Collection NMNM

Une sélection d'œuvres acquises grâce au soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Villa Paloma
nmnm.mc

Image de couverture : Nathalie Du Pasquier, *Dentro ieri fuori oggi*, 2017 – Huile sur bois Oil on wood – Collection NMNM n° 2018.4.1 – Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Collection NMNM

Une sélection d'œuvres acquises grâce au soutien d'UBS (Monaco) S.A.

09.02 – 20.05.2018

Depuis 6 ans qu'UBS soutient nos expositions, il était devenu naturel de faire évoluer le cadre de notre partenariat afin d'intégrer non plus seulement ces événements temporaires, mais de travailler ensemble sur le long terme. Depuis 4 ans, l'engagement d'UBS auprès du NMNM s'étend également à l'enrichissement et la pérennisation des collections nationales d'art contemporain.

La dotation UBS nous a permis, en complément du budget alloué par l'État, de développer notre fonds d'œuvres importantes, conçues par des artistes vivants et correspondant aux grands axes de réflexion et de recherche qui organisent notre politique d'acquisitions.

Arts, sciences et techniques, autour notamment de l'histoire de la photographie et du cinéma ou des dispositifs automatisés... Paysage comme construction mentale et non plus naturelle, territoire fondé sur la transgression des frontières et l'altérité... La performance, la mise en scène et les décors, leurs représentations, leurs déclinaisons... constituent ces zones d'exploration.

Ce sont donc 4 ans d'engagement d'UBS à nos côtés qui sont à l'honneur au 3ème étage de la Villa Paloma, sous la forme d'une exposition libre, sans fil narratif, sans répartition thématique particulière : une disposition dynamique de quelques choix spontanés, proposés comme dans une discussion à bâtons rompus entre l'équipe des commissaires du Musée et le comité d'acquisition.

Une collection qui attend encore de pouvoir se déployer un jour dans un espace dédié, un cadre adapté qui révèlera les corrélations formelles ou historiques entre ses œuvres et produira des expériences inattendues et des perspectives nouvelles.

Une jeune collection, dédiée à la préservation et au développement de la création contemporaine, qui s'attache à engager des réflexions sur le statut de l'art vivant, sa fécondité, sa précarité, et qui promeut les notions de partage et de dialogue avec les publics et envers les générations futures.

In the 6 years that UBS has been sponsoring our exhibitions, it has become natural to develop our partnership to extend beyond the framework of temporary events to encompass long term projects. Thus, for 4 years now, UBS has contributed to NMNM's investment in the enrichment and perpetuation of Monaco's national contemporary art collections.

UBS's contribution, on top of the State budget allocated to NMNM, has allowed us enhance our collection of important works conceived by living artists that correspond to the guidelines on which the Museum's acquisitions policy is based.

Areas of exploration that the collections cover include: the arts, sciences and techniques, the latter involving in particular the histories of photography, cinema and automata; landscape as a mental and no longer natural construction, a territory that attempts to overcome the notions of boundaries and otherness; acting, production, scenery and stage performance.

The past 4 years of UBS's partnership are the subject of an open exhibition, without a narrative thread or particular thematic organisation, on the 3rd floor at Villa Paloma. It is a dynamic exposition that represents a few spontaneous decisions, offered like an unstructured discussion between the museum's curators and its acquisitions committee.

For the moment the collection still awaits a dedicated exhibition space, a setting that will reveal the formal and historic links between the works, generate new reactions and offer new perspectives.

This young collection, dedicated to the preservation and development of contemporary creation, strives to reflect on the status, richness and variability of art today, and encourages sharing and dialogue with and between its present and future publics.

Matti Braun

Le travail de Matti Braun se caractérise par une négociation constante entre références concrètes et allusions générales, fugacité poétique et sentiment étrange d'une immédiateté viscérale. Il se penche sur les effets inattendus et souvent peu connus de l'interculturalité, en rendant visibles transferts artistiques et déni de reconnaissance culturelle. Ses expositions s'organisent fréquemment autour d'un exemple de ces phénomènes d'appropriation. On peut citer ainsi le réseau complexe d'associations interdisciplinaires tissé autour du physicien indien Vikran Sarabhai, résille qui relie Gandhi, Le Corbusier, le développement du programme spatial indien, l'École de design d'Ulm (HfG) et Lynda Benglis et qui sert de base à la présentation d'œuvres textiles, d'objets, de photos et d'installations de grandes dimensions. Par le passé, l'artiste a aussi relié par des chaînes complexes Léopold S. Senghor, poète et premier président élu du Sénégal, un script rarissime du réalisateur indien Satyajit Ray pour un film de science-fiction, la présence d'une plante rare dans un lieu inattendu et la ville d'Urfa, dans le sud de l'Anatolie.

La logique narrative qui sous-tend le rapprochement de ces éléments ne vise pas à expliquer la signification des objets pris individuellement : il s'agit au contraire de démontrer leur polysémie. L'œuvre de Martin Braun s'interroge sur l'inaptitude des objets à porter le sens dont nous les chargeons ; elle met l'accent sur la multiplicité d'interprétations due à la façon dont l'histoire personnelle et culturelle de chacun modèle la perception. Les références ne sont jamais illustratives ni didactiques, elles rendent visibles la trajectoire culturelle d'un objet ainsi que les mécanismes de pollinisation croisée qui sont à l'œuvre.

Les peintures sur soie offrent un exemple très parlant de cette démarche. Matti Braun s'intéresse à des techniques traditionnelles de confection des textiles, souvent utilisées à des fins religieuses ou rituelles, dont il s'approprie et s'en inspire pour le procédé de teinture utilisé dans ses œuvres peintes. Si ses précédentes séries de patola ou de batik comportaient des traces iconographiques de leurs origines, ce n'est plus le cas des peintures plus récentes. Parmi celles-ci, les premières, réalisées sur de la soie sauvage, se composent de taches circulaires ou de bandes de couleurs vives, presque picturales et renvoyant ouvertement à l'abstraction post-picturale. Celles des dernières années, exécutées sur des panneaux de soie fine et lisse, adoptent une palette tantôt très limitée, tantôt extrêmement vive

Matti Braun's practice is characterized by a constant negotiation between concrete references and general allusions, between poetic ephemerality and an uncanny sense of visceral immediacy. His work investigates the unexpected, often little known, effects of cross-cultural dynamics, making visible patterns of artistic migrations and cultural misrecognitions. The artist's exhibitions are often organized around a specific example of such appropriation, taking for instance an elaborate web of interdisciplinary associations spun around the Indian physicist Vikran Sarabhai that include Mahatma Gandhi, Le Corbusier, the development of the Indian space program, the Ulm School of Design and Lynda Benglis as point of departure for displays that included textile works, objects, photographs and large-scale installations. Other such intricate chains were spun around the first elected Senegalese president and poet Léopold S. Senghor, a rare science fiction script by the Indian film director Satyajit Ray, the occurrence of a rare plant in an unexpected location or the southern Anatolian city Urfa.

