 cm

Collection macLYON – Inv. 2021.12.1

Don de l'artiste en 2021 | *Donated by the artist in 2021*

# Tavares Strachan

Naussau (Bahamas), 1979

## *Astronaut Jesus, 2013*

## *Chalk Desk and Chairs, 2013*

*Astronaut Jesus*, montre un corps humain dont il ne subsiste que le système veineux, flottant dans l'air. Fasciné par les grandes expéditions, Tavares Strachan s'intéresse aux personnalités de l'histoire scientifique de l'humanité qui ont joué un rôle pionnier dans l'exploration des milieux les plus hostiles et qui ont pourtant disparu des mémoires. Ici, il évoque celle qui fut la première astronaute américaine à aller dans l'espace, Sally Ride, rayée de l'histoire parce qu'elle était femme et homosexuelle. Les sculptures *Chalk Desk and Chairs* et *Astronaut Jesus* la rappellent à notre souvenir en incarnant deux moments de sa vie : l'enfance et la mort. Silencieuse et contemplative, cette œuvre questionne la place de l'individu face au cosmos, l'individualité face à l'immensité du temps, la mémoire face à l'histoire. Entre présence et absence, la lumière évanescence des néons révèle ce qui a été rejeté et invisibilisé et rend mémoire au corps et à l'existence de l'astronaute. Les deux œuvres sont produites à l'occasion de la Biennale de Lyon en 2013, intitulée *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, qui présentait une vaste installation conçue comme un récit sur la vie de Sally Ride. *Chalk Desk and Chairs* et *Astronaut Jesus* sont acquises par le macLYON en 2014.

*Astronaut Jesus* depicts the vascular system of a human body floating in the air. With his fascination for the great expeditions of the Age of Discovery, Tavares Strachan has turned his attention to figures in the scientific history of mankind who played a pioneering role in the exploration of the most hostile environments, but who have disappeared from memory. Here, he evokes Sally Ride, the first American female astronaut to go into space; she was erased from history because she was a woman and a homosexual. The sculptures *Chalk Desk and Chairs* and *Astronaut Jesus* recall her by embodying two moments in her life: childhood and death. Silent and contemplative, this work ponders the status of the individual in relation to the cosmos, individuality in relation to the immensity of time, memory in relation to history. Flickering between presence and absence, the evanescent neon light reveals what has been rejected and made invisible, and recalls the astronaut's body and existence. The two works were produced for *Entre-temps... Brusquement, Et ensuite*, the 2013 Lyon Biennale. *Chalk Desk and Chairs* and *Astronaut Jesus* were acquired by macLYON in 2014.

### *Astronaut Jesus, 2013*

Verre soufflé, néon, krypton, transformateurs |  
*Blown glass, neon, krypton, transformers*

152,4 × 33 × 122 cm

Collection macLYON – Inv. 2014.2.1

Achat à l'artiste en 2014 | *Purchased from the artist in 2014*

### *Chalk Desk and Chairs, 2013*

Carbonate de calcium, bois | *Calcium carbonate, wood*

69,9 × 45,7 × 66 cm

Collection macLYON – Inv. 2014.2.2

Achat à l'artiste en 2014 | *Purchased from the artist in 2014*

# Maxwell Alexandre

Rocinha (Brésil | *Brazil*), 1990

## *Sem título (Novo poder) II, 2019*

Maxwell Alexandre s'inspire de sa vie dans la favela Rocinha, la plus grande de Rio de Janeiro, pour créer une œuvre narrative, complexe et engagée, dans un Brésil sous tension. L'artiste sillonne la ville – notamment grâce à sa pratique du roller – dont il capte l'énergie qu'il infuse peu à peu dans son œuvre. Il construit un univers singulier à partir d'œuvres à la fois fragiles et puissantes, inspirées de la peinture murale et de la musique rap, qui soulèvent de nombreuses problématiques sociales, culturelles et politiques ; dont celle de la place des minorités. Pour ses œuvres, Maxwell Alexandre expérimente différents supports et matériaux qui évoquant l'histoire du Brésil ainsi que des souvenirs personnels. L'utilisation du papier kraft, appelé « pardo » en portugais, est pour lui une manière de faire référence à une expression popularisée par les militant·es noir·es en réaction à une pratique de l'Institut brésilien de géographie et de statistiques. Lors des opérations de recensement, toutes les populations métissées sont regroupées dans la catégorie générique nommée *pardo*. L'artiste représente des figures noires sur ce papier brun au format monumental et célèbre ainsi le corps afro-brésilien dans une position assumée de pouvoir. Il peint ici un adulte accompagné d'enfants qui semblent regarder une œuvre. Il revendique l'idée que la population afro-descendante, et en particulier les jeunes générations, doit se réapproprier les lieux d'art et investir les espaces d'exposition, symbolisés ici par le cadre blanc. Le macLYON acquiert un ensemble de trois peintures, dont celle présentée pour *Incarnations*, en 2019 suite à l'exposition personnelle de l'artiste intitulée *Pardo é Papel* au musée.

*Maxwell Alexandre draws inspiration from his life in Rocinha, the largest favela in Rio de Janeiro, to create a complex, committed narrative in a Brazil beset by tension. The artist has scoured the city – as often as not on rollerblades – capturing its energy, which he has gradually channelled into his work. He has constructed a distinctive world in paintings that are both delicate and powerful, inspired by murals and rap music. His works raise a number of social, cultural and political issues, not least the place of minorities. Maxwell Alexandre experiments with different media and materials that reflect the history of Brazil, as well as personal experience. His use of kraft paper, known as 'pardo' in Portuguese, is a reference to an expression popularised by black activists in reaction to the practice of the Brazilian Institute of Geography and Statistics during census operations: all mixed-race populations were grouped together in the generic category of pardo. The artist depicts black figures on huge sheets of brown pardo paper, celebrating the Afro-Brazilian body in an assumed position of power. Here he has painted an adult accompanied by children who appear to be looking at a work of art. He is asserting the idea that the Afro-descendant population, and in particular the younger generations, must re-appropriate contemporary art venues and take over exhibition spaces, symbolised in *Incarnations* by the white frame. macLYON acquired a set of three paintings, including the one shown here, in 2019 following the artist's solo exhibition *Pardo é Papel* at the museum.*

### Série | *Series Pardo é Papel*

Latex, cirage à chaussures, colorant, fusain, acrylique, bitume, graphite, pastel gras sur papier pardo | *Latex, shoe polish, dye, charcoal, acrylic, bitumen, graphite, oil pastel on pardo paper*  
320 × 480 cm

