

- 10 L'Appartement
- 12 Minimalisme/Post-minimalisme
- 14 Burkhard/Toroni
- 16 Supports/Surfaces
- 18 Archives Ecart
- 20 Robert Filliou
- 22 Nam June Paik
- 24 Ruth Wolf-Rehfeldt
- 26 Body Art
- 28 Héritages situationnistes
- 30 Présence Panchounette
- 32 La Rue, espaces urbains
- 34 Salon Scheerbart
- 36 Théâtralités
- 38 Appropriation
- 40 Pictures Generation
- 42 Ericka Beckman
- 44 L'Agence
- 46 Ready-mades
- 48 Neo-Geo et après
- 50 Figurations
- 52 Guerrilla Girls/General Idea
- 54 Sylvie Fleury
- 56 Amy O'Neill
- 58 Alain Séchas
- 60 Renée Levi
- 62 Adel Abdessemed
- 64 Tatiana Trouvé
- 66 Images liquides
- 68 Timothée Calame/Mike Lash
- 70 Moo Chew Wong

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 14'000 exemplaires.
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Alice Bertherat,
Thierry Davila / Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie
Costes, Thierry Davila, Julien Fonsac, Françoise Ninghetto /
Traductions → Christopher Scala / Design → Gavillet&Cie/Devaud /
Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture et Intérieur de couverture → Sylvie Fleury, *Cuddly
Painting*, 1990 (détails) / Images → Ilmari Kalkkinen, p. 12, 15, 16, 21,
30, 34, 44, 50, 55, 56, 58, 60, 64, 71;
Annik Wetter, couverture, p. 2-3, 6-7, 11, 19, 22, 28, 36, 39, 46

Courtoisies → les artistes, les auteurs et les photographes /
Pré-press → Bombie, Genève / Production → Swissprinters AG,
Zofingen / Logistique → Chloé Gouédard / © 2021, MAMCO
Genève, les artistes et les auteurs / Tous droits réservés

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





Editorial

Lionel Bovier

□ La crise que nous traversons depuis l'émergence du virus Covid-19 et la nature des mesures prises par les gouvernements pour en combattre la circulation, ont profondément modifié le fonctionnement du MAMCO depuis le mois de mars 2020. Non seulement ses programmes, mais également son fonctionnement. Coupé, pendant plusieurs mois, de sa mission d'accueil et de formation des publics ; contraint, aujourd'hui encore, à d'incessants réaménagements de ses activités ; invité, par les changements sociétaux qui se profilent, à repenser ses modalités de travail, ses priorités ont été entièrement réorganisées.

D'abord, nous avons souhaité honorer nos engagements envers les artistes, nos équipes et nos partenaires ; aussi les projets prévus en 2020 ont-ils été reportés au deuxième semestre 2021 et au premier de 2022.

Ensuite, nous nous sommes concentrés sur des tâches liées à la collection du musée. Après en avoir terminé l'inventaire en 2019, nous avons ainsi ouvert les chantiers de son récolement et de sa mise en ligne. Depuis le mois de juillet 2020, près de la moitié de la collection est désormais disponible à la consultation sur notre site Internet et nous continuons à ajouter des corpus d'œuvres au fil des mois.

De janvier à l'été 2021, nous vous invitons à redécouvrir cette collection, dans le cadre d'un « inventaire » physique auquel participent toutes les conservatrices et tous les conservateurs du musée – selon une méthodologie plurielle qui renvoie à la constitution de cet ensemble.

Revenant sur des corpus peu montrés depuis leur entrée dans les collections ou, au contraire, sur des œuvres marquantes de l'expérience du musée, l'exposition est articulée autour de présentations collectives et historiques, ponctuées par des salles monographiques.

■ Since March 2020, the COVID-19 crisis and the measures aimed at combating it have profoundly affected MAMCO's programming and operations. For months, we were prevented from carrying out our main mission of receiving the public. Even now, our planned activities are in constant flux. And going forward, we will have to rethink how we work, as societal changes force us to shift our priorities.

From the start, we aimed to honor our commitments to our artists, employees, and partners. We thus postponed projects until the second half of 2021 and the first half of 2022.

Our next step was to focus our efforts on our permanent collection. After completing a full inventory in 2019, we are now physically checking the collection and putting it online. Since July 2020, half of these works have been available to view on our website, and we continue adding more each month.

From January 2021 onward, we invite the public to rediscover this collection in the form of a physical "inventory" by all of MAMCO's curators, using a plural methodology that reflects the spirit in which the collection was assembled.

The exhibition features works not often shown since being acquired by MAMCO, as well as some that have always been an important part of our visitors' experience. The displays are organized both historically and thematically and interspersed with galleries dedicated to individual artists.

The aim of this exhibition is to reaffirm MAMCO's role in creating a Swiss artistic heritage and give the public a chance to (re)discover the artistic movements of the second half of the 20th century.

Il s'agit d'affirmer le rôle que le MAMCO joue dans la constitution d'un patrimoine public en Suisse et d'offrir un parcours à travers des mouvements artistiques de la seconde moitié du 20^e siècle, tout en proposant de nouveaux éclairages sur des corpus représentatifs que le musée conserve.

De l'art minimal et conceptuel au mouvement Fluxus, du « Body Art » à l'appropriation des années 1970 et 1980, de l'héritage de l'abstraction aux retours de la figuration dans les dernières décennies, le balayage historique permet également de revenir sur des questions de théâtralité dans les arts visuels, sur la réflexion autour de l'architecture et de l'espace urbain menée par des artistes depuis les années 1960 ou encore sur le « devenir liquide » des images au tournant du 21^e siècle.

Ranging from Minimal and Conceptual art to Fluxus, from Body art to Appropriation art in the 1970s and 1980s, and from the legacy of abstraction to the resurgence of figurative art in recent decades, this historical overview also revisits issues such as the role of theatricality in the visual arts, how artists have explored architecture and urban spaces since the 1960s, and how images became "liquid" in the early 21st century.





INVI
ENT
AIRE

L'Appartement

Carl Andre, Rasheed Araeen, Robert Barry, Walead Beshty, Mel Bochner, Andre Cadere, Rosemarie Castoro, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Tania Mouraud, Charlotte Posenenske, Hassan Sharif, Lawrence Weiner...

▣ Visible dès l'ouverture du MAMCO en septembre 1994, l'espace dénommé L'Appartement propose à la visite la collection d'art minimal et conceptuel réunie entre 1975 et 1991 par Ghislain Mollet-Viéville. Celui-ci l'avait installée dans son appartement parisien, lequel a été refait à Genève au troisième étage du musée.

Réunissant des œuvres d'artistes américains (Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Robert Barry, Ian Wilson, Sol LeWitt...) et européens (Bernar Venet, Tania Mouraud, Daniel Buren, André Cadere, Victor Burgin...) majeurs, cette collection est installée dans l'ensemble des pièces de l'appartement (chambre, couloir, bureau, salon...) faisant de ce dernier une véritable *Period Room*. On qualifie en effet ainsi la reconstitution quasi archéologique d'une chambre, d'un salon ou d'une salle-à-manger dans l'esthétique propre à son moment de création.

Avec L'Appartement, largement remanié à l'occasion de cette nouvelle présentation de la collection – des œuvres d'Hassan Sharif, de Rasheed Araeen, de Rosemarie Castoro, de Charlotte Posenenske et de Walead Beshty y prennent place –, le MAMCO démontre que le musée d'art contemporain n'est pas simplement un *white cube* : il peut aussi accueillir d'autres formats d'exposition qui parviennent à concilier la fréquentation intime voire domestique de l'art et la rigueur formelle de ses créations. Avec, dans ce nouvel accrochage, une part substantielle accordée à des versions de l'esthétique minimaliste et conceptuelle développées par des artistes originairement non occidentaux (Sharif, Araeen) ou longtemps ignorées par le récit dominant (Castoro, Posenenske).

■ The exhibition space known as “The Apartment” has been part of MAMCO since it opened its doors in September 1994. Visitors are invited to discover a collection of Minimalist and Conceptual artworks assembled between 1975 and 1991 by Ghislain Mollet-Viéville. They were originally on display in Mollet-Viéville's Paris apartment, which was reconstructed on the museum's third floor.

The collection, which includes works by major artists from the United States (such as Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Robert Barry, Ian Wilson, and Sol LeWitt) and Europe (including Bernar Venet, Tania Mouraud, Daniel Buren, André Cadere, and Victor Burgin), is displayed throughout the apartment (bedroom, hallway, office and living room). Perhaps “period room” best describes this quasi-archaeological reconstruction of the bedroom, living room, and dining room in the aesthetic of the time it was created.

The Apartment has been extensively remodeled for this new exhibition, which includes works by Hassan Sharif, Rasheed Araeen, Rosemarie Castoro, Charlotte Posenenske, and Walead Beshty. This is the surest proof that a museum of contemporary art can be more than just a white cube: it can also accommodate other exhibition formats, ones that reconcile an intimate—or even domestic—experience of art with the formal rigor of its creations. A portion of this new installation is dedicated to interpretations of Minimalist and Conceptual aesthetics by artists of non-Western origin (Sharif, Araeen) or who were long overlooked by the dominant narrative (Castoro, Posenenske).





Minimalisme/Post-minimalisme

Rasheed Araeen, Stanley Brouwn, Victor Burgin, Alan Charlton, Peter Downsbrough, Dan Flavin Douglas Huebler, Sol LeWitt, John McCracken, François Morellet, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Charlotte Posenenske, Royden Rabinowitch, Fred Sandback, Bernar Venet, ...

□ La part d'œuvres minimalistes dans la collection du MAMCO est substantielle, ne serait-ce que parce que L'Appartement de Ghislain Mollet-Viéville en accueille un nombre important. Notons, par exemple, la présence du cercle de craie au sol de Ian Wilson (1940-2020), *The 10th Circle on the Floor* (1968), d'un diamètre de 200 cm qui s'efface progressivement lorsque l'on marche dessus et qui est la dernière œuvre matérielle de l'artiste. Ou bien l'œuvre filiforme de Fred Sandback (1943-2003), *6 Unit 1/8" Diameter Steel Rod, Gray, Horizontal* (1968), qui donne à voir des lignes spatialisées s'appuyant sur le vide. Des travaux notamment de Robert Morris ou de Sol LeWitt complètent cet ensemble.

Il y a cependant aussi au MAMCO beaucoup de pièces postérieures à l'apparition de l'art minimal, qui en sont le prolongement interrogatif. Parmi ces œuvres post-minimalistes, on peut mentionner *Pyromanie no 1, 1998* (1998) de François Morellet (1926-2016), constituée de lignes en demi-cercle faites en néon, ou bien l'œuvre sans titre de Richard Nonas, réalisée en 1998 avec des ardoises perforées. Le quadriptyque d'Alan Charlton (*Painting in Four Parts*, 1989) illustre particulièrement bien cette postérité du minimalisme : il s'agit de quatre monochromes gris de mêmes dimensions qui forment un ensemble compact et fortement unitaire dans lequel la peinture est traitée comme un art visuellement silencieux et non narratif. Une économie de moyens et une rigueur esthétique qui n'en sont pas moins fortement éloquentes.

■ MAMCO has an extensive collection of Minimalist works, many of which are held in Ghislain Mollet-Viéville's reconstructed apartment. These include *The 10th Circle on the Floor* (1968), the final physical work by Ian Wilson (1940–2020). It consists of a 200-cm diameter chalk circle that gradually fades away as it is walked on. There is also *6 Unit 1/8" Diameter Steel Rod, Gray, Horizontal* (1968), a wire sculpture by Fred Sandback (1943–2003) whose spatialized lines embrace the void. Works by Robert Morris and Sol LeWitt, among others, round out this collection.

MAMCO also has numerous pieces that postdate the appearance of Minimalist art but which have an interrogative relationship to it. These Post-minimalist artworks include *Pyromanie no 1, 1998* (1998) by François Morellet (1926–2016), which consists of semi-circular lines made out of neon, as well as an untitled work by Richard Nonas created in 1998 out of perforated slates. Alan Charlton's quadriptych (*Painting in Four Parts*, 1989) is a particularly good example of this Minimalist legacy: it consists of four gray monochromes of equal size that form a compact and highly unified whole. Here painting becomes a visually muted, non-narrative art form that stands out for its economy of means and aesthetic rigor.

Balthasar Burkhard/ Niele Toroni

□ *Sans titre* de Balthasar Burkhard (1944–2010) et Niele Toroni (*1937) a été réalisé pour leur exposition conjointe au musée Rath à Genève, en 1984. Il met en forme le dialogue paradoxal de deux artistes dont l'œuvre se caractérise par la réduction formelle et l'absence de lyrisme.

Depuis le milieu des années 1960, la peinture de Toroni procède de la même méthode de travail: « Sur le support donné est appliqué un pinceau n° 50 à intervalles réguliers de 30 cm ». Déduit d'une appréhension critique du tableau, que Toroni a partagée avec Buren, Mosset et Parmentier, cet énoncé permet de réduire la peinture à sa plus petite unité signifiante – une trace dont la répétition annihile toute aura – et a amené l'artiste à intervenir sur tous types de supports.

De son côté, Burkhard a débuté sa carrière en étant le photographe attitré de la Kunsthalle de Berne, du temps où celle-ci était dirigée par Harald Szeemann. Il s'est ainsi familiarisé très tôt avec l'art minimal et conceptuel dont certains principes resurgissent dans son propre travail: l'attachement à la présence brute des matériaux, l'appréhension physique de l'espace, la sérialité, la question de la place et du mouvement du corps ou le rapport à l'architecture. Avec une grande technicité, Burkhard peut jouer avec le cadrage du sujet, le format des tirages, et les contrastes du noir et blanc, pour donner à ses photographies une dimension clairement sculpturale.

Partageant les mêmes formats et l'utilisation du noir et blanc, chacune des séries présentées ici semble indexer l'autre et permet d'entrevoir les débats qui agitent une partie de l'art des années 1960 et 1970 autour des notions d'empreinte et de reproductibilité technique, notions propres au médium pictural et photographique. Enfin cette confrontation permet d'envisager un certain rapport au corps, abordé de manière fragmentée et opaque chez Burkhard, réduit à l'enregistrement d'un geste chez Toroni.

■ Balthasar Burkhard (1944–2010) and Niele Toroni (b. 1937) created *Untitled* as part of their joint exhibition at the Rath Museum in Geneva in 1984. This work gives substance to a paradoxical dialogue between two artists whose work is characterized by formal reduction and an absence of lyricism.