The underlying narrative logic of these conflations of references is not intended to explain the significance of the individual pieces but instead to demonstrate their polysemy. Braun's work is about the inability of objects to contain the meaning with which we burden them, drawing attention to the multiplicity of interpretations with which our personal and cultural histories imbue perception. The references are never illustrative or didactic but make visible an object's cultural trajectory and the mechanisms of cultural cross-pollination.

The development of Braun's silk works is a vivid example of this process. The dye process used for Braun's paintings has its roots in the artist's investigation and appropriation of traditional techniques of textile production often used for religious or ritualistic purposes. While his earlier patola or batik series included references to the iconographic traces of their sources, later paintings do not. Initially executed on raw silk, these series include brightly colored passages or circular splashes that appear almost painterly and overtly reminiscent of post-painterly abstraction. In recent years, the silk paintings, now on smooth, finely woven silk panels use either a very reduced or an extremely bright and saturated palette to show seamless color progressions. Looking at these works, one begins to see the color shimmer and glow, as if their intensity were continuously changing, an impression heightened by the slight sheen of the silk.

et saturée pour peindre des transitions imperceptibles d'une teinte à une autre. En les observant longuement, on décèle un chatoiement, un miroitement des couleurs comme si l'intensité de ces dernières ne cessait de varier, impression renforcée par le lustre de la soie. Il existe une tension palpable entre la sobriété de la peinture et sa luxuriance hypnotique, le fruit d'une réalisation qui associe des moyens apparemment simples à une création complexe, tant par les nombreuses références aux recherches historiques et culturelles menées par l'artiste que par la curiosité immédiate que suscite la modulation imperceptible des couleurs...

Isabelle Moffat

There is a palpable tension between the painting's iconographic restraint and its hypnotic lushness created by the combination of apparently simple means and the complexity of its creation, both in regard to the extensive references to the artist's project of investigating historical and cultural phenomena and the more immediate curiosity of how the seamless color modulations are created.

Isabelle Moffat

Matti Braun
Untitled, 2015
Soie, teinture, aluminium thermolaqué Silk, dye, powder-coated aluminium
Collection NMNM n° 2016.17.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Nathalie Du Pasquier

Il n'est pas aisé de trouver les mots pour définir Nathalie Du Pasquier. Par ordre alphabétique je dirais qu'elle est : authentique, avant-gardiste, courageuse, dévouée, drôle, émancipée, ensoleillée, extravagante, gentille, haute en couleurs, heureuse, inventive, jeune, joyeuse, loyale, modeste, naturelle, obsessionnelle, profonde, rapide, romantique, sage, tendre, unique, vive, zen.

Autodidacte, Nathalie s'est formée en voyageant, en lisant, et en observant différentes choses, que ce soit des sculptures sumériennes, des objets appliqués du Moyen-Orient, les grands maîtres de la Renaissance italienne, des peintures byzantines et provençales, les œuvres des frères métaphysiques Giorgio De Chirico et Alberto Savinio, ou des trucs très peu scolaires à la périphérie de l'univers. Designer jusqu'en 1987, elle faisait partie du groupe *Memphis* et produisait quantité de surfaces décorées, motifs imprimés et textiles ainsi que quelques meubles. Après cette date, elle se passionne pour la peinture et s'y consacre entièrement.

Elle s'interroge depuis trente-cinq ans sur le rapport qu'entretiennent les objets avec l'espace où ils sont installés. Cette réflexion concerne tableaux, sculptures, objets, motifs, constructions, tapis, livres et céramiques oscillant constamment entre représentation et non-représentation, tangibilité et intangibilité, réalité et imaginaire, bidimensionnalité et tridimensionnalité. Travaillant dans l'entre-deux des formats, l'artiste est une peintre en expansion qui se joue d'arrangements complexes de formes et s'ouvre sans cesse aux possibilités nouvelles de l'expérimentation.

Elle a longtemps produit des natures mortes peintes suivant une méthode d'une grande rigueur où la précision chirurgicale le dispute à l'intuition pure : elle construit un décor à partir de différents éléments (objets de la vie courante ou, par la suite, constructions en bois réalisées à la main) puis donne une représentation méticuleuse de ce qui se trouve devant elle, à une échelle plus grande que nature. Des peintures figuratives qui paraissent presque abstraites... Nathalie Du Pasquier donne vie à des objets inanimés sans pour autant les affubler d'un quelconque récit : elle laisse l'interprétation aux seuls yeux du spectateur.

Ces dernières années, elle a cessé de recourir à des modèles pour composer directement sur papier, sur toile ou sur de grandes constructions

It's difficult to put Nathalie du Pasquier into words. To define her following an alphabetical order I would say that she is avant-gardist, brave, colorful, devoted, emancipated, funny, genuine, happy, inventive, joyful, kind, loyal, modest, natural, obsessive, profound, quick, romantic, sunshiny, tender, unique, vivacious, wise, xtravagant, youthful, zen.

Nathalie's self-taught education occurred by traveling, reading, observing different things such as Sumerian sculptures, Middle Eastern applied objects, Italian Renaissance's great masters, Byzantine and Provençal paintings, metaphysical brothers Giorgio de Chirico and Alberto Savinio, or admiring non-academic stuff from the periphery of the universe. Until 1987, she worked as a designer in the *Memphis* group producing many decorated surfaces, patterns, textiles and a few pieces of furniture. Since then, her main focus and passion has been to paint.

Over the last 35 years, Du Pasquier has been intrigued by the relationship between objects and the space in which they are installed. This ongoing investigation occurred in paintings, sculptures, designs, patterns, constructions, carpets, books and ceramics constantly acting between the representational and non-representational, the tangible and intangible, reality and imagination, two and three-dimensional forms. Working in between formats, Nathalie is an expanded painter always playing with complex arrangements of forms and continuously open to new possibilities for experimentation.

For a long time she produced still life paintings following a precise methodology in combination with surgical precision and pure intuition: building a set with different things (daily-life objects first, handmade wooden constructions later) and then meticulously representing that which was in front of her on a larger than life scale. Figurative paintings which seemed almost abstract. Du Pasquier brings to life inanimate objects animating them without imposing any particular narrative leaving the interpretation completely to the eyes of the viewer.

In recent years, she has stopped working with models composing directly on paper, canvas or big constructions (like her cabins or rooms) and playing with the ambiguity given by juxtaposing flat surfaces with three-dimensional objects.

(telles ses cabanes et ses pièces), jouant ainsi de l'ambivalence créée par la juxtaposition de surfaces planes et d'objets tridimensionnels. Les œuvres relevant de cet entre-deux permettent à la peinture d'exister comme objet, comme espace et comme décor, brouillant toute distinction entre l'œuvre et ses propres structures d'exposition.

