

MONDO
CIVIL
MILITARE
MILITARE

N° 16 2026

MAMCO 1994-2025					
1303 ARTISTES					
ABALLÉA MARTINE	10	BEAUGRAND CATHERINE	6	BUREN DANIEL	3
ABDELL DOUGLAS	4	BECHER BERND ET HILLA	1	BURGIN VICTOR	4
ABDESSEMED ADEL	4	BECKETT SAMUEL	1	BURKHARD BALTHASAR	5
ABRAMOVIĆ MARINA	1	BECKLEY BILL	1	BURKI MARIE JOSÉ	6
ACCONCI VITO	5	BECKMAN ERICKA	2	BURN IAN	1
ACETO ALFREDO	2	BEER DOUGLAS	2	BURROUGHS WILLIAM S.	6
ACKLING ROGER	6	BEGG TORIE	2	BUSTAMANTE JEAN-MARC	1
ADAMI VALERIO	1	BEGUET DAMIEN	1	BUTLER YEATS WILLIAM	1
ADAMS DENNIS	2	BELL LARRY	5	BYARS JAMES LEE	4
ADIAN JUSTIN	1	BELLMER HANS	1	CADERE ANDRÉ	2
ADILON BLAISE	1	BÉLORGEY YVES	16	CAGE JOHN	1
ADILON GEORGES	1	BEN VAUTIER DIT BEN	7	CAHN MIRIAM	1
AGENCE DDB	1	BENEDICT WILL	1	CALAME TIMOTHÉE	4
AIN MARTIN	1	BENETTON LUCIANO	1	CALDARELLI BIAGIO	2
AL BENGSTON BILLY	1	BENEYTON JULIEN	2	CALLE SOPHIE	1
ALBEROLA JEAN-MICHEL	1	BENSLIMANE SARAH	2	CAMESI GIANFREDO	1
ALBERS JOSEF	1	BERCHTOLD LUKAS	1	CAMINITI MARTIN	1
ALBERT STÉPHANE	4	BÉRARD STÉPHANE	1	CAMPBELL NEIL	1
ALECHINSKY PIERRE	2	BERMAN WALLACE	7	CANE LOUIS	2
ALEXANDER PETER	1	BERNARD CHRISTIAN	2	CARACCILO ROBERTO	2
ALEXANDER VIKKY	1	BERNHART ANTOINE	53	CARAMELLE ERNST	2
ALLIBERT RICHARD	2	BERQUET GILLES	1	CAREDDA ALDO	1
ALLOUCHERIE JOCELYNE	4	BERRIO MARÍA	1	CARO YVES	2
ALTENBURGER STEFAN	1	BERSET DANIEL	1	CARPENTER LAURA	1
ALTMANN MATHIS	1	BERTHET JACQUES	1	CARR TOM	1
ALTOON JOHN	1	BERTRAND JEAN-PIERRE	1	CARRASCOSA MERINO	1
AMER GHADA	1	BESHY WALEAD	12	JOSÉ LUIS	1
AMIRKHANIAN CHARLES	1	BEUYS JOSEPH	3	CARRON VALENTIN	3
ANATOL WYSS FRANZ	1	BIALAS-TERRAKOWSKA	2	CARZOU JEAN	2
ANCELIN DAVID	3	MARIA TERESA	1	CASALONGA TONI	1
ANDERSON MITCHELL	1	BIANCHINI ALEXANDRE	5	CASTELLAS DENIS	10
ANDRE CARL	7	BIELMANN JEAN-PAUL	1	CASTORO ROSEMARIE	5
ANDRIANOMEARISOA JOËL	7	BIETH JEAN-SYLVAIN	1	CATSIIN MONTE	1
ANDRIÉ LUC	13	BILITI M	1	CATTELAN MAURIZIO	2
ANGELETTI ALFRED	1	BILL JAKOB	1	CAZAL PHILIPPE	5
ANONYME	20	BILL MAX	1	CECCALDI JULIEN	1
ANTILLE EMMANUELLE	4	BILLINGHAM RICHARD	1	CEPPI DANIEL	1
ANTIN ELEANOR	1	BINET JONATHAN	1	CERCLE RAMO NASH	2
ANÜLL IAN	4	BISMUTH PIERRE	1	CHACALLIS LOUIS	2
APPEL KAREL	1	BLACK SEBASTIAN	1	CHAIMOWICZ MARC CAMILLE	2
ARAEEN RASHEED	3	BLACKER KATE	1	CHAMBERLAIN JOHN	1
ARDOUVIN PIERRE	3	BLACKWELL PATRICK	1	CHARLIER JACQUES	1
ARIAS-MISSON ALAIN	2	BLAINE JULIEN	2	CHARLTON ALAN	2
ARIKHA AVIGDOR	1	BLAIS DOMINIQUE	1	CHARMET RAYMOND	1
ARMAJANI SIAH	24	BLAISE DOMINIQUE	1	CHARRIÈRE JULIAN	1
ARMLEDER JOHN M	168	BLANC JEAN-LUC	2	CHERMAYEFF	1
ARMLEDER STÉPHANE	1	BLANK IRMA	2	& GEISMAR ASSOCIATES	1
ARNAUD PIERRE-OLIVIER	11	BLOCH PIERRETTE	1	CHERPIN STÉPHANIE	1
ARP HANS	1	BLONDEAU MARC	8	CHEVALLIER JEAN-MARC	1
ARROYO EDUARDO	1	BLOSUM VERN	1	CHIAT/DAY/MOJO	1
ART & LANGUAGE	13	BMPT	1	CHILDRESS NINA	6
ART IN RUINS	1	BOCH CATHRYN	4	CHISHOLM ROSS	1
ART KELLER	5	BOCHNER MEL	9	CHOPIN HENRI	31
ART WORKERS COALITION	1	BOCK KATINKA	1	CHRISTEN ANDREAS	1
ARTSCHWAGER RICHARD	1	BODSON GUY	1	CHRISTO	4
ASHER MICHAEL	2	BOEHMER KONRAD	1	CLARK LARRY	1
ASPE DAMIEN	2	BOETTI ALIGHIERO	3	CLAUS CARLFRIEDRICH	2
AUBANEL JEAN-PHILIPPE	3	BOGART BRAM	1	CLAYDON STEVEN	1
AUBERTIN BERNARD	1	BÖHM HARTMUT	1	CLEMENTE FRANCESCO	1
AUVRAY SYLVIE	3	BOISROND FRANÇOIS	1	CLERGUE LUCIEN	2
AXPE ANA	1	BOLANDE JENNIFER	1	CLOSKY CLAUDE	1
AYCOCK ALICE	1	BOLLE CATHERINE	1	CLOVER GLADYS	2
AYME ALBERT	2	BOLLER RETO	1	COBBING BOB	15
BACCAGLIO JÉRÔME	1	BOLTANSKI CHRISTIAN	5	COLLECTIF	54
BÄCHLI SILVIA	19	BONETTI MATTIA	1	COLLECTION YOON-JA	1
BACHMANN CAROLINE	2	BONNET LOUISE	1	& PAUL DEVAUTOUR	33
BADUR FRANK	1	BONVIN LAURENCE	4	COLLIN-THIÉBAUT GÉRARD	69
BAER JO	1	BORDARIER STÉPHANE	1	COLOMBO PAOLO	2
BÄILLY JOSSE	3	BORGNINI MARIAPIA	2	COMTE SERGE,	1
BAIZET PATRICE	2	BORY JEAN-FRANÇOIS	2	GASTALDON VIDYA,	1
BAJ ENRICO	4	BOSETTI ALESSANDRO	1	TERPENT CHRISTOPHE	1
BALATSOS VASSILI	7	BOSSUT ÉTIENNE	43	& WICKER JEAN-MICHEL	4
BALDESSARI JOHN	2	BOUDET OLIVIA	2	CONDOM JEAN-JACQUES	2
BALLUT IGOR	1	BOUMEESTER CHRISTINE	1	CONNER BRUCE	1
BALTZ LEWIS	2	BOURCART JEAN-CHRISTIAN	4	CONSTANT NIEUWENHUIS	1
BALZAC ALAIN	1	BOURGEAIS LOUISE	2	DIT CONSTANT	1
BANANA CHARLY	2	BOURGET MARIE	3	CONVERT PASCAL	3
BANNOCKS STUART	1	BOUROUISSA MOHAMED	2	COPLANS JOHN	1
BANZ STEFAN	2	BOURRILLY GREGORY	3	COPLEY WILLIAM N.	43
BARANDÉ HENRI	1	BOVE CAROL	1	CORDESSE LOUIS	1
BARATELLI JÉRÔME	1	BP	5	CORDIANO MARTIN	1
BÄRBARA & MICHAEL LEISGEN	1	BRACONNIER STÉPHANE	1	CORNAGLIA DOMINIQUE	3
BARD SERGE	1	BRASSARD PIERRE	1	CORNARO ISABELLE	4
BARRAUD MAURICE	1	BRAUNER VICTOR	1	CORRIS MICHAEL	1
BARRY ROBERT	9	BRAUNTUCH TROY	2	COX PAUL	1
BART CÉCILE	1	BRAZDA BOZIDAR	1	CRAFT LIZ	1
BÄRUCH MARION	15	BRECHT GEORGE	7	CRAVEN ANN	1
BASELITZ GEORG	2	BRETON ANDRÉ	1	CRETEN JOHAN	1
BATHAIE ANAHITA	1	BRIAN SMITH DAVID	1	CROCI-TORTI SYLVAIN	2
BATTISTA DOMENICO	1	BROCHARD YVES	2	CROTTI JEAN	1
BÄUDART ERIC	1	BRODMANN VITTORIO	2	CROZIER ROBIN	1
BAUDEVIN FRANCIS	15	BROODTHAERS MARCEL	1	CRÜTCHFIELD WILLIAM	1
BAUER MARC	1	BROUWN STANLEY	9	CRUZ-DIEZ CARLOS	1
BAUM ERICA	2	BROWN GLENN	1	CUCCHI ENZO	1
BAUMEISTER WILLI	1	BRULY BOUABRÉ FRÉDÉRIC	1	CURLET FRANÇOIS	1
BAUMEWERD LUKAS	2	BRUNNER STÉPHANE	5	CURRIE ROBERT	1
BAYA	1	BUBLEX ALAIN	14	CUSSOL BEATRICE	2
BAYRLE THOMAS	1	BUCHAL ET CLAVEL (BUCHAL)	1	CZECH NATALIE	5
BEATTIE PAUL	1	BUCHAL ET CLAVEL (CLAVEL)	1	CÉSAR	8
BEAUCARNE BORIS	1	BUDZ JEAN	1	DADA	6
		BUL LEE	2	DAFFLON STÉPHANE	6
		BULL LUCY	1	DAHN WALTER	1
		BULLOCH ANGELA	1	DALI SALVADOR	3
				DALL'AGLIO RÉMI	1
				DAMISCH GUNTER	1
				DANIEL DEWAR	1
				& GREGORY GICQUEL	1
				DANON BETTY	2
				DANS LE STYLE DE BRULY	1
				BOUABRÉ FRÉDÉRIC	12
				DARRAS CLAUDE	2
				DAVID NATHALIE	1
				DAX ADRIEN	1
				DE BARROS GERALDO	1
				DE CAMPOS AUGUSTO	5
				DE CAMPOS HAROLDO	1
				DE COINTET GUY	41
				DE CRIGNIS RUDOLF	1
				DE JONG JACQUELINE	1
				DE MARIA WALTER	1
				DE MONTAIGU CHARLES	4
				DE SAINT PHALLE NIKI	2
				DE VREE PAUL	2
				DECORET MARIE-NOËLLE	2
				DECRAUZAT PHILIPPE	10
				DEFRAOUI CHÉRIF	6
				DEFRAOUI SILVIE	9
				DEGOTTEX JEAN	1
				DEJODE SOPHIE	1
				DELCORDE BEATRICE	1
				DELLER JEREMY	2
				DELVOYE WIM	2
				DELÉGLISE PHILIPPE	2
				DEMARCQ JACQUES	1
				DENIS MARIE	1
				DEONNA ALIX	1
				DERIAZ VANESSA	1
				DERKOVIC ANDREJ	1
				DES MUSEES SOUSSAN LTD	1
				FOURNISSEUR	3
				DESCOMBIN MAXIME	2
				DETTRUCHE STÉPHANE	1
				DEVAUTOUR PAUL	1
				DEXEL WALTER	1
				DEZEUZE DANIEL	1
				DI GIANPIETRO ALESSANDRO	1
				DI LUCIANO LUCIA	1
				DI MATTEO GABRIELE	4
				DIACONO MARIO	1
				DIAS LIGIA	1
				DIETMAN ERIK	1
				DIMITRIJEVIC BRACO	3
				DING EMILIE	3
				DISLER MARTIN	3
				DOBLER ANDREAS	2
				DOGANÇAY BURHAN	6
				DOLLA NOËL	96
				DONEGAN CHERYL	1
				DONGUY JACQUES	1
				DONIN CHRISTOPH	1
				DOUCET JACQUES	1
				DOWNSBROUGH PETER	36
				DREHER PETER	1
				DUBOIS-DAUPHIN NATACHA	1
				DUCHAMP MARCEL	19
				DUCROT ISABELLA	2
				DUFOUR BERNARD	1
				DUFRENE FRANÇOIS	8
				DULK MARKUS	1
				DUPLO J.	4
				DUPUY JEAN	27
				DURAND-RUEL CHRISTOPHE	1
				DURANT SAM	7
				DUSEIN GILLES	1
				DUSOIX HADRIEN	2
				DÉNERVAUD GUILLAUME	1
				DÉSIRÉE ALEXANDRE	2
				EATHERTON TOM	5
				EGGENSCHWILER FRANZ	2
				EICHHORN MARIA	1
				ELBERG SANDRINE	1
				ELLER JIM	3
				EMERY SERGIO	2
				ENGEL JACQUES	1
				ENU HENRI-JEAN	1
				EPPLAY VINCENT	1
				ERNST MAX	3
				ERNST RITA	1
				ESPINA TOMÁS	1
				ETHRIDGE ROE	1
				ETHUIN ANNE	2
				ETIENNE-MARTIN	7
				EVRAUD ANDRE	1
				EVRAUD DAVID	1
				FABRE JAN	1
				FAESSLER MAUD	24
				FAIRCLOUGH	1
				CAMILLA OLIVEIRA	1
				FARINE JOSEPH	1
				FASSUR B	2
				FAURE NICOLAS	6
				FAVIER PHILIPPE	6
				FAYARD IVAN	4
				FEDERLE HELMUT	4
				FELTON STEPHEN	8
				FENOLLABBATE FRÉDÉRIC	1
				FERIZI AZIZE	1
				FERRAND PIERRE ANDRÉ	2
				FERRERO NICOLE	1
				FERRO LUIGI	1
				FEURER RENÉ	1
				FIGARELLA DOMINIQUE	2
				FILLIOU ROBERT	54
				FISCHER HERVÉ	15
				FISCHER URS	1
				FISKIN JUDY	1
				FLAVIN DAN	2
				FLEISCHER ALAIN	1
				FLEURS LEXI	2
				FLEURY SYLVIE	48
				FLOQUET CHRISTIAN	16
				FLUMET JOËLLE	2
				FONTANA LUCIO	1
				FORDJOUR DEREK	1
				FOULKES LLYN	2
				FOURNIAU CATHERINE	1
				FRANCIS SAM	2
				FRANKENTHALER HELEN	1
				FRANÇOIS MICHEL	2
				FREDDIE WILHELM	1
				FREMIOT JOËL	1
				FREYMOND PIERRE-PHILIPPE	2
				FRITSCH KATHARINA	1
				FROMANGER GÉRARD	9
				FUCHS HERBERT	52
				FULTON HAMISH	2
				FURNIVAL JOHN	6
				FÖRG GÜNTHER	1
				G. OROSHAKOFF HARALAMPI	2
				GABBIANI FRANCESCA	4
				GABIOUD FRÉDÉRIC	1
				GABUTTI ANDREA	1
				GAGLIARDI LOUISA	1
				GAGNEBIN-DE BONS DAVID	1
				GALAZZO SOLANGE	1
				GAPPMAYR HEINZ	2
				GARCIA DORA	1
				GARNIER ILSE	3
				GARNIER PIERRE	12
				GAROUSTE GÉRARD	1
				GASS JEAN-LUC	2
				GASSER MATHIS	4
				GASTALDON VIDYA	7
				GASTALDON VIDYA	1
				& WICKER JEAN-MICHEL	34
				GAUDAIRE-THOR JEAN	1
				GAUDENZ LADINA	1
				GAUVREAU CLAUDE	1
				GEIGER RUPPRECHT	1
				GEISER NICOLAS	1
				GELOT DAVID	2
				GELZER GILGIAN	1
				GENDRE GILBERT	12
				GENERAL IDEA	11
				GENOUD OLIVIER	3
				GEROSA GABRIELLA	1
				GERTSCH FRANZ	3
				GERTSNER KARL	1
				GERZ JOCHEN	3
				GFELLER CATHERINE	1
				GILARDI PIERO	10
				GILLICK LIAM	4
				GINDRE JÉRÉMIE	2
				GIORNO JOHN	1
				GIRKE RAIMUND	1
				GIVAUDAN CLAUDE	2
				GLICKSMAN HAL	2
				GOETZ HENRI	2
</					

□ 21 % – c'est le pourcentage d'artistes femmes dans la collection du MAMCO (contre 73 % d'hommes, 4 % de collectifs et 2 % de genres non renseignés). En réalisant, pour la première fois de son histoire, une analyse statistique de sa collection (publiée dans les pages qui suivent), le musée rend visibles certains biais qui sont non seulement répandus dans la plupart des institutions patrimoniales, mais également au principe même du projet moderne.

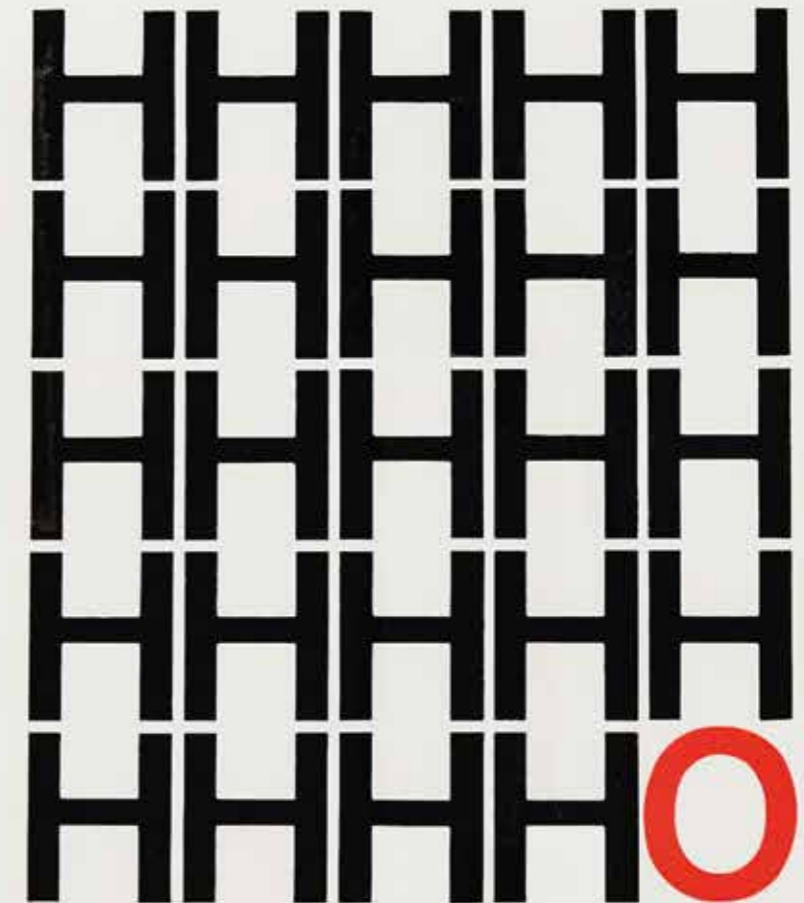
A partir des années 1970, la question féministe vient en effet transformer le récit de l'histoire de l'art : à travers les démarches d'artistes telles que Sylvia Sleigh ou du collectif des Guerrilla Girls, envisagées sous l'angle de politiques de représentation, s'expriment quelques-unes des interrogations fondamentales que les artistes adressent à l'encontre du système de l'art et de sa narration. Lorsque Linda Nochlin publie, en 1971, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? », elle donne d'abord comme première réponse un radical et ironique « parce que l'histoire de l'art a été écrite par des hommes ». Mais, elle démontre ensuite que « l'injustice est plus profonde encore, découlant du système éducationnel et institutionnel du monde de l'art, de la vision du réel s'enracinant dans la tradition dominante, blanche, masculine et occidentale ». En 1981, les recherches de Griselda Pollock et Roszika Parker, réunies sous le titre de *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (récemment publiées en français) interrogent plus précisément l'historiographie de cette partialité de genre et de cet eurocentrisme – en révélant l'effacement volontaire des pratiques féminines dans la période moderne.

Cette critique des biais sexistes et eurocentrés s'accompagne d'une prise de conscience plus large : les artistes issu-e-s de minorités culturelles ou géographiques ont également été invisibilisé-e-s par le récit

■ A recent statistical analysis—the first in our history—showed that 21% of the artists represented in MAMCO's collection are women (73% are men, 4% are collectives, and 2% are artists whose gender is not recorded). The findings of that exercise, as detailed in the following pages, expose biases that are embedded not only in most museum collections, but also in the very foundations of modern art and its institutions.

The course of art history changed dramatically in the 1970s as feminist practices came to the fore. Approached as politics of representation, the works of figures like Sylvia Sleigh and the Guerrilla Girls crystallized some of the most fundamental questions artists began to pose about the art system and the stories it told about itself. Linda Nochlin's initial response to the title of her 1971 essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" was pointedly radical and ironically phrased: "Because art history has been written by men." She went on to give a more detailed answer: "The injustice is even deeper, stemming from the educational and institutional system of the art world, from the vision of reality rooted in the dominant, white, male, and Western tradition." Griselda Pollock and Roszika Parker examined the historical context behind these gender biases and this Eurocentric viewpoint in greater depth in their 1981 book *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, showing how women artists had been intentionally excluded from the Modern canon.

At the same time, there came a wider realization that the dominant narrative of Modern and contemporary art had also pushed artists from cultural minorities and underrepresented geographies into the shadows. Writing in 1989, Rasheed Araeen called for an alternative art history that tells the story of other artists—a philosophy that now permeates cultural diversity policies



dominant de l'art moderne et contemporain. Comme l'écrivait Rasheed Araeen en 1989, en précurseur de la politique culturelle de diversité qui prévaut aujourd'hui dans le domaine muséal, il s'agit de faire émerger une *autre histoire* en racontant celle d'autres artistes : « cette histoire est exceptionnelle. Jamais elle n'a été contée. Ce n'est pas que personne n'en était capable ; mais elle n'existait que sous forme de fragments, chacun de ces fragments affirmant son existence autonome, détachée du contexte de l'histoire collective. C'est l'histoire des hommes et

across the museum sector: "This is a unique story. It is a story that has never been told. Not because there was nobody to tell the story, but because it only existed in fragments, each fragment asserting its own autonomous existence removed from the context of collective history. It is ... a story of those men and women who defied their 'otherness' and entered the modern space that was forbidden to them, not only to declare their historic claim on it but also to challenge the framework which defined and protected its boundaries."

Est-il possible pour le musée de construire d'autres outils conceptuels, d'autres catégories esthétiques, d'autres récits du temps court que nous envisageons en exposant ces artistes, c'est-à-dire en *s'exposant* à ces formes?

des femmes qui ont bravé leur 'altérité' pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit, afin non seulement de proclamer leurs revendications historiques sur cet espace, mais aussi de remettre en question le cadre qui en définissait les limites et le protégeait. »

Après avoir consacré une saison de programmation à réfléchir au rôle du MAMCO dans son contexte immédiat, à mieux définir sa place dans l'écosystème culturel au sein duquel il évolue depuis 30 ans, c'est autour de cette pluralité d'histoires de l'art que nous voulons articuler la saison débutant en juin 2026 et courant jusqu'à juin 2027.

Pour ce faire, nous présenterons, au Musée Rath, une exposition monographique consacrée à Sylvia Sleigh et à son art singulier du « portrait nu », ainsi qu'une réflexion sur ce que pourrait être une collection muséale basée sur les pratiques d'artistes femmes du début du 20^e siècle à aujourd'hui. Nous proposerons aussi, à l'ouverture du nouveau Site archéologique Saint-Antoine, une intervention de Joana Hadjithomas

Following a season spent reflecting on MAMCO's role in its immediate context and clarifying its position in the cultural ecosystem it has inhabited for the past three decades, our focus for the next one—which runs from June 2026 through June 2027—turns to this plurality of art histories.

To this end, using the spaces of the Musée Rath, we will put on a solo show of Sylvia Sleigh's works, and her distinctive "nude portraits" in particular, and explore what a museum collection based on women artists working between the early 20th century and the present day might look like. Alongside the opening of a new cultural venue housing archeological discoveries, the Site Bastion Saint-Antoine, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige will present a project that employs archaeological methods to uncover buried narratives. A film by Derek Fordjour and Nick Lehane using choreography to highlight some of the constraints that racialized artists continue to face will be screened at the Grand Théâtre de Genève. And Chinese artist

et Khalil Joreige utilisant les méthodologies archéologiques pour révéler des récits enfouis. Nous présenterons encore au Grand Théâtre de Genève un film de Derek Fordjour et Nick Lehane dont la chorégraphie évoque certaines des contraintes dans lesquelles se débattent encore les artistes racisé-e-s. Enfin, nous avons invité l'artiste chinoise Guan Xiao à déployer ses œuvres au sein d'un contexte architectural et culturel particulier : le temple de Châtelaine, représentant d'une modernité occidentale finissante.