Toroni's painting method—imprints made with a No. 50 paintbrush repeated at regular intervals of 30 cm—has remained unchanged since the mid-1960s. Derived from a critical appraisal of painting, which Toroni shared with Buren, Mosset, and Parmentier, this stance reduced painting to its smallest unit of meaning—a trace whose repetition nullifies any sort of aura—which the artist has produced on all types of surfaces.

Burkhard began his career as the official photographer of the Kunsthalle Bern, when Harald Szeemann served as director. Early on, therefore, he became familiar with Minimalist and Conceptual art, some of whose principles would later emerge in his own work. These include an emphasis on the impact of raw materials, a sensitivity to the physicality of space, seriality, the question of place and the body's motion, as well as the relationship to architecture. Burkhard's formidable technical skills enabled him to experiment with a subject's framing, as well as the black and white contrast and format of his prints, all of which lend a distinctly sculptural dimension to his work.

The two series presented here, which share the same format and use of black and white, seem to reference each other, giving the viewer an insight into the heated debates of the 1960s and 1970s concerning issues of imprinting and reproducibility—concepts specific to the pictorial and photographic medium. Lastly, this dialogical work suggests a certain relationship to the body: Burkhard's approach is fragmented and opaque whereas, in Toroni's case, it is reduced to capturing the brushstroke.





Supports/Surfaces

Pierrette Bloch, Louis Cane, Louis Chacallis, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Allan McCollum, Jean-Pierre Pincemin, François Ristori

□ Peu de temps après ses premières expérimentations, le mouvement Supports/Surfaces est publiquement consacré en 1970 à travers une exposition à l'ARC (Musée d'art moderne de la Ville de Paris). Le groupe perd cependant rapidement sa cohésion, traversé qu'il est par de nombreuses contradictions : libérer la toile ou conserver le tableau, surface peinte ou extension vers l'objet, engagement maoïste ou analyse littéraire, plein air contre carrière institutionnelle...

La collection du MAMCO conserve plusieurs œuvres exemplaires de ce mouvement (Louis Cane, Daniel Dezeuze ou Noël Dolla) et certaines qui sont parfois plus anachroniques (Tony Grand, Jean-Pierre Pincemin). L'histoire du groupe trouve son origine dans de passionnantes expériences au tournant des années 1970, dans le sud de la France. Le plein air est à nouveau le théâtre d'une révolution picturale. Après l'École de Paris et le minimalisme américain, Supports/Surfaces conjugue geste et réductionnisme pour découpler le support et la surface, confronter l'espace déterminé du support à celui indéterminé de la nature.

Supports/Surfaces résonne avec des aventures artistiques qui lui sont contemporaines : B.M.P.T. (1967), l'art processuel, le Land Art et l'art conceptuel. Afin de ne pas céder aux facilités linéaires de l'histoire, il est associé, dans cette présentation au MAMCO, à des artistes issus d'autres horizons et qui lui sont contemporains. Ils ont tous en commun d'avoir exploré les possibilités du tableau pour en exposer les rudiments.

■ Shortly after its initial experiments, the Supports/Surfaces collective was publicly established in 1970 via an exhibition at ARC (Musée d'art moderne de la Ville de Paris). The movement quickly fell apart, however, as it was rife with contradictory ideas: freeing the canvas versus preserving the painting, painted surface versus an extension towards the subject, Maoist activism versus literary analysis, open-air versus museum exhibitions—and so on.

MAMCO's collection contains several exemplary works of this movement (Louis Cane, Daniel Dezeuze, and Noël Dolla), and some which are more anachronistic (Tony Grand, Jean-Pierre Pincemin). The history of the collective has its origins in some enthralling experiments carried out at the turn of the 1970s in the South of France. The "open air" once again became the setting for a pictorial revolution. After the School of Paris and American Minimalism, Supports/Surfaces brought together gesture and reductionism in order to separate the painting's support from its surface—contrasting the confines of the medium with nature's indeterminate space.

Supports/Surfaces echoes the artistic explorations of its contemporaries, including BMPT (1967), Process art, Land art, and Conceptual art. To avoid simplistic art historical linearity, MAMCO presentation also features artists from the same period but with other artistic sensibilities. What they all share is an exploration of painting's possibilities as a means of laying bare its fundamentals.

□ Ecart est tout à la fois un groupe d'artistes, un espace indépendant et une maison d'édition fondée en 1969, à Genève, par John M Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner. Extension des activités non-artistiques d'un groupe d'amis, Ecart s'est rapidement établi comme l'un des lieux de référence en Europe où essaient à l'époque des pratiques artistiques liées à Fluxus.

Inaugurée par un festival de Happenings, la « galerie » Ecart expose des artistes tels que Daniel Spoerri, George Brecht, Ben, Ken Friedman, Manon, Olivier Mosset ou Endre Tot, pendant que les Editions Ecart publient des livres de Genesis P.-Orridge, Lawrence Weiner, Annette Messenger, Sarkis, parmi bien d'autres artistes. Si l'on ajoute à cela l'organisation de récitals DADA et Fluxus, les productions artistiques du groupe et l'ouverture d'une librairie spécialisée dans les périodiques et livres d'artistes, on prend la mesure des activités d'Ecart et de son rôle dans le « réseau éternel » dont parlait Robert Filliou.

Au cœur des activités du groupe se trouvent plusieurs questions qui sont cruciales pour la période qui court de la fin des années 1960 au début des années 1980 : la centralité de l'imprimé ; le « paradigme performatif » qui prévaut autour de Fluxus, c'est-à-dire de l'œuvre d'art comme réalisation d'une partition, plutôt que comme objet fini ; le rôle des collectifs et les jeux de « délégation auctoriale » qui peuvent en résulter ; l'importance des systèmes d'échange alternatifs au marché et à l'institution, tel que le « Mail Art » ; enfin, le concept nodal d'information mis en évidence notamment par l'exposition éponyme de Kynaston McShine au MoMA de New York.

Les Archives Ecart sont désormais intégrées au sein du musée comme un lieu de recherche et d'exposition sur l'histoire récente de l'art.

■ Ecart is a group of artists, an independent space, and a publishing company, founded in Geneva by John M Armleder, Patrick Lucchini, and Claude Rychner in 1969. An extension of the “non-artistic” activities, Ecart quickly established itself in Europe as a reference site for the dissemination of artistic practices associated with Fluxus.

Opening with a festival of Happenings, the Ecart “gallery” devoted exhibitions to Daniel Spoerri, George Brecht, Ben, Ken Friedman, Manon, Olivier Mosset, Endre Tot, etc., while Editions Ecart published Genesis P.-Orridge, Lawrence Weiner, Annette Messenger, Sarkis, and many others. If we add to this list the organization of Dada and Fluxus recitals, the group's own artistic activities, and the opening of a bookshop devoted to artists' books and periodicals, we get some measure of the protean output that made Ecart such an important link in the “Eternal Network” Robert Filliou talked of.

At the heart of Ecart's activities were quite a number of clusters of interest, influences, and sets of problems that were crucial to the period: the central role accorded to printed matter in the 1960s and 1970s; the “performative paradigm” that prevailed with Fluxus, i.e. the enactment of a “score” rather than a finished, closed work; working as a collective and all the types of authorial delegation that can result from it; as well as exchange systems such as Mail art and the nodal concept of “information,” made explicit by Kynaston McShine's eponymous exhibition at the Museum of Modern Art (New York).

Ecart has now found a new place within the museum, as a resource for research, exhibition, and the development of MAMCO's archives on recent art history.



Robert Filliou

□ Au troisième étage du musée, la salle consacrée à Robert Filliou (1926-1987), artiste proche du mouvement Fluxus, comporte notamment *EINS. UN. ONE...* (1984), une œuvre composée d'un nombre de dés compris entre 5'000 et plus de 10'000, de tailles et de couleurs différentes. Ceux-ci sont singularisés, chacune des faces ne comportant qu'un seul point. Filliou utilise les couleurs primaires – bleu, rouge, jaune – pour les peindre, auxquelles s'ajoutent le noir, le blanc et le bois naturel. La forme initiale de l'œuvre est celle d'un cercle de 9 mètres de diamètre délimité par un bandeau de bois circulaire haut de 80 cm. Son installation se fait en lançant les dés qui tombent sur le sol en une constellation colorée inédite, apparentée à un Mandala, symbolisant le cosmos, la recherche de l'unité et de la plénitude dans la pensée bouddhiste. Le caractère hologrammatique de la pièce répond au projet bouddhiste : être un avec le monde, faire l'expérience de la fusion avec lui. C'est une forme simple qui porte une pensée complexe visant à l'universel en transcendant les différences culturelles.

Une autre partie de la salle propose des œuvres de la série *Poussière de Poussière, de l'effet...*, toutes réalisées sur le même modèle : un chiffon à poussière est déposé dans une boîte en carton grossier après avoir été utilisé. Sur la face interne du couvercle est agrafé un polaroid noir et blanc qui représente Filliou de dos ou de trois-quart époussetant un tableau célèbre. Sur l'extérieur du couvercle est apposé au tampon un texte : « The Eternal Network presents : / ROBERT FILLIOU / POUSSIÈRE DE POUSSIÈRE / de l'effet ... » destiné à être complété à la main avec le nom du peintre et de la peinture concernés. En 1977, Filliou peut ainsi nettoyer une centaine de chefs-d'œuvre de l'art classique et contemporain conservés au Louvre et au Centre Pompidou. Une façon de rendre un hommage iconoclaste à l'histoire de l'art.

■ The museum's third-floor gallery, devoted to Robert Filliou (1926–1987), an artist with ties to the Fluxus movement, displays *EINS. UN. ONE...* (1984). This artwork consists of a large number of dice (ranging from 5,000 to 10,000 pieces) of different sizes and colors. All six faces of each dice display only a single pip. Filliou has painted them in primary colors—red, blue, and yellow—as well as black and white, while some are left in natural wood. The artwork's initial form was a circle, nine meters in diameter, bounded by an 80-cm-high wooden strip. The work's installation consists of tossing the dice, which fall to the floor in unrepeatable colored constellations reminiscent of a mandala, which in Buddhist thought symbolizes the cosmos, the search for unity and wholeness. Similarly, the piece's hologrammatic nature references the Buddhist concept of being and becoming one with the universe. The piece's simplicity serves as a vehicle for complex reflections that seek the universal by transcending cultural differences.

Another part of the gallery features works from the series *Poussière de Poussière, de l'effet...*, all of which are based on the same theme: after use, a dust cloth is placed in a simple cardboard box. Inside the lid is stapled a black and white Polaroid depicting a rear or three-quarters view of Filliou dusting a famous painting. The outside of the lid is stamped with the phrase “The Eternal Network presents: / ROBERT FILLIOU / POUSSIÈRE DE POUSSIÈRE / de l'effet ...” to be completed by hand with the name of the painter and the painting in question. In 1977, Filliou cleaned some one hundred masterpieces of classical and contemporary art in the collections of the Louvre and the Pompidou Center. An iconoclastic tribute to the history of art.





Nam June Paik

□ Désigné comme le « Michel-Ange de l'art électronique », l'artiste d'origine coréenne Nam June Paik (1932-2006) a réalisé plusieurs œuvres explicitement liées à son ami Joseph Beuys.

Parmi elles figure *Beuys Vox* (1961/1986) qui se regarde comme un album souvenir. On y trouve treize œuvres signées par Paik, quatre par Beuys et une par John Cage. Certaines œuvres de Paik évoquent explicitement la personne de Beuys comme le chapeau en ciment, reprise du célèbre couvre-chef porté en permanence par ce dernier. D'autres traduisent plus directement le jeu et l'esprit Fluxus, mouvement auquel chacun des deux amis était lié, comme ce vieux meuble de télévision transformé en aquarium (*Baroque Broke TV Cabinet*, 1988). Certaines enfin sont de la documentation.

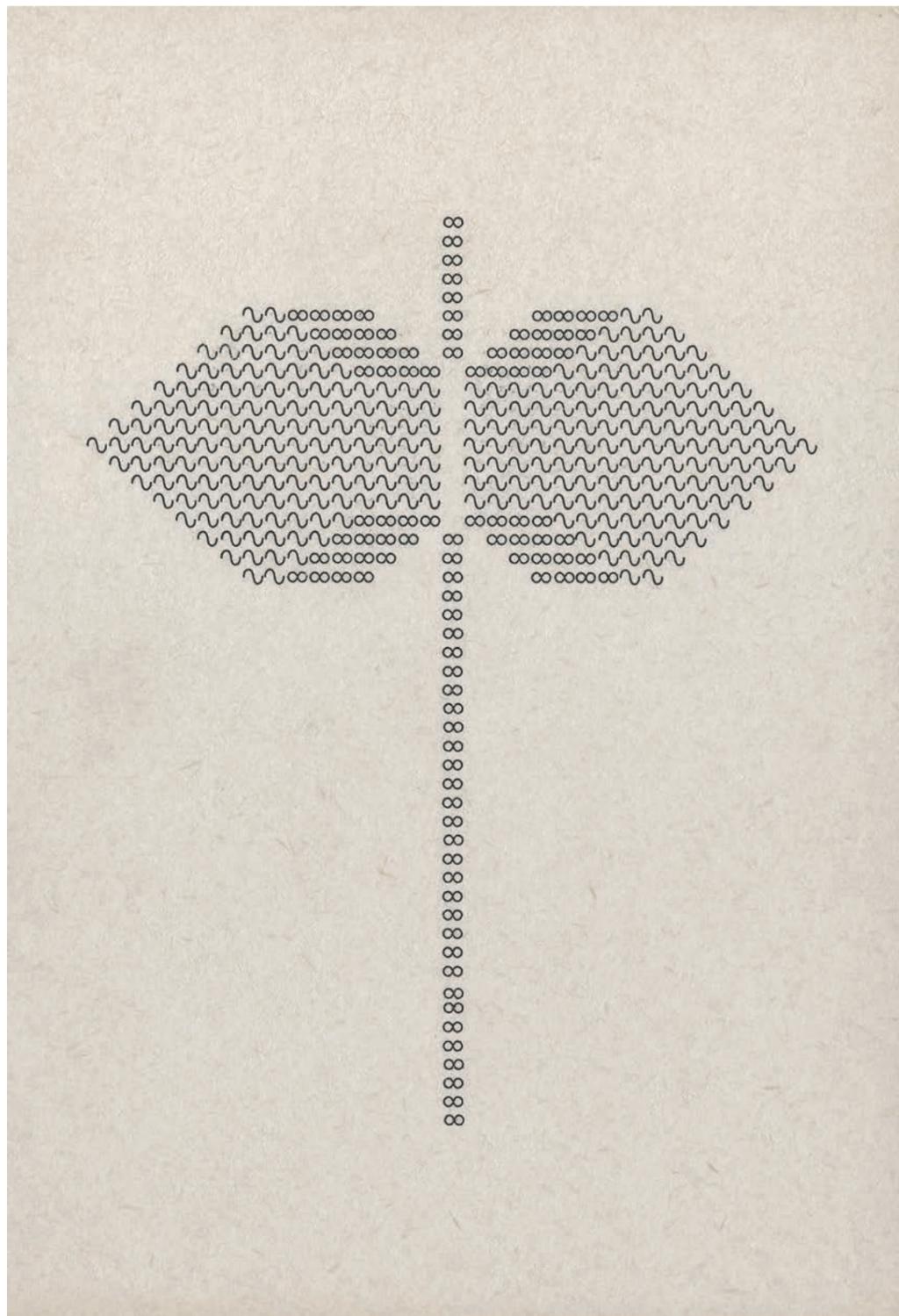
Dans *Homeless Buddha* (1989), un bouddha en cire et un bouddha filmé visible sur un écran allumé se font écho mêlant ainsi, et sans hiérarchie, image digitale et forme sculpturale et proposant un autre aspect du travail de Paik. Celui-ci a commencé à intégrer le bouddha dans son œuvre au tout début des années 1970 à travers des dispositifs très variés dont le plus fameux est la série des *TV Buddha*. Figure clé de la culture coréenne, il lui permet de tisser un lien entre l'histoire ancienne et la version la plus actuelle de la modernité technologique. C'est ainsi que dans *Burning Buddha* (1985), un Buddha en bois brûlé regarde, sur une télé, son double se consumer, proposant ainsi une vision sombre de la transmission.

