



Magdalena Gerber

Almost
Nothing

Textes by Mònica Gaspar and Denis Pernet

Applied uncertainty: the work of Magdalena Gerber

Mònica Gaspar

Everything started with those over-dimensioned egg-like objects leaning on a chair, sticking out from the top of a ladder, or sitting on a far too small stool. In their balancing acts, they were amusing and of concern to us; at the same time, a feeling of imminent disaster overshadowed the scene, since the objects were ceramic. Through the powerful gesture of placing, the artist was exploring fragility and suspense and when the work was also displayed outdoors, at the edge of a rooftop, it inspired a cartoon-like, amusing situation, which confirmed that humour is a clever way to deal with fear. Ultimately, there were 'only' eggs, both archetypal form and mundane ingredient to make an omelette. The installation entitled *AUX LIMITES* [To the Limits] was Magdalena Gerber's exhibit for her master degree in 1996 at the University of Arts and Design in Geneva, where she had studied under the ceramic artists Setsuko Nagasawa and Philippe Barde. The artist explains that actually everything could have started much earlier:

"As someone who grew up in a biological farm, one becomes familiar very early with timing and chance: first sowing, than tending, than patiently waiting and finally, if weather permits, harvesting. If I transfer this cycle into ceramics I would say that first comes modelling (sowing) the pieces, then letting them dry (tending), then firing them a couple of times (weather) and eventually hoping to get a good piece (harvesting)".

This is how Magdalena Gerber describes her artistic process, simply and modestly. And indeed, the art critic Paul Ardenne defined some of the art of the 1990s as of the 'almost nothing', when artists showed a renewed interest in the everyday, creating painstakingly handcrafted work in non-monumental formats. At the same time, authors like the late design theorist Judy Attfield observed that by the end of the twentieth century product designers were placing value on the normality of the ordinary, for example appropriating household goods that had already acquired a patina and meaning from previous usage. "Having lost faith in the modernist concept of originality, they seem to be more interested in finding authenticity outside themselves in the materiality of 'thingness' that resides in the real world." (Attfield 2000). The personal sphere has become a political arena, where questions such as 'how do we want to live?' can be raised. This is an existential question

and appropriate for both artistic investigation and a challenge for a designer, who would shape the material environment in order to make life inhabitable. In fact, the stimulating territory of 'being-in-between' art and design has been historically occupied by the applied arts, which are currently experiencing a cultural re-evaluation in contemporary art and design practices. As a member of this generation of designer-makers, Magdalena Gerber's work is to be located on the crossroads between art and design. With her objects and installations she examines the critical potential of the applied arts by deconstructing four common places concerned with it:

- 'Broadcasting through dishes' or exploring surfaces as vehicle for information.
- 'Doing things well' or reflecting on skill and craftsmanship.
- 'It looks nice like this' or investigating the domestic and museographic activity of displaying.
- 'A social art' or enabling moments of conviviality.

BROADCASTING THROUGH DISHES

A dish may belong to the universe of tableware and household utensils, but it also refers to the vocabulary of telecommunication infrastructures, like parabolic dishes, which are receiving broadcasted images on a global scale. Historically, ceramic dishes have acted as cultural artefacts, not only embedding technical knowledge but also supporting images depicted on them, which are testimony of social and cultural realities over the centuries. Magdalena Gerber has chosen the mediatic nature of the dish as a vehicle for an enquiry into how the real is fabricated and disseminated through communication media. The domestic space is her headquarters. From here, she observes 'indoors' what is happening 'outdoors', be it by filming her neighbourhood from the windows of her apartment or by photographing news broadcasts from the TV screen in her living room. The selected images are later transferred onto the surface of ceramic plates with a laser-print technology.

This combination of photographic and ceramic skills was consolidated in the series of works entitled *TELLERSTORIES*, which she developed between 2002 and 2009. A dish is circular like a camera lens and the effect of peeping into images representing scenes captured from everyday life transformed her work both as a document and as a trigger for the imagination. Who are the people represented? Where is this car being driven to? These works act as conversation pieces celebrating the pleasure of fabulation and the state of being inquisitive. In 2010, the ceramic manufacturer Bernardaud commissioned a limited

edition of a series of plates which Magdalena Gerber titled *CAMERA OBSCURA*. The title referred to the Latin name of the early optical device of 'dark chamber', but it also refers to Magdalena Gerber's own darkened apartment from which she films glimpses of urban street nightlife. The nocturnal scenes have a coarse-grained quality that makes the images blurry, mysterious and inviting of speculation. When she works with video, she films short sequences of a few minutes duration and later, during the editing process, she selects individual images from the best cuts, making aesthetic decisions based on composition and the interplay between light and shadow.