L'imaginaire de Nathalie Du Pasquier s'enrichit constamment de nouveaux objets et de nouveaux signes, suivant un cheminement poétique bien particulier qui l'amène à construire et composer des formes, à sculpter l'espace et à renouveler la représentation. Elle considère ses travaux passés comme une matière première pour ses projets à venir. Son œuvre pose ses propres limites à chaque instant mais demeure toujours prompte à s'échapper du cadre pour s'engager dans des territoires inconnus.

Luca Lo Pinto

Nathalie Du Pasquier
Dentro ieri fuori oggi, 2017
Huile sur bois Oil on wood
Collection NMNM n° 2018.4.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

These works disclosed an "in-between" enabling the paintings to respectively exist as object, space and environment blurring any distinctions between a work and its own display structures.

Nathalie du Pasquier's imaginary is constantly enriched by new objects and signs, following a peculiar, poetic path to construct and compose forms, sculpt space, and render representation anew. She considers everything that she has done as raw material for future projects. A work that sets its own limits in each instant but at the same time is always prompt to escape the framework of any rules, entering an unknown territory.

Luca Lo Pinto

Nathalie Du Pasquier
Untitled (Construction FFF), 2016
Huile sur toile Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection NMNM n° 2017.19.1

Nathalie Du Pasquier
Untitled, 2003
Huile sur toile Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection NMNM n° 2017.4.1

Roland Flexner

Interrogeant les techniques qu'il aborde, méditant l'accomplissement de la constitution des formes, Flexner partage, avec d'autres artistes, l'assurance que pour voir, nous avons besoin de signifier ce qui apparaît, de le transformer en signe. Ainsi, il propose, à partir d'un matérialisme rigoureux, des images potentielles qui réfléchissent le désir figuratif inhérent à tout regard. Ses œuvres ne visent pas le sujet, mais interrogent les conditions d'apparition des formes dans l'espace de la feuille de papier : déplacement des points de vue, renversement des espaces d'observation familiers et invention de nouveaux rapports formels.

Les dessins au graphite liquide, explorations de la manière dont le hasard influence la composition de ces « paysages étranges », du fait de leur nombre important et de la répétition du processus, peuvent paraître semblables. Pourtant regroupés par gammes chromatiques car de natures différentes (certains sont réalisés sur un papier recouvert d'une mince couche d'argile « clayboard », d'autres sur du papier Yupo, et d'autres encore à base d'encre ou de graphite coloré), ce sont les gestes qui vont créer par l'ombre et la lumière, le caractère unique de chacun. Pour Flexner, ces dessins sont connectés et résonnent à sa fascination pour les pierres de Rêve, minéraux dont les surfaces ressemblent à des peintures figuratives. Tout comme ses dessins, ces pierres documentent le flux de matière organique, où la chance agit encore une fois comme chez l'artiste, en créateur.

Ces séries sont le prolongement des recherches développées par l'artiste dans ses *Sumi,* dessins obtenus grâce à une méthode traditionnelle japonaise, le Suminagashi (que l'artiste a appris au Japon lors d'un long séjour en 2004). Cette technique consiste à diluer dans un récipient d'eau un mélange de gélatine et d'encre noire et à appliquer, à fleur même de cette eau épaisse, où l'encre affleure en configurations fluctuantes, une feuille de papier recouverte d'une mince couche d'argile qui la rend apte à absorber sans bavure, à enregistrer sans débord, à fixer, à stabiliser l'insolite marbrure d'encre. Une fois que le support est extrait du bac, l'artiste n'a que quelques secondes pour manipuler les images en agissant de différentes façons – en soufflant, vaporisant, inclinant le papier ou le faisant glisser sur un verre. Ces interventions, qui procèdent tout à la fois d'une grande rapidité d'exécution et d'une intense concentration, détermine le choix du moment et y imprime les traces du travail anticipé.

By questioning the techniques he uses and exploring how forms are made, Flexner shares with other artists the confidence that, in order to see, we need to signify what appears, and turn it into signs. Based on a rigorous materialism, he proposes potential images, which reflect the fleeting desire that is inherent in any gaze. His works do not focus on the subject, rather they question the conditions in which forms appear in the space of a sheet of paper: he does this by inventing new formal relations, by shifting familiar viewpoints, upsetting traditional representation.

The liquid graphite drawings, explore the way chance influences the composition of these "strange landscapes", which due to the repetition of the process and their large number may seem similar. But grouped together in different colour ranges and material (some are made on paper covered with a thin layer of clay called "clay board", others on Yupo paper, while still others have an ink or coloured graphite base) it is the gestures which creates the unique character of each piece. For Flexner, these drawings are connected and echo his fascination for Picture Stones, minerals whose surfaces resemble figurative paintings. Like his drawings, these stones document the flow of organic matter, where chance once again acts, like the artist, as a creator.

These series are the extension of research developed by the artist in his *Sumis* drawings using a traditional Japanese method, the Suminagashi (which the artist learnt during a lengthy visit to Japan in 2004). This technique consists of diluting a mixture of gelatine and black ink in a tray full of water, and, with the ink floating on the water's surface in fluctuating configurations, applying a sheet of paper covered with a thin layer of clay which allows it to absorb the ink marbling and mottling without smudges, recording it without excess, and fixing and stabilizing it. Once the paper is removed from the tray, the artist has just a few seconds to manipulate the images using different actions – such as blowing, vaporizing, tipping the paper, or sliding it over a piece of glass. These interventions, which result from both great speed and intense concentration, determine the choice of the moment and imprint the traces of the anticipated work.

Roland Flexner
Untitled (LG129), 2010
Untitled (LG130), 2010
Graphite liquide sur papier Liquid graphite on paper
Collection NMNM n° 2017.13.1&2
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Francesco Gennari

En opposition aux esthétiques « relationnelles » qui ont caractérisé une bonne partie des années Quatre-vingt-dix, Francesco Gennari, depuis ses débuts en 1998, s'est dédié à la réalisation d'œuvres hermétiquement fermées sur elles-mêmes, aussi bien sur un plan conceptuel que formel : énigmatiques tableaux photographiques situés dans l'atelier et sculptures caractérisées par la rencontre alchimique de matériaux modestes (terre, insectes morts, etc.) et précieux (bois rares, marbre, or, etc.). Les sources de son travail se situent plus dans l'art italien des années Soixante et Soixante-dix que dans les deux décennies précédentes. On les trouve, en premier lieu, chez Luciano Fabro (pour l'élégance formelle et la récupération de matériaux consacrés par la tradition) et, en second lieu, chez Gino de Dominicis (pour l'interrogation artistique autour de la mort et de l'immortalité).