Collection macLYON – Inv. 2019.3.2

Achat à la galerie A Gentil Carioca en 2019 |

*Purchased from the A Gentil Carioca gallery in 2019*

# ORLAN

Saint-Étienne (France), 1947

## *Un peu de temps... et vous ne me verrez plus... encore un peu de temps... et vous me verrez..., 1992-1995*

Médias, presse, réseaux sociaux, ORLAN met en péril et déconstruit l'image des corps des femmes formatée par la société de consommation et les exigences idéologiques et culturelles. Dès les années 1960, ORLAN dénonce les pressions sociales, politiques et religieuses qui s'exercent sur les corps, en particulier sur celui des femmes que la société cantonne dans des rôles prédéfinis. Exerçant son art comme un véritable engagement personnel, elle fait de la normalisation des femmes et des stéréotypes qui leur sont imposés, son combat artistique. L'artiste sculpte alors son propre corps pour construire une nouvelle image d'elle-même, libérée des diktats de la beauté. De 1990 à 1993, elle subit sept opérations chirurgicales au visage afin de se faire poser des implants en silicone au-dessus des arcades sourcilières. Pendant ces opérations-performances soigneusement mises en scène et enregistrées, l'artiste, consciente, lit des textes philosophiques, littéraires ou psychanalytiques. Volontairement, elle produit ainsi des images violentes qui dénoncent en miroir les violences faites aux corps féminins. Emprunté à l'Évangile Selon Jean (16:16), le titre de cette installation fait référence aux sources religieuses de ces normes qui s'imposent aux femmes pour en subvertir les représentations. Cette œuvre fut à l'origine créée pour la troisième Biennale de Lyon intitulée *Interactivité, image mobile, vidéo* en 1995 et installée dans un escalier du Palais des Congrès de Lyon. Sa réinstallation au macLYON en 2016, dans une cage d'escalier du musée, fait suite à un don de l'artiste au musée et a permis de la réadapter au plus près de sa présentation originelle. Pour *Incarnations*, un nouveau protocole d'installation de l'œuvre, en dehors de la cage d'escalier, a été discuté et validé avec l'artiste.

In the media, the press and on social networks, ORLAN has challenged and deconstructed the image of women's bodies as formatted by the consumer society and by ideological and cultural pressures. Since the 1960s, ORLAN has challenged the social, political and religious pressures exerted on people's bodies, particularly those of women, whom society confines to predefined roles. Using her art to reflect her personal commitment, she has made the standardisation and stereotyping of women the focus of her artistic practice. The artist has sculpted her own body to construct a new image of herself, free from the diktats of beauty. Between 1990 and 1993, she had seven facial operations to have silicone implants placed above her eyebrows. During these carefully staged and recorded operations, the fully-conscious artist read philosophical, literary and psychoanalytical texts. In doing this, she was deliberately generating violent images to mirror the violence perpetrated against women's bodies. The title of this installation, taken from the Gospel of St John (16:16), refers to the religious sources of the norms, which have been imposed on women in order to subvert any representations of them. The work was originally created for the third Lyon Biennale in 1995, and installed on a staircase in the Palais des Congrès in Lyon. It was reinstalled at macLYON in 2016, in one of the stairwells of the museum, following a donation to the museum by the artist, and has been adapted as closely as possible to the way it was originally presented. For *Incarnations*, a new protocol for installing the work away from the stairwell was discussed and agreed with the artist.

Installation, lampe scialytique, 4 vidéos couleur, son |  
*Installation, scialytic lamp, 4 colour videos, sound*

Durée | *Duration: 8'23"*

Collection macLYON – Inv. 2016.2.1

Don de l'artiste en 2016 | *Donated by the artist in 2016*



# Sylvie Selig

Nice (France), 1942

## *Boys Don't Cry, 2019*

Illustratrice de livres pour enfants dans les années 1960, Sylvie Selig est une artiste dont l'œuvre récemment présentée à la 16<sup>e</sup> Biennale de Lyon, *manifesto of fragility*, a marqué considérablement le public. Si son œuvre rappelle, de prime abord, l'univers merveilleux et les animaux hybrides des contes pour enfants, elle révèle finalement des thèmes beaucoup plus violents. *Boys Don't Cry* fait référence aux diktats de la société qui interdisent aux garçons de pleurer par crainte de manquer de virilité ou de dévoiler leur vulnérabilité. L'artiste participe ainsi à une lutte contre les injustices et les normes imposées, notamment celles associées aux questions de genres. Ici, si les visiteurs pensent regarder un univers fantastique intrigant, ils font face à une scène d'oppression et de domination. La figure vêtue d'un drapé rouge, la seule de la scène, se couvre les yeux de peur ou de chagrin. Sylvie Selig explique qu'au moment de réaliser ce dessin, elle s'est inspirée de l'image touchante d'un petit garçon qui se pensait fille, qui était considéré comme « malade » et mis au ban de la société. En effet, autour de cette figure rouge, quatre personnages noirs, affublés d'oreilles de lièvre, portent le masque au long bec d'oiseau propre aux médecins qui soignaient la peste au XVII<sup>e</sup> siècle. Ils semblent ainsi se protéger d'une possible transmission qui pourrait leur être fatale. Sylvie Selig donne à voir la naïveté tout autant que la cruauté qui définissent et animent la réalité humaine. En 2023, l'artiste fait don de l'œuvre au macLYON, à l'issue de la 16<sup>e</sup> Biennale de Lyon.

*An illustrator of children's books in the 1960s, Sylvie Selig is an artist whose work made a major impact on the public recently when it was shown in manifesto of fragility, the 16th Lyon Biennale. Although at first glance her work recalls the enchanting world and hybrid animals of children's stories, it also reveals themes that are far more violent. Boys Don't Cry refers to a social diktat that prevents boys from crying, for fear of appearing unmanly or exposing their vulnerability. In this the artist is engaged in a struggle against injustice and imposed norms, particularly those associated with gender issues. Here, although the viewer may think they are looking at an intriguing fantasy world, they are actually being confronted with a scene of oppression and domination. The figure wearing a red dress, the only clothed figure in the scene, has his hands over his eyes, either in fear or wiping away tears. Sylvie Selig explains that, when she created this drawing, she was inspired by the touching image of a little boy who thought of himself as a girl, who was considered "sick" and was ostracised. Surrounding the figure in red are four black figures with hare's ears, wearing the long bird's-beak masks that doctors wore to treat the plague in the 17th century. They seem to be protecting themselves from a contagion that could prove fatal. Sylvie Selig portrays the naïveté as much as the cruelty that defines and drives human reality. In 2023, the artist donated this work to macLYON, at the close of the 16th Lyon Biennale.*

Feutre sur lin | *Felt pen on linen*

125,5 × 138 cm

Collection macLYON – Inv. 2023.6.1

Don de l'artiste en 2023 | *Donated by the artist in 2023*



# Mohamed Lekleti

Taza (Maroc), 1965

## *Il plonge au noir zénith, 2022*

Cinéaste de formation, Mohamed Lekleti mêle l'univers graphique de la bande dessinée et du montage cinématographique à des références mythologiques. L'artiste met en scène des corps en mouvement, renversés et manipulés avec une ficelle, à la manière de pantins, qui fusionnent avec un cheval cabré semblant jaillir d'un ciel orageux. La composition du dessin fonctionne comme la capture d'une scène en perpétuel mouvement. Elle illustre l'intérêt de l'artiste pour la chronophotographie, procédé attribué à Étienne-Jules Marey et à Eadweard Muybridge permettant d'obtenir une succession d'images photographiques prises à de courts intervalles de temps pour analyser le mouvement d'un sujet. Ici, l'œuvre est riche en métaphores. Si l'animal semble renvoyer au côté primitif de l'homme, la machine évoque le contrôle de sa destinée, tandis que l'homme et la femme s'hybrident comme pour révéler que féminin et masculin s'entremêlent chez chacun·e. Mohamed Lekleti réalise une œuvre qui interroge nos perceptions du monde, qui sont elles-mêmes influencées par les hasards de la vie et les rencontres. L'œuvre est en cours d'acquisition par le macLYON suite à un don.