However, when she captures images from the TV screen, there is no time in which to choose, the onus is on the necessity to release the shutter at points of interest, taking the moment by the tail, as it were, before it vanishes. This is the case in the work *FEUERWERK* [Firework] (2005) where a set of eleven plates loosely arranged on the wall, following the decorative bourgeois tradition, were displayed next to a painting, and above two Chinese vases, which flanked a rococo piece of furniture. The installation was presented in the room dedicated to the art collector and traveller, Gustave Revillod, at the Museum Ariana in Geneva. A closer look revealed that the images printed on the plates depicted scenes of war, tumult and suffering, mainly from news coverage concerning the Iraq War. The title of the work results from a sinister play on words bringing together the meanings of firework (light spectacle), to work with fire (ceramics) and to play with fire in the sense of taking risk and ultimately fighting (night bombings in Bagdad). Even though the encounter with this work might be disturbing, the artist has simply confirmed the presence of images that have long been present in the domestic interior, at least since the 1930s, when TV was introduced to western households. Magdalena Gerber's merit was to appropriate those images and to change the medium (from cathode rays to digitally processed signals to laser-printing on porcelain) and to extending the exposure to them (from fractions of a second to an unlimited view) in order to endow the images with critical and physical weight. But ceramics is also a fragile medium, it can be broken at any time, suffer various forms of damage and even complete oblivion. The similarity between ceramics and human nature is shown to be particularly close in this work.

Philosopher Jacques Rancière reflects on how some images are unbearable to see, not so much because of their blatancy, but because of their having become unacceptable due to a dominant dynamic which confines the viewer's actions to feeling shocked or guilty when looking at them. What he suggests is that we should think of how do we relate to

images and what it is, we want from them, before we judge them. The work *ROMEO, APACHE, GALILEO, CHARLIE* (2011) confronted the viewer with a circular arrangement of several plates hung on a wall, with pastel-like flowery colours that graded from shades of pink to yellowish tones, resembling a water-colour palette. A closer look at the surfaces reveals images of explosions and smoke clouds. The artist informs us that these images are appropriations from the Internet of atomic bomb explosions and that the apparently random names not only belong to the international emergency alphabet but have also baptised several military atomic tests on display. According to Rancière, the question is not if these images are unbearable or not, but rather what kind of community is the artist framing, when she confronts the viewer with such images? A tiny golden silhouette of a typical atomic mushroom cloud, stamped at the rim of each plate, resembles a coat of arms. The community is now identified, a universal family emblem that binds the member nations of western and eastern society together as partners in crime.

DOING THINGS WELL

From applied art one expects excellence in manufacture and the beauty of the handmade. Often, there is an ethical aspect too, which is to underscore the craftsman's credo of maintaining the not necessarily remunerative position of 'doing things well for their own sake', following Richard Sennett's definition. The current status and value of craft in contemporary society is an issue that belongs to Magdalena Gerber's artistic investigation. In her work *A FLEUR DE PEAU / MUÉ* [Skin Deep / Skinned] (1998–2000) she reflected on old and new technological means of representation, between fast and slow techniques, when scanning body parts, printing them on photographic paper and presenting them alongside porcelain objects that looked like undefined body limbs. In *WOLKENSTEINE* [Cloud Stones] (2013), she addressed the challenge of modelling a 'nothing' by investigating the question of how can one make a form look unpremeditated and accidental, something between a found object and a leftover? The artist developed a material research where she worked with moulds, pressing in clay and allowing the material to expand randomly. The work *DSCHIN* (2012) reflects the manufacturing past of the Swiss ceramic industry and the decline in the skills of workers in that industry. By piling several pieces of Langenthal crockery such as a cup on top of a bowl, on top of a dish and so on creating columns resembling Brancusi's and covering them with a layer of china-bone porcelain, she gave them an eerie appearance as though the items were molten, or had perhaps been retrieved from a sunken galleon; furthermore, they appeared to emit smoke clouds, as a cloud-like plastic element crowned each of them. The deeper meaning