Car, comme l'explique l'un des textes réunis ici, la question du décentrement a partie liée avec la géographie artistique dans laquelle elle se pose : la Suisse en tant qu'espace culturel particulier, le MAMCO en tant que projet muséal singulier et, bien évidemment, les circonstances socio-politiques dans lesquelles cette question s'exprime. Malgré les symptômes d'un monde divisé par des conflits armés, des politiques illibérales et le délitement des institutions internationales, nous voulons croire que le musée peut toujours se transformer, inclure de nouveaux récits et être un lieu où, précisément, se discutent et se forment les questions critiques de notre temps. Plus précisément, ce qui nous semble à la fois en jeu et jouable (donc immédiatement réalisable), c'est de mesurer comment la prise en compte de ces différences modifie notre compréhension des formes et des pratiques que nous conservons. C'est sur notre conception de l'historiographie récente, du découpage de ses périodes tout autant que des contours esthétiques appliqués aux mouvements artistiques considérés, que ces réflexions doivent donc porter. La question devient ainsi : est-il possible pour le musée de construire d'autres outils conceptuels, d'autres catégories esthétiques, d'autres récits du temps court que nous envisageons en exposant ces artistes, c'est-à-dire en *s'exposant* à ces formes ?

Guan Xiao will present her work at the Temple de Châtelaine, an architecturally and culturally distinctive setting that represents Western Modernism in decline.

As one of the articles in this issue argues, decentering is always linked to artistic geography. It depends on the context in which the question is being considered: in Switzerland, with its unique cultural landscape; at MAMCO, with its particular institutional history; and, of course, within the broader social and political circumstances of the day. In a divided world marked by armed conflict, illiberal politics, and weakening international institutions, we nonetheless maintain that museums can change: that they can absorb new narratives and function as places where the key questions of our time are both posed and worked through. What feels both necessary and genuinely achievable—a quick win, perhaps—is something more modest: assessing how attending to these differences reshapes our understanding of the works we hold in our collections. The challenge, therefore, is to look again at how we frame contemporary art historiography—how we carve it into periods, and where we place the aesthetic boundaries between movements. To put it another way, when a museum chooses to show these artists, can it not also *expose itself* to other conceptual tools, other aesthetic categories, and other ways of framing the "short-time story" it is seeking to tell?



Géographie artistique et décentrement

□ La Suisse possède une géographie artistique singulière : quadrilingue, sans capitale culturelle désignée, elle est un territoire organisé, pour rappeler l'analyse de Dario Gamboni, comme une « périphérie active » vis-à-vis de centres multiples, plutôt que d'une organisation de type capitale/province. Selon la définition, certes ancienne mais toujours pertinente, de Michael Baxandall, un centre artistique désigne la concentration en un seul lieu de pouvoirs économiques, culturels, politiques et, à une certaine époque, religieux. Chaque grande ville de Suisse peut prétendre à l'un ou à l'autre, mais aucune à l'ensemble de ces dispositions. Programmer un musée à Genève, c'est donc déjà tenir compte de cette particularité culturelle et échapper aux généralisations de type « nationales » (quand elles ne sont pas nationalistes), où l'on glisse volontiers de l'étude d'une production dans un centre culturel donné à une définition essentialiste d'un art national (quand ce n'est pas à « l'âme d'une nation »).

Une exposition du MAMCO revenait ainsi sur le dialogue entre les scènes de Suisse romande et de New York pendant les années 1980-1990, soit entre le moment où Olivier Mosset parle de « peinture radicale » avec Marcia Hafif, celui où John Armleder s'entretient sur la « géométrie culturelle » avec Peter Halley et les répercussions de ces discussions sur des artistes de plusieurs générations successives entre Genève et Lausanne. Construite à partir des collections locales, publiques et privées, cette manifestation intitulée *GVA-JFK* (2016) entendait dévoiler, à travers le prisme de cette double géographie, un pan de ce « récit d'un temps court » (celui de l'histoire attentive à l'événement et l'individu selon les termes de Fernand Braudel) que le musée inaugurerait alors – soit celui qui précède l'ouverture du MAMCO et suit ses premières années

■ Switzerland's artistic landscape has a peculiar shape. With four official languages and no single cultural capital, the country operates, as Dario Gamboni observed in 1987, not according to the conventional capital-and-province model, but rather as an “active periphery” orbiting multiple centers. According to an earlier definition by Michael Baxandall, an artistic center concentrates economic, cultural, political, and (historically) religious power in a single place. In Switzerland, every big city may lay claim to one or another of these attributes, but none checks all the boxes. Operating a museum in Geneva inevitably means reckoning with this peculiar cultural configuration. This, in turn, implies keeping a narrow, context-bound focus and resisting the temptation to make essentialist generalizations grounded in national (or worse, nationalist) ideologies.

MAMCO's 2016 exhibition *GVA <-> JFK* examined, for instance, the interactions between the art scenes of French-speaking Switzerland and New York in the 1980s and 1990s. It traced developments from Olivier Mosset and Marcia Hafif's discussions about “Radical painting,” through John M Armleder's conversations about “cultural geometry” with Peter Halley, to the implications of this cross-fertilization for successive generations of artists working in the Lake Geneva region. The show, featuring pieces from local public and private collections, set out to tell part of the “short-time story” that MAMCO was beginning to piece together: a story that started shortly before the museum's opening and overlapped with its early years, viewed through the lens of artistic exchange between two distant nodes. With its 2017 exhibition *Swiss Pop*, MAMCO looked again at notions around how artists import ideas and adapt their practices. But the museum



ARTISTIC

d'activité. D'une façon similaire, avec *Swiss Pop* (2017), le musée s'intéressait à la diffusion de ce mouvement international en Suisse, relevant plusieurs particularités d'adaptation d'un vocabulaire qui eut ses tenants anglais et américains, mais aussi italiens, français ou allemands.

Tenir compte des particularités géographiques et culturelles permet de mieux comprendre les questions de transmission d'un langage artistique et les spécificités de formulation qui en découlent selon les territoires. L'exposition *Surveiller et performer* (2021), montrait ainsi comment, dans les années 1960-1970, pour des artistes de l'ancien « bloc de l'Est », c'est tout l'espace public qui est placé sous surveillance, « étatisé » au moment même où, comme le révèle Dan Graham, il est, à l'Ouest, *privatisé*. Performer dans ce contexte, c'est déjà prendre des risques, c'est déjouer une surveillance humaine en choisissant des formes d'intervention discrètes, dissimulées, ou bien en se retranchant dans des lieux privés ou déserts. Rassemblant des œuvres issues de ce que nous avons pris l'habitude de nommer « l'Europe centrale », à savoir un ensemble de pays situés derrière le rideau de fer (Tchéquie, Hongrie, Pologne, Serbie et Croatie) et réalisées entre 1969 et 1979, en pleine guerre froide, l'exposition témoignait de modalités spécifiques de l'action artistique dans l'espace public. À l'instar de Mai 68 en France, la fin des années 1960 est marquée, dans le monde entier, par une contestation des institutions; toutefois, dans les régimes communistes et socialistes, ce vent de protestation a dû faire face à des jeux complexes de tensions et de détentes. La Hongrie connaît une période de libéralisation économique et culturelle forte jusqu'en 1972; la Tchécoslovaquie est témoin d'une déstalinisation jusqu'au Printemps de Prague (1968); tandis qu'à l'inverse, la Pologne voit une période de libéralisation subitement freinée par la loi martiale du 13 décembre 1981. Les formes expérimentales de l'art en Europe centrale partagent des procédés similaires avec celles qui leur sont contemporaines en Occident, mais le contexte des pays sous influence soviétique donne aux œuvres une tout autre signification. Les artistes qui étaient présentés dans ce projet ont notamment eu

took a different tack, examining the emergence and spread of Pop art in Switzerland, and pushing back against the generally accepted view that it was an artistic language exclusive to the English-speaking world. What the show revealed was that Pop art, right from the start, was in fact “spoken” in many dialects—and that, in Switzerland, its accents were rooted in folklore and Modernism, while its grammar drew from Surrealism, Nouveau Réalisme, Arte Povera, Kinetic art, abstraction, cinema, fashion, and even science fiction. This variance underscored a broader point: that, as artistic forms travel, they absorb the essence of the places and cultures that receive them, emerging fundamentally changed in the process.

The 2021 group exhibition *Surveiller et performer* demonstrated that, for artists working in the Eastern Bloc in the 1960s and 1970s, the entire public space was under “state-controlled” surveillance while at the same time being progressively privatized in the West, as Dan Graham pointed out. Performing under such conditions in the Eastern bloc was a risky undertaking, and artists thwarted surveillance by opting for inconspicuous, concealed practices, or by resorting to private or abandoned spaces. The show brought together pieces by artists from what we now call Central Europe, a region—including the Czech Republic, Hungary, Poland, Serbia, and Croatia—that was behind the erstwhile Iron Curtain. The exhibited works, created between 1969 and 1979 at the height of the Cold War, bore witness to artistic actions in the public sphere. In the late 1960s, political institutions around the world faced challenges to their authority, as evidenced by the events of May 1968 in France. Under communist and socialist regimes, however, protest movements had to contend with the complexity of alternating periods of freezes and thaws. Hungary experienced a measure of economic and cultural reform prior to 1972, and Czechoslovakia underwent a period of de-Stalinization leading up to the 1968 Prague Spring. Conversely, Poland's liberalization was brutally cut short by the imposition of martial law on December 13, 1981. Experimental art practices in Central Europe were similar to their Western counterparts. However, conditions in countries under

recours au photomontage, au détournement ou au doublage pour subvertir la rhétorique de la propagande officielle (Orshi Drozdik, Ewa Partum, Tamás St. Auby, Tibor Hajas, Natalia LL ou Sanja Ivekovic); certaines actions minimales et discrètes offraient peu d'informations à un enregistrement qui s'apparentait à un contrôle (VALIE EXPORT); enfin, dans un contexte de surveillance généralisée, dans la vie privée et comme dans l'espace public, les artistes conjuguèrent l'intime et le public de manière singulière. Ainsi de Tomislav Gotovac, qui s'exposait dans son intimité la plus crue, tandis que Sanja Ivekovic rendait compte de ses sensations en observant depuis son balcon un défilé officiel. Katalin Ladik mettait en scène des gestes intimes comme un mode d'emploi public, quand Jiří Kovanda visait la furtivité: « je suis un scénario écrit précédemment à la lettre. Les gestes et les mouvements ont été sélectionnés pour que les passants ne soupçonnent pas qu'ils assistent à une ‘performance’ » (*Théâtre*, novembre 1976, Place Venceslas, Prague). Dans des sociétés qui ont connu des appareils sécuritaires plus ou moins oppressants, les artistes ont donc dessiné des stratégies subtiles, malmenant l'unité de l'information et explorant les multiples disjonctions de l'image, du texte et du son, d'une façon qui rejoint les travaux d'artistes centre-européens et américains, tout en étant autre. Les spécificités historico-géographiques de ces scènes – l'absence de marché de l'art, l'absence d'un tissu institutionnel artistique et l'omnipotence de l'Etat – débouchent sur une forme de critique institutionnelle qui indexe les mécanismes autoritaires et dessine une cartographie allant de la rue à l'intime, en passant par la télévision, notablement différente des contemporains que sont Michael Asher, Daniel Buren et Marcel Broodthaers.

L'exposition *Performances à Moscou 1975-1985*, parallèle à la précédente, accentuait encore la question d'une prise en compte, si ce n'est d'une revalorisation, des dimensions socio-politiques et vernaculaires. En effet, 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 non

Soviet influence imbue these works with another layer of meaning. In order to subvert the rhetoric of propaganda, the artists presented in the exhibition (Orshi Drozdik, Ewa Partum, Tamás St. Auby, Tibor Hajas, Natalia LL, and Sanja Ivekovic) resorted to photomontage, *détournement* and double meanings. In VALIE EXPORT's video, small, inconspicuous actions offer only minor clues in a sequence akin to monitoring. And in the face of widespread surveillance in both private and public spheres, artists conflated the personal and the public in a distinctive manner. Tomislav Gotovac, for instance, exposed his body, while Sanja Ivekovic described how she felt when watching a formal parade from her own balcony. Katalin Ladik staged intimate actions as if from a public instruction manual, whereas Jiří Kovanda focused on stealth: “I meticulously follow a previously written script. The gestures and movements have been selected so that passers-by don't suspect that they are witnessing a ‘performance’” (*Theater*, November 1976, Wenceslas Square, Prague). In societies whose security apparatuses were oppressive to varying degrees, artists devised subtle strategies that undermined the uniformity of information and explored repeated disruptions of image, text, and sound. To some extent, such practices were a common feature of the work of Central European and American artists. But the two went about them in very different ways. The historical and geographical particularities of these scenes included a nonexistent art market, the absence of an institutional artistic fabric, and a totalitarian State; they led to the emergence of a form of Institutional Critique that involved cataloging authoritarian mechanisms. These artists devised a cartography that extended from the street to television to private life, putting their work sharply at odds with that of contemporary peers like Michael Asher, Daniel Buren, and Marcel Broodthaers.

Similar themes were addressed in MAMCO's 2021 exhibition *Performances à Moscou (1975-1985)*, which charted the surprise emergence of new art networks and communities in a context where official institutions were entirely lacking. The scene it documented was not only

ARTISTIC



reconnus comme artistiques par l'art dit officiel (on parle alors d'un art « non officiel » ou « non conformiste »). Autour de ces gestes se forment de nouvelles communautés : les limites inhérentes à l'absence de réseau institutionnel ou d'organes critiques à même de diffuser ces propositions deviennent alors les contours d'un nouveau réseau artistique de partage, de diffusion et de débats. Différents groupes viennent se joindre à ce réseau, au sein duquel s'échangent tour à tour les rôles d'acteur, de critiques, de spectateurs. Cette circularité interne laisse transparaître un tissu interrelationnel au sein duquel dialoguent différentes positions artistiques et esthétiques. Cette exposition s'offrait comme une traversée de ce fin maillage. La décennie 1975-1985, coïncidant avec la stagnation du règne de Brežnev, constitue à tous égards le pic de cette dynamique. Période expérimentale par excellence, cette dernière se caractérise par l'affirmation d'un « corps collectif » dont la performance apparaît comme le genre emblématique. La performance (souvent désignée comme « action »), à défaut d'envisager le brouillage entre l'art et la vie (comme chez Kaprow), propose plutôt un brouillage des frontières entre sujet/objet ou auteur/spectateur, comme l'atteste la production des groupes Gnezdo (litt. *Nid*), Mukhomor (litt. *Amanite*), Actions collectives et SZ (Skersis-Zakharov).

Si la première décennie d'essor du mouvement non conformiste jusqu'à la fin des années 1960 est marquée par une quête d'authenticité et de vérité, en particulier dans la peinture mais aussi dans un certain style de vie (mode de vie bohème ou quasi religieux), la décennie 1975-1985 voit l'émergence d'une nouvelle génération et de formes artistiques plus *extraverties* qui viennent rompre avec le désir d'intériorité porté notamment vers le culte de la peinture. L'exposition dite *Bulldozer*, organisée le 15 septembre 1974 sous l'impulsion d'Oskar Rabin en plein-air en dehors de Moscou, détruite sur ordre de Brežnev, « libère » les artistes. On cherche alors à sortir de l'espace clos du tableau et de l'atelier. Cette sortie marque également un premier pas vers l'espace public. Le milieu des années 1980 est marqué par le début de la Perestroïka et d'importants bouleversements sociaux qui influent sur la trajectoire

geographically but also structurally distinct, evolving outside—and, at times, in defiance of—establishment circles. Performance art, which had been sidelined in the Soviet Union since the early avant-garde period, did not re-emerge until the 1970s. When it did, it happened in near secrecy, expressed in ways that “official” art circles would hardly consider artistic. New communities took shape around these “unofficial” or “nonconformist” practices. The very constraints that stemmed from the absence of institutional networks and critical platforms capable of circulating this work ended up defining a different kind of artistic ecosystem, one built on channels of exchange, sharing, and debate. Various groups gravitated toward this makeshift network in which the roles of actor, critic, and spectator were interchangeable, with this internal fluidity taking the form of dialogs between a range of artistic and aesthetic viewpoints. The decade 1975–1985, which coincided with the era of stagnation under Brezhnev, can rightly be called the apogee of this movement. An experimental period unlike any other, it was marked by a collective body of artists for whom performance emerged as the iconic genre. Rather than blurring the line between art and life (as with Kaprow), these performances (often referred to as “actions”)—by groups like Gnezdo (Nest), Mukhomor (Toadstool), Collective Actions, and SZ (Skersis-Zakharov)—broke down the boundaries between subject and object, between artist and spectator. In the first decade of this nonconformist movement, i.e., through the late 1960s, artists sought authenticity and truth, both in their work and in life, with many adopting bohemian or quasi-religious lifestyles. But the period between 1975 and 1985 witnessed the emergence of a new generation of artists whose approaches were more oriented toward public expression, adopting a practice that stood in sharp contrast with the focus on inwardness that had previously been centered around the cult of painting. The open-air *Bulldozer* exhibition, which was organized by Oscar Rabin on the outskirts of Moscow on 15 September 1974—and forcefully dispersed under orders by Brezhnev—“liberated” its artists. Henceforth, the goal involved breaking free of the strictures of both canvas

de ces collectifs : l'aspiration à une création individuelle semble alors reprendre le dessus, voyant le corps collectif s'éroder petit à petit pour laisser place à une autre histoire.

Est-ce à dire qu'un musée puisse, aujourd'hui, faire l'impasse sur les questions de mondialisation et de décentrement au profit de l'étude d'un certain nombre de cas régionaux ? Comme le montrait la séquence organisée autour de Rasheed Araeen, MAMCO a clairement répondu par la négative. L'exposition *We Began by Measuring Distance* [Nous avons commencé par mesurer la distance] (2018) présentait ainsi des artistes né-e-s entre les années 1960 et 1980 et issu-e-s d'horizons culturels variés (Europe, Russie, Afrique du Nord, Moyen-Orient et Proche-Orient), dont les œuvres provenaient de la collection de la Sharjah Art Foundation. Au cœur de cette sélection, se trouvait la pratique de Hassan Sharif (1951-2016). Actif à Sharjah dès les années 1970, effectuant de réguliers allers-retours entre les Emirats et Londres, il s'oppose, dans les années 1980, à une abstraction calligraphique et élabore une œuvre pluridisciplinaire : ses productions conjuguent dès lors dessin, photographie, texte et installation et articulent l'espace et sa mesure à sa transformation sculpturale et son expérience physique. Le choix des œuvres qui étaient présentées attestait aussi le rôle que l'artiste confère à la notion de « système », offrant un écho à la façon dont Rasheed Araeen redéfinit dans sa pratique celle de « structure » et de géométrie ou l'art minimal et conceptuel en général prenait en compte la sérialité. *The Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili (*1975) montre une série de relevés cartographiques de parcours de migrants entrés illégalement en Europe, tandis que l'œuvre de Marwan Rechmaoui (*1964) reproduit méticuleusement en caoutchouc la carte des 60 districts de Beyrouth, rappelant ainsi que la cartographie conserve les traces des divisions et des conflits de l'histoire complexe de cette ville. Dans l'exposition *We Began by Measuring Distance*, l'espace et la géographie étaient ainsi tour à tour conçus à la manière d'un paysage arpenté et d'un territoire performé, pour explorer le rapport du récit à l'Histoire et de la documentation au politique.

and studio. This departure also represented a first step toward the public sphere. In the mid-1980s, the onset of Perestroika and the concomitant social upheaval proved to be a turning point for these groups. The pull of individual creation reasserted itself, and the structures that had sustained their collective practice slowly atrophied, marking the end of one chapter and the beginning of another.

Does all of this mean that museums today can simply set aside questions of globalization and decentering and focus instead on a handful of isolated case studies? The answer, as the exhibition sequence that revolved around Rasheed Araeen made clear, is no—at least not for MAMCO. *We Began by Measuring Distance* (2018) presented artists born between the 1960s and the 1980s from a broad range of backgrounds: Europe, Russia, North Africa, and the Middle East. The exhibits, most of which came from the collection of the Sharjah Art Foundation, included several pieces by Hassan Sharif (1951–2016), an artist active in Sharjah in the 1970s who traveled frequently between the Middle East and London. Sharif rejected calligraphic abstraction in the 1980s and developed a multidisciplinary practice that combined drawing, photography, text, and installations, reflecting his interest in space—in measuring it, in shaping it sculpturally, and in experiencing it physically. The selected works also attested to the importance of the “system” in Sharif’s oeuvre, an emphasis that resonated with Rasheed Araeen’s redefinition of “structure” and geometry and, more broadly, with the principle of seriality that underpinned much Minimal and Conceptual art. The exhibition also featured *The Mapping Journey Project*, by Bouchra Khalili (b. 1975), a series of cartographic representations of the journeys undertaken by migrants gaining illegal entry to Europe, as well as a rubber sculpture by Marwan Rechmaoui (b. 1964) that reproduced the 60 districts of Beirut in meticulous detail and served as a physical reminder of how maps record the scars of historical division and conflict. In its conception of space and geography as both a landscape to be traversed and a performative territory, *We Began by Measuring*



Pour autant, l'impératif de la globalisation d'intégrer la « différence » ne suffit pas à résoudre les problèmes d'une idéologie dominante. Comme le souligne Françoise Vergès dans un entretien de 2023 à *Fisheye*, « à l'instar d'autres institutions intégrées au dispositif étatique, le musée a un rôle précis. (...) C'est un lieu qui joue un rôle prédominant dans la représentation nationale, dans l'éclat que renvoie un pays à l'international. » Elle ajoute : « Il est impossible de décoloniser un musée si le pays où il se trouve ne s'inscrit pas dans la même démarche. Le musée, ce n'est pas juste ce que l'on voit sur les murs, c'est une institution à part entière, parfaitement ancrée au sein de sociétés traversées par des structures sexistes, raciales et patriarcales. C'est pourquoi le musée mérite d'être questionné (...). Surtout, il est important de comprendre pourquoi les Européens s'estiment être les gardiens légitimes et universels de ces œuvres, dans quel but ils ont transformé en 'art' des objets utilisés rituellement et de plein d'autres façons par les peuples du monde entier (instruments à corde, vaisselle, armes, tissus, etc). » Si le musée est donc le prolongement logique d'une entreprise coloniale, les efforts de diversification menés par les grands musées anglo-saxons ne sont-ils autre chose que les traces néo-coloniales d'une forme de réparation ? Si au cœur du principe du musée occidental reste visible la conception d'une collection de « spécimens », comment celui-ci pourrait-il réellement se décoloniser ?

Sans adhérer au concept de « réparation », qui nous paraît philosophiquement problématique, nous voulons croire que le musée peut toujours se transformer, inclure de nouveaux récits et être un lieu où, précisément, se discutent et se forment les questions critiques de notre temps. Plus précisément, ce qui nous semble à la fois en jeu et jouable (donc réalisable), c'est de mesurer comment la prise en compte de ces différences modifie notre compréhension des formes et des pratiques que nous conservons. C'est sur notre conception de l'historiographie récente, du découpage de ses périodes tout autant que des contours esthétiques appliqués aux mouvements artistiques considérés, que ces réflexions doivent donc porter. Comment

Distance explored the relationships between narrative and history, between documentation and politics.

Yet the globalist insistence on “embracing difference” is not some kind of cure-all for the ills of a dominant ideology. Postcolonial and feminist historian Françoise Vergès made this very point in a 2023 interview for *Fisheye* magazine: “A museum, like any other institution tied to the state, serves a specific function. ... It plays a central part in how a nation represents itself, in the image it projects to the world. ... It is impossible to decolonize a museum if the country in which it is situated is not itself engaged in the same process. A museum is not just what hangs on its walls; it is a separate institution woven into societies structured by sexism, racism, and patriarchy. That is why the museum must be questioned. ... Above all, we should ask why Europeans see themselves as the rightful and universal custodians of these works, and why they have labeled as ‘art’ string instruments, tableware, weapons, textiles, and other objects that people the world overuse for ritual and other purposes.” If we accept that a museum is an inherently colonial enterprise, then must we not also accept that, in “embracing diversity,” major Anglo-American institutions are doing nothing more than seeking to right the wrongs of their nations’ colonial past? And if the very premise of the Western museum still hinges on assembling a collection of “specimens,” what would meaningful decolonization even look like?

We do not subscribe to the notion of “reparation,” which strikes us as philosophically fraught. But we nonetheless maintain that museums can change: that they can absorb new narratives and function as places where the key questions of our time are both posed and worked through. What feels both necessary and genuinely achievable is something more modest: assessing how attending to these differences reshapes our understanding of the works we hold in our collections. The challenge, therefore, is to look again at how we frame contemporary art historiography: how we carve it into periods, and where we place the aesthetic boundaries between movements.

voyons-nous, par exemple, les ensembles que le musée conserve de Siah Armajani, artiste d'origine iranienne émigré aux États-Unis, ou de Julije Knifer (1924-2004), artiste d'origine croate actif à Paris, à travers le prisme de l'exposition de Rasheed Araeen ? L'équation que l'artiste pakistanais établit entre symétrie et démocratie peut-elle servir à éclairer la symbolique au cœur du travail d'Armajani ? L'ironie présente dans ses *Structures* recombinaisons n'évoque-t-elle pas le regard que les membres du groupe Gorgona, auquel participa Knifer entre 1959 et 1966, portent sur la création ? Bref, est-il possible pour le musée de construire d'autres outils conceptuels, d'autres catégories esthétiques, d'autres récits du temps court que nous envisageons en exposant ces artistes, c'est-à-dire en *s'exposant* à ces formes ?