*Trained as a filmmaker, Mohamed Lekleti blends the graphic universe of comics and film editing with mythological references. The artist depicts bodies in motion, inverted and manipulated like puppets on a string, merging with a horse seemingly rearing up out of a stormy sky. The composition of the drawing functions like a still from a scene in perpetual motion. It illustrates the artist's interest in chronophotography, the process, attributed to Étienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge, of obtaining a succession of photographic images taken at short intervals of time to analyze the movement of a subject. Here, the work is rich in metaphor. While the animal seems to refer to the primitive side of man, the machine evokes control of his destiny, while man and woman hybridize as if to reveal that the feminine and masculine are intertwined in everyone. Mohamed Lekleti's work explores our perceptions of the world, which are themselves influenced by accidents of life and chance encounters. The work is in the course of being acquired by macLYON thanks to a donation.*

Fusain, aquarelle, feutre sur papier |  
Charcoal, watercolour, felt pen on paper  
152 × 240 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Valérie Delaunay |  
Courtesy of the artist and Galerie Valérie Delaunay  
En cours d'acquisition | In process of acquisition

# Sunday Jack Akpan

Ikot Ide Etukudo (Nigeria), 1940

## Série des Chefs, 1989

Avant de se présenter comme artiste, Sunday Jack Akpan se considère d'abord comme un expert en pierres tombales, peintures et décorations en tout genre. Il entreprend des travaux d'art funéraire, notamment des sculptures polychromes en ciment à l'effigie des défunt-es. Ce type de statuaire s'inscrit dans les traditions où les rituels funéraires occupent une place centrale. Ainsi, l'artiste est lié à son commanditaire qui lui confie la tâche de représenter aussi fidèlement que possible la figure du défunt, souvent à partir d'une photographie. La statuaire polychrome en ciment prend son essor au Ghana et en Côte d'Ivoire orientale après la Seconde Guerre mondiale, notamment auprès des notables qui commandent d'imposants tombeaux à l'intérieur desquels les défunts sont représentés assis, souvent entourés d'une multitude de figures comme des anges, des policiers ou des animaux. Cette pratique s'étend ensuite au sud du Nigeria où de nouvelles orientations créatives émergent, plus émancipées de la tradition, pour une clientèle élargie et fortunée dont les motivations d'achat s'avèrent moins religieuses qu'esthétiques. Les sources d'inspiration d'Akpan sont nombreuses et reflètent l'imaginaire du milieu dans lequel évolue le sculpteur. Une grande partie du vocabulaire de ses représentations valorise la puissance : aigle, lion, soldat... Son travail de la couleur permet d'unifier l'ensemble et instaure une pratique picturale tout à fait originale. Bientôt, la statuaire polychrome en ciment acquiert à travers ses sculptures une véritable dimension artistique, reconnue à l'occasion d'expositions internationales telles que *Les Magiciens de la Terre* à Paris en 1989. Suite à cette exposition, cet ensemble de sculptures polychromes en ciment est acquis par le macLYON auprès de l'Association de gestion de la Grande Halle de la Villette.

### Rang 1 | Row 1:

*Chef de la police (3 galons), 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
186 × 60 × 45 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.9

*Chef en tenue européenne (au livre rouge), 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
194 × 72 × 60 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.8

*Chef AKWA, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique,  
sceptre | *Moulded reinforced cement,*  
*glycerophtalic lacquer, sceptre*  
181 × 147 × 128 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.1

*Chef RIVERS, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
156 × 96 × 91 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.3

*Chef EFIK, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
172 × 75 × 115 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.2

*Before identifying as an artist, Sunday Jack Akpan thought of himself first and foremost as an expert in tombstones, painting and decoration of all types. He takes on works of funerary art, in particular polychrome cement sculptures in the effigy of the deceased. This type of statuary is associated with traditions in which funeral rituals play a central role. It creates a link between the artist and his client, who assigns him the task of representing, as faithfully as he can, the face of the deceased, often based on a photograph. Polychrome statuary in cement took off in Ghana and Eastern Côte d'Ivoire after the Second World War, particularly with prominent figures, who commissioned imposing tombs in which the deceased are portrayed in a sitting position, often surrounded by a multitude of figures such as angels, policemen or animals. The practice then spread to southern Nigeria, where new creative tendencies emerged, more removed from the tradition and for a wider, wealthier clientele whose predilections were less religious than aesthetic. Akpan's sources of inspiration are many and various, reflecting the imaginary world in which the sculptor operates. A large part of the vocabulary of his representations emphasises power in the form of eagles, lions, soldiers, etc. He creates unity through his use of colour, with the result that he has established a completely original style of painting. His polychrome cement statuary soon came to be seen as an art form, recognised at international exhibitions such as *Les Magiciens de la Terre* in Paris in 1989. After that exhibition, this collection of polychrome cement sculptures was acquired by macLYON from the Association de gestion de la Grande Halle de la Villette.*

### Rang 2 | Row 2:

*Chef de la police (2 galons), 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
185 × 56 × 46 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.10

*Chef soldat Marius, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
210 × 122 × 90 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.11

*Chef IBIBIO, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique,  
sceptre, plumes de paon | *Moulded reinforced*  
*cement, glycerophtalic lacquer, sceptre, peacock*  
*feathers*  
215 × 116 × 100 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.4

*Chef ANANG, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
175 × 100 × 85 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.6

*Chef EFIK, 1989*  
Ciment armé moulé, laque glycérophtalique |  
*Moulded reinforced cement, glycerophtalic lacquer*  
174 × 106 × 88 cm  
Collection macLYON – Inv. 989.16.5

Pour l'ensemble : achat à l'Association de gestion de la Grande Halle de la Villette en 1989 | *For all the artworks: purchased from the Association de gestion de la Grande Halle de la Villette in 1989.*

# Mel Ramos

Sacramento (États-Unis | *United States*), 1935 – Oakland (États-Unis | *United States*), 2018

***Cat Woman #1, 2011***

***Fantomas, 2009***

***Superman, 2006***

Exposant dans les années 1960 aux côtés d'artistes comme Andy Warhol ou Roy Lichtenstein, Mel Ramos est une figure du pop art. Ce mouvement artistique qui émerge dans les années 1950 et dont le nom vient de la contraction de *popular art* [art populaire], est caractérisé par des thèmes et techniques inspirés de la culture populaire et urbaine. Dès les années 1960, Mel Ramos s'intéresse à la figure du super-héros et de la super-héroïne, personnages de fictions tirés des comics, bandes-dessinées américaines adaptées de manière récurrente au cinéma. L'artiste explore ces icônes populaires qui ont bercé sa jeunesse et qui fascinent toutes les générations dès le plus jeune âge. Souvent représentés en justicier masqués et costumés, possédant des capacités extraordinaires, des superpouvoirs ou une grande force physique, le super-héros et la super-héroïne incarnent la morale, la force et le succès. L'artiste représente ici Cat Woman, Fantomas, Superman et Wonder Woman dans leurs costumes respectifs en imitant le langage et les représentations qu'en fait la société de consommation. Il fait ainsi écho aux symboles que peuvent représenter ces figures conquérantes, évoquant aussi bien la victoire du bien sur le mal que la possibilité pour une personne ordinaire de se transformer en un super-héros ou une super-héroïne. Les attitudes décomplexées des figures et le traitement idéalisé des corps par l'artiste renvoient aux modèles de perfection que peuvent incarner ces icônes et interrogent ainsi les modèles inculqués dès l'enfance par la société de consommation. Pourtant, contrairement aux autres, l'attitude du Superman de Mel Ramos est différente et empreinte d'inquiétude, il suscite le doute. L'artiste souhaite-t-il montrer que derrière le super-héros triomphant, se cache finalement une personne ordinaire ? En 2016, la collection Hilger fait don de 57 sérigraphies et lithographies de l'artiste au macLYON, dont fait partie cet ensemble.