of the title *DSCHIN* [English: Jinn] refers to the supernaturally powerful genie that dwelled in Aladdin's lamp. And craft linked etymologically to the concept of a 'secret force' is what might be at stake and vanishing before our very eyes. The impressive site-specific work *ILLUSIONS DU RÉEL* (2013) installed at the Musée Borély in Marseille focuses on craft, and in particular on manual labour. With her camera, the artist documented the ongoing renovation of the former aristocratic mansion that was in the process of being transformed into a museum. Her aim was to create an homage to the craftsmen (decorative painters, carpenters, etc.), whose work 'behind the scenes' would become the actual subject of her decorative plates, which would previously have depicted hunting scenes or heroic episodes from the lives of the land owners. With *ILLUSIONS DU RÉEL* the artist not only documented a historical chapter of the building trade, she also commented on the socio-political aspect of the theme of labour as an artistic subject.

IT LOOKS NICE LIKE THIS

Magdalena Gerber's work exists in a plurality, as an ensemble and as families of related items. The power of group dynamics plays as important a role in her work as the act of piling, hanging, grouping, aligning or spreading to make possible each arrangement. Everyday chores (like laying the table) or museal considerations (like positioning on walls) inform the artist's compositions, forming a repertoire of strategies that activate numerous devices which historically have supported and enhanced the gesture of displaying: The showcase, in which a work like *DSCHIN* is shown, adopts the dimension of a poetical archive or a cabinet of wonder, because of a display strategy known as 'vitrinification', or increases in value merely by being presented behind glass; the panel that frames the plates of *ILLUSIONS DU RÉEL* gives monumentality to the display; the almost too small plinth that supports *ENGEL ZAUBERE IN DER NACHT* [Angel Conjure Magic in the Night] (2011), a group of porcelain clumps piled in unstable balance, resembling amputated body limbs, increases the uncanny effect; the floor inundated by minimal sculpture when rejecting the plinth in the realm of the white cube is also the level of rejected, non-valuable things, and the arena of real life, where the *WOLKENSTEINE* sculptures are displayed; and finally the wall as vertical surface for composition, used in works like *FEUERWERK* as well as in *ROMEO APACHE*.

Magdalena Gerber has mastered each of these display techniques in order to trigger calculated responses. In her workshop, she tests possible arrangements and compositions, recognises the poetical potential of certain pairings and avoids the convergence of works

that will not 'live well' together. She has adopted the perspective of the viewer as her *modus operandi*. When asked about the ideal context to present her work, she points at the challenges posed by institutions that act as gatekeepers of art and design borders, which do not always welcome the 'practices of in-between'. Ideally, the interdisciplinary context of group exhibitions in art spaces favours the reception of her work, rooted in a design and applied art tradition but questioning the conventions of the functional object.

A SOCIAL ART

A contemporary applied artist is someone who socialises artistic practices and introduces a critical stance towards product culture. The sociologist Bruno Latour points at the crucial role which artefacts as non-human actants play in enabling people's relationships and interactions. With their work applied artists create awareness towards the interplay between the material world and us. With *LA TABLÉE*, a relational event that took place in 2009 at the Musée Rath, Magdalena Gerber wanted to test how object arrangements (in this case a richly laid table with the plates designed by herself) influenced 'people's arrangements', as part of a group exhibition with the title 'Post Tenebras Luxe' investigating contemporary positions on the notion of luxury. The artist's statement was based on the idea that today real luxury is experiencing moments of conviviality and mutual recognition. She randomly invited forty guests (tickets were previously allocated by lottery) to take part at a *soirée* at the museum, to join her at her table to enjoy food, wine, music and above all, conversation. At the end of the evening, each guest could take his/her plate home as a souvenir. In an architectural collaboration involving the renovation of the playground of a school in 2007, the artist dealt with the fleeting aspect of shared experiences through the filming of children playing in the yard and making ceramic tiles decorated with film stills of those recordings. In this work, entitled *TRACES DE RECREATION* [Leisure Traces] (2007), the documentary and archival aspect of solidifying images on ceramic surfaces became a meditation on how the recent past can be transformed into a continuous present.

