

04 On View

- Laura Grisi
- *Land Art & Earthworks*

18 Preview

- General Idea
- Ian Burn
- François Ristori

34 Rear Views

- Geraldo de Barros
- Jackie Winsor

50 Features

- *Tactilisme*
- Matsuzawa Yutaka

62 Highlights

- Dennis Oppenheim
- Angeles Marco
- Christian Marclay
- Rosemarie Trockel

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires.
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Chloë Gouédard,
Kevin Slide / Textes → Paul Bernard, Marinela Borriello, Lionel Bovier,
Sophie Costes, Thierry Davila, Claire Gilman, Chloë Gouédard,
Julien Fonsacq, Elisabeth Jobin, Françoise Ninghetto, Charlotte
Morel, Marco Scotini, Ann Stephen / Traductions → Christopher Scala
(fr.-ang.), Odile Ferrard et Kevin Slide (ang.-fr.) / Design →
Gavillet&Cie/Devaud / Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Laura Grisi, *The Measuring of Time*, 1969, *Reflexivity*,
1977 (détail) / Intérieur de couverture → Vue de l'exposition
Verena Loewensberg, MAMCO 2022 / Images → Artmyn: p. 50 /
Toni Hafkenscheid: p. 18-24 / Ilmari Kalkkinen: p. 12 / Annik Wetter:
p. 14, 30, 32-36, 40-48, 64-70 et intérieur de couverture /
Julien Gremaud: p. 6, 8-9

Courtoisies → Laura Grisi Estate + P420 Bologna, p. 4-10 et
couverture / Muzeum Susch: p. 6, 8-9 / AA Bronson: p. 18-24 /
Daimler Chrysler Collection, p. 26 / Estate of Ian Burn, p. 26-29 /
Flash Art International: p. 43-49 / Archives Ecart, p. 56-58 /
Pré-press → Bombie, Genève / Production → Swissprinters AG,
Zofingen / Logistique → Chloë Gouédard / © 2022, MAMCO
Genève, les artistes et les auteurs / Tous droits réservés

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

BRONSON

Editorial

Lionel Bovier

□ En 1965, Brian Aldiss publie *Earthworks*. Dans ce roman d’anticipation post-apocalyptique, les catastrophes environnementales et les extrêmes inégalités socio-économiques ont abouti à la construction d’un état policier dans lequel de riches « fermiers » exploitent la population dans des « camps ruraux ». Deux ans plus tard, Robert Smithson commence son voyage à travers le paysage post-industriel du New Jersey en lisant ce livre dans le bus qui le conduit à Passaic. Le placement de cette référence littéraire en exergue de l’une de ses publications artistiques, rappelle à quel point sa démarche, connue pour ses réflexions sur l’entropie et pour sa critique du modernisme, formule une relation inédite aussi bien à l’environnement qu’à l’histoire et au temps.

C’est sous le même titre de *Earthworks* que s’ouvre, en 1968, une exposition (dont Smithson fut l’un des initiateurs) à la Dwan Gallery de New York : réunissant Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim et Smithson lui-même, elle marque la première reconnaissance critique de ce qui sera ensuite plus communément appelé le « Land Art ». Tout comme dans *Earth Art*, organisée par Willoughby Sharp au musée du Cornell University en 1969, les artistes de l’art minimal et conceptuel, de la performance et du Body Art se trouvent mêlés à une nouvelle génération de créateurs pour qui l’art se fait désormais *dans* et *avec* le « paysage ».

Pour autant, entre le renouvellement de la tradition du « pittoresque » de la fin du 18^e et du début du 19^e siècles que semblent rechercher Hamish Fulton et Richard Long et les interventions sur des sites désertiques ou abîmés par l’homme que proposent Michael Heizer ou Robert Morris, cette appellation recouvre des sensibilités artistiques différentes – voire opposées.

Comme en réponse prémonitoire à la fameuse *Spiral Jetty* que Smithson édifie sur un lac salé de l’Utah en avril 1970, le film de Laura Grisi *The Measuring of Time*

■ In 1965, Brian Aldiss published *Earthworks*, a dystopian novel set in a world of environmental catastrophe and extreme socioeconomic inequality where the population lives under a police state and where wealthy “Farmers” run rural labor camps. Two years later, the artist Robert Smithson embarked on a trip through the post-industrial landscape of New Jersey, reading *Earthworks* on a bus to Passaic. The fact that Smithson referenced Aldiss’ novel prominently in one of his publications emphasizes the extent to which the artist’s work—infused with his ideas on entropy and his rejection of modernism—sets up a new kind of relationship with the environment, with history, and with time.

In 1968, the Dwan Gallery in New York hosted a show entitled *Earthworks*, which featured pieces by Smithson (who was one of the minds behind the event) alongside a number of other artists: Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, and Dennis Oppenheim. This exhibition marked the first formal recognition among art critics of what would come to be known as Land art. The *Earth Art* exhibition, organized the following year by Willoughby Sharp was another example of an emerging trend that saw Minimalist, Conceptual, performance, and Body artists mixed with a new generation for whom art was to be created *with* and *within* the landscape.

This banner covered artists with very different—even opposing—sensitivities, from Hamish Fulton and Richard Long, who seemingly sought to revive the “picturesque” tradition of the late 18th and early 19th centuries, to Michael Heizer and Robert Morris, who chose deserts and landscapes wrecked by human activity as the backdrop for their interventions.

As if presaging *Spiral Jetty*, Smithson’s famous creation on the shore of the Great Salt Lake in Utah in April 1970, Laura Grisi’s film *The Measuring of Time* (1969) portrays

(1969) la montre, dans un mouvement de caméra en spirale, comptant des grains de sable sur une plage... Et, tandis que Smithson élabore une dialectique entre ses interventions sur sites et ce qu’il présente dans les espaces de l’art (*non-sites*), Grisi crée, à la fin des années 1960, des environnements qui reproduisent des phénomènes naturels tels que le brouillard, le vent ou la pluie.

Cette volonté de « ré-inventer » la nature au sein de galeries et d’expositions la rapproche des *Ricostruzione della natura* de Pino Pascali, artiste souvent associé à l’Arte Povera. Au même moment, Piero Gilardi réalise ses premiers « Tapis-Nature », versions synthétiques (en mousse de polyuréthane sculptée et peinte) du naturel.

D’autres artistes ont des ambitions plus directement politiques, à l’instar de Judy Chicago dont les vidéos « d’atmosphères », confrontant des corps nus féminins et des fumées colorées à des contextes naturels, visaient, selon elle, à « transformer et adoucir le paysage, introduisant une impulsion féminine dans l’environnement ».

Autant de formulations différentes d’une nouvelle approche, générationnelle, d’un rapport au monde qui tranche avec l’explosion joyeuse du Pop Art et de la célébration de la société de consommation quelques années auparavant : l’émergence d’un sentiment « environnementaliste ».

Si les notions de biosphère et d’écosystème datent d’avant-guerre, c’est en effet autour de 1972 et de la diffusion du rapport Meadows, que la prise de conscience des conséquences de l’activité de l’homme sur son environnement s’est accélérée. Ce que d’aucuns ont qualifié d’entrée dans l’anthropocène, ne cessera, dès lors, d’être vu comme une menace – même si les réponses politiques ou individuelles à celle-ci restent très discontinues et fortement inégales.

Alors que l’été 2022 marquera sans doute un moment historique de cristallisation collective et médiatique des peurs autour des changements climatiques, les artistes (et les auteurs de science-fiction) avaient peut-être déjà entamé, il y a 50 ans, un *travail de deuil* face à cette transformation de notre habitat – c’est-à-dire de reconnaissance de la perte, de délimitation symbolique de celle-ci et de tentatives de reconstruction.

her counting grains of sand on a beach as the camera moves around her in a spiral motion. And while Smithson set up a dialectic between his outdoor interventions (“sites”) and the pieces he showed in art venues (“non-sites”), Grisi’s works in the late 1960s simulated natural phenomena such as fog, wind, and rain in galleries.

Grisi’s desire to “reinvent” nature in exhibition spaces bears many similarities to the *Ricostruzione della natura* (Reconstruction of Nature) series by Pino Pascali, who is often associated with the Arte Povera movement. Around the same period, Piero Gilardi was making his first *Tappeto-Natura* (Nature Carpet) pieces: cut and painted polyurethane rugs that depict fragments of nature.

Other artists had more overtly political aims. For instance, Judy Chicago’s *Atmospheres*—a series of videos featuring naked women and colored smoke in natural settings—were, according to the artist herself, “intended to transform and soften the landscape, introducing a feminine impulse into the environment.”

Through their respective forms of expression, these artists adopted a fresh approach, breaking from the joyful exuberance of Pop art and the celebration of consumer society that had prevailed just a few years earlier. And they signaled the emergence of a new generation with “environmentalist” sensibilities.

While concepts such as “biosphere” and “ecosystem” have been around since before the Second World War, the publication of the 1972 report *Limits to Growth*, sparked a dawning realization of the effects of human activity on the planet. From that point onward, the dangers of the Anthropocene have been widely acknowledged, although individual and political responses remain extremely piecemeal and uneven.

The summer of 2022 will surely go down in history as the point at which climate-related fears became embedded in people’s minds and in the media discourse. It could be argued, however, that artists (and science-fiction authors) started the grieving process for our changing environment some 50 years ago—accepting the loss, symbolically circumscribing it, and attempting to rebuild in its wake.



ON VIEW



Laura Grisi

→ 05.10.2022–29.01.2023

→ Organisée par Julien Fronsacq et Marco Scotini, en collaboration avec Muzeum Susch et le soutien de la Fondation du Groupe Pictet

□ L'artiste italienne Laura Grisi (1939-2017), par ses activités qui font du « déplacement » l'une de leurs conditions fondamentales, incarne un sujet féminin nomade qui défie les politiques identitaires, conteste l'univocité des représentations et refuse l'uni-directionnalité du temps.

La pertinence des problématiques qu'elle envisage explique la nature de sa redécouverte : un renouvellement de l'attention critique qui va au-delà de la reconnaissance de sa contribution à l'art conceptuel, puisqu'elle concerne aussi des questions de genre et, ainsi que Teresa Castro l'a formulé, « d'éco-féminisme ».

En 1969, Grisi réalise *Volume of Air*, une salle blanche uniquement remplie d'air : pas d'image ni d'objet, rien qui ne vienne retenir le regard du visiteur. Seul un éclairage néon placé dans les angles de l'espace génère un effet lumineux poudré, remplissant le volume de quelque chose d'élué et pourtant sensible. C'est précisément ce rôle conféré à l'air qui distingue Grisi de ses contemporains de l'Arte Povera : « je ne voulais pas, déclare-t-elle, d'une peinture ou d'une sculpture qui contienne de l'air, de la terre ou de l'eau. Je ne voulais pas faire de l'air, de la terre ou de l'eau des objets. Je voulais recréer l'expérience des phénomènes naturels ».

Ses environnements « météorologiques » depuis 1968 visent en effet à reproduire des éléments ou des forces naturelles telles que le brouillard, l'arc-en-ciel ou la pluie. On pourrait faire ici un parallèle avec les pratiques d'artistes femmes telles que Judy Chicago, Maria Nordman, Teresa Burga ou Joan Jonas. Mais, pour Grisi, l'air est un *medium* – il n'est ni réifié en objet d'art ni l'objet d'une étude scientifique. Ainsi que l'écrivait la théoricienne Luce Irigaray, « l'air n'est-il pas notre véritable habitat en tant que mortels ? Existe-t-il un refuge

■ With a multiplicity of activities that take the “journey” as their fundamental condition, Italian artist Laura Grisi (1939–2017) embodies a nomadic female subject defying the politics of identity, the univocal nature of representation, and the unidirectionality of time.

The urgency of topics she addressed determines the nature of her recent rediscovery: a renewal critical attention that goes beyond the reappraisal of her contribution to Conceptual art, but also concerns gender and, as Teresa Castro recently put it, “eco-feminism.”

In 1969, Grisi created *Volume of Air*, a cubic room completely white and filled only with air. No image nor any other thing appeared to those who crossed the room, as if there was simply nothing there. Nonetheless, thanks to the neon light, a sort of whitish dust permeated the environment, defining a volume that was both dense and elusive. Anything but a sign of absence, an aerial matter that eludes visibility. It is precisely the recognition of air's role in Grisi's work that fundamentally separates her from other artists of the Arte Povera movement: “I didn't want a painting or a sculpture containing air, earth, or water, the artist stated. I didn't want air, earth, or water to become objects. I wanted to recreate the experience of natural phenomena.”

Her “meteorological” environments since 1968 intended to reproduce natural elements (or forces) such as fog, rainbows, rain, vortexes, sand, stones, etc. One can draw here a parallel with researches by contemporary women artists such as Judy Chicago, Maria Nordman, Teresa Burga, or Joan Jonas, to name just a few. However, for Grisi, air is a *medium*. Neither reified into an artistic object, nor the subject of scientific study. As feminist theorist Luce Irigaray asked: “is not air the whole of our







plus vaste, plus spacieux ou même plus apaisant que celui que nous offre l'air? Est-ce que l'humanité peut vivre ailleurs que dans l'air?»

Volume of Air est une première étape d'un cycle de métamorphoses par lequel Laura Grisi donne à ressentir l'atmosphère, ses changements de pression ou de température. Ou, dit autrement, il s'agit de l'une des premières formulations par l'artiste de dispositifs où l'atmosphère génère des espaces : des environnements dans lesquels des phénomènes naturels sont reproduits ou transposés à l'intérieur d'un lieu d'exposition.

Le vent est l'acteur principal de son intervention pour le *Teatro delle mostre* à la galerie La Tartaruga en 1968. Le brouillard apparaît en 1969 à la galerie Marlborough de Rome. La pluie est présentée dans son exposition personnelle de la galerie Thelen de Cologne en 1970. Un tourbillon est le sujet d'un film 16mm projeté en cercle sur le sol, tandis qu'une machine à arc-en-ciel recrée « toutes les couleurs du spectre que l'air, qui n'en possède aucune, laisse traverser ». Toutes ses réalisations sont des chapitres d'un projet plus large et partiellement non réalisé, qui devait également inclure « la grêle, la condensation et le refroidissement de l'air ».

Ces œuvres étaient autant de raisons pour que l'aspect environnemental du travail de Grisi fasse l'objet d'une reconnaissance particulière. Inclue dans l'exposition séminale pour « l'environnementalité » de l'époque, *Earth Air Fire Water: Elements of Art*, organisée par Virginia Gunter au Boston Museum of Fine Arts en 1971, Grisi expose ainsi avec Hans Haacke, Christo, Michael Heizer, Allan Kaprow, Dennis Oppenheim et bien d'autres praticiens des « earthworks » qui émergent à la fin des années 1960. Pour autant, la tension entre l'échelle macro- et microscopique, entre l'universel et le particulier, entre le passé et le futur, font, chez Grisi, l'objet d'une attention singulière au minimal et au marginal, au « degré zéro » : le son de gouttes d'eau ou de la croissance d'une plante, la classification de galets, la couleur d'une feuille de manguier, la force du vent...

—Marco Scotini

habitation as mortals? Is there a dwelling more vast, more spacious, or even more generally peaceful than that of air? Can man live elsewhere than in air?»