Parmi les premières œuvres de Gennari, *Come se* est peut-être la plus connue. Il s'agit d'un cyprès coupé et « stabilisé », c'est-à-dire soumis à une préparation chimique qui le préserve indéfiniment, laissant intactes la couleur et la consistance de sa frondaison : un processus qui est aux plantes ce que l'embaumement est aux corps. (Le titre de l'œuvre, *Come se,* souligne la simulation de vie qui en résulte). Depuis l'Antiquité, les caractéristiques du cyprès – son apparente indifférence aux cycles des saisons ; sa double façon de tendre, à la fois vers le ciel, avec son feuillage effilé, et vers les profondeurs chthoniennes, avec ses longues racines verticales – ont fait en sorte qu'il est aussi bien associé à l'inhumation qu'à l'espoir d'une vie dans l'au-delà. Dans *Come se,* la promesse d'immortalité de cet arbre à feuilles persistantes est maintenue, mais au prix de sa mort biologique.

Ce paradoxe est commun à de nombreuses autres œuvres de Gennari du début des années Deux-mille. Par exemple, *Microcosmo* (2000-2001) est une motte de terre que l'artiste a fait plaquer d'or, la livrant ainsi à l'éternité mais, par la même occasion, la vie potentielle qui est à l'intérieure de cette dernière (« un ver, une araignée, des micro-organismes et des racines » comme que le précise la notule de l'œuvre) est condamnée à s'éteindre. Ce schéma se répète dans *Ascensione* (2004), une plaque en verre carrée, peinte de façon à suggérer la voute céleste, dont les quatre angles s'appuient sur autant de coquille d'escargots, qui à leur tour trouvent appui sur un élégant socle de section carrée en marbre noir.

Going against the so-called relational poetic visions of the 1990s, Francesco Gennari's works are hermetically closed in upon themselves, both conceptually and formally. This has been the case ever since his debut in 1998. His creations appear as enigmatic photographic tableaux set in the studio, and sculptures made of an alchemical conjunction of the basest materials (and dead insects) with the most precious (fine woods, marble, and gold). The underlying roots of his work appear not so much in the previous two decades as in the works of Italian artists of the 1960s and '70s. First of all, we find Luciano Fabro (for his formal elegance and return to traditional materials) and Gino De Dominicis (for his artistic investigation of death and immortality).

Come se is possibly the best known of Gennari's early works. It consists of a cypress tree that has been cut and "stabilised" – in other words, subjected to a chemical process that will preserve it indefinitely, leaving the colour and consistency of the branches intact. This process is to plants what embalming is to bodies. (The title of the work – literally, "As If" – refers to this simulation of life). Ever since antiquity, the characteristics of the cypress – its apparent indifference to the seasons and its twofold projection, with its crown tapering up towards the sky, and its long, vertical roots reaching down towards the netherworld – have meant it has always been associated both with burial and with the hope of an afterlife. In *Come se,* the promise of immortality appears in the evergreen leaves, but at the cost of the tree's biological death.

This paradox is common to many of Gennari's works from the early 2000s. *Microcosmo* (2000-01), for example, is a clod of earth that the artist had gold-plated, thus consigning it to eternity, and yet the potential life it contains ("a worm, a spider, microorganisms and roots", specifies the caption) is condemned to die. The concept is repeated in *Ascensione* (2004), a square sheet of glass painted to simulate the sky, with its four corners resting on snail shells placed on an elegant square plinth in black marble.

The impression is that the snails, caught between the marble and glass, are dead and imprisoned in their own shells. Here too, the creation of an unalterable universe, with its geometry immune to the passing of time, proves to be incompatible with biological life.

Overall, *Come se* and Gennari's other early works suggest the idea of a secluded

Le spectateur est induit à penser que les escargots, enfermés entre le marbre et le verre, sont morts emprisonnés dans leur propre coquille. Là encore, la création d'un univers immuable, dont la géométrie résisterait au passage du temps, se révèle incompatible avec la vie biologique.

Dans leur ensemble, *Come se* et les autres travaux de Gennari de ses débuts évoquent l'image d'un esthète isolé, mélancolique et cruel, une sorte de nouveau *Des Esseintes* (le héros de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, 1884) qui s'acharne à rechercher une beauté impossible, d'autant plus mortifère qu'elle est parfaite, secrètement menacée par la caducité et l'entropie. Un fil ténu semble unir l'Alocasia métallique, plante exotique de prédilection du personnage de Huysmans, capable de simuler la couleur et les reflets du métal tout en étant vivante et le cyprès de Gennari qui simule la vie tout en étant une nature morte.

Simone Menegoi

Francesco Gennari
Come Se, 2001
Cyprès stabilisé Stabilized cypress
Collection NMNM n° 2017.7.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

aesthete, melancholy and cruel: a sort of modern-day *Des Esseintes,* the protagonist of Joris-Karl Huysmans's *Against Nature* (1884), in his desperate search for an impossible beauty, as lethal as it is perfect, secretly ensnared by transience and entropy. It seems there is a subtle link between Alocasia metallica – *Des Esseintes*'s favourite exotic plant, which simulates the colour and reflections of metal but is actually alive – and Gennari's cypress, which simulates life but is in fact dead.

Simone Menegoi

Apostolos Georgiou

Deux peintres portent le nom d'Apostolos Georgiou et il se trouve qu'ils vivent tous deux dans le même corps. Toutefois, ils opèrent suivant des programmes esthétiques différents. L'un adosse ses toiles à un récit, comme le ferait un illustrateur. L'autre privilégie le formalisme, voire l'abstraction, avec un penchant pour l'organisation géométrique du plan mais également pour l'utilisation d'une picturalité retenue et d'une palette sobre et raffinée. Chaque œuvre signée doit satisfaire les deux Georgiou. Cela ne doit pas être simple…

La plupart des observateurs voient d'abord le peintre narratif. Mais quelle est donc l'histoire que l'œuvre transmet ? Le titre ne donne pas de réponse. C'est toujours le même : *Sans titre.* Ce tableau, par exemple, montre deux hommes sur un balcon avec en toile de fond un paysage urbain. Les rideaux sur les côtés suggèrent un intérieur bourgeois, un bureau confortable ou un appartement ; les détails manquent pour trancher et ce sont peut-être les costumes gris qui évoquent pour moi un cadre professionnel. Le personnage qui fait face à nous, et dont on distingue à peine les traits, a un col de chemise ouvert et ne porte pas de cravate ; la scène pourrait se dérouler après la fin de la journée de travail. Son compagnon, tourné vers l'extérieur, dos au public, se penche par-dessus le muret pour regarder quelque chose ; ou peut-être s'apprête-t-il à sauter, comme le suggère sa jambe droite fléchie et posée sur le parapet. Celui qui nous fait face est assis de guingois, il a l'air un peu déséquilibré. Est-il en train de descendre du muret ? Ou bien est-il sur le point de tomber à la renverse dans le vide ? Et s'il écrase du pied la main de l'autre homme, s'agira-t-il d'une maladresse ou de malveillance ?