*Mel Ramos was a leading figure in pop art, who exhibited alongside artists such as Andy Warhol and Roy Lichtenstein in the 1960s. Pop art, which emerged in the 1950s, is characterised by themes and techniques inspired by popular and urban culture. Starting in the 1960s, Mel Ramos was interested in the figure of the superhero and the superheroine, fictional characters drawn from American comics that have been repeatedly adapted for the cinema. The artist liked to explore these popular icons, which were part of his childhood and which have fascinated every generation from an early age. Often depicted as masked and costumed vigilantes with superhuman abilities, special powers or great physical strength, superheroes and superheroines embody morality, strength and success. The figures depicted here are Cat Woman, Fantomas, Superman and Wonder Woman in their respective costumes, with the artist imitating the language and representations used by consumer society. He thus echoes the symbols that these conquering heroes might represent, evoking both the victory of good over evil and the possibility for an ordinary person to be transformed into a superhero or superheroine. The uninhibited attitudes of the figures and the artist's idealised treatment of their bodies allude to the models of perfection that these icons might embody and in so doing raise questions about the models inculcated from childhood by mainstream consumer society. Unlike the others, however, the attitude of Mel Ramos's Superman is different; he is tinged with anxiety and inspires doubt. Is the artist trying to show that behind the triumphant superhero there lies an ordinary person? In 2016, the Hilger collection donated 57 of the artist's serigraphs and lithographs to macLYON. These works form part of that donation.*

De gauche à droite | *From left to right:*

***Superman, 2006***  
Sérigraphie couleur | *Colour silkscreen print*  
115 × 85 cm  
Collection macLYON – Inv. 2016.9.27

***Fantomas, 2009***  
Sérigraphie couleur | *Colour silkscreen print*  
120,1 × 80,2 cm  
Collection macLYON – Inv. 2016.9.34

***Cat Woman #1, 2011***  
Lithographie couleur | *Colour lithography*  
58,7 × 58,8 cm  
Collection macLYON – Inv. 2016.9.38

Pour l'ensemble : don de la collection Hilger en 2016 | *For all the artworks: donated by the Hilger collection in 2016*

# Mel Ramos

Sacramento (États-Unis | *United States*), 1935 – Oakland (États-Unis | *United States*), 2018

## *Wonder Woman #3, 2010*

Exposant dans les années 1960 aux côtés d'artistes comme Andy Warhol ou Roy Lichtenstein, Mel Ramos est une figure du pop art. Ce mouvement artistique qui émerge dans les années 1950 et dont le nom vient de la contraction de *popular art* [art populaire], est caractérisé par des thèmes et techniques inspirés de la culture populaire et urbaine. Dès les années 1960, Mel Ramos s'intéresse à la figure du super-héros et de la super-héroïne, personnages de fictions tirés des comics, bandes-dessinées américaines adaptées de manière récurrente au cinéma. L'artiste explore ces icônes populaires qui ont bercé sa jeunesse et qui fascinent toutes les générations dès le plus jeune âge. Souvent représentés en justicier masqués et costumés, possédant des capacités extraordinaires, des superpouvoirs ou une grande force physique, le super-héros et la super-héroïne incarnent la morale, la force et le succès. L'artiste représente ici Cat Woman, Fantomas, Superman et Wonder Woman dans leurs costumes respectifs en imitant le langage et les représentations qu'en fait la société de consommation. Il fait ainsi écho aux symboles que peuvent représenter ces figures conquérantes, évoquant aussi bien la victoire du bien sur le mal que la possibilité pour une personne ordinaire de se transformer en un super-héros ou une super-héroïne. Les attitudes décomplexées des figures et le traitement idéalisé des corps par l'artiste renvoient aux modèles de perfection que peuvent incarner ces icônes et interrogent ainsi les modèles inculqués dès l'enfance par la société de consommation. Pourtant, contrairement aux autres, l'attitude du Superman de Mel Ramos est différente et empreinte d'inquiétude, il suscite le doute. L'artiste souhaite-t-il montrer que derrière le super-héros triomphant, se cache finalement une personne ordinaire ? En 2016, la collection Hilger fait don de 57 sérigraphies et lithographies de l'artiste au macLYON, dont fait partie cet ensemble.

*Mel Ramos was a leading figure in pop art, who exhibited alongside artists such as Andy Warhol and Roy Lichtenstein in the 1960s. Pop art, which emerged in the 1950s, is characterised by themes and techniques inspired by popular and urban culture. Starting in the 1960s, Mel Ramos was interested in the figure of the superhero and the superheroine, fictional characters drawn from American comics that have been repeatedly adapted for the cinema. The artist liked to explore these popular icons, which were part of his childhood and which have fascinated every generation from an early age. Often depicted as masked and costumed vigilantes with superhuman abilities, special powers or great physical strength, superheroes and superheroines embody morality, strength and success. The figures depicted here are Cat Woman, Fantomas, Superman and Wonder Woman in their respective costumes, with the artist imitating the language and representations used by consumer society. He thus echoes the symbols that these conquering heroes might represent, evoking both the victory of good over evil and the possibility for an ordinary person to be transformed into a superhero or superheroine. The uninhibited attitudes of the figures and the artist's idealised treatment of their bodies allude to the models of perfection that these icons might embody and in so doing raise questions about the models inculcated from childhood by mainstream consumer society. Unlike the others, however, the attitude of Mel Ramos's Superman is different; he is tinged with anxiety and inspires doubt. Is the artist trying to show that behind the triumphant superhero there lies an ordinary person? In 2016, the Hilger collection donated 57 of the artist's serigraphs and lithographs to macLYON. These works form part of that donation.*

*Wonder Woman #3, 2010*

Lithographie couleur | *Colour lithography*

91,6 × 75 cm

Collection macLYON – Inv. 2016.9.36

Don de la collection Hilger en 2016 | *Donated by the Hilger collection in 2016*



# Erró (Guðmundur Guðmundsson, dit)

Ólafsvík (Islande | *Iceland*), 1932

## *Silver Surfer, 1999*

Erró ne cesse d'accumuler les images de toutes sortes. Il réalise entre 1973 et 1999 un ensemble de peintures intitulées *Saga of American Comics*. Il choisit par exemple de représenter le geste du *Silver Surfer* [Surfeur d'argent], un des super-héros du comics *Fantastic Four* [Les Quatre Fantastiques], bande dessinée américaine. À la manière d'un all-over, un processus de saturation de la toile, l'artiste recouvre la surface entière de son tableau de figures empruntées aux aventures du super-héros. En jouant de la juxtaposition propre au collage, Erró reprend les procédés spécifiques à l'univers des *comics* : les cadrages sur les personnages, la distorsion, la composition mouvementée de la case et le graphisme qui animent l'image traduisant ainsi des émotions et des coups d'éclat spectaculaires. En 2014, le macLYON organisait la première rétrospective française du peintre. À cette occasion, l'artiste fait don de ce tableau au musée. Ce don s'accompagne également de cent vingt-six dessins.

