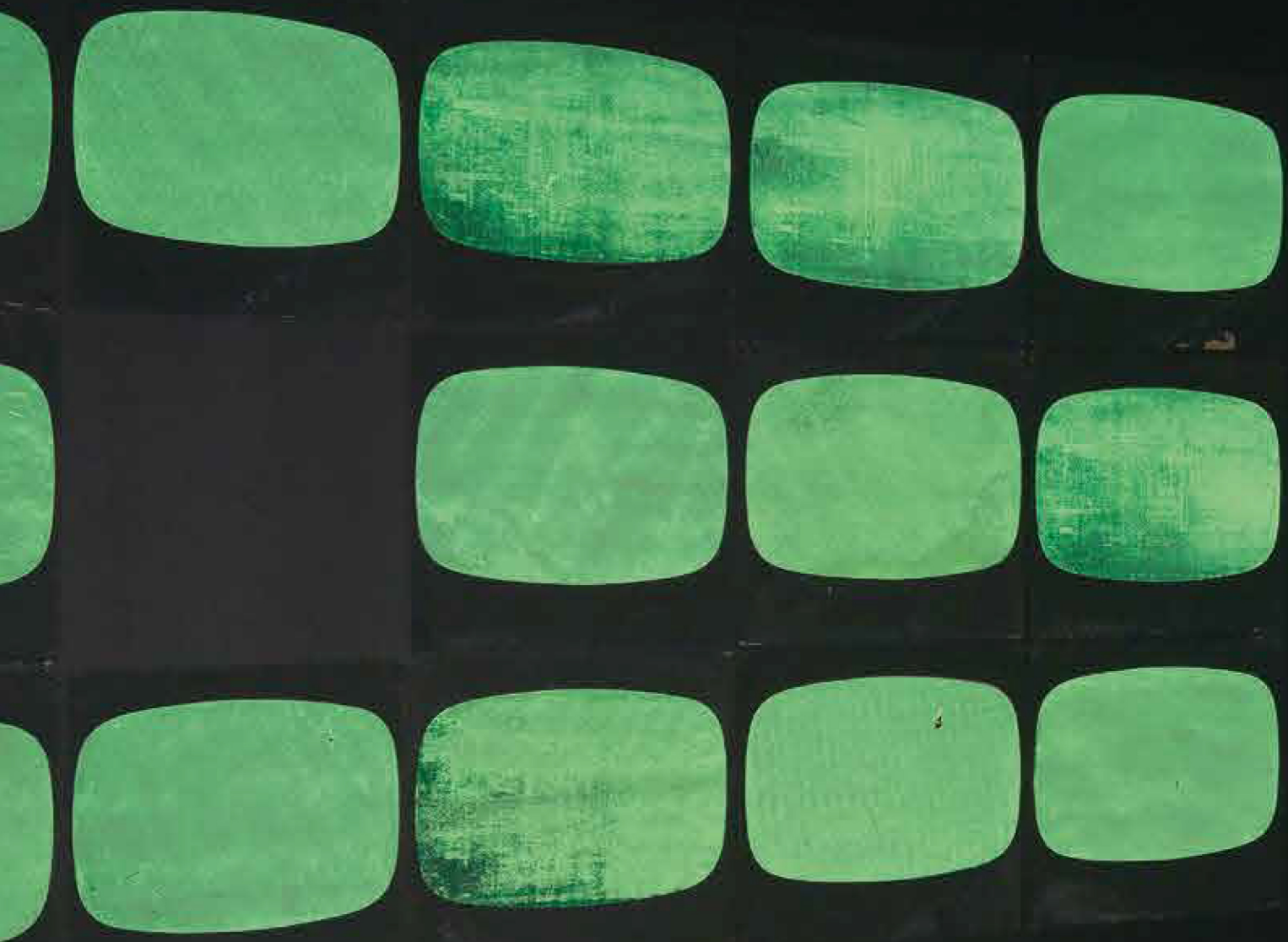


N° 9 2022

# MIA MIA CIO TIO PIA



## 04 On View

- Verena Loewensberg
- Geraldo de Barros
- Jackie Winsor
- Jo Baer

## 32 Preview

- «été 2022»
- Laura Grisi

## 42 Features

- Julia Scher
- Performances à Moscou (1975-1985)
- *Ballard in Albisola*

## 62 Highlights

- Collection Dusein
- Legs Minkoff/Olesen
- Dennis Adams
- Tatiana Trouvé

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 14'000 exemplaires.  
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Thierry Davila,  
Kevin Slide / Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie Costes,  
Thierry Davila, Delphine Folliot, Chloë Gouédard, Julien Fronsacq,  
Françoise Ninghetto, Charlotte Morel, Viviane Reybier  
Traductions → Christopher Scala / Design → Gavillet&Cie/Devaud  
Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Verena Loewensberg, *Sans titre*, 1972 / Intérieur  
de couverture → Vue de l'exposition *Tony Conrad*, MAMCO 2021  
Images → Geraldo de Barros, p. 14 / Federica Delprino – Omar  
Tonella, p. 58 / Carlo Favero, p. 34, 38 / Julien Gremaud, p. 36-37,  
42 / Jean-Pierre Kuhn (SIK-ISEA, Zurich), p. 24, 26 / Denis Savary,  
p. 60 / Martin Stollwerk (SIK-ISEA, Zurich), p. 26 / Ambroise Tièche,  
p. 58 / Sarah Tritz, p. 60 / Annik Wetter, p. 40-52, 64-67

Courtoisies → Henriette Coray Loewensberg: p. 5-12 / Geraldo de  
Barros Estate: p. 14, 16-17, 18 / Massimo De Carlo: p. 44 / Laura Grisi  
Estate: p. 32, 34, 36-37, 38 / Kunst Museum Winterthur: p. 24, 26 /  
Museum Susch: p. 34, 36-37, 38 / PACE Gallery: p. 20, 22, 24 /  
Jackie Winsor et Paula Cooper Gallery, New York: p. 28, 30  
Remerciements: Luciana Brito, Clément Diré, Anke Kempes,  
Michela Negrini  
Pré-press → Bombie, Genève / Production → Swissprinters AG,  
Zofingen / Logistique → Chloë Gouédard / © 2022, MAMCO  
Genève, les artistes et les auteurs / Tous droits réservés

MAMCO Genève  
10 rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève, Suisse  
T +41 22 320 61 22 | F +41 22 781 56 81  
1 info@mamco.ch | www.mamco.ch

# Editorial

## Lionel Bovier

□ Avec le choix d'un projet architectural ambitieux pour sa rénovation, le MAMCO aborde une nouvelle phase de son développement. Pendant les années qui nous séparent encore des travaux, nous entendons ainsi mener plusieurs initiatives de préfiguration des fonctionnalités qui font aujourd'hui défaut au bâtiment et au musée : lieu de convivialité, espace de médiation et exposition d'œuvres de grand format et en accès libre.

Nous mènerons également une réflexion collective sur les débats qui animent aujourd'hui le domaine muséal, dont les missions fondamentales subissent la pression conjointe de politiques d'instrumentalisation sociale, de modèles issus de l'industrie culturelle et de futurologues qui veulent voir dans les outils de digitalisation la panacée à tous les défis qui l'attendent.

Mais, nous voulons surtout en profiter pour affirmer que le MAMCO peut devenir, dans la perspective de ce nouveau bâtiment, un musée d'art contemporain *et* moderne. Il ne s'agit en effet plus tant de montrer ce que le contemporain doit à la période moderne, que de souligner ce que le moderne peut nous apprendre *sur* le contemporain.

Il faut se souvenir qu'avant d'être une structure patrimoniale se débattant avec des figures du divertissement ou (selon la tentative avortée de redéfinition de l'ICOM en 2019) un instrument de « démocratisation inclusif et polyphonique », le musée est un *lieu de recherche*. En ce sens, il a plus à voir avec l'université ou le laboratoire que le domaine des loisirs ou du tourisme – n'était-ce qu'il présente ses réflexions aux publics sans discrimination académique ni vulgarisation. Et, plutôt que de proposer des interactions ou des formes de participation sur le mode de la simulation, il entend promouvoir une forme « d'actionnalité » (*agency*) du visiteur, en livrant non seulement les résultats mais également le contexte de sa recherche, en toute transparence de ses outils.

■ Now that an ambitious renovation plan has been selected, MAMCO is moving on to the next stage in its development. We will use the next few years before construction begins to make detailed projections for features and functions that are currently missing from the museum and its building, such as a gathering space, outreach facilities, and galleries to display large-scale works and free exhibitions.

We also plan to reflect together on current issues in the museum world. After all, museums today are under pressure not only from those who would enlist them in their cultural battles or turn them into cultural commodities, but also from techno-utopians who see digitalization as the solution to all future challenges.

But first and foremost, we want to take advantage of this transformation to reaffirm MAMCO as a museum of contemporary *and* modern art. For us, it is no longer a question of showing what contemporary art owes to modernism so much as what modernism can teach us *about* contemporary art.

We must not forget that before museums started struggling to compete with entertainment figures—or, according to the ICOM's failed attempt at redefinition in 2019, to become “democratizing, inclusive, and polyphonic spaces”—they were *places of learning*. In that sense, museums have more in common with universities and laboratories than with the entertainment and tourism industry, although they provide knowledge to the public without simplifications or discrimination based on academic status. Rather than encouraging visitors to interact or participate in some form of simulation, museums promote a form of agency by providing visitors not only with the results of research but its context and tools, in complete transparency.

History has two enemies: amnesia (along with its politically weaponized form, populism) and fetishization of the past. After all, the study of history can reveal narratives that make market simplifications and the

L'histoire a deux ennemis : l'amnésie (et son bras armé politique, le populisme) et le fétichisme du passé. Car l'histoire permet de faire émerger des récits qui rendent les simplifications du marché aussi bien que l'édification d'un canon intenable. C'est précisément à l'écriture de tels récits que nous entendons contribuer. Ceux de cette saison partent de deux points différents et se rencontrent autour d'un motif structurant pour le modernisme, comme le soulignait Rosalind Krauss en 1979 : la grille.

D'un côté, avec la rétrospective consacrée à Verena Loewensberg, mais aussi au projet consacré à Geraldo de Barros, l'on suit la façon dont un vocabulaire moderne, établi au début du 20<sup>e</sup> siècle, postule la création d'un langage universel, à l'instar de la science ou de la musique, et qui peut s'appliquer à tous les domaines de la création.

De l'autre, avec les expositions consacrées à Jackie Winsor et Jo Baer, comme beaucoup d'autres « artistes femmes travaillant avec la géométrie et la répétition », ainsi que le formule Lucy Lippard, l'on observe comment, dans le moment post-minimal des années 1960, elles « arrivent à leurs propres pratiques en utilisant un cadre orthonormé pour mieux le contredire ».

Cette convergence autour d'un système de coordonnées géométriques, dont la constitution remonte aux principes de rationalité de la culture occidentale, est le point à partir duquel se construisent des basculements, des libérations, des éclatements ou des divergences – soit ce qui nous apparaît comme une bonne définition des pratiques artistiques de notre temps. Et l'exploration et la contestation de ce motif par des artistes devraient nous inviter à en faire de même pour l'ensemble de ses domaines d'application et de ses apparitions sous forme de graphes, de tableaux et de programmations qui continuent à s'imposer comme des faits plutôt que des systèmes interprétatifs.

establishment of a canon untenable. Those are precisely the types of narratives to which we intend to contribute. This season's contributions spring from two different starting points but converge upon a formative modernist motif, as identified by Rosalind Krauss in 1979—the grid.

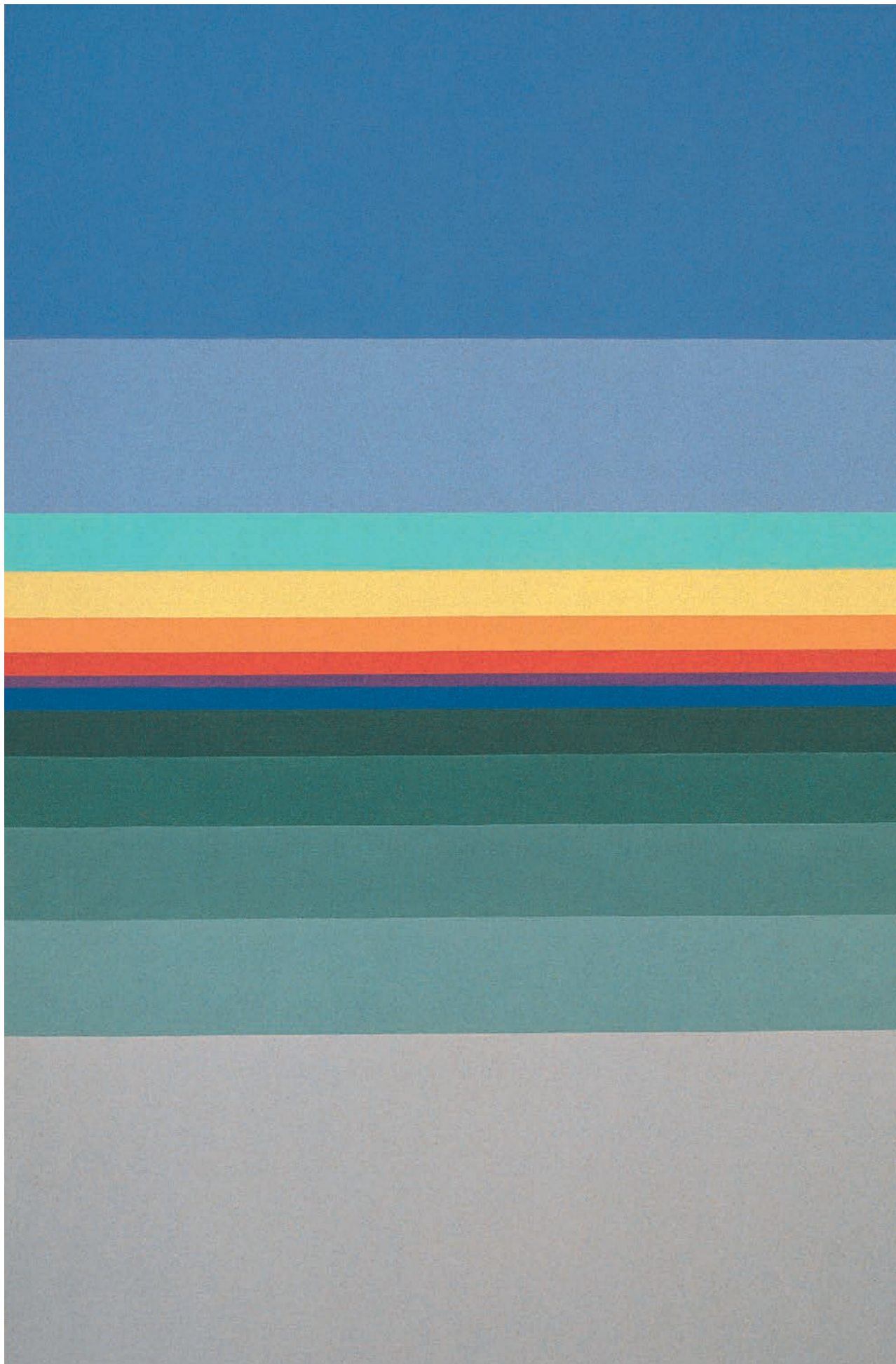
First, the Verena Loewensberg retrospective and Geraldo de Barros exhibition reveal how a modern vocabulary established in the early 20th century postulated the creation of a universal language akin to science and music that could be applied to all forms of creation.

Second, exhibitions of post-Minimalist works from the 1960s by Jackie Winsor and Jo Baer show how, like many other women artists, they worked with geometric forms and repetition to develop their own practice by making use of a “rectilinear framework primarily to contradict it,” as Lucy Lippard observed.

This convergence upon a system of geometric coordinates originating in the rational principles central to Western thought would prove to be a launchpad for radical shifts, liberations, ruptures, and deviations—all in all, a fairly good definition of the artistic practices of today. By exploring and challenging the grid, these artists invite us to do the same in all disciplines where it appears, be it in the form of graphs, tables, or programs that are taken to be undisputable facts when they should be seen as interpretive frameworks.



ON  
VIEW



# Verena Loewensberg

→ 23.02–19.06.2022

→ **Organisée par Lionel Bovier, avec le soutien de la Stanley Johnson Stiftung, de la Ernst Göhner Stiftung et de la Georg et Josi Guggenheim Stiftung**

□ Dernier mouvement moderne en Suisse, l'art concret domine la scène nationale jusqu'à la fin des années 1960, lorsque d'autres influences internationales surgissent (Pop Art et art conceptuel d'abord, Fluxus et retour de la peinture figurative ensuite).

Apparu dans l'entre-deux-guerres en Europe, l'art concret revendique l'objectivité et l'autonomie du langage plastique en dehors de toute référence au monde extérieur. S'opposant à l'art figuratif tout autant qu'à une abstraction déduite du réel ou expressive, il construit son langage à partir de la seule utilisation des éléments plastiques (formes, surfaces, couleurs) destinée à servir un principe géométrique clair.

Ces orientations s'inscrivent dans un projet social qui renouvelle les idées du Bauhaus, tout comme celles du Constructivisme et du productivisme russe ou de « l'Unisme » en Pologne. Les principes de l'art concret peuvent en effet être appliqués à d'autres domaines, en prise directe avec la réalité et la société, à l'instar de la typographie, de l'architecture et du design. Car, il s'agit, ainsi que l'écrit Serge Lemoine, de « réaliser un art mesurable, valable pour tous, avec des formes qui pourront s'adapter à toutes les situations, être comprises de tous les publics, afin de créer un langage universel, identique à celui de la science ou de la musique ».