■ Korean artist Nam June Paik (1932–2006)—considered the “Michelangelo of electronic art”—created several pieces that were expressly connected to his friend Joseph Beuys.

They include *Beuys Vox* (1961/1986), which is presented as a photo album. It consists of 13 works signed by Paik, four by Beuys, and one by John Cage. Several of Paik's works directly reference Beuys, including a concrete cast of the artist's trademark hat. Others convey the style and spirit of Fluxus, the movement with which the two friends were associated, such as the old television set that has been transformed into an aquarium (*Baroque Broke TV Cabinet*, 1988). Still others are documentary in nature.

Homeless Buddha (1989) presents another aspect of Paik's work. A wax Buddha and a filmed Buddha shown on a television screen face each other, the digital image and the sculpture echoing each other without regard to hierarchy. Paik began integrating the Buddha into his work at the beginning of the 1970s via a wide range of conceits, the most well-known being the *TV Buddha* series. By incorporating the Buddha—a pivotal figure in Korean culture—the artist was able to forge a link between ancient history and cutting-edge technological modernity. In *Burning Buddha* (1985), a Buddha fashioned from burnt wood watches on a television set his double being consumed by fire, thereby offering a bleak vision of transmission.





Ruth Wolf-Rehfeldt

□ Les œuvres de Mail Art de Ruth Wolf-Rehfeldt (*1932) ont parcouru le monde, envoyées sous forme de cartes postales depuis son domicile de Berlin, alors capitale de la RDA, vers l'Europe occidentale, le bloc de l'Est, l'Amérique du Nord, l'Amérique latine, l'Asie ou la Nouvelle-Calédonie.

Réalisées sans règles ni restrictions – hormis pour les formats et les frais de port qui en assurent la circulation –, ces œuvres d'art distribuées gratuitement à une communauté de participants ont échappé aux diktats de la censure et du marché. Les *Kunstpostbriefe* (lettres d'art) ont ainsi fonctionné comme des espaces d'exposition libres, comme des moyens d'échange et des outils de correspondance personnels. Wolf-Rehfeldt a travaillé avec des lettres depuis le début des années 1970, créant des séries de « dactylographies » combinant rigueur et sens subversif de l'humour. Sous ses doigts, les personnages noirs et rouges d'une machine à écrire deviennent des motifs, des papillons, des vagues, des compositions abstraites ou des diagrammes de flux.

Mail Art Archive of Ruth Wolf-Rehfeldt est une installation qui reproduit les échanges de courriers réalisés dans les années 1970 et 1980. Cette œuvre témoigne du réseau international de l'artiste, développé au fil des années au gré de son implication dans le mouvement du Mail Art. Le diaporama *Mail Art Collaborations* présente une projection de scans reproduisant les pièces collaboratives, développées à la fin des années 1980. A l'occasion d'une exposition en Norvège, Ruth Wolf-Rehfeldt a demandé à plusieurs collègues artistes d'intervenir sur ses cartes postales, et de les lui renvoyer. Cette série comprend 51 pièces différentes.

■ Mail art works by Ruth Wolf-Rehfeldt (b. 1932) have gone around the world, sent as postcards from her home in Berlin—at the time the capital of East Germany—to Western Europe, the Eastern bloc, North America, Latin America, Asia, and New Caledonia.

Created without rules or limitations—except for their format and the cost to mail them—these works of art, freely sent out to like-minded participants, escaped the tyranny of both censors and the art market. In this way, her *Kunstpostbriefe* (art letters) served as independent exhibition spaces, as a means for dialogue and personal correspondence. Wolf-Rehfeldt began working with letters in the early 1970s, creating a series of “typewritings” that combine artistic rigor with a subversive sense of humor. Under her touch, a typewriter’s black and red symbols become patterns, butterflies, waves, abstract compositions, and flow charts.

The Mail Art Archive of Ruth Wolf-Rehfeldt is an installation that recreates her exchange of correspondence that took place in the 1970s and 1980s. The work is a tribute to the artist’s international network of correspondents that she developed over the years via her involvement in the Mail art movement. A slide show, *Mail Art Collaborations*, presents images of collaborative pieces that she worked on at the end of the 1980s. For an exhibition in Norway, Ruth Wolf-Rehfeldt asked several fellow artists to add to her postcards and send them back. This series includes 51 separate works.

Body Art

Miriam Cahn, Rebecca Horn, Jürgen Klauke, Alix Lambert,
Urs Lüthi, Denis Savary, Hannah Villiger, Franz Erhard Walther

□ La désignation « art corporel » (*Body Art*) recouvre différentes formes artistiques utilisées par les artistes – le Happening, la performance, l'action, l'*event* – et qualifie une pratique dans laquelle ces derniers engagent ce qu'ils ont de plus intime, mais qui est aussi ce que l'humanité a en partage : le corps. Dans cette démarche, le Moi de l'artiste, en tant qu'entité personnelle, apparaît comme le moyen le mieux approprié pour atteindre le Moi du spectateur. Les performances en public apparues dès le milieu des années 1950 ont pris des formes complexes et souvent déroutantes : certains artistes, recherchant de nouveaux paramètres pour définir l'acte artistique, se sont alors mis à l'épreuve en expérimentant des sensations extrêmes comme la douleur, l'endurance, la fatigue.

Rapidement le travail des performeurs est documenté par des photographes et des vidéastes, et cette collaboration facilite le passage de l'art de l'action à un art spécifiquement photographique voire à la représentation du corps dans des médiums variés.

Lieu de réflexion, le corps est mesure de toute chose. Il a pu évoquer, dans les années 1960-1970, l'utopie du changement et la résistance à toute forme d'oppression. Moins frontalement depuis les années 1990, de manière plus « rusée », ludique parfois, il demeure le lieu d'une quête d'identité, un outil de dénonciation des normes morales et religieuses, une façon de réfléchir à l'identité sociale liée à la sexualité mais aussi à l'âge. Que les artistes abordent avec une ironie mordante des questions d'ordre existentiel, que leurs œuvres expriment un contenu clairement affirmé, politiquement engagé ou délibérément distancé, la représentation du corps concentre la réflexion sur la condition humaine et notre place dans le monde.

■ The term “Body art” covers a variety of forms used by artists: Happenings, performances, actions, and events. It describes a practice by which artists make use of that which is most personal to them—but also shared with all humanity—the body. In Body art, the artist’s “I,” their private being, is viewed as the most effective vehicle to reach the viewer’s “I.” The public performances that emerged in the mid-1950s took complex and often disconcerting forms: some artists, in their search for new criteria to define the artistic act, challenged themselves by experimenting with extreme sensations such as pain, endurance, and fatigue. Very early on, their work was documented by photographers and videographers, a collaboration that facilitated the transition from an art of action to a specifically photographic art, and even to representations of the body in a variety of media.

As a locus of reflection, the body is the measure of all things. In the 1960s and 1970s, it was a vehicle for evoking the utopia of change and resistance to all forms of oppression. Since the 1990s, use of the body has been less frontal, “slyer,” and even playful, but it remains a forum for the search for identity, a tool for condemning moral and religious norms, and a means of reflecting on social identity linked to sexuality but also to age. Whether artists confront existential issues with caustic irony, or whether their works express a clearly asserted, politically committed, or deliberately detached content, representations of the body focus our thinking on the human condition and our place in the world.





Héritages situationnistes

Giuseppe Pinot Gallizio, *Présence Panchounette*,
Allen Ruppersberg, Ralph Rumney

□ En 2018, le MAMCO présentait *Die Welt als Labyrinth*, une exposition qui plongeait dans la genèse et les premières années de l'Internationale Situationniste (IS), mouvement fondé en 1957 qui n'aura eu de cesse de critiquer l'art comme champ social constitué, régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande. L'IS a ainsi mené, dans ses premières années, un combat sur tous les fronts de la culture : écoles d'art, galeries, critiques d'art, musées voire UNESCO, dont l'IS projette de s'emparer. Artistique à son origine, le mouvement a finalement exclu tous les artistes au début des années 1960 pour porter sa critique sur un terrain plus politique. Toute exposition de l'IS pointe ainsi d'emblée un paradoxe : comment oser montrer dans un musée celles et ceux qui se sont systématiquement opposés à l'institution culturelle ?

C'est qu'au-delà de sa critique révolutionnaire, l'IS a développé un certain nombre de pratiques et de formes qui ont eu une influence considérable sur l'art, depuis les années 1960 jusqu'aujourd'hui. Il y a d'un côté la *dérive*, cette expérience « psychogéographique » de la ville. On en retrouve l'écho dans l'intérêt porté par certains artistes à la rue comme terrain de jeu et réservoir disponible de formes, à l'instar de Gordon Matta-Clark, de Fabrice Gygi ou de Kirsten Mosher. Il y a, par ailleurs, le *détournement*, une pratique visant à modifier l'appréhension des représentations véhiculées par la société du spectacle pour en révéler les ressorts idéologiques et autoritaires : l'art officiel (moqué par la peinture industrielle de Pinot Gallizio), la publicité ou le cinéma sont recadrés et comme piratés à travers leur réemploi par les situationnistes, un geste qui anticipe les pratiques d'un groupe comme *Présence Panchounette* ou celles des appropriationnistes américains.

■ In 2018, MAMCO presented *Die Welt als Labyrinth* (The World as a Labyrinth), an exhibition that explored the origins and early years of the Situationist International (SI), a movement founded in 1957 that relentlessly criticized art as being a social construct, regulated by institutions and driven by the market economy. In its early years, SI waged a struggle in every cultural field—from art schools, galleries, art criticism and museums to UNESCO, which the group planned to seize. Although initially an artistic movement, by the early 1960s SI came to exclude artists and shifted its criticism towards the political. All exhibitions about SI are therefore inherently paradoxical: how can museums explore the concepts espoused by people who consistently opposed such cultural institutions?

In reality, beyond its revolutionary critique, SI developed practices and forms that have had a significant influence on art from the 1960s to the present day. On the one hand, there was the *dérive* (the drift), a “psychogeographic” experience of the city. This notion resonates in the way certain artists—including Gordon Matta-Clark, Fabrice Gygi and Kirsten Mosher—see the street as a playful setting and a source of forms. Then there is “*détournement*” (hijacking), a practice that seeks to alter our perception of representations conveyed by the society of the spectacle so as to reveal their ideological and authoritarian underpinnings. The Situationists recast and, as it were, hijacked official art (derided by Pinot Gallizio in his industrial paintings), advertising and cinema—a technique that prefigured the practices of the *Présence Panchounette* collective and the American Appropriationists.





Présence Panchounette

□ Collectif créé à Bordeaux en 1969 et dissout en 1990, Présence Panchounette a occupé la scène artistique française à travers différentes activités provocatrices et contestataires. Comme le laisse entendre le nom, forgé à partir d'un mot d'argot qui désigne une forme de mauvais goût, que s'est choisi le groupe, Présence Panchounette a développé un « kitsch critique », moquant le sérieux de l'avant-garde officielle. Ainsi les nains de jardin, paroxysme d'une esthétique populaire méprisée par les hautes sphères de l'art, sont omniprésents dans son iconographie.

Pour la Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris, en 1988, le groupe réalise, la plupart du temps à partir de leurs seuls titres, des œuvres inventées par les Incohérents, un groupe d'artistes de la fin du 19^e siècle adepte de la parodie, de la dérision et du sarcasme. Absurdes, ces œuvres semblent déployer en trois dimensions des dessins humoristiques, tout en jouant de la proximité avec une esthétique postmoderne propre aux années 1980. On trouve ainsi un certain air de famille avec des œuvres de Haim Steinbach ou de John M Armleder. Avec beaucoup d'ironie, Présence Panchounette brouille ainsi les frontières entre la blague potache et l'art dit sérieux, rappelant combien les intuitions loufoques des Incohérents ont anticipé les développements formels de l'art moderne.

A travers sa pratique du détournement, le groupe bordelais a toujours revendiqué une forme d'héritage des situationnistes, ce qu'explique un miroir sur lequel se lit le slogan « À BAS LA SOCIÉTÉ SPECTACULAIRE MARCHANDE », une formule forgée à partir des écrits de Guy Debord et largement diffusée pendant Mai 1968. Cet héritage se lit aussi dans la façon dont Présence Panchounette a écrit sa légende, préférant se saborder et disparaître lorsque survient, à la fin des années 1980, le succès.

■ The collective Présence Panchounette, founded in 1969 in Bordeaux and disbanded in 1990, left its mark on the French art scene through a series of provocations and protestations. As suggested by the name the group chose for itself—coined from a slang term indicating a type of bad taste—Présence Panchounette developed a form of “critical kitsch,” mocking the high-mindedness of the official avant-garde. For this reason, garden gnomes, the epitome of a popular aesthetic disdained by the upper echelons of the art world, are omnipresent in its imagery.