*Erró is an inveterate collector of images of all kinds. Between 1973 and 1999 he produced a series of paintings entitled *Saga of American Comics*. One was a depiction of the *Silver Surfer*, one of the superheroes in the American comic strip *Fantastic Four*. In an all-over process, the artist has saturated the entire surface of the canvas with figures from the superhero's adventures. Using juxtapositions typical of collage, Erró has adopted the specific techniques of the world of comic books: framing the characters, distortion, agitated composition of the frame, and graphics that bring the image to life, reflecting emotions and spectacular flashes of action. In 2014, macLYON organised the first French retrospective of Erró's work. For the occasion, the artist donated this painting to the museum, along with 126 drawings.*

Peinture glycérophtalique sur toile | *Glycerophtalic paint on canvas*

300 × 500 cm

Collection macLYON – Inv. 2014.17.1

Don de l'artiste en 2014 | *Donated by the artist in 2014*

# Bernar Venet

Château-Arnoux-Saint-Auban (France), 1941

## *Divan, 2018*

## *Table basse, 2018*

Bernar Venet recherche la matérialité, la chose directe, sans discours, dégagée de toute « métaphysique », et son goût de l'expérimentation le conduit très tôt à porter un regard nouveau sur les constituants traditionnels de l'œuvre. Il a tout juste vingt ans quand il enduit des toiles de goudron ou expose un tas de charbon qui interroge la sculpture. Avec des artistes comme Arman ou César, il a en commun la volonté d'employer des matériaux industriels. C'est ainsi qu'il se tourne vers l'acier, matériau qu'il affectionne pour la pluralité de ses finitions. Il s'intéresse particulièrement à l'acier corten, qu'il travaille en Hongrie, notamment pour réaliser sa série de sculptures appelées *Lignes indéterminées*, puis des sculptures en forme d'arcs qui composent le vocabulaire le plus connu de l'artiste. En 2018, à l'occasion de la grande rétrospective que lui consacre le macLYON, Bernar Venet réitère l'utilisation de l'acier et réalise un canapé et une table basse, invitant les visiteur·euses à s'asseoir et rendant ainsi hommage à ces objets, symboles de convivialité, d'échange et de partage. Le *Divan* et la *Table basse* sont données par l'artiste en 2020, suite à cette exposition.

*Bernar Venet is a seeker of materiality, of the direct, free of discourse, unencumbered by "metaphysics", and his taste for experimentation led him at an early stage to take a fresh look at the traditional components of the work of art. He was in his early twenties when he coated canvases with tar and, in a radical questioning of sculpture, exhibited a pile of coal. In common with artists such as Arman and César, he chose to use industrial materials. Which is why he turned to steel, a material he loves for its many different finishes. He is particularly interested in corten steel, which he has worked with in Hungary, notably to create his series of sculptures, *Lignes indéterminées*, and then sculptures in the form of bows, which are the best-known elements in the artist's vocabulary. In 2018, to coincide with the major retrospective of his work at macLYON, Bernar Venet reverted to the use of steel to create a sofa and a coffee table, inviting visitors to sit on them, in an act of homage to the objects: symbols of conviviality, exchange and sharing. The sofa (*Divan*) and the coffee table (*Table basse*) were donated by the artist in 2020 following the exhibition.*

*Divan, 2018*

Acier | Steel

70 × 550 × 250 cm

Collection macLYON – Inv. 2020.11.3

Don de l'artiste en 2020 | *Donated by the artist in 2020*

*Table basse, 2018*

Acier | Steel

40 × 280 × 115 cm

Collection macLYON – Inv. 2020.11.4

Don de l'artiste en 2020 | *Donated by the artist in 2020*

# Eija-Liisa Ahtila

Hämeenlinna (Finlande | Finland), 1941

## *Me/We, Okay, Gray, 1993*

*Me/We, Okay, Gray*, première installation vidéo de l'artiste, est une trilogie de courtes vidéos aux récits fictifs qui se déroulent sous la forme de monologues, concis et rythmés, et dont les éléments visuels s'apparentent à un spot publicitaire. *Me/We* brouille les frontières entre les sujets et s'intéresse aux comportements collectifs. On y découvre un père de famille dans son jardin avec sa femme et ses deux enfants occupées à étendre le linge. S'adressant à la caméra sur le ton de la confiance, il parle de sa position et des problèmes relationnels de la famille. S'il s'adresse directement à la caméra, il parle aussi à la place des autres lorsque sa voix est synchronisée avec les mouvements des lèvres des différents membres de sa famille. *Okay* filme un personnage unique à plusieurs voix – masculines et féminines – qui parle des désirs et inhibitions dans le cadre d'une relation amoureuse. Chaque nouvelle voix poursuit le monologue et change la personnalité du personnage, faisant ainsi disparaître l'individualité de la personne et laissant place à une multitude d'identités. Enfin, *Gray* évoque la difficulté de faire des choix dans un contexte difficile. On y voit trois femmes qui, au cours d'une catastrophe nucléaire, échangent des faits concrets et des réflexions personnelles. Ces trois mini-psychodrames, pensés pour être montrés à la fois dans les galeries et musées mais aussi à la télévision et sur grand écran au cinéma, traitent des sujets de prédilection de l'artiste : l'identité, les émotions et sentiments, la perception et la conscience mais surtout les relations humaines entre membres d'une famille, entre individus, et entre amant·es. L'œuvre entre dans la collection du macLYON en 1998 suite à un achat à la Galerie Roger Pailhas.

*Me/We, Okay, Gray*, the artist's first video installation, is a trilogy of short videos with fictional narratives that unfold in the form of concise, rhythmic monologues, with visuals reminiscent of an advertising spot. *Me/We* blurs the boundaries between its subjects and focuses on collective behaviour. It shows a father in his garden hanging out the washing with his wife and two children. Speaking confidentially to the camera, he talks about his position and the family's relationship problems. Although he speaks directly to the camera, he also speaks for the others, with his voice synchronised to the lip movements of the different members of his family. *Okay* features a single character with several voices, both male and female, talking about the desires and inhibitions in a romantic relationship. Each new voice continues the monologue and alters the character's personality, obliterating the individuality of the person and creating a multitude of identities. The final film in the trilogy, *Gray*, evokes the difficulty of making choices in a difficult context. It shows three women during a nuclear disaster, exchanging actual facts and personal reflections. These three mini-psychodramas, which were produced with a view to being shown in galleries and museums, as well as on television and in cinemas, deal with the artist's pet subjects: identity, emotions and feelings, perception and consciousness, but above all human relationships – between family members, between individuals, and between lovers. The work entered the macLYON collection in 1998 following a purchase from Galerie Roger Pailhas.