Le groupe Art Concret, fondé en 1930 autour de Theo Van Doesburg, deviendra une référence pour des artistes tels que Wassily Kandinsky ou Jean Arp pour qualifier leur art. Mais c'est Max Bill qui donnera une réelle ampleur à ce mouvement, dès 1936 en Suisse, puis internationalement à travers plusieurs manifestations et publications. La diffusion de l'art concret se remarque par exemple à Buenos Aires, où Arden Quin et Giulia Kosice fondent le groupe Arturo en 1944, puis,

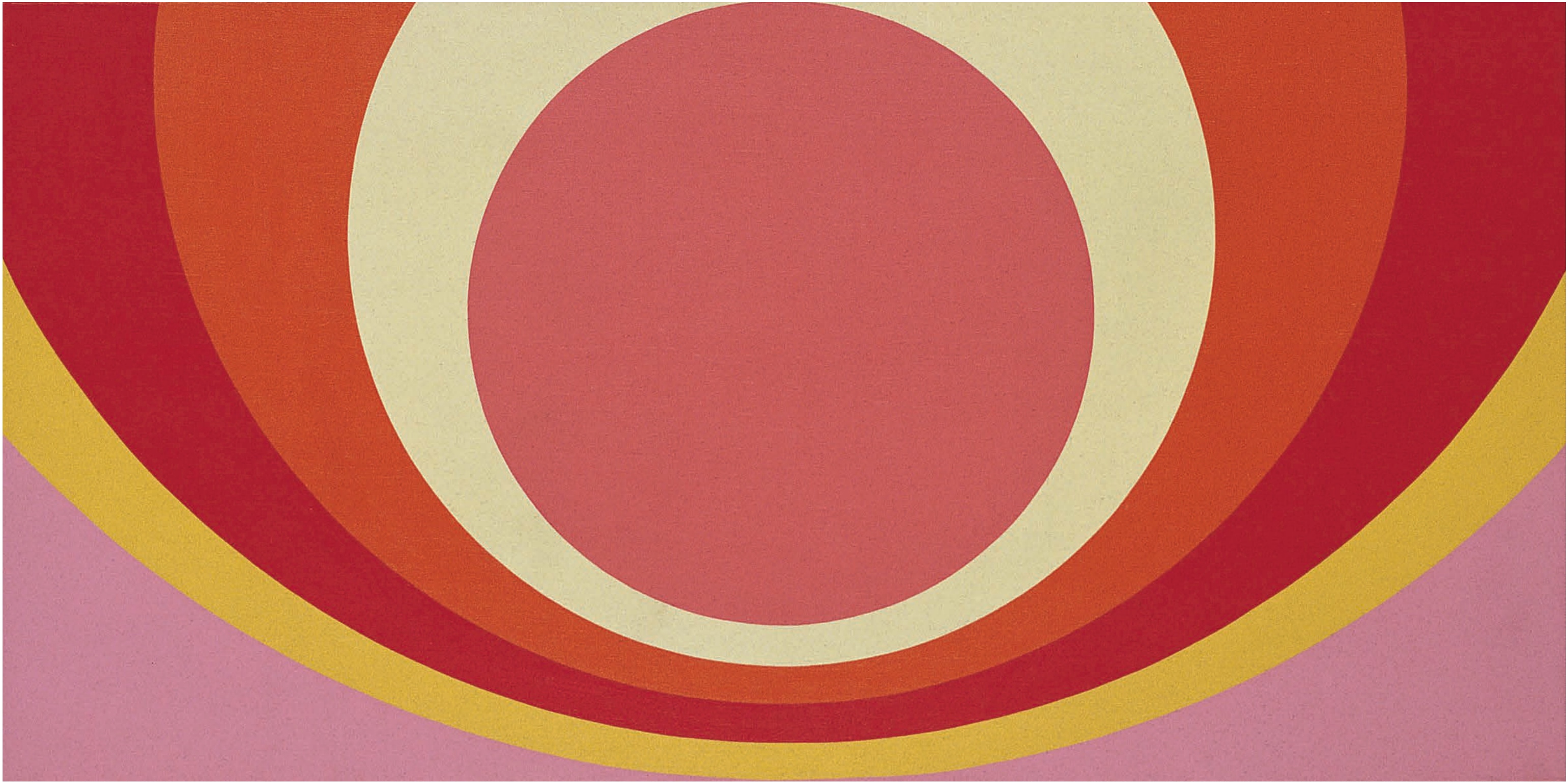
■ Concrete art, the final modernist movement in Switzerland, dominated the country's art scene until the end of the 1960s. After this, other international influences began to appear—Pop art and Conceptual art, followed by Fluxus and the return of figurative painting.

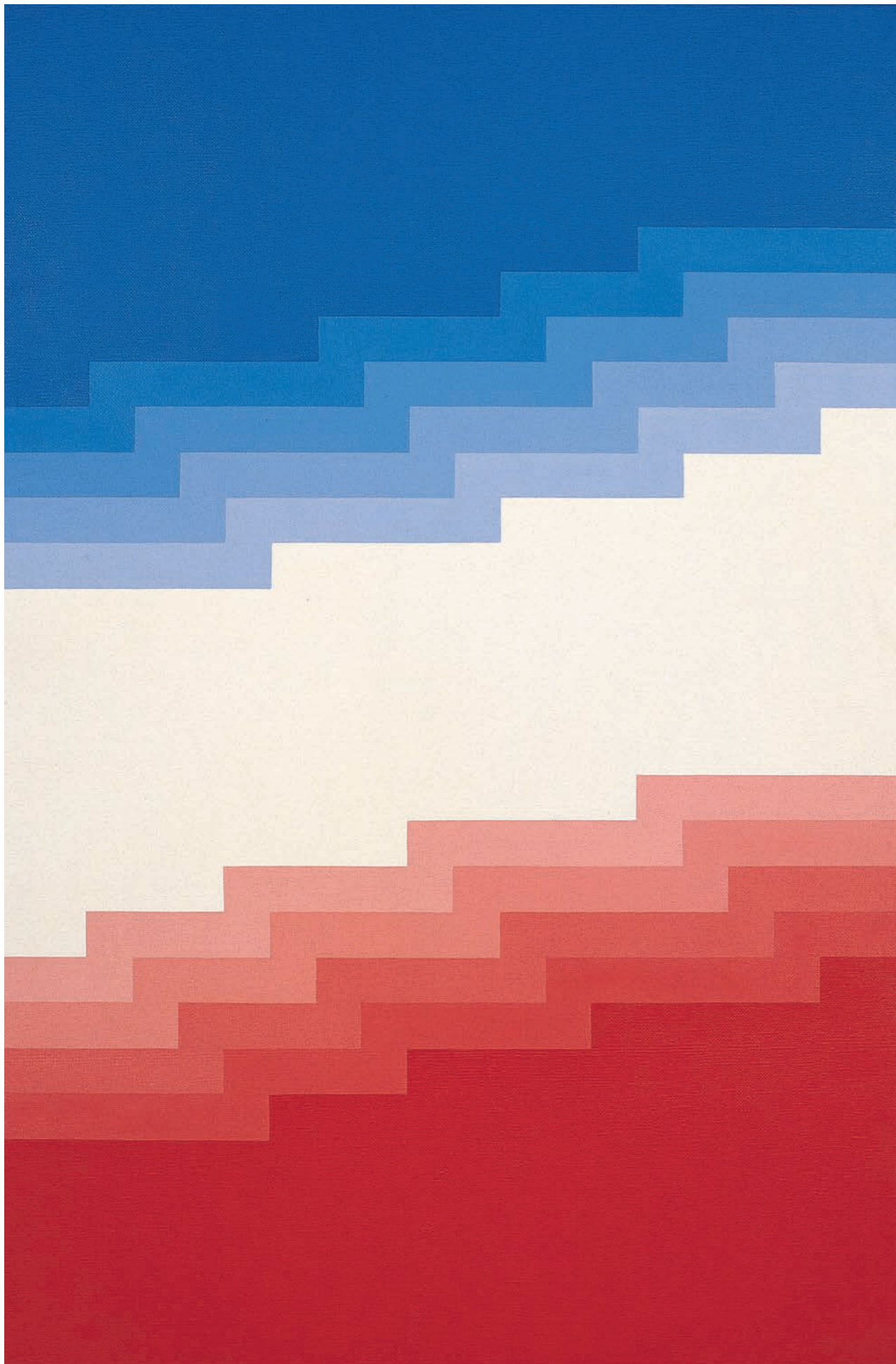
The Concrete art movement, which emerged during the interwar period in Europe, called for an objective, autonomous visual idiom free from any exterior referentiality. Situating itself in opposition to figurative art as well as to expressive abstraction, Concrete art constructed a vocabulary through the use of purely visual elements (shapes, surfaces, colors) designed to embody clear geometric principles.

This approach was part of a social agenda that sought to revive the principles of Bauhaus, but also of Constructivism and Productivism in Russia and Unism in Poland. The idea was that the principles of Concrete art could be applied to other fields—such as typography, architecture, and design—with a direct bearing on the real world and society. French art historian Serge Lemoine understood this agenda as an effort to “create a measurable art that is valid for everyone, with formal elements that can be adapted to all situations and understood by all audiences and serve as the basis for a universal language, such as that of science and music.”

In 1930, the Concrete art group, with Theo Van Doesburg at its center, offered a reference point around which artists such as Wassily Kandinsky and Jean Arp could define their art. However, it was Max Bill who gave the movement real impetus, first in 1936 in Switzerland, then internationally through a number of exhibitions and publications. The principles of Concrete art







en 1946, le groupe Madi, qui repose sur les mêmes principes. L'essor s'intensifie aussi en Europe dans les années 1950-1960, notamment à travers les activités des groupes ZERO (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, ...) et du GRAV (Julio Le Parc, François Morellet, Yvaral, ...). A la même époque, les prolongements de l'art concret se font sentir aux Etats-Unis puisque ce mouvement est l'un des fondements de l'art minimal.

Unique femme du groupe des « concrets zurichois » (Max Bill, Camille Graeser et Richard Paul Lohse), Verena Loewensberg n'atteint la même reconnaissance que ses compagnons qu'après l'apogée du mouvement. Il faudra en effet attendre la rétrospective du Kunsthaus de Zurich en 1981 (la première d'une artiste femme organisée par ce musée), cinq ans avant sa disparition, pour découvrir toute l'étendue de sa pratique.

Peu connue dans les régions francophones et s'étant rarement exprimée sur son travail, Verena Loewensberg (1912-1986) réalise des compositions précises, structurées mais faisant montre d'une grande liberté formelle et chromatique. Ses premières œuvres remontent à 1936 et la première peinture enregistrée dans son catalogue raisonné (qui compte près de 630 toiles, ainsi que des gouaches, des dessins, des gravures et des sculptures) date de 1944.

Après des études à la Gewerbeschule de Bâle (école des arts et métiers) où elle suit une formation en dessin, textile et théorie des couleurs, elle prend des cours de danse à Zurich. Entrée en contact, par l'intermédiaire de Bill, avec le groupe Abstraction-Création, qui gravite à Paris autour de Georges Vantongerloo, elle participe à sa première exposition en 1936.

Dans les décennies qui suivent, mariée, jusqu'en 1949, au designer Hans Coray, elle développe sa pratique picturale, tout en travaillant pour l'industrie textile locale et en se consacrant à des commandes d'art appliqué. Passionnée de jazz, elle ouvre, dans les années 1960, un magasin de disques à Zurich, City-Discout. Dès cette époque, son travail repose sur des formes et des séries qui s'éloignent du canon de l'art concret et la rapprochent d'expériences menées au sein de la Colorfield Painting, du Pop Art ou de l'art minimal.

then spread to places such as Buenos Aires, where Arden Quin and Giulia Kosice founded the Madi group in 1946. The movement's rise intensified in Europe in the 1950s and 1960s with groups such as ZERO (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, ...) and GRAV (which included Julio Le Parc, François Morellet, and Yvaral among others). Around the same time, the influence of Concrete art began to be felt in the United States, where it became a cornerstone of Minimalism.

It was not until the movement had already peaked that Verena Loewensberg (1912-1986), the only female member of the "Zurich Concretes," finally enjoyed the same recognition as her peers (who included Max Bill, Camille Graeser, and Richard Paul Lohse). The full extent of her oeuvre only became known in 1981 at her Kunsthaus Zürich retrospective (the museum's first such exhibition of a woman artist), five years before her death.

Loewensberg, who rarely discussed her work and is still little-known in the French-speaking countries, created concise, structured compositions that showed considerable freedom in terms of shape and color. Her first works date back to 1936, and the first painting recorded in her catalogue raisonné (nearly 630 paintings, as well as gouaches, drawings, engravings, and sculptures) dates from 1944.

After finishing the Kunstgewerbeschule Basel (a school of applied arts), where she trained in drawing, textiles and color theory, she studied dance in Zurich. Through her association with Max Bill, she came into contact with the Paris-based *Abstraction-Création* group, led by Georges Vantongerloo, which first exhibited her work in 1936.

In the ensuing decades, Loewensberg, who was married to designer Hans Coray until 1949, developed her pictorial practice while working in the local textile industry and accepting commissions for applied art. A jazz enthusiast, she opened City-Discout, a record store, in Zurich in the 1960s. From this point on her work focused on formal elements and series that broke from the strictures of Concrete art and moved closer to the ideas of Colorfield painting, Pop art, and Minimal art.





L'exposition du MAMCO est structurée autour de cette évolution : partant du rapport que toute cette génération entretient au motif de la grille en tant que système d'organisation rationnel, elle en montre l'explosion dès les années 1950, tout en rappelant l'importance de la musique et des arts appliqués dans les premières compositions de l'artiste. Elle montre aussi cette libération des formes et des couleurs qui aboutit aux séries des années 1970 et 1980, lesquelles dialoguent avec la pratique de la sérialité et l'abstraction radicale dont elles sont contemporaines.

MAMCO's exhibition is structured around the artist's progression. Taking as its starting point her entire generation's relationship to the grid system as a rational organizing principle, the exhibition shows its deconstruction in the 1950s, and emphasizes the importance of music and the applied arts in Loewensberg's early pieces. It also reveals the artist's freer use of shape and color that culminated in her series from the 1970s and 1980s, works that dialogue with the "serial art" and the "radical abstraction" of the time.







# Geraldo de Barros

→ 23.02–19.06.2022

→ **Organisée par Paul Bernard, en étroite collaboration avec Fabiana de Barros et Michel Favre et avec le généreux concours de Heitor Martins**

□ Peintre, photographe et designer, Geraldo de Barros (1923-1998) est un artiste pionnier de l'art concret brésilien. Formé initialement en économie, il commence à étudier l'art au milieu des années 1940, tout en travaillant à la Banco do Brasil. Il se fait d'abord connaître comme photographe, grâce à la série abstraite *Fotoforma*, qu'il expose en 1951 au Musée d'art moderne de São Paulo. Le caractère tout à fait atypique de ce travail est récompensé par l'octroi d'une bourse qui lui permet ensuite de voyager en Europe. Il y rencontre notamment Max Bill ou François Morellet avec qui il entretiendra des rapports étroits. Particulièrement réceptif aux théories de la Gestalt et à la géométrie de l'art concret, il fonde à son retour au Brésil le *Grupo Ruptura* (avec notamment Waldemar Cordeiro et Luis Sacilotto) dont l'ambition est d'accorder les arts brésiliens au mouvement de modernisation que le pays est en train de connaître. Il participe à la première *Exposition internationale d'art concret* à São Paulo en 1956 ainsi qu'à la grande exposition internationale *konkrete kunst* organisée par Max Bill à Zurich en 1960. Dans le même temps, son intérêt pour les arts appliqués l'amène en 1954 à fonder *Unilabor*, une coopérative utopique de construction de meubles modernes.