Cette peinture de 2014 a été réalisée en Grèce, en pleine crise financière. Difficile dans ces conditions de ne pas y voir une allégorie du drame grec… Ce qu'elle dit avant tout sur la crise, c'est qu'il est impossible de savoir comment elle évoluera. Les deux hommes reculent-ils face au danger ? S'apprêtent-ils à succomber ? L'une et l'autre hypothèse à la fois ? « *Il se passe quelque chose mais on ne sait quoi, n'est-ce pas, Mr. Jones ?* », chante Bob Dylan, résumant ainsi la situation dans laquelle la toile place ses spectateurs. Le non-titre signifie-t-il que l'événement en cours est assez évident pour se passer d'explication ? Ou bien que nous ne saurons jamais ce qui se passe et qu'il ne sert à rien de tenter une clarification ? Ou encore, troisième possibilité, que le peintre formaliste aurait pris le pas sur l'illustrateur… ?

There are two painters named Apostolos Georgiou, both happen to live in the same body. But they operate according to distinct aesthetic programs. One likes his paintings to have a story behind them; you could even call him an illustrator. The other is something more like a formalist, even an abstractionist, with a bent toward a geometrical structuring of the plane but also toward the use of a discreet painterliness and a sophisticated understated palette. Each painting they sign has to satisfy both Georgious. It can't be easy.

Most viewers see the narrative painter first, and yet what is the story the painting conveys? The title gives no clue: It's always *Untitled.* In this painting, for instance, we see a pair of men on a balcony overlooking a cityscape. The curtains on each side suggest this must be a bourgeois milieu – maybe an upscale office, maybe an apartment; there's not enough detail to say. Possibly it's just their grey suits that make me think of a business environment. But we see that the figure facing us – his face is nearly featureless – has an open collar, no tie, so this could be after office hours. His companion is turned away, toward the exterior – leaning over to look at something, or is he thinking of jumping, as his lifted right foot might suggest? And then the one who's facing us, sitting awkwardly on the balcony: He doesn't look balanced. Is he getting off the balcony where he's been sitting? Or on the contrary, is he about to tumble backwards into the abyss? And is it accident or treachery that's about to bring his foot down on the other man's hand?

That this painting was done in Greece in 2014 in the midst of the financial crisis makes reading it as an allegory of the Greek predicament almost irresistible. But what it mainly says about the crisis is that you can't tell what will happen next: Are the men stepping back from the brink? Are they going to go over the edge? Or both? *"Something is happening here but you don't know what it is / Do you, Mr. Jones?"* Bob Dylan's lyrics sum up the position the painting puts us in. Does its un-title suggest that what's going on should be so obvious that it needn't be spelled out, or on the contrary, that we'll never know and we needn't even try? Or could it mean a third thing: that it's really the formalist, not the illustrator, who's in charge here? One thing is certain, that this painting provides a structure of perfect solidity and balance – symmetrically framed left and right by the curtains, evenly divided by the horizontal line of the balcony's edge – as the setting for two figures of imbalance, of hazard.

Une chose est sûre, le tableau donne un cadre solide et équilibré – symétriquement encadré par les rideaux latéraux, uniformément divisé par la ligne horizontale du parapet – à deux figures qui incarnent le déséquilibre et le risque. Cette toile me dit que j'ai conclu trop vite à l'existence de deux Georgiou, le narrateur et le peintre abstrait, car ce dernier a lui aussi une histoire à raconter. Peut-être ne sont-ils qu'un après tout, incarnant chacun un visage possible de la même personne. Le tableau nous présente les deux faces d'un anonyme (ou deux) sur le balcon : peut-être ne s'agit-il pas de deux personnes différentes mais de deux aspects du même individu, celui qui veut reculer (le verbe latin abstrahere signifie « se retirer ») et celui qui veut se lancer. Le peintre est les deux à la fois, tout comme son jumeau, le spectateur.

Barry Schwabsky

What this tells me is that I was being a little too hasty in speaking of the two Georgious as a narrator and an abstractionist – because the abstractionist too has a story to tell. Maybe they are one person after all – two different sides of the same person. Which reminds me that we see two different sides of that anonymous man or pair of men on the balcony – that these might not be two people but two different sides of the same one: the one who wants to draw back (the Latin verb abstrahere means "to draw away") and the one who wants to plunge in. The painter is both, and his twin, the viewer, likewise.

Barry Schwabsky

Apostolos Georgiou
Untitled, 2014
Acrylique sur toile Acrylic on canvas
Collection NMNM n° 2018.5.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Jef Geys

Entamée dès 1958 l'œuvre de Jef Geys (artiste belge né en 1934 à Bourg Léopold en Flandres) se caractérise par une grande diversité tant dans sa production que dans ses expressions esthétiques.

Traversées par une grande continuité et certains repères récurrents, ses créations / interventions s'articulent notamment autour : d'un profond ancrage dans l'autobiographie qui au fil du temps construit « sa biographie d'un homme ordinaire » ; d'une reconnaissance des identités mineures ; d'une synthèse constante entre l'art et la vie qui par certains aspects opère un voisinage complice avec le mouvement *Fluxus ;* d'une non-hiérarchisation des œuvres.

Cette non hiérarchisation qui dérange les catégories consacrées de l'art et se soustrait en permanence aux tentatives d'attribution constitue une volonté de subvertir son identité dans une pratique constante d'échappée, de camouflage mais aussi de partage. Précurseur également de la photographie conceptuelle dès les années 60, Jef Geys, contemporain et proche d'artistes majeurs tels que Marcel Broodthaers et Panamarenko a participé à de nombreuses manifestations d'art qui lui ont conféré une dimension internationale : représentant du pavillon belge à la Biennale de Venise en 2009 ; Documenta 11 en 2002 ; Biennale de São Paulo en 1991 ; Chambre d'amis à Gand en 1986.

Depuis 1971, un journal (à l'origine de diffusion locale) *le Kempens Informatieblad* dirigé par l'artiste, accompagne et documente chacune de ses expositions. Cette conception d'un « catalogue » qui se positionne à distance du diktat des catalogues officiels se veut complément et part entière de l'exposition et rappelle les initiatives pionnières du conservateur et marchand d'art new-yorkais Seth Siegelaub.

L'œuvre peinte en 2014 intitulée *Calendula Fiesta Gitana* acquise par le Nouveau Musée National de Monaco s'inscrit dans une série « les sachets de semence » débutée en 1963 et à ce jour toujours continuée. Chaque année depuis cette date initiale, Jef Geys fait le choix d'un sachet de semences qu'il reproduit sous une forme en deux formats. D'une part un grand format de dimensions 140 x 90 cm, et d'autre part un petit format de dimensions, 25 x 16.5 cm, format correspondant à l'œuvre acquise *Calendula Fiesta Gitana.*

Commenced in 1958, the work of Belgian artist Jef Geys (born in Leopoldsburg in Flanders in 1934) is characterised by a broad diversity, both in production and aesthetic expression alike.

A deep consistency and certain recurring references feature in his creations and interventions, which revolve notably around a deeply autobiographical foundation, building up over the years his "biography of an ordinary man"; a recognition of minority identities; a constant synthesis between art and life which in some ways forges close ties with *Fluxus* movement; an absence of hierarchy in his works.