Volume of Air is a first phase, however paradigmatic, in the cycle of metamorphosis through which Grisi gives space to the atmosphere, to its changes of pressure or temperature, to evaporation or condensation. Or, rather, it represents only one of the instances where the artist uses the atmosphere as the generator of spaces—a series of environments in which natural phenomena are artificially reproduced and transposed inside the exhibition space.

The wind is central to her intervention for the *Teatro delle mostre* at La Tartaruga gallery in 1968. Fog appears in 1969 (together with luminous columns) in the courtyard of Rome's Marlborough gallery. Rain is presented in Grisi's solo exhibition at Cologne's Galerie Thelen in 1970. A whirlpool is the subject of a 16mm film projected onto the floor inside a circular space. A rainbow "machine" recreates "all the colors of the spectrum that air, which is colorless, lets pass through." These are all chapters from a broader project, partially unrealized, given that the artist promised that "there will also be hail, and the condensation and cooling of air."

There were thus many reasons for the international recognition of this environmental aspect of Grisi's work: she was included in the seminal exhibition by Virginia Gunter at Boston's Museum of Fine Arts in 1971, *Earth Air Fire Water: Elements of Art*, which demonstrated the "environmentality" that pervaded the art of this time. She exhibited together with Hans Haacke, Dan Graham, Christo, Michael Heizer, Allan Kaprow, Dennis Oppenheim, Richard Serra, and other artists close to the "earthworks" movement which emerged in the 1960s. However, in Grisi's work, the tension between the macro- and the micro-scale (the universal and the particular, the past and the future) is presented by means of a radical attention to the minimal, the marginal, the "degree zero": the sound of drops of water or the growth of a plant, the classification of found pebbles, the color of mango leaves, the strength of the wind...

—Marco Scotini



Land Art & Earthworks

→ 05.10.2022–29.01.2023

→ Organisée par Paul Bernard, Lionel Bovier et Sophie Costes

□ Roger Ackling, Alice Aycock, Robert Barry, Judy Chicago, Christo, Walter De Maria, Hamish Fulton, Michael Heizer, Nancy Holt, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Piero Gilardi, Richard Long, Robert Morris, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Pino Pascali, Claudio Parmiggiani, Robert Smithson

Si l'on en croit Gilles A. Tiberghien dans le livre qu'il a consacré à ce sujet, « pas un artiste, hormis Walter De Maria, ne s'est réclamé du Land Art, et, faute de savoir ce que ce terme recouvre, on lui a souvent préféré des dénominations encore plus vagues, constituant en tout cas des ensembles encore plus vastes, telles que "art processuel", "art environnemental", "art écologique", "art total", etc. ». C'est dire que l'art (Art), dans et avec la terre ou le paysage (Land), est loin de représenter une catégorie esthétique stable voire à peu près fixée – concernant ses œuvres liées à cette nébuleuse, Robert Smithson préférera parler, de son côté, de *earthworks*. On peut cependant dégager au moins trois traits communs à un ensemble de travaux participant du Land Art.

Apparue en Europe et aux États-Unis dès la fin des années 1960, une constellation d'artistes a eu d'emblée pour objectif de sortir des habituels espaces institutionnels ou marchands (le musée, la galerie) pour créer dans des cadres naturels situés en dehors des grands centres urbains. L'atelier sans murs que représente l'Ouest américain aura ainsi fourni, dans un premier temps, un écrin à nombre d'œuvres. Michael Heizer travaille dans le Black Rock Desert du Nevada dès 1968 (*Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)*) et intervient dans le désert Mojave dès 1969 (*Primitive Dye Painting, Five Conic Displacements*). Walter De Maria

■ Roger Ackling, Alice Aycock, Robert Barry, Judy Chicago, Christo, Walter De Maria, Hamish Fulton, Michael Heizer, Nancy Holt, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Piero Gilardi, Richard Long, Robert Morris, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Pino Pascali, Claudio Parmiggiani, Robert Smithson

In his book on Land art, Gilles A. Tiberghien posits that "not a single artist, with the exception of Walter De Maria, classified themselves as a 'Land artist' and, without a precise understanding of what Land art encompasses, the practice has tended to be described in vaguer terms covering even vaster forms of expression, such as 'process art,' 'environmental art,' 'ecological art,' 'total art' and so on." In other words, *art* created with and within the *land* (or the landscape) is far from a stable or even clearly delineated aesthetic category: Robert Smithson, for instance, preferred the term "earthworks" to describe his pieces that could conceivably be included in this ill-defined genre. But for all this imprecision, the body of work generally recognized as Land art has at least three common features.

The movement had its origins in the late 1960s, when a group of European and US artists set about taking art outside of conventional institutional and commercial spaces (museums and galleries) and into the great outdoors—expansive natural environments away from major towns and cities. Some of the earliest protagonists made the US West their open-air studio. Michael Heizer chose Nevada's Black Rock Desert as the setting for *Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)* (1968) and the Mojave Desert for *Primitive Dye Painting* (1969) and *Five Conic Displacements* (1969).



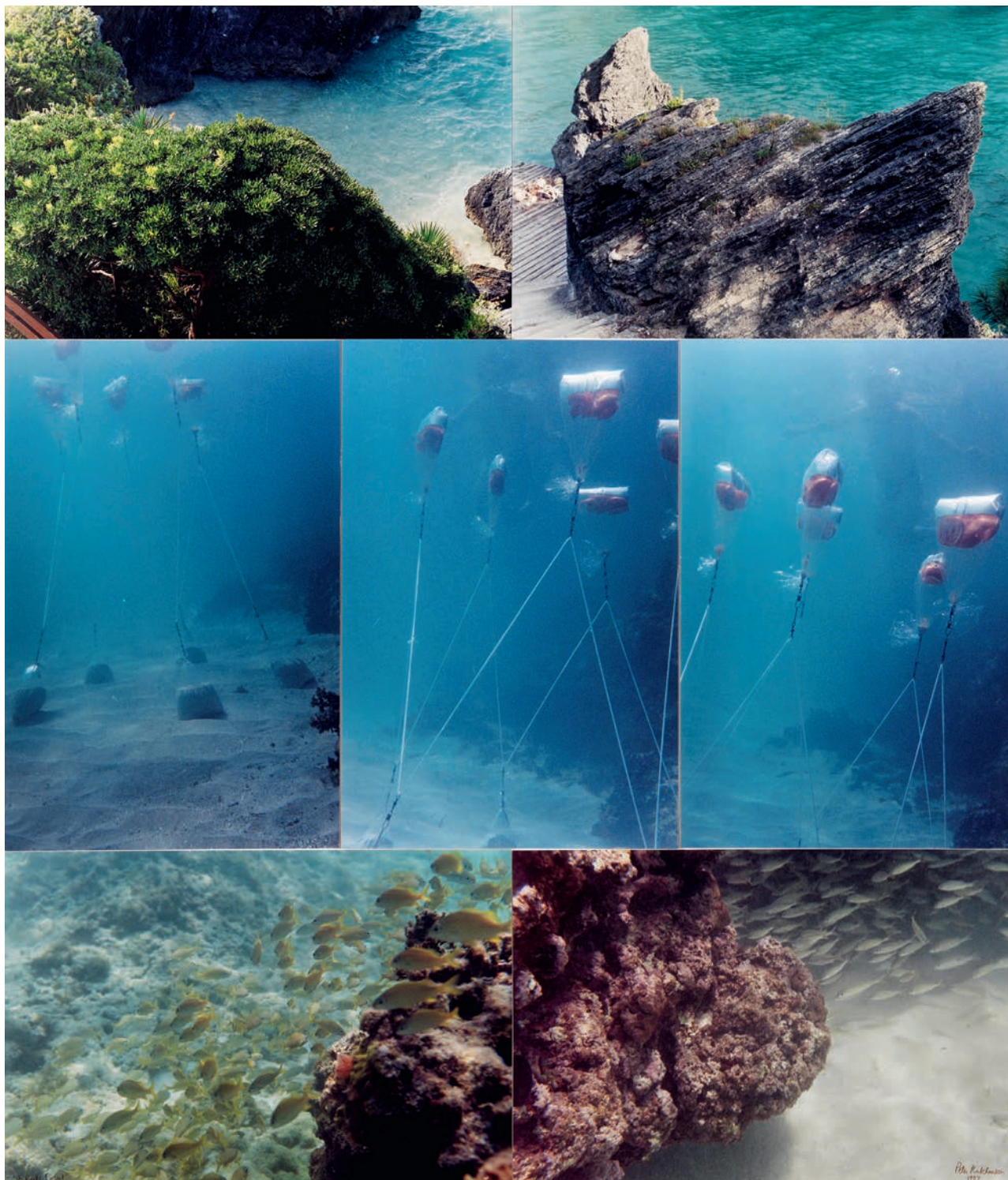
réalise *Cross* et *Mile Long Drawing* en 1968 dans le désert Mojave. De son côté, Robert Smithson crée sa *Spiral Jetty* à Rozel Point, sur le Grand Lac Salé dans l'Utah, en 1970 et Nancy Holt installe ses *Sun Tunnels* dans le Great Basin Desert (Utah) au début de cette décennie. Ces quelques exemples montrent que le choix du contexte naturel pour les artistes fondateurs du Land Art est guidé par des considérations d'échelle (quitter la galerie ou le musée, c'est quitter un certain confinement). Les interventions de grandes dimensions conviennent aux vastes étendues désertiques et inversement, ce qui a pour conséquence un accès plus difficile à l'œuvre lorsqu'elle est pérenne : expérimenter les créations du Land Art implique d'aller sur place, là où le travail existe, c'est-à-dire de voyager dans le paysage.

Cette première donnée contextuelle est complétée par une seconde, elle aussi liée à la valeur d'usage du paysage et de la terre : les pièces associées au Land Art défont les distinctions produites par les catégories classiques des beaux-arts. *Spiral Jetty*, par exemple, est à la fois – et pas exactement – un dessin, mais aussi – et pas absolument – une sculpture. Installé à Garden Valley dans le Nevada, *Complex I/City* (1972-1974) de Michael Heizer, plus tard complété par *Complex II/City* et *Complex III/City*, est fait de béton armé et de terre compactée, et se situe « dans cette sphère d'indivision de l'architecture et de la sculpture », comme le dit Tiberghien. *A Line Made by Walking* (1967) de l'artiste anglais Richard Long tient de la performance (la ligne tracée dans un champ est le résultat de la marche de l'artiste dans le paysage), a une dimension graphique (il s'agit d'un dessin réalisé dans la nature) et appartient au champ de la photographie (la trace, éphémère, ne subsiste que sous la forme de l'image en noir et blanc qui l'a enregistrée, c'est-à-dire archivée). L'*Observatoire* de Robert Morris (1971 et 1977) donne à penser à un tumulus, à une construction mégalithique tout en étant aussi proche d'un parc – d'un jardin – aménagé. Ces lignes de fuite sont inscrites dans l'identité flottante de ces œuvres consubstantiellement liées à l'écrin naturel qui les accueille et dont elles transforment l'aspect et la destination. Car le paysage ici n'est pas simplement à

Walter De Maria also headed to the Mojave Desert for *Cross* (1968) and *Mile Long Drawing* (1968). Smithson, meanwhile, created his famous *Spiral Jetty* (1970) on the shore of the Great Salt Lake near Rozel Point in Utah. And Nancy Holt built her *Sun Tunnels* in Utah's Great Basin Desert in the early part of the same decade. These examples reveal how considerations of scale influenced the choice of setting for these early Land art pioneers: taking art outdoors was a way of escaping the confines of the gallery or museum. The vast expanse of the desert provided the ideal backdrop for large-scale artistic interventions. And their remoteness made permanent Land art installations harder to reach, so experiencing them in person meant traveling through the landscape.

The second common trait shared by works of Land art is also contextual in nature: by using the landscape as their canvas, they eschew the conventional divisions of the fine arts. *Spiral Jetty*, for instance, is both a painting and a sculpture, although it falls neatly into neither category. Likewise, Heizer's *Complex I/City* (1972-1974) in Nevada's Garden City—including subsequent additions *Complex II/City* and *Complex III/City*—is made from reinforced concrete and compacted earth, placing it “at the intersection of architecture and sculpture” according to Tiberghien. British artist Richard Long's *A Line Made by Walking* (1967) is at once performance art (Long walked backward and forward across a field to create the line), graphic art (a line drawn onto the landscape) and photography (the line itself has long since faded away, persisting only in the black and white image captured—and archived—by the artist). Meanwhile, Robert Morris's *Observatory* (1971 and 1977) is reminiscent of a tumulus—a Megalithic mound of earth and stones—but also of landscaped gardens. This blurring of the lines is inherent to the ambiguous identity of these works: they are a part of the landscape while simultaneously altering its appearance and purpose. The landscape is not merely something to be seen, contemplated or even experienced. It becomes, in its own right, a constantly changing tool and medium for artistic expression.

Lastly, Land art installations, whether



voir, à contempler, voire à expérimenter par le public: il est un matériau et un outil dynamiques avec lesquels il s'agit de travailler.

Enfin, pérennes ou éphémères, les œuvres du Land Art ne sont pas d'abord et avant tout des objets. Ce sont des traces, des constructions sculpturales ou architecturales, quelquefois les deux, des gestes cristallisés, des façons d'aménager une possible appréhension physique – matérielle – et visuelle de l'immensité de l'espace. Mais cette manière de faire, extérieure aux règles d'exposition du « white cube », ne contournera le système institutionnel et marchand que pour un temps. Car, ce qui reste bien souvent des interventions éphémères des artistes du Land Art consiste en des images, en des archives photographiques, autrement dit en des objets qui circulent dans le système de l'art comme n'importe quelle autre création visuelle – comme n'importe quel autre « artefact ». Quant aux œuvres pérennes, elles existent également sur des supports qui sont indépendants de leur site naturel d'existence et qui là encore sont la partie physiquement manipulable de l'œuvre – pensons simplement, et par exemple, aux photographies de *Spiral Jetty* prises par Gianfranco Gorgoni. Ainsi ce qui s'est pensé à l'origine comme une alternative à un certain mode de l'art n'aura pas pu absolument y échapper.

temporary or permanent, are not first and foremost objects. They are traces: sculptures or architectural works (sometimes both) that capture artistic expression at a point in space and time, offering a physical—material—and visual interpretation of the vastness of the natural world. Yet their existence outside the expository conventions of the “white cube” is only temporary, because these pieces eventually find their way back into the institutional and commercial fold. In many cases, all that remains of temporary Land art installations are the photographs that preserve them for posterity: objects that move in the same circles as any other piece of art, like any other artifact. The same goes for permanent installations: these are captured in media that, far removed from their original natural settings, become the part of the work that can be physically handled. Gianfranco Gorgoni's photographs of *Spiral Jetty* are an obvious case in point. So while Land art was originally conceived as an alternative to traditional forms of art, it never quite manages to break free.