L'exposition du MAMCO revient sur ce parcours en prenant pour point de départ le retour de l'artiste à l'art concret à la fin des années 1970, lorsqu'éliminant l'usage de la toile et du pinceau, il se tourne vers des matériaux nouveaux comme le formica. Il s'en explique dans un manifeste intitulé *Sur la reprise de quelques formes-objets d'art concret*, qui accompagne une exposition de cinq de ses tableaux à la biennale de São Paulo en 1979. D'une part, il y relate comment sa quête d'une « forme-objet » ne renvoyant

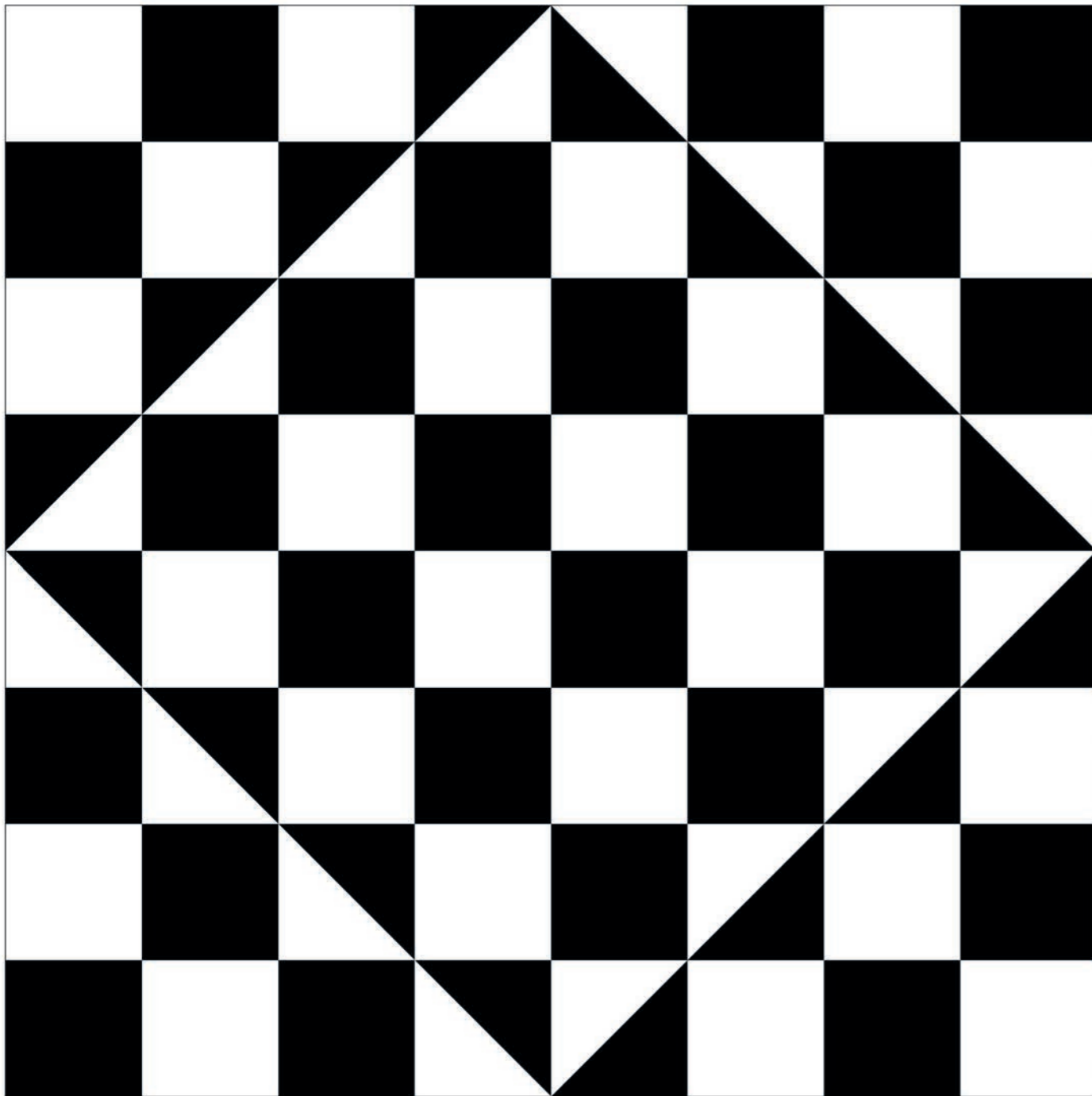
■ Geraldo de Barros (1923–1998) was a Brazilian painter, photographer, and designer, and a founding member of the Brazilian Concrete art movement. De Barros initially trained as an economist, but in the mid-1940s, while still employed at Banco do Brasil, he began studying art. He first made a name for himself as a photographer with the abstract series entitled *Fotoforma*, which he showed in 1951 at the São Paulo Museum of Modern Art. The unconventional nature of this work won him a scholarship that enabled him to study and travel in Europe. There he met Max Bill and François Morellet, with whom he maintained close ties. De Barros was particularly interested in Gestalt theory and the geometry of Concrete art. When he returned to Brazil he founded the *Grupo Ruptura*, along with Waldemar Cordeiro and Luis Sacilotto, among others. The group's aim was to align Brazilian art with the modernization movement then sweeping the country. In 1956 de Barros took part in the first *International Exhibition of Concrete Art* in São Paulo, and in 1960 his work was included in the international *Konkrete Kunst* exhibition organized in Zurich by Max Bill. Meanwhile, in 1954, his interest in the applied arts led him to found *Unilabor*, a utopian cooperative devoted to the construction of modern furniture.

The MAMCO exhibition retraces this trajectory, taking as its point of departure de Barros' return to Concrete art at the end of the 1970s when, abandoning the use of brushes and canvas, he took up new materials such as Formica. De Barros explains this transition in a manifesto entitled *On Reprising Some Form-Objects of Concrete Art*, published in conjunction with an exhibition of five of his paintings at the São Paulo Biennial in





64



à rien d'autre qu'à elle-même l'a conduit à reproduire ses premiers tableaux concrets de 1953 dans des matériaux industriels modernes. D'autre part, désireux de réinventer les relations de l'art à l'industrie en envisageant des productions artistiques à grande échelle, de Barros met également à disposition, dans le même manifeste, les schémas de composition de ses tableaux, permettant à quiconque de les reproduire. L'art concret est ainsi accessible à chacun et débarrassé de toute originalité. Ce manifeste-mode d'emploi peut ainsi faire songer à certains protocoles développés par l'art conceptuel. Il souligne par ailleurs les fondements sociaux de l'abstraction telle que l'envisage de Barros.

1979. He writes about his search for a "form-object" that refers to nothing but itself and how this led him to recreate his first Concrete art paintings from 1953 using modern industrial materials. De Barros wanted to reinvent the relation between art and industry so that art could be produced on a large scale. To that end, he also used the manifesto to divulge the compositional schemata behind his paintings so that anyone could reproduce them. His goal was to make concrete art accessible to everyone and strip it of any originality. This manifesto-cum-user manual recalls some of the protocols that emerged under Conceptual art and also underscores the social foundations of abstraction as envisioned by de Barros.





# Jo Baer

→ 23.02–19.06.2022

→ Organisée par Julien Fronsacq,  
avec le soutien de PACE Gallery

□ Avec des œuvres produites entre 1960 et 1981, l'exposition présente les deux premières décennies d'une carrière intense et variée. On y découvre l'élaboration d'un minimalisme pictural au fil d'un parcours conclu par un tableau combinant corps et paysage archéologique.

Sans chercher à se conformer à un mouvement, Jo Baer (\*1929) a participé aux aventures artistiques les plus passionnantes des années 1960 et 1970. Après des études universitaires à Seattle et à la New School for Social Research à New York, elle côtoie la Ferus Gallery à Los Angeles avant de revenir à New York. En 1966, Lawrence Alloway l'invite, aux côtés de Judd, Ryman et Stella, dans une exposition consacrée à la peinture systémique et Mel Bochner l'inclut dans son exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, l'une des pierres angulaires de l'art conceptuel. L'année suivante, elle participe à *10* à la Dwan Galerie de Los Angeles avec Andre, Flavin, Agnes Martin, Reinhardt, Smithson.

L'exposition s'ouvre par une œuvre du début des années 1960 qui résonne avec les nouvelles tendances californiennes : *The Risen (Wink)* procède d'une géométrie froide, au contour net (*hard edge*). A l'instar de son titre, biblique et aguicheur, le motif oscille entre abstraction et forme vernaculaire, ornement et héraldique.

Entre 1966 et 1974, Jo Baer contribue aux débats théoriques mais ne tombe jamais dans l'argument partisan. Elle s'oppose aux minimalistes pour affirmer la vitalité d'une peinture affranchie de sa nature perspectiviste et la possibilité d'une abstraction non spatialisée mais syntaxique. « Contrairement à l'assurance de Judd, il est possible [de peindre] sans référence spatiale illusionniste ; de plus, je parle de toiles articulées, celles qui consistent en et insistent sur une syntaxe »

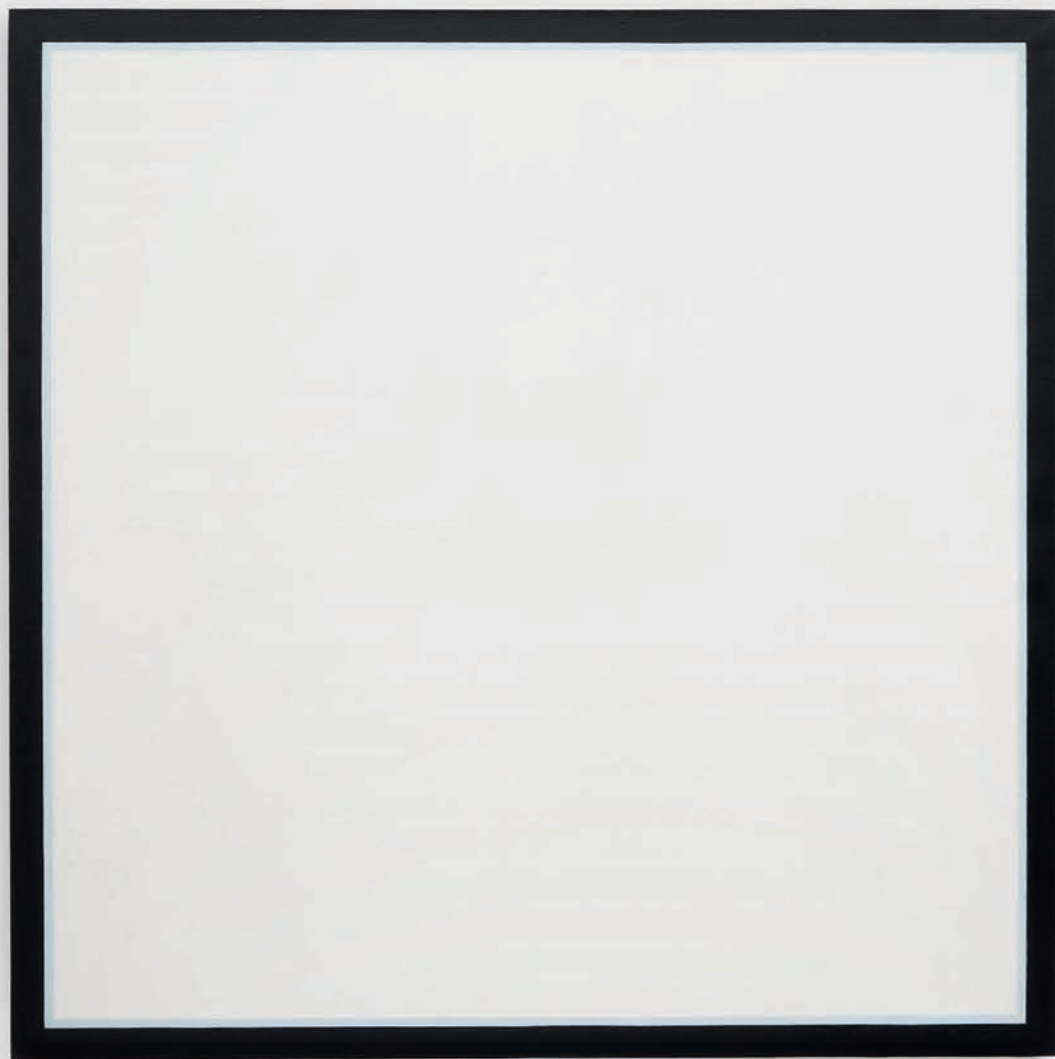
■ This exhibition focuses on the first two decades of Jo Baer's intense and diverse artistic career. The works on display, created between 1960 and 1981, trace Baer's development of pictorial minimalism, culminating in a painting that references both the body and archeological landscape.

Born in 1929, Baer did not seek to belong to any art movement yet managed to be a part of the most exciting artistic episodes of the 1960s and 1970s. Following her university studies in Seattle and at the New School for Social Research, she frequented the Ferus Gallery before returning to New York. In 1966, Lawrence Alloway invited her to exhibit together with Donald Judd, Robert Ryman, and Frank Stella in a show devoted to "systemic painting." Mel Bochner also included her in one of Conceptual art's seminal exhibitions: *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. The following year, Baer was part of the *10* show at the Dwan Gallery in Los Angeles, together with Carl Andre, Dan Flavin, Agnes Martin, Ad Reinhardt, and Robert Smithson.

The MAMCO exhibition opens with *Wink, 'The Risen'*, a work from the early 1960s whose cold geometry and hard edges were right in step with the new directions in Californian art at the time. The painting's title, at once biblical and flirtatious, sets the tone for how the motif oscillates between abstraction and the vernacular, between heraldry and adornment.

Between 1966 and 1974, Baer took part in the art world's theoretical debates but managed to avoid its partisan fights. She disagreed with the Minimalists, instead advocating for the vitality of painting freed from the constraints of perspective and arguing that abstract art could be non-spatial while remaining syntactical. In 1967, she wrote: "And contrary to Judd's assurance,



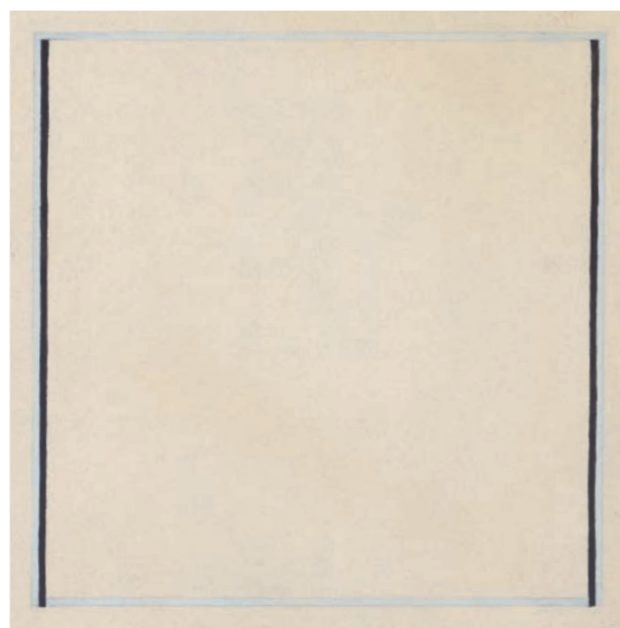
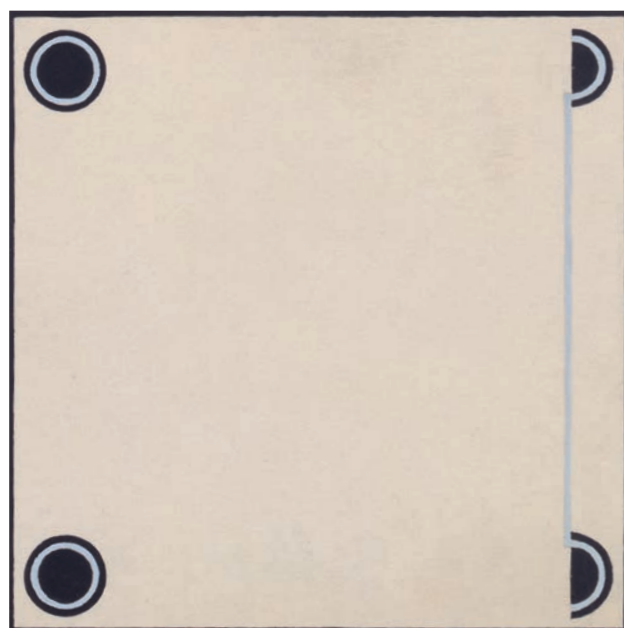


(1967). Elle salue néanmoins la sculpture de Morris : « (...) une véritable œuvre d'art (...) le grand tétraèdre gris, légèrement flottant, sans titre, qui occupe le coin d'une pièce. (...) Il est acculé, froid, et tendu comme sa position elle-même ». Ainsi la démarche de Jo Baer se situe entre l'affirmation d'un minimalisme pictural et une dialectique de la présence. Déjà, l'année précédente, dans le catalogue de *Systemic Painting*, elle articulait réductionnisme pictural et présence chromatique : « Les peintures ici sont trois grands carrés et elles utilisent des bandes de couleurs intenses. Toutes les peintures sont en couleur et lumineuses, mais ce groupe est constitué des couleurs primaires : un rouge (magenta), un vert, un bleu. Elles sont équivalentes les unes aux autres comme une présence chromatique ». Les tableaux consistent en des formes négatives, des cadres noirs peints sur fond blanc dont la rehausse chromatique permet un principe relationnel au sein et entre les tableaux – et avec le spectateur.

En 1971, dans le numéro 8 de la revue *Aspen*, Jo Baer publie un article intitulé « Mach Bands », qui se réfère à Ernst Mach (1838-1916) et son *Analyse des sensations. Le rapport du physique au psychique*. Fondateur d'une phénoménologie moderne ce texte articule le phénomène, les sensations et la connaissance. « Mach Bands » est l'occasion pour Jo Baer de revenir sur ses tableaux peints entre 1962 et 1969 et de préciser des principes dont elle n'avait jusque-là qu'une intuition. « Les bandes de Mach » découlent de la loi du contraste simultané des couleurs : si des bandes de couleur à la luminosité différente sont juxtaposées, la perception de leur bordure est contaminée par la bande voisine. « Brièvement décrites, les peintures utilisent une bande noire continue sur les bords avant extérieurs qui, se déplaçant, est adjacente à une bande de couleur étroite continue qui est à son tour adjacente à un grand carré ou rectangle blanc intérieur (...). Les effets de contraste de luminosité poussent la bande de couleur encore plus haut dans la luminosité selon un phénomène neuronal physiologique appelé bandes de Mach ». En se penchant sur les modalités perceptives d'un phénomène, Jo Baer s'attache à inscrire la perception dans un *continuum* neuro-optico-physiologique et l'expérience de l'œuvre dans un contexte donné.

it is possible to do so with no illusionary, spatial reference; moreover, I'm speaking of articulated canvases, those which consist of and insist on a syntax." Nevertheless, she praised Morris' sculpture: "one real work of art (...) is the large, gray, slightly floating tetrahedron, untitled, which occupies a room's corner. (...) It is cornered, cool, and tense as his stance itself." Thus, Baer was staking a claim that positioned her between an affirmation of pictorial Minimalism and a dialectic of presence. In the *Systemic Painting* catalogue published the year prior, she had already paired a reductive approach with color presence: "The paintings here are three large squares and they use the intense color bands. All the paintings are color in luminous mode, but this group also renders the primary colors of light: a red (magenta), a green, a blue. They are equivalent to one another as a color presence." These paintings consist of shapes with negative space, black frames painted on white backgrounds. The addition of color establishes a relation within and between the paintings, but also with the viewer.