For Paris's 1988 International Contemporary Art Fair, the group recreated, based chiefly on their titles, works invented by the Incoherents, a group of late-19th-century artists who favored parody, mockery, and sarcasm. These farcical pieces took on the character of three-dimensional cartoons, while at the same time hinting at the 1980s postmodern aesthetic. There is a certain kinship to works by Haim Steinbach and John M Armleder. With a healthy dose of irony, Présence Panchounette thus blurs the boundaries between schoolyard humor and so-called serious art, reminding us how the outlandish intuition of the Incoherents prefigured modern art's formal developments.

Through its use of *détournement* (artistic hijacking), the Bordeaux group manifested a lineage to the Situationists. This comes through in the mirror on which is written “À BAS LA SOCIÉTÉ SPECTACULAIRE MARCHANDE” (“DOWN WITH THE SPECTACLE-COMMODITY SOCIETY”)—a phrase based on the writings of Guy Debord that was widely circulated in May 1968. This heritage can also be seen in the way Présence Panchounette forged its legacy when success came along in the late 1980s: they preferred to disband and disappear.

La Rue, espaces urbains

Vito Acconci, Dennis Adams, Jennifer Bolande, Fabrice Gygi, Jenny Holzer, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Kirsten Mosher

□ S'il convient de distinguer l'architecture et la philosophie de l'histoire, le style post-moderniste en architecture et le concept de postmodernité, c'est que ces notions sont importantes pour les artistes qui, à l'aube des années 1980, cherchent à déchiffrer la ville. Celle-ci inspire depuis le 19^e siècle confusion ou ivresse (Baudelaire). Cette ambiguïté perdure au fil des récits modernes et postmodernes pour lesquels la ville est tour à tour synonyme de répression (ce qui était déjà le cas avec Haussmann) ou d'émancipation (comme chez Fourier, dans la première partie de ce même 19^e siècle).

En 1975, Michel Foucault, s'intéressant à l'architecture pénitentiaire, décrit dans *Surveiller et punir*, en prenant l'exemple du panoptique de Jeremy Bentham, l'intériorisation en chaque individu de la surveillance.

Quelques années après, Robert Morris, qui s'est déjà éloigné des formes géométriques élémentaires, exécute une série de dessins géométriques intitulée *In the Realm of the Carceral* (Dans le domaine du carcéral). Le dessin technique combine traits et aplats pour décrire un labyrinthe sécuritaire.

Les œuvres présentées dans cette section datant des années 1970 et 1980 mettent en scène un espace urbain dont la fonctionnalité assujettit justement les corps humains. Dans cette mécanique qui convertit les mensonges du passé, la poésie ne saurait survivre que sous une forme anonyme, celle du *dazibao*.

■ If a distinction is to be made between architecture and the philosophy of history—between the postmodernist style in architecture and the concept of postmodernity—it is because these ideas are significant for artists who, in the early 1980s, were seeking to decode the city. Since the 19th century, the city has been a source of confusion or intoxication (Baudelaire). This ambivalence endures in modern and postmodern narratives in which the city is synonymous with either repression (already the case with Haussmann's 19th-century Paris) or emancipation (as in Fourier's work in the early 1800s).

In 1975, Michel Foucault, exploring his interest in prison architecture, described in his book *Discipline and Punish* how individuals internalize surveillance, taking as an example Jeremy Bentham's Panopticon.

A few years later, Robert Morris, who had already moved away from elementary geometric forms, produced a series of geometric drawings entitled *In the Realm of the Carceral*. These technical drawings combine delimiting lines and flat spaces that depict a prison-like maze.

The works presented in this section date from the 1970s and 1980s and portray urban spaces where functionality serves to subjugate human bodies. In this machinery that conceals the lies of the past, poetry can only survive in the anonymous form of the *dazibao*.





Salon Scheerbart

□ En dépit de ses origines iraniennes, l'œuvre de Siah Armajani est profondément ancrée dans la culture américaine. L'artiste arrive aux États-Unis à 21 ans et s'installe définitivement à Minneapolis en 1964. C'est par l'écriture et le collage qu'il aborde l'art, couvrant de textes et de poèmes un long rouleau de toile dans lequel il résume et assemble les éléments épars de sa culture persane et les fondements politiques et idéologiques de l'Amérique qu'il découvre (*Letters Home*, 1960). En 1974, après une phase conceptuelle, il se définit comme un « artiste public » et développe l'essentiel de son œuvre dans l'espace public. Le dessin annoté titré *Idea Bridge* (1967) témoigne de son intérêt pour le pont. Il synthétise, pour lui, des préoccupations techniques et poétiques en reliant et en opposant deux rives, créant ainsi un lien qui n'existait pas.

Endossant la posture de l'artiste et de l'architecte, il conçoit en 2007 le *Salon Scheerbart*, hommage à Paul Scheerbart, théoricien pionnier de l'architecture de verre. En plus de la série *Models for Streets* (1992), celui-ci abrite le *Dictionary for Building* (1974-1975), un lexique de formes vernaculaires qu'Armajani recueille dans la campagne américaine. Composé sur le modèle des *Reading Rooms* (1977), ces constructions utilitaires qui mettent en avant l'expérience de la lecture et font du visiteur un lecteur plutôt qu'un regardeur, le matériau du *Salon Scheerbart* est le bois. Le mobilier y est volontairement inconfortable et va de pair avec l'idée que la position démocratique n'est pas toujours aisée à tenir : « L'art n'est pas le salon de beauté de la civilisation » (John Dewey).

Dans l'art islamique, l'écriture fait décor et instruit. Armajani remplace la calligraphie par l'écriture et par des citations de philosophes et de poètes. C'est une phrase de Wittgenstein qu'il inscrit au « fronton » du *Salon Scheerbart*.

■ Siah Armajani's work is deeply rooted in American culture despite the artist's Iranian origins. Arriving in the United States at the age of 21, he settled permanently in Minneapolis in 1964. His initial approach to art was through writing and collage. He covered a long roll of canvas with texts and poems, synthesizing and assembling scattered elements of his Persian heritage with his impressions of the political and ideological foundations of America (*Letters Home*, 1960). In 1974, after a period dedicated to Conceptual art, he began to define himself as a “public artist” and the bulk of his work was henceforth developed in public spaces. The annotated drawing entitled *Idea Bridge* (1967) attests to his interest in this structure. For Armajani, bridges embodied his technical and poetic sensibilities: by connecting and contrasting two shores, they create a link that previously did not exist.

Taking on the twofold role of artist and architect, in 2007 Armajani designed *Scheerbart Parlour*, a tribute to Paul Scheerbart, a pioneering theoretician of glass architecture. In addition to his *Models for Streets* series (1992), this space is home to his *Dictionary for Building* (1974-1975), a visual lexicon of architectural forms inspired by rural America. Modeled after his *Reading Rooms* (1977), these functional constructions highlight the experience of reading and turn the visitor from a viewer into a reader. *Scheerbart Parlour* is built from wood. The furniture is intentionally uncomfortable and goes hand in hand with the notion that maintaining a democratic position is not always easy. In the words of John Dewey, art is not “the beauty parlor of civilization.”

In Islamic art, the written word is both ornamental and instructive. Armajani replaced calligraphy with writing and quotations from philosophers and poets. He chose a phrase from Wittgenstein to inscribe on *Scheerbart Parlour's* “pediment.”



Théâtralités

Guy de Cointet & Robert Wilhite, William Leavitt, David Noonan, Marta Riniker-Radich

□ L'art et son histoire sont traversés et animés par des débats cycliques. Comme la querelle sur la prééminence du dessin ou de la couleur, qui opposa au 17^e siècle les partisans de l'idée à ceux de l'expressivité, la question de la théâtralité a souvent divisé les artistes et les critiques. Déjà, au 18^e siècle, le *Septime Sévère et Caracalla* (1769) de Jean-Baptiste Greuze était critiqué, notamment pour sa théâtralité. Dans les années 1960, l'historien américain Michael Fried reprocha à la sculpture minimale de s'affranchir des spécificités de son médium en se déployant dans l'espace et dans le temps d'une manière théâtrale, c'est-à-dire pour lui non artistique.

Cette section rassemble, sous le sceau des théâtralités, des artistes issus de contextes géographiques et historiques différents, qui ne se sont pas forcément rencontrés. Guy de Cointet (1934-1983) et William Leavitt (*1941), par exemple, deux figures essentielles de la côte ouest des Etats-Unis, ont fait dialoguer théâtre, minimalisme, cinéma et peinture. Avec le premier, le récit devient minimal et la sculpture instrument. Avec le second, le rêve hollywoodien est mis à nu pour révéler la façon dont il façonne notre existence.

L'œuvre de Marta Riniker-Radich (*1982), quant à elle, comprend un important corpus de dessins cinématographiques dont la minutie évoque le décor de plateau et la suspension narrative le photogramme. David Noonan (*1969), de son côté, scénographie l'espace d'exposition avec des silhouettes plates comme des cartes à jouer et ses collages redonnent une obscure profondeur aux images. Chaque fois la question de la relation entre théâtre et arts plastiques est posée d'une manière singulière et renouvelée.

■ Art as well as the history of art are permeated and revitalized by recurrent debates. Like the 17th-century debate over whether drawing or color was more important in painting, which pitted proponents of the ideal against those who favored expressiveness, the question of theatricality has often divided critics and artists. In the 18th century, Jean-Baptiste Greuze's painting *Septimius Severus and Caracalla* (1769) drew fire for its theatricality. In the 1960s, American art historian Michael Fried took Minimalist sculpture to task for breaking with the confines of its medium and inhabiting time and space in a theatrical manner, which for Fried meant non-artistically.

It is beneath the banner of theatricality, therefore, that this section brings together artists from different geographic and historical contexts, who may or may not have met. Guy de Cointet (1934-1983) and William Leavitt (b. 1941), for example, two key figures from the American West coast, established dialogical relationships between theater, Minimalism, cinema, and painting. For Cointet, the narrative becomes minimal and the sculpture instrumental. For Leavitt, the illusions of Hollywood are laid bare, revealing how it shapes our existence.

The work of Marta Riniker-Radich (b. 1982) includes an extensive body of cinematic drawings whose meticulous attention to detail is reminiscent of stage sets and whose suspended narrative is evocative of photogrammetry. David Noonan (b. 1969), on the other hand, transforms the exhibition space into a stage, using cutouts as flat as playing cards, while his collages lend a mysterious depth to images. With each of these artists, the question of the relationship between theater and the visual arts is revisited in a unique and refreshing manner.



Appropriation

Louise Lawler & Allan McCollum, Stephen Prina, Richard Pettibone, Elaine Sturtevant

□ Dans le champ de l'appropriation, Elaine Sturtevant (1924-2014) et Richard Pettibone font figure, dans les années 1960, de précurseurs. Il faut, en effet, attendre les années 1980 pour que l'art de la citation et de l'appropriation se généralise. Les « appropriationnistes » se réclament pour la plupart de la théorie du simulacre énoncée par Jean Baudrillard, qui exerce une influence considérable outre-Atlantique. Ils ou elles s'intéressent au monde déjà-là et redessinent, repeignent ou rephotographient les objets qu'ils se sont appropriés. Leurs motivations sont diverses et vont de l'exercice d'admiration à l'examen critique.

Richard Pettibone (*1938) trouve sa propre inspiration dans des œuvres d'art existantes qu'il miniaturise depuis 1964, recréant le travail d'artistes dont les motifs sont souvent eux-mêmes des emprunts au réel. Les titres indiquent clairement que les œuvres sont faites « *after* », soit après ou d'après l'œuvre copiée.

Exquisite Corpse de Stephen Prina (*1954) décline le catalogue raisonné d'Edouard Manet : organisée en diptyque, la série reprend sur le panneau de gauche le format de la peinture originale de Manet, mais le lavis placé à l'intérieur du cadre est un jus indistinct, prémices ou effacement de l'œuvre choisie, tandis que l'élément de droite reprend le catalogue général des peintures de Manet sous forme de vignettes reproduites à l'échelle.

Fixed Intervals est un dispositif signé Louise Lawler (*1947) et Allan McCollum (*1944). Ces ponctuations en laiton sont des « simulacres » qui jouent sur la dimension décorative de l'œuvre d'art.

■ In the 1960s, Elaine Sturtevant (1924–2014) and Richard Pettibone were innovators in the field of artistic appropriation. In fact, it was not until the 1980s that the art of quotation and appropriation became widespread. Most “appropriationists” draw inspiration from Jean Baudrillard’s theory of the simulacrum, which exerted considerable influence in the United States. These artists focus on the pre-existing world and redraw, repaint, or re-photograph objects they have appropriated for themselves. They offer a variety of reasons for doing so, ranging from admiration to critical scrutiny.

Richard Pettibone (b. 1938) draws inspiration from existing works of art, which he has been miniaturizing since 1964, recreating the work of artists whose subjects are frequently themselves borrowed from reality. The titles clearly indicate that the works were made “after” the copied work.

Stephen Prina’s (b. 1954) *Exquisite Corpse* parses Edouard Manet’s *catalogue raisonné*. It takes the form of diptychs—the left-side panel retains the same format as Manet’s original painting, although the ink wash within the frame is indistinct—a mere prelude to, or obliteration of, the piece in question. The right-hand part contains Manet’s entire body of work in the form of thumbnail views reproduced to scale.

Fixed Intervals is a work by Louise Lawler (b. 1947) and Allan McCollum (b. 1944). These brass punctuation marks serve as “simulacra” that play on an artwork’s decorative dimension.

Pictures Generation

Vikky Alexander, Rasheed Araeen, Jack Goldstein, Larry Johnson, Silvia Kolbowski, Sherrie Levine, John Miller, Ken Lum

□ Le 24 septembre 1977, le critique d'art Douglas Crimp organise à l'Artists Space de New York l'exposition *Pictures* qui réunit les travaux de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine et Robert Longo. En 2009, le Metropolitan Museum rassemble, en écho à cette exposition fondatrice, vingt-cinq artistes, nés dans l'Amérique de la guerre froide, dans une grande exposition intitulée *The Pictures Generation, 1974-1984*.

« Pictures Generation » apparaît ainsi comme le nom donné à un groupe d'artistes américains – comprenant une forte proportion de femmes – travaillant à New York dans les années 1970 et 1980. Contemporains de l'essor de la société de consommation, baignés dans un flot d'images médiatiques depuis les années 1960 via la publicité, les magazines, la télévision, les films hollywoodiens et la culture pop ; rompus aux stratégies de l'art minimal et conceptuel, ils/elles appartiennent à une génération marquée par les désillusions politiques, la guerre du Vietnam et la crise du Watergate. John Baldessari et l'enseignement dispensé au California Institute of the Arts, où ont étudié une grande partie de ces artistes, jouent un rôle moteur dans la compréhension de l'impact que ces images médiatiques ont sur notre perception de la réalité, et sur notre façon de nous les approprier pour mieux les subvertir.