APPLIED UNCERTAINTY

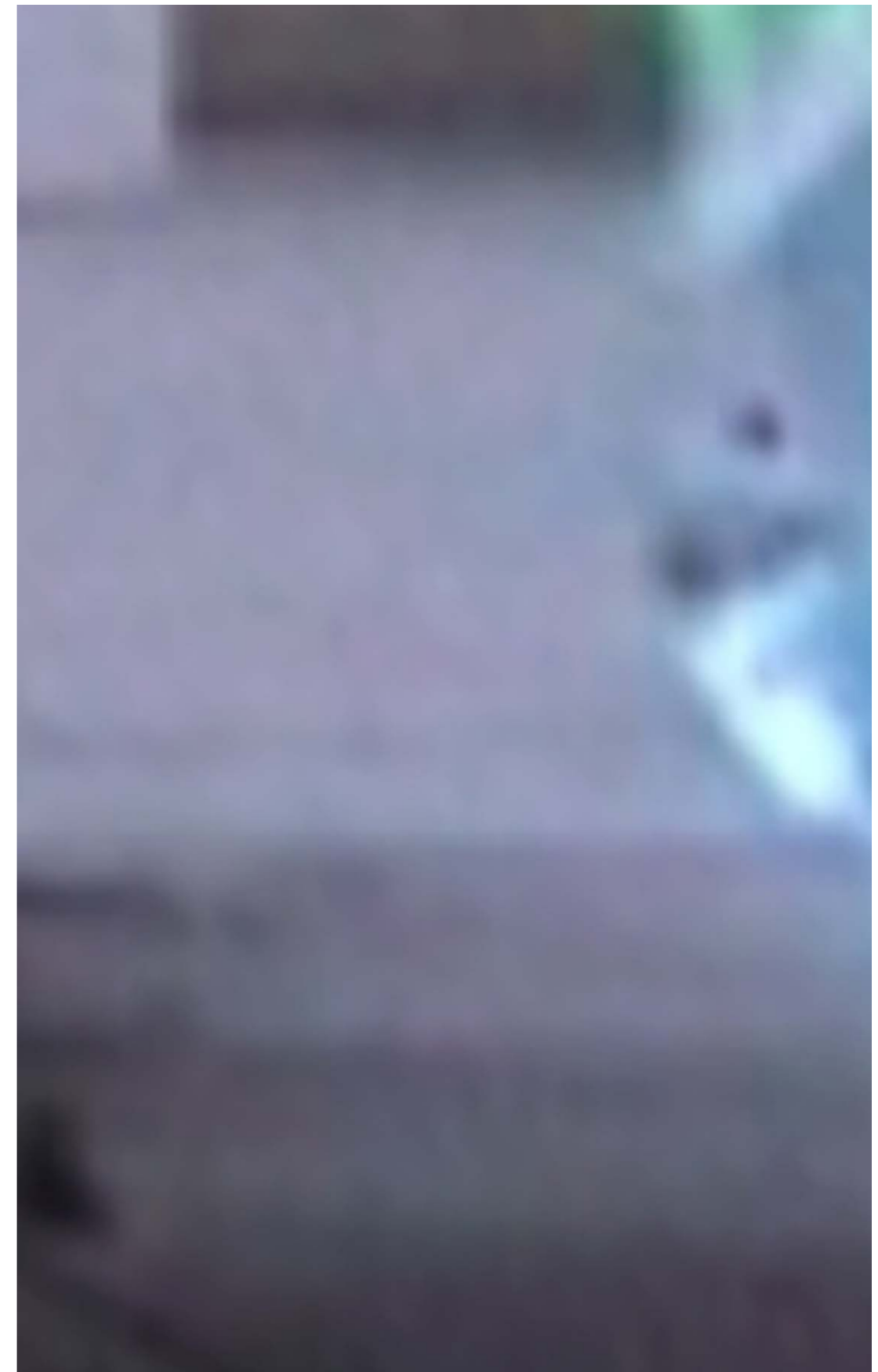
Magdalena Gerber has not only developed a personal *œuvre* but has also actively promoted a qualitative discussion in the field of design and applied arts in Switzerland. As member of juries and professional committees and by being involved in education and research at the HEAD University of Art and Design [Haute Ecole d'Art et Design] in Geneva, she shares her passion and knowledge in the field of ceramics. When asked about current interests and the forthcoming challenges, she describes her aim to further investigate the