In 1971, Baer published an article in issue 8 of the *Aspen* review entitled "Mach Bands" in which she discusses Ernst Mach (1838-1916) and his *Analysis of Sensations, and the Relation of the Physical to the Psychical*. This text, a cornerstone in modern phenomenology, explores the nature of phenomena, sensations and knowledge. Baer's essay gave her the opportunity to revisit paintings she had created between 1962 and 1969 and to develop what were previously intuitions into full-fledged principles. "Mach bands" are an illusion produced by the simultaneous contrast of colors: when bands of color with differing degrees of luminosity are juxtaposed, the adjacent band exaggerates the perception of the edges of its neighbor. In her article, Baer wrote: "Briefly described, the paintings make use of a continuous black band at the outer front edges which, moving in, is adjacent to a continuous narrow color band that is in turn adjacent to an interior large white square or rectangle (...). Brightness contrast effects push the color band still higher into luminosity through a physiological neural phenomenon called Mach bands."



L'année de publication de « Mach Bands », Jo Baer produit *H. Arcuata* (1971), une œuvre dont le titre reprend le latin de botanique (H. pour l'orientation horizontale du tableau et « Arcuata » en raison des formes incurvées peintes sur la toile). Les dimensions sont celles d'un rectangle horizontal d'une épaisseur inhabituelle. Le tableau, qu'il convient d'accrocher très bas, au ras du sol, appartient à une série que l'artiste dénomme prosaïquement « Radiator Paintings ». Les dimensions et l'accrochage confèrent au tableau des qualités sculpturales, augmentées par le motif incurvé qui vient recouvrir le champ du tableau.

Jo Baer conçoit en 1974 deux œuvres imprimées qui articulent géométrie et langage dont *Cadmos' Thicket*, une taille-douce non encreée et rehaussée de couleurs. A la différence des « Sans titre » minimalistes ou du latin, le titre évoque ici la peinture classique du 17<sup>e</sup> siècle (Jacob Jordaens a signé un *Cadmos et Minerve* et Nicolas Poussin aurait pu peindre « Le bosquet de Cadmos »). Cadmos est le fondateur légendaire de Thèbes à qui est attribuée l'introduction en Grèce de l'alphabet phénicien. Les lettres U, CC, Q présentes sur le tableau sont empruntées à l'alphabet celte (ogham). La lettre « U » est en irlandais « Úr » et signifie « terre », « Q » et son équivalent « CC », « Ceirt » désigne le « buisson ». A ces lettres l'artiste a appliqué une graphie noire avec sérif empruntée à la colonne Trajane avant d'y insérer à 90° leur équivalent gréco-phénicien. Cet intérêt pour le langage et le signe la conduit à quitter progressivement l'abstraction.

Entre 1974 et 1975, avant de s'installer en Irlande, Jo Baer peint son premier tableau non abstrait. Pour *The Old Year* qu'elle qualifie d'œuvre-image, elle se documente dans les magazines *National Geographic* et *Scientific American* sur l'art pariétal et plus particulièrement sur les signes numéraires et calendaires. Au MAMCO, *Demi-Pirouette* (*Half Turn on the Haunches*), datant de 1981, combine, avec son titre chorégraphique, un corps féminin de profil, une amibe et des signes mystérieux. Dès 1974 les motifs paléolithiques sont récurrents, tout comme une écriture faite de cercles évoquant une topographie mégalithique. Rejetant une lecture ésotérique, Jo Baer souhaite un retour

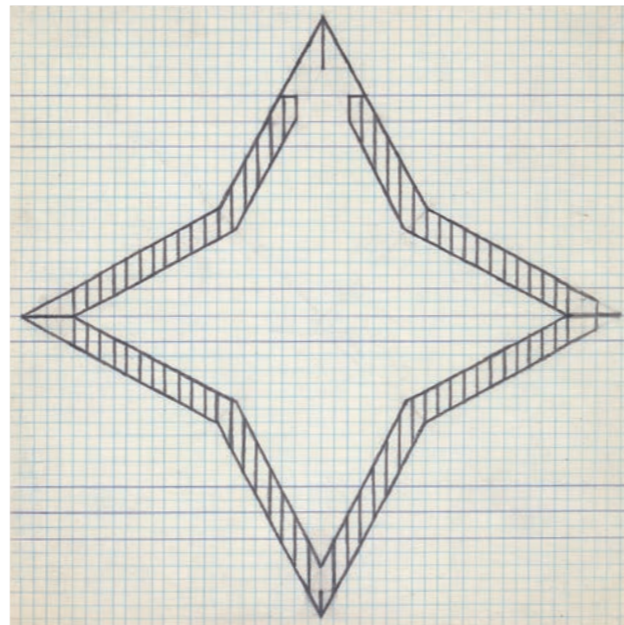
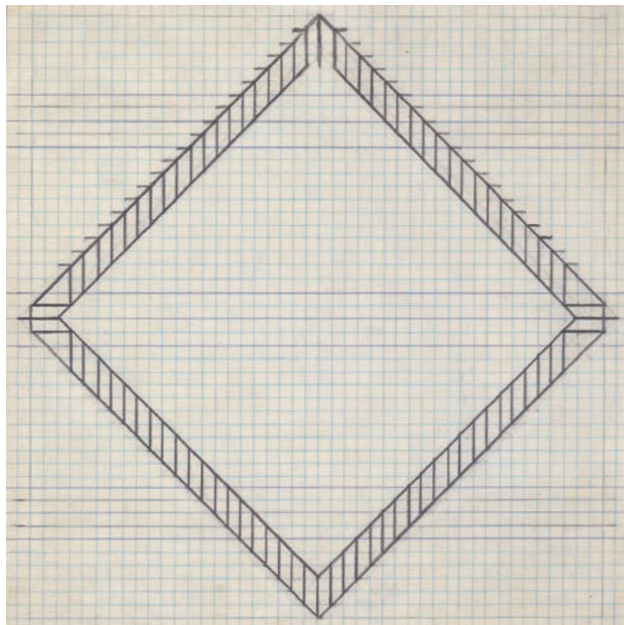
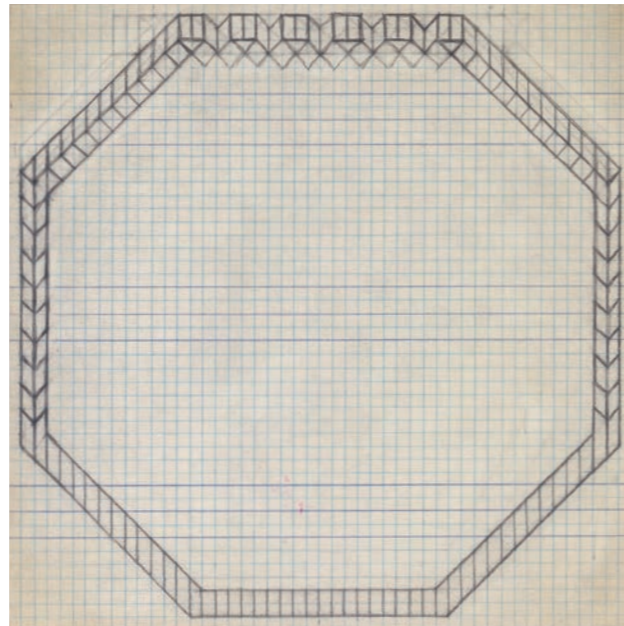
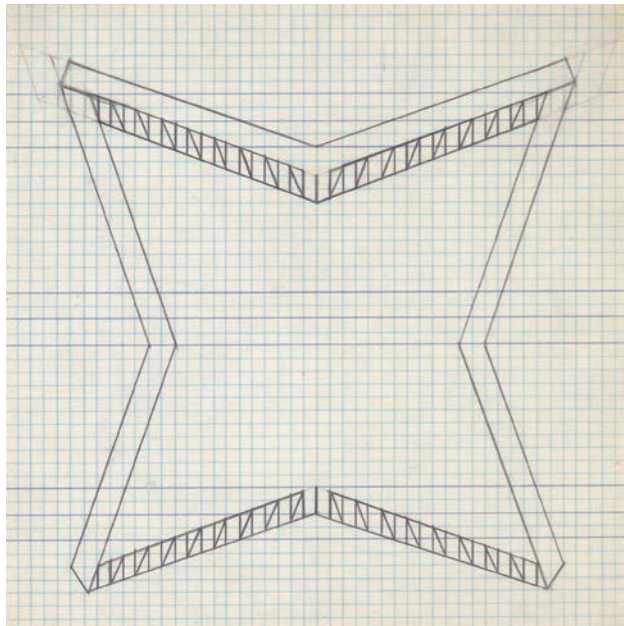
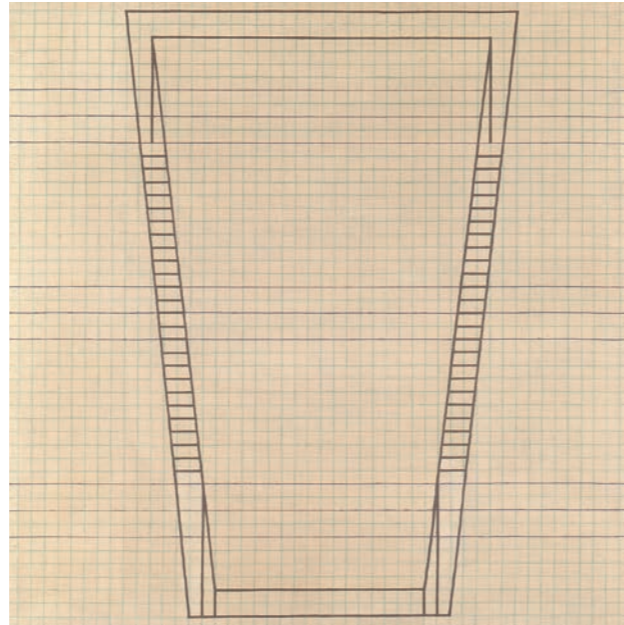
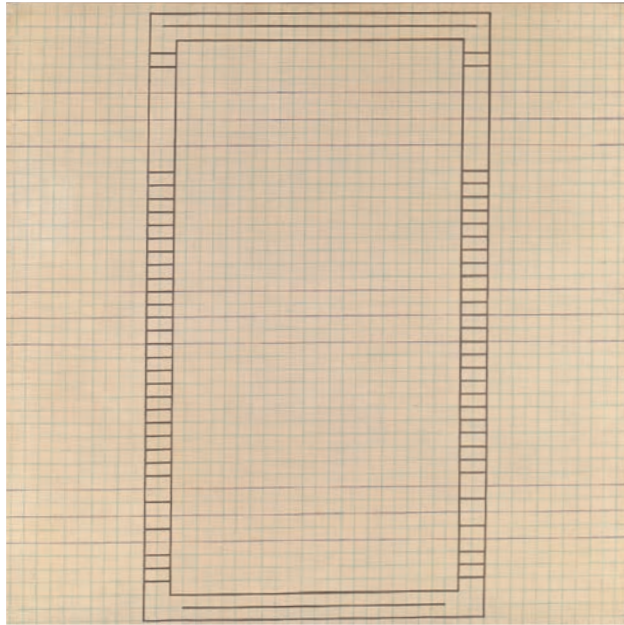
Through her exploration of how a phenomenon is perceived, Baer was endeavoring to situate perception in a neuro-optical-physiological *continuum* and the experience of a work of art in a given context.

In 1971, the same year she published "Mach Bands," Baer painted *H. Arcuata*, a work whose title is based on the conventions of botanical Latin names. "H." refers to the painting's horizontal format and "Arcuata" to the composition's curved shapes. The canvas format is an unusually thick horizontal rectangle. The painting, which was designed to be hung very low at ground level, is part of a series the artist prosaically dubbed her "Radiator paintings." The dimensions and how it is hung lend the painting sculptural qualities, enhanced by the curvaceous motif that streaks across the field of the canvas.

In 1974, Baer created two printed works that combine geometry and language, one of which is *Cadmos' Thicket*, an inkless intaglio hand-colored with oil. The title departs from the minimalist "Untitled" approach or Latin, instead alluding to 17th-century classical painting. (*Cadmos and Minerve* by Jacob Jordaens comes to mind, or Nicolas Poussin, for whom a work titled something like "The Thicket of Cadmos" is entirely imaginable.) Cadmos was the legendary founder of Thebes and is credited with having brought the Phoenician alphabet to Greece. Baer's print borrows from the Ogham Celtic alphabet, using its letters for U, CC, and Q. The letter U is pronounced "Ur" in Old Irish, meaning "earth." Q and its equivalent CC are pronounced "Ceirt" in Irish, meaning "bush." The artist used a black serif font from the inscription on Rome's Trajan Column, which she layered with the corresponding Greco-Phoenician equivalents at 90-degree angles. This interest in language and symbols gradually led her to abandon abstraction.

Sometime between 1974 and 1975, before moving to Ireland, Baer painted her first non-abstract painting. To create *The Old Year*, which she calls an "image work," Baer researched cave art in *National Geographic* and *Scientific American*, specifically focusing on numerical and calendar symbols. The MAMCO exhibition also presents *Demi-Pirouette* (*Half Turn on the*





aux origines du cubisme pour développer une voie alternative au modernisme où le collage rassemble des échelles variées.

A l'instar des bandes de Mach et des paysages archéologiques, les signes picturaux chez Jo Baer ne sont pas exclusivement abstraits ou figuratifs, syntaxiques ou archéologiques, mais tendent à une expérience phénoménologique étendue.

*Haunches*) from 1981. This choreographically titled work combines a female body in profile, an amoeba and mysterious symbols. Starting in 1974, Paleolithic motifs regularly appeared in Baer's work, as well as writing composed of circles evoking a megalithic topography. Baer rejects any esoteric reading of these paintings. Instead, she sees them as a return to the origins of Cubism and a means to build an alternative path to modernism in which collage brings together diverse scales.

The pictorial symbols in Baer's work are not exclusively abstract or figurative, nor are they syntactical or archaeological. Rather, like Mach bands and archaeological landscapes, they aspire to an expanded phenomenological experience.





# Jackie Winsor

→ 23.02–19.06.2022

→ Organisée par Lionel Bovier, avec le soutien de Paula Cooper Gallery, New York

□ Depuis la fin des années 1960, Jackie Winsor (artiste américaine, née au Canada en 1941) réalise des sculptures qui étendent le vocabulaire de l'art minimal, utilisant des matériaux simples et partant du motif de la grille pour questionner les notions de travail et de processus.

Son œuvre, qui se développe dans les années 1970 en réaction à l'art minimal, a d'abord été qualifiée de « post-minimale », d'« Anti-Form » ou « d'art processuel ». Marquée par son histoire personnelle, la pratique de Winsor s'établit en effet à la croisée du minimalisme qui domine la scène new-yorkaise de cette époque et du féminisme. Elle maintient une géométrie élémentaire et un principe de symétrie mais substitue aux matériaux et méthodes industrielles des matières naturelles et le fait-main.

Ainsi que le décrit Lucy Lippard, « ses matériaux sont des planches de contreplaqué ou de pin, de la corde et de la ficelle, des briques, des lattis, des clous et des arbres. Avec eux, elle crée des objets compacts, naturels et d'une physicalité simple, sans prétention, mais formellement intelligents dans leur tension entre matériau et processus, processus et résultat. (...) Winsor déclare que ses préoccupations principales sont 'la répétition, le poids, la densité et la nature inaltérée des matériaux utilisés'. J'ajouterai l'échelle, le caractère obsessionnel, la temporalité, la naturalité et une réaction physique quasi-sensuelle (...). La répétition dans le travail de Winsor ne se réfère pas à la forme, mais au processus: c'est la répétition d'une unité matérielle qui compose finalement une forme unifiée et unitaire (...). L'ordre donné, la géométrie, sont toujours contredits dans son travail par des actions ou la nature des matériaux utilisés, par les dispositions propres des matériaux ou par le processus de travail.

■ Since the late 1960s, Jackie Winsor (American, born in Canada in 1941) has been making sculpture that expands a Minimalist vocabulary, using unrefined materials and grids to investigate process and labor.

Her work, which developed in the early 1970s as a reaction to Minimal art, has first been characterized as “post-Minimal,” “Anti-form,” and “Process art.” Informed by her own personal history, Winsor's sculptures from this period indeed sit at the intersection of Minimalism and feminism, maintaining an attention to elementary geometry and symmetrical form, while eschewing Minimalism's reliance on industrial materials and methods, through the incorporation of hand-crafted, organic materials.

As Lucy Lippard wrote in the 1970s, “her materials are plywood, pine, rope, brick, twine, nails, lathing, and trees. From them she makes compact objects, natural and easy in their physicality; unpretentious, but formally intelligent in their use of a tension between material and process, process and result ... Winsor lists her central concerns as ‘repetition, weightiness, density, and the unaltered natural state of materials.’ I would have added scale, obsessiveness, time, nature, and a visceral body reaction verging on the sensual ... Repetition in Winsor's work refers not to form, but to process; that is, to the repetition of single-unit materials which finally make up a unified, single form ... The basic order, or geometry, in Winsor's work is always thwarted by action or by nature, by the materials' or the process' inclinations toward their own identities. Many women artists working with geometry and obsessive repetition ... have come into their own by using a rectilinear framework primarily to contradict it.”