General Idea, *Untitled*, 1991

PREVIEW



Ecce Homo: The Drawings of General Idea

→ 22.02–18.06.2023

→ **Organisée par Lionel Bovier
et Claire Gilman, en partenariat avec
The Drawing Center, New York**

□ Fondé à Toronto en 1969 par AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal, le collectif General Idea est reconnu aujourd’hui comme un participant-clé de la scène de l’art conceptuel des années 1970-1980. Des concours de beauté, « talk shows » et boutiques de leur début, jusqu’aux productions de cartes-postales, affiches, magazines, papier-peint et autres imprimés des années 1980, ces artistes ont embrassé les productions commerciales et populaires de leur époque avec autant d’enthousiasme que d’humour et produit des réponses à la fois esthétiques et culturelles à la société de consommation qui les environne. Que faire, dans ce contexte de production, des dessins que dès l’origine et jusqu’à la dissolution du groupe en 1994, après les décès de Felix et Jorge du SIDA, ils réalisent quotidiennement, inlassablement ?

Ou, pour être plus précis, que Jorge Zontal réalisait, dessinant à l’encre et au crayon pendant les réunions quotidiennes de General Idea autour de leurs projets actuels et futurs. Mais le fait que Jorge Zontal fasse ces dessins signifie aussi que General Idea les produisait, puisque les trois artistes avaient décidé que toute réalisation de l’un des membres du collectif était attribuable à General Idea. La signature était ainsi devenue une entreprise collective et la notion d’individualité avait pris des contours mouvants. Dans le geste même du dessin, quelque intime qu’il soit, s’insérait une certaine distance, en étant inextricablement lié au contexte dialogique duquel il émergeait et faisant presque partie des formes sérielles et reproductibles qui en sont venues à définir la pratique du groupe.

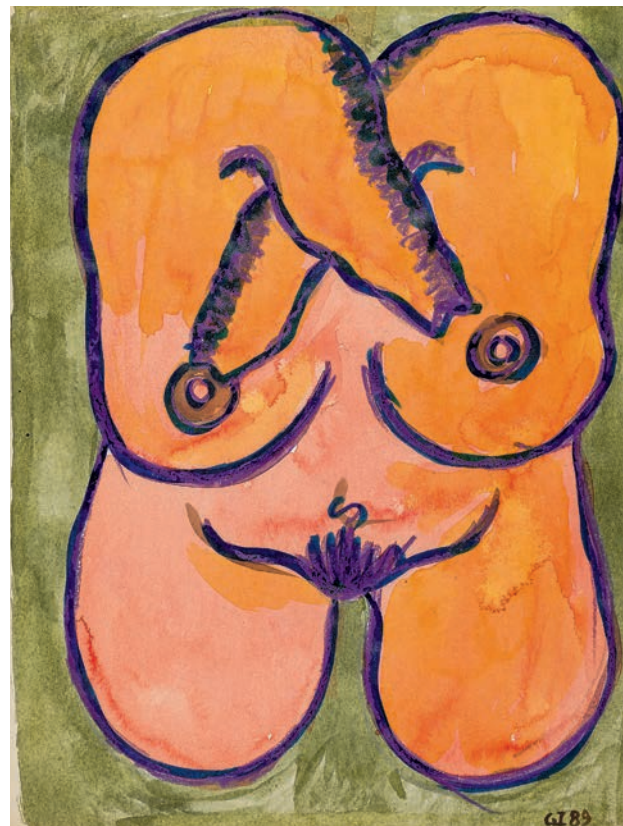
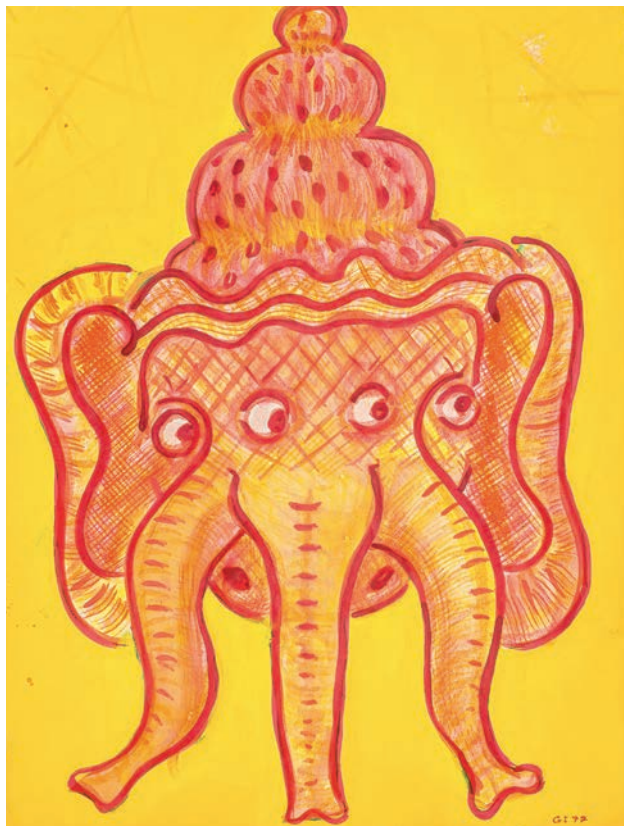
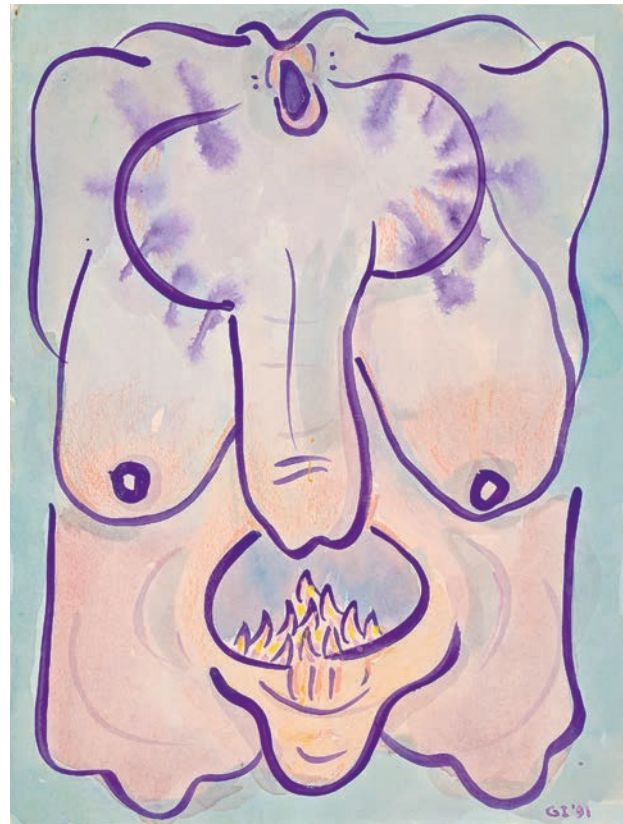
Si ces dessins confèrent à la production de multiples et d’ephemeras du groupe une forme de *gravitas* matérielle, ce n’est pas tant parce qu’ils seraient plus ou moins

■ Founded in Toronto in 1969 by AA Bronson, Felix Partz, and Jorge Zontal, General Idea is recognized today as a key participant in the Conceptual art scene of the 1970s and 1980s. From their early staged beauty pageants, boutiques, and talk shows, to their later material output in the form of postcards, prints, posters, magazines, and wallpaper, they enthusiastically embraced popular commercial forms creating witty send-ups of both aesthetic and consumer culture. What then do we make of the fact that, from the very beginning until their disbanding in 1994 following the deaths of Felix and Jorge from AIDS, they were drawing—daily, incessantly, over and over again?

Or, to be accurate, Jorge Zontal was drawing, applying pen and ink to paper in the daily meetings during which General Idea would brainstorm ideas for current and future projects. But the fact that Jorge Zontal produced drawings during these meetings means that General Idea produced drawings because, as the group has steadfastly maintained, anything created by one member is attributable to all. Indeed, authorship was a collective enterprise for General Idea, and the very notion of selfhood something flexible and uncontained. By the same token, in being inextricably bound to the dialogic setting in which it was generated, the intimate drawn gesture herein incorporates a certain internal distance, thus finding its place alongside the serial, reproducible forms that have come to define the group.

If these drawings lend the group’s ephemeral, serial production a kind of material *gravitas*, it is not because they are any more or less “true” than anything else that the group produced during its 25-year existence.







« vrais » que quoique ce soit d'autre que General Idea ait produit pendant ses 25 ans d'existence. Bien plutôt, c'est que, dans leur rapport à une forme d'intimité, ils compliquent et expliquent à la fois ce qu'une « vérité » du groupe pouvait être.

Jorge Zontal dessinait sans cesse mais c'est autour de 1985 (et jusqu'aux dernières rencontres du groupe en 1993) que les dessins trouvent une plus grande régularité, à la fois en termes matériels et de fréquence. Ce sont les dates que les expositions du Drawing Center et du MAMCO prennent comme cadre. L'année 1985 est aussi celle à laquelle les artistes décident de quitter le Canada pour New York. C'est encore le moment où la joie de vivre du collectif à ses débuts est assombrie par l'épidémie du SIDA, qui prendra de plus en plus de place dans leurs vies. Comme l'exprime AA Bronson, c'est une période « dans laquelle nous avons dû faire face et, en quelque sorte, intégrer la maladie et la perte de la plupart de nos amis, y compris de Jorge et Felix eux-mêmes ».

Le titre de l'exposition, *Ecce Homo*, fait référence explicitement à une publication de l'artiste allemand George Grosz de 1923, choisie par AA Bronson parce que « l'anti-sémitisme dans le récit de Grosz se reflète dans l'homophobie dont nous avons fait l'expérience. Le titre, poursuit l'artiste, renvoie, en ce qui concerne General Idea et de façon autocritique, à notre statut 'd'homos'. C'est une forme d'autoportrait en tant que partie rejetée d'une société. En Amérique du Nord, nous représentons cette partie de la société vouée à la mort par une pandémie qui ne touchait, de façon très opportune, pas la population blanche riche et hétérosexuelle. »

—Claire Gilman

Rather, it is because, in their claim to intimacy, they simultaneously complicate and help us understand what truth consisted in for General Idea.

Jorge Zontal was always making drawings, but they assumed a greater regularity in 1985, continuing through the last meetings in 1993, the years The Drawing Center and MAMCO exhibitions take as their focus. Notably, 1985 was the year the group made the decision to leave Canada for New York, and it was a time when their early joie-de-vivre was tempered by the pervasive presence of AIDS. In AA Bronson's words, it was a period "during which we had to face and somehow incorporate the illness and death of most of our friends as well as Jorge and Felix themselves."

The exhibition title *Ecce Homo* deliberately references a 1923 publication by German artist George Grosz chosen, according to AA Bronson, because "the Anti-Semitism in Grosz's narrative is mirrored by the homophobia in ours." AA Bronson continues, "The title *Ecce Homo* in our case refers to GI, self-deprecatingly, as homos. It is a kind of self-portrait as the rejected part of society. In North America we represented that part of society left to die in a pandemic which conveniently ignored the white moneyed straight folk."

—Claire Gilman

W
E
V
E
B



Ian Burn

→ 22.02–18.06.2023

→ Exposition organisée par Lionel Bovier et Ann Stephen, avec le soutien de l'Estate de l'artiste

□ Ian Burn a été décrit de multiples façons : comme un artiste, un activiste, un syndicaliste, un journaliste, un critique d'art, un curateur et un historien de l'art. L'exposition entend rendre compte de sa pratique en tant que représentant de l'art conceptuel et en tant qu'individu qui s'interroge sur son propre travail, qui participe à un collectif et qui ne cesse de s'étonner du défi que constitue le fait de « regarder comment on voit et on lit ».

L'exposition réunit des œuvres de 1966 à 1993, l'année de sa mort, ainsi que des journaux, affiches, discours enregistrés et vidéos qui permettent de retracer son parcours, de l'Australie à Londres, en passant par l'épicentre du monde de l'art qu'est New York et sa contribution au groupe Art & Language. Le parcours commence avec ses premières peintures minimalistes et ses œuvres conceptuelles, associées à deux installations réalisées avec Mel Ramsden. Il se termine avec son retour en Australie où, après plus d'une décennie de journalisme et de syndicalisme, il reprend une pratique artistique. Sa dernière série, *Value Added Landscape* (1992-1993), révèle comment il associe alors la peinture amateur, l'art conceptuel et la politique.

Dans les trois décennies qui se sont écoulées depuis sa mort, Ian Burn est devenu un modèle pour l'héritage politique de l'art conceptuel, notamment par son rôle en tant qu'activiste et son appel aux artistes à « s'organiser ». Même si son retrait de la scène artistique ne fut que partiel, sa contribution à la culture, contrairement à la plupart des formes dites politiques de l'art contemporain, ne s'adressait pas qu'au monde de l'art lui-même. C'est l'une des ambitions de ce projet : restituer la réflexion de Burn sur la façon de repenser un monde « décentré », grâce à ce qu'il nommait une « vision périphérique ».

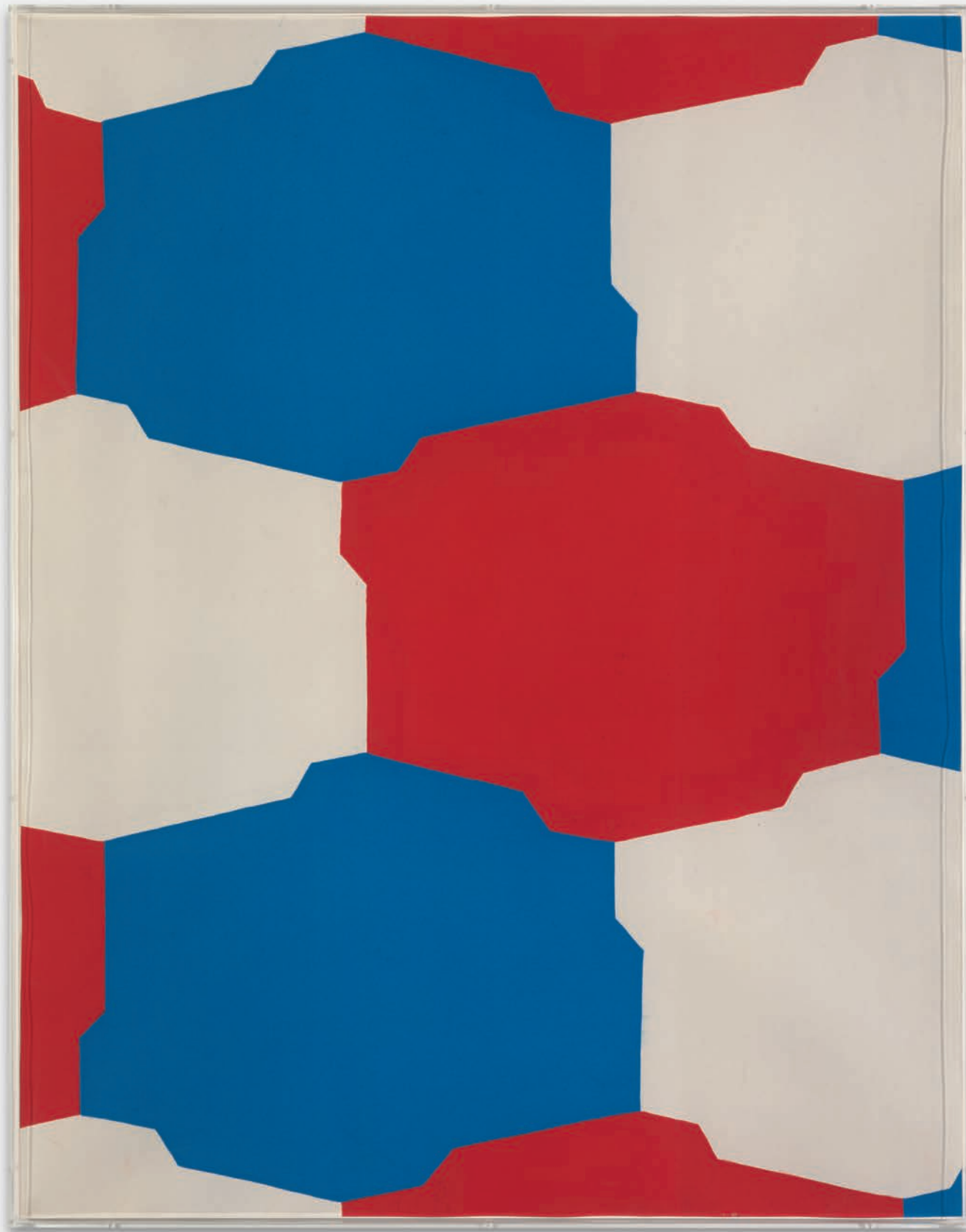
■ Ian Burn has been described as many things: an activist, a trade-unionist, a journalist, an art critic, a curator, and an art historian—and in a moment of self-deprecating alienation, he once described himself as “an ex-Conceptual artist.” This exhibition reveals Burn as a probing and often collaborative Conceptual artist, puzzling with the perceptual challenges of “looking at seeing and reading” in company with others.