*Extraits de l'ouvrage anthologique à paraître, sous la direction éditoriale de Lionel Bovier, en 2026: MAMCO 2016-2024

How, for instance, do MAMCO's holdings of works by Siah Armajani, an Iranian-born artist who emigrated to the United States, or by Julije Knifer, a Croatian artist working in Paris, look when viewed through the lens of the Rasheed Araeen exhibition? Can Araeen's proposition that symmetry and democracy are somehow linked shed light on the symbolism that was central to Armajani's practice? Likewise, does the irony evident in Araeen's modular *Structures* not call to mind the artistic philosophy that guided the work of Gorgona, the group that Knifer was involved with between 1959 and 1966? To put it another way, when a museum chooses to show these artists, can it not also *expose itself* to other conceptual tools, other aesthetic categories, and other ways of framing the “short-time story” it is seeking to tell?

*Excerpted from the anthology, edited by Lionel Bovier, to be published in 2026: MAMCO 2016-2024



Exposition *We Began by Measuring Distance*, MAMCO Genève, 2018 (Hassan Sharif)

RÉPARTITION DES ŒUVRES TOP 50 ARTISTES



La collection du MAMCO sous l'angle statistique

Charlotte Schaer

□ Lire des chiffres constitue une manière d'étudier une collection. Les statistiques produites ici se proposent comme un instrument d'observation de la collection du musée, à un moment précis de son inventaire. Il ne s'agit pas de l'appréhender à travers des valeurs absolues mais de faire apparaître des continuités, des inflexions et des structures souvent implicites. Si la lecture des volumes constitue un premier exposé fondé sur des données constantes attribuées aux œuvres et aux artistes, le croisement de ces dernières avec d'autres variables – statuts d'inventaire, temporalités, modes d'acquisition – nous permet d'accéder à un second niveau d'analyse et d'adopter un regard transversal sur la composition de la collection.

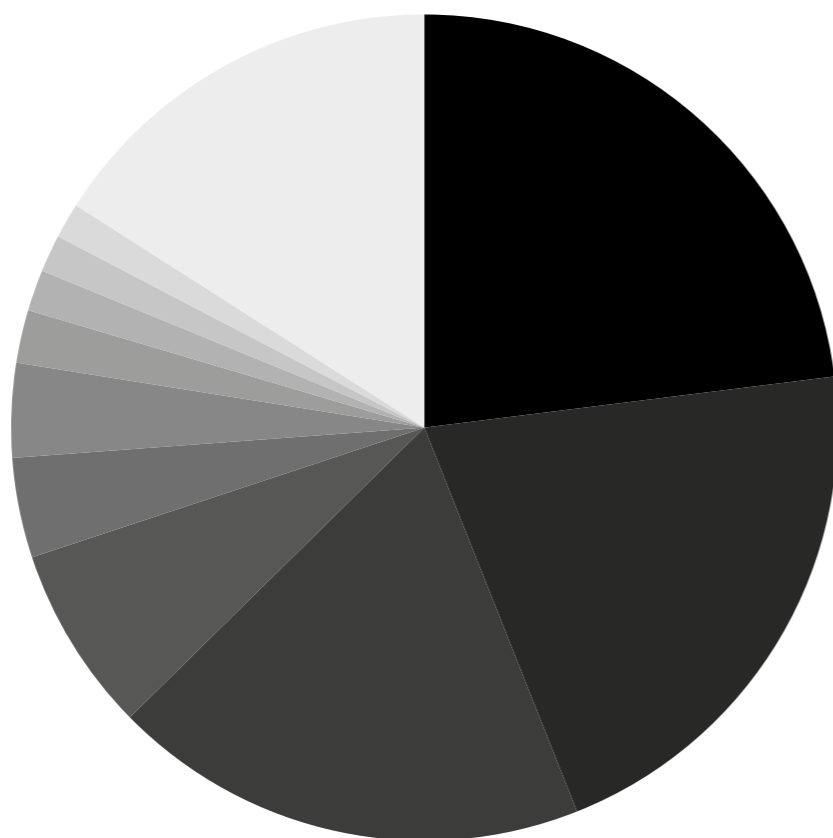
Le cadre méthodologique sur lequel reposent ces analyses a été structuré en plusieurs étapes successives. Une première phase a permis de rendre compte des données disponibles et d'identifier les limites du projet au regard des sujets d'analyses envisagés. Elle a conduit à une mise à jour ciblée des données, incluant l'harmonisation de certains champs et l'enrichissement ponctuel d'informations à partir de sources institutionnelles disponibles en accès ouvert (SIK-ISEA, MoMA, Tate, Met). Les données ont ensuite été exportées et restructurées en deux fichiers de travail distincts : l'un centré sur l'œuvre, selon une logique d'une entrée par œuvre, déterminée par un numéro d'inventaire unique ; l'autre fondé sur une logique relationnelle entre l'œuvre et l'artiste, où l'artiste est identifié par une clé textuelle normalisée. L'unité de référence retenue selon les analyses est alors tantôt l'œuvre, tantôt l'artiste. L'ensemble des traitements de données a été réalisé hors ligne à partir de scripts développés pour chaque statistique, avec une assistance de l'intelligence artificielle limitée à la

■ One way to study a collection is to look at the underlying numbers. The figures presented here provide a snapshot of MAMCO's holdings at a given moment in time. The intention is not to focus on absolute totals, but to bring to light patterns of continuity, points of inflection, and structural features that tend to lurk beneath the surface. An initial, big-picture overview looks at headline totals, drawing on core data about the works and artists held in the collection. These figures are then examined alongside other variables—namely inventory status, time period, and acquisition method—to add breadth and depth to our understanding of how the collection is structured.

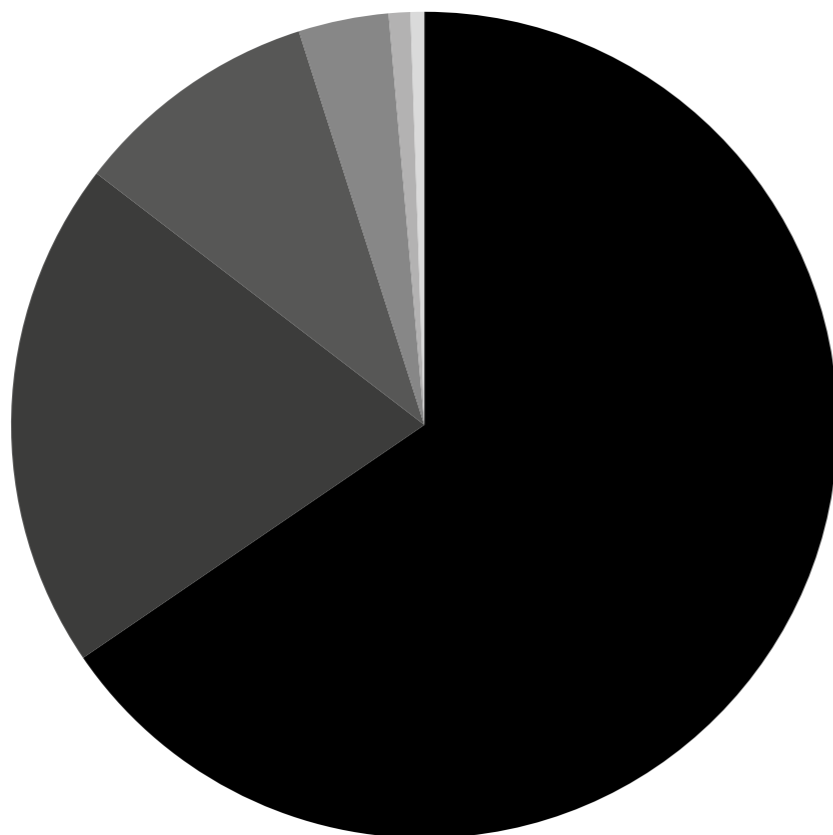
The analysis presented below is based on a carefully sequenced methodology. First, we reviewed the available data, considered what questions we wanted to explore and set the boundaries of the project accordingly. Our next step was to update the dataset in a targeted manner, including harmonizing some fields and selectively adding to the records with information drawn from open-access institutional sources: the Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA), the Museum of Modern Art (MoMA), Tate, and the Metropolitan Museum of Art. We then exported the data and reorganized it into two separate working files. One represented the collection in terms of individual artworks, with a single entry per work, each identified by a unique inventory number. The other focused on the relationship between works and artists, who were denoted by way of a standardized text string. Depending on the focus of the analysis, the unit of reference was therefore either the artwork or the artist. All data processing was conducted offline, using scripts written specifically for each statistical output. Artificial intelligence was used only to assist in structuring the code. This method both safeguarded

NATIONALITÉS ARTISTES

NATIONALITÉS — TOP 10		
● FRANÇAISE	300	23.0%
● SUISSE	273	21.0%
● AMÉRICAINNE	243	18.6%
● ALLEMANDE	95	7.3%
● BRITANNIQUE	51	3.9%
● ITALIENNE	48	3.7%
● INCONNUE	27	2.1%
● AUTRICHIENNE	21	1.6%
● FICTIVE	19	1.5%
● BELGE	18	1.4%
● HORS TOP 10	208	15.9%



NATIONALITÉS — CONTINENTS		
● EUROPE	853	65.5%
● AMÉRIQUE DU NORD	260	20.0%
● AUTRES / NON CLASSE	126	9.7%
● INCONNU / AUTRE	46	3.5%
● AMÉRIQUE DU SUD	11	0.8%
● ASIE	7	0.5%



structuration du code. Cette approche soutient, d'une part, la protection des données traitées et, d'autre part, la reproductibilité de la recherche. Les statistiques couvrent une période allant de 1994 à la fin de l'année 2025.

Différents axes de lecture ont été mis en place afin de dépasser une approche strictement volumétrique et de rendre les résultats comparables et interprétables :

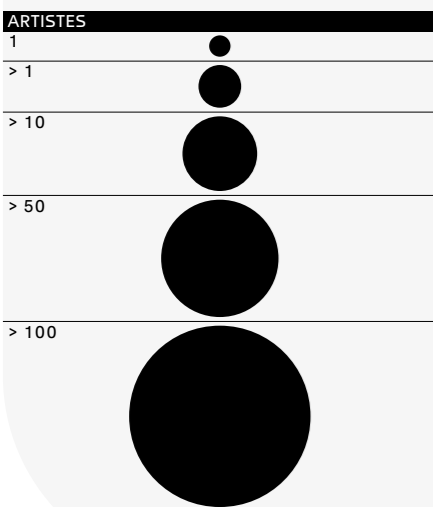
- Statuts d'inventaires – les œuvres sont distinguées selon leur statut : œuvres de la collection du MAMCO ayant été acquises par le musée et œuvres en dépôt, qui n'appartiennent pas à l'institution mais dont le traitement est similaire à celui des œuvres de la collection ; les œuvres peuvent également être considérées comme des productions mineures, dont la valeur d'acquisition est inférieure à un seuil fixé institutionnellement (1'000 CHF) et qui présentent une faible valeur « expositionnelle » (en raison de leur taille, structure ou matérialité) – cette catégorie regroupe le plus souvent des éditions ou différentes formes d'imprimés, comme par exemple une carte de vœux d'artiste.
- Segments temporels – la plage chronologique étudiée est divisée en trois périodes d'acquisition : 1994-2005, 2006-2015 et 2016-2025 ; ces segments incluent des points d'ancrage importants dans le développement du musée tel que son ouverture, son passage au statut de fondation de droit public et son changement de direction.
- Modes d'acquisitions – la distinction entre achats, dons, legs et productions, permet de qualifier la nature des relations entre l'institution et les artistes : les achats traduisent des choix curatoriaux et des arbitrages budgétaires explicites, tandis que les dons et legs témoignent de relations de confiance et de reconnaissance envers l'institution.

the data and ensured that the research could be replicated. The statistics cover the period from 1994 to the end of 2025.

To avoid reducing the collection to a matter of numbers—and to allow for meaningful comparisons—we examined the data from three separate perspectives:

- Inventory status: We distinguished between works acquired and owned by MAMCO and those held under a long-term loan, i.e., pieces that do not belong to the museum but are managed in a similar way. We also created a separate category of “minor works”—pieces valued at less than CHF 1,000 and with limited potential as exhibits, whether because of their size, structure, or material qualities. This group typically includes publications and other types of printed matter, such as artists' greeting cards and unlimited editions.
- Time period: For the purpose of our study, we divided the collection into three phases by acquisition date: 1994–2005, 2006–2015, and 2016–2025. Each of these periods includes key milestones in MAMCO's history, such as its opening, its conversion to a public foundation, and a change in leadership.
- Acquisition method: By differentiating between purchases, donations, bequests, and productions, we sought to characterize the relationship between the museum and the artists whose pieces it holds. Purchases reflect explicit curatorial decisions and budgetary priorities, while donations and bequests signal trust and recognition.

NATIONALITÉS ARTISTES



AMÉRIQUE DU NORD	260	20%
AMÉRICAINNE	243	18.6%
CANADIENNE	17	1.3%
NIPPO-AMÉRICAINNE	3	0.2%
CANADO-AMÉRICAINNE	2	0.2%
MEXICAINE	2	0.2%
AMÉRICANO-BELGE	1	0.1%
AMÉRICANO-SUISSE	1	0.1%
AMÉRICANO-ITALIENNE	1	0.1%
ARGENTINO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
BRITANNICO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
CANADO-BRITANNIQUE	1	0.1%
CORÉO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
CUBAINE	1	0.1%
IRLANDO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
LIBANO-ITALO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
MEXICANO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
VÉNEZUELO-AMÉRICAINNE	1	0.1%

AMÉRIQUE DU SUD	22	1.7%
BRÉSILIENNE	7	0.5%
ARGENTINE	4	0.3%
CHILIENNE	3	0.2%
COLOMBIENNE	3	0.2%
PÉRUVIENNE	3	0.2%
VÉNEZUELIENNE	2	0.2%



EUROPE DE L'OUEST	953	73.2%
FRANÇAISE	300	23.0%
SUISSE	273	21.0%
ALLEMANDE	95	7.3%
BRITANNIQUE	51	3.9%
ITALIENNE	48	3.7%
AUTRICHIENNE	21	1.6%
BELGE	18	1.4%
FRANCO-SUISSE	12	0.9%
NÉERLANDAISE	10	0.8%
ESPAGNOLE	8	0.6%
FRANCO-POLONAISE	2	0.2%
IRLANDAISE	2	0.2%
POLONO-FRANÇAISE	2	0.2%
PORTUGAISE	2	0.2%
ARMÉNIENNE-FRANÇAISE	1	0.1%
ÉCOSSAISE	1	0.1%
FRANCO-ALGÉRIENNE	1	0.1%
FRANCO-ALLEMANDE	1	0.1%
FRANCO-AMÉRICAINNE	1	0.1%
FRANCO-BRITANNIQUE	1	0.1%
FRANCO-CANADIENNE	1	0.1%
FRANCO-NÉERLANDAISE	1	0.1%
FRANCO-TURQUE	1	0.1%
GERMANO-AMÉRICAINNE-FRANÇAISE	1	0.1%
GERMANO-ITALIENNE	1	0.1%
GERMANO-NÉERLANDAISE	1	0.1%
GERMANO-SUISSE	1	0.1%
GRÉCO-SUISSE	1	0.1%
HAÏTIENNE-FRANÇAISE	1	0.1%
HUNGARO-FRANÇAISE	1	0.1%
LUXEMBOURGEOISE	1	0.1%

EUROPE DE L'EST	30	2.3%
ROUMAINE	7	0.5%
BULGARE	4	0.3%
CROATE	4	0.3%
TCHÈQUE	4	0.3%
BOSNIAQUE	2	0.2%
POLONAISE	2	0.2%
ALBANAISE	1	0.1%
GÉORGIENNE	1	0.1%
HONGROISE	1	0.1%
SERBE	1	0.1%
SLOVAQUE	1	0.1%
SLOVÈNE	1	0.1%
UKRAINIENNE	1	0.1%
TURCO-ALLEMANDE	1	0.1%

EUROPE DU NORD	15	1.1%
DANOISE	5	0.4%
SUÉDOISE	5	0.4%
FINLANDAISE	2	0.2%
ISLANDAISE	2	0.2%
NORVÉGIENNE	1	0.1%

AFRIQUE	8	0.6%
ALGÉRIENNE	1	0.1%
IVOIRIENNE	1	0.1%
MALGACHE	1	0.1%
MAROCAINE	1	0.1%
SÉNÉGALE	1	0.1%
SOUDANAISE	1	0.1%
SUD-AFRICAINE	1	0.1%
TUNISIENNE	1	0.1%

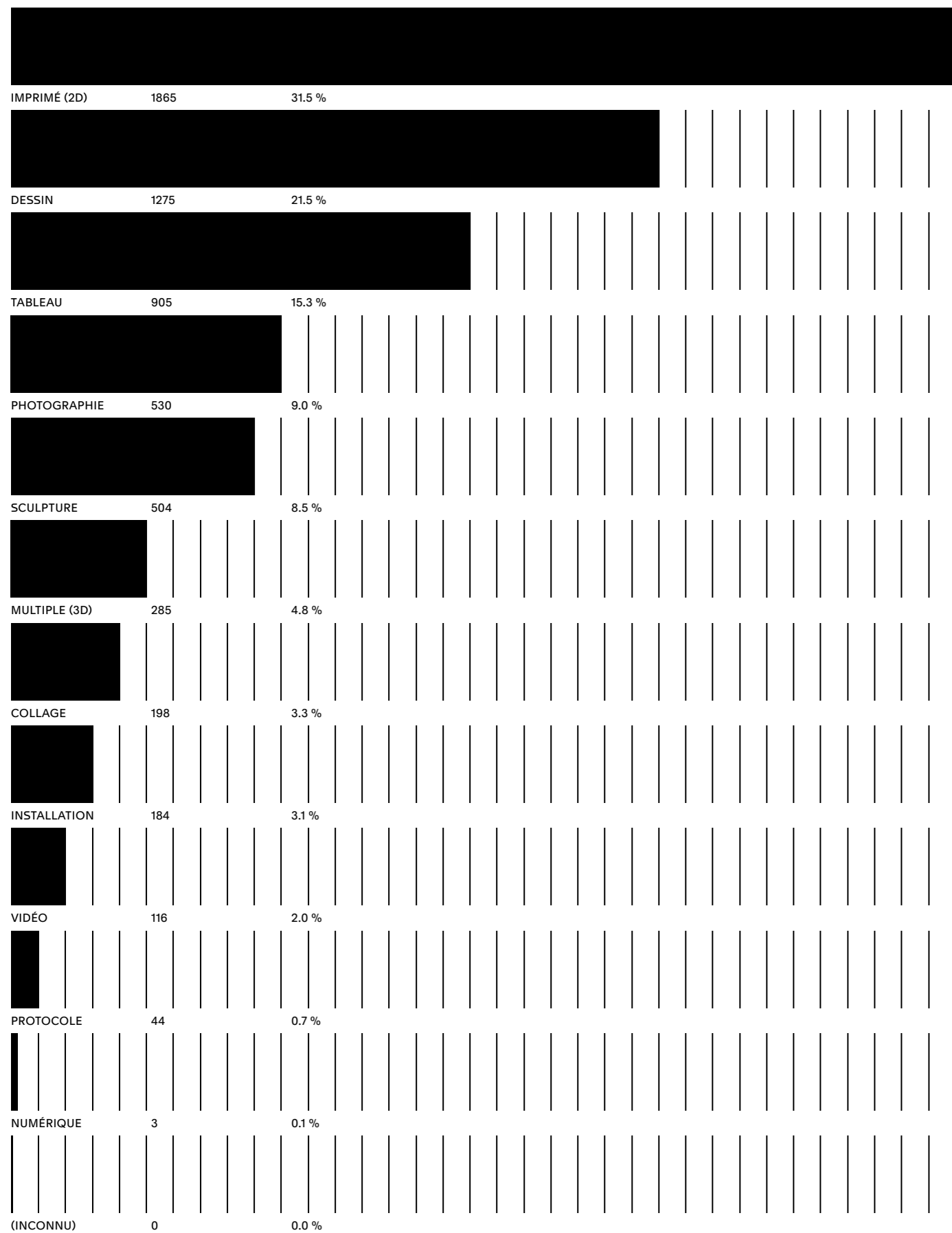
MOYEN-ORIENT	6	0.5%
ISRAËLIENNE	2	0.2%
ÉMIRIENNE	1	0.1%
IRAKIENNE	1	0.1%
LIBANAISE	1	0.1%
PALESTINIENNE	1	0.1%

ASIE	34	2.6%
CHINOISE	19	1.5%
JAPONAISE	7	0.5%
CORÉENNE	4	0.3%
MALAISIENNE	1	0.1%
PHILIPPINE	1	0.1%
TÂIWANAISE	1	0.1%
THAÏLANDAISE	1	0.1%

Océanie	4	0.3%
AUSTRALIENNE	3	0.2%
NÉO-ZÉLANDAISE	1	0.1%

AUTRES / SPÉCIFIQUES	46	3.5%
INCONNUE	27	2.1%
FICTIVE	19	1.5%

T Y P O L O G I E D E S Œ U V R E S



Les œuvres

La collection du MAMCO se compose de 5918 œuvres. Au sein de cet ensemble, 204 œuvres sont des dépôts et 2022 d'entre elles sont attribuées à des productions mineures, représentant ainsi plus d'un tiers de l'ensemble de la collection. Une ventilation par période met en évidence un accroissement du volume d'œuvres à partir de 2006, qui correspond depuis 2016 à une moyenne de plus de 200 enrichissements par année.

Le calcul de ce volume n'a pas pris en compte les fiches « filles » représentant un total de 654 items : il convient de préciser que certaines œuvres peuvent être composées de plusieurs items, c'est-à-dire des éléments qui forment une unité, mais qui peuvent également être définis de manière isolée. Lorsque l'œuvre est conçue pour être présentée comme un ensemble indissociable, elle est comptabilisée comme une seule entité. En revanche, lorsque les éléments qui la composent sont sécables et susceptibles d'être présentés de manière autonome, le mode de comptage est adapté afin de tenir compte de cette pluralité matérielle. Il en résulte un système d'inventaire fondé sur la distinction entre une fiche mère, correspondant à l'œuvre, et des fiches filles décrivant les items qui la composent. Plusieurs œuvres de la collection illustrent cette situation : *Dictionary for Building* (1974–1975) de Siah Armajani est composée de 131 maquettes, chacune comptabilisée comme une seule œuvre. Cette question se pose également pour d'autres ensembles, tels que la composition de *l'agence* (1993) des readymades belong to everyone®, les modules *Vierkantrohre Serie D* (1967–2016) de Charlotte Posenenske ou encore les figures *Bodies in the Park* (1985) de Vito Acconci.

Au-delà des volumes, une répartition par types d'œuvres nous a permis de caractériser la diversité des médiums et des régimes d'objets conservés dans la collection. Ils se distribuent au sein de douze catégories : audio, collage, dessin, imprimé, installation, multiple, numérique, photographie, protocole, sculpture, tableau et vidéo. Cette distribution fait apparaître certaines typologies majoritaires. Les imprimés sont

Works

MAMCO's holdings run to 5,918 items, including 204 pieces on long-term loan and 2,022 minor works (i.e., more than one-third of the collection). Looking at acquisitions over time, a clear shift occurs starting in 2006, when the overall volume begins to rise. Since 2016, the collection has grown at a sustained pace, with an average of more than 200 works added each year.

The headline figure given above excludes 654 so-called “child” records, which stem from the fact that some pieces are made up of multiple components that together form a single work, yet can also be identified separately. When an artwork is conceived as an indivisible whole, it is counted as one entity. But when its constituent parts can be separated and shown on their own, the counting method is adjusted to reflect each component's independence. The inventory system therefore distinguishes between a “parent” record, representing the work itself, and “child” records for its components. This structure can be seen in several works in the collection. For example, Siah Armajani's *Dictionary for Building* (1974–1975) consists of 131 models, each listed as a separate work. The same issue arises with other multi-part projects, including the various components of *l'agence* (1993) by readymades belong to everyone®, as well as the modules in Charlotte Posenenske's *Vierkantrohre Serie-D* (1967–2016), and the figures in Vito Acconci's *Bodies in the Park* (1985).

Looking beyond overall numbers, we also analyzed the works by medium and object type to gain an understanding of the breadth of the collection. We identified 12 categories: audio recordings, collages, drawings, printed matter, installations, multiples, digital works, photographs, protocols, sculptures, paintings, and videos. Some of these media types are more prominent in the collection than others. Printed matter forms the largest group—with 1,865 items in total, including 1,375 classified as minor works—followed by drawings (1,275), paintings (905), photographs (530), and sculptures (504). Some categories, however, require clarification. Installations, for instance, may incorporate other types of

au nombre de 1865 (dont 1375 inventoriés comme productions mineures), suivi des dessins (1275), des tableaux (905), puis des photographies (530) et des sculptures (504). Certaines catégories appellent toutefois des précisions de lecture. Les installations peuvent regrouper plusieurs autres types d'œuvres, tels que des vidéos, des photographies ou des sculptures. Le protocole désigne des œuvres pour lesquelles aucun matériel n'est conservé, en dehors des instructions permettant leur occurrence. Une distinction est par ailleurs opérée entre les imprimés en deux dimensions – incluant des éditions ou différents procédés d'impression – et les multiples, issus de logiques d'édition mais relevant d'objets en trois dimensions.

La répartition des types d'œuvres selon les périodes d'acquisition montre une relative stabilité dans le temps. Les volumes par type demeurent globalement comparables d'une période à l'autre, à l'exception de certaines catégories spécifiques telles que le numérique, le protocole et la sculpture, dont la présence est plus marquée dès 2016.

Les artistes

Concernant l'analyse des artistes, l'individu a été retenu comme unité de référence et compté une seule fois, indépendamment du nombre d'œuvres qui lui sont associées. La collection du MAMCO compte ainsi 1303 artistes, dont 1258 artistes individuels et 45 collectifs. Les artistes sont répartis selon les genres suivants : féminin, masculin, collectif et inconnu. Ici, les collectifs sont comptabilisés comme des entités à part entière et lorsque des œuvres sont produites individuellement par des membres d'un collectif, l'artiste est compté séparément. Il n'a pas été possible de faire apparaître au sein de cette grille les questions que posent aujourd'hui les identités non-binaires ou transgenres, par manque de renseignement, d'abord, et par absence de telles catégories à l'origine du processus d'inventaire, ensuite.