paradox of forming 'non-forms' and her wish to create absurd objects with the utmost precision. In terms of the former and as part of her recent *WUNDERKAMMER* [Cabinet of Wonder] (2012) group of works, she has made an intriguing object entitled *WESEN DER DINGE* [The Essence of Things], a clump of porcelain, some areas of which are coated in gold paint. It also has two tails of synthetic black hair and conveys a sense of grotesque ugliness. The strangeness of the object triggers the kind of irritant that fuels Magdalena Gerber's work, which is the desire to question and understand the daily encounter with the real.

The second topic by which she is presently driven is the wish to create absurd objects, but with the utmost precision. The series of works *STAUBFÄNGER & LADENHÜTER* [Dust Catchers & Shelf Warmers] (2012) picks up on pejorative words used to describe goods produced in large quantities that failed to respond to an actual need and as a result ended up unsold, languishing on the lower shelf of a retail shop. The work makes comment on the overflow of available consumer goods through apparently useless objects, which the artist calls 'sculptural sketches'. The ceramic objects seduce us with vague affordances, a handle here, a lever there, a knob – elements that allude to imaginary functions and systematically frustrate possible interactions. These two recent bodies of work have in common that they displace one reality to create space for an alternative one. Their eccentricity (out of centre, beyond the scope of dominant definitions) is not to be taken as patronising but rather as a humorous invitation to try with tongue in cheek, an 'applied uncertainty', as critical attitude to our relationship with the material world. The work of Magdalena Gerber calls for an intellectual, sensorial and emotional response. She does not provide answers but encourages us to re-imagine the commonplace.

References

- Ardenne, Paul, Pascale Beausse, Laurent Goumarre: *Pratiques Contemporaines. L'Art comme Expérience*, Paris: Dir Voir 1999.
- Attfield, Judy: *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, Oxford: Berg 2000, p.60.
- Rancière, Jacques: *What Makes Images Unacceptable?* Lecture at the Zurich University of the Arts, 10/06/ 2007.
- Sennett, Richard: *The Craftsman*, New Haven & London: Yale University Press 2008.



La forme suit la fonction: la part sociale de l'oeuvre de Magdalena Gerber¹

Denis Pernet

La table est dressée : sur la nappe blanche, les couverts encerclent les assiettes. Comme des hublots, ces dernières ouvrent des vues sur une ville de nuit. Les reflets jaunes des réverbères et les teintes orangées des sémaphores éclairent le bitume. Un piéton traverse en contre bas, une voiture passe. Le grain des images joue avec la délicatesse de la porcelaine, comme si les pixels de la capture vidéo qui génère les photogrammes imprimés pouvaient dialoguer avec les poudres de céramique. Le filet doré contraste avec la trivialité des images. Par cette oeuvre qui est autant une performance participative (*Tablée*, 2012, dîner donné au Musée Rath dans le cadre de l'exposition *Post Tenebras Luxe*), une installation d'art dans sa version unique (*Tellerstories*, 2002-2009, porcelaine, impression digitale, céramique, or) qu'un produit édité (*Camera obscura*, 2010, coffret de 6 assiettes à dîner, édition limitée à 1000 exemplaires, Manufacture Bernardaud, Limoges), Magdalena Gerber dévoile beaucoup de son rapport à l'art. Il est plastique, social et fonctionnel. Pour une artiste qui explore principalement le médium céramique, mais pas uniquement, cela peut sembler assez naturel. Pourtant, devant les objets de Magdalena Gerber, une étrangeté nous attire, comme si elle se jouait des codes des catégories et des attendus du spectateur. Qu'est-ce qu'une oeuvre en terre cuite ? Que ne voit-on pas et que peut-on supposer ? Comment l'autonomie du médium peut-elle contribuer aux moyens de l'art ? Et, surtout, comment peut-elle troubler les ordres établis ? On serait tenté de répondre : par sa fonction, mais qui n'est pas toujours utilitaire.