This lack of hierarchy, which disrupts the established art categories and eludes any attempts to attribute them, comes from a determination to subvert his identity in a permanent practice of escapism, camouflage and sharing. A precursor of conceptual photography in the 1960s, Jef Geys was close to major artists of his day, such as Marcel Broodthaers and Panamarenko, and has participated in numerous art events that placed him on the international stage: representing the Belgian pavilion at the Venice Biennial in 2009; Documenta 11 in 2002; São Paulo Biennial in 1991; Chambres d'amis in Ghent in 1986.

Since 1971, the *Kempens Informatieblad,* a newspaper run by Beys that was originally distributed locally, has accompanied and documented each of his exhibitions. This conception of a "catalogue" outside the diktats of official catalogues and designed to be wholly separate from the exhibition recalls the pioneering initiatives of the New York curator and art dealer Seth Siegelaub.

The work painted in 2014 entitled *Calendula Fiesta Gitana,* acquired by the Nouveau Musée National de Monaco, is part of a "seed packets" series which Geys started in 1963 and which is still ongoing today. Since that first date, each year Jef Geys chooses a packet of seeds which he reproduces in a certain form and two formats: a large format measuring 140 x 90 cm, and a small format measuring 25 x 16.5 cm (the format of *Calendula Fiesta Gitana).* The deliberate seduction of these paintings is nonetheless the product of an almost mechanical manufacturing process that aims to remove all apparent subjectivity from the painterly gesture.

La séduction délibérée de ces peintures n'en est pas moins cependant issue d'un processus de fabrication quasi mécanique qui vise à ôter toute subjectivité apparente à la gestuelle picturale. Cette volonté qui s'inscrit dans une démarche conceptuelle sérielle apparente ce travail aux propos et objectifs de l'art minimal. De même que le recours au procédé de peinture à la laque qui suscite une facture esthétique à la tonalité froide et empreinte de neutralité n'est pas sans évoquer le Pop Art et notamment la série des *Fleurs* d'Andy Warhol qui seront composées à partir de 1964. À l'occasion d'une de ses très rares interviews, Jef Geys déclarait non sans paradoxe : « *La répétition crée l'habitude et presque à l'instant même un effet de déjà vu, finalement l'inexorable ennui auquel on se plie docilement.* »

Francis Mary

This determination within a serial conceptual approach likens this work to the approach and objectives of Minimal art. Similarly, the use of lacquer paint provides an aesthetic technique whose cold tones and neutral aspect are reminiscent of Pop art, notably the *Flowers* series composed by Andy Warhol from 1964. In one of his very rare interviews, Jef Geys declared, with a certain degree of paradox: *"Repetition creates habit and almost instantly a déjà vu effect, in the end the inexorable boredom to which we obediently give in."*

Francis Mary

Jef Geys
Calendula Fiesta Gitana, 2014
Huile sur toile et cadre en bois Oil on canvas and wooden frame
Collection NMNM n° 2016.4.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

João Maria Gusmão + Pedro Paiva

Le duo artistique formé par João Maria Gusmão et Pedro Paiva s'interroge dans toute son œuvre sur la problématique de la perception visuelle en tant que résultat d'une sédimentation culturelle, de préjugés historiques et de l'influence d'un milieu sur l'individu. Leur travail actualise et développe, dans un contexte artistique, la tradition de l'épistémologie, discipline de la philosophie occidentale qui étudie la connaissance basée sur la perception, à partir de l'analyse des sens eux-mêmes et de la manière dont ils appréhendent la réalité environnante. Que pouvons-nous connaître ? Nos sens sont-ils fiables ? Par le biais de films, de camera oscura, d'installations et de sculptures, Gusmão + Paiva tentent de répondre à ces questions en présentant des expériences de physique, des phénomènes naturels et des événements quotidiens qui mettent en regard les paramètres théoriquement rationnels et objectifs de la connaissance et le caractère fugace, voire illusoire, de la réalité.

Shutter Flicker appartient à une série de sculptures accompagnant l'œuvre filmée des artistes, série qui questionne notre rapport à la réalité et l'hypothétique objectivité de la perception. Ces sculptures, des bronzes bien souvent, ont pour thème des objets familiers, des animaux, des instruments scientifiques ou des architectures ; elles confèrent un humour surréaliste à l'œuvre des deux créateurs par leur esthétique ostensiblement ludique et vernaculaire.

Shutter Flicker représente fidèlement les formes d'un projecteur 16 mm et du cône lumineux qui s'en échappe. Ce dernier est transformé en objet concret, occupant un volume précis dans l'espace, tel un défi à la notion de perception visuelle. Quel rapport existe-t-il entre une vision de la réalité et sa reproduction technologique ? La vision apparaît dans *Shutter Flicker* comme un fait matériel, une expérience symbolisée de façon paradigmatique par la mise en œuvre du projecteur et du film. La surface homogène en marbre noir patiné gomme toute référence au contenu potentiel du film, prenant les traits idéalisés d'une vision. Gusmão + Paiva s'efforcent non pas d'analyser ce que nous voyons dans la réalité (des objets et des images) mais de nous montrer comment nous voyons. Ils synthétisent dans cette œuvre ce qui se trouve au cœur de leur recherche artistique, à savoir une exploration de la nature même de la vue.

Si, dans la plupart de leurs films, la machine à voir possède la matérialité

The body of work of the artistic duo João Maria Gusmão and Pedro Paiva places in question the predicament of visual perception as a result of cultural sedimentation, historical prejudice and the influence of one's environment. Their work actualizes and develops in an artistic sense the tradition of epistemology, a branch of Western philosophy that interrogates sense-based knowledge, beginning from an analysis of the senses themselves and the role they play in terms of the mediation of surrounding reality. What can we thus know, and how reliable are our senses? By means of film, camera obscura installations and sculpture, Gusmão + Paiva attempt to also answer these questions presenting physics experiments, natural phenomena and everyday occurrences in which the allegedly rational and objective parameters of our knowledge are confronted with the elusive – and almost illusionistic – qualities of reality.

Shutter Flicker belongs to a series of sculptural works that accompany the film – based work of the artists, and further questions our relationship with reality and the dilemma of its possibly objective perception. These sculptural works are often cast in bronze and deal with everyday objects, animals, scientific instruments, and architecture, adding an element of surreal irony to the artists' work via an openly playful and vernacular aesthetic.

Shutter Flicker literally represents the silhouettes of a 16 mm projector and its projection cone. This latter is also fabricated by the artists as a concrete object, volumetrically located in a specific portion of space, positing an evident provocation on the meaning of optical perception. What is the relationship between a vision of reality and its technological reproduction? Vision appears in *Shutter Flicker* as a material fact, an experience paradigmatically symbolized by the operation of the projector and film. Made of an homogenous black surface of patina-ed marble, the work denies any specific reference to the potential contents of the projected film, assuming the ideal traits of what vision is. Gusmão + Paiva seek to analyse not so much what we see in reality – objects and images – but rather to make us see how we see.