La répartition par genre fait apparaître 21 % d'artistes femmes et 73 % d'artistes hommes, le solde correspondant aux collectifs (4 %) et aux genres non renseignés (2 %).

work, including videos, photographs, and sculptures. The term “protocol”, meanwhile, designates works for which no physical material is held beyond the instructions required to produce them. We also distinguish between two-dimensional printed works—such as publications and printed matters in different techniques—and multiples, which are similar to editions, but take the form of three-dimensional objects.

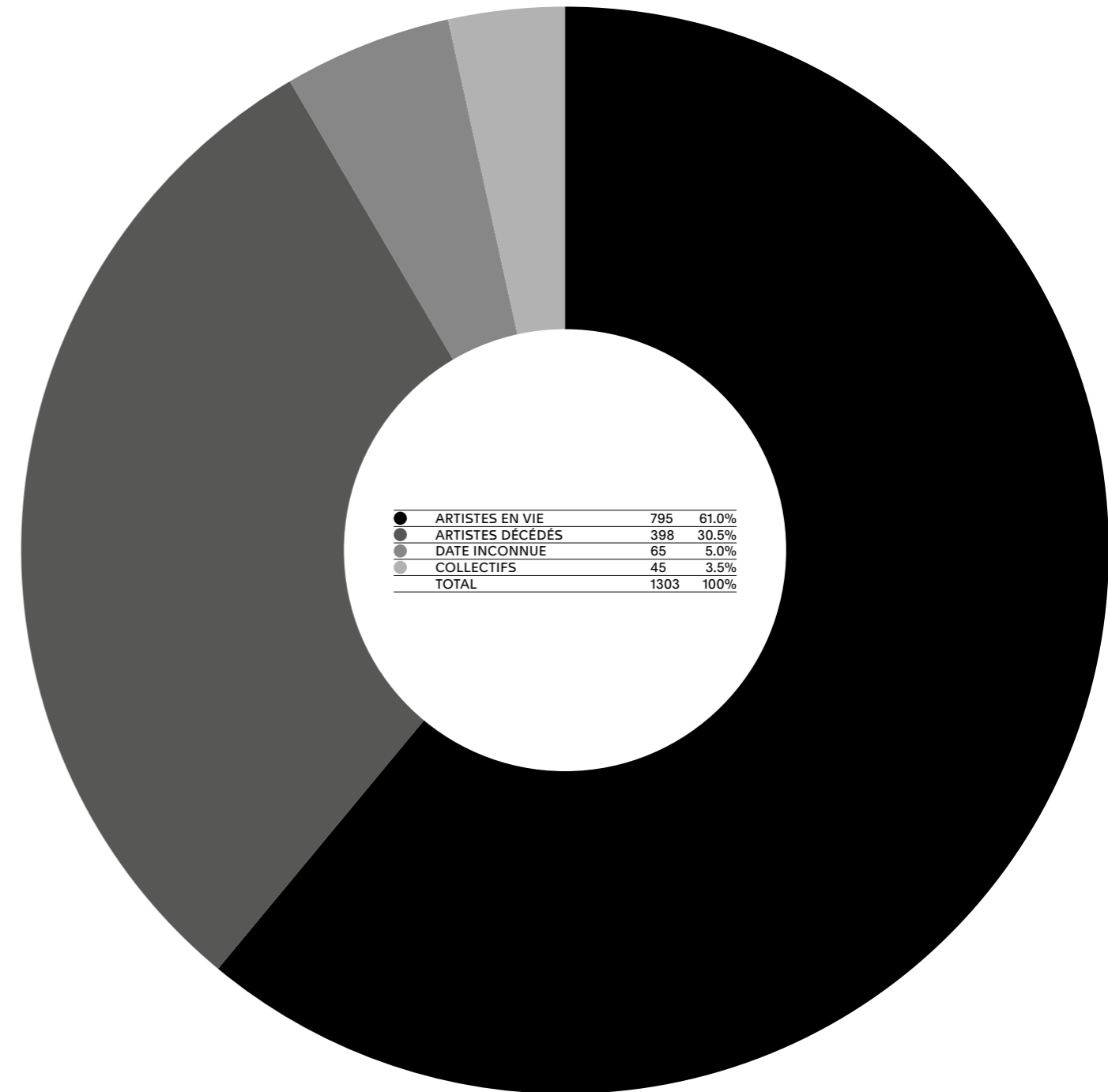
When we look at how these categories are distributed across acquisition periods, the overall picture remains fairly consistent over time, with comparable proportions from one period to the next for most categories. Only a few types, such as digital works, protocols, and sculptures, become more prominent in the most recent period starting in 2016.

Artists

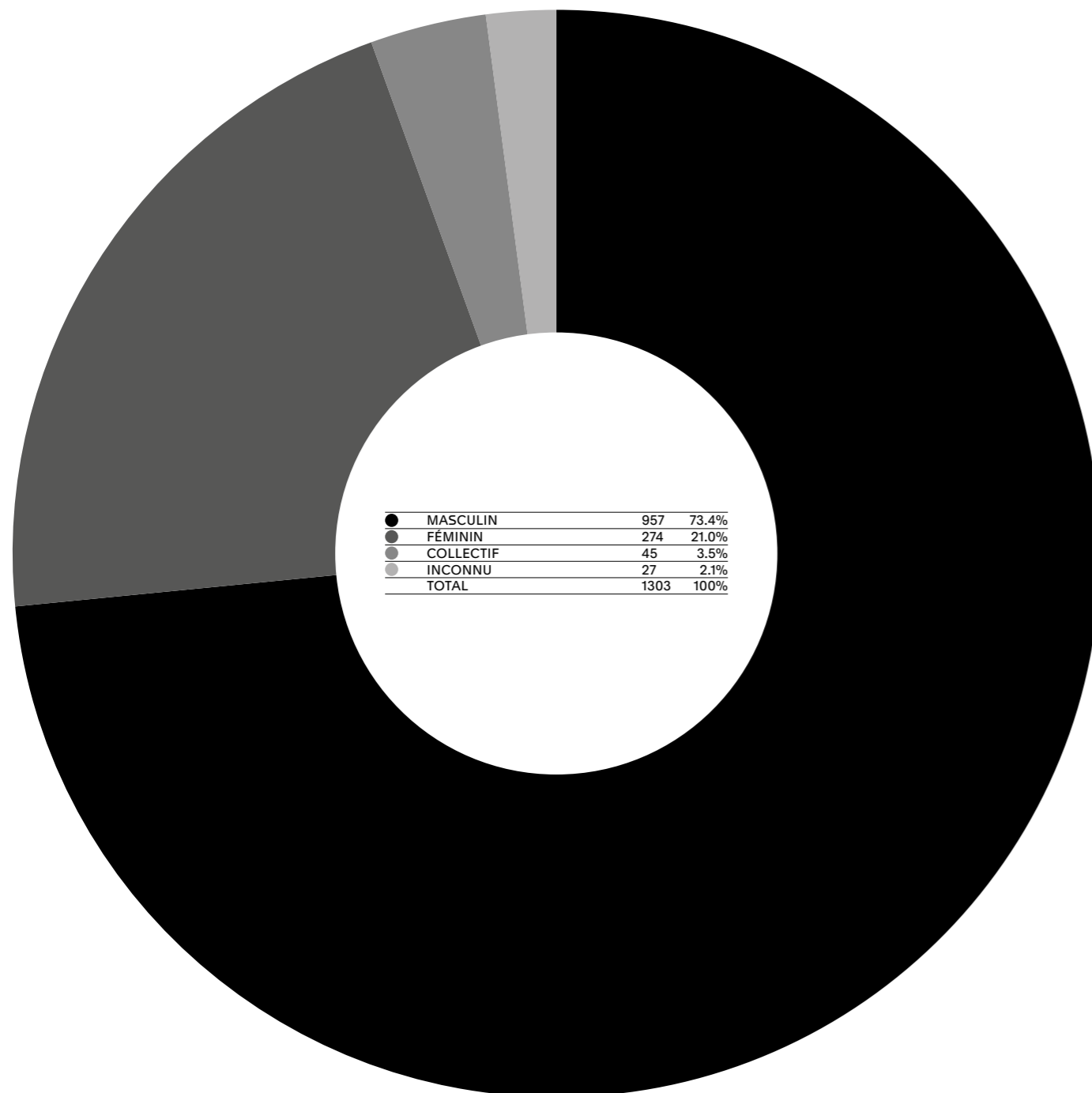
For the artist-focused analysis, we counted each artist once, regardless of how many works they have in the collection. On that basis, MAMCO holds works by 1,303 artists: 1,258 individuals and 45 collectives. In terms of gender, artists were classified as female, male, collective, or unknown. Collectives were treated as distinct entities. When members of a collective produced works independently, they were recorded separately as individual artists. This framework does not account for non-binary or transgender identities, partly because such information is not consistently available, and partly because these categories were not included in the original inventory system.

Our analysis shows that 21% of the artists represented in the collection are women and 73% are men. The remaining share consists of collectives (4%) and artists whose gender is not recorded—a category including individuals whose gender could not be reliably established as well as fictional artists associated with the Yoon-ja & Paul Devautour collection.

We also looked closely at the artists' nationalities, treating them as official designations that can change over time and recognizing that some individuals can have more than one nationality. The database thus preserves cases of dual or multiple nationality rather than reducing the artists



ARTISTES PAR GENRE



Cette dernière catégorie regroupe les artistes pour lesquels l'information relative au genre n'a pas pu être établie, ainsi qu'un ensemble d'artistes fictifs affiliés à la collection Yoon-ja & Paul Devautour.

Une attention particulière a été portée à la ou aux nationalités des artistes, considérées comme étant des données administratives, évolutives et parfois multiples. La base de données de la collection conserve ainsi les situations de bi- ou multinationnalités, sans les réduire à une attribution unique. Afin de proposer une lecture lisible et comparable, les nationalités ont été analysées selon la logique d'une nationalité pour une occurrence. Chaque nationalité associée à un artiste est alors comptée de manière unique, ce qui permet de rendre compte de la diversité des origines sans pour autant la simplifier. La collection rassemble ainsi 68 nationalités distinctes. La nationalité française est la plus représentée (24%), suivie des nationalités suisse (22%) et américaine (19%). L'ensemble demeure majoritairement européen.

Une analyse complémentaire touche à la taille des corpus par artiste, classés selon le nombre d'œuvres qui leur sont associées, mettant en évidence l'existence d'ensembles particulièrement denses. Marcia Hafif apparaît en première position avec un ensemble de 188 œuvres, suivie de John M Armleder avec 168 œuvres. D'autres artistes, tels que Sarkis, Franz Erhard Walter ou Robert Filliou, figurent également parmi les corpus les plus importants. Au-delà du volume, ces ensembles soulignent les enjeux institutionnels liés à la conservation, à la documentation et à l'expertise scientifique de ces corpus significatifs.

Les politiques d'acquisition

Une fois les volumes établis et rapportés à certains attributs, l'enjeu a été d'observer les évolutions dans le temps, afin de mettre en évidence des tendances d'ajustement, d'identifier les logiques d'entrée ainsi que leurs transformations successives. Dans cette perspective, plusieurs croisements ont été opérés entre le genre des artistes, le mode d'acquisition de leurs œuvres et les différentes périodes temporelles.

in question to a single one. For reasons of clarity and comparability, we counted each nationality separately, seeking to fully reflect the range of backgrounds represented in the collection. In total, MAMCO's holdings represent 68 different nationalities. French artists account for the largest share (24%), followed by Swiss (22%), and US (19%) artists. Overall, the collection remains predominantly European in origin.

Additionally, we examined the size of each artist's body of work within the collection, grouping them by number of works held. This analysis revealed some particularly substantial holdings. Marcia Hafif ranks first with 188 works, closely followed by John M Armleder with 168. The museum also has large collections of works by artists including Sarkis, Franz Erhard Walter, and Robert Filliou. Holding these large bodies of work poses a challenge for the museum, since they need to be preserved, documented, and studied with particular care.

Acquisition Policies

Having established the headline numbers and categorized the works and artists in the collection, we turned to how MAMCO's approach to acquisitions evolved over time, looking for patterns that would suggest shifts in this regard. To do so, we cross-referenced artists' gender with acquisition methods and with the different time periods under review.

The resulting figures, as presented below, are based on the first time an artist's work entered the museum's collection. In other words, every artist is counted once—in the year of the initial acquisition—regardless of how many works were subsequently added to MAMCO's holdings. The data reveals a persistent gender gap, but also signs of change, with the number of women entering the collection rising markedly over time. Between 1994 and 2005, the museum added eight new women artists to its holdings, versus 103 men. By comparison, the equivalent figures for later periods are 10 women and 22 men in 2006–2015, and 35 women and 51 men in 2016–2025.

Les chiffres qui suivent reposent sur la première entrée d'un artiste dans la collection : chaque artiste est donc compté une seule fois, à l'année de sa première acquisition, indépendamment du nombre d'œuvres acquises par la suite. Nous notons des écarts persistants entre les genres mais également des évolutions : le nombre d'artistes femmes entrantes en collection progresse ainsi nettement au fil des périodes – 8 femmes contre 103 hommes pour la période 1994–2005, 10 contre 22 pour 2006–2015, puis 35 contre 51 pour 2016–2025.

Nous avons pu également considérer le nombre d'œuvres associées à ces artistes. Dans ce cas, un même artiste peut être comptabilisé plusieurs fois dès lors que plusieurs œuvres lui sont attribuées, y compris au sein d'une même période. Si le volume total d'œuvres réalisées par des artistes femmes (930) demeure distinctement inférieur à celui des artistes hommes (4560), un accroissement est néanmoins observable concernant les achats d'œuvres d'artistes femmes : 19 œuvres acquises entre 1994 et 2005, contre 102 œuvres entre 2016 et 2025.

La lecture des acquisitions par dons requiert une interprétation plus prudente. Ceux-ci correspondent fréquemment à des ensembles importants et pour lesquels la marge de sélection est parfois plus restreinte. Ils ne répondent ainsi pas aux mêmes logiques que celle des acquisitions par achat.

Les dynamiques d'acquisition ont également pu être analysées sous l'angle des nationalités des artistes, croisées avec leur première entrée dans la collection. Chaque artiste se voit alors rattaché à une période temporelle unique. Les premières années du musée se caractérisent par une forte présence d'artistes français et suisses. Par la suite, la part des français tend à diminuer, tandis que celle des suisses augmente. Dès 2016, nous enregistrons une augmentation significative des artistes américains, ainsi qu'une présence marquée d'artistes allemands et britanniques.

Enfin, une analyse de la récurrence des artistes dans la collection sur les trois périodes définies nous a permis de distinguer les entrées ponctuelles des présences inscrites

We also examined the number of works associated with these artists. Here, an artist may be counted more than once if several works are attributed to them, including within the same period. While works by female artists (930) are still vastly outnumbered by those by men (4,560), the numbers show a clear increase in acquisitions of works by women: 19 between 1994 and 2005, rising to 102 between 2016 and 2025.

Donations need to be interpreted with greater care. Since they often involve substantial bodies of work, they tend to leave the museum with less room to choose selectively. As such, they do not function in the same way as purchases.

We also examined acquisition patterns through the lens of artists' nationalities, linking each artist to a single time period according to when they first entered the collection. French and Swiss artists tended to dominate acquisitions in MAMCO's early days, with the balance tipping away from the former and more heavily toward the latter in subsequent years. Starting in 2016, however, the figures show a sharp rise in acquisitions of works by US artists, as well as strong representation of German and British artists.

Finally, we looked at how consistently artists appear across the three time periods, distinguishing one-time acquisitions from longer-term patterns. For this analysis, we counted each artist once within each period. Most artists in the collection feature during just one acquisition phase (78%). A smaller group (15%) appears in two periods, and only 5% of artists span all three. These figures suggest that the collection has largely grown through isolated additions, while also pointing to a smaller core of artists whose work the museum has chosen to follow over time.

The numbers presented here must be interpreted with caution, not least because the current condition and structure of the dataset introduce limitations that inevitably influence the findings. We excluded the 654 "child" records from the volume calculations in order to prevent double counting. However, this decision may have introduced a degree of distortion, especially for works made up of multiple constituent parts. A further limitation stems from the fact that

dans la durée. Dans ce cas de figure, chaque artiste est compté une seule fois par période. La majorité des artistes présents dans la collection apparaissent sur une seule période d'acquisition (78 %), tandis que 15 % sont présents sur deux périodes et 5 % sur l'ensemble des trois périodes considérées. Cette distribution met en évidence une collection majoritairement constituée d'entrées ponctuelles, tout en révélant l'existence d'un noyau plus restreint d'artistes suivis sur le long terme.

L'interprétation des analyses présentées ci-dessus nécessite certaines précautions. En effet, plusieurs limites liées à l'état et à la structure des données doivent être prises en compte dans la lecture des résultats. Les fiches filles (654 œuvres) n'ont pas été intégrées aux calculs de volume afin d'éviter toute redondance. Ce choix méthodologique peut toutefois constituer un biais de comptage, en particulier pour les œuvres composées de plusieurs items. Par ailleurs, un nombre restreint d'œuvres présente un mode d'acquisition non renseigné (250 œuvres), ce qui limite certaines analyses transversales fondées sur les modes d'entrée. Les statistiques portant sur les modes d'acquisition n'intègrent en outre pas les œuvres en dépôt. Il convient également de signaler qu'un certain nombre d'œuvres (96 œuvres) ne sont pas encore attribuées à des artistes identifiés. Afin de garantir la cohérence et la fiabilité des statistiques produites, plusieurs niveaux de contrôle ont été mis en place. Chaque série de résultats a fait l'objet de vérifications croisées, portant notamment sur la concordance des totaux et l'identification d'éventuels écarts.

Les statistiques réalisées s'inscrivent donc dans un processus de travail appelé à se poursuivre, en lien avec l'enrichissement de la collection et l'adaptation continue des outils de collecte et d'analyse des données. Elles constituent un cadre d'observation évolutif, destiné à accompagner la lecture et le suivi de la collection dans le temps. En ce sens, les chiffres ne constituent pas une fin en soi, mais se présentent comme des indicateurs quantitatifs au service d'une lecture qualitative.

a small number of works (250) lack a recorded acquisition method and could not therefore be analyzed from this perspective. More broadly, statistics relating to acquisition methods also omit works held on long-term loan. In addition, 96 works have not yet been assigned to an identified artist. We introduced several layers of verification for reliability and consistency: each set of results was systematically cross-checked, with particular attention paid to total figures and discrepancies.

These statistics are part of a work in progress that will evolve as the collection grows and as we continue to refine our methods for collecting and analyzing data. They are intended to paint a dynamic picture of the state of MAMCO's holdings over time, functioning not as an end in themselves, but rather as quantitative metrics that inform a qualitative understanding of the museum's collection.



«Le féminisme n'est pas un style, c'est une manière de lire le monde»

Giovanna Zapperi en discussion avec Elisabeth Jobin

□ EJ Giovanna, tu as préfacé la récente traduction française du livre *Maîtresses d'Autrefois: femmes, art, et idéologie* (JRP|Editions, 2024) de Rozsika Parker et Griselda Pollock, paru initialement en 1981. En réponse à la critique d'art et commissaire d'exposition Linda Nochlin, qui demandait en 1971 «pourquoi il n'y avait pas eu de grandes femmes artistes», les deux autrices affirmaient qu'au contraire, il y en avait toujours eu, mais qu'il manquait une discipline décidée à se souvenir d'elles. Tu résumes leur propos en avançant que «l'histoire de l'art [...] est l'un des lieux de production et de reproduction de l'idéologie patriarcale». Autrement dit, que l'effacement de l'histoire des femmes artistes a été délibéré. Commençons par cela...

gz Dans leur texte, Parker et Pollock s'opposent à la position libérale de Linda Nochlin, qui adopte une perspective plutôt progressiste: selon elle, les avancées sociales finiront par corriger l'effacement des femmes de l'histoire de l'art. Parker et Pollock défendent, au contraire, l'idée d'un refoulement actif. Elles refusent la rhétorique des «artistes oubliées», qui suppose une forme de passivité, alors qu'il s'agit d'un véritable programme idéologique visant à rendre les femmes invisibles. Parker et Pollock démontrent aussi que c'est la modernité qui a produit ce refoulement. Dans leur livre, elles retracent la généalogie de la discipline, en repartant des *Vies* de Vasari, qui, lui, mentionne des femmes artistes. Certes, il les introduit sur un mode paternaliste, en les présentant comme des exceptions, et en mobilisant tout un arsenal rhétorique. Nous sommes au XVI^e siècle, c'est un autre monde, mais elles existent et leur activité est documentée. Elles continueront d'ailleurs à l'être, même si leur rôle est défini par rapport à la figure du «génie» masculin. Cela change avec la naissance du musée moderne...

■ EJ Giovanna, you wrote the preface to the recently published French translation of Rozsika Parker and Griselda Pollock's 1981 book *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. In it, they addressed the question posed by art critic and curator Linda Nochlin in the title of her 1971 essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" Except, in their response, they flipped the premise. Women artists, they insisted, had always been there. What had been missing was a discipline committed to remembering them. You summarize their argument by positing that "art history ... is one of the sites where patriarchal ideology is produced and reproduced." So, in your view, women artists have deliberately been erased from history. Let's start from there.

gz Parker and Pollock took issue with Linda Nochlin's liberal position, which ultimately rested on a progressive narrative: social change, Nochlin suggested, would eventually correct the absence of women from art history. Parker and Pollock argued something quite different—that this absence was the result of active repression. The notion of "forgotten women artists," they insisted, was misleading because it implied a passive process, whereas in fact a coherent ideological project had worked to render women invisible. They also showed that this repression was bound up with the emergence of modernity itself. The book reconstructs the genealogy of art history as a discipline, beginning with Vasari's *Lives of the Artists*, where women artists do appear. Vasari, of course, was writing in the 16th century, which was a very different time. And while his treatment was unmistakably paternalistic—he framed these artists as exceptions and relied on rhetorical apparatus—they were nonetheless present, and their work was documented. That visibility continued for some time, even as women's artistic practice



EJ Nous sommes ici à la fin du XIX^e siècle, c'est cela ?

GZ Oui, et même au XX^e. C'est le moment de la modernité et de la structuration de l'histoire de l'art comme discipline. La coupure intervient quand le savoir sur l'art se systématisait à travers deux cadres institutionnels : celui du savoir (l'histoire de l'art) et celui du musée, espace de légitimation. C'est alors que les œuvres des artistes femmes restent dans les réserves des musées, deviennent invisibles et cessent d'être étudiées. A ce propos, Pollock et Parker établissent une distinction difficile à rendre en français. Celle entre *art history*, la discipline – le système qui organise et distribue le savoir sur les œuvres – et *history of art*, l'histoire de ces objets. Et c'est la première, la discipline, qui, à travers ses choix, a effacé les femmes. Paradoxalement, cet effacement se produit au moment même où les femmes sont très présentes dans le champ artistique en tant qu'artistes, notamment dans les avant-gardes des années 1910, 1920 et 1930. La modernité – celle qui voit naître le féminisme, le socialisme, les congés payés – est aussi l'époque où l'on décide, consciemment ou non, de reléguer les femmes dans les réserves. C'est une contradiction qu'il nous faut absolument mettre en évidence.

EJ Depuis quelques années toutefois, on voit émerger une histoire de l'art plus inclusive, sensible aux questions de genre. Mais le mal est fait : les collections des musées restent largement dominées par les créateurs hommes – au MAMCO aussi –, et elles reproduisent la structure patriarcale qui les a façonnées. Les musées tentent aujourd'hui de combler ces lacunes par acquisitions tardives ou des expositions consacrées à des femmes, comme nous le faisons avec Sylvia Sleigh, et comme nous l'avons fait ces dernières années avec Verena Loewensberg, Laura Grisi, Erica Pedretti, Rosemarie Castoro ou Jo Baer. Cette stratégie a quelque chose d'un cours de rattrapage. Elle est nécessaire, évidemment, mais insuffisante : elle ne corrige pas la structure même de cette histoire, telle qu'elle s'est inscrite dans nos collections.

GZ Oui, et c'est un point complexe. D'un côté, il y a effectivement un déplacement du

became defined in relation to the figure of the male “genius.” But things changed with the emergence of the modern museum.

EJ So we're talking about the late 19th century?

GZ Yes, and into the 20th as well. This was the advent of the modern era—a time when art history was taking shape as a discipline. The shift came as the study of art branched off into two distinct camps: the academic field of art history, and the museum as a space of legitimation. At that point, works by women artists remained in museum storage, fell out of view and ceased to be studied. Pollock and Parker also drew a distinction between *art history* as a discipline—the system that organizes and distributes knowledge about artworks—and the *history of art*, i.e., the history of the objects themselves. It is the former—the discipline—that erased women through a series of deliberate choices. Oddly enough, this erasure happened precisely when women artists enjoyed a high profile, especially within the avant-garde movements of the 1910s, 1920s, and 1930s. So the same modern era that brought us feminism, socialism, and paid leave also saw works by women artists shunted aside into museum storerooms. Whether that decision was conscious or not is up for debate. But it's a contradiction we feel is necessary to emphasize.

EJ Even as art history has become more inclusive and attentive to gender in recent times, museum collections—including MAMCO's—still bear the imprint of the patriarchal structures that formed them, remaining largely dominated by male artists. Institutions are now attempting to address these gaps through retrospective acquisitions and exhibitions devoted to women artists—as we're doing now with Sylvia Sleigh, and as we've done previously with Verena Loewensberg, Laura Grisi, Erica Pedretti, Rosemarie Castoro, and Jo Baer. There's something remedial about this approach. And while it's necessary, it cannot by itself transform the deeper historical legacy that shapes our collection.