### Installation

Vidéos couleur, son | *Colour videos, sound*

Durée | *Duration: 2 de 0'59", 1 de 1'04" |*

*2 of 0'59" and 1 of 1'04"*

350 × 250 × 150 cm

Collection macLYON – Inv. 998.5.1

Achat à la Galerie Roger Pailhas en 1998 |

*Purchased from Galerie Roger Pailhas in 1998*



# Alain Séchas

Colombes (France), 1955

## *Professeur Suicide, 1995*

Alain Séchas manie l'humour et le cynisme à travers des personnages et des silhouettes qu'il dessine d'abord sur papier avant de les transposer en trois dimensions. Disposés sur un plateau circulaire blanc, les corps de jeunes élèves assis par terre entourent un professeur se tenant debout, une aiguille à la main. Élèves et professeur ont des têtes semblables à des ballons de baudruche blancs gonflés d'air sur lesquels quelques traits noirs dessinent leurs yeux et leurs sourires candides. Sur l'écran situé derrière le professeur, un film est projeté dans lequel se succèdent les suicides de quarante personnages différents sur fond sonore du Quator en fa majeur (op. 77/2) de Joseph Haydn. Le caractère lisse et naïf de ces sculptures contraste avec la violence du thème abordé. Si l'issue de cette leçon semble *a priori* morbide, les expressions naïves des personnages renforcent l'ironie de la scène. L'univers d'Alain Séchas semble inspiré de la bande-dessinée et de figures enfantines rassurantes, mais l'artiste évoque souvent la cruauté du monde à travers une forme de violence extrême : « La thématique violente de mes pièces s'explique par un sentiment d'urgence qui me conduit à raccourcir la distance entre les motifs d'angoisse et les différentes expressions publiques de cette violence... Si je réveille des angoisses chez le spectateur, c'est pour les apaiser en même temps par des effets plastiques dont je voudrais qu'ils apportent un certain réconfort. ». Ici, l'artiste fait écho à la violence du pouvoir, celle de la figure autoritaire que symbolise le professeur pour l'élève et au poids des responsabilités de son enseignement. L'œuvre intègre la collection du Centre national d'art contemporain en 1996. Elle est déposée dans la collection du macLYON la même année.

### Installation vidéo

Moulages polyester, acrylique, bois entoilé, spots lumineux, vidéo couleur, son | *Polyester mouldings, acrylic, wood canvas, spotlights, colour video, sound*

Durée | *Duration*: 6'46"

280 × 300 × 300 cm

*Alain Séchas conveys humour and cynicism through figures and profiles that he first draws on paper and then translates into three dimensions. Arranged on a white circular tray, a group of schoolchildren sit on the floor around a teacher who stands holding a needle. The heads of the students and the teacher are like white balloons filled with air, with a few black lines to depict their eyes and innocent smiles. On the screen behind the teacher, a film is projected in which forty different characters commit suicide one after the other to a soundtrack of Joseph Haydn's String Quartet in F major, Op 77 No 2. The smooth, naive character of the sculptures contrasts with the violence of the theme. Although this lesson seems at first sight to be morbid, the naïve expressions of the figures reinforce the irony of the scene. Alain Séchas's world seems to be inspired by comic strips and reassuring, childlike figures, but he often evokes the cruelty of the world through some form of extreme violence: "The violent themes of my pieces can be explained by a sense of urgency that leads me to shorten the distance between the motifs of anxiety and the various public expressions of this violence. If I arouse anxiety in the spectator, it is to soothe them at the same time through visual effects which I hope bring a certain degree of comfort." Here, the artist evokes the violence of power, in the authoritarian figure that the teacher symbolises for the pupil, and the weight of responsibility involved in his teaching. The work was added to the collection of the Centre national d'art contemporain in 1996. It was transferred on permanent loan to the macLYON collection the same year.*

Dépôt du Centre national des arts plastiques depuis 1996 | *Deposit of the Centre national des arts plastiques since 1996*

Inv. 96015 [1-32]

Achat à la Galerie Ghislaine Hussenot par le Centre national des arts plastiques en 1996 | *Purchased from Galerie Ghislaine Hussenot by the Centre national des arts plastiques in 1996*



# Thomas Hirschhorn

Berne (Suisse | Switzerland), 1957

## 16 Hands-Subjecter, 2010

Carton, clou, plastique, mannequin, ruban adhésif, papier journal et image découpée sont autant d'éléments qui font partie du vocabulaire artistique de Thomas Hirschhorn. En 2012, l'artiste entame sa série *The Subjecters* constituée de sculptures précaires réalisées à partir de mannequins de boutiques qu'il réassemble et customise avec de moyens simples et économiques, tels que des matériaux de récupération et des rebuts. Le terme *Subjecter*, inspiré du mot « subject » [sujet] en anglais, est une invention de l'artiste qui illustre sa volonté de mettre en forme un sujet et de le représenter en action. Si certains mannequins sont habillés de perruques et de robes, d'autres sont recouverts de scotch ou de clous. Ainsi, le sujet est l'incarnation de ce que la pensée d'autrui, la société, projette sur lui au quotidien, le fragilisant toujours plus. En 2010, il réalise *16 Hands-Subjecter* à l'occasion de son « Théâtre précaire », exposition conçue et montée avec l'aide d'habitant·es dans le parking souterrain d'un centre commercial pour les Ateliers de Rennes – Biennale d'Art Contemporain à Rennes. L'œuvre est actuellement en cours d'acquisition par le macLYON suite à un don.

*Cardboard, nails, plastic, mannequins, duct tape, newsprint and cut-out images are all part and parcel of Thomas Hirschhorn's artistic vocabulary. In 2012, the artist began his series The Subjecters, consisting of makeshift sculptures constructed from shop dummies that he reassembles and customises using simple, economical means such as salvaged materials and offcuts. The term 'Subjecter', is an invention of the artist's, illustrating his desire to give form to a subject and represent it in action. While some of the dummies are dressed in wigs and dresses, others are covered in sticky tape or nails. In this way, the subject becomes the embodiment of what the thoughts and attitudes of other people, of society, project onto it from day to day, making it ever more fragile. In 2010, he created 16 Hands-Subjecter for his 'Théâtre Précaire', an exhibition, designed and set up with the help of local residents in the underground car park of a shopping centre, for the Ateliers de Rennes – Biennale d'Art Contemporain in Rennes. The work is in the process of being acquired by macLYON following a donation.*