Beaucoup d'artistes femmes travaillant avec la géométrie et la répétition (...) arrivent à leurs propres pratiques en utilisant un cadre orthonormé pour mieux le contredire.»

Depuis les années 1970, Winsor fait également usage de l'aléatoire et d'éléments performatifs pour déterminer le résultat final de son travail de sculpture. Ainsi, par exemple, lorsqu'elle fait exploser un cube patiemment recouvert de 20'000 clous pour mieux le reconstituer ensuite, ou lorsqu'elle attache à l'arrière d'une voiture une pièce préalablement peinte de cinquante couches d'acrylique pour la traîner sur la route.

Avec la série des « insertions » murales, commencée dans les années 1990, elle semble faire allusion au régime pictural, mais explore la création d'un « espace négatif ». Et, à l'instar des « découpes » dans des bâtiments de Gordon Matta-Clark, avec qui elle devient amie aux débuts des années 1970, les « fenêtres » de Winsor ouvrent dans le mur un vide qui interroge l'espace dans lequel elles sont exposées.

En 1979, le MoMA lui offre une première exposition personnelle d'importance, avant la rétrospective itinérante organisée par le Milwaukee Art Museum de 1991. En 1997, P.S.1 à New York inaugure son espace renové en invitant Winsor à y exposer et, plus récemment, en 2014, une exposition personnelle lui a été consacrée par le Aldrich Contemporary Art Museum de Ridgefield, Connecticut. L'exposition du MAMCO offre un panorama de sa pratique sculpturale en réunissant des œuvres des années 1960 à nos jours.

Since the 1970s, Winsor also used chance procedures and performative actions to determine the final outcome of her sculptures, exploding and reassembling a cube with 20'000 nails patiently hammered into its surface, or attaching to the back of a car a piece covered with 50 layers of acrylic paint to drag it up and down a sidewalk.

With the series of wall inset pieces, started in the 1990s, she seems to allude to painting, but also explores the creation of a "negative space." As in the "cuts" in buildings of Gordon Matta-Clark, whom she befriended in the early 1970s, her "windows" open a void into the wall, thus transforming the space within which they are exhibited.

In 1979, a mid-career retrospective of her work opened at MoMA and in 1991 Milwaukee Art Museum organized a touring retrospective. P.S. 1 inaugurated its newly renovated space in Long Island City, Queens with a retrospective of her work in 1997. More recently, her one-person exhibition was held at the Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, CT in 2014-2015. MAMCO's exhibition offer an overview of her practice by gathering works from the 1960s to the 2000s.





# PREVIEW



# Laura Grisi

→ 05.10.2022–29.01.2023

→ Organisée par Julien Fronsacq  
et Marco Scotini, en collaboration  
avec Muzeum Susch

□ La rétrospective consacrée à l'artiste italienne Laura Grisi (1939-2017) témoigne de la singularité de sa pratique et de sa vision au sein de l'histoire de l'art contemporaine. Elle était d'autant plus nécessaire que son travail a longtemps été réduit à l'étiquette d'artiste italienne du Pop Art, alors que toute la démarche de Grisi atteste son refus des catégorisations et son talent pour intercepter des recherches artistiques de son temps (art minimal et conceptuel, art cinétique et optique, Land Art) et en offrir une synthèse personnelle. Par une activité dont le motif central est sans doute celui du déplacement (des pays visités et documentés aux multiples médiums utilisés), Grisi incarne un sujet féminin nomade, défiant les politiques culturelles et identitaires, refusant l'unicité des représentations, et, finalement, de l'écoulement même du temps.

Née à Rhodes, en Grèce, en 1939, éduquée à Paris et établie entre New York et Rome, où elle décède en 2017, Grisi a passé de longues périodes de sa vie en Afrique, en Amérique du Sud et en Polynésie. Cette découverte de cultures non occidentales trouve de nombreux échos dans son travail artistique et marquera sa vie personnelle et professionnelle. Débutant sa recherche artistique par la photographie, elle réalise ses « Peintures variables » (avec des panneaux coulissants et des néons) dans le milieu des années 1960. A la fin de cette décennie, elle crée des environnements dynamiques qui reproduisent en galerie des phénomènes naturels tels que le brouillard, le vent ou la pluie. Ses œuvres des années 1970-1980 sont marquées par le « tournant textuel » de cette époque : utilisant le langage et la photographie à nouveau, elle explore les mécanismes de la perception humaine et de la connaissance.

L'ensemble de l'œuvre de Grisi tente de saisir l'étendue, la multiplicité, l'impermanence et la mutabilité du possible, tout

■ This long-deserved retrospective of Italian artist Laura Grisi (1939-2017) testifies to her singularity and innovative vision within contemporary art history. Although her work has mostly been “reduced” to Italian Pop art—if not entirely overlooked—from the outset Grisi worked beyond that category, pertinently intercepting various lines of international artistic research (Minimal and Conceptual art, Optical art and Kinetic-Programmed art, Land art) and applying them in her own original synthesis. Within an activity whose fundamental motif is the “journey”—from remote locations visited and documented, to the multiplicity of mediums used—Grisi embodies a stateless and nomadic female subject who defies the politics of identity, the univocity of representation, and the unidirectionality of time.

Born in Rhodes, Greece, in 1939, educated in Paris, and living between New York and Rome where she died in 2017, Grisi spent long periods of her life in Africa, South America, and Polynesia. This involvement with cultures beyond those of the Western world was destined to indelibly mark her own experiences. Despite making photography the original method of her research in the early 1960s, she subsequently moved to “Variable Paintings” in the mid-1960s (with sliding panels and neon tubes).

By the end of the 1960s she was creating dynamic, environmental installations in which she artificially reproduced natural phenomena such as fog, wind, and rain, before ultimately arriving at a descriptive, verbal form and mathematical language as a conceptual tool in the 1970s and 1980s, in order to explore the mechanics of human perception and knowledge.

Grisi's entire body of work strives to take into account the breadth, multiplicity, imperceptibility, and infinite proliferation





en ayant recours à des systèmes logiques construits sur des limitations linguistiques et sémiotiques, dans une approche qui peut faire penser aussi bien au Nouveau Roman qu'au cinéma de la Nouvelle Vague ou aux expérimentations du groupe français Oulipo.

Laura Grisi expose de son vivant avec les galeries Galleria dell'Ariete à Milan (en 1965), Leo Castelli à New York (depuis 1973 et jusqu'à la fin des années 1980) et Konrad Fischer (depuis 1978 et jusqu'au milieu des années 1990). Le Van Abbemuseum lui consacre une exposition en 1976 et elle figure en 1966 dans la Biennale de Venise, ainsi que, en 1968, dans l'exposition « Young Italians » du ICA Boston et du Jewish Museum de New York. Son travail sera présenté dans la 59<sup>e</sup> Biennale de Venise en 2022.

of all that is possible, but starts out from precise constraints, from paradoxical gaps, from linguistic and semiotic limitations, in accordance with an approach that is close to the Nouveau Roman, to Nouvelle Vague cinema, and the French Oulipo group.

During her lifetime, Laura Grisi exhibited at the Galleria dell'Ariete, Milan, in 1965; Leo Castelli Gallery, New York, from 1973 on and through the 1980s; the Van Abbemuseum Museum, Eindhoven, in 1976; and Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf, from 1978 on and through the 1990s. Her work was included in 1966 at the XXXIII Biennale di Venezia; in 1968 in *Young Italians* at the ICA, Boston, and the Jewish Museum, New York; and will be featured in the 59th Venice Biennale in 2022.





## « été 2022 »

→ 08.07–04.09.2022

→ Expositions organisées par Paul Bernard,  
Lionel Bovier, Julien Fronsacq  
et Fabrice Stroun

□ Nous reprenons et développons cet été le nouveau mode opératoire, initié en 2021, pour le musée en période estivale : basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale, il s'agit de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne relie, sinon l'intérêt que nous leur portons. Ainsi, plusieurs artistes issu.e.s de différentes générations occuperont le premier étage du musée et d'autres salles du bâtiment. Autour de ces pratiques, des formats extensifs, en collaboration avec d'autres structures, viendront ponctuer le programme estival de rencontres, de performances et d'expériences hors site.

Une publication gratuite réunira l'ensemble des activités, qui figureront aussi à l'agenda du MAMCO en ligne. Suivez le musée sur Instagram ou inscrivez-vous à notre newsletter sur notre site pour rester informés de nos activités.

En outre, dans le cadre de la future rénovation du bâtiment qui abrite le musée, nous proposerons, en collaboration avec le Centre d'art contemporain, plusieurs projets de préfiguration des fonctionnalités qui lui font aujourd'hui défaut. Ainsi, un espace de convivialité, entre cafétéria et bar, une salle de médiation construite autour de jeux d'artistes et un ensemble d'œuvres immersives provenant des collections publiques genevoises d'art contemporain, viendront s'ajouter à notre programmation. L'ensemble du programme de l'été et des nouveaux lieux déployés au rez-de-chaussée du bâtiment seront d'accès libre et gratuit. Venez en profiter !

■ In 2021, we inaugurated an innovative *modus operandi* for our summer exhibitions, an operating principle we will further develop in 2022. Based on the concept of an annual "special edition," borrowed from the world of magazines or biennials, the aim is to bring together diverse practices connected by nothing but the fascination they exert on us. Thus several artists from different generations will occupy the first floor of the museum and some other spaces of the building. But our summer program will also feature talks, performances, and off-site events, developed in collaboration with other institutions and organizations.

A free publication will gather all information on this programing, which will of course be featured on our activities' list on the museum's website. Follow MAMCO on Instagram or register on our website to receive our bi-monthly newsletter and stay informed about all our projects.

Furthermore, in the context of the future renovation of the building hosting MAMCO, we will propose, in collaboration with the Centre d'art contemporain, several projects serving as so many tests or trailers of functionalities currently not available. A space will offer drinks and bites to visitors, another will welcome the public with a collection of games conceived by artists, while a third will invite an immersion within large-scale works stemming from Genevan public collections of contemporary art. These spaces and the summer program will be on a free access mode. Come enjoy them!





# FEA TURES



## Une conversation avec Julia Scher

□ *Nous vous avons invité à mettre une partie de la collection du musée sous surveillance. Vous l'avez fait plusieurs fois dans le passé, dans différentes institutions. Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la première intervention de ce type ?*

La première fois qu'une institution a réellement joué avec toute la gravité de cette possibilité, c'était le Consortium, à Dijon, grâce aux mécaniques propres à leur approche de ce qu'est une institution.

*Les monochromes roses parés d'objets que vous avez réalisés pour l'exposition à Genève sont des travaux autonomes, mais combinés ils semblent raconter une histoire de la technologie, des logiciels malveillants et de ce qui nous attend dans le futur...*

Oui, cela fait partie de la complexité actuelle des objets, des systèmes et des traces dans un univers sécuritaire considéré comme une forme d'art – données, humain, identité. Les cinq panneaux de l'exposition agissent comme des supports aimantés pour des morceaux accumulés de moments corrompus et piratés.

*Pour les Security Messages que vous avez conçus pour les affiches et l'édition du MAMCO, vous avez écrit différentes déclarations plus ou moins liées à la situation du COVID et au contrôle numérique. Pourriez-vous nous dire comment vous avez écrit ces phrases, qui frôlent parfois la poésie ? Et si vous avez une activité d'écriture régulière ?*

C'est plus féroce que dressé – comme une écriture sauvage, qui éclate en réponse à la vie. Ensuite, il y a toutes ces « listes » fortement éditées ou ces « lieux d'exposition » où j'écris beaucoup, mais dont je ne garde que quelques éléments. En outre, je puise mon langage dans le monde du signe lui-même : symboles, directions, transit, prudence. En particulier les directives courtes auxquelles nous sommes confrontés quotidiennement à cause de l'épidémie. Une partie exprime ce « Hey ! Je peux vous aider, mais pas vraiment suffisamment ». Oui, ma

■ *We invited you to put part of the museum's collection under surveillance. You did it several times by the past in different institutions. Could you tell us more about the first intervention of that kind?*

The first intervention, the first where the institution fully played with the gravity of this possibility, was at Le Consortium in Dijon, thanks to the mechanics of their approach of what an institution is.

*The pink monochromes adorned with objects you realized for the show in Geneva are independent works, but combined they seem to tell a story of technology, malware, and what awaits us in the future...*

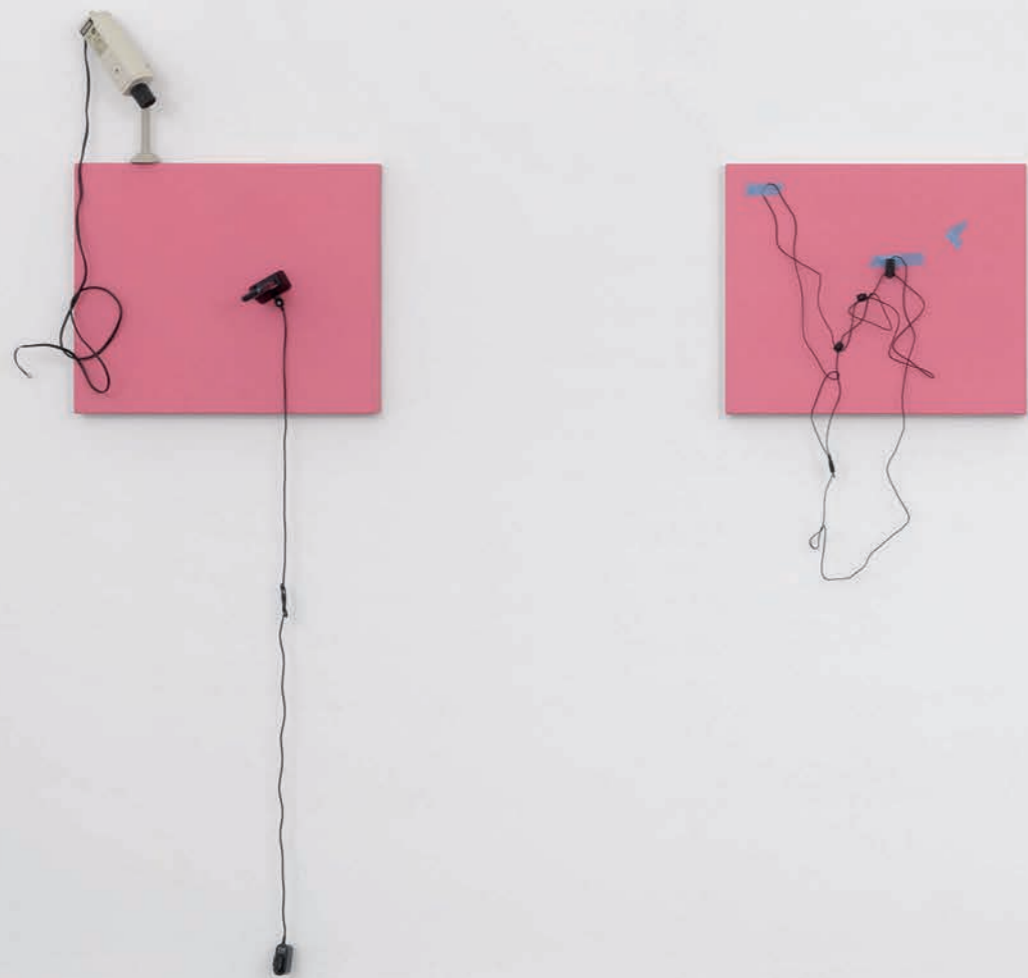
Yes, it's part of the ongoing complexity of the objects, the systems, the traces of the idea of the world of security as an art form—data, human, identity. The five panels in the show act as magnet holders for accumulated pieces of corrupted hacked moments.

*For the "warning signs" you designed for MAMCO's posters and edition, you wrote different statements more or less related to the COVID situation and digital control. Could you tell us how you wrote these sentences, which at turn verge on poetry? And if you have a regular writing activity?*

It's more feral than trained. Like a wild writing, bursts in response to life. Then, there are the heavily edited "lists" or venues" where I write quite a bit, but carve it down to a few chunks. Additionally, I draw language from the world of the sign itself: symbols, directions, of transit, caution. Especially the short directives we are faced with daily due to the plague. Some of it is the "Hey! I can help you, but not really enough." Yes, my draw down to so few words is both of necessity (long story) and related to my interest in billboards, security warning signs, badges, insignias, floor tape, T-shirt one liners, ID badges, announcements at control centers, architectural logos, and sales pitches.







réduction à si peu de mots est à la fois due à la nécessité (longue histoire) et liée à mon intérêt pour les panneaux d'affichage, les panneaux d'avertissement de sécurité, les badges, les insignes, le ruban adhésif, les phrases d'une seule ligne sur les T-shirts, les badges d'identification, les annonces dans les centres de contrôle, les logos architecturaux et les argumentaires de vente.

*Lors d'une conversation sur votre travail, Dan Graham dit que vous agissiez comme une « comédienne ». Dans l'œuvre Girl Dogs, Haus of Sher (Malden and Marlene), on peut entendre votre propre voix déclamant un accueil officiel ainsi qu'un avertissement. Pourriez-vous nous dire quelques mots sur cette incarnation institutionnelle ?*

Les références renvoient à la télévision, la télévision et la télévision. Et le logo de RCA avec le chien dont l'oreille est collée à un mégaphone. Ecouter un enregistrement, c'est aussi un REGARD DANS LE TEMPS. D'où le lien entre la surveillance et l'accès à ce qui a été enregistré. Je voulais également faire référence à la fluidité entre les formes : ici, la sculpture et les dispositifs d'enregistrement et de lecture électroniques. J'ai grandi à l'époque où le cinéma, la télévision et l'art ont évolué pour devenir cet amalgame qu'ils sont aujourd'hui. Il y a donc aussi cette référence. L'Etat institutionnel a également participé à ce mélange, cet accueil de tous les médias, pour laisser entrer les choses, les gens et les expériences, même lorsque cela générait un conflit avec les anciens médias. Les nouveaux agrégats créés, au fil du temps, ont été invités par les institutions – je voulais souligner cela, travailler avec cela...