A ces interrogations, l'oeuvre de Magdalena Gerber ne donne pas de réponse claire. Elle suggère plus qu'elle n'affirme. Mais pris dans un réseau de références, de codes déplacés et de retournements de situation, les propositions de l'artiste discutent entre elles et invitent à la conversation avec l'Histoire. Si on peut dîner dans le service *Camera obscura*, là n'est pas sa fonction principale, bien que présente. Il s'agit pour cet ensemble de susciter la discussion, d'animer le repas de la parole, de la narration et de l'échange. Sur ce point, Magdalena Gerber est très clair : les assiettes, en nous imposant la position de voyeur, penché à la fenêtre pour observer la ville, nous convient à un partage qui prolonge la cérémonie du dîner dans sa fonction principale, après celle de remplir les besoins vitaux, c'est-à-dire celle de créer du lien social.

¹ Le titre est repris de la traduction française de la phrase de l'architecte américain Louis Sullivan (1856-1924) qui pose les bases du fonctionnalisme : « form follows function ».

Prenons un autre exemple. Accroché à la paroi tel les trophées d'une famille bourgeoise, [...] *Romeo, Apache, Galileo, Charlie* [...] se présente comme un ensemble de 18 assiettes décoratives en porcelaine sur lesquelles est imprimé un détail de photographies d'explosions atomiques. Des volutes rose, bleus, jaunes se combattent et, sous le tumulte, laissent poindre une étrange poésie. En guise d'indice, outre le titre de l'oeuvre qui reprend les noms donnés aux tests, chaque assiette est marquée d'un blason doré sur son marli. La dorure reprend la silhouette caractéristique des divers champignons atomiques créés puis observés par les scientifiques et les militaires, et dont le fond reprend les teintes abstraites. Notre fascination pour la forme et l'esthétique du champignon atomique n'a d'égale que notre répulsion à imaginer les effets d'une éventuelle catastrophe. Par cette étrange superposition, le culinaire, l'esthétique et l'artificiel de l'industriel humain se mêlent et nous confondent. Ici le décor du plat joue son rôle de représentation et d'allégorie, comme le veut la tradition depuis l'Antiquité. Le message le plus important se trouve au fond du plat. Et comme le dévoilement de la Gorgone au fond d'une coupe², il a ici pour fonction de glacer le sang sous l'effet de la terreur, et de rappeler la finitude du monde mortel. Encore une fois, l'artiste emploie la céramique pour sa fonction sociale et discursive. Elle lui permet de dénoncer notre rapport ambigu et notre passivité face à la recherche militaire tout en illustrant notre niveau d'abstraction à ce sujet.

Qu'en est-il des *Illusions du réel* (2013) ? Sur le même principe, l'assiette décorative montre ce qu'on ne saurait voir. Commande du Château Borély, musée des arts décoratifs et de la mode à Marseille, les images en fond de plat représentent l'ouvrage de rénovation qui a précédé la réouverture du musée, installé dans un palais bourgeois. On y voit les échafaudages, les ouvriers au travail, les murs dégarnis, à présent remis à neuf et où sont accrochés les assiettes décoratives. Comme pour indiquer cet aller et retour entre travail fini et état transitoire, chaque assiette est rayée : sur chaque photogramme vidéo en impression digitale céramique, des lignes réalisées au laser creusent la porcelaine et dévoilent le biscuit de la pâte. Ces dessins sont autant de croquis techniques d'architecte relevés par l'artiste lors de ces visites du chantier. En écho à la beauté romantique du palais dévasté, les plats eux-mêmes nous invitent à la rêverie de leur état délabré, où le glaçage craquèle et fait place aux magnifiques imperfections de la poudre de porcelaine solidifiée par la cuisson. Des émaux à l'or reprennent quant à eux les formes les écaillées de peintures tombées au sol. Que font ces ouvriers représentés sur les symboles du raffinement d'une classe sociale toute autre ? Pourquoi détourner la fonction décorative pour y implanter une image documentaire ? Quel est le lien entre le travail des artisans, restaurateurs et ouvriers et celui de l'artiste elle-même ?