GZ It's a complicated issue. What we're seeing, on the one hand, is a shift in the canon—

canon – ou du moins du corpus canonique – qui interroge directement sa construction patriarcale. Et c'est frappant de voir comment, depuis les années 2010, les musées européens et nord-américains sont en train de réécrire l'histoire du modernisme occidental à travers de grandes expositions et des leurs acquisitions. L'exposition *elles@centrepompidou*, organisée par Camille Morineau en 2010-2011, malgré les critiques que j'ai moi-même formulées, a eu pour effet un nombre important d'acquisitions, parce qu'il y avait des manques criants. Mais de l'autre côté, ce phénomène s'articule autour de deux types d'expositions parallèles : les monographies d'artistes femmes, et ce qu'on pourrait appeler, pour aller vite, les expositions « art et féminisme ». Ces deux formats ont été très présents ces dernières années. Et tous deux posent, à mon sens, des questions sur la construction même du canon.

Pour commencer, le féminisme tend à devenir une période, un style – un « isme » – comme s'il existait un mouvement féministe dans l'art comparable au Surréalisme, par exemple. C'est absurde. Le féminisme n'est pas un style, ni un langage artistique : c'est une manière de lire le monde. C'est une grille d'analyse, un outil critique. Présenter « l'art féministe » comme un mouvement revient à enfermer la perspective féministe dans une case, au même titre que les autres « ismes ». Et surtout, cela neutralise sa force critique. C'est une opération très ambivalente.

EJ D'autant que plusieurs des artistes présentées dans ce contexte ne se définissaient pas elles-mêmes comme féministes.

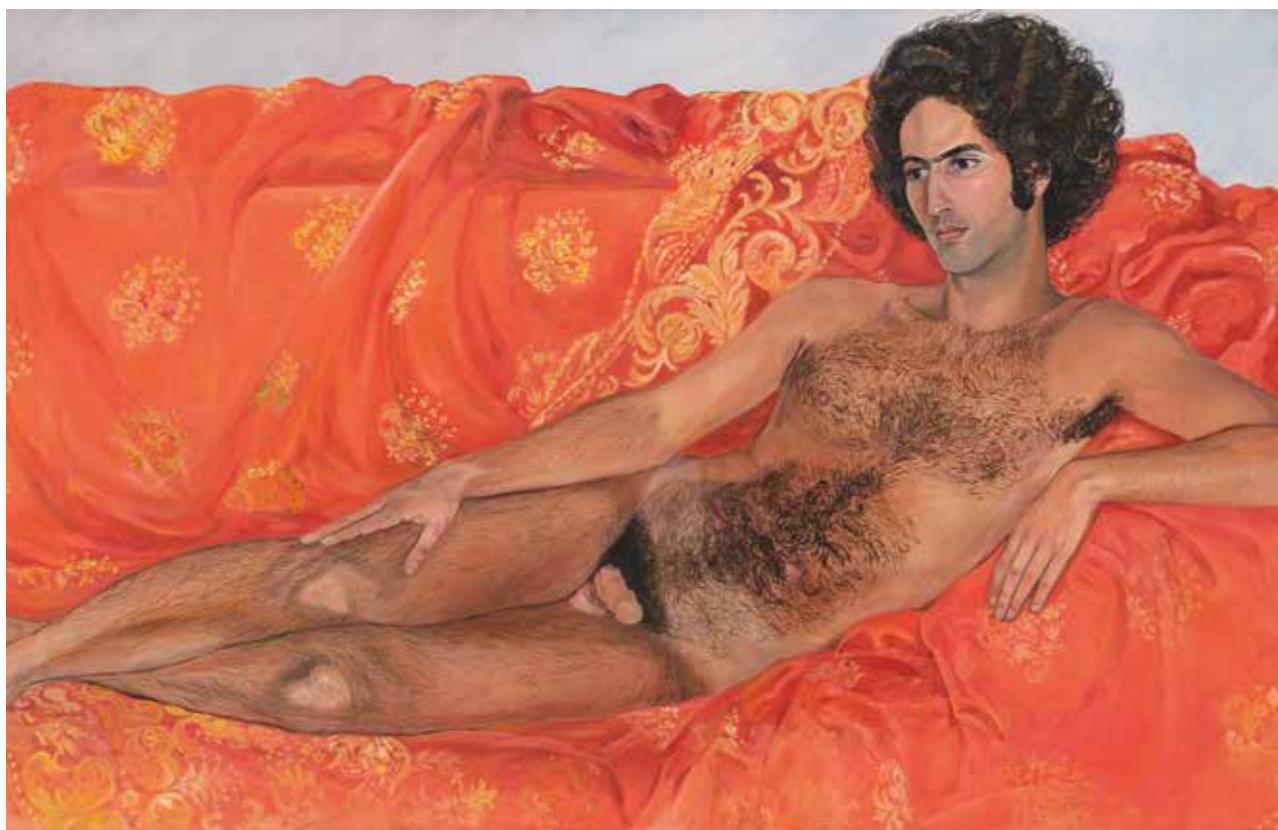
GZ Oui, mais cela importe peu : une œuvre ne peut jamais être résumée à ce que l'artiste dit d'elle-même. Elle existe dans une rencontre – avec d'autres œuvres, avec les publics, avec les institutions. Et réduire le travail d'artistes engagées dans le féminisme à une adhésion politique en contraint la lecture. On se dit : « Voilà, on a réglé la question, on s'occupe de Ana Mendieta, de Hannah Wilke, etc. », et on lit leurs œuvres uniquement sous cet angle. Or leurs pratiques touchent à des questions complexes – le corps, la sexualité, le plaisir – qui demandent des outils féministes, certes, mais pas forcément une lecture enfermée dans un mouvement.

or at least in what counts as the canonical corpus—that directly challenges its patriarchal foundations. It's striking to see how, since the 2010s, major museums on both sides of the Atlantic have been actively rewriting the history of Western modernism through large-scale exhibitions and new acquisitions. The 2010–2011 show *Elles: Women Artists from the Centre Pompidou*, curated by Camille Morineau, is a telling example: despite the concerns I raised at the time, it led to a significant wave of acquisitions that addressed glaring gaps. Yet on the other hand, this shift has revolved around two exhibition formats: solo shows of women artists and exhibitions framed around the relationship between art and feminism. In my view, each of these formats raises questions about how the canon itself is formed.

To begin with, feminism is increasingly treated as though it were a historical period or an artistic style, another “ism,” a movement comparable to, say, Surrealism. This is absurd. Feminism isn't a style or an artistic language—it's a way of interpreting the world, a framework for analysis and critical reflection. To frame “feminist art” as a movement is to pigeonhole the feminist perspective alongside other “isms” and, in the process, to blunt its critical force. There's something deeply ambivalent about this way of thinking.

EJ Not least because many of the artists featured in these shows didn't think of themselves as feminists.

GZ Yes, but that doesn't really matter: a work of art can never be reduced to what its maker says about it. Its real meaning emerges through its relationship with other works, with audiences and with institutions. And viewing artists associated with feminism in terms of political affiliation risks narrowing our understanding. If we look at the work of Ana Mendieta or Hannah Wilke, for instance, and say, “yes, these are feminists,” we're applying a narrow label to artists whose practices engage with complex questions around the body, sexuality, and pleasure. The subjects they address do, of course, call for a feminist reading, but they cannot necessarily be confined to a particular “movement.” The idea of a feminist style is untenable in any case. Formally



Et puis, peut-on parler d'un style féministe? Non, évidemment. Qu'y a-t-il de commun, formellement, entre Judy Chicago et VALIE EXPORT? Très peu. Même leur manière d'aborder le genre est différente.

EJ Complètement, oui.

gz Voilà. Donc il y a un risque réel. Et puis, il y a la question des monographies. Nous sommes en plein dedans, alors que la monographie est une structure très codée de l'histoire de l'art: elle repose sur une certaine conception de l'individu créateur. Répéter ce modèle – le féminiser – sans en interroger les fondements pose problème. Si nous organisons des monographies d'artistes femmes selon les mêmes critères que pour les hommes – le génie, l'innovation, la trajectoire – nous ne faisons que reconduire les croyances qui ont servi à construire un canon patriarcal, qui par essence, exclut. Nous le féminisons, mais nous ne le transformons pas.

C'est un point que j'ai développé, et que Griselda Pollock a aussi beaucoup travaillé: les artistes femmes continuent d'être présentées dans des cadres qui les distinguent, parfois de manière subtile. Prenons Artemisia Gentileschi. L'exposition que lui consacrait la National Gallery de Londres il y a deux ans, s'intitulait *Artemisia*. On ne ferait jamais une exposition *Pablo* pour Picasso. Appeler une artiste par son prénom, c'est l'infantiliser, la réduire – comme une petite fille qu'on appelle par son prénom, pas une figure majeure qu'on désigne par son nom. Je ne dis pas que c'est toujours intentionnel, mais l'effet est là. Tout cela montre à quel point il faut réinventer nos outils pour comprendre les œuvres. Pas seulement remplacer les noms sur les cartels, mais repenser la structure qui organise leur présence – ou leur absence.

EJ Dans l'exposition Sylvia Sleigh et celle qui l'accompagne, consacrée aux représentations du corps par des artistes femmes du XX^e siècle, le nu occupe une place centrale. Tu as souvent rappelé que, depuis la Renaissance, le nu a été l'un des lieux où se négocie la masculinité de l'artiste et du regardeur: tous deux sont supposés actifs, face à un corps féminin passif et offert au regard. Ce schéma s'est imposé pendant des siècles. Il commence pourtant à se fissurer

speaking, what do Judy Chicago and VALIE EXPORT have in common? Very little. Even their approaches to gender differ.

EJ Absolutely.

gz And so this is where the risk lies. The solo exhibition model itself is also problematic. It's one of art history's most codified formats, grounded in a particular idea of the individual creator. Simply taking this same model and applying it to women artists is an exercise fraught with danger. That's because when we judge women according to genius, innovation, and career path—the criteria typically applied to men—we merely perpetuate the belief system that produced a patriarchal and inherently exclusive canon. Women's names are added to the mix, but nothing fundamentally changes.

This is a point I've explored in my own work, and one Griselda Pollock has also addressed extensively—the fact that women artists continue to be framed in ways that set them apart, sometimes quite subtly. When the National Gallery in London devoted a show to Artemisia Gentileschi two years ago, it was titled simply *Artemisia*. No museum would ever hold a show of Picasso's works and call it *Pablo*. Using a woman artist's first name is infantilizing, it diminishes her—as if she were a child rather than a major figure, who would typically be referred to by their last name. The intention may not be explicit, but the effect is real. What this shows is that we need to rethink how we understand art. It's not enough just to put different names on labels. We have to look again at the system that determines who gets shown and who doesn't.

EJ The nude is a central feature of both the Sylvia Sleigh show and the accompanying exhibition on depictions of the body by 20th-century women artists. You've often argued that, since the Renaissance, the nude has been one of the key sites where masculinity is constructed, with both artist and viewer positioned as active agents confronted with a female body cast as passive and offered up to their gaze. That model held for centuries. But it began to fracture in the 20th century as women artists start

lorsque, au XX^e siècle, les femmes se mettent elles aussi à peindre des nus. Comment s'opère ce changement ?

62 Chaque époque négocie différemment les conditions de production de l'art. Cependant, plusieurs éléments se combinent au moment des avant-gardes. C'est une période de crise de la représentation – pensons aux débuts de l'abstraction –, mais aussi une crise de la masculinité, ou du moins de ses codes. Cela s'exprime de manières très diverses. Prenons Kandinsky : on pense spontanément que son abstraction est éloignée du corps, du genre, de la sexualité. Pourtant, dans son texte *Rückblick* (1913), il décrit la toile vierge comme un corps féminin qu'il va «attaquer». Il choisit des métaphores explicitement sexuelles et coloniales. Ici, il n'y a aucune image du corps, mais il reste le rapprochement entre le geste pictural et le rapport hétérosexuel. Mais la crise de la forme-tableau ouvre aussi un espace pour repenser la sexualité et la représentation. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles les mouvements d'avant-garde comptent autant de femmes : l'effritement du régime de la représentation crée, dans ses fissures, une possibilité de s'y inscrire autrement.

Ensuite, il y a bien sûr la question de l'enseignement, que Nochlin avait souligné : l'accès au modèle vivant a longtemps été limité pour les femmes. Pour certaines artistes impressionnistes – Mary Cassatt, Berthe Morisot – intervenaient aussi des questions de respectabilité. Et pourtant, il existe des exemples préalables comme Artemisia Gentileschi. Ses personnages féminins sont différents, non parce qu'elle serait « une femme qui peint comme une femme », mais parce qu'elle travaille dans les cadres de son époque en y introduisant quelque chose d'autre. Ses Vierges à l'Enfant, par exemple, montrent des corps fatigués, une maternité moins idéalisée. Ce n'est pas le même registre de représentation.

63 Tout de même, au début du XX^e siècle, on voit apparaître des inflexions importantes. Dans l'exposition, on montrera par exemple un tableau de Suzanne Valadon, qui ne représente plus une « femme nue se coiffant », mais *Gilberte (Gilberte nue se coiffant, 1920, coll. privée)*. Elle nomme la

painting nudes themselves. How did this change come about?

62 Every era has its own way of negotiating the conditions under which art is produced. But the avant-garde period saw two crises converge: a crisis of representation—as evidenced by the emergence of abstract painting—and a crisis of masculinity, or at least of its established codes. These factors played out in very different ways. Kandinsky is a prime example. We tend to think of his abstract art as being devoid of notions of the body, gender, and sexuality. Yet in his text *Rückblick* (1913), he described the blank canvas as a female body he was going to “attack,” using explicitly sexual and colonial metaphors. The body might not have appeared in the image, but there was a clear association between the act of painting and a heterosexual encounter. The crisis of the pictorial surface also paved the way for a fresh look at notions of sexuality and representation. The cracks that opened up in the established order provided an opportunity for new practices to take hold, which may help explain why so many women were involved in the avant-garde movement.

And then there's the question of training, which Nochlin also raised. Women were long denied access to live models, and for some Impressionists like Mary Cassatt and Berthe Morisot, issues of respectability came into play. Yet earlier precedents exist, such as Gentileschi, whose female figures stood out not because she was a “woman painting like a woman,” but rather because she brought something else to the conventions of her day, choosing to represent her subjects differently. Her *Madonna and Child* paintings, for instance, depict tired bodies and a less idealized vision of motherhood.

63 Even so, we can start to see major shifts occurring in the early 20th century. For example, Suzanne Valadon's *Gilberte nue se coiffant* (1920, private collection), which will feature in the exhibition, isn't simply a depiction of an anonymous woman fixing her hair. Valadon gives her subject a name—“Gilberte”—and, in doing so, portrays her as a person rather than an allegory. The show will also include other nudes that follow a similar approach: Alice Neel's

personne, elle ne peint plus un corps anonyme. C'est déjà un geste de subjectivation, loin de l'allégorie. Nous aurons aussi des nus d'Alice Neel (*Joe Gould, 1933, coll. privée*) ou de Leonor Fini (*Portrait de Nico, Monte Carlo, 1942, Musée d'art et d'histoire, Genève*), qui s'inscrivent dans une logique similaire.

62 Pour une artiste hétérosexuelle qui représente un nu féminin, on ne peut évidemment pas retrouver la même logique que celle du nu dans la tradition masculine, où le corps féminin sert d'appui à l'affirmation de la sexualité masculine. La question est alors : quelle place la sexualité féminine peut-elle avoir dans la construction de soi comme artiste ? Le dispositif traditionnel du nu féminin ne fonctionne plus de la même manière ; un élément du système s'effondre, et cela ouvre des possibles. Mais l'espace qui se crée est fragile, il ne s'autorise pas aisément. N'oublions pas que ces peintres travaillent dans un contexte où leurs modèles restent les œuvres d'artistes masculins. Elles se mesurent à ce canon-là, ce qui implique une négociation complexe.

63 Je pensais à cela en relisant John Berger (*Voir le voir, 1972*) : pour lui, le nu, en peinture, n'est pas un personnage, c'est une construction du désir, un fantasme projeté sur un corps qui n'a souvent rien à voir avec la personne représentée. Entre la réalité du modèle et son image, il y a un gouffre. Ce n'est pas valable pour toutes les peintures que nous montrons, mais chez Sylvia Sleigh, cette question est très présente. Elle disait ne pas peindre des nus, mais des portraits. Ce déplacement est l'une des grandes forces de sa peinture. Dans ses nus masculins comme féminins, on retrouve de mêmes personnes, qui nous regardent, avec une forme d'affirmation de soi, une présence pleine, y compris sexuelle.

62 Oui, c'est sans doute là que réside l'aspect le plus « révolutionnaire » de son travail, pour reprendre un mot un peu daté. Subjectiver le nu, c'est non seulement contester sa fonction socio-symbolique traditionnelle, mais aussi rompre avec l'allégorie, qui a surtout concerné les figures féminines. Les figures masculines, elles, ont eu des rôles plus variés selon les époques.

Joe Gould (1933, private collection) and Leonor Fini's *Portrait de Nico, Monte Carlo 1942, Musée d'art et d'histoire, Geneva*).

62 In the male tradition, the female nude often serves to affirm masculine sexuality through the representation of the female body. But the same cannot be said when the artist is a heterosexual woman. The question shifts instead to the role of female sexuality in shaping artistic self-identity. As one component of the traditional system gives way, new possibilities open up. But this newly created space remains fragile and difficult to claim. These painters are still working in a world where the artistic canon is defined by male artists, whose works remain their primary points of reference. Positioning themselves in relation to that canon implies a complex process of negotiation.

63 Re-reading John Berger's *Ways of Seeing* (1972), I was struck by his idea that the painted nude is not really a person but a projection of desire—a fantasy imposed on a body often disconnected from the individual. There's an enormous gap between the model and the image. That assertion doesn't hold for every painting in our exhibition, but it's central to the practice of Sylvia Sleigh, who insisted that she was painting portraits, not nudes. That shift in perspective is one of the great strengths of her work. Her subjects—male or female—appear as specific individuals who meet the viewer's gaze directly. They are assertive and have a commanding presence, both physically and sexually.

62 The most “revolutionary” aspect of Sleigh's work—to use a somewhat dated term—may lie precisely in the fact that she turned the nude into a subject. In doing so, she not only challenged the established social and symbolic function of the nude but also broke with the traditionally allegorical representation of female figures. Male figures, by contrast, have occupied a wider range of roles across different periods. An eroticized iconography of the male body does exist, even if it's less well-known. Abigail Solomon-Godeau wrote extensively on this subject in *Male Trouble. A Crisis in*



Il existe d'ailleurs une iconographie masculine érotisée, même si elle est moins connue: Abigail Solomon-Godeau a beaucoup écrit sur le sujet (*Male Trouble. A Crisis in Representation*, Thames & Hudson, 1997). Dans les années post-révolutionnaires, on voit ainsi une prolifération de nus masculins féminisés, vulnérables, qui coexistent avec l'idéal héroïque viril à la Jacques-Louis David. Puis, au cours du XIX^e siècle, cette iconographie disparaît complètement, remplacée par le corps féminin comme image dominante. Ce que montre Solomon-Godeau, c'est que le nu masculin n'est pas exempt de symbolique; simplement, ses significations ne sont pas les mêmes que celles attachées au corps féminin. On peut donc s'interroger sur la lecture qu'a Sylvia Sleigh de tout cet héritage, de cette stratification de représentations. A quels modèles répond-elle, lesquels rejoue-t-elle, détourne-t-elle? Ses œuvres ne s'y réfèrent pas toujours directement, mais ce cadre historique est nécessaire pour comprendre la portée de son geste.

Ⓔ Sylvia Sleigh jouait en effet énormément avec la tradition du nu – l'odalisque, la pose, le drapé – mais aussi dans des portraits nus de personnes de son entourage, des amis, des artistes, son mari...

Ⓔ Cela s'inscrit aussi dans son époque. La plupart de ces tableaux datent des années 1960 et 1970, un moment où la nudité acquiert une autre place dans la culture – notamment au sein de la contre-culture, d'une nouvelle libération sexuelle, des mouvements féministes, gays et lesbiens. Le nu, dans la société américaine, change de signification. Sleigh ne réinvestit pas seulement un genre pictural; elle le réinscrit dans un moment où la nudité elle-même est en train de se redéfinir.

Ⓔ Je suis frappée par sa situation personnelle: quand elle peint ces œuvres, elle a une cinquantaine d'années – elle est née en 1916 – et ses modèles sont des hommes beaucoup plus jeunes. Deux reviennent sans cesse: Paul Rosano (dont *Imperial Nude: Paul Rosano*, 1975, coll. Beth Rudin DeWoody, et *Paul Rosano Seated Nude*, 1973, National Museum of Women in the Arts, Washington) et Philip Golub

(*Representation* (1997, Thames & Hudson)). In the years following the French Revolution, images of feminized and vulnerable male nudes proliferated alongside the heroic, virile, idealized figures associated with painters like Jacques-Louis David. Yet these kinds of images disappeared altogether in the 19th century as the female body became the dominant site of representation. Solomon-Godeau explains that the male nude is not devoid of symbolic meaning. Rather, male and female bodies have different meanings associated with them. This raises questions about how Sleigh approaches this layered history of representation, and which models she engages with, repurposes or diverts. Her paintings might not always refer to these precedents directly, but this historical background helps clarify the significance of her work.

Ⓔ Sleigh's work clearly engages with the long tradition of the nude: the odalisque, the posed body, the draped figure, and so on. But she also painted nude portraits of her friends, fellow artists, her husband, and others close to her.

Ⓔ These paintings are also very much a product of their time. Most date from the 1960s and 1970s, when nudity was taking on new meanings within American society. This was the era of counterculture, sexual liberation and feminist, gay and lesbian movements. Sleigh wasn't simply reconnecting with the tradition of the painted nude. She was re-situating the genre at a time when the concept of nudity itself was being fundamentally redefined.

Ⓔ What strikes me is Sleigh's personal situation at the time she painted these works. She was born in 1916, which put her in her fifties. Yet many of her models were much younger men. Two appear repeatedly: Paul Rosano—in works such as *Imperial Nude (Paul Rosano)* (1975, Beth Rudin DeWoody collection) and *Paul Rosano, Seated Nude* (1973, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.)—and Philip Golub (*Philip Golub Nude*, 1971, Julia Trotta collection, New York). She depicted them in markedly passive, at times overtly sensual, poses.





(*Philip Golub Nude*, 1971 coll. Julia Trotta, New York). Elle les peint dans des poses très passives, parfois explicitement sensuelles.

⊗ Je ne suis pas certaine d'y voir de la sexualité au sens strict, mais il y a une sensibilité, oui. Je dirais plutôt que Sleigh travaille l'intimité. Le nu masculin, dans un cadre hétérosexuel, ne peut pas jouer le même rôle que le nu féminin dans la tradition patriarcale: il ne peut pas être simplement un objet pour le regard. Cela oblige à renégocier les positions. Et comme tu le dis, ce sont des portraits. Ici, le nu n'est pas une « forme », mais une personne individualisée. Cela crée d'emblée une relation – complexe, sans doute multiple – entre la peintre et son modèle. A mes yeux, ces tableaux évoquent surtout la proximité, une forme d'intimité non nécessairement sexuelle, mais réelle. En outre, lorsqu'on regarde son œuvre comme un ensemble, on ne voit pas seulement une série de portraits, nus ou habillés, mais aussi la représentation d'un milieu. On reconnaît souvent les mêmes intérieurs, les mêmes meubles, le même environnement. C'est un monde homogène socialement, très différent, par exemple, de celui d'Alice Neel, à qui on la compare parfois, mais qui est plus divers et explicitement politisé. Il y a chez Sleigh un côté rassurant, presque « hippie » dans l'esprit, un univers de confiance, de douceur, où le nu devient une forme de présence partagée. Elle peint, dans son œuvre, un monde social qui s'auto-représente, confortable – un entre-soi, disons, où chacun est nommé, identifié, portraituré.

⊗ Sylvia Sleigh a aussi beaucoup pratiqué l'autoportrait (*Working at Home*, 1969, coll. Ursula Hauser Collection; *The Blue Dress*, 1970, coll. Anastasi, New York). Un exemple plus ancien, que nous montrerons aussi, est celui de Louise Breslau (*L'Artiste et son modèle*, 1921, Musée d'art et d'histoire, Genève). Dans les deux cas, les artistes se montrent en train de travailler. Quelle est, selon toi, la portée politique de ces autoportraits d'artistes femmes?

⊗ Je crois que ces autoportraits sont d'abord des déclarations d'identité professionnelle. Ces artistes se placent au centre

⊗ I wouldn't describe what we see in these paintings as sexuality in the strict sense, although there is certainly a form of sensibility, a concern for intimacy. The male nude simply cannot play the same role as the female nude in the heterosexual, patriarchal tradition: as an object to be offered up to the viewer's gaze. That difference means roles need to be renegotiated. And, as you pointed out, these are portraits: the nude here is not a formal category but an individual, which immediately establishes a complex and likely multi-layered relationship between painter and model. Above all, the sense I get from these paintings is one of closeness, of intimacy—not necessarily sexual, but real all the same. And when you look across Sleigh's work as a whole, you see not just a series of portraits—nude or clothed—but a socially homogeneous world complete with the same interiors, the same furniture, the same settings. It's a very different world from the one depicted by someone like Alice Neel, to whom Sleigh is sometimes compared, but whose work is more diverse and explicitly political. There's something gentle, trusting, soothing, almost “hippie” about Sleigh's paintings, where nudity is akin to a form of companionship. She depicts a social world representing itself—a kind of comfortable inner circle in which everyone is named, identified, and portrayed.

⊗ Self-portraiture occupies an important place in Sleigh's work, as seen in pieces such as *Working at Home* (1969, Ursula Hauser collection) and *The Blue Dress* (1970, Anastasi collection, New York). But the show will also feature a much earlier example of self-portrait, Louise Breslau's *L'Artiste et son modèle* (1921, Musée d'art et d'histoire, Geneva). In both cases, the artists depict themselves at work. How do you view the political significance of these self-portraits by women artists?