La photographie occupe une place centrale (mais non exclusive) dans ces travaux qui popularise ce médium jusque-là peu considéré par les amateurs d'art contemporain. Comme l'exprime Sherrie Levine : « ce qui m'intéresse c'est l'information contenue dans chaque image et ce qu'elle signifie pour nous ».

La présence dans cette sélection d'œuvres de *Fair and Lovely* (1984-1985) de l'artiste d'origine pakistanaise Rasheed Araeen, témoigne que les artistes américains ne furent pas les seuls à s'interroger sur les pouvoirs de l'image médiatique.

■ On September 24, 1977, art critic Douglas Crimp opened the exhibition *Pictures* at the Artists Space in New York City. The show included works by Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, and Robert Longo, all artists who underscored the relationship between art, media, and society. In 2009, echoing this seminal exhibition, the Metropolitan Museum brought together 25 artists, all of whom were born in Cold War America, for a major exhibition entitled *The Pictures Generation, 1974-1984*.

The “Pictures Generation” is thus a term used to describe a group of American artists, many of them women, who were active in New York in the 1970s and 1980s. Witnesses to the rapid development of consumer society, awash in media images since the 1960s through advertising, magazines, television, Hollywood films, and pop culture—and well-versed in the tactics of Minimal and Conceptual art—theirs is a generation marked by political disenchantment, the Vietnam War, and the Watergate crisis. John Baldessari and the classes he taught at California Institute of the Arts (Los Angeles), where many of these artists studied, were instrumental in helping them grasp the impact that these media images have on our perception of reality, and how we can appropriate them in order to subvert them.

Photography plays a key—but not exclusive—role in these works, which popularized a medium that had until then received scant attention from contemporary art lovers. As Sherrie Levine expressed it: “What interests me is the information contained in each image and what it means for us.”

The inclusion of *Fair and Lovely* (1984-1985) by Pakistan-born Rasheed Araeen in this selection of works testifies to the fact that questioning the power of media images was not the prerogative of solely American artists.



Ericka Beckman

□ L'œuvre d'Ericka Beckman (*1951, Hampstead) questionne la relation que nous entretenons avec les images et comment celles-ci structurent notre perception de la réalité. Ses films apparaissent comme « des cartoons primitifs, des allégories énigmatiques, dynamiques, porteuses de violence comique, d'imagerie sexuelle, de jeux perceptuels et d'effets optiques ingénieux » pour reprendre les termes de Jim Hoberman.

Diplômée de CalArts (Los Angeles) en 1976, Beckman s'installe ensuite à New York et commence à y exposer son travail dans des lieux indépendants renommés comme The Kitchen, Artists Space et Franklin Furnace. A la fin des années 1970, l'artiste réalise un ensemble de films expérimentaux connu sous le nom *The Super-8 Trilogy* constitué de *We Imitate; We Break Up* (1978), *The Broken Rule* (1979) et *Out of Hand* (1981). Traversés par la culture post-punk et le structuralisme, ces films sont parmi les œuvres les plus emblématiques et originales de la « Pictures Generation ».

Beckman s'y met elle-même en scène avec un casting d'amis artistes (dont James Welling, Matt Mullican et Mike Kelley) dans des environnements aux couleurs acidulées où se mêlent chansons, effets spéciaux bricolés et chorégraphies oniriques, sans dialogue ni réelle structure narrative. On y retrouve des allusions aux théories du psychologue suisse Jean Piaget sur le développement cognitif des enfants, mais aussi à la culture des sports télévisés ou à l'âge d'or des comédies musicales de la Metro-Goldwyn-Mayer. Comme l'artiste l'expliquait récemment : « Je cherche à réaliser des images performatives. Mon objectif, depuis le début de ma carrière, est d'inventer un langage purement visuel, basé sur l'action. »

■ The work of Ericka Beckman (b. 1951 in Hampstead) explores our relationship with images and how they structure our perception of reality. Her videos come across as “enigmatic allegories filled with nervous activity and comic violence, sexual imagery... perceptual gameplaying and ingenious optical effects,” according to Jim Hoberman.

After graduating from Cal Arts (Los Angeles) in 1976, Beckman settled in New York and started showing her work in notable independent spaces such as The Kitchen, Artists Space, and Franklin Furnace. At the end of the 1970s, she created a series of experimental films known as *The Super-8 Trilogy*, consisting of *We Imitate; We Break Up* (1978), *The Broken Rule* (1979), and *Out of Hand* (1981). Influenced by post-punk culture and structuralism, these films are among the most iconic and original works from the Pictures Generation.

Beckman directed herself, along with a cast made up of fellow artists (including James Welling, Matt Mullican and Mike Kelley), in garishly-colored settings that combine songs, makeshift special effects, and dreamlike choreography, without any dialogue or real narrative structure. There are allusions to the theories of Swiss psychologist Jean Piaget on children's cognitive development, but also to the culture of televised sports and the golden age of MGM musicals. As the artist herself recently explained: “I strive to create performative images. My goal, since the beginning of my career, is to create a purely visual language, based on action.”





L'Agence

☐ readymades belong to everyone[®], inaugurée en 1987 à la Cable Gallery à New York par l'artiste français Philippe Thomas (1951-1995), est une agence de communication et de production d'événements qui propose des services. Conséquence la plus immédiate : l'artiste disparaît ici comme signataire de l'activité (artistique) au profit de la qualification impersonnelle de cette dernière dans laquelle est aussi enregistré un certain état du monde marchand (ainsi le [®] dans le nom de l'entreprise). Pour sa création, l'agence consistait en un bureau et une manière de salle d'attente installés dans un seul et même lieu, tel le vrai espace d'accueil et de travail d'une société commerciale au mobilier *corporate*. Les ready-made appartiennent à tout le monde[®], la version française de cette entreprise, a développé un certain nombre de projets et de campagnes publicitaires, quelquefois avec d'autres agences de communication. Dans ces derniers, on retrouve une esthétique aux formes bien typées : affiches, slogans frappants et travaillés.

Philippe Thomas inventait des œuvres prêtes à la signature : s'il assumait totalement la création voire la fabrication des pièces, à partir de la fin des années 1980 il ne les contresignait jamais, disparaissant ainsi aux yeux de tous au profit de l'agence ou bien de collectionneurs et autres personnalités du monde de l'art qui devenaient publiquement les seuls signataires des œuvres.

Le MAMCO possède tous les restes de cette entreprise close par l'artiste avant sa mort : ils se composent notamment de cartons remplis, sérigraphiés du logo de l'agence, et de matériel d'emballage. Ainsi Thomas, bouclait-il avec beaucoup de maîtrise, de lucidité et de distance, mais aussi de pudeur, son entreprise, celle d'un art qui aura voulu acter la disparition de l'auteur et qui sera néanmoins parvenu à inventer un style.

■ Launched in December 1987 at New York's Cable Gallery by French artist Philippe Thomas (1951-1995), readymades belong to everyone[®] was a communication and events agency that provided services. What this really meant was that the artist was no longer indicated as the author of an artwork, in favor of an impersonal attribution. The reference to the commercial world is obvious in the use of a registered trademark symbol in the agency's name. When it was created, the agency was displayed in a gallery, like an artwork, and consisted of an office and a sort of waiting room—with a genuine reception desk and workspace like in a commercial firm, complete with conspicuously corporate furniture. The agency's French counterpart, les ready-made appartiennent à tout le monde[®], developed a number of projects and advertising campaigns, sometimes in partnership with other communication agencies. These offer an aesthetic of communication in highly standard forms: posters, polished and catchy slogans.

Thomas invented works that were signature-ready; although he was entirely responsible for their creation, not to mention production, he stopped signing them starting in the late 1980s, thus disappearing from view in favor of the agency, collectors, or other art-world personalities who, as far as the public was concerned, became the works' sole signatories.

MAMCO's collections contain the remnants of this business, which the artist closed down before dying: they include full cardboard boxes, silk-screened with the agency's logo, and packing material. With great aplomb, lucidity and detachment—not to mention modesty—Thomas shuttered a business that, having set out to record the author's disappearance, succeeded in inventing a style of its own.



Readymades

John M Armleder, Sylvie Fleury, Bertrand Lavier, Allan McCollum, Haim Steinbach, Pierre Vadi

□ Lorsque Marcel Duchamp présente, en 1913, une œuvre « ready-made », soit un assemblage d'objets tout faits issus du quotidien, il ouvre de nouvelles possibilités pour les pratiques artistiques du 20^e siècle. Si les premières démarches associées au « ready-made » portent encore la trace de l'influence de Dada et du surréalisme, et de leur volonté de créer un choc esthétique pour révéler la poésie d'objets banals voire de rebut, celles qui surgissent dans les années 1980 marquent une nouvelle approche.

D'un côté, des artistes tels que Haim Steinbach, John M Armleder ou Sylvie Fleury pratiquent une forme de « *commodity sculpture* » qui révèle l'imbrication de la culture et du consumérisme ; de l'autre, John Miller, Bertrand Lavier ou Allan McCollum interrogent les processus qui confèrent de la valeur à des objets qui ne devraient pas en avoir. La « transfiguration du banal » qui est au cœur du « ready-made » devient ainsi une forme d'enquête sur les mécanismes de valorisation des formes. S'y révèlent l'importance du « display » et le caractère « manipulateur » des stratégies esthétiques.

Mais ces œuvres procèdent également de l'effondrement progressif, depuis leur contestation par Marcel Duchamp, des idées d'originalité, de goût et de valeur. L'art de cette époque est donc aussi un art « d'accommoder les restes » d'une histoire artistique occidentale entrée en crise, un art du rejet des jugements encore construits sur des catégories traditionnelles (le beau, le bien fait, l'héroïsme du sujet, etc.). Des décennies après son surgissement, il conserve encore cette radicalité et cette irrévérence.

■ In 1913, when Marcel Duchamp displayed the first “readymade” artwork, i.e., an assemblage of everyday objects, he paved the way for new forms of artistic practice in the 20th century. Although early readymades recalled elements of Dada and Surrealism, with the goal of generating aesthetic shocks to reveal the poetry of commonplace—or even discarded—objects, those that emerged in the 1980s signaled a new approach.

Artists such as Haim Steinbach, John M Armleder, and Sylvie Fleury pursue a form of “commodity sculpture” that reveals the inextricability of culture and consumerism. John Miller, Bertrand Lavier, and Allan McCollum on the other hand, explore the ways in which value is conferred upon otherwise valueless objects. This “transfiguration of the banal” that forms the core of readymades thus becomes a form of investigation into the mechanics of imparting value to forms. It reveals the importance of the role of display as well as the manipulative potential of aesthetic strategies.

But these pieces also have their roots in the gradual breakdown of ideas about originality, taste, and value—ideas first challenged by Marcel Duchamp. The art of this period is thus also one of “making use of the remains” of the Western art history tradition in the throes of a crisis; an art that rejects judgments based on traditional categories (beauty, technique, heroic subject matter, etc.). Decades after its emergence, it retains all its radicalism and irreverence.

Neo-Geo et après

Mathis Altman, Carol Bove, Stéphane Dafflon & Philippe Decrauzat, Lena Henke, Olivier Mosset, Karim Noureldin, Guillaume Pilet, Adele Röder, Lucy Skaer, ...

□ Au milieu des années 1980, au moment où l'on fait une nouvelle fois l'hypothèse d'une « fin de la peinture », de nombreuses expositions se font pourtant le relais d'un renouvellement de l'abstraction picturale, une tendance qui, au début du 20^e siècle, cherchait à libérer la toile de tout référent extérieur. Aux Etats-Unis comme en Europe, de nombreux artistes – notamment suisses – contribuent à ce phénomène que la critique d'art new-yorkaise appellera « Neo-Geo », contraction du terme « nouvelle géométrie ».

Avec Olivier Mosset, John M Armleder, Helmut Federle et Christian Marclay, un jeu d'allers-retours entre New York et la Suisse prend place dès la fin des années 1970. L'abstraction devient une ressource appropriable. Paradoxale, parfois « trouvée », elle est envisagée comme un instrument indiciel à la matérialité irréductible. Pour les générations suivantes, l'abstraction permet d'éclairer la circulation des motifs d'un domaine de production à l'autre au sein d'une société médiatique dans laquelle l'image détermine le réel. « Plus besoin de Marden ou de Ryman pour nous convaincre de la beauté essentielle du champ géométrique que matérialise l'image lumineuse du poste de télévision », avance l'artiste américain Peter Halley.

Les artistes qui succèdent à la redéfinition postmoderne de l'abstraction semblent mettre en scène sa rhétorique : des métaphores du carcéral et du refus pointent. L'usage résiste ici à la fatalité du devenir image de toute chose. Aujourd'hui, l'abstraction demeure une soustraction forcément indicielle, un palimpseste fantomatique ou saturé, autant d'adresses aux bouleversements provoqués par le numérique.

■ Speculations about the “death of painting” were again on the rise in the mid-1980s. Despite this, a number of exhibitions at the time served as vehicles for a revival of pictorial abstraction, a trend that, in the early 20th century, sought to free the canvas from any external referent. On both sides of the Atlantic, a number of artists—many of them Swiss—contributed to this movement, which New York art critics would dub “Neo-Geo,” a contraction of “new geometry.”

The late 1970s witnessed a series of exchanges between New York and Switzerland involving Olivier Mosset, John M Armleder, Helmut Federle, and Christian Marclay. Abstraction became an appropriable resource. Paradoxical, sometimes even in the form of “found abstraction,” it was seen as an instrument index of irreducible materiality. For subsequent generations, abstraction served to demonstrate how images are transposed from one field of production to another in a media-centric society where images form the basis for reality. In the words of American artist Peter Halley, “There is no need for any more Mardens or Rymans to convince us of the essential beauty of the geometric field embodied in the television set's glowing image.”

Artists who have inherited this post-modern redefinition of abstraction appear to be practicing what Halley preaches: metaphors of incarceration and refusal are proof of this. Such an approach resists the inevitability of everything being reduced to an image. Today, abstraction remains, by definition, a touchstone form of reduction, a ghostly or over-saturated palimpsest—and a testimony to the many upheavals brought on by the digital era.





Figurations

Karel Appel, Richard Artschwager, Caroline Bachmann, Jean-Luc Blanc, Vittorio Brodmann, Nina Childress, Ross Chisholm, Andreas Dobler, Hayan Kan Nakache, Charles Irvin, Philippe Mayaux, Pentti Monkkonen, Greg Parma Smith, Jean-Frédéric Schnyder, ...