What the artists are synthethizing in *Flicker Shutter,* is therefore at the very core of their artistic research, i.e. a journey into the nature of seeing. If in most of the artists' films the machine of visibility has the sculptural physicality of 16 mm projectors – with their light, sound, and heat – it is because

sculpturale de projecteurs 16 mm, avec leur lumière, leur bruit, leur chaleur, c'est parce que le tandem questionne sans relâche le caractère concret de la vision à partir de la matérialité de ce qui permet la vision, à savoir nos yeux et leur rôle dans la perception. L'œil réagit à la lumière et sa capacité à voir fonctionne comme un champ de projection, qui fait écho au mécanisme du projecteur. C'est pourquoi, dans leurs installations, Gusmão + Paiva ne masquent pas les projecteurs et laissent les visiteurs en faire l'expérience directe de telle sorte qu'ils aient un vécu sensoriel personnel de la projection des images.

Shutter Flicker place au premier plan le projecteur et l'espace de projection comme un horizon de connaissances, un cosmos à naviguer et à explorer. L'œuvre témoigne d'un processus de connaissance où la lumière sert d'intermédiaire à notre rapport optique au monde et pose la réalité de ses phénomènes.

Luigi Fassi

João Maria Gusmão + Pedro Paiva
Shutter Flicker, 2015
Bronze patiné, édition 1/4 + 2 EA Patinated bronze, edition 1/4 + 2 AP
Collection NMNM n° 2017.8.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Gusmão + Paiva relentlessy investigate the materiality of vision through the materiality of the medium of vision, provided by our eye and its role in perception. The eye reacts to the light, and its capacity to see functions like a field of projection which is mirrored by the mechanism of the projector. This is the reason why within the artists' installations the projectors are not hidden but directly experienced by the viewers, to cause them to have direct sensory experience of the projection of images.

Shutter Flicker brings to the foreground the projector and its projection space as an horizon of knowledge, a cosmos to navigate and explore. It is the testimony of a process of knowledge by means of which light mediates our optical relationship with the world and inaugurates the reality of its phenomena.

Luigi Fassi

Jean-Michel Sanejouand

Le mot clé de l'œuvre de Jean-Michel Sanejouand est la liberté. L'artiste n'a jamais voulu se laisser enfermer dans un genre, dans une école, dans une série de références, ni même dans une interprétation normalisée de son travail. Il s'est tenu tout au long de sa carrière à l'écart des classifications, dans un « refus des critères courants de l'histoire de l'art. »

Il a réalisé depuis les années 1960 un vaste corpus d'œuvres en constante évolution, fonctionnant en séries autonomes, *Charges-objets* (1963-1967), *Organisations d'espace* (1967-1974), *Calligraphies d'humeurs* (1968-1978), *Tables d'orientation* (1974-1977), *Espaces-Peintures* (1978-1986), *Peintures Noir et Blanc* (1986-1992), *les Sculptures* (depuis 1989), réalisées à partir de cailloux trouvés lors de promenades, et librement associés, ou encore les *Espaces-Critiques* (2002-2008). Depuis 2009, il réalise également des peintures sur papier, qu'il décrit comme des respirations, « un moyen de s'occuper l'esprit et les mains » entre deux sculptures.

L'œuvre *Espace Peinture 8.2.81,* réalisée en 1981, appartient ainsi à la série des *Espaces-Peintures,* des paysages imaginaires très colorés et qui reprennent le principe des *Organisations d'espace* (des découpes et des tracés délimitent des points de vue et des circulations dans un environnement naturel, ou urbain, le plus souvent monumental).

Cette œuvre en particulier présente un cadrage plus restreint que dans les premières œuvres de la série, et qu'on pourrait assimiler à une scène de campagne, un genre qui a traversé toute l'histoire de la peinture, depuis le Néolithique et ses premières représentations pastorales. On y voit un personnage allongé et endormi dans un espace naturel légèrement modifié, dans lequel sont creusées des dépressions.

Tous les ingrédients historiques de la peinture sont présents dans l'espace du tableau : le paysage, la représentation de la nature et du corps humain, la symbolisation, ainsi qu'une certaine forme d'abstraction, que l'on retrouve dans les traits de pinceau géométriques, mais aussi dans la composition générale en aplat de masses colorées.

Le travail de Sanejouand a été souvent envisagé comme celui d'un pré-postmoderne, capable de changer radicalement de style en même temps

Freedom is the keyword in the work of Jean-Michel Sanejouand, an artist who has never sought to lock himself inside a genre, a school, a series of references, or even a normalised interpretation of his work. Throughout his career he has stayed away from classifications, in a "refusal of current art history criteria."

Since the 1960s he has created a vast and constantly evolving body of work that functions in autonomous series, *Charges-objets* (1963-1967), *Organisations d'espace* (1967-1974), *Calligraphies d'humeurs* (1968-1978), *Tables d'orientation* (1974-1977), *Espaces-Peintures* (1978-1986), *Peintures Noir et Blanc* (1986-1992) and *Sculptures* (since 1989), a free association of pebbles found while out walking, or *Espaces-Critiques* (2002-2008). Since 2009, he has also executed paintings on paper, which he describes as breathing spaces, "a way of keeping the mind and hands occupied" between two sculptures.

The work *Espace Peinture 8.2.81,* executed in 1981, belongs to the *Espaces-Peintures* series – highly colourful imaginary landscapes that reproduce aspects of the *Organisations d'espace* (cut-outs and lines delimit viewpoints and circulations in a natural or urban environment, usually monumental).

This work in particular presents a more limited frame than the first pieces in the series and could be likened to a pastoral scene, a genre which has been present throughout the history of painting, ever since the very first pastoral representations in Neolithic times. We see a figure lying asleep in a slightly modified natural space dotted with sunken pits. All the historical ingredients of painting are present within the space of the painting: landscape, the representation of nature and the human body, symbolisation and also a certain form of abstraction in the geometric brushstrokes, but also in the general composition of flat colour blocks.

Sanejouand's work has often been envisaged as that of a pre-postmodern artist capable of radically changing his style while starting a new series. But just like his first *Charges-objets* pieces, executed using everyday objects, his painting is often underscored by a reflective approach. Here the deconstruction of the means of representation is a response to the painted chassis he executed in the 1960s which explored the material and conceptual device of painting.

qu'il débutait une nouvelle série. Mais sa peinture, comme du reste ses premiers *Charges-objets,* réalisés à partir d'objets du quotidien, est le plus souvent sous-tendue par une approche réflexive. À ses châssis peints, réalisés dans les années 1960, qui exploraient l'appareil matériel et conceptuel de la peinture, répond ici une déconstruction des moyens de représentation. Les formes ont changé, mais le principe reste le même : comprendre, en tant que peintre, les outils dont on dispose, et les étaler simplement sur la table de travail – l'espace de la toile – sans les hiérarchiser, comme autant de moyens possibles pour travailler.