⊗ For me, self-portraits like these are first and foremost assertions of professional identity. By placing themselves at the center of the composition, and depicting their studio, their tools and themselves in the act of painting, they unequivocally reject the role of model traditionally assigned to female



du tableau pour éviter toute ambiguïté et refuser d'être renvoyées au rôle traditionnel du modèle, longtemps assigné aux femmes dans la peinture. Montrer l'atelier, les outils, le geste, c'est revendiquer clairement la position d'artiste. Breslau se représente ici avec son modèle, une jeune femme qu'elle et sa compagne ont recueillie. La présence de la jeune femme ajoute une dimension intime. Le tableau met en scène un genre de relation mère-fille. On pourrait dire qu'il articule travail créatif et travail reproductif – deux sphères que la culture patriarcale oppose d'ordinaire. Cela anticipe, d'une certaine manière, des questions que l'art féministe des années 1970 rendra explicites : la visibilité des liens entre femmes, de leurs relations, et de leurs conditions de travail.

ÉJ Justement, à ce propos : Sylvia Sleigh a peint des femmes entre elles, notamment des fondatrices de l'A.I.R. Gallery de New York (*A.I.R. Group Portrait*, 1978-1979, Whitney Museum of American Art, New York), un espace réservé à la présentation d'œuvres d'artistes femmes. Dans l'exposition que nous préparons en parallèle à celle de Sleigh, j'ai eu envie de montrer d'autres représentations de femmes entre elles, dans un esprit de sororité : ces deux amies peintes par Marie Laurencin (*Deux amies*, 1912-1913, Musée d'art et d'histoire, Genève), ce dessin d'Aloïse Corbaz (*Bonne année*, vers 1951-1960, MCBA Lausanne), ou encore le portrait de Meret Oppenheim par Irène Zurkinden (*Meret à l'oiseau*, 1940, Kunstmuseum Basel).

ÉZ Oui, et ce n'est pas anodin. L'amitié féminine a longtemps été un impensé du patriarcat, un véritable interdit. L'un des apports majeurs du féminisme des années 1970 a justement été de valoriser les relations entre femmes, sans héroïsation excessive, comme dans ce tableau de Sleigh : les groupes de conscience, les collectifs, les solidarités quotidiennes. Montrer ces liens, c'est déjà un geste politique. Et c'est aussi ce qui, historiquement, a effrayé l'ordre patriarcal : que serions-nous sans nos amies ? Le patriarcat vise toujours, d'une manière ou d'une autre, à isoler et à faire taire.

ÉJ D'où, pour moi, l'importance de montrer ces œuvres. Elles donnent à voir quelque chose qu'on ne veut pas voir : deux femmes

figures in art. In Breslau's case, she portrays herself alongside her model, a young woman she and her partner had taken in, whose presence introduces a note of intimacy, suggesting something akin to a mother-daughter relationship. In a way, the composition brings together creative labor and reproductive labor—two spheres that patriarchal culture typically keeps separate. Breslau could thus be seen as foreshadowing concerns that would be addressed more explicitly by feminist artists in the 1970s, namely, questions around the visibility of links between women and of their relationships, and women's working conditions.

ÉJ To pick up on that point, Sleigh also painted groups of women, including the founders of New York's A.I.R. Gallery (*A.I.R. Group Portrait*, 1978-1979, Whitney Museum of American Art, New York), a space that exclusively showed works by women artists. For the exhibition we're working on alongside the Sleigh show, I wanted to include other images of sisterhood—of women together—such as Marie Laurencin's painting of two female friends (*Deux amies*, 1912-1913, Musée d'art et d'histoire, Geneva), Aloïse Corbaz's drawing *Bonne année* (c.1951-1960, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne), and Irène Zurkinden's portrait of Meret Oppenheim (*Meret à l'oiseau*, 1940, Kunstmuseum Basel).

ÉZ That detail matters. Within patriarchal culture, friendship between women had long remained something unthinkable, forbidden even. The 1970s feminist movement played a decisive role in bringing these relationships into view—not by glorifying them but, as in this Sleigh painting, depicting the everyday reality of sisterhood, collectives and support groups. Just showing these relationships is itself a political act. The prospect of women supporting women has always been deeply unsettling to the patriarchal order which, in one way or another, has always worked to isolate women and silence their voices.

ÉJ For me, this is precisely why these works need to be shown. They make visible something that often remains suppressed: two women together, without male mediation, bound by affection or creative endeavor.

entre elles, sans médiation masculine, dans un lien affectif ou créatif. Chez Zurkinden, c'est une artiste qui en peint une autre, mais c'est aussi un hommage à une amitié, et à la force créative d'une artiste. Elle peint Meret Oppenheim en 1940, au moment où Oppenheim traverse une profonde crise personnelle et artistique, après sa période parisienne surréaliste et l'image très ambivalente qui s'était construite autour d'elle.

62 Oui, elle était très jeune quand elle est arrivée à Paris, et son image publique a largement été façonnée par Man Ray : un corps, une muse, une figure sexualisée. Le portrait de Zurkinden renverse cette représentation. J'aime beaucoup la manière dont Zurkinden met en avant la tête d'Oppenheim : elle paraît presque disproportionnée par rapport au corps, comme pour réaffirmer l'intellect, la pensée, la créativité d'Oppenheim. C'est tout le contraire de l'image Surréaliste, centrée sur la nudité et le corps désiré. C'est aussi une manière de lui rendre sa puissance, son autonomie, dans un moment de fragilité. Et cela dit beaucoup du rôle que les femmes artistes ont joué entre elles. Elles ont créé leurs propres images, leurs propres solidarités, souvent en marge du champ visible dominant.

63 Pour terminer, j'aimerais aborder la manière dont certaines artistes de l'exposition – Sleigh, mais aussi Jacqueline Marval (*Les Odalisques*, 1902–1903, Musée de Grenoble), Alice Bailly (*Danseuse*, 1928, Musée d'art et d'histoire, Genève), Eleanor Antin, Kiki Smith (*Earth*, 2012, coll. Garance Primat, Genève) – se réapproprient l'allégorie, les sujets classiques, l'iconographie canonique. Prenons par exemple le *Jugement de Paris* revisité par Eleanor Antin (*Judgment of Paris (after Rubens) – Dark Helen*, 2007, coll. MAMCO, Genève) à partir d'une toile de Peter Paul Rubens, ou encore *The Court of Pan* de Sleigh, d'après Luca Signorelli (*The Court of Pan (after Luca Signorelli)*, 1973, coll. Beth Rudin DeWoody). Dans ces réinterprétations, peut-on parler de parodie, d'humour ?

62 Je ne crois pas. Ou disons : cela dépend des œuvres. Eleanor Antin travaille clairement dans un registre parodique. Son *Jugement de Paris* détourne Rubens en le

Zurkinden's portrait operates on multiple levels: an artist painting another artist, but also a tribute to a friend, an artist whose creativity she admired. The painting was made in 1940 when Oppenheim was in the midst of deep personal and artistic crisis, having emerged from her Surrealist period in Paris with an ambivalent public image.

62 That's right. Oppenheim was very young when she arrived in Paris. Her public image was largely shaped by Man Ray, who treated her as a body, a muse, a sexualized figure. Zurkinden's portrait casts her in an entirely different light. I especially like how Oppenheim's head is given such prominence—almost oversized in relation to her body—as if foregrounding her intellect, capacity for thought and creative agency. Zurkinden's composition stands in direct contrast to the Surrealist focus on nudity and the body as an object of desire. Painted at a moment of deep personal fragility, the portrait restores a sense of autonomy and strength. And it speaks volumes about how women artists have long supported one another, seeking to produce their own representations, often on the margins of established circles.

63 Before we conclude, I'd like to talk about how some of the women artists featured in the exhibition revisit allegory, classical subjects, and canonical iconography. Alongside Sleigh, there are Jacqueline Marval (*Les Odalisques*, 1902–1903, Musée de Grenoble), Alice Bailly (*Danseuse*, 1928, Musée d'art et d'histoire, Geneva), Eleanor Antin, and Kiki Smith (*Earth*, 2012, Garance Primat collection, Geneva). Consider, for instance, Antin's reworking of Rubens's *The Judgement of Paris (Judgment of Paris (after Rubens) – Dark Helen*, 2007, MAMCO collection, Geneva), or Sleigh's take on Luca Signorelli's *The Court of Pan (after Luca Signorelli)* (1973, Beth Rudin DeWoody collection). Can these reinterpretations be described as parody or humor?

62 I don't think so. Or rather, it depends on the work in question. Parody is obviously at play in Antin's work, for instance. Her version of *The Judgement of Paris* confronts Rubens on his own ground: the

prenant sur son terrain, celui du nu érotisé, du regard masculin, d'un peintre de cour dont les compositions sont saturées de sensualité et d'héroïsation. Antin retourne ce dispositif. On peut donc parler de parodie, ou d'appropriation critique par la parodie. Mais ce n'est pas le cas de Sleigh. *The Court of Pan* n'a pas cette intention. C'est davantage une actualisation, une réinscription d'un motif de la Renaissance – et d'un certain imaginaire du Quattrocento – dans un langage pictural contemporain. Sleigh déplace la scène, mais elle ne la tourne pas en dérision. Il y a chez elle un côté plus « conservateur », au sens technique, car elle reste attachée à une certaine tradition picturale. Et si elle choisit *The Court of Pan*, ce n'est pas pour en faire une parodie : Pan, c'est la nature, les éléments, une certaine forme de sexualité diffuse. Ce n'est pas un sujet construit sur la domination masculine ou la compétition entre femmes, comme le *Jugement de Paris*. Ce n'est pas non plus une scène qui engage les mêmes enjeux du point de vue féministe.

63 La toile de Signorelli dont elle s'inspire contient de nombreux nus masculins, ce qui a pu l'intéresser.

62 Oui, je pense. On peut y voir une forme d'abondance – être entourée d'hommes nus, un certain plaisir du regard – mais aussi une inscription dans une généalogie masculine de l'histoire de la peinture. Elle se positionne par rapport à cette tradition. On oublie souvent que les nus masculins ont une place immense dans le Quattrocento florentin. Et cela est lié, entre autres, à l'histoire des pratiques homoérotiques dans la Florence de Laurent de Médicis. Les tableaux de Signorelli ou d'autres artistes de la Renaissance mettent en scène un corps masculin exposé, offert, bien plus que ne le fera l'art ultérieur. Avec la Réforme, les régimes de représentation changent, les normes morales aussi, et ce type d'iconographie disparaît presque complètement. Autrement dit, les images doivent toujours être replacées dans leur contexte, dans les systèmes sociaux, sexuels, politiques, qui les ont produits. Et c'est seulement à partir de là qu'on peut mesurer ce que fait une artiste comme Sylvia Sleigh : en réactivant ces traditions.

eroticized nude, the male gaze, the sensual and heroic language of the court painter. By turning that code on its head, Antin clearly engages in an exercise in parody—or, perhaps, critical appropriation through parody. Sleigh's *The Court of Pan* operates differently, updating or reworking a Renaissance theme—a product of the 15th-century creative imagination—using contemporary visual language. Here, the scene is displaced rather than mocked. Technically speaking, there's something more “conservative” in Sleigh's approach, reflecting her continued attachment to a particular tradition. The choice of subject is also significant. Sleigh is not seeking to poke fun at Pan, a figure who evokes nature, the elements and a diffuse form of sexuality. Unlike *The Judgement of Paris*, the narrative in *The Court of Pan* is not structured around male domination or competition between women. Nor does the scene touch on the same feminist concerns.

63 The original Signorelli painting contains numerous male nudes, which may have appealed to Sleigh.

62 Yes, that seems likely. The scene offers both a kind of visual abundance—the experience of being surrounded by naked men, and a certain pleasure in looking—and a way for Sleigh to position herself within this tradition, claiming her place in a masculine lineage of painting. We often forget how prominent the male nude was in Lorenzo de Medici's Florence, tied in part to the homoerotic culture of the 15th century. In works by Signorelli and other Renaissance artists, the male body appears exposed and offered up to view far more openly than it would be in later art. With the Reformation, systems of representation shifted, moral norms changed and this kind of imagery all but disappeared. In other words, images must always be understood within their context and the social, sexual and political systems that produced them. Only then can we understand what an artist like Sleigh is doing when she brings these traditions back into play.



Mirella Bentivoglio

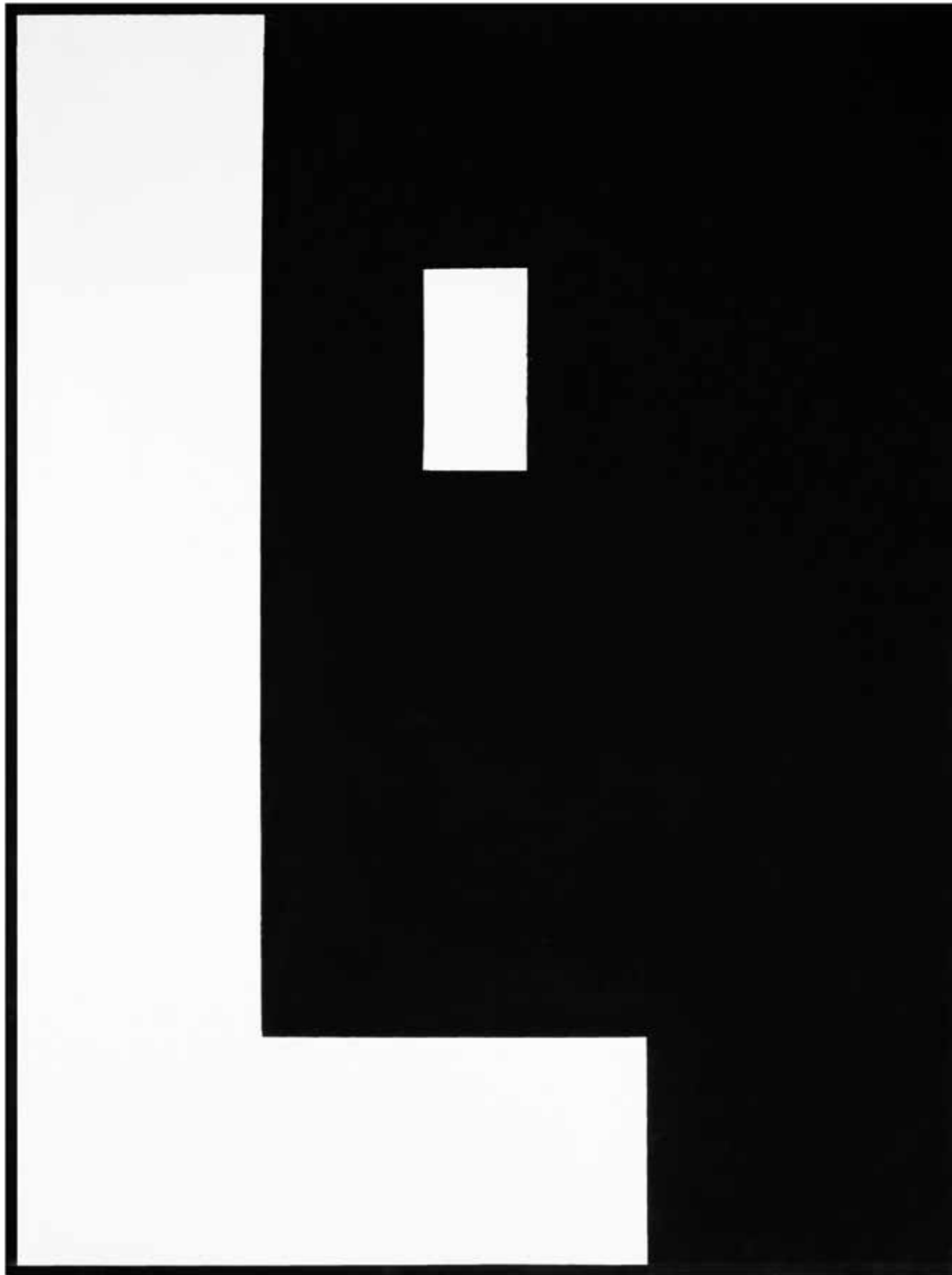
Zoé Touzanne

□ « Il y a un aller-retour continu dans mon travail entre le sens et la forme. Si je devais résumer mes différents ensembles d'œuvres en un seul mot, je choisirais le mot "poésie". » Ces phrases de l'artiste italienne Mirella Bentivoglio (1922-2017) offrent une grille de lecture de l'ensemble de son travail. Dans chacune de ses pratiques – elle fut conjointement poétesse, critique d'art, artiste, curatrice et collectionneuse –, elle a en effet exploré le rapport entre le visuel et le textuel. A partir de ce qu'elle appelle « [s]on doute sur le langage », elle a interrogé différents modes de communication qui, par le truchement de jeux sémantiques et ironiques, révèlent l'ambiguïté du langage, ses limites et ses possibilités.

Née en 1922 à Klagenfurt, en Autriche, de parents italiens, Mirella Bentivoglio bénéficie d'une éducation internationale : après une enfance passée à Milan, elle poursuit sa scolarité en Suisse alémanique, puis en Angleterre. Elle revient ensuite à Rome, où elle travaillera le reste de sa vie. De cette enfance cosmopolite naît un intérêt précoce pour le langage : la poésie, en vers tout d'abord, puis le journalisme et la critique d'art. C'est au milieu des années 1960 que sa pratique littéraire évolue pour nourrir un travail « plastique ». Elle rejoint les nombreux poètes et artistes qui délaissent le langage littéraire – celui-ci leur paraît désormais obsolète face aux nouveaux moyens de communication de masse – au profit d'une interaction entre le mot et l'image. Son travail s'insère ainsi dans un contexte de création plus large, dont celle de la tendance italienne de la *poesia visiva*, à laquelle elle prend part dans les années 1970. Fondée à Florence par les artistes du *Gruppo 70*, celle-ci repose sur l'association écriture/image, entre slogan et culture pop. Figures incontournables de cette

■ “There is a continuous back and forth in my work from meaning to form. If I have to sum up my various bodies of work in one word, I will choose the word ‘poetry.’” These remarks by Mirella Bentivoglio (1922–2017) offer an interpretive lens for a body of work through which the Italian artist consistently examined the relationship between the visual and the textual, no matter what hat she wore: as poet, art critic, artist, curator or collector. Taking her “doubt about language” as her starting point, she explored varied communication systems, each playing with semantics and irony to lay bare the limits and possibilities of language in all its ambiguity.

Bentivoglio was born in 1922 in Klagenfurt, Austria, to Italian parents. After spending her childhood in Milan, she continued her schooling in German-speaking Switzerland and later in England, before settling in Rome, where she would live and work for the rest of her life. This cosmopolitan, international upbringing fostered an early engagement with language. She first turned to poetry, initially in verse, before pivoting to journalism and art criticism. In the mid-1960s, her literary practice began to shift, feeding into what would become a visual body of work. Like many poets and artists, she eschewed literary language—deemed ill-suited to the realities of mass communication—in favor of an approach that set word and image in dialogue. Her oeuvre can thus be situated within a broader artistic landscape that included Italian *poesia visiva*, a movement founded in Florence by Gruppo 70. Bentivoglio became involved in it in the 1970s, pursuing an aesthetic grounded in the fusion of text and image while drawing on slogans and popular culture. Central figures Ketty La Rocca (1938–1976) and Lucia Marcucci (b. 1933) produced collages from images of



orientation verbo-visuelle, Ketty La Rocca (1938-1976) et Lucia Marcucci (*1933) réalisent des collages à partir d'images publicitaires de corps féminins, afin de formuler une critique des stéréotypes véhiculés par les médias. Cette question du genre traverse également plusieurs des œuvres de Mirella Bentivoglio, comme *Ti amo* (1970), collage d'une bouche féminine, sensuelle et dévorante, grande ouverte, sur le point de prononcer la parole « am ».

Le mot, le symbole et le corps

Mirella Bentivoglio s'intéresse à la spatialisation des mots à partir de la grille typographique, en valorisant les aspects visuels de l'écriture. En témoigne l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Monumento* (1968), poème en huit feuilles, qui fragmente le titre éponyme en une série de phonèmes, révélant les significations multiples du mot. Sur le plan formel, les lettres chutent, se mêlent et entraînent l'effondrement symbolique de l'édifice.

Sa production se singularise également par des œuvres tridimensionnelles – des poésies devenues objets – et par la mise en scène de sa propre image. C'est le cas, par exemple, d'un emblématique collage photographique sur toile, *Cuscino per divano (Diva/no)* (1973). Une photographie de Bentivoglio, assise sur un coussin, coupe le mot « divano » (« divan », en français), qui devient, à gauche du collage, « diva », et à droite, « no ». La composition coïncide visuellement avec un refus du terme « diva » exprimé verbalement et formellement par sa posture. L'ensemble présente un corps féminin s'émancipant des représentations patriarcales.

Dans le même esprit, l'artiste prend régulièrement son nom de mariage, Bentivoglio, comme source de jeu linguistique. Dans une série d'œuvres « intermedia », elle dessine la silhouette incomplète de son nom, privée de la diphtongue finale « io », qui se retrouve placée en bas à droite comme signature de l'œuvre. De manière narquoise, elle propose une nouvelle forme de signature, subjective et pluraliste, dépourvue de références personnelles. « Io », qui signifie « je » en français, peut alors être lu comme une signature universelle.

women's bodies used in advertising to critique the gender stereotypes circulating in the media. Gender questions likewise run through several of Bentivoglio's works, including *Ti amo* (1970), a collage of a sensual, voracious female mouth, wide open and about to utter the syllable “am.”

Word, Symbol, and Body

Bentivoglio treated writing as a visual medium, harboring a particular fascination for the spatial arrangement of words within the typographic grid. The eight-page poem *Monumento* (1968), one of her best-known works, exemplifies this approach. The title is broken apart into a sequence of phonemes, opening the word up to a plurality of meanings. Formally, the letters fall and collide, their disintegration triggering the symbolic collapse of the eponymous “monument.”

Her work also stands out for its three-dimensional quality—her poems take on object form—and for the performative use of the artist's own image. One emblematic example is *Cuscino per divano (Diva/no)* (1973), a photo collage on canvas in which Bentivoglio, seated on a cushion, bisects the word “divano” (“sofa”), splitting it into “diva” on the left and “no” on the right. Visually and semantically, the composition conveys a rejection of the label “diva”—a sense reinforced by the artist's pose. Ultimately, what emerges is a female body extricating itself from the constraints of patriarchal visual norms.

In a similar vein, Bentivoglio repeatedly used her married name as a linguistic plaything. In a series of “intermedia” works, for instance, she rendered her last name only in outline, detaching its final diphthong—“io”—and placing it in the lower-right corner, where it functioned as the signature. With a touch of irony, she recast authorship as something subjective yet collective: a form of signing stripped of personal reference. The Italian word “io”—meaning “I”—could thus be interpreted as a signature anyone could claim.

Bentivoglio's body of work features recurring motifs—eggs, trees, the Moon, books, and the letters “E” and “O”—rendered in marble, stone, wood and Plexiglas. For

Au fil des ans se dégagent dans son œuvre une série de symboles récurrents : l'œuf, l'arbre, la lune, le livre, le « E » et le « O ». Elle les décline dans différents matériaux : marbre, pierre, bois, plexiglas. Avec *Poema totale* (1974), elle met par exemple en avant l'association du livre et de l'œuf, qu'elle reprendra à de nombreuses reprises. L'œuf, symbole vital d'origine et de matière – qu'elle met en relation avec la lettre « o », « ou » en français –, se réfère à la nature inconsciente ; tandis que le livre, composante rationnelle, renvoie au *logos*. Tous deux sont réunis dans un principe d'assemblage et d'union.

Travail collectif

Son intérêt pour la communauté et la participation est un autre fil conducteur de sa carrière. Bentivoglio réalise ainsi des œuvres dans l'espace urbain, dont *L'Ovo di Gubbio* (1976), œuf en pierre de deux mètres de haut dédié à la femme adultère. Elle produit également des actions poétiques collectives, telles que *Poesia all'albero* (1976), dans laquelle un arbre mort, érigé sur la place centrale de la ville italienne de Gubbio, accueille les habitants, qui écrivent sur de petits papiers leurs impressions, sentiments et réactions face à sa présence. Ensuite assemblés par l'artiste, ces éléments constituent un poème qu'elle déclame lors d'expositions.

Mais c'est surtout dans son activité curatoriale que se manifeste son attrait pour l'autre. Entre 1971 et 1978, elle réalise sept expositions de poétesses visuelles internationales, contribuant de manière significative à leur reconnaissance et à leur mise en valeur. A l'occasion de ces expositions, Mirella Bentivoglio entre en contact avec des poétesses de divers pays, créant un réseau dense d'échanges, d'informations et de partage. Ses expositions, réalisées en non-mixité, sont rapidement qualifiées par la critique « d'expositions ghettos ». Pour autant, il s'agissait pour Bentivoglio d'un choix volontaire et nécessaire, dans le but de visibiliser des artistes femmes souvent ignorées. La plus célèbre de ces expositions a lieu en 1978, en marge de la Biennale de Venise. Fruit de sept années de recherche, *Materializzazione del linguaggio*

example, the book-and-egg pairing in *Poema totale* (1974) would become a regular aspect of other, later works. The egg, a vital symbol of origin and substance—which she linked to the letter “o” (Italian for “or”)—evokes the unconscious realm, while the book, a rational construct, refers to *logos*. Here, their juxtaposition alludes to the notion of assembly and union.

Collective Works

Community and participation are other themes that run through Bentivoglio's oeuvre. In addition to producing pieces for public display—including *L'Ovo di Gubbio* (1976), a two-meter-high stone egg conceived as a tribute to the adulterous woman—she devised collective poetry projects such as *Poesia all'albero* (1976), for which she placed a dead tree in the main square of the Italian town of Gubbio. The installation became a meeting place, and locals were invited to note down their impressions, feelings and reactions on small slips of paper. The artist collated the contributions and turned them into a poem, which she read out at exhibitions.