□ En 2017, le MAMCO présentait *Zeitgeist*, une exposition qui partait du constat selon lequel existait dans la production artistique un intérêt renouvelé pour la peinture figurative. Si le titre choisi, « l'esprit du temps », qualifiait un climat actuel, il renvoyait également à une exposition éponyme tenue au Martin Gropius Bau de Berlin en 1982. Très discutée à l'époque, cette dernière témoignait de la déferlante figurative et néo-expressionniste qui s'abattait alors sur l'art occidental. Elle a marqué l'histoire de l'art récent en étant le point d'acmé des débats entre modernes et postmodernes, souvent argumentés en termes de vie et de mort de la peinture.

Longtemps perçue comme un récit parallèle pris dans une dialectique *outsider/insider*, cette « autre » tradition, cette « autre » modernité apparaît désormais comme une extension du champ des possibles picturaux. La collection du MAMCO offre une résonance particulière à cette histoire. Elle rappelle notamment combien les artistes suisses ont pu puiser dans l'art brut et le folklore des motifs propices à questionner la virtuosité et le statut du créateur. Elle montre, par ailleurs, comment la figuration fournit elle-même des armes pour déconstruire la *storia* du tableau classique, jouant des perspectives tronquées, des ellipses, des vides et des pleins. Elle rend compte, enfin, d'une approche critique des représentations, rappelant, s'il était nécessaire, que l'abstraction n'a pas le monopole de la réflexion analytique.

L'exposition *Inventaire* est l'occasion d'appréhender des corpus peu ou pas montrés au musée. Pour pallier l'impossibilité de tout exposer en même temps, le MAMCO met en scène un fantasme muséographique: celui d'une réserve accessible. La grille installée au milieu de la salle permet ainsi de présenter par roulement des tableaux tout au long de l'exposition.

■ In 2017, MAMCO organized *Zeitgeist* (Spirit of the Times), an exhibition inspired by signs of a renewed interest in figurative painting. Although the title was used to describe the current artistic landscape, it also alludes to an eponymous exhibition held at the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 1982. Much discussed at the time, the Berlin exhibition accompanied a surge in figurative and neo-expressionist painting that was then overtaking Western art. The exhibition left its mark on contemporary art history as the climax of the modern/postmodern debate, which was often framed in terms of the life or death of painting.

Long viewed in terms of a parallel narrative situated within an outsider/insider dialectic, this “other” tradition—this “alternative” modernity—can now in fact be understood as an extension of the field of pictorial possibilities. The MAMCO collections reflect this history in their own particular way. They remind us above all of the extent to which Swiss artists have been able to tap into outsider art and folklore as sources for subjects that call into question virtuosity and the position of the artist. They also illustrate how figuration itself can provide tools for deconstructing the *storia* of classical painting, by playing with truncated perspectives, ellipses, voids, and solids. Lastly, they point to a critical approach to representation, reminding us, where necessary, that abstraction does not have a monopoly on analytical thinking.

The exhibition *Inventaire* is an opportunity to appreciate selections from the Museum's collections that are rarely, if ever, on display. Since it cannot exhibit all of its works, MAMCO is staging a curatorial fantasy: a virtual cache that offers a different way of viewing works, independent of wall hooks. The rack installed in the center of the exhibition space features a rotating display of paintings throughout the show.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

- Working without the pressure of success**
- Not having to be in shows with men**
- Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs**
- Knowing your career might pick up after you're eighty**
- Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine**
- Not being stuck in a tenured teaching position**
- Seeing your ideas live on in the work of others**
- Having the opportunity to choose between career and motherhood**
- Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits**
- Having more time to work when your mate dumps you for someone younger**
- Being included in revised versions of art history**
- Not having to undergo the embarrassment of being called a genius**
- Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit**

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

General Idea/Guerrilla Girls

□ Au moment où le Canada dépénalise l'homosexualité, AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal fondent General Idea (1969) et font œuvre commune jusqu'à la mort de deux des membres du collectif en 1994. Avec *Baby Makes 3*, peinture iconique créée en 1984 représentant le trio couché dans un même lit, parodiant la cellule familiale traditionnelle, l'objectif est d'amener les critiques à prendre en compte la dimension identitaire des œuvres de General Idea. La peinture sur papier *Sans titre* (1984) abonde dans ce sens en déclinant le motif d'une relation à trois.

Apparues la décennie suivante en 1985, les Guerrilla Girls se présentent comme « la conscience du monde artistique » et dénoncent lors de l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture* organisée au MoMA, les pratiques discriminantes de l'institution qui rassemble sur ses cimaises moins de 10% de femmes. Réunissant des écrivaines, des artistes, des cinéastes... les Guerrilla Girls connaissent au début des années 1990 une forte notoriété. Sous l'anonymat engendré par des masques de gorilles caricaturant la virilité, et avec des pseudonymes choisis parmi les noms d'artistes décédées (Frida Kahlo, Käthe Kollwitz, Shigeko Kubota, Augusta Savage...), elles pratiquent l'humour, la provocation et la dénonciation. Usant de l'affiche, de l'apostrophe, du détournement et du slogan « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* », elles prennent pour cibles les musées, le marché de l'art, Hollywood, l'inégalité des droits... et tracent, avec des tactiques renouvelées, de nouvelles voies pour le féminisme, contre le sexisme et le racisme.

Anonymat, revendications minoritaires et identitaires, modes opératoires et canaux de diffusion alternatifs structurent les travaux de General Idea comme ceux des Guerrilla Girls, ce qui légitime leur rapprochement.

■ When Canada decriminalized homosexuality, AA Bronson, Felix Partz, and Jorge Zontal founded General Idea (1969) and worked together until the death of two of the collective's members in 1994. The aim of *Baby Makes 3*—an emblematic work created in 1984 that depicts the trio lying in the same bed, and thereby parodying the traditional family unit—was to encourage critics to consider the identity dimension of General Idea's work. *Untitled* (1984), a painting on paper, carries this idea forward by taking as its subject a ménage à trois.

A decade later, in 1985, the Guerrilla Girls was formed, dubbing themselves “the conscience of the art world.” In response to the exhibition *An International Survey of Painting and Sculpture* held that year at New York's Museum of Modern Art, the group denounced the museum's discriminatory practices, as fewer than 10% of the works on display were by women. In the early 1990s, the group, whose members included writers, artists, and filmmakers, achieved considerable notoriety. Beneath the anonymity afforded by gorilla masks—a stereotypical symbol of male virility—and with pseudonyms of deceased female artists (such as Frida Kahlo, Käthe Kollwitz, Shigeko Kubota, or Augusta Savage), the group employed humor, provocation, and protest. Using posters, colorful language, *détournement*, and slogans such as “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?,” they took aim at various subjects, including museums, the art market, Hollywood, and gender inequality. Using updated tactics, they blazed new trails for feminism and ways to oppose racism and sexism.

General Idea and the Guerrilla Girls shared a number of elements— anonymity, minority- and identity-based social demands, alternative distribution and operational methods—testifying to their similarities.



▣ C'est en allant dans un magasin de produits destinés à des animaux domestiques que Sylvie Fleury, née en 1961 à Genève, décide d'utiliser un jouet pour chien comme point de départ pour une œuvre. Ainsi naquit en 2000, par le hasard de la rencontre, *Dog Toy 4 (Gnome)*, une figurine monumentalisée (193 × 169 × 162 cm), qui, en changeant de taille, passe de la boutique au musée. Cette exagération physique de la marchandise – et du quotidien – sanctionne donc aussi le passage à la sculpture: c'est en changeant de dimensions qu'une forme ready-made se transforme en œuvre. Tout est affaire d'échelle et de point de vue.

Les premiers films de Sylvie Fleury sont eux aussi des investissements de codes et de formes qui, de ce fait, changent de valeur parce qu'ils participent d'une transformation du regard. C'est ainsi que les voitures américaines qu'elle utilise, standard d'un univers masculin extrêmement référencé, deviennent des moyens de l'affirmation de la féminité (elle fonde d'ailleurs au début des années 1990 un club automobile, *She Devils on Wheels*). Dans *Beauty Case* (1995), par exemple, habillée d'une élégante tenue de soirée estivale et chaussée de talons hauts, elle range et elle sort avec difficulté, de la malle d'un de ces engins datant des années 1960 qu'elle conduit, une trousse de beauté: ce qui était le domaine exclusif des hommes se transforme en l'outil personnel d'une « femme fatale ». Les voitures qu'elle utilise lui deviennent aussi indispensables que les revues de mode (*Current Issues*, juillet/août 1995) – son univers privilégié de références visuelles – ou que sa collection de chaussures (*Twinkle*, 1992). Elle leur accorde un soin tout particulier en les lavant dans une tenue glamour (*Car Wash*, 1995). Tous ces parasitages sont autant d'affirmations d'une puissance féminine qui entend ne laisser aux hommes aucun domaine exclusif d'intervention.

■ For Sylvie Fleury (b. 1961 in Geneva), it was a visit to a pet store that inspired her to use a dog toy as the starting point for a work of art. This random event led, in 2000, to *Dog Toy 4 (Gnome)*, a figurine whose oversized format (193 × 169 × 162 cm) lifts it out of a commercial context and into the realm of a museum gallery. This exaggerated amplification of merchandise—and of everyday life—legitimizes this transition towards sculpture: it is the change in dimension that transforms a readymade element into a work of art. Everything is a matter of scale and, accordingly, of point of view.

Similarly, Sylvie Fleury's early films are also sites of codes and forms that shift in meaning because of how they transform the viewer's gaze. In this way, the American automobiles that she uses—the benchmark of a quintessentially masculine universe—become for her a means to assert femininity (in the early 1990s she founded the car club *She-Devils on Wheels*). In *Beauty Case* (1995), the artist, dressed in an elegant summer evening gown and high heels, struggles to pack and unpack a beauty case from the trunk of her classic American automobile from the 1960s. What has historically been the exclusive domain of men is transformed into the personal property of a femme fatale. The vehicles she uses become as essential to her as her fashion magazines (*Current Issues*, July/August 1995)—her preferred source of visual references—or her shoe collection (*Twinkle*, 1992). Her cars are afforded special care, as she washes them while wearing glamorous outfits (*Car Wash*, 1995). These subversions serve as affirmations of a feminine power that rejects male exclusivity in any area.





Amy O'Neill

□ Amy O'Neill (*1971) ne cesse d'explorer la culture vernaculaire américaine. Sa démarche quasi anthropologique révèle les structures poétiques et politiques de la culture populaire états-unienne.

Les œuvres rassemblées dans une salle du quatrième étage se réfèrent à *The Shrine of the Pines*, site fondé en 1930 par Raymond Overholzer (1892-1952) à Baldwin dans le Michigan. Choqué par l'exploitation massive et la disparition progressive d'une espèce de pin indigène, les *White Pine Trees*, il consacra sa vie à construire un lieu de célébration dédié à cet arbre. C'est dans le cadre de son activité de guide pour les amateurs de pêche et de chasse sportives qu'il acquiert un terrain sur lequel il construit une cabane en rondins pour en faire un refuge. Nul n'y séjourna, mais son aménagement occupa son fondateur jusqu'à sa mort. Il constitua en parallèle une collection de plus de deux cents meubles réalisés à partir de racines et de souches d'arbres rassemblées des années durant. C'est cette obsession qui le rendra célèbre dans la région. A sa mort, le site et sa collection sont transformés en musée et deviennent une attraction touristique.

Partant de ce lieu pittoresque, Amy O'Neill en sélectionne des pièces emblématiques telles que le porte-fusils, *Gun for Hire* (2006), et demande à un sculpteur sur bois de Kriens (Suisse), Toni Meier, de les reproduire aussi fidèlement que possible. Parallèlement à ce travail de sculpture, elle développe plusieurs séries de dessins dont les *Shrine Tables* (2008). Le premier de la série consiste en la copie agrandie d'une carte postale du *Shrine of the Pines*. Les suivants sont réalisés à partir de la mémoire du geste à l'œuvre dans la fabrication de ce motif. L'installation est complétée par des formes en bois, *Buris Grotto* (2008), issues d'excroissances prélevées sur des arbres morts.

■ Amy O'Neill (b. 1971) is a tireless observer of America's cultural idioms. Her quasi-anthropological approach elucidates the poetic and political structures of popular culture in the United States.

The pieces on display on the fourth floor allude to the Shrine of the Pines, a site in Baldwin, Michigan, that was created in 1930 by Raymond Overholzer (1892–1952). Distressed at the gradual disappearance of the eastern white pine, an indigenous species, due to massive logging, Overholzer devoted his life to building a site to honor the tree. Through his work as a guide for sport fishing and hunting enthusiasts, he purchased a piece of land where he built a log cabin to serve as a hunting retreat. Although never used, Overholzer worked on it until his death. At the same time, he created a collection of more than two hundred pieces of furniture made from tree roots and stumps that he had gathered over the years. His passion for this work made him famous in the region. At his death, the site and his collection were transformed into a museum and became a tourist attraction.

Drawing inspiration from the Shrine of the Pines, Amy O'Neill selected some of Overholzer's iconic pieces, such as the gun rack (*Gun for Hire*, 2006), and commissioned Toni Meier, a woodcarver from Kriens, Switzerland, to recreate them as accurately as possible. Alongside her sculptural work, O'Neill produced several series of drawings, including the *Shrine Tables* (2008). The first in the series is an enlarged copy of a postcard of the Shrine of the Pines; the others draw upon the movements O'Neill used to create the initial drawing. The installation is rounded out with *Buris Grotto* (2008), which consists of outgrowths harvested from dead trees.



Alain Séchas

□ S'appuyant principalement sur le dessin, l'œuvre d'Alain Séchas (*1955), dont la saisie ne requiert a priori aucune référence culturelle préalable, se caractérise par son immédiateté. Pour ce faire, Séchas utilise de manière récurrente, depuis le milieu des années 1980, la figure stylisée du chat, choisie pour la consonance avec son propre nom et pour sa capacité à susciter l'adhésion du plus grand nombre. Anthropomorphes, ces chats apparaissent dans des scènes à l'humour noir, matinées d'une certaine angoisse à travers laquelle transparait le désarroi d'un sujet au prise avec ses pulsions sexuelles et morbides, ou avec la difficulté de communiquer avec ses contemporains.