Série | Series *The Subjecters*

Mannequin, bois, ruban adhésif marron |

*Mannequin, wood, brown tape*

192 × 170 × 112 cm

Courtesy de l'artiste

En cours d'acquisition | *In process of acquisition*



# Claire Tabouret

Pertuis (France), 1981

## *Makeup (Yellow Shirt), 2021*

Il n'y a aucune évidence à vivre la rencontre avec son propre visage, chaque jour, à chaque moment de la journée, dans le regard furtif d'une vitrine ou dans l'objectif d'un appareil photo. Cet autre-soi qui se matérialise dans un reflet, un support papier ou numérique, catalyse les trois natures de notre image, celle que l'on est, celle que l'on renvoie et celle que l'on se représente. Cet écart traduit la difficulté que l'on a à se saisir totalement, à se percevoir, à exister et à se présenter au monde. Claire Tabouret est une artiste peintre qui s'intéresse à la représentation de soi. Dans sa série de portraits *Makeup*, grâce à une touche vive et expressive, elle affuble ses visages de peinture colorée qui rappelle la palette d'un maquillage exubérant ou celle d'un déguisement. Elle y dépeint, de manière décalée, des visages de femmes fardés restant parfois inachevés. Ces portraits déguisés reflètent l'idée qu'une société se fait d'elle-même, la façon dont les individus se pensent, se représentent, s'idéalisent et se réfléchissent. Cette image de nous-même s'échappe, se multiplie et se diffuse autant qu'elle se fige et se codifie par des critères uniformisés de beauté. En cela, les variations présentes dans les portraits de Claire Tabouret interrogent la pertinence des normes, mettent en lumière une dissonance entre « visage naturel » et « visage artificiel », entre ce que l'on est et ce que l'on aimerait incarner. L'œuvre intègre la collection du macLYON suite à un don en 2022.

*It's no easy matter seeing your own face, every day, at whatever time of the day, in furtive glances in shop windows or in the lens of a camera. The other-self that one catches sight of in reflections, or that we see on paper, or in digital form, acts as a catalyst for the three forms one's image takes: i.e., our actual image, the image we project to others, and our self-image. The discrepancies between them reflect how difficult it is to get a proper sense of who we are, to understand ourselves, to exist and to present ourselves to other people. Claire Tabouret is a painter who is interested in 'image' in that sense. With her vivid, expressive brushstrokes, she covers the faces in her portrait series Makeup in colours that could have come from a gaudy make-up palette or make-up used for fancy-dress. In her quirky way she depicts made-up women's faces – sometimes left unfinished. In this, the variations in Claire Tabouret's portraits ask questions about the relevance of norms, and highlight the dissonance between a 'natural face' and an 'artificial face', between what we are and what we would like to be. The work was donated to the museum in 2022.*

Acrylique sur panneau en bois | *Acrylic on wood panel*  
61 × 45,7 cm  
Collection macLYON – Inv. 2022.3.1

# Marilou Poncin

Saint-Affrique (France), 1992

## *Perfection is a lie to play with, 2023*

En photographie ou en vidéo, le travail de Marilou Poncin s'intéresse aux corps des femmes et explore les regards, les fantasmes, les désirs et les représentations collectives qui les modèlent et les contraignent dans nos sociétés contemporaines. Ses premières œuvres mettent en scène des avatars, des *Love dolls* (poupées sexuelles hyperréalistes) ou encore des *Camgirls* (travailleuses du sexe sur internet), comme autant de projections de corps féminins idéalisés et sexualisés tels qu'on les rencontre sur internet et les réseaux sociaux.

Pour répondre à la carte blanche qui lui a été offerte, Marilou Poncin prolonge un dispositif présenté en 2022 à la Passerelle – Centre d'art contemporain, à Brest. Elle réalise une installation spécifique qui se déploie sur les murs du hall du musée, tel un réseau de racines qui envahit l'espace, ponctué de photographies et de vidéos : des corps féminins capturés à la tombée de la nuit, des vues de paysages urbains, une vidéo de plante d'aquarium en plastique qui se meut lentement et des portraits de femmes pris avant et après de nombreuses interventions de chirurgie esthétique. En les reliant ainsi, l'artiste interroge l'articulation entre ce qui relève de la nature et ce qui a trait à l'artifice. Elle opère un parallèle entre l'artificialité des corps féminins recouverts d'accessoires ou malmenés par des outils destinés à les embellir, et celle des villes qu'elle envisage comme des environnements aussi fantasmés que les corps qui les habitent. Point culminant de cette installation, les deux photographies de jeunes filles immergées dans l'eau bleutée d'une piscine montrent jusqu'où peuvent s'infiltrer les canons de beautés dominants. Pour les obtenir, Marilou Poncin a demandé à une intelligence artificielle de générer l'image d'une baigneuse dans une piscine municipale. Aussi réaliste soit-il, le résultat interroge : à chaque essai réalisé, la baigneuse qui apparaît à l'écran est une jeune femme blanche, mince, blonde ou rousse.

En s'immisçant dans l'intimité de femmes qui cherchent à dissimuler ce que la société leur fait considérer comme des imperfections, Marilou Poncin fait émerger une zone de vulnérabilité. Dans un message fort d'« empouvoirement »\*, elle nous rappelle alors que la perfection est un leurre qu'elle nous encourage à déjouer.

\*Le terme « empouvoirement » est l'une des traductions possibles de l'anglais « empowerment », qui désigne un processus de reprise du pouvoir d'agir par les minorités et communautés marginalisées.

Installation multimédia | *Multimedia installation*  
Dimensions variables | *Variable dimensions*

Modélisation | *Modelling*: Camille Nicolle-Goffart  
Photographies urbaines | *Urban photographs*:  
Louise Desnos

Accessoiriste | *Props*: Alexandre Contini – Oundène Godefroy

Mixage son | *Sound mixing*: Géraldine Baux

Assistant scénographie | *Assistant designer*:  
Christophe Gourdiér

*Marilou Poncin's work, in both photography and video, focuses on women's bodies, exploring the way they are viewed, the fantasies, desires and collective representations that shape and constrain them in contemporary society. Her early works feature avatars, hyper-realistic love dolls and 'Camgirls' (internet sex workers), as projections of the idealised and sexualised female bodies that are to be found on the internet and social networks.*

*In response to the carte blanche she has been offered, Marilou Poncin is extending an installation she presented in 2022 at La Passerelle – Centre d'Art Contemporain, in Brest. She is creating a specific installation that extends across the walls of the macLYON foyer like a network of roots that has invaded the space. This is punctuated by photographs and videos: female bodies captured at dusk, views of urban landscapes, a video of slowly shifting aquarium plants, and portraits of women taken before and after numerous cosmetic surgery procedures. By linking them in this way, the artist explores the relationship between what is natural and what is artificial. She draws a parallel between the artificiality of women's bodies, covered in accessories, or mistreated by instruments intended to beautify them, and the artificiality of cities, which she sees as environments that are just as much a fantasy as the bodies that inhabit them. The culminating point of the installation is two photographs of young girls bathing in the clear blue water of a swimming pool. These photographs demonstrate just how far the dominant canons of beauty have infiltrated our society. Marilou Poncin obtained them by asking an artificial intelligence to generate an image of a female bather (une baigneuse) in a public swimming pool. Realistic though it may be, the result raises serious questions: at each attempt, the bather who appeared on the screen was a young, slim, white woman with blond or red hair.*

*By intruding into the private lives of women who seek to conceal what they see as their imperfections, Marilou Poncin exposes a zone of vulnerability. In a powerful message of empowerment, she reminds us that perfection is a delusion and she encourages us to have fun with it.*

L'artiste souhaite remercier | *The artist would like to thank*: Hortense Proust, Pauline Pastry, Clarisse Ain, Jeanne Civange, Victoria Hespel, Debbie Sparrow, Angel Gemss et Manon, Chloé Momi, Agathe Moretti, Jessica Chetrit, Lou Dervieux