The survey consists of artworks from 1966 to his death in 1993, accompanied by journals, posters, slide talks, and videos. It traces his remarkable journey from Australia via London to the so-called center of the art world, New York, and the expanded world of the collective Art & Language. It begins with several Minimal paintings and a selection of his early Conceptual artworks that combine text with materials of low visibility (like mirrors and glass), and two installations made with Mel Ramsden. It ends on his return to Australia, where after more than a decade immersed in trade-union journalism, he began to make art again. One late series, *Value Added Landscape* (1992–1993), reveals how he straddled different spheres, spanning amateur landscape, Conceptual art, and politics.

In the three decades since his death, Ian Burn has become something of a model for the political legacy of Conceptual art, as a result of his activism particularly in union journalism and in advocating for artists to “organize.” While his withdrawal from the art world was always partial, it was unlike the political turn of much contemporary art, insofar as the latter remained within the art world itself. It is hoped that the exhibition will lead to greater recognition of his contribution as an artist in rethinking art in a “decentered” world through what he called “peripheral vision.”







François Ristori

→ 22.02–18.06.2023

→ Exposition organisée par Julien Fronsacq, parallèlement à celle organisée par Michel Gauthier au Centre Pompidou, Paris

□ Le MAMCO possède dans sa collection deux œuvres de François Ristori (1936–2015). Produites au tournant des années 1970, elles appartiennent à un corpus que l'artiste a lui-même appelé *Traces-Formes*.

Après deux années éprouvantes de service militaire en Algérie, l'artiste reprend des études aux Beaux-Arts de Paris en 1959. Les œuvres de cette époque prennent une orientation clairement abstraite et gestuelle. Caractérisée par une palette restreinte, une touche régulière et un recouvrement uniforme, la surface picturale s'étend pour prendre des dimensions importantes – parfois plus de 380 cm de long.

Dès 1967, l'artiste repense sa pratique, passant d'une logique automatique à une peinture systématique. Dans une société en pleine transformation, sa démarche s'oriente vers le protocole et restreint son motif à celui d'un hexagone bleu, rouge et blanc. Contemporain des artistes présentés dans l'exposition *Systemic Painting* (1966) de Lawrence Alloway au Guggenheim de New York, Ristori produit désormais une peinture conceptuelle et extensive.

A l'automne 1969, Daniel Buren et Niele Toroni qui, au sein de BMPT, en appelaient à une peinture « réduite » (non sensible, non perfectible et non illusionniste), sont invités à la VI^e Biennale de Paris. Ils décident finalement de laisser leur place à François Ristori, qui présente pour la première fois au public ses tableaux. Par la suite, il construira d'autres compagnonnages artistiques tout aussi importants, comme ceux avec André Cadere, Bernard Joubert, Claude Rutault ou Yvon Lambert.

Au printemps 2021, le MAMCO a activé le protocole de *Traces-Formes* (ca 1970) à même le sol du musée. Le dessin peut être réalisé à la craie, au crayon, au feutre, au pastel gras, en couleur ou en noir et blanc et, selon le support choisi, peut se déployer

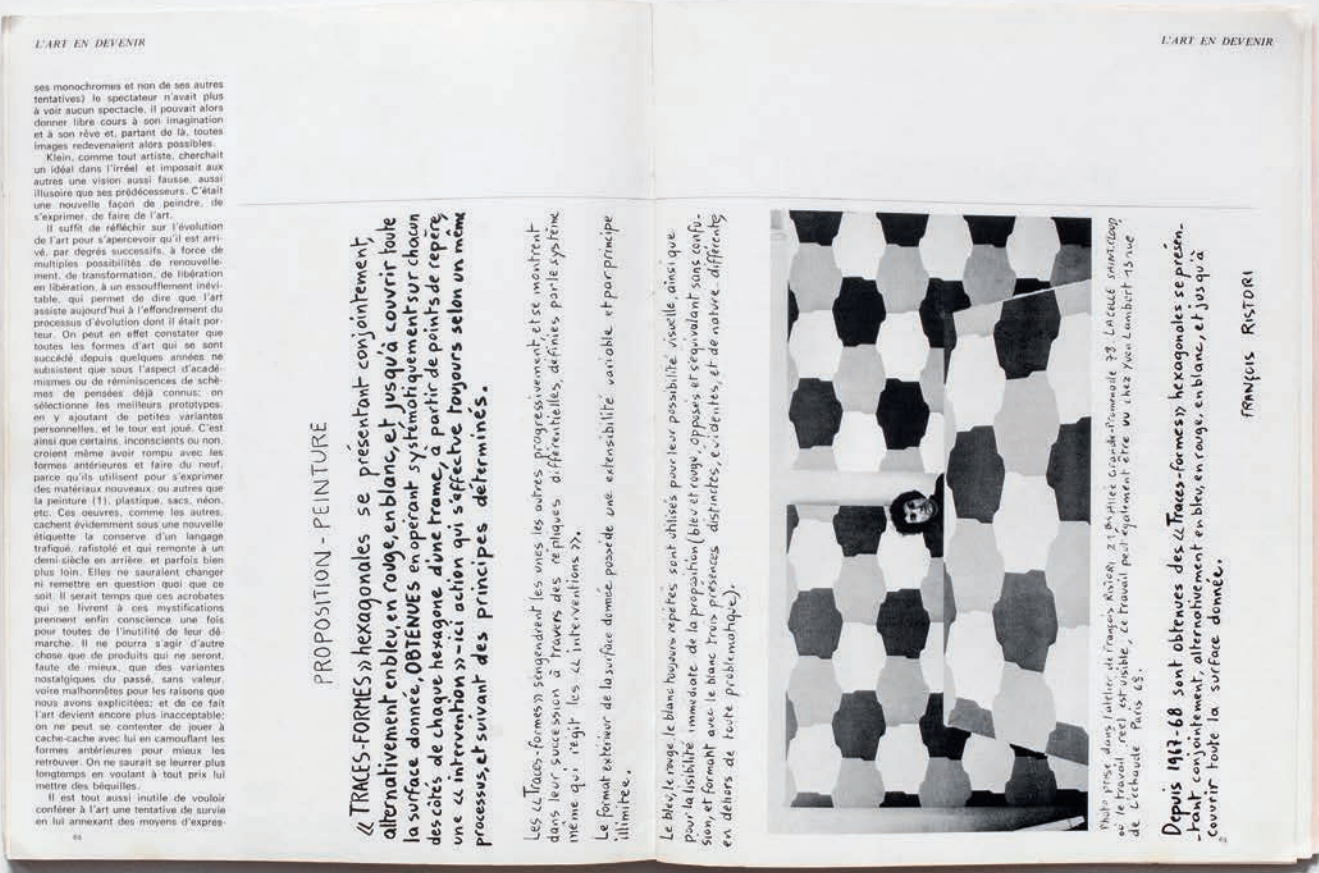
■ The MAMCO collection includes two works by François Ristori (1936–2015). Produced in the early 1970s, both belong to a series that the artist called *Traces-Formes*.

Following two years of grueling military service in Algeria, Ristori resumed his studies at the Beaux-Arts de Paris fine arts school in 1959. His works from this period showed a clear predilection for gestural abstraction: Ristori used a limited palette of colors and a regular brush stroke to achieve uniform coverage, with some paintings exceeding 380 cm in length.

In 1967, Ristori began altering his approach, shifting from automatic to systematic painting. At a time of great societal upheaval, he turned his focus to process, taking blue, red, and white hexagons as his preferred motif. Ristori was a contemporary of the artists whose works were shown in *Systemic Painting*, a 1966 exhibition by Lawrence Alloway at the Guggenheim in New York. In this period, he adopted conceptual, extensive painting as his medium of expression.

In the fall of 1969, Daniel Buren and Niele Toroni—who, as members of the BMPT collective, had called for “reduced” painting (non-expressive, non-perfectible and non-illusionist)—were invited to exhibit at the Sixth Biennale de Paris. In the end, they gave up their place for Ristori, who showed his paintings in public for the very first time. He went on to forge other, equally important relationships with artists such as André Cadere, Bernard Joubert, Claude Rutault, as well as with Yvon Lambert.

In the spring of 2021, the floor of MAMCO became the canvas on which the museum applied the process behind *Traces-Formes* (c. 1970). According to Ristori's method, the pattern could be drawn in chalk, pencil, felt pen, or oil pastel, in color or in black and white, and—depending on the



à l'intérieur ou l'extérieur, sur une surface horizontale ou verticale, opaque ou transparente. En 1976, à la galerie Yvon Lambert de Paris ou lors d'un échange avec la galerie Paula Cooper, Ristori déploie cette œuvre diagrammatique au milieu de la rue de l'Echaudé ou sur le trottoir du 105 Hudson Street à New York. Le régime protocolaire de l'œuvre est celui d'une peinture extensive, propice au grand format, mais aussi à la délégation et à son adaptation *in situ*. A l'instar de cet hexagone tricolore, l'abstraction picturale de François Ristori n'en est pas moins dénuée d'un potentiel de dénotation de ce qui structure un contexte.

chosen medium—indoors or outdoors, on a horizontal or vertical surface, and opaquely or transparently. In 1976, Ristori reproduced this concept outdoors on two occasions: in the middle of Rue de l'Echaudé in Paris (for Galerie Yvon Lambert) and on the sidewalk at 105 Hudson Street in New York (for Paula Cooper Gallery). The process behind *Traces-Formes* is one of extensive painting—which lends itself to large-scale formats—and of delegation and in-situ adaptation. Like his three-colored hexagons, Ristori's art may have been abstract, but it still retained the power to convey the structure inherent in context.



W
L
V
E
B
P



REAR VIEW



Geraldo de Barros

→ 23.02–19.06.2022

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

□ Déployée sur six salles, la rétrospective consacrée à Geraldo de Barros (1923–1998) permettait, pour la première fois en Europe, de montrer la multiplicité des pratiques de l'artiste brésilien, passé par la gravure, la photographie, la peinture, le design et la communication visuelle. Son parcours est à ce titre exemplaire du projet de l'art concret, dont les formes rationnelles et universelles devaient se manifester dans tous les champs de la vie moderne, de la publicité à l'architecture en passant par le mobilier.

Geraldo de Barros est d'abord reconnu comme un pionnier de la photographie abstraite, qu'il pratique entre 1947 et 1954. Il définit la photographie comme un processus de gravure où le négatif est support et matrice pour des jeux de cadrage et de juxtaposition. Il en ressort des compositions géométriques marquées par des textures particulières. Il réalise également des photogrammes à partir de cartes perforées d'ordinateurs et d'autres éléments graphiques disposés dans l'agrandisseur. Sa série « Fotoforma », présentée au Musée d'art de São Paulo en 1951 rencontre un réel succès et lui permet d'obtenir une bourse d'études pour voyager en Europe. Il y rencontrera notamment Max Bill, Giorgio Morandi, Georges Vantongerloo ou François Morellet.

De retour à São Paulo en 1952, de Barros cofonde le groupe Ruptura avec six autres artistes : Anatol Władysław, Kazmer Fejer, Waldemar Cordeiro, Leopold Haar, Lothar Charoux et Luiz Sacilotto. Il s'agit pour le groupe de promouvoir l'abstraction en opposition à la peinture naturaliste traditionnelle. Premier mouvement concret au Brésil, le Grupo Ruptura va profondément marquer l'histoire de l'art sud-américaine. En 1952, le groupe expose au Museu de Arte

■ The retrospective of Geraldo de Barros (1923–1998), filling six rooms, was the first of its kind in Europe to showcase the sheer diversity of the Brazilian artist's body of work, which spanned engraving, photography, painting, design, and visual communication. In this sense, his journey epitomizes the philosophy behind Concrete art, whose rational, universal forms were conceived as permeating every aspect of modern life, from advertising to furniture, architecture, and more.

De Barros is primarily known for his trailblazing work in abstract photography, which he practiced between 1947 and 1954. He defined photography as an engraving process in which the negative serves as the medium for framing and juxtaposition. This approach gave rise to geometric compositions with distinctive textures. He also produced photograms using computer punch cards and other objects arranged in the enlarger. His series entitled *Fotoforma*, exhibited at the São Paulo Museum of Modern Art in 1951, was a resounding success, earning him a scholarship to study in Europe. There, he met figures including Max Bill, Giorgio Morandi, Georges Vantongerloo, and François Morellet.

When he returned to São Paulo in 1952, de Barros co-founded Grupo Ruptura along with six other artists: Anatol Władysław, Kazmer Fejer, Waldemar Cordeiro, Leopold Haar, Lothar Charoux, and Luiz Sacilotto. The group, which embraced abstraction as a break from traditional naturalistic painting, was the first Concrete art movement to emerge in Brazil and would leave a lasting mark on South American art. In 1952, Grupo Ruptura held a show at the São Paulo Museum of Modern Art, where they also unveiled a manifesto. In this relatively brief

moderna de São Paulo. Ils y présentent pour la première fois un manifeste. Le document, relativement bref, résume une série de tendances de l'époque pour mieux marquer son opposition, revendiquant la recherche de « nouvelles formes à partir de nouveaux principes ».

Cette conception « unitaire » de l'art amène de Barros à fonder avec le frère dominicain João Batista Pereira dos Santos la coopérative Unilabor en 1954. Cette communauté de travail autogérée construit des meubles dessinés par de Barros sur les principes de l'art concret et du Bauhaus : sobriété, géométrie, modularité et un attachement particulier au matériau. De 1954 à 1961, Unilabor acquiert une renommée prestigieuse dans le design. Ses caractéristiques sociales (les ouvriers, recrutés dans un quartier périphérique de São Paulo, sont étroitement associés aux prises de décision et aux bénéfices) en font par ailleurs un modèle d'utopie collaborative. Elles témoignent de l'idéalisme qui traverse l'œuvre de de Barros.