Réalisé pour l'exposition de Séchas au MAMCO en 2002, *Les Somnambules* présente trois automates blancs se poursuivant sur un rail. Deux chats humanoïdes, un homme et une femme, apparaissent bras tendus, les yeux fermés et vêtus d'une chemise de nuit. Ils sont suivis à quelques mètres par un troisième chat, figuré dans la même posture mais les yeux grands ouverts et affublé d'une érection qu'il ne peut dissimuler. L'incongruité de la situation ne manque pas de faire sourire. L'effet de surprise et d'émerveillement provoqué par l'automate est ici au service d'une scène qui fait se télescoper des poncifs issus du cinéma muet (la posture du somnambule, bras tendus et menton haut) et du théâtre de boulevard (l'irruption de l'amant dans le placard, qui ne peut masquer son désir). Sur un plan plus formel, si les automates évoquent une certaine statuaire classique, leur mise en mouvement renvoie davantage à l'animation d'une fête foraine. Comme souvent dans son travail, en leur donnant relief et mouvement, Séchas monumentalise ici des motifs qui ont la spontanéité et la modestie d'une caricature de presse.

■ Cultural references are not necessary to understand the work of Alain Séchas (b. 1955), which is primarily drawing-based and whose impact is transmitted by its immediacy. Since the mid-1980s, Séchas has achieved this through the recurrent use of stylized cat figures. The cat was chosen for the similarity of the French word *chat* with the artist's last name, as well as for the animal's widespread appeal. These anthropomorphic creatures are depicted in darkly humorous settings overlaid with a certain anxiety, in which we glimpse the anguished subject struggling with destructive sexual impulses or with the difficulty of communicating with its contemporaries.

Created for Séchas's exhibition at MAMCO in 2002, *Les Somnambules* (The Sleepwalkers) features three white automatons lined up on a track. Two humanoid cats, a male and a female, are depicted with outstretched arms and closed eyes, dressed in pajamas. They are followed, a few meters behind, by a third cat, shown in the same pose but with eyes wide open and displaying an indiscreet erection. The incongruity of the situation elicits a smile. The surprise and amazement that the automaton provokes in the viewer are all part of a scene that combines clichés from silent film (the sleepwalker's posture, arms held out and chin raised) and bedroom farce (the lover bursting from the closet, unable to hide his desire). On a more formal level, although the figures are reminiscent of classical statuary, the fact that they are set in motion renders them carnivalesque. As is characteristic of Séchas's work, by giving them volume and movement, the artist lends an aspect of monumentality to subjects that have the spontaneity and unpretentiousness of newspaper cartoons.



Renée Levi

□ Renée Levi (née à Istanbul en 1960) vient de l'architecture, mais c'est par la sculpture, le dessin et la peinture qu'elle se saisit des espaces pour les transcender.

L'exposition réunit deux travaux sur panneaux MDF réalisés in situ au spray en 2001, une peinture-sculpture et des « peintures-geste » sur de grandes toiles non apprêtées.

Levi crée *Roten Kuben* en 1994. L'œuvre consiste en quatre cubes de mousse recouverts de peinture acrylique rouge tirant sur le rose fluorescent, dont l'éclat irradie sur le sol et les murs de l'espace d'exposition. Si leur nature tridimensionnelle ne suffit pas à en faire des sculptures, c'est que leur puissance colorée les arrime au monde de la peinture. Lorsque l'œuvre est exposée au MAMCO en 2003, son titre devient *Red Breads*, sorte d'onomatopée qui évite la fausse parenté que le mot *Kuben* induisait avec les œuvres minimalistes. Dans l'esprit de l'artiste, la mousse, par ses dimensions, évoque un lit parental sur lequel se jetterait avec frénésie un enfant attiré par cette surface moelleuse et tactile. Dans l'espace d'exposition, l'œuvre joue du contraste entre les surfaces lisses des côtés et le rugueux des aspérités sommitales. *Corinna, Lucia, Renata et Lea* est le nouveau titre choisi par Levi pour ces quatre cubes. Il renouvelle a posteriori la polysémie de l'œuvre.

Les travaux au spray représentent une part importante de son travail. Cette technique maîtrisée avec brio, mêle un tracé gestuel proche du graffiti et du tag – ce jusqu'où son corps peut physiquement aller – et une matière colorée qui imprègne le support de pulsations poudreuses aux contours évanescents. *Pera I* est la première œuvre qui évoque par son titre le quartier juif d'Istanbul. Avec *Berman Was Here*, Renée Levi se souvient que les travaux de l'assemblagiste californien Wallace Berman l'avaient précédée dans l'espace qu'elle avait investi en 2001 au MAMCO.

■ Renée Levi (b. 1960 in Istanbul) was trained in architecture, but it is through sculpture, drawing, and painting that she appropriates spaces in order to transcend them.

This exhibition brings together two spray-painted works on medium-density fiberboard panels that she created in situ in 2001, as well as a painting-sculpture and “gesture paintings” executed on large, unprimed canvases.

Levi created *Roten Kuben* (Red Cubes) in 1994. This work is composed of four foam cubes coated with red acrylic paint tinged with fluorescent pink, whose glow spreads across the floor and walls of the exhibition space. Despite their three-dimensionality, their chromatic force binds them more to the world of painting than sculpture. When the work was exhibited at MAMCO in 2003, it was given the onomatopoeic title of *Red Breads* to avoid any misplaced associations with minimalist works that the word “Cube” might suggest. In Levi's mind, the proportions of the foam cubes suggest a parent's bed onto which a child might excitedly leap, attracted by the soft, inviting surface. In the exhibition space, the work plays with the contrast between the sides' smooth surfaces and the coarseness of the uneven tops. *Corinna, Lucia, Renata and Lea* is the new title chosen by Levi for these four cubes, thereby confirming in retrospect the work's polysemicity.

Spray-painted works constitute a significant portion of Levi's oeuvre. The technique, which the artist has mastered brilliantly, combines strokes akin to graffiti or tagging—as she tested her physical limits—with colors that infuse the surface with powdery pulsations and elusive contours. *Pera I* is the first work whose title evokes the Jewish quarter of Istanbul. With *Berman Was Here*, Renée Levi reminds us that the work of Californian collage artist Wallace Berman preceded her in the MAMCO space where she exhibited her work in 2001.

Adel Abdessemed

□ «... Je suis né en 1971, et j'ai toujours vécu dans cette idée de la guerre de libération. Les années 1980, c'était le soulèvement populaire, et, plus tard, la guerre civile, l'islam en marche et le terrorisme sanguinaire. L'histoire n'est pas finie. J'ai passé toute ma jeunesse dans la terreur et la violence... »

Pour dénoncer et contrer la violence des hommes, Adel Abdessemed (né en Algérie en 1971), qui dit s'être « construit dans la férocité », se réfugie dans la littérature et devient artiste. *East of Eden* (2013), le titre de cette pièce montrée dans le pavillon international de la Biennale de Venise en 2015, est aussi celui du roman écrit en 1952 par Steinbeck dans lequel celui-ci évoque le péché originel et l'expulsion d'Adam et Eve du paradis terrestre, mais aussi l'épisode fratricide d'Abel et de Caïn.

Rassemblant en faisceaux des couteaux provenant des marchés du Maghreb et utilisés, pour certains, dans l'abattage rituel du bétail, Abdessemed reproduit la configuration en motifs abstraits des tapis traditionnels. Ces inquiétants bouquets aux lames émoussées jouent de la confluence des contraires – le mal et son antidote – ici réunis en une symbolique œcuménique.

L'image en rappelle une autre puisée elle aussi dans le champ littéraire, lorsque Boris Vian faisait de Colin un héros viscéralement pacifiste dans *L'Écume des jours* : «... La terre est stérile, vous savez ce que c'est, dit l'homme, il faut des matières de premier choix pour la défense du pays. Mais, pour que les canons de fusil poussent régulièrement, et sans distorsion, on a constaté, depuis longtemps, qu'il faut de la chaleur humaine... [Colin] avait fait de son mieux, mais le contrôle des canons révélait certaines anomalies... Il y avait douze canons d'acier bleu et froid, et, au bout de chacun, une jolie rose blanche s'épanouissait, fraîche et ombrée de beige au creux des pétales veloutés. »

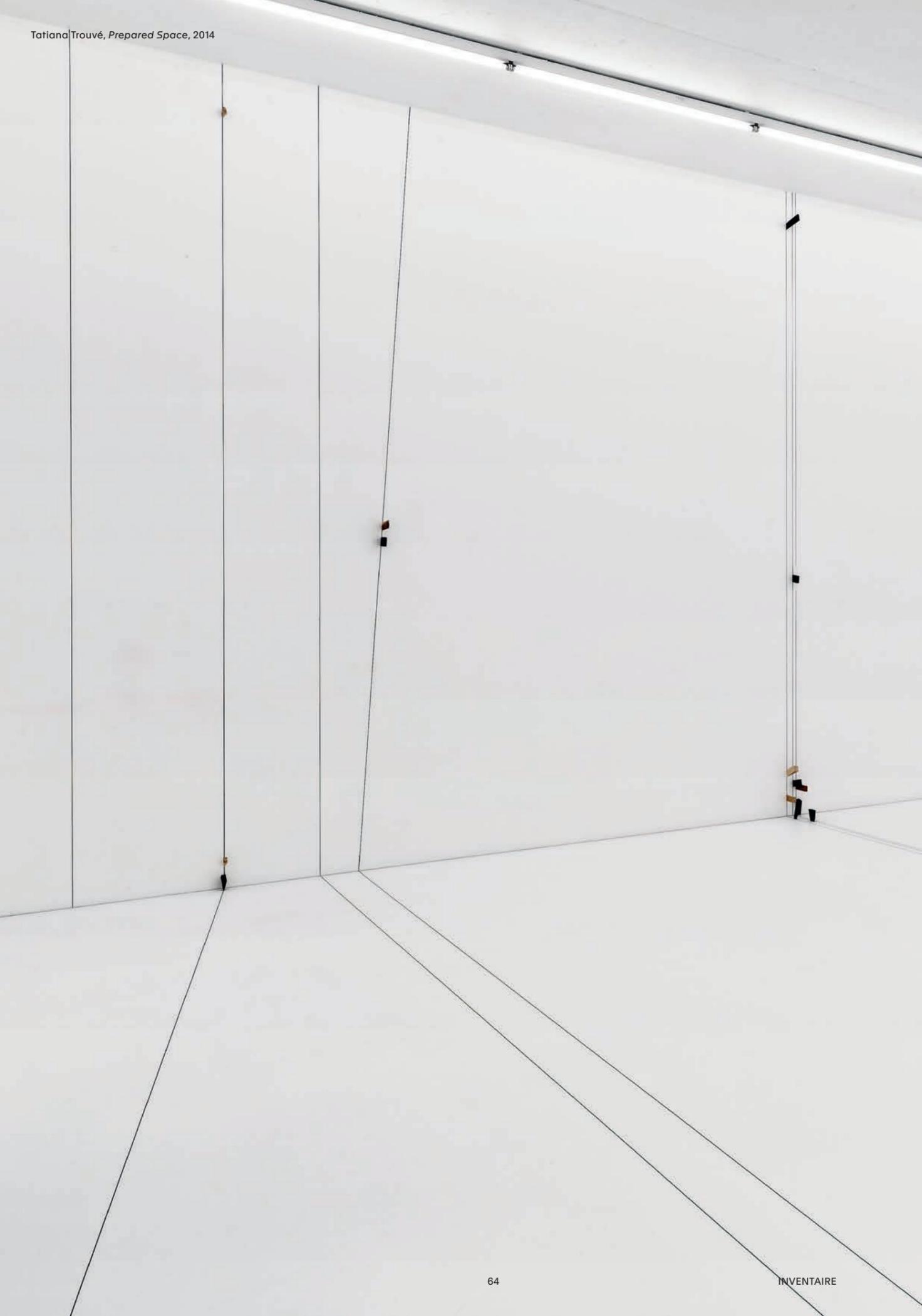
■ “I was born in 1971, and I grew up with the idea of the war of independence. In the 1980s, it was the popular revolt, and then later the Civil War, the rise of Islam and bloody terrorist acts. The story is far from over. My entire youth was spent in the shadow of terror and violence.”

As a way of condemning and opposing violence, Adel Abdessemed (b. 1971 in Algeria), who states that he was “raised amidst brutality,” sought refuge in literature and decided to become an artist. *East of Eden* (2013) was exhibited at the 2015 Venice Biennale's International Exhibition. It takes its title from the 1952 novel by John Steinbeck, which addresses the themes of original sin, Adam and Eve's expulsion from the Garden of Eden, and the fratricidal episode of Cain and Abel.

Using bundles of knives from North African markets, some of which are intended for the ritual slaughter of livestock, Abdessemed arranges these elements in configurations reminiscent of the abstract patterns of oriental carpets. These disquieting clusters of blunted blades play on the juxtaposition of opposites—evil and its antidote—here brought together in an ecumenical symbolism.

The work evokes another image, also drawn from a work of literature. In Boris Vian's novel *Mood Indigo*, he describes his profoundly pacifist protagonist Colin: “This earth is sterile. You know what that means,” said the man. “We need first class material to defend the country. To grow straight, undistorted rifle barrels we came to the conclusion, some time ago, that we needed human warmth.” [...] “[Colin] had been doing his very best, but the barrel inspections had shown several anomalies.” [...] “There were twelve cold blue steel barrels – and, at the end of each, a beautiful white rose was in full bloom, with drops of dew and beige shadows in the curves of its velvety petals.”





Tatiana Trouvé

□ Des lignes dont les découpes strient le sol et les murs d'une salle, des calles en bois et en métal enfoncées dans ces fentes qui tiennent sous tension les différents pans qui la divisent désormais... l'espace est « préparé ». Cette courte description formelle n'est cependant pas suffisante pour cerner la portée de cette proposition d'espace, car il en est de la préparation dans son rapport à l'action ou à l'événement, mais aussi à la représentation. A quoi cet espace est-il préparé ? A quelles formes s'en remet cette préparation ?

A cette dernière question, nous pouvons apporter une réponse. L'espace préparé reprend le modèle d'une carte de navigation (*Navigation Map*) qu'il déploie en trois dimensions. On peut se déplacer, se perdre ou laisser glisser son regard sur la blancheur de ses surfaces ou entre les découpes de ses repères. Cette carte superpose deux types d'éléments : la matérialité d'un sol et de ses murs et les représentations accordées à un autre milieu, aquatique, qui les recouvre. Nous sommes ainsi invités à naviguer sur un sol et à marcher dans une carte. Dans ces superpositions et ces coexistences, nous faisons l'épreuve d'une désorientation. Quant à la préparation de cet espace, on peut aussi la comprendre en revenant aux distances que prend cette proposition avec la référence qu'elle convoque : le « piano préparé ». John Cage explora, entre 1940 et 1952, les possibilités d'un instrument augmenté de différents objets qui viennent en modifier le fonctionnement, mettant en œuvre une idée de la musique comme suite d'événements sonores. L'espace préparé de Tatiana Trouvé, quant à lui, est entièrement réalisé et tient sous tension toutes les hypothèses de ses devenirs : il comprend l'événement dans sa pure potentialité. A l'anticipation des accidents sonores produits dans l'aléa du jeu, pour le piano préparé, répond la mise en suspens d'un temps, dans l'espace préparé.