Que ces différents moyens parviennent à coexister aussi justement, dans la composition unifiée de cet *Espace Peinture,* peut être compris comme un véritable manifeste de la part de Sanejouand. En peinture, tout doit être possible, de l'abstraction à la figuration, du geste à la géométrie. Et nous voilà revenus au point de départ, la liberté de l'artiste.

Jill Gasparina

Jean-Michel Sanejouand
Espace – Peinture 8.2.81, 1981
Peinture acrylique et vinylique sur toile Acrylic and vinylic paint on canvas
Collection NMNM n° 2016.5.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

The forms have changed but the principle remains the same: to comprehend the tools at the painter's disposal and to lay them out on the workbench – i.e., the space of the painting – without giving them any particular hierarchy, simply as possible means to accomplish one's work.

That these different means manage to co-exist so well in the unified composition of this *Espace Peinture* can be seen as a genuine manifesto on the part of Sanejouand. In painting, everything must be possible, from abstraction to figuration and gesture to geometry. Which brings us back to where we started: the artist's freedom.

Jill Gasparina

Daniel Steegmann Mangrané

La pratique de Daniel Steegmann Mangrané repose sur une large palette de techniques : film, sculpture, production sonore, composition de jardins, dessin… Son travail porte souvent sur la création et la migration de formes entre la nature, l'art et l'architecture ; il interroge la façon dont la complexité naît de la simplicité. L'artiste s'intéresse plus particulièrement aux processus biologiques et morphogénétiques : il s'en inspire pour créer des œuvres qui, régies par des systèmes de contingence que le créateur s'impose à lui-même et par un principe de règles de composition, ébranlent la frontière entre l'esthétique naturelle et les créations de l'homme, ainsi que la distinction classique entre objets et sujets.

La série en cours, *Systemic Grid,* utilise par exemple une forme géométrique que l'artiste fait se refléter sur une surface puis pivoter et s'infléchir afin de créer une image qui est à son tour dupliquée, réfléchie, surimposée et infléchie de quelques degrés, donnant naissance à un motif complexe dont les principes de construction ne sont pas immédiatement repérables mais respectent une suite cohérente d'opérations que le créateur s'auto-impose. Ainsi par un effet de répétition, un élément géométrique très simple, un rectangle dont on a écorné un coin, crée des strates d'un même motif qui s'organisent de manière quasi-biologique.

Réalisés à partir de feuilles d'acier découpées au laser, les éléments en acier poli qui composent *Systemic Grid 3b (Puddle 1)* sont posés (mais non fixés) à plat sur le sol. Ils reflètent l'espace environnant, mais leurs lignes anguleuses brisent la continuité des reflets ainsi que l'image de ceux qui se mirent dans cet étang géométrique.

Isabelle Moffat

Daniel Steegmann Mangrané's practice encompasses a wide range of media, including film, sculpture, sound, gardens and drawing. His work often focuses on the creation and migration of forms between nature, art and architecture, exploring how complexity emerges from simplicity. The artist is particularly interested in biological and morphogenetic processes, which he uses as inspiration for the creation of works that, responding to self-imposed systems of chance and rule-based principles of composition, undermine the boundaries between organic and man-made aesthetics and the traditional separations between objects and subjects.

The ongoing *Systemic Grid* series, for example, use a simplified geometric shape that is mirrored, pivoted and turned to create a pattern. The given pattern is then duplicated, mirrored, layered over itself, and turned some degrees, creating a complex drawing whose rules of construction are not immediately recognizable but adhere to a consistent self-imposed set of operations. Consequently, a very simple geometric cell, a rectangle from which one corner has been removed, creates by repetition layers of pattern that organize in organic ways.

Made from laser-cut steel sheets, the individual pieces of mirrored steel that make up *Systemic Grid 3b (Puddle 1)* are laid flat and loose on the ground, mirroring the surrounding space, while the sharp cuts of the piece break the continuity of the reflections and of those who glance at their own image in the surface of this geometric pond.

Isabelle Moffat

Daniel Steegmann Mangrané
Systemic Grid 3b (Puddle 1), 2014
Acier poli miroir découpé au laser Laser cut, mirror-polished steel
Collection NMNM n° 2017.3.1
Acquisition réalisée avec le soutien d'UBS (Monaco) S.A.

Directeur du NMNM : Marie-Claude Beaud

Commissaire : Cristiano Raimondi, Responsable du développement et des projets internationaux

Coordination générale : Emmanuelle Capra et l'ensemble de l'équipe du NMNM

Département Scientifique
Célia Bernasconi, Conservateur en chef
Romy Tirel-Marill, Attachée de conservation
Emilie Tolsau, Régisseur des collections
Anne-Sophie Loussouarn, Régisseur des costumes
Lucille Gaydon, Restaurateur en charge de la conservation préventive
Yann Vassallo, stagiaire

Département des Publics
Benjamin Laugier, Responsable des publics
Coline Matarazzo et Sharon Jones, Coordinatrices culturelles

Nous remercions tout particulièrement notre partenaire principal UBS
Agnès Falco, Directrice Générale, Administratrice déléguée ;
Urs Minder ; Geoffroy Chatelard (Monaco)
Mary Rozell, Directrice UBS Art Collection (New York)
Björn Wäspe, Global Head Brand Activation, Sponsorship & Events ;
Cleo Schöps ; Marie-Christine Looser (Zürich)

Nous adressons nos sincères remerciements aux artistes
Matti Braun, Nathalie Du Pasquier, Roland Flexner, Francesco Gennari, Apostolos Georgiou,
Jef Geys, João Maria Gusmão + Pedro Paiva, Daniel Steegmann Mangrané, Jean-Michel Sanejouand

Aux auteurs des textes
Luigi Fassi, Jill Gasparina, Luca Lo Pinto, Francis Mary, Simone Mengoi,
Isabelle Moffat, Barry Schwabsky

Aux traducteurs
Gail de Courcy-Ireland, Catherine Macchi, Timothy Stroud, Simon Turner

Aux galeries
Air de Paris, Paris ; A Palazzo Gallery, Brescia ; Art : Concept, Paris ; Esther Schipper, Berlin ;
Exile, Berlin ; Galerie Antoine Levi, Paris ; Galleria Zero, Milan ; Mendes Wood DM, São Paolo ;
Rodeo, Istanbul / Londres

Partenaires
Direction des Affaires Culturelles
Direction de la Communication
Direction du Tourisme et des Congrès
Le Méridien Beach Plaza

Main Partner
UBS (Monaco) S.A.

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

Main Partner:
UBS

Nouveau Musée National de Monaco

NMNM – Villa Paloma
56 boulevard du Jardin
Exotique, Monaco

nmnm.mc
public@nmnm.mc
T. +377 9898 4860

Nouveau
Musée National
de Monaco

nmnmonaco

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

Main Partner:
UBS