Dans les années 1960, après des années dédiées au design industriel, de Barros retourne à la peinture. Il détourne de gigantesques panneaux publicitaires qu'il recadre et repeint, déplaçant l'imagerie consumériste dans le registre de l'illustration et de la bande dessinée. Si cette série semble bien loin des préoccupations concrètes de l'artiste, elle permet cependant de mesurer son attachement à l'iconographie de la société dans laquelle il vit ainsi que son intérêt pour les arts appliqués. Ce détournement des images en fait par ailleurs un précurseur de l'appropriation.

En 1964, Geraldo de Barros fonde une nouvelle manufacture de meubles : Hobjeto. Si cette nouvelle société se démarque de l'utopie collaborative d'Unilabor, elle en garde cependant certaines caractéristiques esthétiques et les principes modulaires. A la recherche du « meuble intelligent » ainsi que le proclame son slogan, Hobjeto va devenir l'une des plus importantes compagnies de meubles brésiliennes. La communication graphique qui accompagne la diffusion du mobilier rappelle l'intérêt prononcé de de Barros pour la poésie concrète, notamment celle que développe son compatriote et ami Augusto de Campos.

document, the group set out a list of prevalent trends that its members opposed, calling instead for “new forms out of new principles.”

This “unitary” approach to art led de Barros to set up Unilabor, a cooperative furniture design company, in 1954. Co-founded with Dominican monk João Batista Pereira dos Santos, the self-managed community built pieces to de Barros's plans, which drew on the principles of Concrete art and Bauhaus: understated, geometric, modular designs with a special focus on materials. Between 1954 and 1961, Unilabor became an established name on the São Paulo design scene, while it was held up as a cooperative success story: the workers, who were hired from an outlying district of the city, shared in the profits and participated in decision making. This social model echoes the idealism that runs through the artist's work.

In the 1960s, de Barros rekindled his love for the brush and canvas after many years immersed in industrial design. He repurposed the consumerist imagery found on vast advertising billboards, reframing and repainting them as comic book-style illustrations. While this phase in de Barros's career appeared to mark a departure from his Concrete sensibilities, these paintings underscored his attachment to the iconography of the society in which he lived—and his interest in applied arts. Moreover, this subversive approach was an early example of the practice of Appropriation.

In 1964, de Barros founded another furniture design company called Hobjeto. Although markedly different from the cooperative utopia of Unilabor, its output shared some of the aesthetic values and modular design principles that characterized the artist's earlier venture. With its focus on “smart furniture”—as evidenced in its slogan—Hobjeto went on to become one of Brazil's biggest names in furniture design. The visuals that accompanied its pieces were another example of de Barros's fascination with Concrete poetry, and in particular with the work of his friend and compatriot Augusto de Campos.

In June 1966, de Barros co-founded Grupo Rex together with Wesley Duke (1931–2010) and Nelson Leirner (1932–2020).

En 1966, Geraldo de Barros fonde avec Wesley Duke (1931-2010) et Nelson Leirner (1932-2020) le Grupo Rex. Malgré sa brève existence – de juin 1966 à mai 1967 – le groupe mène une activité intense à São Paulo, marquée par l'irrévérence, l'humour et la critique du système artistique. Les trois artistes conçoivent un lieu d'exposition, la Rex Gallery & Sons, ainsi qu'un périodique, *Rex Time*, qui devaient fonctionner comme un espace alternatif aux galeries, musées et publications existants. « AVERTISSEMENT : c'est la guerre », annonce ainsi le premier numéro du journal *Rex*. Guerre au marché de l'art, à la critique dominante dans les journaux, aux musées, aux Biennales et à l'objet artistique lui-même, réduit, selon eux, à l'état de marchandise. Si l'on décèle un héritage de l'esprit contestataire du Dadaïsme, on retrouve également le caractère interdisciplinaire de Fluxus et les marques du Pop Art dans la communication visuelle du groupe.

En 1979, pour la biennale de São Paulo, de Barros écrit un manifeste, partie intégrante des œuvres exposées qui, tout en rendant hommage à l'art concret, lui permet de revisiter ses premiers travaux. Ce manifeste, distribué aux visiteurs, contient par ailleurs les schémas présidant à la conception des tableaux, permettant à tout un chacun de refaire ses propres œuvres. Outre l'aspect démocratique, inhérent au projet concret, la diffusion de cette « partition » permet d'envisager cette série à l'aune de l'art conceptuel.

Après le manifeste de 1979, de Barros commence à travailler avec le Formica, un matériau accessible et bon marché qui caractérise alors le mobilier moderne. Avec cette série, de Barros représente le Brésil à la Biennale de Venise en 1986. Simples de prime abord, les compositions révèlent des plans virtuels à mesure que l'œil y projette une perspective. Réalisés selon un processus presque industriel, ces œuvres attestent de son constant intérêt pour la notion de reproductibilité de l'œuvre d'art.

Although the group was short-lived, disbanding in May 1967, it was heavily active on the São Paulo scene, noted for its irreverence, humor, and criticism of the art system. The three artists opened an exhibition venue called Rex Gallery & Sons, as well as launching their own newsletter, *Rex Time*. Together, they were conceived as an alternative space to conventional galleries, museums and publications. The first edition of *Rex Time* proclaimed “WARNING: This is War.” This was a statement of intent against the art market, against the dominant forces of art criticism, against museums and biennials, and even against artworks themselves which, in the group's view, had been reduced to little more than consumer goods. While Grupo Rex's philosophy bears some of the anti-establishment traits of Dadaism, it also echoes the interdisciplinary practices championed by the Fluxus movement, as well as the visual hallmarks of Pop art.

De Barros wrote a manifesto for the 1979 São Paulo Biennial, which was included as part of his exhibited works. In the document, he paid tribute to Concrete art and reflected on his early pieces. The manifesto, copies of which were handed out to visitors, also contained “blueprints” for de Barros's paintings, which people could use to make their own copies—a move that was fully in keeping with the democratic principles of Concrete art and also had echoes of conceptualism.

After writing his 1979 manifesto, de Barros began working with Formica, a cheap and readily available material synonymous with the furniture of the period. This series represented Brazil at the Venice Biennale in 1986. His ostensibly simple compositions consisted of virtual planes that shifted with the viewer's changing perspective. Made using a process that bordered on the industrial, these pieces reflected de Barros's enduring interest in the reproducibility of art.





Jackie Winsor

→ 23.02–19.06.2022

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

□ Quand, en 1967, Michael Fried publiait son célèbre essai « Art and Objecthood », il n’imaginait certainement pas que la « théâtralité » deviendrait un concept aussi pertinent dans le débat esthétique sur le théâtre expérimental, les arts visuels et la performance. Car, même s’il employait ce terme pour condamner la dépendance de la sculpture minimaliste à la présence du spectateur – et donc le fait qu’elle ne se suffise pas à elle-même –, Fried admettait indirectement que ce qui constitue la valeur esthétique d’une œuvre d’art tient avant tout à la connexion interpersonnelle entre l’objet et celui qui le regarde.

L’exposition du MAMCO consacrée à l’artiste post-minimaliste Jackie Winsor, qui réunit plusieurs de ses pièces majeures réalisées entre les années 1960 et les années 2000, rappelle cette leçon d’esthétique involontaire du critique américain. Quand on se déplace autour de ces sculptures, témoignant d’un travail méticuleux et d’une recherche sur les matériaux, les formes et les processus, l’impression première est celle de pièces qui *habitent* leur espace et confrontent le spectateur. Organismes vivants, mais à l’état dormant, ces présences anthropomorphiques émettent de l’énergie et appellent la proximité. Elles invitent celui qui les regarde à s’approcher et à s’attarder sur leur histoire – à percevoir le temps et le travail nécessaires à leur exécution. La temporalité constitue donc une propriété intrinsèque de ces objets, puisque la durée de perception correspond au temps de réalisation de l’œuvre. Le spectateur porte son attention non sur la forme elle-même, mais sur ce qu’elle contient, sur les conditions processuelles et les circonstances variables qui ont conduit à l’accomplissement de la sculpture.

Parmi les œuvres présentées, *Rope Trick* (1968), *Dark Vertical Cylinder* (1969), *Double Bound Circle* (1971), *Rope Arch* (1968)*

■ When Michael Fried published his notorious essay “Art and Objecthood” (1967), he likely did not expect “theatricality” to become such a relevant concept in the aesthetic debates on experimental theater, visual art, and performance. Although the term was used to condemn Minimalist sculpture for depending on the spectator’s presence, thus not being self-sufficient, Fried indirectly admitted that what constitutes the aesthetic value of an artwork is essentially the inter-relational connection between the beholder and the art object.

MAMCO’s exhibition dedicated to Jackie Winsor, bringing together some of her most important works from the 1960s through the 2000s, evoked the American critic’s unintended lesson on aesthetics. Moving around the sculptures that the post-Minimalist artist executed through meticulous craftsmanship and research on material, shape, and process, the first impression was that they inhabit their space and confront spectators. As living bodies in a dormant state, these anthropomorphic presences radiated energy and asked for proximity. They invited the viewer to approach and linger on their story—to perceive the time and work needed for their completion. Temporality is, thus, an intrinsic property of these objects, since the duration of perception corresponds to the time of realization of the work. The viewer’s object of attention is not the form per se but what is within it, the processual condition and variable circumstances that led to the sculpture’s fulfilment.

Rope Trick (1968), *Dark Vertical Cylinder* (1969), *Double Bound Circle* (1971), *Rope Arch* (1968)*, and *Bound Grid* (1971–72) were the sculptures on display that most suggest this sense of presence and aesthetic interaction between the work and the viewer. They are some of the iconic works that Winsor realized from 1967 to 1971 in





et *Bound Grid* (1971–72) sont celles qui suggèrent le plus cette sensation de présence et d'interaction esthétique entre l'objet et la personne qui le regarde. Ce sont des pièces iconiques, réalisées par Winsor entre 1967 et 1971 dans son studio de Mulberry Street au bas de Manhattan, et composées de cordes usagées, enduites de résine et enroulées sur elles-mêmes.

La pièce *Dark Vertical Cylinder* est constituée d'une grosse corde de marine enroulée sur elle-même à la verticale, comme une sorte de totem cylindrique. Sa dimension humaine – environ deux mètres de haut, pour un diamètre de 30 centimètres – et la plasticité des rainures de la corde confèrent à l'œuvre un aspect anthropomorphique. Mais au-delà de son allure majestueuse, l'objet s'impose comme un « vestige performatif » : en suivant les irrégularités de cette très longue corde qui défie la gravité, le regard du spectateur ravive les mouvements, le bruit de la corde frottant le sol, la respiration difficile de l'artiste s'efforçant de lui donner corps.

Winsor assimile la réalisation d'une sculpture à l'exécution d'une performance. D'ailleurs, ses méthodes de travail, ardues, répétitives, basées sur des tâches, rejoignent l'approche radicale d'Yvonne Rainer visant à produire des images via l'improvisation et des actions du quotidien. Winsor a non seulement vu toutes les performances de Rainer, mais elle se sent particulièrement proche de la méthode révolutionnaire de distribution d'énergie propre à la chorégraphe. De fait, l'influence de Rainer se reflète dans la façon dont Winsor chorégraphie l'espace avec ses sculptures. Bien qu'il s'agisse d'objets autonomes, indépendants les uns des autres, leur agencement spatial crée une tension dynamique. Ainsi, le mouvement de spirale de *Solid Lattice* (1970) est atténué par la grille de branches de *Bound Grid* (1972), tandis que la pièce *Pink and Blue Piece* (1985), un cube aux côtés couverts de miroirs, percés en leur centre d'une petite fenêtre carrée, disparaît presque complètement derrière le reflet de l'espace environnant, des objets alentours et des spectateurs.

Cette interaction de forces à la fois antagonistes et complémentaires est particulièrement visible dans la série « Inset

her studio on Mulberry Street in Lower Manhattan, using heavy secondhand rope, first covered with resin, then wound around itself.

In *Dark Vertical Cylinder*, the thick maritime rope twisted upright becomes a totemic cylindrical body. The human scale—about two meters tall and thirty centimeters in diameter—and the plasticity of the rope's ridges lend the work an anthropomorphic appearance. But beyond its mighty aspect, the object imposes itself as a performative remnant: by following the irregularities of this very long thread that defies gravity, the viewer's gaze reenacts the movements, the sound of the rope moving on the floor, the artist's labored breathing while grappling with the thick cord's physicality.

For Winsor, the act of realizing a sculpture is no different from the making of a performance. Indeed, her laborious, repetitive, task-oriented methods are similar to Yvonne Rainer's radical approach to image-making through improvisation and everyday actions. Winsor not only saw all of Rainer's performances, but also felt a particular affinity for her revolutionary method of energy distribution. Indeed, the dancer's influence is perceptible in how Winsor's sculptures were choreographed in space. Although they are all self-contained objects, independent from each other, a dynamic tension arose from their spatial arrangement. The spin movement of *Solid Lattice* was mitigated by the gridded network of tree branches of *Bound Grid*. On the other hand, *Pink and Blue Piece* (1985) almost disappeared as its mirrored sides—each with a small square opening in its center—reflected the surrounding environment, the other objects in the space, and the viewer. This interplay of opposing but complementary forces was exemplified by the "Inset Wall Pieces" that the artist began in 1998. These objects, oscillating between paintings and sculptures, invite the viewer's gaze to go beyond the layers of paint, wood, or cast concrete and penetrate their dense, optically pulsating centers.

These sculptures show Winsor's relentless search for an interactive dialogue between the work of art and the viewing process. They prove that Fried was right, despite his overall negative evaluation:



Wall Pieces », que l'artiste a commencé en 1998. Ces « lucarnes », entre peinture et sculpture, invitent le spectateur à regarder au-delà des couches de peinture, de bois ou de ciment, et à plonger son regard au fond de ces volumes denses, rendus vibrants par des effets d'optique.

Ces pièces reflètent une inlassable quête de dialogue interactif entre l'œuvre d'art et le regard porté sur elle. Elles prouvent que malgré son jugement globalement négatif, Fried avait raison : un objet devient esthétique par le processus d'expérience et le regard du spectateur prolonge la configuration matérielle de l'œuvre – en allant au-delà de la seule matière physique.