■ Lines whose cuttings striate the floor and walls of a room, wooden and metal blocks stuck into these slits that maintain tension between the different sections now dividing it up. The space is “prepared.” This short formal description is not sufficient when it comes to apprehending the scope of this spatial proposal, for what this is about is preparation in its relation to action or to the event. What is going to happen?

What becoming is this space involved in? For what should we be preparing ourselves? There will be no answer to these questions, for the propositions hold together all the hypotheses of an act or event to come: the space is ready just as much for its destruction as for its repair, for its alteration as for its restoration. But if these questions remain open, this is above all because the space exists fully in the act and event of its preparation, which determines and defines it to the detriment of anything else, except the immaculate whiteness within which it rests.

This proposal stands at a distance from the reference evoked by its title, the “prepared piano” whose possibilities John Cage most famously explored between 1940 and 1952. Fitted with various objects that modify its workings, the prepared piano corresponds to a definition of music as a sequence of sound events. The prepared space, fully realised but forever incomplete, is determined by a definition of the work as project. Corresponding to the anticipation of the aural accidents produced in the random process of playing, in the case of the piano, the prepared space offers a suspension of time.

Images liquides

□ Au tournant des années 2000, se fait jour une nouvelle relation aux images pour nombre d'artistes qui ont connu le développement numérique de leurs sociétés.

A New York, un dialogue s'établit entre Wade Guyton, Kelley Walker et Seth Price, qui publie en 2002 son essai-œuvre *Dispersion*. Dans ce texte, Price réfléchit sur la façon dont le sens des productions culturelles se construit : alors que la production semblait le lieu privilégié de l'investissement artistique, il postule que c'est désormais par la distribution que la signification d'un objet advient.

Il rejoint en ce sens les réflexions d'autres artistes américains ou européens de sa génération, à l'instar de Walead Beshty pour qui l'image est le résultat d'un processus – plus proche donc d'un « software » que d'un « hardware ». Produites par un « programme », les œuvres de Beshty questionnent également l'appareil de leur émergence, nous confrontant à l'un des héritages les plus singuliers de l'art conceptuel : comprendre que l'art est peut-être moins dans l'objet que dans ce qui l'environne, dans ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les « utilise », les regarde, les expose ou les interprète.

Si la question de la circulation des images est au cœur des pratiques artistiques depuis les années 1980 et la « Pictures Generation », c'est désormais leur « corporalité » et leurs modifications dans différents contextes « d'apparition » qui font l'objet d'une enquête esthétique.

Le rapport que les œuvres de Wade Guyton entretiennent avec la digitalisation, la mutabilité des images-fichiers de Kelley Walker ou les réflexions de Seth Price sur la mobilité et la fluidité des formes qu'il utilise sont autant de stratégies artistiques qui conduisent les images à devenir une « peau liquide et informationnelle ».

■ At the start of the 2000s, a number of artists who had witnessed the emergence of digital technology in their respective countries began to develop a new relationship to images.

In New York, a dialogue between Wade Guyton, Kelley Walker, and Seth Price led to Price's 2002 publication of *Dispersion*, an artwork/essay. In it, Price explores how the meaning of cultural production is shaped: whereas production was once the primary focus of artistic engagement, Price posits that distribution is now the means through which an object's meaning emerges.

In this regard, his views echo those of other American and European artists of his generation, such as Walead Beshty, for whom images are the result of a process—more akin to “software” than “hardware.” Beshty's works, which are generated by a “program,” also call into question the apparatus that produces them. Here, we come face to face with one of conceptual art's most striking legacies: the realization that art resides less in an object than in what contextualizes it, in what animates objects when we “use,” observe, exhibit, and interpret them.

Whereas the circulation of images was a central preoccupation of artistic practices starting in the 1980s with the Pictures Generation, aesthetic investigations now focus on images' “physicality” and how they are transformed depending on the circumstances of their “appearance.”

Whether it is the relationship between Wade Guyton's pieces and the digital world, the unstable nature of Kelley Walker's image files, or Seth Price's reflections on circulation and the fluidity of the forms he employs—each is an artistic strategy in which images become a “liquid, informational skin.”

Kelley Walker, *Then we joked about how we had always wanted a sunken living room*, 2001

fight capitalism

reappropriate

Timothée Calame/ Mike Lash

□ Cette section rassemble deux artistes issus de contextes géographiques et historiques différents et qui ne se sont jamais rencontrés.

Les premières expositions personnelles de Mike Lash (*1961) remontent aux années 1990. Sa manière très singulière de combiner dessin et texte témoigne d'un intérêt pour la bande-dessinée et l'illustration, productions mineures par lesquelles de nombreux artistes de cette génération ont renouvelé la peinture figurative (Keith Haring, Michael Scott). Formé en Illinois, il est difficile de ne pas évoquer, concernant Lash, le contexte artistique de Chicago, ses célèbres « outsiders » (Lee Godie, Henry Darger), les Hairy Who (Jim Nutt) et les Chicago Imagists (Ed Pashke), autrement dit un horizon stylistique conjuguant surréalisme, art brut et culture pop. Le corpus du MAMCO campe un univers absurde dont les protagonistes, aux prises à des pulsions libidinales et suicidaires, semblent mener une existence dont ils ne saisissent plus le sens.

27 générations de services culturels (2016) de Timothée Calame (*1991) est un titre en forme de mot-valise évoquant un mouvement d'avant-garde littéraire espagnol et l'administration culturelle. Cette œuvre est présentée pour la première fois chez Edouard Montassut, galerie alors installée à Paris dans le passage du Ponceau, allée commerçante privée. Pour son exposition qu'il intitule *Publique*, Calame rassemble des *artefacts* disparates – panneaux d'affichage, barrière de chantier, rame de métro, meurtrière, globe terrestre, rideau anti-mouches – qui ont pourtant en commun d'être des seuils, des points de vue aux échelles diverses. Ainsi agrégées, les œuvres dessinent une constellation semblable à une flânerie qui aurait lieu dans un espace public, lequel organise les flux piétons et régenté l'imaginaire.

■ This section brings together two artists from different geographical and historical backgrounds who have never met.

Mike Lash's (b. 1961) first solo exhibitions date back to the 1990s. His distinctive way of combining drawing and text testifies to an ongoing interest in the graphic novel and illustration—minor art forms that many artists of his generation (such as Keith Haring and Michael Scott) used to revitalize figurative painting. Lash was trained in Illinois and influenced by Chicago's artistic milieu, with its famous “outsiders” (Lee Godie, Henry Darger), the Hairy Who (Jim Nutt), and the Chicago Imagists (Ed Pashke)—an artistic landscape that combined surrealism, outsider art, and pop culture. The works by Lash in MAMCO's collection depict an absurd universe whose protagonists, grappling with libidinal and suicidal urges, appear to lead an existence whose meaning they no longer grasp.

The title of Timothée Calame's (b. 1991) piece, *27 générations de services culturels* (27 Generations of Cultural Services) (2016) is a sort of portmanteau phrase that refers to both a Spanish literary avant-garde movement and to arts administration. It was first shown at Edouard Montassut's gallery, located at that time in Paris's Passage du Ponceau, a private shopping arcade. For the exhibition, which he entitled *Publique*, Calame brought together a patchwork collection of artifacts—billboards, a construction site barrier, a subway car, an arrowslit, a globe, mosquito screening—all of which had the shared feature of being thresholds, or vantage points on different scales. Combined in this way, the works form a constellation similar to a stroll in a public space that guides visitors' steps and directs their imagination.

Moo Chew Wong

□ Moo Chew Wong (*1942, Malaisie, vit à Paris) est un copiste. Pendant des années il est venu au MAMCO pour reproduire, «sur le motif», des œuvres ou des fragments d'une exposition. Si la figure du copiste planté devant un chef-d'œuvre dans un musée des Beaux-Arts nous est familière, il en va autrement avec lui qui, penché sur une toile posée à même le sol, trace vigoureusement dans la matière colorée les formes de l'œuvre contemporaine qui lui fait face (un néon de Joseph Kosuth, une sculpture de Philippe Parreno, un tableau de Nina Childress...), créant ainsi des copies rebelles.

Car les peintures de Wong parlent autant d'elles-mêmes que de leurs motifs. Elles traitent tout autant d'une vitalité expressive que des points de départ qui la rend possible. Il en résulte une archive personnelle et buissonnière des expositions du MAMCO organisées dans les années 1990 et 2000, un portrait infidèle de la collection.

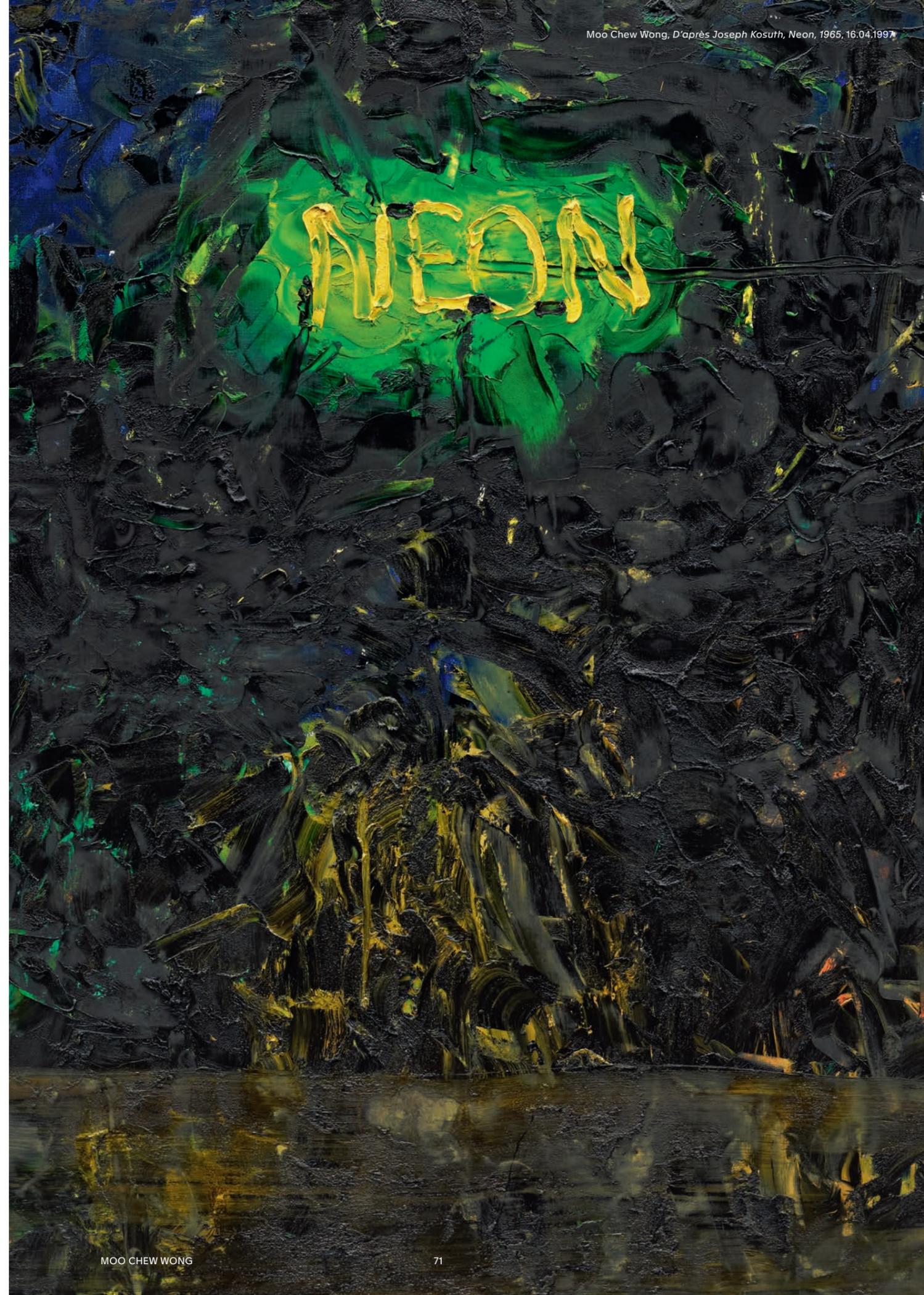
Pour ce faire, Moo Chew Wong peint des tableaux à l'huile, usant de couleurs brutales, travaillées en pâte, où le noir abonde, et qui sont parfois presque illisibles, en tout cas toujours incomplets par rapport à leurs points de départ. Au prix de séances de travail intenses, il saisit les œuvres des autres avec l'énergie des commencements, son regard passant par les moyens plastiques de la modernité expressionniste. Le sentiment d'urgence qui se dégage alors de cette peinture performative laisse à penser que le geste de peindre demeure toujours inaugural. Et il aboutit ici à la constitution d'une archive subjective et non orthodoxe, à une copie non conforme.

■ Moo Chew Wong (b. 1942 in Malaysia, lives in Paris) is a copyist. For years he came to MAMCO to replicate artworks or selections from an exhibition on site. While copyists in fine arts museums planted in front of an old master work are a familiar sight, Moo Chew Wong is an exception. Bent over a canvas placed directly on the floor, he would boldly use his color palette to trace the contours of the contemporary work in front of him, whether it was a Joseph Kosuth neon, a sculpture by Philippe Parreno or a painting by Nina Childress, creating anything but exact copies.

Wong's paintings speak as much about themselves as they do their subjects. Their expressive energy is as important as the originals upon which they are based. The result is an unruly personal take on MAMCO's exhibitions during the 1990s and 2000s, a thoroughly unfaithful portrait of its collections.

Moo Chew Wong's paintings are executed in oil using an impasto technique and a harsh palette of colors in which black predominates. Sometimes they are nearly indecipherable, and always incomplete with respect to the original artwork. During intensive sessions, Wong captured the works of others with the energy of their inception, his gaze enthralled by the plasticity of expressionist modernity. The feeling of urgency that emerges from this performative painting suggests that the act of painting is always a beginning. Here, the result is a subjective and unorthodox archive, an (in) exact copy.

Moo Chew Wong, D'après Joseph Kosuth, Neon, 1965, 16.04.1997



Association des Amis du MAMCO



☐ Rejoignez l'association
des Amis du MAMCO
www.amamco.ch

■ Join the community
of the museum's friends
www.amamco.ch