Yet Bentivoglio's openness to others found its fullest expression in her curatorial work. The seven international visual poetry exhibitions she organized between 1971 and 1978 played a major part in raising the profile and stature of the featured poets—all female, and from a multitude of countries—and helped establish an information-sharing and mutual support network between them. Because the shows were women-only, critics were quick to dismiss them as “ghetto exhibitions.” Yet for Bentivoglio, it was a deliberate and necessary choice designed to spotlight often overlooked female artists. The most famous of these exhibitions, *Materializzazione del linguaggio*, was held in 1978 on the sidelines of the Venice Biennale. The culmination of seven years of research, it featured 80 women visual poets from around the world, including Ilse Garnier (France, 1927–2020) and Anna Oberto (Italy, b. 1934). The show traced a set of themes that spanned their respective practices: economy of form, gesture and rhythm—all pointing back to the essence of language itself. Bentivoglio went on to

rassemble 80 poétesses internationales – dont la Française Ilse Garnier (1927-2020) ou l'Italienne Anna Oberto (*1934) – et identifie dans leurs œuvres des thématiques récurrentes : l'épure, le geste, le rythme, qui renvoient à l'essence du langage. Après cette exposition, Bentivoglio organise d'autres projets curatoriaux à New York, Helsinki, Barcelone ou Salonique, tout en poursuivant son activité artistique en Italie. Le don de son archive personnelle – représentative de ce vaste réseau de poétesses concrètes internationales – au Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART) en 2011, quelques années avant son décès, permet aujourd'hui de mesurer l'ampleur des expérimentations verbo-visuelles féminines.

curate other exhibitions in New York, Helsinki, Barcelona and Thessaloniki while continuing to produce her own art in Italy. In 2011, a few years before her death, she donated her personal archives to the Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto (Mart). These records offer a glimpse into a large constellation of women concrete poets from various countries experimenting at the intersection of text and image.



Mirella Bentivoglio sous son œuvre *Arbor Inversa*, 1979

leurs idées. Ce corpus d'œuvres, auquel se sont récemment ajoutés *Zig Zag Over Time* et *Blow Up* (tous 2017-2026), fait remonter à la surface des histoires enfouies. En collaborant avec des professionnels de l'archéologie préventive et en s'inspirant de méthodes propres à la géologie, ils proposent des représentations qui défient l'écriture de l'histoire, la perception de l'invisible et le vertige du temps long. Comme ils l'indiquent, « ce corpus d'œuvres explore les ruines invisibles de cités ensevelies sous nos propres villes et témoigne de l'impact sur terre de la présence humaine et de ses activités. Il y est question de décalages temporels et de changements d'échelle, de cycles successifs de révélation, de recyclage et de recouvrement et de comment la violence humaine et les changements climatiques affectent les récits possibles. »

En employant des fragments archéologiques provenant de sites en France, en Grèce et au Liban, chaque œuvre s'attache à un aspect spécifique de cette enquête au sein des mondes souterrains. *Palimpsests* enregistre ainsi la fascination visuelle provoquée par le forage, l'excavation et la construction. Combinant des prises de vue au drone et des images microscopiques, des grands angles et des zooms, des parties en montage rapide et de longues séquences, le film offre une vision du temps à la fois concrète et fantastique, une véritable dérive scopique. A partir de compositions réalisées avec des échantillons archéologiques (pierre, terre, objets, etc.), *Time Capsules* propose une visualisation de l'histoire comme processus de stratification. Ici, les artistes ont trouvé le moyen de préserver sous forme sculpturale des éléments fragmentaires qui, autrement, auraient été jetés. Dans les *Trilogies*, la notion de chronologie est reconsidérée au prisme de potentiels récits parallèles, grâce à l'emploi de formes variées de représentation (photographie, dessin, texte). *Zig Zag Over Time* explicite les méthodes de déchiffrement mises au point par les archéologues – par le biais du dessin, de la photographie et de l'interprétation scientifique – dans le but de retracer l'évolution d'un site, ses occupations successives, les accidents écologiques qu'il a subis ou les spéculations dont il a fait l'objet. Les tapisseries de *Message With(out) A Code*

methodologies and collaborations with practitioners of rescue archaeology, the artists propose representations challenging the writing of history, the visibility of the invisible, and the vertigo induced by deep time. They state: "this body of works explores the invisible remains of cities buried beneath our contemporary towns, testifying to the impact of human presence on Earth and its traces. It is about shifts in scale and time, uncovering, recycling, and covering over again, and how manmade violence and climatic disruptions affect possible narratives."

Each work highlights a specific facet of their inquiry into subterranean worlds, through residues collected from sites in France, Greece, and Lebanon. *Palimpsests* records the visual fascination generated by acts of drilling, excavation, and construction. A scopic drift, the film combines drone footage and microscopic images, wide shots and close-ups, rapid edits, and long sequences to offer a vision of time that is both concrete and fantastical. *Time Capsules* proposes a visualization of history as a process of stratification, through the composition of uncovered core samples (rock, clay, artifacts, etc.). Here the artists devise a way to preserve and sculpt remnants that would otherwise been discarded. In the *Trilogies*, the notion of timeline is reconsidered through parallel possible narratives and various forms of representation (photography, drawing, text). *Zig Zag Over Time* show how archeologists decode their findings through photography, drawing, and possible narratives, enabling one to trace a site's timeline, its successive occupations, ecological disasters, and speculative follies. The tapestries *Message With(out) A Code* and the magnifying-glass sculptures *Blow Up* play with scale and temporal displacements, allowing fiction and beauty to critically enter the domains of geology and history. *Under The Cold River Bed* focuses on the Palestinian camp of Nahr el-Bared established in Lebanon in 1948. Following its destruction and the displacement of 30'000 refugees in 2007, the remains of the mythical Roman city of Orthosia, erased by a tsunami in 551AD, resurfaced when reconstruction begun. How can such an archaeological site be preserved when a twice-displaced community urgently requires resettlement?

et les sculptures-loupes de la série *Blow Up* jouent avec les notions d'échelle et de déplacement temporel, invitant la fiction et la beauté à s'installer, de manière critique, au sein des domaines de la géologie et de l'histoire. Enfin, *Under The Cold River Bed* se concentre sur le camp palestinien de Nahr el-Bared, établi au Liban en 1948. Suite à sa destruction et au déplacement de 30'000 réfugiés en 2007, les ruines de la ville romaine mythique d'Orthosia, effacée des cartes par un tsunami en 551 av. J-C, ont réapparu alors que s'engageait une reconstruction du camp. Comment peut-on préserver un tel site archéologique alors qu'une population, déjà deux fois déplacée, aspire à retrouver un espace où s'établir ?

Les œuvres de Hadjithomas & Joreige en relation avec l'archéologie dévoilent des images enfouies et des « messages du sous-sol » pour questionner notre place au sein d'un cycle ininterrompu de ruptures, de continuités et de discontinuités, de catastrophes et de renaissances.

*Ce texte est une version réduite de celui qui est publié dans le catalogue général de la Biennale de Venise 2026; avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éditeur.

With their works dealing with archeology, Hadjithomas & Joreige unveil underground messengers and buried images to question where we stand within an ongoing cycle of ruptures, continuities and discontinuities, catastrophe, and regeneration.

*This text is an abridged version of the one published in the general catalog of the Venice Biennale 2026, with the kind authorization of the author and the publisher.



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Blow Up*, 2025



Derek Fordjour

Julien Fronsacq

▣ Né en 1974 à Memphis de parents ghanéens, Derek Fordjour a développé une production picturale basée sur un principe de collages grand format, composés de strates successives de papier journal, de carton et de paillettes. Après l'application de multiples couches de peinture, l'artiste déchire et sculpte la surface accumulée, conférant à l'œuvre un aspect à la fois aggloméré et érodé. S'il a diversifié ses formats — bas-reliefs, sculptures, installations ou films — Fordjour demeure profondément attaché au collage, qu'il envisage moins comme une technique que comme une méthode critique, fondée sur la stratification.

En 2024, le MAMCO a reçu en don un film intitulé *Fly Away* (2020, don Nicolas Mourot, inv. 2024-110), qui éclaire son approche historique de la représentation.

Le 19 juin 1878, la presse est conviée à assister à un tour de force technique : Eadweard Muybridge dispose 24 appareils photographiques le long d'une piste équestre blanchie à la chaux. De minces fils tendus sur le parcours du cheval déclenchent successivement les chambres photographiques en se rompant au passage de l'animal. Pour la première fois, le galop d'un cheval est minutieusement décomposé, marquant une étape décisive dans l'histoire du proto-cinéma. À l'issue de l'expérience, de petites cartes composées de douze vignettes popularisent la séquence. Plusieurs versions en sont éditées ; de manière étrange, le jockey afro-américain Gilbert Domm n'y est cependant pas systématiquement crédité.

Si cette omission historique n'est pas explicitée par l'artiste, elle apparaît toutefois comme l'un des points de départ possible de *Fly Away* : le film met en effet en scène un unique protagoniste, un jockey afro-américain, entouré de musiciens évoluant dans la pénombre. L'œuvre dérive d'une performance conçue avec le chorégraphe et marionnettiste

▣ Derek Fordjour was born in Memphis in 1974 to Ghanaian parents. He has built his practice around large-scale collages: layer upon layer of newspaper, cardboard, and glitter form the groundwork of his compositions. After applying successive coats of paint, he tears and reshapes the layered surface, producing an appearance that is simultaneously built-up and worn away. While his work has extended over time to include bas-relief, sculpture, installation, and film, collage remains central to his approach. For Fordjour, it functions less as a formal device than as a critical method rooted in stratification.

In 2024, MAMCO acquired the 2020 film *Fly Away* (donated by Nicolas Mourot, inventory No. 2024-110), which sheds light on Fordjour's historically grounded approach to representation.

On June 19, 1878, the press gathered to witness a feat of technical prowess by Eadweard Muybridge, who had set up 24 cameras along a racetrack dusted with white lime. Thin wires, stretched across the course, snapped one after another as the horse passed, activating each shutter in turn. The resulting sequence dissected the horse's gallop with unprecedented precision, marking a key turning point in the early development of the motion-picture format. Small cards featuring 12-image grids circulated widely after the demonstration and, although several versions were produced, African American jockey Gilbert Domm was not consistently acknowledged.

Derek Fordjour doesn't refer to this erasure, but *Fly Away*'s central character—an African American jockey—accompanied by musicians playing in near darkness, evokes it. The film grew out of a performance devised with choreographer and puppeteer Nick Lehane for the 2020 exhibition *Self Must Die* at New York's Petzel Gallery. It is



Nick Lehane pour l'exposition *Self Must Die* (Petzel Gallery, New York, 2020). Sur une pièce musicale alternant hautbois dramatique aux accents schönbergiens et *steelband* festif, une marionnette habillée en jockey traverse une succession d'actions quotidiennes mêlant maladroitness, gravité contrariée, courses et chutes, avec pour seuls accessoires un cercueil et des confettis. La performance s'achève sur un jazz funéraire dédié à ce cavalier qui s'est vainement efforcé de se libérer du contrôle blanc, comme en écho au projet de Derek Fordjour d'agir au sein d'un système marchand, tout en éprouvant les limites que celui-ci pose aux artistes et tout particulièrement aux personnes racisées aux États-Unis.

Fly Away fonctionne ainsi à la manière d'une fable. Avec humour et souffle épique, ses sous-entendus allégoriques — destin tragique, aspiration au salut — se superposent. Le jockey tente de s'affirmer, de gagner en autonomie, repoussant en vain les mains des marionnettistes avant de s'effondrer. Ses efforts pour s'affranchir de la contrainte font écho au destin de Gilbert Domm, réduit au silence, condamné à demeurer une silhouette noire et anonyme dans l'histoire des images.

Le titre du film renvoie à *I'll Fly Away*, chanson écrite en 1932 par Albert E. Brumley (1905–1977), métayer blanc prolifique du gospel du Sud, devenue une référence majeure de la culture noire américaine. Son message — l'émancipation des luttes et des douleurs terrestres par la promesse d'un salut céleste — prolonge la tradition des chants d'esclaves et des funérailles musicales de la Nouvelle-Orléans. Brumley aurait eu l'idée de cette chanson alors qu'il cueillait du coton dans la ferme de son père :

*When the shadows of this life have gone,
I'll fly away;
Like a bird from prison bars has flown,
I'll fly away.*

(« Quand les ombres de cette vie auront disparu,
je m'envolerai ;
comme un oiseau échappé de sa cage,
je m'envolerai. »)

set to a score that shifts between dramatic oboe (that would not be out of place in a Schoenberg composition) and a festive steel band. It depicts a puppet, dressed in horse-racing attire, performing a sequence of everyday actions—running, falling, making awkward gestures, and trying but failing to exude gravitas—with only a coffin and some confetti as props. The piece ends with a funeral jazz tribute to the jockey, who attempted to escape the constraints of white control, echoing Derek Fordjour's own attempt to operate within the arena of commerce while recognizing that freedom—particularly for a Black person in America—still has limits.

Fly Away thus functions as a fable, layering allegorical undertones—tragic fate and a yearning for deliverance—with humor and a sense of epic drama: the jockey struggles to assert himself and his independence, attempting to ward off the puppeteers' hands before ultimately collapsing. His failed bid to free himself mirrors the fate of Gilbert Domm, erased from the record and condemned to remain a dark, anonymous presence in the history of images.

The title echoes *I'll Fly Away*, a song written in 1932 by Albert E. Brumley (1905–1977)—a white sharecropper and prolific Southern gospel songwriter—that went on to become part of the fabric of Black American culture. In its promise of liberation from earthly struggle and pain through celestial salvation, the song builds on the legacy of slave spirituals and the jazz funeral tradition of New Orleans. Brumley is said to have come up with the idea for this song while picking cotton on his father's farm:





Guan Xiao

Julien Fronsacq

□ Née à Chongqing en 1983, formée à Beijing où elle vit et travaille, Guan Xiao émerge au milieu des années 2000 au sein d'une génération d'artistes d'Asie de l'Est souvent décrite comme oscillant entre héritage culturel et projection vers l'avenir. Ses premières expositions, au milieu des années 2000, s'inscrivent ainsi dans un contexte marqué par la tension entre mondialisation et persistance de traditions culturelles. Dès ses débuts, elle mobilise l'assemblage et le montage comme modes opératoires adaptés à un monde fragmenté, saturé d'images et structuré par la circulation numérique. Ces préoccupations sont partagées par des artistes issus de contextes variés qui interrogent la rupture technologique produite par l'avènement du numérique et d'Internet. Ainsi, en Europe, Hito Steyerl ou Mark Leckey interrogent les frictions entre culture et technologie, tandis qu'aux États-Unis, Wade Guyton, Seth Price ou Kelley Walker explorent les effets du numérique sur la production et la diffusion de l'art.

Dans son texte intitulé *Dispersion* (2002–2007), Seth Price propose ainsi une analyse des conditions de circulation de l'œuvre qui dépasse l'opposition classique entre langage et image : celui-ci « ne s'oppose pas nécessairement aux objets ou à la peinture, ni ne défend le langage en tant qu'art ; il n'a pas besoin de s'opposer à l'art rétinien ; il ne défend rien de certain, mais privilégie plutôt le cadrage et le contexte, et renégocie constamment sa relation avec son public ». Cette attention au contexte et à la diffusion constitue un horizon théorique essentiel pour comprendre la pratique de Guan Xiao.

En 2014, avec *Action*, triptyque vidéo composé à partir de séquences trouvées en ligne (de la Factory de Warhol aux études du mouvement de Muybridge en passant par des démonstrations artistiques amateurs

■ Guan Xiao was born in Chongqing in 1983 and educated in Beijing, where she lives and works. She came to prominence in the mid-2000s as part of a generation of East Asian artists often described as blending cultural heritage with futuristic elements. Her early exhibitions took place at a time of growing tensions between globalization and cultural traditions. From the outset, Guan adopted assemblage and montage as mediums of expression suited to a fragmented world where digital technology structured how images—in all their abundance—were distributed. It was a time when artists across the globe were grappling with similar concerns, as the advent of the internet and digitalization signaled a new technological era. In Europe, figures such as Hito Steyerl and Mark Leckey examined the friction between culture and technology, while in the United States, Wade Guyton, Seth Price, and Kelley Walker investigated how digital technology was reshaping the production and circulation of art.

In his essay *Dispersion* (2002–2007), Seth Price reflected on the conditions under which artworks circulated, moving beyond the familiar opposition between language and image. As he wrote, this approach “does not necessarily stand against objects or painting, or for language as art; it does not need to stand against retinal art; it does not stand for anything certain, instead privileging framing and context, and constantly renegotiating its relationship to its audience.” This emphasis on context and circulation serves as a key conceptual framework for understanding Guan Xiao's practice.

In 2014, Guan Xiao produced *Action*, a three-channel video installation assembled from footage found online, ranging from Andy Warhol's studio (*The Factory*) to Eadweard Muybridge's studies of locomotion and recordings of demonstrations by

et professionnelles), Guan Xiao articule archives numériques et slogans affirmatifs tels que « l'action est la clé du changement, l'action nous rassemble, nous sommes les acteurs ». Le film, explicitement orienté vers l'agentivité, fonctionne par associations et glissements. Présenté en 2015 à Shanghai (Antenna Space), il inaugure plusieurs séries qu'elle développe encore aujourd'hui, notamment les assemblages techno-traditionnels et les gēndiāo, ces sculptures de racines traditionnelles qui dialoguent avec des tableaux en forme de palettes de peintre agrandies. A cet ensemble s'ajoutent des installations qui lui assurent une reconnaissance internationale: des dispositifs combinant sculptures et fonds de papiers peints kaléidoscopiques, évoquant le décor d'un studio photographique. Cette série fondatrice entre non seulement dans les collections du Museum Ludwig de Cologne, mais est également exposée à la Triennale du New Museum en 2015, organisée par Lauren Cornell et Ryan Trecartin, aux côtés d'artistes associés à une génération dite « post-Internet » tels qu'Ed Atkins, DIS, Lawrence Abu Hamdan, Juliana Huxtable, Oliver Laric ou Martine Syms. Dans toutes ces pratiques, le collage opère comme un « tissu de citations », oscillant entre célébration et critique de la culture en ligne tandis que les œuvres indexent l'expérience de la navigation en ligne.

Lors de son exposition personnelle à l'Institute of Contemporary Arts de Londres en 2016, Guan Xiao approfondit ses films à trois écrans, qu'elle assimile à un état fragmenté comparable à notre condition quotidienne. Elle complexifie également son vocabulaire: ses assemblages techno-vernaculaires se déploient sur des impressions translucides ornées de motifs en grisaille aux accents de camouflage et fixées à des trépieds télescopiques chromés. Les surfaces imprimées sont ponctuées de phrases énigmatiques, telles que « Quand on pense aux noix de coco ou aux cochons, il n'y a ni noix de coco ni cochons dans le cerveau ». Il s'agit en fait de citations empruntées à Gregory Bateson (1904-1980) et à son ouvrage *Mind and Nature: A Necessary Unity* (La Nature et la pensée). Ces références inscrivent le travail de Guan Xiao dans une réflexion élargie sur « l'écologie de l'esprit » et dans une perspective conceptuelle. A travers Bateson,

amateur and professional artists. The film—which weaves these digital archive materials together with declarative slogans such as “Action, the key to transformation,” “Action brings us together” and “We are the actors”—is explicitly centered on the notion of agency and develops through a series of shifts and juxtapositions. Shown in 2015 at Antenna Space in Shanghai, *Action* was the first in a series of works that Guan Xiao continues to produce to this day, including techno-traditional assemblages and gēndiāo—traditional root carvings set in dialogue with paintings in the shape of oversize artist's palettes. Alongside these pieces, Guan Xiao produced a seminal series of installations in the form of sculptures set against kaleidoscopic wallpaper backdrops reminiscent of the decor found in photography studios. These works, which earned her international acclaim, were subsequently acquired by the Museum Ludwig in Cologne. They were also shown at the 2015 New Museum Triennial—curated by Lauren Cornell and Ryan Trecartin—alongside pieces by members of the “post-Internet” generation including Ed Atkins, DIS, Lawrence Abu Hamdan, Juliana Huxtable, Oliver Laric, and Martine Syms. Across Guan Xiao's oeuvre, collage functions as a “tissue of quotations”—by turns celebrating and critiquing online culture—while the works themselves echo the experience of navigating the web.

For her 2016 solo show at London's Institute of Contemporary Arts, Guan Xiao pushed her use of three-channel films further, treating them as a fragmented state that mirrors our everyday condition. She also expanded her formal vocabulary, executing her techno-vernacular assemblages in the form of translucent prints—grayish in tone, patterned with camouflage-like motifs, mounted on chrome-plated telescopic tripods, and featuring enigmatic fragments of text drawn from Gregory Bateson's (1904–1980) book *Mind and Nature: A Necessary Unity*, such as “When we think of coconuts or pigs, there are no coconuts or pigs in the brain.” By invoking Bateson, Guan Xiao situates her work within a wider debate around the notion of an “ecology of mind,” lending her practice a decidedly conceptual edge. In his book, Bateson wrote “What pattern connects the crab to the lobster and

elle envisage un continuum entre humain, artefact et environnement — un réseau de relations plutôt qu'une hiérarchie: « Quel schéma relie le crabe au homard, l'orchidée à la primevère, et ces quatre éléments à moi? Et moi à vous? »

Plus récemment, à la Kunsthalle de Vienne en 2025, l'artiste décline cette logique sur le plan spatial, déjouant les polarités scénographiques, notamment les jeux d'échelles et l'opposition entre intérieur et extérieur. L'exposition, intitulée *Teenager*, emprunte son titre à l'âge des métamorphoses: un état intermédiaire, instable, encore indéfini. Ainsi, un toit mansardé recouvert de fourrure occupe le centre de l'exposition, entre abri domestique et décor théâtral: il évoque à la fois la maison et la chambre à coucher, non sans rappeler l'effigie d'Alma Mahler qu'Oskar Kokoschka, pionnier de l'Expressionnisme à Vienne, s'était fabriquée. Sous ce couvert, des sculptures hybrides — racines, fonte, fausse fourrure, guirlandes lumineuses — que l'artiste nomme des « Pokémon mutants » dessinent des figures en transformation. Les contrastes matériels produisent une tension permanente entre des dimensions archaïques et industrielles, naturelles et synthétiques, intimes et spectaculaires.

Pour autant, si Guan Xiao mobilise le digital et la connectivité pour esquisser un monde au-delà des oppositions géographiques et culturelles, elle ne cherche pas à résoudre ces oppositions; elle les maintient en friction. Son travail esquisse un monde non binaire, où les artefacts et le vivant coexistent dans un même continuum d'attention et d'ambivalence. Les récits mythologiques et les courants philosophiques orientaux l'intéressent autant comme archétypes que comme stéréotypes et ses œuvres reposent souvent sur de nombreux contrastes sémantiques. Par ailleurs, les composants électroniques bon marché, souvent associés à la puissance industrielle chinoise, évoquant plus largement l'Asie de l'Est, rappellent les films d'Apichatpong Weerasethakul, où la nostalgie collective et le temps vécu au quotidien façonnent le paysage émotionnel. Elle conçoit un art de l'assemblage libéré des oppositions binaires et propice à l'indexation libre d'un monde ultra connecté et globalisé. Gageons que Bateson, qui s'intéressait

the orchid to the primrose and all the four of them to me? And me to you?” By citing him in this way, Guan Xiao conceives of a continuum connecting humans, artifacts and environments—not as a hierarchy, but as an interdependent network.

More recently, in 2025, Guan Xiao extended this approach into the exhibition space itself for *Teenager*, her show at the Kunsthalle Wien, where she disrupted familiar visual oppositions, playing with scale and blurring the line between inside and outside. The title referred to what the artist described as the “ambiguous life stage”: a period of change, instability and uncertainty. At its center stood a mansard roof covered in fur—part domestic shelter, part stage set—suggesting both a house and a bedroom and alluding also to the life-size doll of Alma Mahler produced by pioneering Vienna-based Expressionist Oskar Kokoschka. Beneath this structure sat hybrid sculptures made from roots, cast iron, faux fur and strings of lights—creatures dubbed “mutant Pokémon” by the artist, caught in the midst of change. By bringing these materials together, Guan Xiao set up a perennial sense of tension between the archaic and the industrial, the natural and the artificial, the private and the theatrical.

While Guan Xiao uses digital technology and connected devices to realize her vision of a world beyond geographic and cultural divides, she does not seek to smooth those divides away. Rather, she keeps them in play, depicting a non-binary world in which artifacts and living beings exist on the same plane of attention and ambivalence. She is fascinated by motifs drawn from mythological narratives and strands of Eastern philosophy—both as archetypes and as stereotypes—and her pieces often hinge on numerous semantic contrasts. Low-cost electronic components, frequently associated with China's industrial might, can just as readily evoke a broader East Asian social atmosphere, recalling, for instance, the films of Apichatpong Weerasethakul, where collective nostalgia and everyday lived time shape the emotional landscape. In her practice of assemblage, Guan Xiao eschews rigid oppositions and instead maps the shifting connections of



aux rapports entre psychologie et communication, aurait apprécié les textes que l'artiste a écrit pour sa propre exposition. Dans l'un d'eux, elle y décrit une situation en forme d'allégorie, comme un état psychique intermédiaire: « Peu à peu, elle oublia si elle attendait le sommeil ou un bruit. Comme si elle dérivait dans une piscine calme et vide à une heure de l'après-midi, ni endormie ni éveillée, seulement dans l'attente¹ ».