*L'ensemble de votre intervention est également très ludique : on y perçoit beaucoup d'humour, même si les sujets que vous abordez sont sérieux. Comment maintenez-vous l'équilibre entre ces deux aspects ?*

Le débordement du sérieux fait atterrir les gens dans le monde de l'humour. Je suppose qu'il s'agit de faire rire les gens... comme... la DOULEUR... ou... VOIR la douleur comme un moyen de la gérer.

*In a conversation about your work, Dan Graham said you're acting like a "comedian." In the "dogs' work," one can hear your own voice performing an official welcome as well as a warning. Could you say few words about this institutional embodiment?*

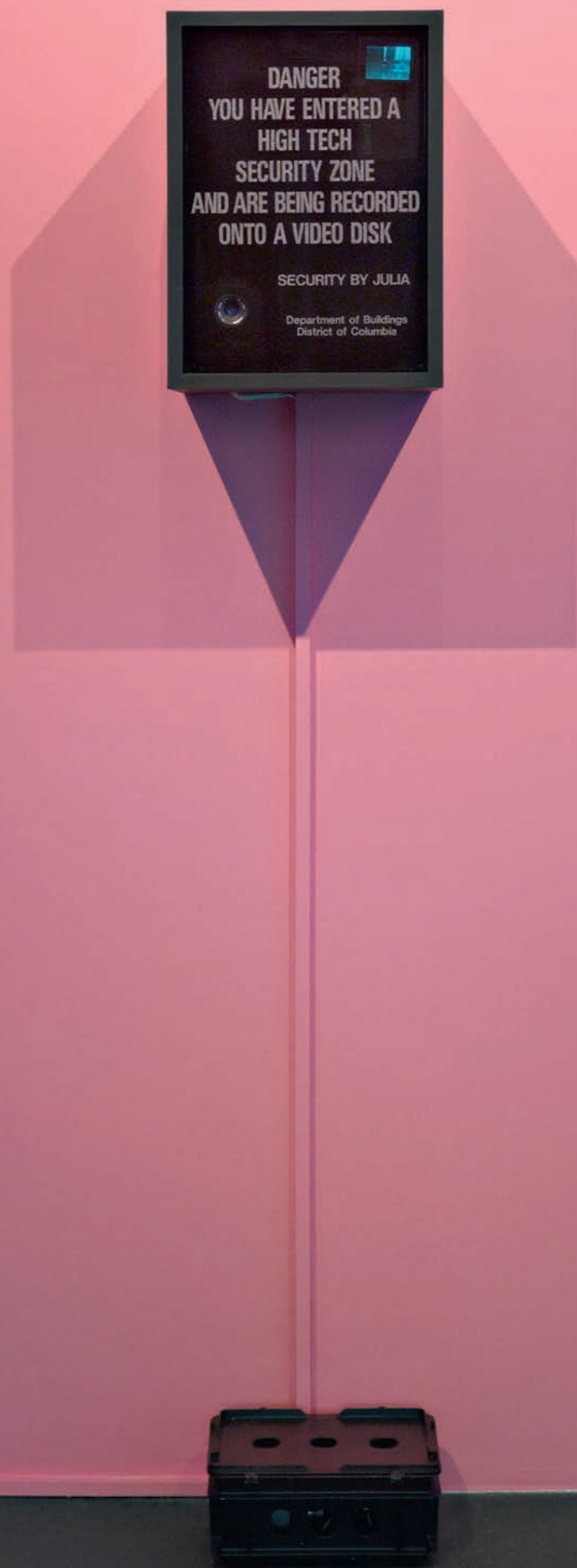
References bleed back to television, television, television. And the RCA logo of the dog, whose ear is at the megaphone. To listen to a recording is also a LOOK BACK in TIME. And thus the tie to surveillance, or getting to what has been recorded over time. I also wanted to reference the fluidity between forms—here, sculpture and electronic recording and playback devices. I grew up where film, television, and art evolved into the total mash up it is today. So, there is this reference. The institutional state also embodied this combination, this welcome to all media, to let things and people and experiences in, even in a clash with old media. New aggregates made, over or with time, was invited by institutions—I wanted to acknowledge that, work with that...

*Your whole intervention is also very playful: one perceives a lot of humor in it, even if the topics you're dealing with are serious. How do you maintain the balance between these two aspects?*

The spill over of the serious, lands people in the humor world. I guess it's about people laughing stuff off ... like ... PAIN ... or... SEEING pain as a way to deal with it.

*You appear in Tony Conrad's video installation Studio of the Streets. How close were you?*

Tony knew a lockdown coming, what it would do to freedom-on all aspects. And further how it would impact cultural communities. He understood that the street needed to go in the museum and the museum in the street, that it was a necessary multi-lingual/sonic space, to take everything everywhere and back again. He insisted about the need to reach people, all this at the Media Alliance Conference in 1986, where ... is the first time I met him. I wish there had been a video recording! These radical ideas, while wearing a prim suit and bow tie! What a memory. So, over the years I saw him here and there, in Europe and New York City, and also Buffalo where he helped with the work *Buffalo Under Surveillance* and, of course,



*Vous apparaissez dans l'installation vidéo de Tony Conrad, Studio of the Streets. A quel point étiez-vous proches ?*

Tony savait qu'un « lockdown » se préparait, ce qu'il ferait à la liberté sous tous ses aspects. Et aussi l'impact que cela aurait sur les communautés culturelles. Il a compris que la rue devait aller dans le musée et le musée dans la rue, qu'il s'agissait de mettre en place un espace multilingue/poly-acoustique, pour tout emmener partout et revenir. Il a insisté sur la nécessité d'atteindre les gens, tout cela à la conférence Media Alliance en 1986, où ... c'est la première fois que je l'ai rencontré. J'aurais aimé qu'il y ait un enregistrement vidéo ! Ces idées radicales, tout en portant un costume cintré et un nœud papillon ! Quel souvenir ! Donc, au fil des années, je l'ai vu ici et là, en Europe et à New York, et aussi à Buffalo où il a participé à mon installation *Buffalo Under Surveillance* et, bien sûr, il s'est endormi dans *Zwirners Verlies (Le Donjon Zwirner)* à la Galerie Rudolf Zwirner, à Cologne, en 1992... Mais c'était en 1992. Il était beaucoup plus proche de tous ses amis de New York, de John Miller, d'Aura Rosenberg, de Tony Oursler, et bien sûr de tous ceux de l'université de Buffalo et de Hallwalls.

he felt asleep in *Zwirners Verlies* at Galerie Rudolf Zwirner, Cologne, in 1992... But this was 1992. He was much closer to all the folks in NYC, John Miller, Aura Rosenberg, Tony Oursler, and of course everybody at University of Buffalo, and Hallwalls.

S  
E  
B  
T  
A  
E  
E



# Performances à Moscou, 1975-1985 : naissance d'une communauté

□ S'il faut attendre les années 1970 en URSS pour voir apparaître à nouveau la performance, mise en suspens depuis les avant-gardes historiques, c'est avec la confidentialité de gestes précisément non reconnus comme pouvant être artistiques par l'art dit officiel. Autour de ces gestes non identifiés (on parle alors d'un art « non officiel » ou « non conformiste ») se forment de nouvelles communautés et institutions artistiques vernaculaires. Des abords de Moscou aux appartements, un réseau communautaire et amical sur lequel les artistes peuvent compter s'établit.

La décennie 1975-1985, coïncidant avec la stagnation de la période de Brejnev, constitue à tous égards le pic de cette dynamique. Période expérimentale par excellence, cette dernière se caractérise par l'affirmation d'un *corps collectif* nourri d'approches et d'expériences singulières dont la performance apparaît comme le genre emblématique. Ce *corps collectif* propose un brouillage des frontières entre sujet et objet ou auteur et spectateur, cela en instituant une communauté interprétative et réceptive immanente aux actions elles-mêmes. Les différentes réactions se voient ainsi réintégrées ou réappropriées dans d'autres propositions artistiques. Au cours de cette période, les individus se greffent les uns aux autres au sein de groupes plus ou moins poreux et mouvants, voire interpénétrés, et qui constituent une communauté artistique élargie, appartenant au courant du conceptualisme moscovite.

C'est ainsi qu'à partir du milieu des années 1970, avec pour mentor le groupe Actions collectives formé en 1976 dont l'activité se poursuit jusqu'à aujourd'hui, se créent des collectifs plus jeunes et en décalage générationnel avec la première génération d'artistes dits non officiels.

■ While performance art had been sidelined in the Soviet Union since the early avant-garde period, it reemerged in the 1970s with a new-found confidence, expressed in gestures that the so-called "official art" world hardly consider artistic. New artistic communities and grassroots institutions took shape around these unacknowledged forms of expression (which were labeled "unofficial" or "non-conformist"). From the outskirts of Moscow to apartments in the capital's city center, an informal community of friends and artists coalesced into a network and source of mutual support.

The decade 1975-1985, which coincided with the era of stagnation under Brezhnev, can rightly be called the apex of this movement. An experimental period unlike any other, it was marked by a *collective body* of artists who brought together a range of singular approaches and experiences, of which performance emerged as the iconic genre. This *collective body* broke down the boundaries between subject and object, between artist and spectator, which it did by establishing an interpretive and receptive community immanent to the actions themselves. The elicited reactions then fed, or were appropriated by, successive artistic creation. During this time, individuals joined forces within porous and shifting groups that sometimes even overlapped, constituting an extended artistic community aligned with the currents of Moscow Conceptualism.

Starting in the mid-1970s, a number of collectives of younger artists formed who broke with the first generation of so-called unofficial artists. These groups found a mentor in Collective Actions Group (CAG), created by Andrei Monastyrski in 1976 and still active today. CAG initially consisted of Nikita Alexeev, Georgy Kiesewalter, and Nikolai Panitkov; later it expanded to include new members, most notably



M  
 E  
 A  
 T  
 H  
 B  
 R  
 E  
 S

Si l'on considère Actions collectives formé à l'initiative d'Andreï Monastyrski, le groupe réunit initialement Nikita Alexeev, Georgy Kiesevalter, Nikolai Panitkov avant d'accueillir de nouveaux membres, notamment Igor Makarevich et Elena Elaguina. Il connaît plusieurs périodes et exerce une influence profonde sur les artistes des années 1980-1990 et au-delà. Volontiers hermétique, il voit ses outils dialectiques se diversifier au fur et à mesure des actions : commentaires, communauté interprétative, grammaire rétroactive et auto-référentielle, factographie, diagrammes et cartographies, administration, classement et archives des actions par typologies ontologiques, par saisons, par occurrences géographiques... Le groupe Actions collectives est fortement orienté par la pratique singulière d'Andreï Monastyrski qui en devient immédiatement le théoricien, l'exégète, et en fait une entreprise de recherche et d'expérimentations philosophiques à l'échelle du collectif. 160 actions ont été réalisées à ce jour (novembre 2021). L'enchevêtrement des productions personnelles de Monastyrski et des actions proprement collectives fait de la production du groupe Actions collectives une méta-œuvre aux multiples arcanes.

Il faut ajouter ici Mukhomor (litt. Amanite), un autre collectif fondé en 1978 par Sven Gundlakh, Vladimir et Sergeï Mironenko, Konstantin Zvezdotchetov et Alekseï Kamenski. Leurs premières expéditions, excursions, entre jeu de boy-scouts et défis absurdes, sont documentées à la fin des années 1970. Lors de leur première action, ils se déguisent en Tolstoï, se rendent à Jasnaja Poljana et manquent de se faire arrêter. L'activité du groupe est également marquée par une abondante production graphique et pseudo-littéraire. Celle-ci s'interrompt brutalement en 1984 lorsque ses membres sont envoyés par le KGB au service militaire.

Quant à SZ, actif de 1980-1984, il est composé des artistes Vadim Zakharov et Viktor Skersis. Il est fondé en 1980, année de création de son logo et de son tampon, instrument d'une signature juvénile et agressive. Le groupe introduit dans le champ artistique moscovite un style nouveau, provocateur, spontané, impliquant souvent le corps de l'artiste et du spectateur. Il cesse son activité en 1984 avec l'émigration de Viktor Skersis aux USA.

Igor Makarevich and Elena Elagina. The group went through several phases and exerted a profound influence on Russian artists in the 1980s and 1990s, and afterwards. Deliberately hermetic, the group practiced dialectical methods that became increasingly diverse as its artistic actions evolved and included commentaries, interpretative community, retroactive and self-referential grammar, factography, diagrams and maps, administration, and the classification and archiving of actions based on ontological typologies, seasons, and geographical situations.

It was, however, the unique approach of Andrei Monastyrski—CAG's theoretician and exegete from the start—that strongly influenced the group, turning it into a place of research and philosophical experimentation on a collective level. By November 2021, the group had carried out 160 actions. The intertwining of Monastyrski's own artworks and the group's strictly collective actions has transformed the Collective Actions Group's output into a meta-work full of discoveries.

Another important artist collective of this period was Mukhomor Group, founded in 1978 by Sven Gundlakh, Vladimir and Sergey Mironenko, Konstantin Zvezdotchetov, and Alexei Kamensky. The group documented their initial forays and outings, which were a cross between boy-scout-like escapades and absurdist challenges, in the late 1970s. During their first action, they dressed up as Tolstoy, traveled to Tolstoy's home in Yasnaya Polyana, and were nearly arrested. Mukhomor was also prolific in producing pictorial works and pseudo-literature, all of which came to an abrupt halt in 1984 when the KGB forced its members into military service.

SZ Group was formed by Vadim Zakharov and Viktor Skersis in 1980, the same year they created their youthful, aggressive logo and stamp. SZ Group brought a provocative and spontaneous style—often involving the artist's and spectators' bodies—to the Moscow art scene. The group disbanded in 1984 after Skersis emigrated to the United States.

Finally, the pioneering, avant-garde work of Gnezdo deserves mention here. Gennadii Donskoi, Mikhail Roshal and

Il faut enfin mentionner le travail pionnier et précurseur de Gnezdo. En 1975, Gennadiy Donskoi, Mikhail Roshal et Victor Skersis débute leur travail sous le nom de Donskoi-Roshal-Skersis (parfois abrégé D.R.S.), puis, suite à la performance *Couver des œufs* la même année à la maison de la culture VDNKh, sous le nom de Gnezdo (litt. Nid). Roshal et Skersis (nés en 1956) suivent les cours d'Alexandre Melamid à l'École d'art n°1 de Moscou et sont profondément influencés par le Sots-art. Gnezdo trouve cependant un ton bien à lui, irrévèrent, absurde, sérieusement sérieux, faussement idéologique. Il n'aura duré que le temps d'un « plan quinquennal » accompli avec panache, mais aura contribué durablement à la naissance d'une nouvelle scène artistique en URSS.

— Nicolas Audureau  
& Emanuel Landolt

Victor Skersis began their collaborative work in 1975 as Donskoy-Roshal-Skersis (sometimes abbreviated D.R.S.). That same year, following a performance entitled *Hatch the Eggs* at the VDNKh House of Culture, they changed their collective's name to Gnezdo ("nest"). Roshal and Skersis (born in 1956) attended classes taught by Alexander Melamid at Moscow's Art School Number 1. Gnezdo drew from the influence of Sots Art yet developed a characteristic style: irreverent, farcically serious and sarcastically ideological. While the group lasted only about as long as a five-year economic plan, Gnezdo had a flair all its own and played a considerable role in the creation of a new art scene in the USSR.

— Nicolas Audureau  
& Emanuel Landolt

U  
 W  
 B  
 I  
 F  
 A  
 W  
 W



# Ballard in Albisola

→ 03.09–19.12.2021

→ Casa Jorn, Albissola Marina (Italie)

→ Organisée par Paul Bernard

□ Depuis l'exposition *Die Welt als Labyrinth* qui s'est tenu en 2017 au MAMCO, le musée de Genève a tissé des liens forts avec la Casa Jorn, le musée dédié à Asger Jorn à Albissola Marina, sur la côte ligure. Les deux institutions ont collaboré à nouveau pour réaliser un projet intitulé *BALLARD IN ALBISOLA*. Fidèle à l'esprit du lieu – la Casa Jorn fut la maison et l'atelier de l'artiste qui y réalisa de nombreuses expérimentations collectives – l'exposition prenait d'abord la forme d'une résidence sur place. Une dizaine d'artistes, curateurs et vidéastes (Pierre-Olivier Arnaud, Stéphanie Cherpin, Beatrice Delcorde, David Evrard, Claire FitzGerald, Jill Gasparina, Federico Nicolao, Julie Portier, Denis Savary, Ambroise Tièche et Sarah Tritz) ont ainsi été invité(e)s à résider une dizaine de jours pour y produire des pièces spécifiques. A cela s'ajoutaient des œuvres issues des collections publiques genevoises et du MAMCO en particulier (Angela Bulloch, Guy de Cointet et Robert Whilite, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Gordon Matta-Clark, Eduardo Paolozzi et Philippe Parreno).