—Marilena Borriello,
Flash Art, été 2022

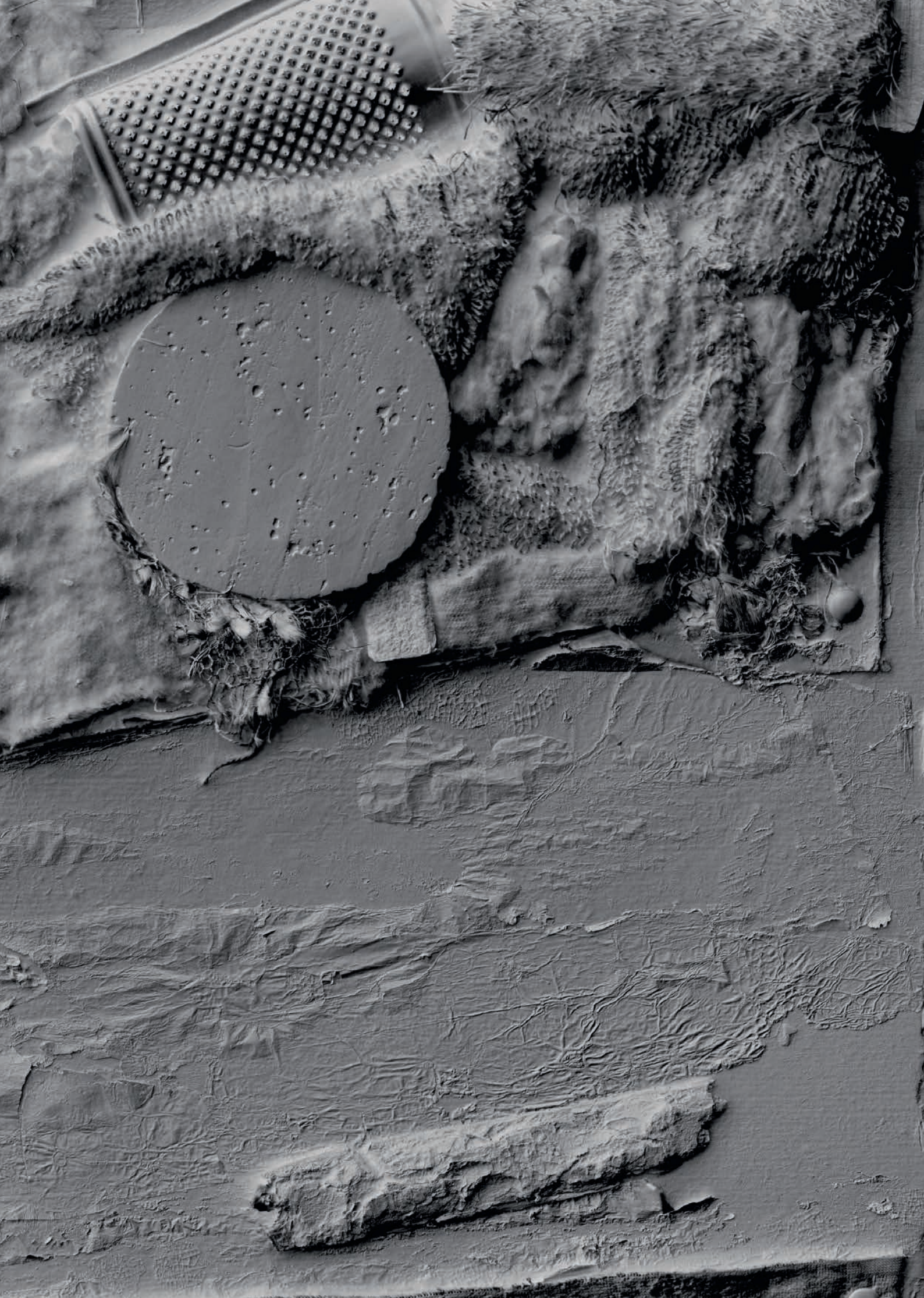
an object becomes aesthetic through the process of experience; the viewer's gaze extends the artwork's material configuration, going beyond simple physical matter.

—Marinela Borriello,
Flash Art, Summer 2022

*Grâce à la générosité de Philippe et Antonie Bertherat, cette œuvre est entrée dans la collection du musée à la fin de l'exposition.

*Thanks to the generosity of Philippe and Antonie Bertherat, *Rope Arch* entered MAMCO's collection.

M
E
V
B
A
B
E



FEA TURES



Tactilisme : Marinetti à Genève

- 05.10.2022–29.01.2023
- Exposition organisée par Paul Bernard et Marjolaine Viard, avec le concours scientifique de Jill Gasparina, Pierre-André Jaccard et Giovanni Lista

□ Le 20 janvier 1921, Filippo Tommaso Marinetti est à Genève pour donner une conférence. Le père du Futurisme est invité dans le cadre de l'Exposition Internationale d'Art Moderne qui se tient alors au Palais électoral – le bâtiment, qui a brûlé depuis, se tenait sur la plaine de Plainpalais, à l'endroit où se dresse aujourd'hui Uni Dufour. Inédite par son ampleur, cette exposition fut organisée à la hâte pour célébrer la naissance de la Société des Nations, ancêtre de l'ONU, qui installe alors son siège à Genève. A lire la préface du catalogue, rédigée par Elie Faure, on comprend que l'exposition se voulait une tentative de réconcilier par les arts les peuples européens traumatisés par la première guerre mondiale.

La conférence de Marinetti porte sur le « Tactilisme », une nouvelle forme d'art « qui se propose de donner au tact humain des plaisirs de suggestion artistique aussi variés que ceux que nous éprouvons à l'aide des yeux et des oreilles ». Pour appuyer sa démonstration, Marinetti fait circuler dans le public sa première « table tactile » réalisée par sa compagne, l'artiste Benedetta Cappa. Intitulée *Soudan-Paris*, cette planche de quelques décimètres carrés condense les sensations tactiles d'un voyage imaginaire que Marinetti décrit ainsi : « *Soudan-Paris* contient dans sa partie *Soudan* des valeurs tactiles rudes, grasses, raboteuses, piquantes, brûlantes (étoffe spongieuse, éponge, papier de verre, lin, brosse de fer) ; dans sa partie *Mer* des valeurs tactiles glissantes, métalliques, fraîches (papier d'étain) ; dans sa partie *Paris* des valeurs tactiles moelleuses, très délicates, caressantes, chaudes et froides à la fois (soie, velours, plumes, houppes) ».

■ Filippo Tommaso Marinetti, the founder of Futurism, delivered a lecture in Geneva on January 20, 1921. He was invited to speak as part of the International Exhibition of Modern Art at the Palais Electoral (which was later destroyed in a fire; it stood on the Plaine de Plainpalais, where the Geneva's Uni Dufour building is now located). The show, unprecedented in its size, was hastily arranged to mark the creation of the League of Nations—the predecessor of the United Nations—which was headquartered in the city. In the preface to the catalog, French art critic and historian Elie Faure explained the intention behind the exhibition: to use art to bring the peoples of Europe together following the trauma of the First World War.

In his lecture, Marinetti spoke about “Tactilism,” a new form of art “that aims to create, through human touch, suggestive artistic sensations as varied as those we experience with our eyes and ears.” To demonstrate his point, he passed around his very first “tactile board,” created by his partner and fellow artist Benedetta Cappa. Entitled *Sudan-Paris* and measuring 63×37 cm, it was envisioned as a tactile representation of an imaginary journey that Marinetti described in the following terms: “*Sudan-Paris* contains, in the part representing Sudan, rough, greasy, coarse, prickly, burning tactile values (spongy material, sponge, sandpaper, wool, wire brush); in the part representing the Sea, there are slippery, metallic, fresh tactile values (silver-coated paper); in the part representing Paris, there are soft, delicate, caressing tactile values, hot and cold at the same time (silk, velvet, feathers, down).”

When giving the same lecture several days earlier at the Théâtre de l'Œuvre in

Marinetti a déjà présenté sa conférence quelques jours plus tôt à Paris, à la Maison de l'Œuvre. Il y est alors copieusement hué par les Dadaïstes (Tristan Tzara, Francis Picabia et André Breton en tête), qui disputent au Futurisme la primauté de l'avant-garde européenne. Picabia fait ainsi remarquer que Marinetti n'est certainement pas l'inventeur du « tactilisme », puisqu'il a été précédé par une sculptrice américaine, Edith Clifford Williams, à laquelle Guillaume Apollinaire a consacré une conférence. Le même Apollinaire avait d'ailleurs publié dès 1916, un court conte, intitulé *Mon cher Ludovic*, dans lequel il imaginait un écrivain qui, se rendant à Genève, y conçoit un roman géologique dans lequel le Mont-Blanc s'effondre dans le lac Léman « si bien qu'il n'y avait plus ni mont, ni lac, mais une plaine parfaitement unie qui pouvait servir de vaste champ d'expérience pour l'art du tact que l'on pourrait y pratiquer pédestrement »...

A celles de Paris et Genève s'ajouteront d'autres conférences de Marinetti en Italie, immédiatement suivies par la publication d'un « Manifeste du Tactilisme » diffusé en Allemagne, en Russie, en France, en Italie et en Hongrie. Marinetti y définit très précisément les six catégories de valeurs tactiles et leurs différents champs d'application, que ce soit dans les objets du quotidien, les vêtements ou les meubles qui pourront désormais fournir « un maximum de plaisir spirituel et sensuel ». Il envisage également un théâtre tactile, où « les spectateurs assis appuieront les mains sur de longs rubans tactiles qui défilent en produisant des harmonies de sensations tactiles avec des rythmes différents ».

Si les conférences suscitèrent chahut et railleries, quelques personnes montreront néanmoins un intérêt pour « l'invention » futuriste. En témoignent les très nombreux articles parus dans la presse internationale que Marinetti a pris le soin de collecter dans ses *Libroni* (un ensemble d'archives sur le Futurisme). On y trouve notamment un long compte rendu de la visite de Marinetti à Genève paru dans *La revue des Belles Lettres* et signée du journaliste Aldo Dami. Il y dit toute son admiration pour Marinetti, inventeur de « polyphonies tactiles » permettant d'obtenir « une représentation immédiate de la sensation à l'état naissant, et ce, sans

Paris, Marinetti had been roundly booed by the Dadaists (led by Tristan Tzara, Francis Picabia, and André Breton), who were competing with the Futurists for supremacy in the European avant-garde. Picabia refuted Marinetti's claim to have invented "Tactilism," arguing that he had been beaten to it by American sculptor Edith Clifford Williams, who was the subject of a lecture by Guillaume Apollinaire. In 1916, Apollinaire had also published a short story, entitled *Mon cher Ludovic*, in which he imagined an author visiting Geneva and writing a geo-science fiction novel in which Mont Blanc collapses into Lake Geneva, leaving behind "no mountain, no lake, but a perfectly uniform plain that could serve as a vast experimental terrain for the practice of tactile art on foot."

Following his appearances in Paris and Geneva, Marinetti gave further lectures in Italy before publishing a "Manifesto on Tactilism," which was distributed in Germany, Russia, France, Italy, and Hungary. In the manifesto, he described in precise detail the six categories of tactile values and their various applications in terms of everyday objects, clothing and furniture, all of which could now give "maximum spiritual and sensual pleasure." He also outlined plans for tactile theaters in which "seated spectators will rest their hands on long, running tactile ribbons that will produce tactile sensations with different rhythms."

Marinetti's lectures caused an uproar, and he was widely mocked for purporting that Tactilism was a Futurist "invention." But the claim found favor in some quarters, as evidenced by the press clippings that he diligently archived in his *Libroni* (scrapbooks on Futurism). The collection includes a long report on his visit to Geneva, written by journalist Aldo Dami and published in *La Revue des Belles Lettres*. In the article, Dami expressed his admiration for Marinetti, calling him the inventor of "tactile polyphonies" that give "an immediate representation of the sensation in its nascent state, and without even a thousandth of a second of analysis or reasoning." Marinetti's experiments with tactile art left an important legacy, paving the way for the work of artists such as Bruno Munari and László Moholy-Nagy and educator Maria Montessori.

l'intermédiaire ne fut-ce que d'un millième de seconde d'analyse et de raisonnement ». Il faut encore noter que les expériences tactiles de Marinetti connaîtront une fortune artistique importante à travers des développements d'artistes tels que Bruno Munari et László Moholy-Nagy ou encore par la pédagogue Maria Montessori.

Le Tactilisme, désormais centenaire, apparaît en réalité comme le reflet d'une époque qui cherche à se réinventer sur un plan politique et culturel après le traumatisme de la première guerre mondiale (Marinetti raconte ainsi comment l'art tactile lui est apparu alors qu'il tâtonnait « dans les baïonnettes, le fumier et la boue » dans l'obscurité des tranchées). Or, il est troublant de voir combien le manifeste et la table tactile rencontrent un certain nombre d'échos contemporains. Les réflexions sur l'art du toucher trouvent en effet une réelle actualité, alors que nos écrans tactiles ne servent désormais qu'à « scroller », que nous nous apprêtons à expérimenter les mondes virtuels du « métavers » et qu'une pandémie a banni les contacts humains pendant deux ans...

A travers une scénographie réalisée par l'artiste Denis Savary, l'exposition du MAMCO explore les différentes facettes du projet futuriste et en propose une traduction contemporaine. La présentation de documents inédits permet par ailleurs de revenir sur les circonstances précises de l'Exposition Internationale d'Art Moderne de Genève et de la conférence qu'y donna Marinetti – un épisode important dans l'histoire des avant-gardes et qui demeure pourtant fort mal connu.

A century on from its inception, Tactilism appears very much to be a product of its era: a time of political and cultural renewal following the trauma of the First World War (Marinetti spoke about how the idea for tactile art came to him as he was groping around "among the bayonets, the manure and the mud" in the darkness of the trenches). Yet there are disconcerting echoes of Marinetti's manifesto and the tactile board in the modern world. These reflections on the art of touch resonate today, at a time when we use our touch-screen devices merely for scrolling, when we are starting to experiment with the virtual world of the "metaverse," and when a pandemic deprived us of human contact for two years.

The exhibition at MAMCO, staged by artist Denis Savary, explores the various facets of the Futurist project through a contemporary lens. Through previously unseen documents, it provides background information on the specific circumstances behind the International Exhibition of Modern Art and the lecture given by Marinetti—an important yet little-known episode in the history of the avant-garde movement.

L'exposition a bénéficié de la collaboration des sociétés Artmyn et Belsol et l'atelier de Vladimir Boson.

Exhibition curated by Paul Bernard and Marjolaine Viard, with the expert assistance of Jill Gasparina, Pierre-André Jaccard and Giovanni Lista and with the support of two companies—Artmyn and Belsol—and Vladimir Boson.



Matsuzawa Yutaka

Entretien avec Reiko Tomii

par Elisabeth Jobin

□ Les archives Ecart comprennent plusieurs documents relatifs à la venue de Matsuzawa Yutaka à Genève et d'interventions artistiques qu'il a réalisées sur place. Comment repla-
cez-vous ces documents dans leur contexte ?

A l'été 1976, Matsuzawa Yutaka se rendit à Venise pour voir l'exposition de son travail au pavillon japonais de la Biennale de Venise. Figure pionnière de l'art conceptuel mondial, il avait conçu un immatérialisme original, construit sur les principes de la disparition de la matière (*Vanishing of Matter*) et de l'anti-civilisation (*Anti-Civilization*). L'œuvre exposée à Venise était *Swan Song* (« Le chant du cygne »), une grande feuille de papier japonais blanc qui portait l'instruction au spectateur, dans trois langues différentes, de visualiser un cercle blanc (*White Circle*) sur la surface de la feuille blanche. C'est l'une des œuvres les plus représentatives de sa série de peinture non-sensorielle (*Non-Sensory Painting*), mise au point en 1964. Elle constitue un ensemble de peintures immatérielles, invisibles mais présentes, comparables à des antiparticules ou à univers dont la courbure serait négative, qui doivent être activement regardées par le spectateur en utilisant son « œil spirituel », que Matsuzawa appelait *kannen* – un mot japonais qui signifie dans la langue ancienne « visualisation méditative », concept emprunté au bouddhisme de l'école de la Terre pure et « idée » en japonais moderne. Pour diffuser son œuvre à l'échelle internationale, l'artiste avait préparé une version au format réduit de *Swan Song* (9,8×9,8 cm), dont plusieurs exemplaires figurent dans les archives Ecart.