Magdalena Gerber, plutôt que de questionner directement les fonctions des productions

² Jean-Pierre Vernant, *Œuvres, Seuil, Paris, 2007, p. 1578*

en terre cuite, se penche sur le rapport à l'histoire des usages de la céramique. Cette interrogation se prolonge par une question sur le devenir des objets désuets, des formes anciennes, de la disparition des savoir-faire. *Dschinn* (2012) est un ensemble de pièces constituées d'empilements de vaisselle de la manufacture Langenthal en Suisse et recouverts d'une mousse de porcelaine Bone China immaculée. Dans la superposition et le recouvrement, on y reconnaît à peine les assiettes ou tasses familières du quotidien helvétique. Là le galbe d'une aile d'assiette, ici le bouge d'un bol ou d'un plat, là encore une anse de tasse. Enduit de mousse de porcelaine, les objets familiers en deviennent abstraits et minéraux, comme des stalagmites cavernes. La Suisse, autrefois grande productrice de céramique – manufactures de Carouge, de Nyon, de Langenthal, de Zurich – voit aujourd'hui sa dernière maison fermer. Est-ce pour souligner la disparition d'un modèle économique balayé par la production délocalisée que Magdalena Gerber escamote les derniers héritages suisses ? Ou nous indique-t-elle que l'oblitération permet l'émergence de nouvelles formes comme un renouvellement continu et salutaire ? Par son ambivalence poétique, *Dschinn* contribue à la réflexion historique par une voie détournée, celle d'une sorte d'archéologie du futur chère aux artistes des nouveaux médias et aux sociologues de la vie quotidienne.

Depuis plusieurs décennies, les frontières entre les typologies de l'art et des arts appliqués s'interpénètrent. La pratique du design fonctionnel est informée des potentiels symboliques, politiques et conceptuels des recherches en art, les pratiques artistiques vont elles puiser dans la fonction usuelle un renforcement de leur ancrage dans le quotidien. Mais cela ne fut pas toujours le cas et cette évolution est le fruit, entre autre, d'un positionnement politique de certains acteurs culturels. A New York, dans les années 1980, l'urgence de la lutte contre le système établi, dominé par l'homme hétérosexuel blanc, fait naître des actions qui vont désenclaver les genres et les fonctions. Le graphisme devient activiste avec les premières interventions de Gran Fury dans le cadre de la lutte contre le SIDA : la crise sanitaire décime les minorités – communautés afro-américaines, hispaniques et homosexuelles – alors que les pouvoirs publics restent inactifs³. L'affichage sauvage ou publicitaire sert aux Guerrilla Girls de système de mobilisation sociale pour dénoncer l'exclusion des artistes femmes des musées⁴. Dans ce contexte, le New Museum, fondé en 1977 par Marcia Tucker, joue un rôle important en offrant une alternative aux modèles dominants des grandes institutions de la ville et des galeries commerciales. Plusieurs expositions organisées par ce musée posent la question de la place des arts dits

³ Cf. *Aids Riot. Collectif d'Artistes face au Sida/ Artist Collectives Against AIDS, New York, 1987-1994, Ecole du Magasin, Grenoble, 2003*

⁴ Cf. *The Guerrilla Girls, BITCHES, BIMBOS, AND BALLBREAKERS: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes, Penguin, Londres, 2003*