La Casa Jorn désigne une maison et son jardin élaborés intégralement par Asger Jorn et son ami Umberto Gambetta sur les hauteurs d'Albissola Marina (également orthographié Albisola), en Ligurie. Echafaudé selon les principes spontanistes de Jorn, le lieu comprend des sculptures, des peintures, des mosaïques réalisées avec des résidus en tout genre. Guy Debord lui a consacré un texte en 1974 intitulé « L'architecture sauvage » : il voit dans la construction l'exemple le plus abouti de ce que serait une architecture situationniste, et conclut : « Dans cette habitation italienne, mettant une fois de plus la main à la pâte, Jorn montre comment, aussi sur cette question concrète de notre appropriation de l'espace, chacun pourra entreprendre de reconstruire autour de lui la Terre qui en a bien besoin. »

■ Since the exhibition *Die Welt als Labyrinth* held in 2017 at the MAMCO, the Genevan institution has forged strong links with the Casa Jorn, the museum dedicated to Asger Jorn at Albissola Marina on the Ligurian coast. The two institutions wished to collaborate once again to carry out a project entitled *BALLARD IN ALBISOLA*. True to the spirit of the place—the Casa Jorn was the home and studio of Asger Jorn, who carried out many collective experiments there—the project took the form of an on-site residence followed by an exhibition. A dozen artists, curators, and video artists (Pierre-Olivier Arnaud, Stéphanie Cherpin, Beatrice Delcorde, David Evrard, Claire FitzGerald, Jill Gasparina, Federico Nicolao, Julie Portier, Denis Savary, Ambroise Tièche, and Sarah Tritz) were thus invited to stay for ten days to produce specific pieces. In addition, works from Geneva's public collections and from the MAMCO in particular (by Angela Bulloch, Guy de Cointet et Robert Whilite, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Gordon Matta-Clark, Eduardo Paolozzi, and Philippe Parreno) were also included.

The Casa Jorn is a house and garden on the heights of Albissola Marina (or Albisola), in the Italian region of Liguria, conceived by Asger Jorn and his friend Umberto Gambetta. The spontaneous spirit of the place embodies Jorn's guiding principles, bringing together sculptures, paintings, and mosaics produced from found and repurposed materials of all kinds. It is the subject of Guy Debord's 1974 text *On Wild Architecture*, who considered it the most successful example of situationist architecture, concluding that: "In this Italian dwelling complex, Jorn once again lends a hand and responds to even the concrete question of our appropriation of space, demonstrating that everyone could undertake to reconstruct around themselves the earth, which badly needs it."



Albisola est une station balnéaire réputée pour ses ateliers de céramique. Marinetti ou Fontana y ont entre autres réalisé un certain nombre de travaux. C'est à Albisola encore que Jorn a organisé les premières manifestations du Bauhaus Imaginiste dès 1954, invitant des artistes de toute l'Europe, dont Karel Appel, Matta ou Corneille, à expérimenter avec la terre, dans une perspective critique du fonctionnalisme que développe au même moment le nouveau Bauhaus de Max Bill.

Pour se rendre à Albisola, on emprunte « l'autoroute des fleurs » reliant Vintimille à Gênes. Construite dans les années 1970, c'est une autoroute sinueuse qui se déploie en une succession de tunnels et de viaducs à flancs de falaise. Un tronçon de 113 km est ainsi constitué à 60 % d'ouvrages d'art, comprenant 67 tunnels et 90 ponts. C'est sur cette autoroute, à une quarantaine de kilomètres d'Albisola, que se trouve le pont Morandi, dont les tragiques images de l'écroulement ont inondé les médias en 2018. Depuis lors, de vastes travaux de restauration de ces autoroutes ont été entrepris, compliquant l'accès à la côte ligure.

Au début des années 1970, tandis que Jorn construisait sa maison et que l'on inaugurait les premiers tronçons de l'autoroute, le romancier J. G. Ballard terminait sa trilogie de béton, trois courts romans qui demeurent les plus célèbres écrits par le Britannique. Deux d'entre eux, *Crash* et *IGH*, furent adaptés au cinéma avec des fortunes diverses. Personne en revanche n'a encore osé s'emparer du troisième, *Concrete Island*, qui prend les contours d'une « robinsonnade urbaine ». A la suite d'une sortie de route, Maitland, le héros, est projeté dans une terrain vague perdu en contrebas des échangeurs d'autoroutes. Complètement isolé du reste du monde, il n'a d'autre choix pour survivre que de recréer ses conditions d'existence à partir des débris rejetés par la société de consommation.

*Concrete Island* constitue l'arrière-fond de *BALLARD IN ALBISOLA*. Il y a en effet une similitude narrative dans la fiction de Ballard et la construction de la maison ligure : bricoler un monde en contrebas d'une autoroute. Mais au-delà, l'évocation du roman dans ce contexte suscite un certain nombre de principes, de l'ordre du collage contradictoire :

In addition to being a seaside resort, Albisola is especially famous for its ceramic workshops. Marinetti and Fontana, amongst others, undertook a number of works there. Albisola is also where Jorn organised the first Imaginist Bauhaus in 1954, inviting artists from across Europe, such as Karel Appel, Matta, or Corneille, to experiment with clay, in a critical response to the functionalism that Max Bill's new Bauhaus was concurrently developing.

The road to Abisola follows the so-called "flower motorway" (autoroute des fleurs) connecting Vintimille to Genoa. Built in the 1970s, it is a sinuous road that meanders through a succession of tunnels and viaducts on a cliff edge. As such, 60% of this 113 km road section consists of civil engineering feats, with 67 tunnels and 90 bridges. It is on this very same motorway, a mere forty kilometers away from Abisola, that lies the Morandi bridge, whose tragic and spectacular collapse dominated the media in 2018. Extensive restoration work has been underway ever since, complicating access to the Ligurian coast.

At the same period Jorn was building his house and the first sections of motorway were being installed in the 1970s, the English author J.G. Ballard was concluding his "urban disaster" trilogy, the three short novels that remain his most famous. Two of them—*Crash* and *High-Rise*—were adapted to film with varying degrees of success. No one has dared tackle the third novel yet—*Concrete Island*—a critical tale of urban survival. Having driven over the guardrail of the motorway, Maitland, the main protagonist, crashes onto a titular concrete island below—a wasteland amongst underpasses. Completely isolated from the rest of the world, his only means to survive is to recreate his former existence from the scraps of consumer society.

This novel forms the backdrop for *BALLARD IN ALBISOLA*. Beyond metaphorical narrative links (a makeshift world below the motorway), the evocation of this novel within the context of Jorn's house raised a series of parameters, in the manner of a contradictory collage: one which imagines concrete within a land of ceramics, brings the remnants of an urban disaster to the seaside, proposes to turn your back





envisager le béton au pays de la céramique, amener une zone urbaine dans une station balnéaire, tourner le dos à la mer pour regarder l'autoroute, faire jouer un « roman d'anticipation du présent » (ainsi que fut décrit *Concrete Island*) dans « une sorte de Pompéi inversé » (pour reprendre encore les mots de Debord sur la Casa Jorn).

Le projet était organisé par Paul Bernard, Cyane Findji, Luca Bochicchio, Stella Catteneo et Daniele Pannucci, avec le soutien de : Comune di Albissola Marina, Les Amis du MAMCO, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, Centre national des arts plastiques, Wallonie-Bruxelles International, Fédération Wallonie-Bruxelles

to the sea to face the motorway, and to play out a “speculative fiction in the present tense” (as *Concrete Island* was described) in a “kind of inverted Pompei” (to quote Debord’s famous words on Casa Jorn).

The project was organized by Paul Bernard, Cyane Findji, Luca Bochicchio, Stella Catteneo, and Daniele Pannucci, with the support of Comune di Albissola Marina, Les Amis du MAMCO, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, Centre national des arts plastiques, Wallonie-Bruxelles International, Fédération Wallonie-Bruxelles.





HIGH  
LIGHTS

# Autour de Gilles Dusein



□ La collection « Autour de Gilles Dusein » a été offerte au MAMCO grâce au soutien des artistes, de Serge Aboukrat, de Christian Bernard et de Caroline Bourgeois.

« J'ai eu la chance, écrit Caroline Bourgeois, de connaître Gilles Dusein à la fin des années 1980, lorsque sa galerie, Urbi et Orbi, était située rue de la Roquette dans le 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris. J'ai tout de suite aimé la singularité de son programme, plutôt dirigé vers la photographie, et nous sommes vite devenus amis. Gilles a été l'un des premiers à présenter Nan Goldin, qui a été pour moi un choc artistique, mais aussi Zoe Leonard et tant d'autres – Pierre Molinier, Sandy Skoglund, Jan Saudek... – qui parlaient d'une urgence, d'autres styles de vie que ceux auxquels nous étions habitués à Paris. Au début des années 1990, Urbi et Orbi est devenue une galerie itinérante et j'ai, à cette époque, travaillé avec Gilles: sa vision d'insérer sa galerie dans les espaces des autres pour proposer une « autre » vision de l'art me semblait être celle du futur. (...) »

Il partageait alors sa vie avec Gotscho et des photographies inoubliables d'eux ont été publiées par Nan Goldin, qui les a accompagnés jusqu'à la mort de Gilles. Ils vivaient avec les œuvres d'art de leur proche: Nan Goldin, Zoe Leonard, Pierre Keller, Larry Clark, Jean Christophe Bourcart, Pierre Molinier, Angela Bulloch, Jack Pierson et tant d'autres. Le point commun de ces artistes est leur engagement, le fait qu'ils se permettaient un autre style de vie que celui de la majorité. (...) »

■ The collection “Autour de Gilles Dusein” has been gifted to MAMCO with the support of the artists involved, Serge Aboukrat, Christian Bernard, and Caroline Bourgeois.

“It was my good fortune to know Gilles Dusein in the late 1980s, when his gallery Urbi et Orbi was on rue de la Roquette in Paris's 11th arrondissement, wrote Caroline Bourgeois. I immediately liked his distinctive programme, with its emphasis on photography, and we quickly became friends. Gilles was one of the first to show Nan Goldin—her work was an artistic shock to me—but also Zoe Leonard and so many others (Pierre Molinier, Sandy Skoglund, Jan Saudek etc.) who spoke to a sense of urgency, of lifestyles that differed from those familiar to us in Paris. In the early 1990s, Urbi et Orbi became an itinerant venue, and I worked with Gilles at the time: his vision of installing his gallery inside other people's spaces, to present an “other” vision of art, seemed to me like a glimpse of the future. (...) »

Gotscho was his life partner and Nan Goldin published unforgettable photographs of the pair, taken as she accompanied them through to Gilles's death. They lived with artworks by their close friends: Nan Goldin, Zoe Leonard, Pierre Keller, Larry Clark, Jean Christophe Bourcart, Pierre Molinier, Angela Bulloch, Jack Pierson, and so many others. All shared a commitment to a lifestyle outside the mainstream. (...) »

# Le legs Minkoff-Olesen



□ Dès leur rencontre en 1967, Gérald Minkoff (1937-2009) et Muriel Olesen (1948-2020) deviennent inséparables, sillonnent le globe (Afrique, Asie, Amérique latine, Etats-Unis, Europe) en appréhendant la vie comme des nomades curieux. En croisant le regard de leurs appareils photographiques respectifs, ils rendent compte du monde avec un esprit mi-scientifique et mi-facétieux, tout en développant un espace de création individuel.

Leurs intérêts sont multiples et leur réseau éclectique: il va des Nouveaux Réalistes et du Pop Art à Fluxus, dont certains « membres » deviennent leurs amis. Ils échangent parfois, au fil des rencontres et des amitiés, leurs œuvres avec celles d'autres artistes. C'est ainsi que huit œuvres de la série *Poussière de poussière* (1977) réalisées par Robert Filliou en collaboration avec Daniel Spoerri intègrent, avec d'autres, la collection du MAMCO, par legs, après le décès de Muriel Olesen.

■ After meeting in 1967, Gérald Minkoff (1937-2009) and Muriel Olesen (1948-2020) never left each other's side. They traveled the world together—Africa, Asia, Latin America, the United States and Europe—experiencing life as inquisitive nomads. Each equipped with a camera, they reported back on the world in a half-scientific, half-playful spirit, producing a complete picture that nevertheless left space for individual creativity.

Minkoff and Olesen had wide-ranging interests and a broad network of contacts—from the realms of New Realism and Pop Art to Fluxus—out of which numerous friendships emerged. They occasionally exchanged work with other artists they befriended, and this is how the MAMCO collection came to hold eight works from the *Poussière de Poussière* series, created by Robert Filliou in collaboration with Daniel Spoerri (among others), by bequest following Muriel Olesen's passing.

## Dennis Adams, *Reworking*, 1988



□ Depuis la fin des années 1970, Dennis Adams fait de l'espace public le cadre de sa pensée et l'outil de ses interventions artistiques. *Reworking*, réalisé en 1988, illustre bien cette dimension à la fois publique et engagée de son art. L'œuvre composée de nombreux éléments a été installée dans plusieurs lieux à Genève (rues, bords du Rhône, parcs, places...) à l'occasion d'un projet produit par Halle Sud. Chaque élément est réalisé selon le protocole suivant : Adams utilise les signaux urbains qui indiquent l'existence d'un chantier dans la ville pour les détourner à sa façon en mettant, à la place du signe visualisant un ouvrier au travail, le portrait en noir et blanc d'un ouvrier ayant effectivement œuvré sur un chantier. A la place du nom ou du logo de l'entreprise à laquelle appartient la personne figure, d'autre part, le nom de son lieu de naissance. Le panneau de signalisation reste rouge et blanc si bien qu'il faut vraiment y prêter attention pour remarquer les modifications apportées par l'artiste. Ces véritables totems urbains, parfois installés d'une manière insolite (deux de ces panneaux reconfigurés encadraient à l'époque, et par exemple, un abribus), sont des monuments publics au travailleur inconnu – qui est aussi la grande majorité du temps un travailleur immigré. Ils permettent de remarquer ce à côté de quoi l'on passe sans y prêter attention : une situation sociale et personnelle qui est aussi une part de la société actuelle. Montrer ce qui est invisible, dévoiler publiquement ce qui est personnel, voire intime, détourner le langage urbain pour l'utiliser d'une manière politique et plasticienne, dresser des monuments à ce qui ne se remarque pas, faire de la ville un théâtre de mémoire, autant d'intentions cristallisées par cette œuvre qui peut aussi être montrée à l'intérieur du musée. Cette œuvre, constituée de 27 portraits, a été offerte au musée par l'artiste en 2020.

■ Since the late 1970s, Dennis Adams has used the public space as a framework for his conceptual approach to sculpture and as a device for his artistic endeavors. *Reworking*, created in 1988, is a good illustration of the public and activist nature of his work. Part of a project sponsored by Halle Sud, Adams' installation—consisting of several pieces—was installed in locations throughout Geneva: city streets, the banks of the Rhône, parks, public squares, and so on. Adams followed the same protocol for each piece, starting with typical urban signs used for marking construction sites but then subverting them: he replaced the standard symbol of a construction worker with a black and white portrait of a person who actually worked on the site, and he placed the name of the worker's hometown in the space usually reserved for the employer's name and logo. The typical red and white colors used in construction signage force the viewer to look closely to notice the changes made by the artist. These urban symbols, which the artist often placed unexpectedly (flanking a bus stop shelter, for example), serve as public monuments to anonymous workers who are also almost always immigrants. The installation encourages the viewer to notice something that is normally overlooked: a social and personal reality that is also a part of contemporary society. Whether shown in the public space or inside a museum, *Reworking* encapsulates myriad intentions by shining a light on the invisible; publicly revealing the personal and even private sphere; appropriating the language of the streets for political and sculptural purposes; erecting monuments to people who go unnoticed; and transforming the city into a theater of memory. The work, made of 27 portraits, was offered to the museum by the artist in 2020.

## Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites (B.A.I.)*



□ Lorsqu'elle est arrivée à Paris, comme le font beaucoup de jeunes artistes qui n'ont pas de revenus fixes, Tatiana Trouvé (\*1968, Cosenza, Italie) a enchaîné les petits boulots, tout en se demandant si toutes ces expériences, pas toujours heureuses, pouvaient être vues « comme une fiction de [sa] vie ». Et c'est à partir de cette réflexion que son travail a commencé à se construire. Ayant accumulé quantité de lettres qu'elle rédigeait pour trouver un emploi, solliciter des bourses, remplir des formulaires administratifs et attester sa motivation, elle se mit à utiliser cette somme de refus, de projets inaboutis, à classer ce matériau fait de démarches improductives pour, en sculpteur, lui construire une structure (une carapace, comme il lui arrivait de la qualifier).

Ce fut le premier module (« module administratif »), proche de la vie de l'artiste, qui sera rapidement suivi d'autres modules : le « module des titres », qui archive des titres destinés à des œuvres non réalisées, le « module central de la reminiscence », qui objective la mémoire de façon physique, les « modules d'attente », qui introduisent la dimension sonore dans son travail et traitent de tous ces moments improductifs, longs ou microscopiques, où l'on attend quelque chose ou quelqu'un... Le lien entre tous ces modules est l'idée du temps et le thème de la mémoire. Le *Bureau d'Activités Implicites* qui les réunit n'est donc pas, comme on pourrait le penser, le lieu d'élaboration des projets artistiques de l'artiste ou son atelier transposé au musée. En réalité, il est la *mémoire* de Tatiana Trouvé.