¹ Traduction de l'auteur.

today's hyperconnected, globalized world. It is tempting to think that Bateson—attentive as he was to the ties between psychology and communication—might have appreciated the texts she wrote for her own exhibition. In one of those texts, she describes an allegorical scene, a kind of in-between psychological state: “Slowly, she forgot whether she was waiting for sleep or for sound. Like drifting in a quiet, empty pool at one in the afternoon, neither asleep nor awake, only waiting.”



GUAN XIAO



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *The Story of a Pyromaniac Photographer, Wonder Beirut #1*, 1998–2012

□ L'Association des Amis du MAMCO (AMAMCO) met chaque année à disposition du MAMCO des fonds provenant des cotisations de ses membres pour des acquisitions. L'œuvre de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige présentée ci-dessus a été achetée lors du salon Art Genève en 2025, dans le cadre du projet *In Course of Acquisition* que l'AMAMCO soutient chaque année. L'association permet donc au MAMCO – qui n'a pas de budget sanctuarisé pour les acquisitions – de développer sa collection : depuis 30 ans, près de 160 œuvres sont ainsi venues enrichir la collection du musée grâce au soutien des Amis.

Dans les années 1990, après la longue guerre civile libanaise de 1975, la ville de Beyrouth restait profondément marquée par les ravages du conflit et survivait dans une économie sinistrée. Conscients que les ruines de la ville allaient rapidement disparaître, les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige enregistrent le vaste chantier de reconstruction. Dans un premier temps, ils effectuent un travail de recensement photographique. Cette enquête s'est ensuite développée dans un projet intitulé *Wonder Beirut* afin de « rendre visible ce que nous ne voyions plus ».

■ Each year, the MAMCO Friends Association allocates a portion of members' contributions to acquisitions for the museum. The work by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige shown here was purchased at Art Genève 2025 as part of *In Course of Acquisition*, MAMCO's artwork acquisition initiative. Over the past 30 years, the Friends Association's annual dotations have enabled the museum—which has no dedicated budget for acquisitions—to add almost 160 works to its holdings.

In the 1990s, Beirut was reeling from the impact of the 15-year civil war that had broken out in 1975. Lebanese artists Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, aware that the ruins of a city barely surviving in a shattered economy would soon be erased, set about documenting the large-scale reconstruction effort. What started as a photographic survey evolved into *Wonder Beirut*, an ambitious endeavor to “make visible what we could no longer see.”

The project hinged on a constructed narrative—that of a fictitious photographer called Abdallah Farah commissioned by the government to capture central Beirut and the Lebanese Riviera on film. It was, however, a premise rooted in fact: postcard

Le projet s'appuie sur une fiction, celle d'un photographe nommé Abdallah Farah et chargé par l'État libanais de produire des images du centre-ville de Beyrouth et de la Riviera libanaise. Publiées sous la forme de cartes postales, de telles images ont réellement contribué à donner une image idéalisée du Liban des années 1970 et sont restées en vente même si nombre de ces lieux ont été détruits lors des conflits armés ou des reconstructions urbaines. À partir de 1975, constatant que ses cartes postales ne correspondaient plus à la réalité, Abdallah Farah se serait mis à brûler méthodiquement ses négatifs, comme s'il essayait d'ajuster ses images aux dommages et destructions qu'il constatait dans sa vie quotidienne. Puis, il aurait rephotographié les clichés endommagés par le feu. Ces photographies forment un ensemble de dix-huit tirages, réunis sous le titre d'*Histoire d'un photographe pyromane*—une sorte de chronique des guerres civiles libanaises et des tentatives de recréation d'une ville. Une ville collectivement amnésique de son histoire.

En créant cette fiction (les artistes ne savaient pas, alors, qu'une nouvelle guerre, à l'été 2006, allait à nouveau les frapper), Hadjithomas et Joreige, qui se qualifient eux-mêmes d'artistes-chercheurs, ont engagé une réflexion sur les notions de vrai et de faux, du visible et de l'invisible, sur l'archive personnelle, familiale et politique, sur l'absence, l'identité et la mémoire. Ces questions continueront à guider leur démarche en abordant d'autres formes, notamment le cinéma. S'inscrivant dans le contexte libanais, leur travail dépasse les problèmes liés à ce territoire : il fait écho à d'autres lieux, d'autres époques. Les photographies de *Histoire d'un photographe pyromane* ne montrent pas la violence mais, en creux, se lisent le visible et l'invisible et la manière dont les images sont affectées par la violence. Si les artistes les brûlent ce n'est pas tant pour les détruire que pour confronter les représentations d'un Beyrouth idéalisé à leur propre vécu. Repenser le pouvoir des images est au cœur d'un travail qui ne consiste pas à « regarder le passé avec nostalgie mais à réactiver certaines images dans le présent ».

views like these had once circulated widely, projecting an idealized image of 1970s Lebanon and continuing to be sold long after many of the places they depicted had been obliterated by war and redevelopment. In 1975, confronted with the disconnect between his postcards and the world around him, Farah began systematically setting fire to his negatives—as if attempting to bring them in line with the damage and destruction to which he was witness—then re-photographing the scorched images. The resulting set of 18 prints, collectively entitled *The Story of a Pyromaniac Photographer*, serves as a kind of chronicle of the Lebanese Civil War and of repeated attempts to rebuild a city that no longer remembered its own history.

In creating this fiction, the two self-described “artist-researchers” (who could not know that war would break out again in the summer of 2006) sought to open a line of inquiry into truth and falsehood, visibility and invisibility, and personal, family and political archives, as well as notions of absence, identity and memory. These questions would continue to shape their practice as they branched out into cinema and other forms of expression. While rooted in the Lebanese context, their work has a more universal appeal, touching on concerns that transcend place and time. *The Story of a Pyromaniac Photographer* does not depict violence directly. Rather, violence registers obliquely, in the tension between what is visible and what remains unseen—and in the ways the images themselves bear its mark. Setting the photographs alight was not so much an act of destruction as a means of contrasting idealized representations of Beirut with the artists' lived experience. This work is ultimately driven by a desire to rethink what images can do: not to invite some rose-tinted longing for the past, but to focus on what certain images mean to us here and now.



Le «MAMCOJournal» est publié à 12'000 exemplaires.

Rédacteur en chef
Lionel Bovier

Rédaction
Chloë Gouédard

Traductions
Christopher Scala, Scalawells (FR-ANG)
Kevin Slide (ANG-FR)

Design
Gavillet & Cie/Devaud

Typographie
Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture
Sylvia Sleigh, *Imperial Nude*: Paul Rosano, 1975 (détail)

Images

Flora Bevilacqua (p. 42-43)
Aurélien Bergot (p. 40)
Yang Hao (p. 68 bas)
Bettina Jacot-Descombes (p. 36 bas)
Kuehn Malvezzi (p. 72)
J.L. Lacroix (p. 44 bas)
Thomas Lannes (p. 56)
Lévy Gorvy Dayan, New York (p. 46)
Adriano Mura (p. 3)
Benoit Pailley (p. 64)
Steven Probert

(couverture et p. 36 haut, 44 haut)
Lee Slatworth (p. 32)
Richard Termine (p. 60, 62)
Mareike Tocha (p. 68 haut)
Annik Wetter (p. 6, 10-11, 14-15, 17, 70)

Crédits

Bonner Kunstverein, Bonn (p. 68 haut)
Centre Pompidou, Paris (p. 56)
Derek Fordjour – Nick Lehane – Petzel Gallery, New York (p. 60, 62)
Galerie In Situ - fabienne leclerc, Paris (p. 59)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome (p. 3)
Gramma Epsilon Gallery, Athènes (p. 50, 52, 55)
David Kordansky Gallery, Los Angeles - New York – Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin – Antenna Space, Shanghai (p. 64, 68)

Lévy Gorvy Dayan, New York (p. 46)
Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève (p. 36 bas, 42-43)
National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. (p. 32)
New Museum, New York (p. 64)
Ortuzar Gallery, New York (couverture et p. 36 haut, 44 haut)
Ursula Hauser Collection (p. 46)
Ville de Grenoble/Musée de Grenoble (p. 44 bas)

Pré-presse
Bombie, Genève

Production
Atar Roto Presse SA, Satigny

Logistique
Chloë Gouédard

© 2026, MAMCO Genève, les artistes et les auteurs
Pour les oeuvres de Leonor Fini © ProLitteris, Zurich
Pour les oeuvres de Sylvia Sleigh © Estate of Sylvia Sleigh
Tous droits réservés

MAMCO Genève
13 rue des Granges | 1204 Genève | Suisse
+41 22 320 61 22
info@mamco.ch | www.mamco.ch

MC DERMOTT DAVID WALTER	1	OJEIKERE J.D. OKHAI	4	RAMETTE PHILIPPE	14	SCHUYFF PETER	7	TUSEK MITJA	2
MCCAIL CHAD	4	OKIMOTO JERRY T.	1	RAMISHVILI KOKA	1	SCHWARTZ PAUL	1	TUTTLE RICHARD	3
MCCOLLUM ALLAN	7	OLDENBURG CLAES	2	RAMSDEN MEL	1	SCHWITTERS KURT	1	TÁPIES ANTONI	3
MCCRACKEN JOHN	2	OLESEN MURIEL	19	RANGETA KIT	1	SCHÄRER HANS	1	TÉLÉMAQUE HERVÉ	1
MCLEAN BRUCE	1	OLIVIER HENRI	1	RAULT JEAN	1	SCHÖDL GRETA	1	UECKER GÜNTHER	2
MCMILLEN MICHAEL	3	OPALKA ROMAN	7	RAUTERT TIMM	1	SEGAL GEORGE	1	UMBERG GÜNTHER	1
MEADOWS BERNARD	1	OPPENHEIM DENNIS	15	RAY CHARLES	1	SEIGNE ALINE	1	VADI PIERRE	5
MEAN HUBERT	1	OPPENHEIM KRISTIN	7	RAY MAN	5	SERPAS SER	1	VAISMAN MEYER	2
MEDALLA DAVID	1	OPPENHEIM MERET	11	RAYSSÉ MARTIAL	12	SERRA RICHARD	1	VALOCH JIRI	2
MELCHER GASPARE O.	3	ORLAN	1	READYMADES BELONG	1	SERRALONGUE BRUNO	1	VALÈNE SERGE	1
MELGAARD BJARNE	2	ORR ERIC	2	TO EVERYONE @	89	SHARIF HASSAN	2	VAN CAECKENBERGH	1
MENCLANS-MEISELAS SUZAN	1	ORTINS DAVID	1	REGNERY RENAUD	1	SHAW JIM	46	PATRICK	1
MERCIER FLORENCE	1	OSSIPOW CAROL	2	REIMANN	1	SIEGLAUB SETH (ÉD.)	4	VAN HAMERSVELD JOHN	1
MERCURE PIERRE	1	OTTH JEAN	19	HEINRICH RICHARD	2	SIGNER ROMAN	1	VAN INGELGOM IGNACE	1
MERINO EDOUARD	2	OVERTON VIRGINIA	1	REIMS CÉCILE	1	SILBERMANN JEAN-CLAUDE	5	VANDERLINDE FRANS	5
MERK RÜTE	1	PAGE DOMINIQUE	1	REIP HUGUES	1	SIMETI TURI	1	VARINI FELICE	2
MERZ GERHARD	1	PAHUD CHRISTIAN	1	REISER RUDOLF	1	SIMMONS LAURIE	2	VASCONCELOS JOANA	1
MESSAGE ANNETTE	1	PAIK NAM JUNE	4	REIST DELPHINE	1	SIMONIN FRANCINE	1	VEGA ALAN	1
MESSAGIER JEAN	1	PALADINO MIMMO	1	RENCK LIONEL	1	SINGER AVERY	1	VELHAN FILS	2
METZEL OLAF	1	PALESTINE CHARLEMAGNE	1	RENTY PIERRE	1	SKAER LUCY	1	VELHAN XAVIER	1
MEUNIER JEAN-MARC	6	PANE GINA	2	REUTERSWÄRD CARL-FREDRIK	3	SLAPPEY SARAH	1	VEJARANO GUSTAVO	1
MEYER JÜRGEN	1	PANNETIER PHILIPPE	1	REYES EMMA	1	SLEIGH SYLVIA	1	VELARDI MARIE	1
MILLA	1	PAOLINI GIULIO	1	REYES LUCIA	1	SMITH HOWARD	1	VENET BERNAR	8
MILLER JOHN	17	PARENDEAU EMILIE	1	RICALDONE SANDRO	1	SMITH JACK	1	VENTRONE MICHEL	3
MILROY LISA	1	PARMA SMITH GREG	2	RICHARDOT SAMUEL	1	SMITH JOSH	2	VENTURA JÜLIA	2
MINARELLI ENZO	3	PARMIGGIANI CLAUDIO	40	RINIKER-RADICH MARTA	4	SMITH KIMBER	1	VERASTEGUI SERGIO	2
MINIMETAL	1	PARRENO PHILIPPE	5	RINKE KLAUS	1	SMITH MICHAEL	1	VERJUX MICHEL	2
MINKOFF GÉRALD	57	PARRINO STEVEN	15	RIOPPEL JEAN-PAUL	1	SMITH SETON	1	VERNA JEAN-LUC	4
MIR ALEKSANDRA	1	PATELLA LUCA MARIA	3	RIST PIPLOTTI	1	SMITHSON ROBERT	5	VERSCHAERE FABIEN	2
MOGAMI DE HAAS CEEL	1	PATKIN IZHAR	1	RISTORI FRANÇOIS	3	SNELL ERIC	1	VERZUTTI ERIKA	1
MOHR JEAN	1	PAVLOV-ANDREEVICH FYODOR	1	RITTENER DIDIER	95	SNOW MICHAEL	1	VIEILLE JACQUES	1
MOHR MAX	1	PAZ OCTAVIO	9	RIVERS LARRY	1	SORGATO SYLVAIN	1	VILLEGÉ JACQUES	2
MOIGNARD PIERRE	3	PELLAUD DANIELA	1	ROBBINS DAVID	2	SOTO JESUS-RAFAEL	3	VILLERS ANDRÉ	1
MOINEAU JEAN-CLAUDE	9	PENCK A.R.	1	ROBERT PASCAL	1	SOULAGES PIERRE	1	VILLIGER HANNAH	5
MOL PIETER LAURENS	1	PERIGOT ALEXANDRE	2	ROBERT-TISSOT CHRISTIAN	32	SPESCHA MATIAS	1	VINCENSINI GAIA	2
MOLINERO ANITA	19	PERKOFF STUART	1	ROBINSON WALTER	3	SPIESS TRAUOGOTT	1	VINCENT DAVID	2
MOLINIER PIERRE	2	PERLMAN HIRSCH	1	ROESCH PETER	1	SPINATSCH JULES	1	VIOLETTE BANKS	1
MON FRANZ	16	PERNEL LAURENT	1	ROGÈRE CLAUDE	1	SPOERRI DANIEL	5	VITELLI CAROLINE	1
MONKKONEN PENTTI	2	PEROT MICHEL	1	ROHNER PATRICK	1	ST. PIERRE JEAN	1	VIVARELLI CARLO	1
MONORY JACQUES	2	PERRET ADA	2	ROLLINS TIM & K.O.S	1	STALDER ANSELM	33	VONLANTHEN PASCAL	6
MONTESINOS ELENA	3	PERRET MAI-THU	16	(KIDS OF SURVIVAL)	1	STALDER THOMAS	1	VORDEBERGE-GILDEWART	1
MONVERT CHARLES-HENRI	9	PERRIN CARMEN	6	RORSCHACH HERMANN	1	STANKOWSKI ANTON	1	FRIEDRICH	1
MORANDINI MARCELLO	1	PERRIN PHILIPPE	3	ROSLER MARTHA	1	STEFANONI TINO	4	VOSTELL WOLF	2
MOREAU AIMÉE	5	PERRODIN FRANÇOIS	2	ROSSET JEAN	1	STEIN LEWIS	4	VOÏTA BERNARD	1
MORELLET FRANÇOIS	5	PERRAUD SEBASTIEN	1	ROSSETTI EMANUEL	4	STEINBACH HAIM	2	VUILLEUMIER FLORENCE	1
MORGAN TONY	75	PESCE GAETANO	1	ROTH BJÖRN	3	STEINER STÉPHANE	10	WACHTEL JULIA	2
MORI HIROHARU	1	PESCHIERA PEDRO	1	ROTH DANIEL	2	STEIR PAT	1	WALDMAN ANNE	1
MORICEAU LAURENT	1	PETITGAND DOMINIQUE	1	ROTH DIETER	41	STELLA FRANK	2	WALKER ALDO	2
MORRIS MICHAEL	1	PETTIBONE RICHARD	4	ROUX FRÉDÉRIC	4	STEMPFEL ANDRÉ	2	WALKER KARA	1
MORRIS ROBERT	6	PFÄFF JEAN	1	RUCH GÜNTHER	3	STERN JEAN	1	WALKER KELLEY	8
MOSER CLAUDIO	2	PFEIFFER VINCENT	1	RUFF THOMAS	2	STINGEL RUDOLF	1	WALLACE IAN	1
MOSER WILFRID	1	PFISTER MÉLANIE	1	RUHÉ HARRY	1	STRATOS DEMETRIO	2	WALLIOR JEAN-CLAUDE	2
MOSHER KIRSTEN	4	PFUND ELISABETH	1	RUIZ GUADALUPE	1	STRAU JOSEF	1	WALSER ROBERT	6
MOSSET OLIVIER	17	PFUND MATHIAS C	1	RUMNEY RALPH	1	STRBA ANNELIES	2	WALSH DAN	3
MOTOR BADER	1	PFUND ROGER	1	RUPPERSBERG ALLEN	6	STROTHJOHANN ULRICH	1	WALTHER ALEXIA	1
MOTTI GIANNI	17	PHILIPPOT-MATHIEU ANDRÉE	1	RUSCHA EDWARD	1	STUCKI SIDNEY	4	WALTHER FRANZ ERHARD	84
MOURAUD TANIA	1	PHILLIPS DONNA-LEE	1	RUSO LUIGI	1	STURTEVANT ELAINE	5	WARHOL ANDY	2
MRZYK & MORICEAU	1	PHILLIPS TOM	4	RUTAULT CLAUDE	12	STÄHLI CARDACI ANTOINE	2	WEBER ANTOINE	1
MULLICAN MATT	2	PIACENTINO GIANNI	4	RYCHNER CLAUDE	2	STÄMPFLI PETER	2	WEBER MARNIE	4
MUMENTHALER URSULA	2	PICABIA FRANCIS	1	RÖDER ADELE	1	SUERMONDT ROBERT	2	WEBER RICO	1
MUMPRECHT RUDOLF	1	PICCAND FABIEN	40	RÜDIGER BERNHARD	1	SUTER HUGO	1	WEIDMANN PATRICK	13
MURRAY CLARK	2	PIFFARETTI BERNARD	35	SACHS HINRICH	1	SUTTER-SHUDO NAOKI	1	WEIERMAIR PETER	1
MUSLIMOVA EBECHO	1	PIGNATARI DECIO	1	SAHIN CEMILE	1	SÉCHAS ALAIN	10	WÉGAND HANS	1
MÜLLER EMIL	1	PIGUET CLAUDE	1	SAINT-BERNARD JOHN	1	T. ERNEST	7	WEIL BRIAN	1
MÜLLER HARALD F.	11	PIJUAN JOAN HERNANDEZ	1	SALOMON JACQUES	2	TAJIMA MIKA	1	WEINBERG STABER MARGIT	1
MÜLLER JOSEF FELIX	3	PILET GUILLAUME	1	SALOMONE YVAN	16	TAKAHASHI SAMON	1	WEINER LAWRENCE	15
MÜLLER KASPAR	1	PINAUD PASCAL	44	SALORANTA ELINA	1	TAKIS VASSILAKIS DIT TAKIS	13	WEISSMAN BENJAMIN	1
MÜLLER MANUEL	1	PINCEMIN JEAN-PIERRE	2	SAMI MOHAMMED	1	TALBERT BEN	8	WELLING JAMES	4
MÜLLER ROBERT	1	PINOT GALLIZIO GIUSEPPE	1	SANDBACK FRED	2	TAMM JAKOB	1	WERRO ROLAND	1
NAEF IRÈNE	1	PIPER ADRIAN	1	SANDER KARIN	1	TAMPON-LAJARRIETTE	1	WEST FRANZ	1
NAGY PETER	1	PITEGOFF MAX	9	SANDOZ HENRY	1	MARION	1	WESTERMAYER FRANK	1
NAKACHE HAYAN KAM	16	PITTELOU JOSÉE	3	SANTORO SUZANNE	9	TANGARA SADA	5	WICKER JEAN-MICHEL	1
NANCY JEAN-LUC	1	PLATINO	1	SARIEV VESSELIN	12	TANNING DOROTHEA	1	WILHITE ROBERT	3
NANNEY CHUCK	1	PLAZA JULIO	2	SARIEV VESSELIN (ÉD.)	4	TAROOP & GLABEL	2	WILLIAMS SUE	1
NANNUCCI MASSIMO	1	POITEVIN ÉRIC	4	SARKIS	85	TCHEREPNIN STEFAN	1	WILSON IAN	5
NANNUCCI MAURIZIO	22	POLKE GEORG	1	SARTO PIETRO	2	THE FEMINIST ART PROGRAM	1	WINSOR JACKIE	2
NASHAT SHAHRYAR	1	POLLET DOMINIQUE	1	SARTOR LOUISE	1	THE GUERRILLA	1	WOELFLI ADOLF	1
NAUCZYCIEL FRÉDÉRIC	1	POMMEREULLE DANIEL	4	SAUL PETER	1	ART ACTION GROUP	1	WOHNSEIFER JOHANNES	1
NAUMAN BRUCE	4	PONCE EDUARDO	2	SAVARY DENIS	29	THEIS BERT	4	WOLF ROR	1
NAVARRO DAMIÁN	2	POPESCO PASCAL	1	SAYTOUR PATRICK	2	THENOT JEAN-PAUL	2	WOLF-REHFELDT RUTH	1
NEAGU PAUL	4	PORRET GILLES	7	SCANREIGH JEAN-MARC	2	THOMKINS ANDRÉ	3	WOLLE DAVID	1
NEGRO MARYLÈNE	1	POSENENSKE CHARLOTTE	1	SCHANG	1	THROBBING GRISTLE	7	WONG MOO CHEW	107
NERUDA PABLO	1	POST FRÉDÉRIC	1	(JEAN-ALBERT) HUTTER	1	THURMAN BLAIR	3	WOODMAN BETTY	1
NEU PATRICK	10	POUILLET ALAIN	2	SCHER JULIA	7	THURNAUER AGNÈS	1	WOOL CHRISTOPHER	5
NICO	1	POZÁREK VACLAV	8	SCHERÜBEL KLAUS	1	TILMAN PIERRE	1	WORLEY MATTHEW	1
NICOLAI CARSTEN	1	PRESSET HENRI	5	SCHIESS ADRIAN	1	TINGUELY JEAN	2	WYLER CHRISTIANE	2
NIIKUNI SEICHI	2	PRICE SETH	4	SCHIFFERLE CLAUDIA	1	TOPOR ROLAND	1	WÜRTHLE MICHEL	9
NIXON JOHN	3	PRIMA STEPHEN	5	SCHIRATZKI FRANZISKA	1	TOREY CLAUDE	1	VALTER NIL	1
NO PICTURE AVAILABLE		PRINCE RICHARD	1	SCHLEMMER OSKAR	1	DITE TRIXIER CLAUDE	1	YAMADA MASAOKI	1
(FRANCIS BAUDEVIN,		PRUIIT & EARLY	1	SCHLIER DANIEL	1	TORONI NIELE	2	YAN ELISA Y.	1
STÉPHANE DAFFLON,		PRUIIT ROB	1	SCHLINGELHOFF BEA	1	TOSCANI OLIVIERO	1	YOON SEYOUNG	2
PHILIPPE DECAUZAT)		PRÉSENCE PANCHOUNETTE	59	SCHMIEDER MANFRED	1	TOTTINO ARRIGO LORA	1	YOSHIKAWA SHIZUKO	10
NOIGANDRES	2	PRÊTRE JEAN-CLAUDE	1	SCHNEBEL DIETER	1	TRAN THU-VAN	1	YOUNGBLOOD GENE	1
NOLAND CADY	1	PÉLASSY BRUNO	3	SCHNEIDER ANNELORE	1	TREMBLAY JOHN	2	YOUNNET BRUNO	1
NONAS RICHARD	4	PÉNÉLOPE LADY	1	SCHNYDER JEAN-FRÉDÉRIC	2	TREMBLEY NICOLAS	1	ZAUGG RÉMY	2
NOONAN DAVID	3	PÉTRONIO ARTHUR	1	SCHOENDORFF MAX	3	TROCKEL ROSEMARIE	2	ZBINDEN JEAN-MARC	1
NORDMAN MARIA	6	QUANG JUN	1	SCHRODER FRANK	1	TROUVÉ TATIANA	4	ZNOSKO-BOROVSKY	1
NOTSANI TAMI	1	QUINCHE EDMOND	1	SCHRODER IST	1	TSCHIEMBER MORGANE	1	EUGÈNE	2
NOURELDIN KARIM	5	RABINOWITZ ROYDEN	30	SCHROETER ROLF	1	TSCHUMI CAROLINE	9	ZOBERNIG HEIMO	5
NOVAK LADISLAV	4	RAETZ MARKUS	4	SCHULD T HERBERT	2	TUCKER MARCIA	2	ZOGMAYER LÉO	3
O'NEILL AMY	16	RAFFRAY ANDRÉ	1	SCHULTZ CHRISTIAN	1	TULLEN BERNARD	2	ZORIO GILBERTO	1
ODLE ALAN	1	RAHM PHILIPPE	1	SCHUMANN FRIEDA	3	TUPPER MARTIN	4	ZORRO ET BERNARDO	1
OEHLEN ALBERT	13	RAINER ARNULF	72	SCHUNKE THOMAS	1	TURLIN ALEXIA	2	43MOUSSE	2