Courtesy de l'artiste et Galerie Laurent Godin  
*Courtesy of the artist and Galerie Laurent Godin*

# Marilou Poncin

Saint-Affrique (France), 1992

## Être belle comme elles, 2023

Comment les canons de beautés sont-ils construits ? Pour répondre à cette interrogation, Marilou Poncin s'intéresse à la figure de Kim Kardashian, star américaine sulfureuse que le public a découvert dans l'émission de télé-réalité *L'Incroyable famille Kardashian*. Au cours des 20 saisons qui suivent la famille au quotidien depuis 2007, Kim Kardashian a façonné son image et son corps, s'imposant comme une nouvelle icône de beauté. Une taille de guêpe, une poitrine généreuse, des fesses rebondies, des lèvres pulpeuses, un nez et des pommettes précisément sculptés : sa silhouette et son visage sont devenus les canons de référence dans les années 2010, remplaçant les corps filiformes qui avaient marqué la décennie précédente. La forme artificielle qu'elle a donnée à son corps porte d'ailleurs un nom, le *slim-thick body*, littéralement le corps mince-épais, étrange paradoxe qui désigne une silhouette morphologiquement irréaliste. Pourtant, des centaines de milliers de femmes à travers le monde regardent et reproduisent les nombreux tutoriels qui expliquent qu'il est facile de ressembler à la star de télé-réalité – à coup de *contouring*, technique de maquillage jouant sur les effets d'optique sombre-clair, de routines beauté, de séances de fitness ciblées ou d'interventions chirurgicales.

Cette série d'autoportraits documente une performance au cours de laquelle Marilou Poncin se met dans la peau de l'influenceuse américaine. Après plusieurs heures de maquillage, elle ressemble tout autant à Kim Kardashian qu'à une sorte d'image générique de celle-ci, telles celles que l'on voit défiler sur les réseaux sociaux, dans les posts de femmes qui, cherchant à lui ressembler, finissent par toutes se ressembler entre elles. Dans un geste violent, mais libérateur, l'artiste arrache le silicone et les produits cosmétiques qui recouvrent son visage, s'éloignant progressivement d'une image lisse et instagrammable pour retrouver les aspérités et l'organicité de son propre corps.

*How are the canons of beauty established? In answer to this question, Marilou Poncin takes Kim Kardashian as an example. The public first discovered the sultry American star on the reality TV show Keeping Up with the Kardashians. Over the course of the 20 seasons, which followed the family in their daily lives, Kim Kardashian fashioned her image and shaped her body, establishing herself as a new beauty icon. A wasp waist, generous breasts, rounded buttocks, plump lips and precisely sculpted nose and cheekbones: her figure and face became the defining canons of the 2010s, supplanting the skinny figures that had marked the previous decade. The artificial shape she created for her body has a name: the 'slim-thick body', a bizarre paradox that describes a morphologically unrealistic figure. Yet hundreds of thousands of women around the world watch and reproduce the many tutorials that explain how easy it is to look like her – using contouring, make-up techniques that play on dark-light optical effects, beauty routines, targeted fitness sessions and surgical procedures.*

*This series of self-portraits documents a performance in which Marilou Poncin is made over to look like the American influencer. After several hours of make-up, she looks as much like Kim Kardashian as she does a sort of generic image of her, like those posted on social networks by women who, in their attempts to look like Kim Kardashian, end up looking like each other. In a violent but liberating gesture, the artist rips off the silicone and cosmetics covering her face, gradually moving away from a smooth, 'Instagrammable' image towards the rough, organic features of her own body.*

5 tirages sur papier | 5 prints on paper  
80 x 120 cm (chaque | each)

Maquilleuse | *Make-up artist*: Ondine Marchal  
Assistante studio | *Studio assistant*: Pauline Pastry

L'artiste souhaite remercier | *The artist would like to thank*: Bastien Forato et | and Louis-Pierre Duval

Courtesy de l'artiste et Galerie Laurent Godin  
*Courtesy of the artist and Galerie Laurent Godin*

# Bernar Venet

Château-Arnoux-Saint-Auban (France), 1941

## *Performance dans les détritrus, 1961*

C'est en 1961, lors de son service militaire à la caserne de Tarascon, que Bernar Venet, alors âgé de 20 ans, réalise une performance de quelques minutes pendant laquelle il se couche torse nu au milieu des ordures. Il est photographié par un camarade de régiment, Jean-Pierre Quarez, qui immortalise ce qui est considérée comme la première œuvre revendiquée de l'artiste. Souffrant d'asthme chronique, il est exempté d'un certain nombre de corvées et d'armes ce qui lui laisse le temps de se concentrer sur sa pratique artistique encore balbutiante. Si, à cette époque, Bernar Venet s'intéresse déjà aux matériaux pauvres et ordinaires – tels que le carton, le goudron ou les déchets – il est surtout au fait du tournant qu'est en train de prendre la scène artistique française autour des artistes Fluxus ou encore des Nouveaux réalistes. En effet, ces artistes ont en commun de prôner l'équilibre et l'égalité entre l'art et la vie et la désacralisation de l'œuvre d'art et de la figure de l'artiste. Bernar Venet perçoit dans la performance un moyen de dépersonnaliser l'art. Il explique : « L'idée de la performance est née de ma volonté de dépasser ces pratiques picturales, de rompre avec une idée de l'art [...]. Il s'agissait, en ce début des années soixante, de renverser les valeurs, de critiquer les pratiques conventionnelles [...]. » En se couchant par terre, dans une pose mortifère, au milieu des déchets, Bernar Venet assimile son corps aux ordures et abolit définitivement les frontières entre l'art et la vie. L'œuvre est actuellement en cours d'acquisition par le macLYON suite à un don.

*In 1961, while doing his military service at the barracks in Tarascon, Bernar Venet, then aged 20, staged a performance lasting a few minutes during which he lay down bare-chested amid a pile of rubbish. He was photographed by a friend from his regiment, Jean-Pierre Quarez, who immortalised what is thought to be the first of Venet's artworks that he acknowledged. Suffering from chronic asthma, he was exempt from various chores and weapons-related duties, leaving him time to focus on his still-embryonic artistic practice. By that point, Venet was already interested in 'poor' and ordinary materials – such as cardboard, tar and rubbish – but he was primarily conscious of the shift the French art scene was undergoing with the Fluxus artists and the Nouveaux Réalistes. What these artists had in common was their advocacy of balance and equality between art and life, and their demystification of art and the figure of the artist. Bernar Venet sensed that performance could be a way of depersonifying art. He explains: "The idea of performance stemmed from my desire to reach beyond these pictorial practices and to break with a certain idea of art [...]. At that time, in the early 1960s, my intention was to overthrow values and critique conventional practices [...]." By lying amid rubbish on the ground, in a deathly pose, Bernar Venet thus likened his body to rubbish, and permanently abolished the boundaries between art and life. The work is in the process of being acquired by macLYON following a donation.*

Impression sur aluminium, vernis, châssis bois |  
Printing on aluminium, varnish, wood frame  
172 × 122 cm  
Courtesy de l'artiste  
En cours d'acquisition | *In process of acquisition*