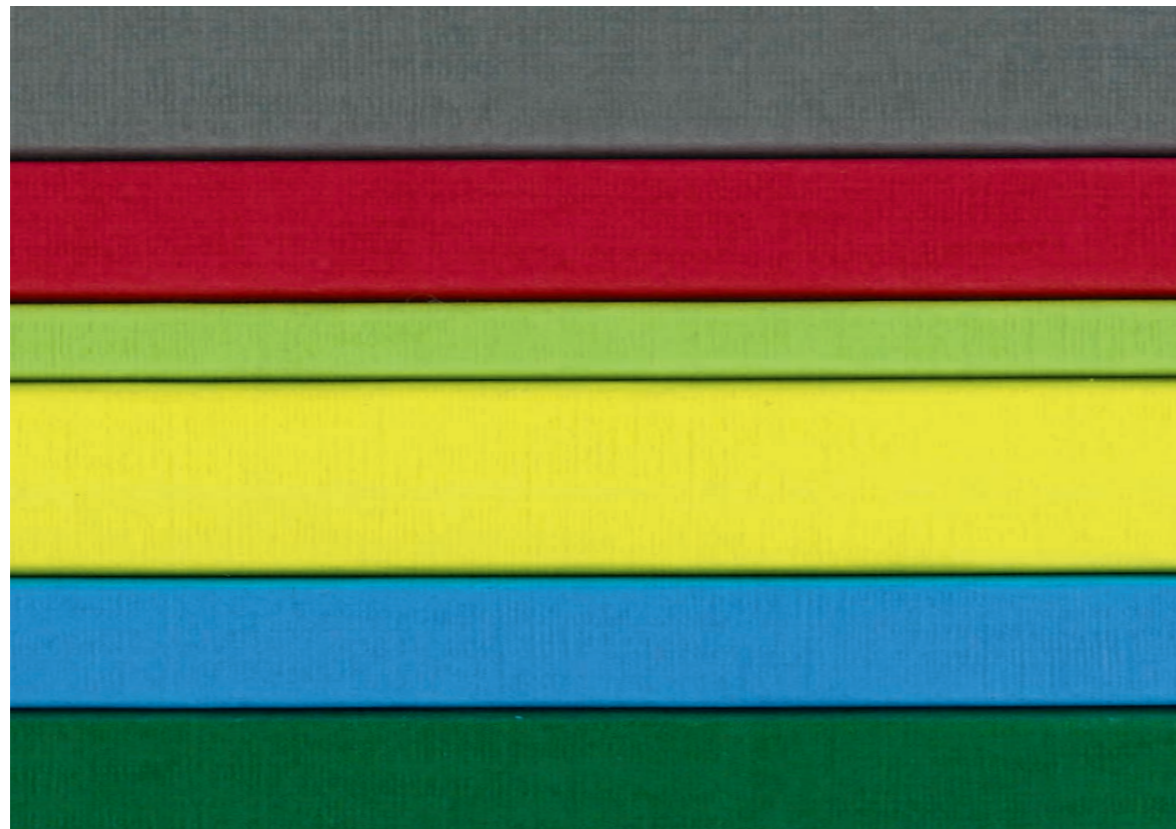
Deux modules ont été offerts par l'artiste au musée en 2021.

■ Like many young artists with no regular income, when Tatiana Trouvé (b. 1968, in Cosenza, Italy) first came to Paris, she took on one odd job after another. She would wonder whether these experiences, not all of them pleasant, could be seen “as a fiction of [her] life,” and her work began to emerge out of these thoughts. After amassing a large number of cover letters that she had written during her search for work and for grants, along with government forms and so forth, she began to use this pile of rejections and unrealized projects—this evidence of fruitless initiatives—to sculpt a structure, or a shell as she sometimes called it.

This first work, “Administrative Module,” closely mirrors the artist's life. It was soon followed by others, including the “Titles Module,” a collection of the titles of unbuilt works, the “Central Reminiscence Module,” a physical objectification of memory, and the “Waiting Modules,” which incorporated sound into her work and addressed all the unproductive moments, whether long or brief, in which awaits something or someone. The common thread between all these modules is the idea of time and the theme of memory. Contrary to what one might think, the *Bureau of Implicit Activities* (or *B.A.I.*), which brings them all together, is not the place where the artist's projects were brought to fruition or her studio transferred to a museum setting. Rather, it is Trouvé's *memory*.

Two modules were gifted by the artist to the museum in 2021.

# Publications



En 2022, le MAMCO enrichit la série d'ouvrages autour de sa collection de trois nouveaux titres, toujours disponibles en deux versions (française, distribuée par les presses du réel et Servidis Suisse, et anglaise, portée par Artbook | D.A.P., New York).

Depuis 2016, le MAMCO accorde une large place à la poésie concrète, ce qui a permis la constitution d'un important ensemble d'œuvres, notamment à travers l'acquisition de l'ancienne collection de Steven Leiber. On trouve dans ce fonds des figures artistiques importantes telles que Ian Hamilton Finlay ou les Brésiliens Augusto et Haraldo de Campos, mais aussi Ilse et Pierre Garnier ou Ruth Wolf-Rehfeldt. L'ouvrage donne pour la première fois une idée de ce fonds à travers un choix d'artistes et d'œuvres et offre une introduction à ce mouvement artistique.

Composé de près de quarante sculptures, mais aussi de dessins et de toiles, le fonds Royden Rabinowitch du MAMCO constitue l'un des plus importants ensembles d'œuvres, appartenant à un seul et même artiste, détenu par l'institution. Il est aussi le moyen de connaître le travail de l'artiste canadien dans toute son ampleur et sa radicalité.

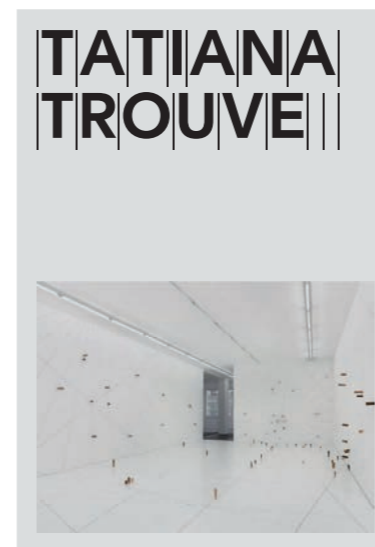
Le MAMCO possède dans sa collection la totalité des dessins réalisés par Tatiana Trouvé (\*1968, Cosenza), un ensemble auquel s'ajoute une salle, *L'espace préparé*, dont il existe aujourd'hui deux versions. C'est autour de ces deux corpus que s'organise l'ouvrage qui vise à pointer l'importance du dessin dans l'œuvre de l'artiste, sa façon de structurer son regard et sa sculpture.

MAMCO is developing its series of books dedicated to important corpus of the collection with the release of three new titles in 2022. Always available in two separated editions, the French one being distributed by Les presses du réel and Servidis Suisse, the English one by ARTBOOK|DAP, New York.

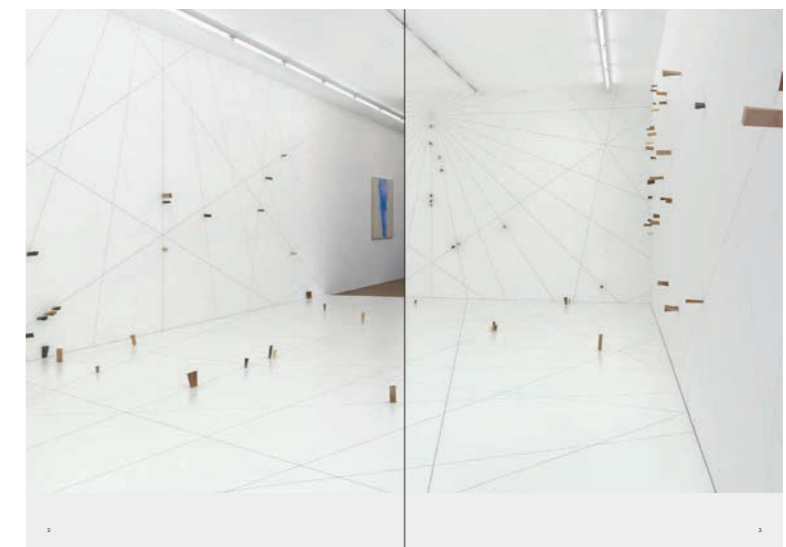
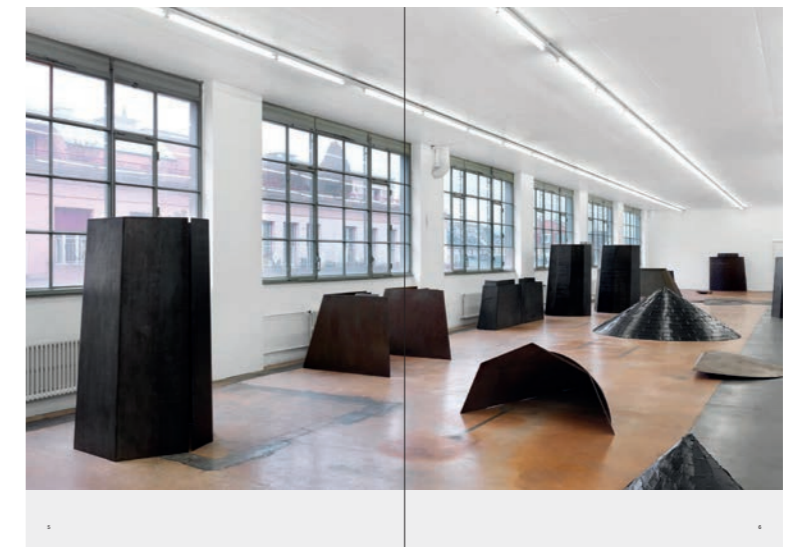
MAMCO has devoted a semi-permanent exhibition space to Concrete poetry since 2016, resulting in the acquisition of a significant group of works falling under this label. This includes the purchase of the former Steven Leiber collection, which features important figures such as Ian Hamilton Finlay and the Brazilian brothers Augusto and Haraldo de Campos. This publication examines this collection for the first time by means of a careful selection of works and artists and introduces the reader to Concrete poetry.

The Royden Rabinowitch collection is one of the most important bodies of works by a single artist in MAMCO's holdings. Comprised of nearly 40 sculptures, as well as drawings and paintings, it introduces the viewer to the scope of Rabinowitch's (\*1943, Toronto) work and its radical nature.

MAMCO's collections include the complete set of Tatiana Trouvé's (\*1968, Cosenza) archive of drawings, as well as a room, *Prepared Space*, of which there exists two versions. The goal of this volume, which is based around these two bodies of work, is to highlight the importance of drawing in the artist's work—the way in which it structures both her vision and her sculpture. Each corpus is described in detail, but also situated within Trouvé's oeuvre in a comprehensive way, thus opening up various possible readings of her work.



**Concrete Poetry**  
Paul Bernard, Gabriele Detterer,  
Maurizio Nannucci  
96 pages / 29 CHF  
ISBN FR : 9782940656103  
ISBN UK : 9781636810423



**Royden Rabinowitch**  
Sophie Costes,  
Alessandro Gallicchio  
112 pages / 29 CHF  
ISBN FR : 9782940656097  
ISBN UK : 9781636810430

**Tatiana Trouvé**  
Thierry Davila,  
Françoise Ninghetto  
96 pages / 29 CHF  
ISBN FR : 9782940656080  
ISBN UK : 9781636810447

# Médiation



☐ Suite au tournage de l'émission « 400 millions de critiques » au MAMCO en mars 2021, l'équipe de Guillaume Durand a eu à cœur de diffuser le programme du musée auprès des téléspectateurs de TV5 MONDE, première chaîne de TV mondiale francophone. Ceux-ci peuvent donc désormais accéder à certains contenus du musée, via la plateforme TV5 MONDEplus, notamment des vidéos en langue des signes française sur des œuvres emblématiques de la collection.

Ces vidéos commentées par Noha El Sadawy, médiatrice culturelle sourde, s'inscrivent dans la continuité des actions du MAMCO en faveur des personnes en situation de handicap afin que chacun puisse avoir accès aux œuvres des artistes contemporains.

Depuis le mois de juin 2021, le service des publics propose, en collaboration avec l'Association S5, un vidéo-guide et des visites en langue des signes française. Les vidéos sont consultables sur smartphone et tablette via des codes QR, placés à côté des cartels dans les salles d'exposition ou sur le site internet du MAMCO, rubrique « Digital ».

Ce programme a reçu le soutien de JTI, notre partenaire accessibilité.

■ In March 2021, we welcomed TV presenter Guillaume Durand and his team to MAMCO to film three episodes of their TV show *400 millions de critiques*. The episodes were broadcast on TV5MONDE, the world's leading French-language television channel. And now, a selection of videos from the museum are available to watch on the streaming platform TV5MONDEplus, including videos presented in French Sign Language (LSF) about some of the collection's most important works.

These videos are presented by Noha El Sadawy, a deaf cultural mediator, and they are an example of MAMCO's ongoing efforts to make the museum more inclusive. We aim to be more accessible to people with disabilities so that everybody can enjoy our collection of contemporary art.

Since June 2021, MAMCO's Education Services have been working with S5, an organization that promotes sign language, to provide video guides and tours presented in LSF. You can watch the videos on your smartphone or tablet—simply scan the QR codes located next to the artwork labels in the exhibition halls. Alternatively, you can watch them on the MAMCO website, under the “Digital” tab.

This program received the support of JTI, our Accessibility Partner.

# Musée



☐ Le projet de Kuehn Malvezzi (Berlin) et CCHE (Genève) est le lauréat du concours d'architecture pour la rénovation du bâtiment qui abrite le MAMCO. Sélectionné à l'issue d'une procédure par mandats d'étude parallèles, il vise tout à la fois à libérer l'édifice des interventions accumulées au cours du temps et à réorganiser ses usages et ses circulations pour coïncider avec le rôle que celui-ci joue depuis 1994, soit d'accueillir des expositions d'art contemporain et le Musée d'art moderne et contemporain.

Les architectes proposent ainsi une nouvelle entrée pour les publics, par la rue des Vieux-Grenadiers, qui permet d'exploiter la double hauteur originale de cette partie du bâtiment et de s'ouvrir sur le quartier. Cet espace, généreusement vitré, pensé comme un lieu de convivialité et d'orientation, donnera sur une première proposition artistique, d'accès libre, construite à partir des collections publiques genevoises. Les accueils du Centre d'art, du Centre pour la photographie et du MAMCO resteront indépendants, même si un billet commun permettra de découvrir l'ensemble des programmes. Une salle polyvalente, permettant de réunir une offre pédagogique, des événements et des activités se situera au quatrième étage, avec un accès supplémentaire au toit, où s'insérera un pavillon pour des interventions sous couvert et en plein air. Les espaces d'exposition restitueront les qualités intrinsèques de cet édifice industriel, mais seront équipés de systèmes de réchauffement et de refroidissement de l'air.

Le MAMCO se réjouit évidemment de cette perspective, seule capable de lui offrir le développement que, en tant qu'institution muséale publique, elle appelle de ses vœux depuis plus de dix ans. La rénovation, actuellement chiffrée à 40 M CHF, bénéficie d'un partenariat privé-public et devrait s'étaler sur les 5 prochaines années.

■ The winners of the architecture competition for the renovation of the building that houses MAMCO are Kuehn Malvezzi of Berlin and CCHE of Geneva. The winning project was selected from among several entrants. It will clear the building of past additions and reorganize the interior structure to better accommodate the building's role since 1994: a home to contemporary art exhibitions and the Museum of modern and contemporary art.

The proposal includes a new public entrance on Rue des Vieux-Grenadiers that will take full advantage of the original double height of that part of the building and open it up to the surrounding neighborhood. The new lobby will feature large windows and provide a welcoming space that adjoins a free exhibition of artwork from Genevan public collections. The Contemporary Art Center, the Photography Center and MAMCO will maintain separate entrances, but visitors will be able to enjoy all of the programming on offer with a single full-access ticket.

A multi-use room on the fourth floor will host educational programs, events, and other activities. The room will also provide access to the roof, where a pavilion will be installed for covered or open-air outdoor events.

The renovated galleries will conserve the industrial character of the original building but with a new heating and cooling system.

We at MAMCO are thrilled by this news. Our public museum will at last receive the update that it needs and has been calling for for over ten years. Project costs are estimated at 40 million Swiss francs, to be funded through a public-private partnership. The renovations are expected to take place over the next five years.

# Association des Amis du MAMCO



## Association des Amis

En devenant membre de l'Association, vous soutenez le MAMCO et lui permettez d'acquérir des œuvres tout en bénéficiant d'accès privilégiés à nos activités :

- Entrée gratuite au MAMCO et institutions partenaires
- Cours sur l'art contemporain en présentiel et par visioconférence
- Voyages et « one day trip » autour de l'art ou de l'architecture
- Visites privées d'expositions et capsules vidéo sur des œuvres majeures
- Visites d'ateliers d'artistes
- Cartes d'accès VIP à des foires internationales (membres du Cercle et Nextgen)
- Editions numérotées et signées d'artistes du MAMCO (membres du Cercle et Nextgen)

Découvrez tous les avantages sur notre site : [www.amamco.ch](http://www.amamco.ch)

Comité: Patrick Fuchs (président), Marie-Claude Gevaux (vice-présidente), Philippe Pulfer (trésorier), Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser, Jean-François Ducrest, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard Bory, Edward Mitterrand, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Viviane Reybier

Comité NextGen: Frédéric Maillard (président), Thea Montauti d'Harcourt Lyginos (vice-présidente), Yann Abrecht, Marie Barbier-Mueller, Kasia Barbotin-Larrieu, Cyril de Bavier, Céline Eliacik

Contact: [amamco@amamco.ch](mailto:amamco@amamco.ch) / 022 320 79 60

Julia Scher, *Untitled* – édition du Cercle 2021, sérigraphie deux couleurs et embossage sur plaque d'aluminium, deux variantes de 75 exemplaires, signées et numérotées par l'artiste



MANAGEMENT  
CONSULTANTS

GENERAL  
SERVICES