Pendant le voyage de cet été 1976, Matsuzawa arriva à Genève en compagnie de son épouse Misuzu et de sa fille cadette Yōko. La documentation photographique des archives Ecart le montre au cours de deux performances, l'une dans l'espace d'exposition

■ The Ecart Archives include several documents related to the visit of Matsutawa Yutaka to Geneva and his artistic interventions he realized there. How would you contextualize these documents?

In the summer of 1976, Matsuzawa Yutaka visited Venice to view his work shown at the Japanese pavilion of the Venice Biennale. A pioneer of global conceptualism, he devised a singular immaterialism under the principles of “Vanishing of Matter” and “Anti-Civilization.” The work shown in Venice was *Swan Song*, a large sheet of white Japanese paper, which carried his command to the viewer, in three languages, to visualize a *White Circle* therein (that is, on the white paper). It was the most fundamental example of his signature series *Non-Sensory Painting*, which he started in 1964. It comprises a set of immaterial paintings that are invisible yet present—like an anti-particle or a universe with negative curvature—which must be actively contemplated by the viewer by deploying the “mind’s eye,” which he called *kannen* (meaning “meditative visualization” in ancient Japanese, borrowed from Pure Land Buddhism; and “idea” in modern Japanese). To widely disseminate his work internationally, the artist prepared a small (9.8×9.8 cm) version of *Swan Song*, some examples of which are in the Ecart Archives.

During his trip that summer of 1976, Matsuzawa traveled to Geneva, accompanied by his wife Misuzu and second daughter Yōko. The photographs in the Ecart Archives show him giving two performances, one at Ecart’s gallery space and the other by Lake Geneva. His act on the shore appears simple: he walked with a neatly rolled package of large *Swan Song* sheets wrapped in the Japanese manner of *furoshiki*, took them out, spread two of them on the ground, and signed his name in Japanese.



この一枚の白き和紙の中に白き円を觀じそをあわれ死に臨める白鳥としてここに白鳥の歌を聞けよ

Su questo foglio di carta bianca giapponese contemplate un cerchio bianco. Vedetevi, ahimé, un cigno morente. Sentite, proprio qui, cantare un cigno.

Contemplete a white circle on this white Japanese paper and view it, alas! as a moribund swan. Hear a swan song at this very site.

Yutaka Matsuzawa

d'Ecart, l'autre près du lac Léman. Son geste au bord du lac paraît simple : il marche vers la rive avec un paquet soigneusement roulé de grandes feuilles de *Swan Song*, dans l'esprit du *furoshiki* japonais, en dispose deux sur le sol et les signe de son nom en japonais.

Le voisinage du lac devait avoir une signification particulière pour l'artiste, dont la ville natale, Shimo Suwa, au centre du Japon, se trouve sur la rive nord du lac Suwa. De fait, en août 1967, il avait imaginé *An Exhibition of Fundamental Paintings to Be Shown to the Lake* (« Une exposition de peintures fondamentales à montrer au lac »), au sein de sa première *Postcard Painting Series* (« Peintures-cartes postales », juillet 1967-juin 1968), qui comprenait plusieurs scénarios imaginaires pour présenter son *White Circle*. La première carte postale de la série, datée de juillet 1967, proposait de montrer le *White Circle* à « tous les êtres animés ou inanimés », bientôt suivie par la deuxième, qui impliquait le lac en tant que public inanimé de son art. Dans les suivantes, il montrait le *White Circle* au brouillard, à l'esprit (septembre 1967) et à l'énergie dormante (janvier 1968), parmi d'autres êtres inanimés.

En tant qu'historienne de l'art et chercheuse, comment replacez-vous cette pratique dans un contexte historiographique plus large ?

Matsuzawa a développé sa version de l'art conceptuel immatériel sur une longue période, qui commence dans les premières années de l'après-guerre et se poursuit jusque dans les années 1960, dans un isolement presque total. Cependant, dès qu'il apprit que d'autres travaillaient dans le même esprit, en Europe et en Amérique, et grâce à son association avec Art & Project, une galerie d'Amsterdam spécialisée dans l'art conceptuel et le Mail Art, il commença à échanger activement avec ceux de ses collègues étrangers qui travaillaient sur diverses formes de dématérialisation. Il organisa une exposition collective intitulée *Nirvana* au musée d'art municipal de Kyoto en 1970, qui comprenait des œuvres d'art postal (Mail Art) d'artistes associés à la galerie Art & Project, tels que On Kawara, Lawrence Weiner, Gilbert & George, Stanley Brouwn ou Jan Dibbets. Il poursuivit en lançant à un appel à participation internationale pour une succession

The lakeside location must have had a particular resonance to the artist, whose hometown Shimo Suwa in central Japan is located on the northern shore of Lake Suwa. In fact, in August 1967, he envisioned *An Exhibition of Fundamental Paintings to Be Shown to the Lake*, as part of his first *Postcard Painting Series* (July 1967–June 1968), which featured a various improbable scenarios for presenting his *White Circle*. In the first postcard in the series, dating from July 1967, he proposed to show his *White Circle* to “all living and non-living beings,” which was followed by this second postcard engaging the lake as a non-living audience of his art. In the subsequent postcards, he showed his *White Circle* to the mist and the spirit (September 1967), and dormant energy (January 1968), among other inanimate things.

As an art historian and/or researcher, how do you include his practice in a broader historiography?

Matsuzawa developed his version of immaterial conceptualism over a long period, from the immediate postwar years through the 1960s, virtually in isolation. However, once he became aware of like-minded artists in Europe and America, through his association with Art & Project, a gallery in Amsterdam that specialized in Conceptual and Mail art, he began to actively connect with his international counterparts who worked in various iterations of dematerialization. He organized a group exhibition, *Nirvana*, at the Kyoto Municipal Museum of Art in 1970 that included Mail art works from artists associated to Art & Project, such as On Kawara, Lawrence Weiner, Gilbert & George, Stanley Brouwn, and Jan Dibbets. He went on to call for transnational entries for a series of Mail art exhibitions titled *World Uprisings* in 1971-73, taking advantage of the connections he made with conceptualists in Europe when he had a solo exhibition at Art & Project in 1971.

In Geneva, we can see Matsuzawa trying to network in a similar manner, using the connection he made through face-to-face interactions. In a letter to Ecart, dated October 19, 1976, Matsuzawa invited Ecart-associated artists to participate in an exhibition he was co-organizing at Maki Gallery

d'expositions d'œuvres postales intitulées *World Uprisings* (« Révoltes mondiales »), de 1971 à 1973, en utilisant les liens qu'il avait noués avec des artistes conceptuels européens à l'occasion de son exposition individuelle à Art & Project en 1971.

A Genève, Matsuzawa essaya de développer son réseau de manière analogue, en utilisant les contacts pris lors de rencontres. Dans une lettre à Ecart, datée du 19 octobre 1976, il invite ainsi les artistes liés avec Ecart à participer à une exposition qu'il co-organisait à la galerie Maki de Tokyo, *Pan-Conceptuals '77*. Ce titre, avec le préfixe englobant « pan », explicitait éloquentement l'ambition constante de l'artiste de créer un réseau mondial.

Il faut garder à l'esprit que la décennie 1970 précède de loin l'ère d'Internet et l'ubiquité des réseaux. Quand on réfléchit à la mondialisation de l'art contemporain, la tendance est à prendre en compte des marqueurs institutionnels, tels que l'exposition *Magiciens de la terre* de 1989 ou la profusion internationale de biennales ou de triennales au 21^e siècle. Toutefois, avant que ces approches « top-down » ne soient lancées, l'aspiration à une communauté plus large existait déjà, depuis la base, tant au niveau individuel que collectif. Et Matsuzawa ne représente qu'un exemple parmi de nombreux autres dans le développement d'une contemporanéité internationale.

in Tokyo, *Pan-Conceptuals '77*, in January 1977. The title with the all-encompassing prefix “pan” eloquently translates the artist’s continuing ambition to generate a global network.

It should be noted that the decade of the 1970s is an era a good deal before the Internet and instant networking. When we think of the globalization of contemporary art, we tend to look at such institutional markers as the 1989 *Magiciens de la terre* exhibition and the proliferation of biennales and triennales worldwide in the 21st century. However, before these “top-down” actions were undertaken, an aspiration for a larger community was present at the individual and grassroots level. And Matsuzawa’s example was but just one among many in the growing state of international contemporaneity.

Quelles possibilités offrent les archives artistiques aujourd’hui ?

Aujourd’hui, alors que la notion de scène de « l’art contemporain mondial » est devenue une évidence, son histoire, c’est-à-dire la formulation et l’évolution des concepts de « mondialité » et de « contemporanéité », fait l’objet d’une réflexion approfondie. Le matériau archivistique est d’une valeur inestimable pour révéler des épisodes inconnus qui amènent à revoir et à reconsidérer le récit dominant, à l’élargir. En d’autres termes, le matériau d’archive permet d’examiner la micro-histoire, pour en faire de la macro-histoire, mais en partant de la base.

La mondialisation artistique n’est pas née de l’instauration d’un cadre institutionnel, mais d’une conscience internationale, nourrie des efforts ténus mais cumulatifs d’artistes, d’acteurs du monde de l’art et de galeries souvent de taille réduite. Parallèlement aux institutions, ils sont, eux aussi, des acteurs importants de l’histoire de l’art.

What are the potentialities offered by archives for art today?

Today, with the notion of “global contemporary art” having become a given, its history—the formation and evolution of “global” and “contemporary”—has become an object of close scrutiny. The archival material is immensely valuable in uncovering hidden episodes that may enable us to revise and reconsider the established narrative, or reveal a larger narrative. In other words, the archival material helps us look at a micro-history to expand a macro-history from a “bottom-up” manner.

The global did not materialized simply because the institutional framework was introduced, but because a global consciousness was nurtured through the small yet cumulative efforts made by artists and other practitioners, small spaces, and galleries. Along with the institutions, they, too, are active agencies of history.

HIGH
LIGHTS

Christian Marclay

Chaises musicales, 1996



☐ Artiste et performer, Christian Marclay (*1955 San Rafael, vit à Londres) arrive à New York en 1978. Les acteurs de la *Pictures Generation* et de la scène *No Wave* développent alors une pratique du réemploi et tant les artistes que les musiciens circulent entre les domaines artistiques. Christian Marclay trouve dans les lieux de la contre-culture comme The Kitchen une programmation interdisciplinaire qui fait écho à ses recherches sur le son envisagé comme un matériau plastique. Nourri par l'art de la performance, de l'improvisation, de la citation musicale, de Fluxus et du mouvement punk, il inscrit son travail dans le refus de l'expertise et place la récupération et le détournement au cœur de sa pratique.

S'inspirant d'un jeu enfantin, l'artiste réalise l'installation *Chaises Musicales* en 1996. De sa disposition au choix des tissus qui recouvrent les assises, elle renvoie à l'idée de son et de mouvement. La présentation des 54 chaises, glanées lors de déambulations dans les brocantes, peut prendre des arrangements différents : dos à dos, comme elles le furent au MAMCO en 2018, alignées comme en attente d'un spectateur admirant des œuvres lui faisant face (Villa Merkel, 1996 et Kunsthau Zurich, 1997).

Face à cet orchestre silencieux, c'est le potentiel d'activation de cette installation qui est rendu visible et qui n'est pas sans rappeler certains *Events* de Georges Brecht ou la proximité du travail de Christian Marclay avec les recherches du groupe Ecart.

L'œuvre est entrée dans la collection du MAMCO par don de l'artiste en 2022.

■ Artist and performer Christian Marclay (b. 1955 in San Rafael, California, lives in London) moved to New York in 1978. At the time, members of the Pictures Generation and the No Wave scene were recycling existing works, and musicians and artists moved fluidly among creative circles. Countercultural spaces like The Kitchen put on interdisciplinary events that were well-aligned with Marclay's interest in using sound as a medium in visual art. Drawing on influences from the performing arts, improvisation, music sampling, and the Fluxus and punk movements, Marclay rejects received wisdom and places repurposing and reinterpretation at the heart of his creative process.

Marclay's installation *Musical Chairs* (1996) is inspired by the children's game of the same name. In its layout and the choice of fabrics covering the seat cushions, it evokes the concept of sound and movement. The 54 chairs, which he picked up at junk shops on his travels, can be arranged in different ways: back to back (as was the case when they were exhibited at MAMCO in 2018), or aligned as if waiting for spectators to sit down and admire the works in front of them (Villa Merkel, 1996, and Kunsthau Zürich, 1997).

This silent orchestra underscores the potentiality inherent in this installation, linking it to some of Georges Brecht's *Events* and showing the affinity between Marclay's work and the aspirations of the Ecart group.

The work was donated by the artist to MAMCO in 2022.

Ángeles Marco



☐ Ángeles Marco (1947-2008) est une figure incontournable du renouveau de la sculpture espagnole pendant la *Movida* (la transition culturelle des années 1980-1990) dont Valence fut un épicentre. Entre 1974 et 1992, l'artiste produit quatre grandes séries de sculptures dans lesquelles elle inclut des sons et des textes, ainsi que des indices personnels comme sa voix et son corps. Les matériaux constitutifs de ses œuvres (fer, caoutchouc, toile, tissus, négatifs photographiques, textes, sons) ne les confinent pas à une tradition académique, mais portent au contraire la trace d'une réflexion sur l'après du Minimalisme américain.

Avant d'enseigner à la Faculté des beaux-arts de Valence, elle soutient, en 1987, une thèse de doctorat sur « Image et fiction. Analyse d'un processus créatif en sculpture » – dialogue entre philosophie et sculpture qui influence les propositions artistiques qu'elle mène en parallèle. Son œuvre, qui procède par cycle, témoigne d'un intérêt pour les antagonismes (espaces réels/fictionnels, construction/déconstruction, formes pures/métaphoriques) et l'exploration de différentes modalités de l'espace (réceptacle, pont, escaliers, passages, fenêtres).

La maladie, qui interrompt un temps sa carrière, ainsi que sa position d'artiste femme intransigeante, ne lui ont pas permis de faire reconnaître sa pratique sur la scène internationale, malgré des expositions en Italie, Suisse, Allemagne et Grande Bretagne. Son œuvre, qui fait l'objet d'une rétrospective posthume à l'IVAM de Valence en 2018-2019, reste donc largement à découvrir. Le MAMCO a reçu en don de Vladimir Stepczynski et de Pierre Mirabaud plusieurs œuvres qui ont fait l'objet d'une exposition en 2022.

■ Ángeles Marco (1947-2008) was a key figure in the resurgence of Spanish sculpture during the *la Movida*, the cultural renaissance of the 1980s and 1990s, of which Valencia was one hotbed. From 1974 to 1992, Marco produced four major sculpture series incorporating audio, text, and personal elements such as her voice and body. The broad range of materials—metal, rubber, canvas, cloth, photographic negatives, text, and audio—do not limit the works to a single academic tradition, but rather suggest a commentary on American post-Minimalism.