appliqués dans la production contemporaine. En particulier, *A Labor of Love (Un travail d'amour)*, qui s'est tenu de janvier à avril 1996, réunit des travaux d'artistes considérés comme en marge et de créateurs plus établis. La proposition curatoriale mêle céramiques et œuvres de décoration d'intérieur, peintures et travaux sur textile. La quotidienneté de la production artistique est ici mise en lumière et prise au sérieux, d'où qu'elle provienne. La question des catégories est mise à mal, critiquée par la commissaire de l'exposition et directrice du musée. Dans le texte d'introduction à l'exposition⁵, Marcia Tucker questionne la fonction des critères. « Une des raisons pour laquelle les arts artisanaux, décoratifs et folkloriques ont été vus en dehors du grand art est que les non-artistes n'ont pas le même respect pour des choses que nous pourrions faire nous-même. Il existe cette vieille idée du romantisme de la fin du 18^e siècle et du 19^e siècle que les artistes doivent être meilleurs, plus intelligents, supérieurs et plus près de la Vérité que la plupart des mortels. » Dans le contexte politique des Etats-Unis, elle précise que « l'exposition soulève des questions plus larges sur le rôle de l'art dans la société, [...] *Un travail d'amour* est la plus récente incursion dans ce qui est pour moi une investigation des manières par lesquelles l'art et la vie quotidienne – dans ce qu'elle peut avoir de plus simple ou de plus profonde – sont inextricablement entrelacés. La séparation et la hiérarchisation des pratiques artistiques correspondent aux divisions que l'on retrouve dans tous les aspects de la vie contemporaine américaine, affectant la manière dont on pense toute chose, de la « qualité » artistique au verdict dans l'affaire O. J. Simpson. L'exposition présente des travaux qui fusionnent processus et produits, attrait sensuel et contenu critique, tradition et innovation avec un but spécifique à l'esprit : déstabiliser les frontières artistiques de manière à refléter, commenter et critiquer d'autres frontières dans le monde vivant des relations sociales. Les questions de qualités sont des questions de pouvoir ; à chaque moment donné, il y a des raisons pour que certaines formes expressives soient soutenues alors que d'autres sont marginalisées. » Chez Magdalena Gerber, c'est exactement ces frontières qui sont malmenées dans le but de « refléter, commenter et critiquer d'autres frontières dans le monde vivant des relations sociales ». Les ouvriers qui sont donnés à voir dans le musée installé dans une maison de la haute bourgeoisie, l'activité de la rue nocturne mise sous le nez des participants à un dîner, la vaisselle typiquement suisse engloutie dans un magma de porcelaine, les explosions nucléaires comme ornement et trophée sont autant de retournement de l'attendu du médium – la délicatesse de la porcelaine, de sa forme et de sa fonction – que d'irruptions de questions sociales dans l'interstice ouvert par l'artiste entre l'art et les arts appliqués. Bien que rarement affublé d'une fonction directe, les objets-sculptures de Magdalena Gerber en possèdent à peu près tous les attributs symboliques. A titre d'exemple, la série d'objet *Rosignols & Nids à poussières* contient des propositions héritées du surréalisme où la fonction de base est

⁵ *New Museum Digital Archive, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/257, traduction de l'auteur*

suggérée par l'utilisation d'éléments d'outils joints à des formes en céramique émaillée, mais aussitôt annulée par la délicatesse de la matière. Un manche en bois est planté dans une demi-sphère recouverte d'un émail cuivré, une corde et une vis d'ancrage sortent d'une espèce de table basse en grès, un tuyau transparent émerge d'une sphère à la glaçure métallique. Conjointement à l'ironie des montages, l'artiste nous invite à se saisir des objets comme pour tester leur valeur fonctionnelle, autant physiquement par l'invitation que constitue les éléments usuels issus de l'outillage, que symboliquement par le fait que ces objets de taille moyenne soient indépendants de tout dispositif de présentation muséal, posés comme dans l'univers domestique. De surcroît, le titre de la série redouble par l'humour la prétendue vacuité des propositions : invendus démodés qui ne trouveront pas preneur (rossignol) ou, si c'est le cas, objets qui ne feront qu'alourdir l'entretien du domicile (nid à poussière).

Face à l'attente de fonction de l'art céramique, Magdalena Gerber se joue des catégories pour mieux intervenir sur les frontières, les zones de contact, le trouble dans la matière. Si les liens entre l'art contemporain et les arts appliqués ont connu depuis l'exposition du New Museum des rapports plus complexes, si les catégories sont peut-être moins définies qu'au sortir des années 1980, si le marché de l'art a su faire une place à certains créateurs autrefois en marge pour mieux renouveler son attractivité, il n'en reste pas moins que Magdalena Gerber expérimente l'actualité des critères qui servent aux spécialistes comme outils de légitimation ou d'exclusion. Alors l'artiste répond par une forme qui reflète la fonction primordiale des productions artistiques, appliquées ou pas: la fonction discursive qui crée le lien social entre le spectateur/utilisateur, l'objet et le contexte de production et de présentation. C'est cette fonction sociale qui est au cœur de l'œuvre et qui donne aux propositions de Magdalena Gerber leur sens critique, par-delà la valeur d'usage.