Before teaching at the Valencia School of Fine Arts, Marco earned her doctorate in 1987 with the dissertation, “Image and fiction: Analysis of a creative process in sculpture.” The dissertation was a dialogue between philosophy and sculpture that influenced her artistic practice at the time. Marco produced her work in cycles, focusing on contrasts—real versus fictional spaces, construction versus deconstruction, pure versus metaphorical forms—while exploring different spatial structures: receptacles, bridges, stairways, corridors, and windows.

An interruption in her career due to illness, and her position as an unapologetic female artist, prevented Marco from achieving international recognition despite exhibitions in Italy, Switzerland, Germany, and Great Britain. Her work was the subject of a posthumous retrospective at IVAM in 2018-2019 but remains largely unexplored. MAMCO received several works, exhibited in 2022, in donation by Vladimir Stepczynski and Pierre Mirabaud.

Dennis Oppenheim



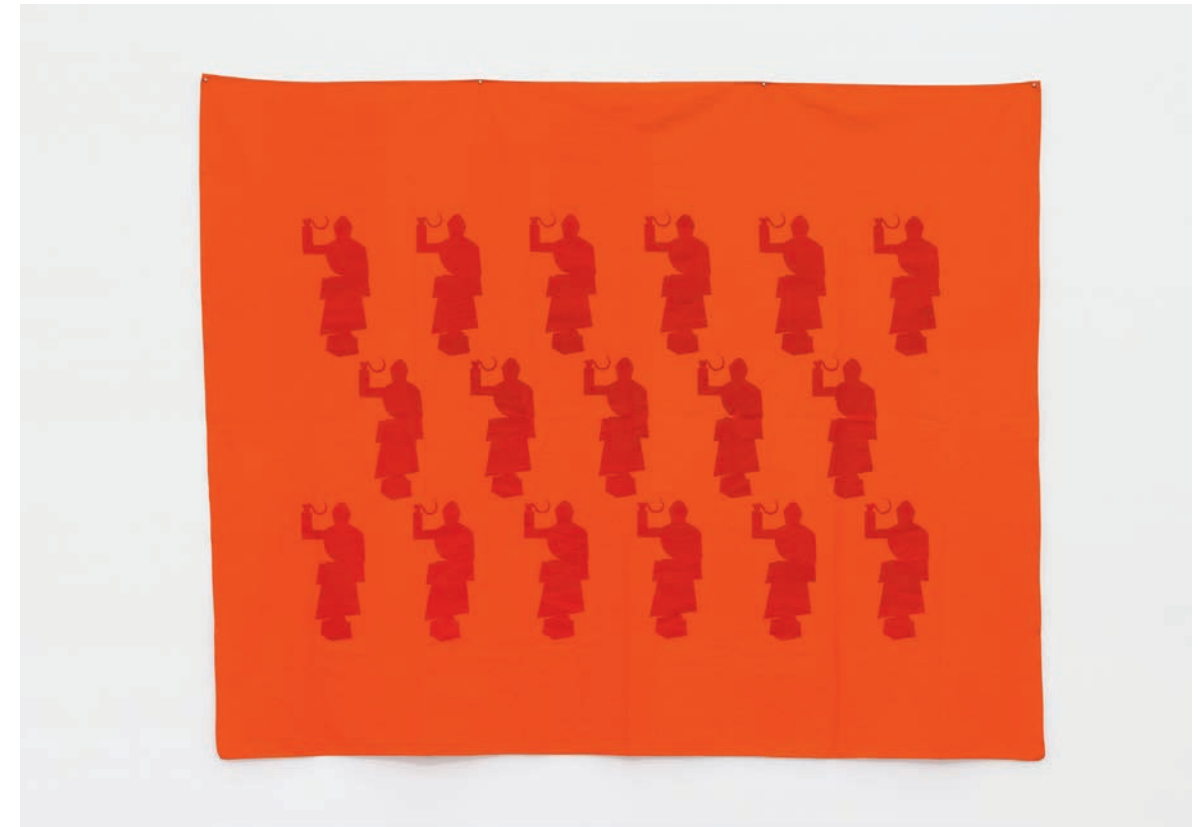
□ A la fin des années 1960, Dennis Oppenheim (1938-2011) est connu pour son travail sur le corps et pour ses interventions dans le paysage. Celles-ci ont un mode d'existence éphémère, dont les traces documentaires et photographiques, plus qu'un reliquat, rendent compte de l'intentionnalité et du processus; l'imagination ou la capacité de projection du spectateur fait le reste. C'est après une brève interruption dans les années 1980, marquant une transition d'avec les travaux antérieurs, qu'il s'attache véritablement à proposer des sculptures pérennes, non plus dans la nature mais dans l'espace urbain. Les sculptures alors engendrées sont précédées par des dessins et des maquettes, à l'instar de plusieurs œuvres figurant dans la collection du MAMCO.

La technologie est une dimension récurrente dans l'œuvre d'Oppenheim qui déploie une énergie mesurable aussi bien dans le titre des pièces que dans la façon dont les éléments constitutifs sont connectés entre eux et apparaissent comme transformables ou dangereux. Héritières des machines célibataires de Duchamp, des machines à produire de l'art de Roussel ou des machines auto-destructrices de Tinguely, les « Machine Pieces » d'Oppenheim jouent avec les points de rupture et cherchent à s'échapper des grilles formelles de l'époque.

■ Dennis Oppenheim (1938–2011) became known in the late 1960s for his Land and Body art productions. For those ephemeral interventions, documentation in the form of text and photographs serves as more than a residual trace: it communicates the artist's intention and process; the rest is up to the viewer's capacity for imagination. After a brief hiatus in the 1980s, which marked a transition away from his past work, Oppenheim returned to making lasting physical structures, this time not in nature but in urban spaces. He would make preparatory drawings and models for each sculpture, as he did for several works present in the MAMCO's collection.

Technology is a recurring theme in Oppenheim's work, which adds a perceptible tension not only to the works' titles but also in how their components interact, appearing as if mutable or dangerous. Like Duchamp's "bachelor machines," Roussel's fictional art-producing devices and Tinguely's self-destructive contraptions before them, Oppenheim's "machine pieces" seek out points of fracture, attempting to break free from the formal constraints of his time.

Rosemarie Trockel *Untitled (Nach El Lissitzky), 1987*



□ A l'instar de son titre, *Untitled (Nach El Lissitzky)* rend hommage à Lazar Markovich Lissitzky (également appelé El Lissitzky), l'un des artistes les plus importants du Constructivisme russe. Si l'œuvre reprend de manière géométrique une allégorie de la révolution que Lissitzky avait conçue pour l'exposition *Presse* à Cologne (1928), le statut de celle-ci demeure ambivalent. La figure tenant une faucille dans la main droite est sérieuse et en quin-conce, à la manière d'un motif décoratif. Ainsi reproduit sur un support textile, la composition évoque tout à la fois la nappe de boutique de musée et le drapeau.

Née dans la Ruhr en 1952, Rosemarie Trockel étudie la peinture à l'école d'art de Cologne au milieu des années 1970. Après des expositions personnelles en galerie (Monika Sprüth, Cologne et Galerie Philomene Magers, Bonn), l'artiste est connue à la fin des années 1980 pour son refus des catégories traditionnelles qui hiérarchisent les beaux-arts et les arts appliqués. Elle manifeste un intérêt pour diverses formes de créativité en embrassant des pratiques professionnelles et autodidactes. Elle conçoit alors des tableaux en laine tricotée avec des motifs aussi variés que les sigles de la laine vierge Woolmark, du magazine Playboy, du « Made in West Germany » ou encore la faucille et le marteau. Elle dessine une œuvre à l'ère d'un monde géopolitique en transformation où la guerre froide va laisser la place à la mondialisation.

■ As its title suggests, *Untitled (Nach El Lissitzky)* pays homage to Lazar Markovich Lissitzky (also known as El Lissitzky), one of the most important artists of the Russian Revolution of 1917. Although Trockel's geometric work is a nod to an allegory of the revolution designed by El Lissitzky for the *Presse* exhibition in Cologne in 1928, its status remains ambivalent. It depicts a figure holding a sickle in its right hand, silkscreen-printed on fabric and arranged in staggered rows in the manner of a decorative pattern. The overall composition is reminiscent of both a museum tablecloth and a flag.

Rosemarie Trockel was born in 1952 in the Ruhr region of Germany and studied painting at the school of applied arts in Cologne in the mid-1970s, going on to display her works in solo exhibitions at Monika Sprüth's gallery in Cologne and Galerie Philomene Magers in Bonn. In the late 1980s, she became known for her rejection of the traditional hierarchy that ascribed greater value to the fine arts than to applied and decorative arts. She developed an interest in varied forms of creative expression, embracing handicrafts and self-taught practices. Trockel subsequently produced a series of pieces in knitted wool, featuring various patterns and motifs such as the Woolmark and Playboy logos, the "Made in West Germany" merchandise mark, and the hammer and sickle, building up a body of work at a time of profound geopolitical shifts as the world emerged from the Cold War into the era of globalization.

Publications



William Leavitt

Ce livre d'artiste est la seconde partie d'un projet dédié à William Leavitt qui a débuté avec sa rétrospective au MAMCO en 2017. Cette publication offre un regard inédit sur sa pratique en intégrant aux reproductions d'œuvres des extraits de ses textes depuis le début des années 1970. Avec une introduction de Lionel Bovier et une conversation entre Annette Leddy et William Leavitt.

Publié avec JRPIEditions
ISBN : 978037645963

Laura Grisi

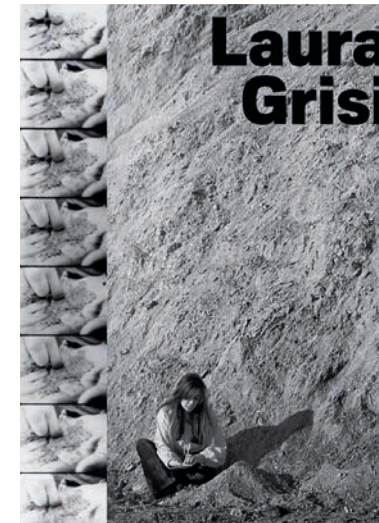
Cette monographie permet de redécouvrir l'importance de Laura Grisi à travers ses réalisations des années 1960-1980. L'ouvrage témoigne de la vision singulière et novatrice de cette artiste italienne dans l'histoire récente de l'art. Avec des textes de Giuliana Bruno, Valérie Da Costa, Martin Herbert, Krzysztof Kosciuczuk et Marco Scotini, une conversation de l'artiste avec Germano Celant. Sous la direction de Clément Dirié et Marco Scotini, l'ouvrage est réalisé en collaboration avec Muzeum Susch.

Publié avec JRPIEditions
ISBN : 9783037645666

Verena Loewensberg

Très attendue suite au succès de l'exposition du MAMCO au printemps dernier, cette publication réunira des vues d'exposition et des reproductions des œuvres, afin de rendre compte de l'évolution de la pratique picturale de Verena Loewensberg des années 1940 aux années 1980. Premier ouvrage en langue française consacré à l'artiste, unique femme du groupe des « concrets zurichois », il réunira des textes de Paul Bernard, Anke Kempes, et Philip Ursprung, précédés d'une introduction de Lionel Bovier.

À paraître



Médiation



Partenariat avec l'ensemble Contrechamps dans l'exposition Martin Barré



Activation du projet *Studio of the Streets* de Tony Conrad, en collaboration avec l'association PAC(O)



Activation de partitions Ecart en collaboration avec l'Institut Florimont

Partenariats

Chaque année, le service des publics mène de nombreux projets en collaboration avec des structures éducatives, culturelles ou sociales. Adoptant des modalités sans cesse renouvelées, telles que l'activation d'œuvres d'art ou la prise de parole scénarisée, ces partenariats invitent les publics de tous âges à une participation active et favorisent une appréhension intermédiaire du champ contemporain. La danse, la musique, la performance ou encore la littérature font ainsi régulièrement écho aux expositions du musée.

Partnerships

Each year, MAMCO's Education Services conducts numerous collaborations with educational, cultural, and social organizations. Adopting new modalities, such as the activation of works or scripted speech, these partnerships invite the public of all ages to participate actively and encourage an intermedial understanding of the contemporary field. Dance, music, performance, and literature thus regularly echo the museum's exhibitions.

AGORA



AGORA est un nouveau lieu d'exposition du Bâtiment d'art contemporain (BAC) dédié à la présentation d'œuvres issues de collections publiques genevoises. Premier volet d'une série de projets de préfigurations du fonctionnement futur du BAC après sa rénovation, prévue en 2025-2026, le nouvel espace réunit, sur deux niveaux, des œuvres acquises par les Fonds d'art contemporain de la Ville et du Canton de Genève, produites dans le cadre des Biennales de l'image en mouvement du Centre d'art contemporain ou issues des collections du MAMCO. En accès libre, il propose deux accrochages différents par année, réalisés sous la conduite de Lionel Bovier.

La programmation d'AGORA entend rendre visible le travail patrimonial des différentes structures actives sur la scène de l'art contemporain à Genève et souligner que leurs collections respectives sont des ressources communes. Le lieu propose également aux publics de découvrir quelques artistes de la scène suisse et internationale qui ont bénéficié récemment du soutien des institutions du bâtiment ou des fonds genevois, et sur lesquels est publié un dépliant gratuit.

Le programme d'AGORA est issu d'un partenariat entre le MAMCO, la FAMC (fondation du BAC), les Fonds d'art contemporain de la Ville et du Canton de Genève, la Fondation Leenaards et des partenaires privés.

AGORA is a new exhibition space in the Contemporary Art Building (BAC), dedicated to present artworks from Geneva's public collections. It is the first in a series of projects giving a glimpse of how the revamped BAC will look once the renovation work is complete (scheduled for 2025-2026). This new space, arranged over two levels, features works acquired by the Contemporary Art Funds of the City and Canton of Geneva, projects produced as part of the Biennale de l'Image en Mouvement organized by the Centre d'Art Contemporain Genève, and items from MAMCO's permanent collection. The space, which is open to the public, holds two exhibitions per year, curated by Lionel Bovier.

By displaying pieces owned and preserved by organizations involved in the Geneva contemporary art scene, AGORA aims to underscore the fact that their collections are shared resources. The space will also show works by Swiss and international artists who have recently received support from the institutions hosted at the BAC or from Geneva-based art funds.

The AGORA exhibition cycle is a collaborative initiative between MAMCO, the Foundation for Modern and Contemporary Art (FAMC), the Contemporary Art Funds of the City and Canton of Geneva, the Fondation Leenaards, and private-sector partners.

Association des Amis du MAMCO



☐ Association des Amis

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

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

Découvrez tous les avantages sur notre site :
www.amamco.ch

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

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

Contact : amamco@amamco.ch / 022 320 79 60

William Leavitt, *Solvent Molecule*, 2009/2022
Edition du Cercle 2022, imprimée en sérigraphie
7 couleurs à l'atelier Lorenz Boegli